



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“MELQUIÁDES HERRERA:  
ENLACES ENTRE EL ARTE OBJETO,  
EL PERFORMANCE Y EL ARTE URBANO  
EN LA CIUDAD DE MÉXICO.”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
ULISES CASADO SÁNCHEZ

DIRECTOR DE TESIS  
LIC. FERMÍN JAVIER RUILOVA AUSSIN

MÉXICO D.F., SEPTIEMBRE 2011

UNAM  
POSGRADO 



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

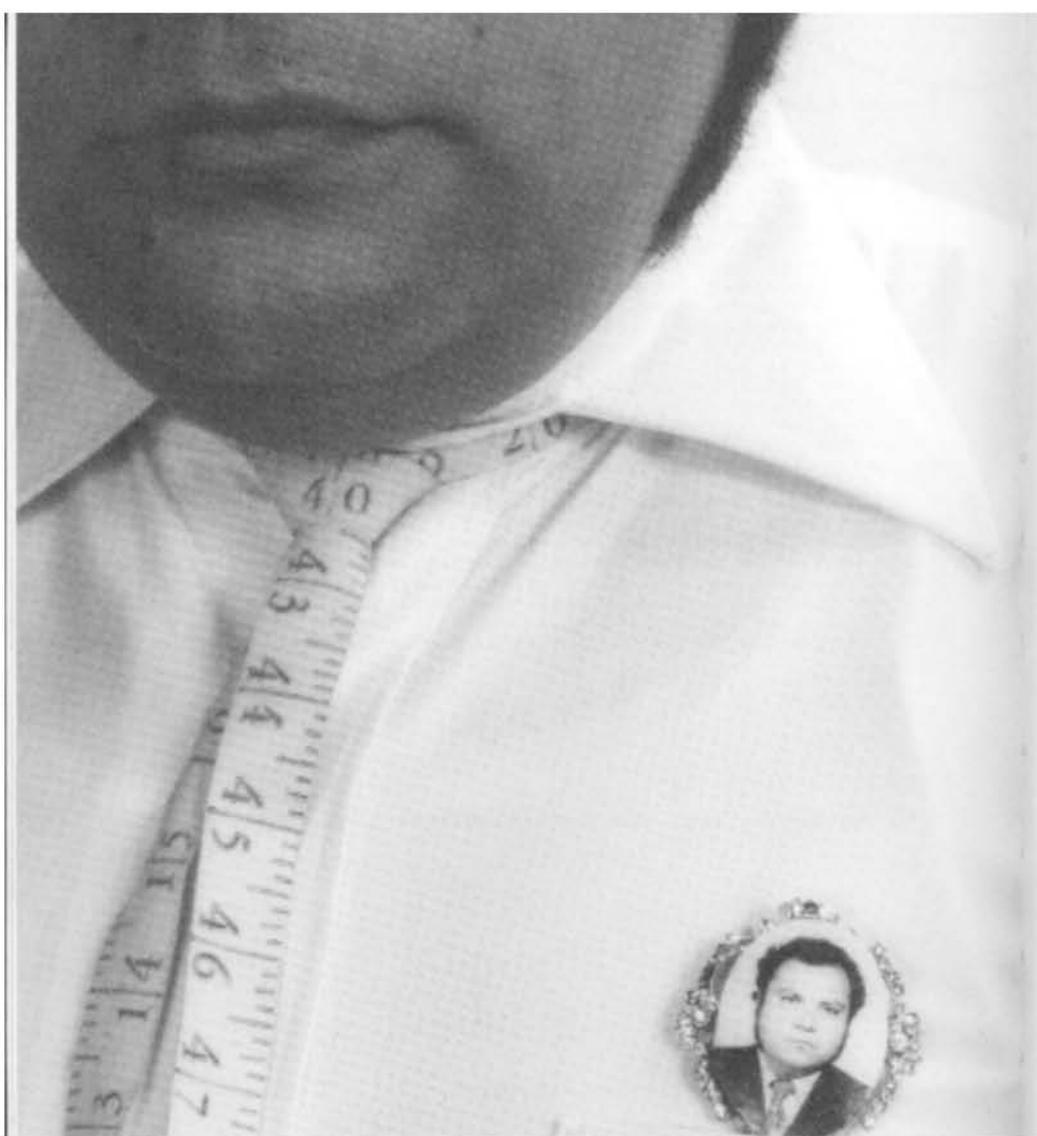


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A la memoria de mi Madre.

A Evelyn por llenar mi vida de amor.

# INDICE

INTODUCCIÓN.....	5
MELQUÍADES Y EL NO GRUPO.....	9
LOS OBJETOS DE MELQUÍADES.....	55
LOS OBJETOS DENTRO DE LOS PERFORMANCES.....	91
CONCLUSIONES.....	115
BIBLIOGRAFÍA.....	119

## INTRODUCCIÓN

Comencé éste proyecto de investigación interesado en el arte objeto, inspirado tanto por la exposición Diálogos Insólitos en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad De México en 1997 como por la exposición de Objetos encontrados de Melquíades Herrera en la galería de la Secretaría de Hacienda. Después de la muerte de Melquíades el 18 de Octubre de 2003 acepté la sugerencia de encaminar mi investigación acerca de sus objetos, como una forma de rendir homenaje a un maestro significativo para varias generaciones de alumnos de la Academia de San Carlos y para concretar mi proyecto de investigación. En un principio me concentré únicamente en los objetos, pero me di cuenta que éstos no podían ser entendidos fuera de las actividades de Melquíades como académico, activista del performance, de su gusto por la geometría y las matemáticas así como sus antecedentes en el No-Grupo.

Al inicio la intención de la tesis era simplemente hacer una recopilación de la producción de Melquíades, pero aunque el material escrito y vídeos de performances grabados se encuentra algo disperso, considero que es necesario destacar la importancia de su trabajo en varios ámbitos: su obra enlaza el performance con los espectáculos populares como la carpa y los vendedores callejeros. El humor, el contrasentido y la ironía tanto en sus performances como en sus clases no están en pugna con la profundidad de los temas que trata: la ironía, el humor, los juegos conceptuales, los problemas geométricos y los objetos encontrados son el punto de partida hacia temas de mayor trascendencia como la geometría, las matemáticas, la historia o el arte conceptual.

La intención de ésta tesis es trascender la imagen de Melquíades como un personaje de atuendo estrafalario, hacia un personaje más complejo, ávido de coleccionar baratijas y ocurrente que combinó las formas de expresión popular, las matemáticas, la geometría y el arte con el aglutinante del humor y la ligereza. Aunque en algunos artículos y entrevistas las personas que lo conocieron lo catalogan como pionero del performance en México, y como coleccionista de objetos populares, es necesario establecer un perfil de la obra de Melquíades que profundice en los aspectos que no estaban a simple vista: la interacción entre las artes populares y las bellas artes por medio del entorno estético. La profundidad de temas como la geometría y las matemáticas en sus objetos, así como la coherencia de su práctica artística alejada de las concesiones al mercado artístico o a los burócratas culturales en turno; su labor callada y modesta en sus recorridos por la ciudad, dando clases y presentándose con sus performances en los foros a los que era invitado.

Tras la muerte de Melquíades Herrera en octubre de 2003 la revista Generación<sup>1</sup> le dedicó un número entero, se llevaron a cabo exposiciones tanto en la Academia de San Carlos como en la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana y el 11 de Octubre de 2010 se inauguró la exposición: “No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico” ésta última fue una gran recopilación del trabajo desarrollado por el No grupo desde sus inicios a mediados de los años setenta y su fin a inicios de los ochenta con una buena fuente de material escrito, objetos, vídeos y grabaciones.

---

<sup>1</sup> Generación. Director: Carlos Martínez Rentarías. Revista mensual. Año XVI no. 54 2003.

El presente trabajo tiene la particularidad de abordar a Melquíades herrera no únicamente desde lo anecdótico o ser una recopilación de testimonios de quienes lo conocieron. Si no que trata de integrar de modo más amplio su quehacer como performer, como coleccionista de objetos y profesor. En el primer capítulo hablaremos del surgimiento de el No-grupo y el quehacer de Melquíades dentro del mismo. Valoraremos el papel de los grupos de los años setenta en México como factores en contra del estancamiento artístico que se vivía desde la Escuela Mexicana de pintura así como la recuperación de lo político en el arte vinculados más con las luchas sociales y no con los gobiernos “revolucionarios”. Su apuesta por nuevos medios del Arte Povera y el Happening frente los cuadros de caballete y los medios tradicionales utilizados todavía por la generación de la ruptura. Destacaremos la ironía y el contrasentido como elementos distintivos de la producción del No-Grupo.

En el segundo capítulo hablaremos de la labor de Melquíades como coleccionista de objetos. Analizaremos algunos objetos de la exposición “Divertimento Vacilón y Suerte objetos encontrados” identificando en ellos las características que los hacen transitar por el sofisticado mal gusto del kitsch como por el ready-made dadaista y el “objec trouve” surrealista. Encontraremos en la colección la contraposición entre el llamado arte de vanguardia y la artesanía. Los objetos coleccionados por Melquíades testimonian el fenómeno que García Canclini describe en su libro *Culturas Híbridas*<sup>2</sup>: la yuxtaposición de prácticas modernas globales con objetos artesanales, en un momento en que la cultura no es un conjunto uniforme y unidireccional, si no un conglomerado de formas y expresiones

---

2 García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 16ª reimpresión. México 2003.

que se yuxtaponen en distintos escenarios. Descubriremos también que tanto el coleccionismo de objetos de Melquíades y el uso de los mismos en clases y performances, son un reflejo de ciertas formas de resistencia cultural que Michael De Certau describe en su libro, *La invención de lo cotidiano*<sup>3</sup>.

En la última parte hablaremos de la forma en que Melquíades contrapone el montaje de momentos plásticos frente al concepto de performance, Melquíades hace una historia del performance retomando sus orígenes renacentista desde Leonardo y la corte de Ludovico. Analizaremos el perfil del personaje que Melquíades hace de sí mismo para sus performances a partir del peladito, el científico loco, el profesor y el merolico y describiremos la forma en que su personaje, sus temas, su ironía y sus objetos se amalgaman en sus performances.

La investigación se llevó a cabo en un primer momento mediante una recopilación de material documental. Tanto bibliográfico como hemerográfico, así como de grabaciones de sonido y vídeo en distintos museos. éste material se ordeno de manera cronológica y temática, separada principalmente en Melquíades y el No grupo, La colección de objetos y sus performances y dentro de los mismos una interpretación personal vinculando el quehacer de Melquíades con los conceptos de Culturas híbridas de García Canclini y las tácticas de resistencia cultural de Michel de Certau.

---

<sup>3</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1 Artes de Hacer*. Alejandro Pescador tr. México: Universidad Iberoamericana 2000.

## **Melquíades y el No Grupo.**

“Los tres grandes del arte en México son el panzón Soto, el panzón Diego Rivera y el Panzón Melquiades Herrera<sup>1</sup>”

Ésta epígrafe puede sonar a disparate a simple vista, tradicionalmente se ha entendido que los tres grandes de la pintura mexicana son: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Se ha sacado de la frase a los otros dos grandes y en su lugar se menciona a Melquíades Herrera y a Roberto “El Panzón Soto” ¿por qué estos personajes tan pintorescos, uno actor y comediante de carpa y un activista del performance? ¿acaso Siqueiros y Orozco no eran lo suficientemente panzones como para estar al nivel de Diego Rivera? o bien porque Melquíades Herrera rima mejor con Diego Rivera y la frase se oye mejor.

Tanto Orozco como Siqueiros insertaron el arte mexicano dentro de las vanguardias internacionales, Siqueiros logra grandes avances experimentando con nuevos materiales como los acrílicos y mejorando la composición y el movimiento en la pintura mediante la perspectiva poliangular; Orozco tiene un estilo mucho más expresivo y heroico; y sin embargo es la pintura de Diego Rivera la que logra asentarse más en el gusto del público y consolida la imagen de México tanto en el interior del país como en el extranjero. La pintura de Diego Rivera por su colorido y sus personajes típicos está más cercana al arte popular

---

<sup>1</sup> Esta frase la encontré en un programa de la serie México Nuevo Siglo: Forma y concepto, Los grupos en el arte mexicano (1968-1983) Realización : Kenji Ikenaga. Investigación: Rosa Melgoza México 2004

mexicano que las pinturas con tendencias expresionistas de Orozco y las de influencias futuristas de Siqueiros.

Al mismo tiempo que las artes plásticas y el cine mexicano tienen su momento de máximo esplendor, surgen espectáculos populares como el teatro de carpa o teatro de revista. Un camión cargado de lonas, cuerdas y tablonés que servían tanto para armar un escenario, un camerino o bancas para los espectadores se montaba en terrenos baldíos en los barrios marginales de la ciudad. En él, actores como “Palillo,” “Mantequilla” y el “Panzón Soto” hacen crítica social, se burlan de los catrines, los políticos y las clases acomodadas por medio del albur y la picardía. Hay también magos, faquires, malabaristas, ventrílocuos y alguna



Melquiades Herrera fotografía de Arturo Díaz Belmont.  
<http://belmoniaco.blogspot.com>

bailarina exótica. La carpa es un espectáculo que responde más a las vivencias y el pensamiento de las clases populares y además está al alcance de sus bolsillos.

Melquíades forma su trilogía del arte Mexicano con el pintor muralista más colorido y popular entre el público y un actor de teatro de carpa provocador e irreverente. Junto a ellos se sitúa el propio Melquíades como la bisagra entre el gran arte y las formas de expresión popular. ¿y por qué él como tercer integrante? En alguna ocasión nos



Melquiades Herrera fotografía de Arturo Díaz Belmont. <http://belmoniaco.blogspot.com>

comentó en clase la anécdota de un pintor a quien Picasso le pregunta quien es para él el mejor pintor del mundo y éste responde “usted, maestro sin duda” y en seguida el pintor le pregunta a Picasso cual es su opinión al respecto, a lo que responde que está de acuerdo con el y su opinión: Picasso es el mejor pintor del mundo, al hacerse un silencio entre los dos, pues el otro pintor espera que Picasso le hubiera respondido con la misma cortesía Picasso agrega: “pero, desde luego usted sería el segundo” En éste tenor será justo darle el tercer lugar a Melquíades por haber reconocido a los otros dos.

Al margen de las frases lapidarias que resumen el arte nacional es necesario hacer una valoración de Melquíades Herrera a partir de de las diferentes facetas de su obra. Al igual que los merolicos o magos de carpa Melquíades hablaba con un lenguaje sencillo, lleno de ironía y humor, más que hacer un truco hacia la vista hacía un truco hacia el intelecto. En lugar de hacer trucos de magia con espejos o desapariciones, tomaba objetos de la



Melquíades Herrera fotografía de Arturo Díaz Belmont. <http://belmoniaco.blogspot.com>

vida cotidiana a partir de los cuales proponía ingeniosos retos de carácter conceptual, estético o geométrico a los espectadores, captando su atención y provocando la risa.

Mostraba objetos pequeños, de bajo costo, a la manera del vendedor ambulante que trae el producto de novedad, que ofrece la cura maravillosa o presenta el último descubrimiento de la ciencia. Pero a diferencia del merolico o el presentador de un infomercial el objeto no se agotaba en la compra y la decepción de la falsa funcionalidad. Melquíades podía darle el giro estético o conceptual a cualquier objeto, pasar de la vida cotidiana a conceptos de geometría, historia o diseño y volver de nuevo a la cotidianeidad. En sus clases

los objetos eran ejemplos, retos, problemas geométricos o de diseño y punto de partida hacia diferentes temas.

Uno de sus aspectos característicos era la forma tan extraña como se vestía, un atuendo estrafalario pero muy bien escogido. Ya sea que se tratara de un performance o de impartir una



fotografía Revista Los UniversitariosRevista mensual. Tercera época. Noviembre de 1990.

clase, creaba expectación en sus alumnos y observadores desde el momento en que se le veía. En una ocasión surgió dentro de su clase el tema de la mona lisa, nos propuso que puesto que la Mona lisa era uno de los iconos del arte occidental trajéramos una re interpretación de la misma. La siguiente clase Melquíades traía puesta una playera en la que aparecía la Mona Lisa haciendo la señal de “guevos.” Otro día llegó a las clases vestido de blanco con una playera y una gorra con el logotipo de la marca de pintura Comex, como si se tratara de un pintor de brocha gorda. Motivado quizá por el antecedente de la playera de La Mona Lisa, en cierta ocasión un alumno le preguntó si se vestía acorde con la clase que iba a impartir, a lo que Melquíades respondió que en la escuela ya estaba determinada por el contexto artístico y académico la lectura que se haría de su ropa, mientras que en

las calles había recibido las respuestas más interesantes como la ocasión en que escucho a un señor decir: “ Y éste viejo loco porqué se viste así”.

Personalmente me tocó tomar la clase de arte contemporáneo que él impartía los dos últimos semestres del ciclo 2003 antes de su fallecimiento. Generalmente anotaba en el pizarrón dos o tres palabras y a



fotografía Revista Los UniversitariosRevista mensual. Tercera época. Noviembre de 1990.

partir de ellas comenzaba su discurso en apariencia su fragmentado: comenzaba con una anécdota propia o ajena para de ahí continuar hablando de estética, geometría o política, a menudo traía consigo alguna artesanía, un libro o incluso algún objeto de los que acababa de comprar en la calle de Moneda que en ese entonces rebosaba de vendedores ambulantes. El objeto podía funcionar como ejemplo: en alguna ocasión nos mostró un grupo de encendedores y nos hablo acerca de la geometría, el funcionalismo y el kitsch con cada uno de ellos. Sus clases tomaban un giro provocador cuando nos proponía algún reto: re interpretar una vez más la imagen de la Mona Lisa o responder a la pregunta: ¿Es Emilio

Tuero un artista pop? Retos a los que como estudiantes no estábamos acostumbrados y no sabíamos exactamente cómo responder e incluso llegaban a parecernos absurdos. Un poco antes de terminar el semestre anotó las palabras: circunstancia, tema y meta tema. Y explicó que el contenido de sus clases había seguido esa estructura: si había hablado de los escultores Sebastian y de Richard Serra tal vez había partido de una anécdota circunstancial, pero el tema no era ninguno de los escultores en sí mismos si no el geometrismo, y el fondo de de todo ello era el meta tema: el arte y el poder. De esta manera aunque las clases parecieran un discurso arbitrario a partir de objetos, en realidad se trataba de un discurso muy bien elaborado y a partir de los objetos que nos mostraba se llegaba de lo circunstancial y el humor hacia temas más profundos.

A menudo Melquíades fue catalogado como un artista kitsch y representante del Art-naco, entendido éste termino como una mexicanización del kitsch. A finales de los años noventa se puso de moda la frase “lo naco es chido”<sup>2</sup> la cual fue una forma de dar entrada dentro de los “revivals” de la posmodernidad a aquellas manifestaciones urbanas sancionadas en los años ochenta por su mal gusto: la imagen de Rigo Tovar, Chico Che, El Santo enmascarado de plata, los adornos de peluche en el tablero del auto, en fin, todas esas formas de expresión sancionadas como exageraciones de mal gusto, propio de las clases bajas y carentes de “Cultura”. Pero si bien el vestuario de Melquíades era estrafalario y su colección de objetos baratija coinciden con ese “mal gusto” popular, su propuesta

---

<sup>2</sup> El termino “Art-naco” fue apropiado por un grupo de artistas como Sergio Arau y Botellita de jerez entre otros realizando diseños inspirados en las culturas populares urbanas de Mexico  
[www.artnaco.com](http://www.artnaco.com)

no se agota con la rebelión estética o la apropiación de iconos de la cultura popular. Tanto su vestuario como sus objetos toman un sentido más profundo dentro de los performances y sus clases.

Melquíades no retomó los elementos de la cultura popular urbana como una apropiación nostálgica de reciclaje cultural o como una ironía que buscara la trasgresión solamente con el hecho de estar fuera de tono de los estándares de la cultura dominante. El manejo que hace de los objetos tiene vinculaciones tanto con las vanguardias artísticas como Dadá, el surrealismo, el arte pop y conceptual como con las situaciones cotidianas que nos podemos encontrar al transitar por la Ciudad de México.



Alfredo Nuñez y Adrea Di Castro. Reunión del no grupo.1977

Los objetos de Melquíades muestran diálogo entre las culturas populares urbanas de la Ciudad de México y la cultura artística dominante norteamericana y europea. Pero éste diálogo es una lucha: las expresiones populares son afectadas por la cultura dominante, y al mismo tiempo, la cultura dominante es afectada por las culturas populares.

La irreverencia, la ironía y lo lúdico de la producción artística de Melquíades Herrera no se entendería sin su participación dentro del No Grupo. De acuerdo con una entrevista<sup>3</sup> grabada en el museo Carrillo Gil Melquíades fue hijo de un señor de mantenimiento de una oficina pública y una ama de casa en la colonia Valle Gómez. Su padre esperaba que aprendiera a manejar para que de esta manera se pudiera “defender en la vida”. En un principio sus intereses son por la biología, la arqueología y el cine. Al inicio copia caricaturas de periódicos y revistas, y como le quedaban bien todo mundo le dice que debería estudiar arte. Entra en la academia de San Carlos de 1969 a 1972. En la entrevista le preguntan a quién considera su maestro a lo que responde que a nadie, puesto que él en ese entonces se encontraba muy inconforme con ciertas formas de enseñanza anacrónicas como la copia de estatuas y pinturas “Hacía falta información bibliográfica y una formación más sistematizada que fuera de lo más simple a lo más complejo<sup>4</sup>”. Quizá por eso se integró a las reuniones que se llevaban a cabo en

---

3 Vid. Los grupos: Entrevista a Melquíades Herrera. Álvaro Vázquez Mantecon, 1994Cassete Beta (1) español. Clasificación N162

4 Ibidm.

la casa de Hersúa con un grupo mucho más numeroso previo a la formación del No Grupo.

¿Cual era entonces el ambiente cultural de México y por qué se dio la efervescencia de grupos en los años setenta? Aunque no podemos hacer aquí un panorama exhaustivo de esa década, diremos solamente que los grupos tuvieron como antecedente inmediato la generación de la ruptura, el taller de la gráfica popular y las brigadas de activistas del 68.<sup>5</sup> Al igual que la generación de la ruptura los grupos quieren salir del anquilosamiento en que se encontraba el arte en México, estancado en el estilo del muralismo y la escuela mexicana de pintura desde los años veinte. Aunque la generación de la ruptura había incorporado a su lenguaje pictórico la abstracción y otras tendencias internacionales, seguía todavía dentro de los museos del estado y las galerías privadas lejos del público masivo, produciendo en las técnicas tradicionales como la pintura, escultura y grabado. A diferencia de la Generación de la Ruptura, los grupos continúan la tradición del arte público y social heredada del manifiesto muralista de los años veinte y el Taller de Gráfica Popular continuando con una producción masiva con mensajes políticos dirigidos al pueblo. Durante la revuelta de 1968 se dividía el trabajo político en comités y dentro del comité de propaganda en los talleres de la UNAM y el INBA se recurre a técnicas de reproducción masiva como serigrafía, offset y fotocopias. Después del 68 los grupos realizan tanto exposiciones colectivas como acciones en favor de presos políticos, movimientos campesinos y sindicales, luchas

---

5 Vid. De los grupos, los individuos. V.V. A.A. Museo Carrillo Gil. México. 1985.

populares o denunciando la represión y la corrupción del sistema político mexicano y las dictaduras de América Latina. En esa época era necesario agruparse para reclamar los espacios que no se daban en los museos, para defender una posición política diferente a la oficial, para mostrar una producción artística fuera de los estándares tradicionales como el performance, el vídeo arte y la instalación. Era necesario un espacio diferente, fuera de las galerías y los museos, dirigirse a un público distinto con nuevas técnicas y nuevos contenidos.

La Bienal de París.

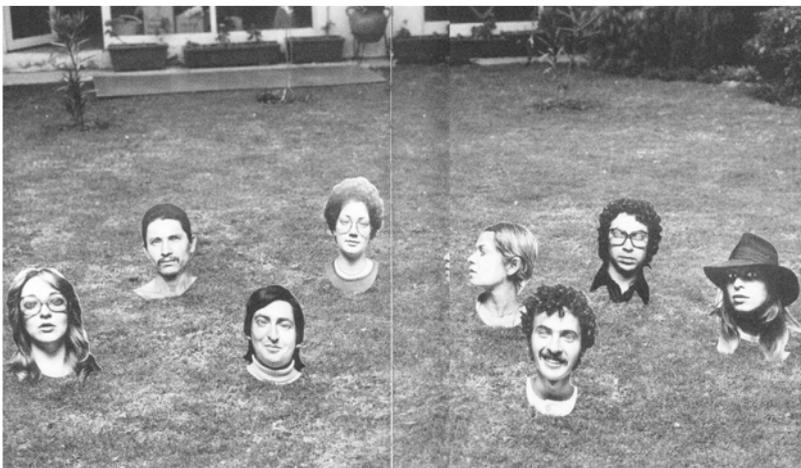
Por aquellos años en la Academia de San Carlos se reúnen un grupo de estudiantes para jugar cartas, tomar el café y platicar de arte en casa del escultor Hersúa, éste grupo se decantará y serán Adrea Di Castro, Hersúa, Sandra Isabel Llano, Katya Mandoky, Roberto Realh de León, Susana Sierra, Maris Bustamente, Alfredo Nuñez, Rubén Valencia y Melquíades Herrera los primeros integrantes de el No Grupo<sup>6</sup>. Una de las razones por las que deciden llamarse No Grupo es porque estaban en desacuerdo con la forma de trabajar de otros grupos donde los integrantes se subordinan a un líder o bien las personalidades se diluyen en favor de la personalidad del grupo:

---

6 Henaro, Sol Henaro. No Grupo un zangoloteo al corsé artístico. Mexico 2011 catalogo para la exposición del mismo nombre Museo de Arte Moderno. México 2011

“El No Grupo no tiene líderes o jefes, todos son tratados como iguales y nadie es gato de nadie. No somos un grupo en el que cada quien haga lo que quiera y lo muestre en una colectiva; los trabajos son de quien los muestra y tienen el voto de confianza de los otros.

No somos un forzado y fraudulenta colectivismo libre de responsabilidades tras el anonimato<sup>7</sup>”.



Alfredo Nuñez y  
Andrea Di Castro  
para No-Grupo.  
Máscaras para la X  
Bienal de París.1977.  
fotografía en blanco  
y negro

La primera aparición del No Grupo se da en torno a la X Bienal de París. Helen Escobedo fue comisionada para conformar la participación de México, en lugar de proponer a cuatro artistas decide proponer a cuatro de los grupos que ya estaban conformados en ese momento: Taller Arte e Ideología (TAI), Proceso Pentágono y SUMA. El No Grupo no había sido invitado debido a su reciente formación por lo que se plantearon participar de manera extra oficial al margen del aparato oficial. La intervención del No Grupo consistió en una presencia virtual: enviaron por correo un conjunto de máscaras de cartón rígido con los retratos fotográficos

---

<sup>7</sup>“El No-Grupo y la experimentación” folleto distribuido durante la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, Febrero de 1979

de cada uno de sus integrantes. Algunos de los pronunciamientos que acompañaban a las máscaras eran los siguientes:

“Nuestra participación induce a la posibilidad de que sea el espectador el que propicie nuestra presencia virtual en la Bienal de París:

Queremos estar ahí sin estarlo físicamente.

Queremos que sea el espectador el que nos lleve.

Queremos habitar la faz de cada uno que lleve nuestra máscara.

Queremos ser el espectador<sup>8</sup>”.

Las instrucciones para el Museo Pompidou eran repartir las máscaras a los espectadores dentro del museo, no permitir que el público saliera del museo con ellas y por su parte los visitantes deberían utilizarlas dentro del museo durante su recorrido para luego pasarla a otros espectadores. Si bien es cierto que enviaron las máscaras nunca pudieron constatar si efectivamente fueron recibidas. Un detalle curioso es que dentro del grupo de rostros que conforman las máscaras no figura el de Melquíades Herrera porque aún cuando asistía a las reuniones del No Grupo todavía no se consideraba parte de él<sup>9</sup>.

---

8 Texto mecanografiado para la Bienal de París, 1977 dentro de la exposición El No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico. Museo de Arte Moderno octubre de 2010 marzo de 2011.

9 Cfr. Los grupos: Entrevista a Melquíades Herrera. Álvaro Vázquez Mantecon. Op. Cit

Por medio de su ausencia-presencia a través del público asistente planteaban una obra de arte hecha a partir del sujeto más que del objeto. Dentro de los pronunciamientos que escribieron para la bienal declaran que la máscara ha sido utilizada como elemento funerario para presentar a los ausentes y como elemento del carnaval para mostrar lo obscuro, por medio de la máscara esperaban hacer de la bienal una feria, un carnaval y combatir de ésta forma el esnobismo y la solemnidad que caracterizaba a éste tipo de eventos. Ésta obra fue la única que se presentó como obra colectiva del No Grupo, a partir de entonces las obras se firmarían con el nombre del autor y el No Grupo.

Secuestro Homenaje a Gunther Gerzso.

Al año siguiente invitaron a Hersúa a dar una conferencia para el salón de invitados del Palacio de Bellas Artes -que eran Gunther Gerzso, Carlos Mérida y Rufino Tamayo- él a su vez invitó a los integrantes del No Grupo para participar en esa conferencia:

“...para consolidar lo que habíamos venido platicando desde antes. Hablar de Gerzso iba a ser muy aburrido, nosotros no somos teóricos ni escritores, somos artistas plásticos así que mejor vamos a opinar con nuestra obra. A Hersúa se le ocurrió una escultura de lona y madera pintada anunciando

el evento fuera de la sala Manuel M. Ponce, a Roberto Realh de León una película súper 8 con transformaciones a partir de un cuadro que se pinta y se vuelve a pintar. Adrea Di Castro hizo un plano sonoro de Gunther Gerzso que sonaba cuaaa... Yo hice una peliculita súper 8 sobre la manera en que se quema un plano de Gunther Gerzso”.<sup>10</sup>

Los integrantes del No Grupo se reunieron con Gerzso para entrevistarse con él y a partir de la entrevista cada uno desarrolló un proyecto para presentar en la sala Manuel M. Ponce. De acuerdo con lo escrito en la proclama para la ocasión no



pretendían hacer una obra que emulase la pintura de Gerzso, ni tampoco querían hacer una conferencia en la que se aborde la obra mediante palabras. Lo que ellos desean es realizar un diálogo con Gerzso pero mediante pinturas, vídeos, cine y happenings, el nombre de los medios que utilizaban no les preocupaba en ese momento, lo

No-Grupo Intervenciones fotográficas para evento  
Presencia ambiente de Gunther Gerzso, 1978  
Fotografía en Blanco y negro

---

<sup>10</sup> Los grupos: Entrevista a Melquíades Herrera. Álvaro Vázquez Mantecon. Op. Cit



No-Grupo Intervenciones  
fotográficas para evento  
Presencia ambiente de  
Gunther Gerzso, 1978  
Fotografía en Blanco y  
negro

importante era aprovechar la ocasión para polemizar utilizando medios plásticos con la obra de Herzso. Haciendo patente la desmitificación de la obra de arte, Melquíades realiza un vídeo Junto con Rubén Valencia titulado Así se quema un plano de Gerzso en la que un plano de papel va siendo consumido poco a poco por las llamas; además, Melquíades realiza un escrito para la exposición titulado secuestro plástico:

“El secuestro Plástico.

Marís Bustamente toma a Gunther Gerzso como algo menos que un tema; diferenciamos para decir motivo. en un ambiente plagado de persecución plagiadora de unos artistas con otros coludidos en fraternal canibalismo, Marís toma su verdadero pretexto de la realidad, es un esfuerzo por volver a ver con los ojos nuevos, apuntamos clásicos: Las estampitas multicolores suajadas y dobladas de cara, torax y pies interminables para

regocijo de los niños, son trasladadas a las serigrafía para proponer al espectador el juego de dobleces intercambiables, no con afán pueril, si no con la mirada de la conceptual poesía. en una hoja impresa de la que se podía separarse a gusto del espectador.

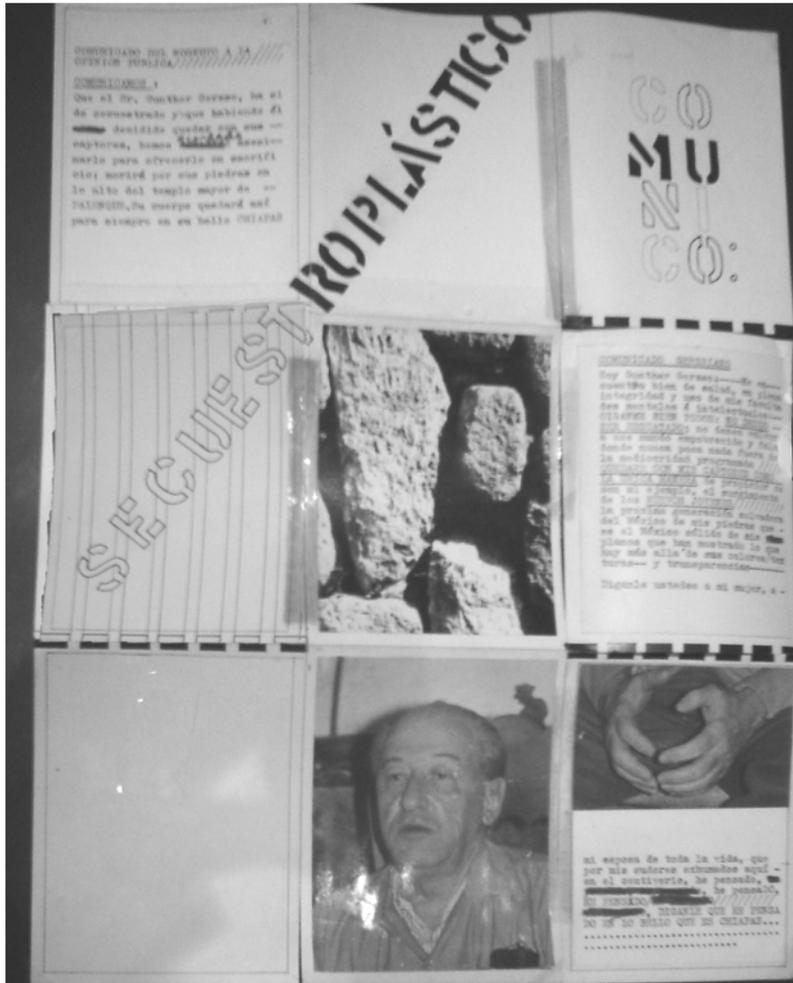
Además en una época de crisis económica donde la obra plástica alcanza sus mas elevadas cotizaciones , la obra de Marís se da el lujo de regalarse literalmente al espectador. La bofetada desmitificadora se consume como una obra puede valer tanto o tan poco, nada de eso importa, la obra se regala, el lujo es doble.

Guardada la obra en bolsas de blanco polietileno, el obsequio conserva el agrado de una sorpresa previa a la posibilidad combinatoria. Ahí están los valores, es difícil pretender buscarlos en la existencia puramente gráfica. los valores gráficos han sido desprendidos de su sitio y han sido traducidos a la plasticidad de la sorpresa, la multiplicidad, el movimiento, y las ganas de ver por ves primera lo que desde hace mucho se escondía es el mercado entre las manos de los escolares. Sucesivos trabajos se hayan comprometidos a instaurar un sistema consistente, pero inoperante es que la proposición se ha dado.

M.H.B. 78”<sup>11</sup>

---

11 Documento expuesto en la exposición “No-Grupo: un Zangoloteo al corsé artistico” en el Museo de Arte Moderno de octubre de 2010 a marzo de 2011.

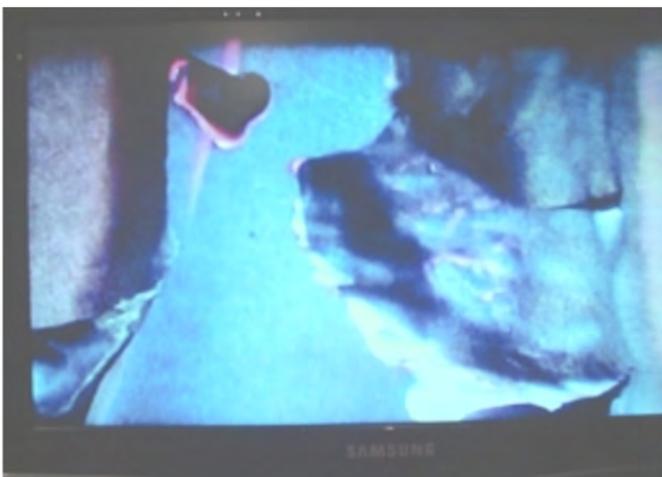


Maris Bustamante.  
 Secuestro Plástico,  
 1978. Collage

El tono irreverente y desmitificador quedó de manifiesto en una serie de fotografías tomadas durante la entrevista con Herzso retocadas posteriormente de modo que Gerzso aparece como el monje loco, así como los trece planos molidos de Gerzso de Rubén Valencia, en la cual aparecen un conjunto de bolsitas llenas de pigmentos, aplanadas y ordenadas como si se tratara de una pintura de planos de Gerzso. Durante la conferencia regalaron diferentes objetos al público, al terminar la presentación el público les aplaudió, tuvieron tanto éxito que les pidieron hacer otra presentación para los trabajadores del INBA. Ahí tuvieron



Rubén Valencia/ Melquíades  
Herrera para No-Grupo.  
Plano quemado/Así se quema un  
plano de Gerzso  
Digitalización de una película en  
formato super ocho colección  
Neus y Andrea Valencia



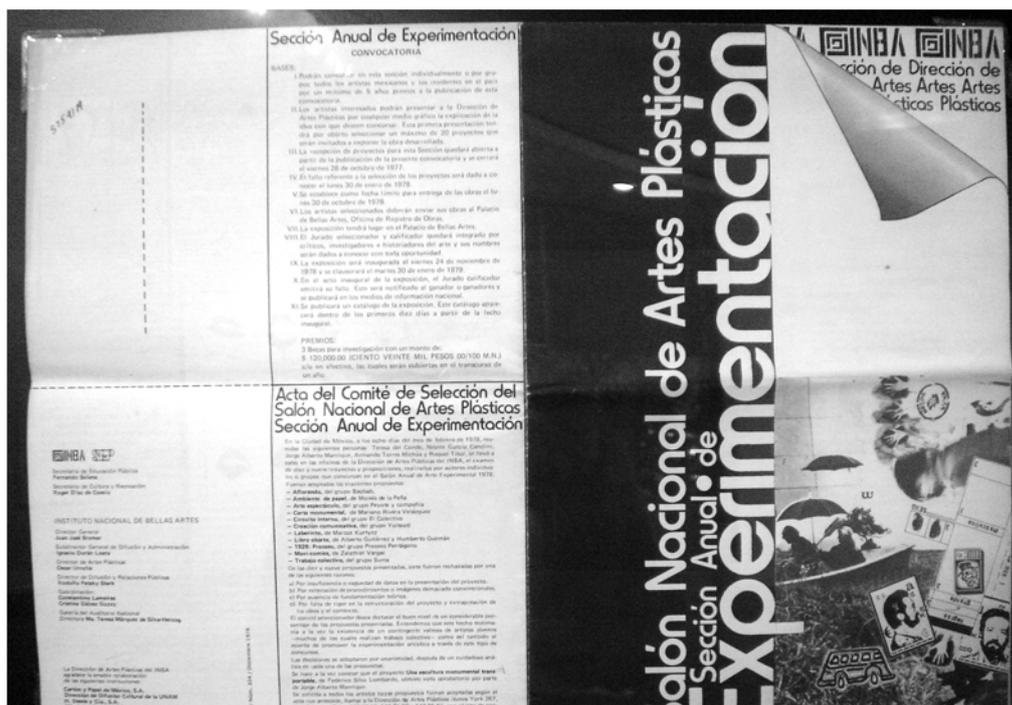


Rubén Valencia para No-Grupo Trece planos molidos de Gerzso, 1978 Cartoncillo impreso con bolsitas de pigmento pegadas

algunas discusiones acerca de si las acciones que habían realizado eran irrepetibles pero en su mayoría se presentaron de nuevo.

Salón Anual de Experimentación.

A finales de 1977 el Instituto Nacional de Bellas Artes lanza la convocatoria para el Salón Anual de Experimentación, los jurados fueron: Rita Eder, Francisco Fernandez, Nestor García Canclini y Carlos Jurado, los premios eran dos becas de investigación de ciento veinte mil pesos que fueron repartidas en el transcurso de un año, los ganadores de éstas becas fueron: Grupo Suma y Zalathiel Vargas, el grupo Proceso Pentágono se auto excluyó del concurso. El concurso no estuvo



Catálogo oficial y convocatoria al Salón Anual de Experimentación 1979

exento de contratiempos<sup>12</sup>, en el acta del jurado se hacen algunas consideraciones respecto a grupos que presentaron trabajos muy parecidos a lo que se pidió en el salón de artes plásticas, así como proyectos en los que la limitación de recursos o la adecuación a los espacios disponibles hacían que las obras perdieran el carácter experimental. El jurado sugirió dentro del mismo dictamen que en los próximos concursos, los premios sean más numerosos y se otorguen para realizar proyectos previamente seleccionados, donde la documentación de dichos proyectos se presentaría posteriormente para obtener una distinción.

El No Grupo no participó en el Salón Anual de Experimentación por estar en contra de los concursos y otras formas de legitimación de la obra artística. Dentro de las discusiones al interior del grupo surge una ruptura con Katya

12 Acta del jurado del Salón de experimentación: Nota de prensa Excélsior 16 de marzo de 1979.



Autor no identificado Documentación fotográfica y de la acción presentada en los "Domingos experimentales" del Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación, 1979

Mandoki debido por una parte a que el grupo no avala la presentación de un pintor dentro de una jaula para simbolizar el aislamiento del artista en la sociedad actual, y por otra parte, a que Katya si quiere participar en el concurso, cosa que finalmente hace con la agrupación multidisciplinaria Yolotéotl<sup>13</sup> en el proyecto Parto Solar 5. Finalmente, el No Grupo es invitado a participar, aunque ya no lo hace como concursante si se presentó junto con otros grupos en los Domingos Experimentales en la Galería del Auditorio Nacional, dentro de las actividades paralelas a la Sección Anual de Experimentación, el No Grupo se presenta el 4 de marzo de 1979. Pero, pese al rompimiento, Katya apareció repentinamente en el momento en que se desarrollaba la presentación del No Grupo montando el acto

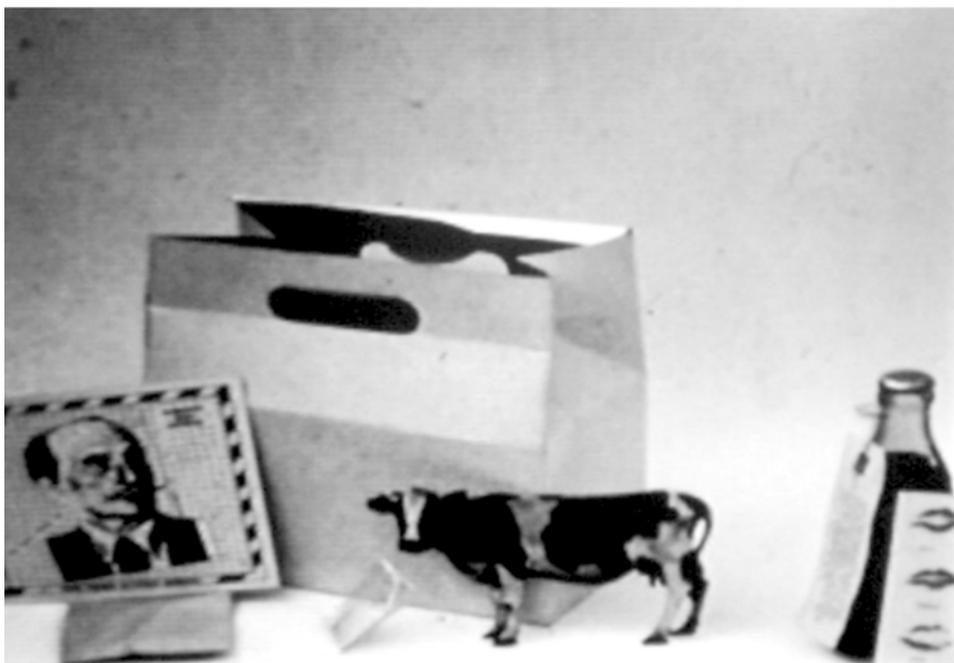
---

13 El colectivo Yolotéotl lo integraron: Susana Dultzin, Raúl Kamffer, María de Los Ángeles Marín, Jorge Pérez Grovas y Katya Mandoki.

que sus compañeros del No Grupo ya habían rechazado en discusiones previas, lo cual selló su rompimiento definitivo con el No Grupo. Finalmente en el programa impreso que repartió el No Grupo (apropiándose el programa oficial) estaban asentadas con líneas las ausencias de los integrantes que ya no estaban, quedando Maris Bustamante,



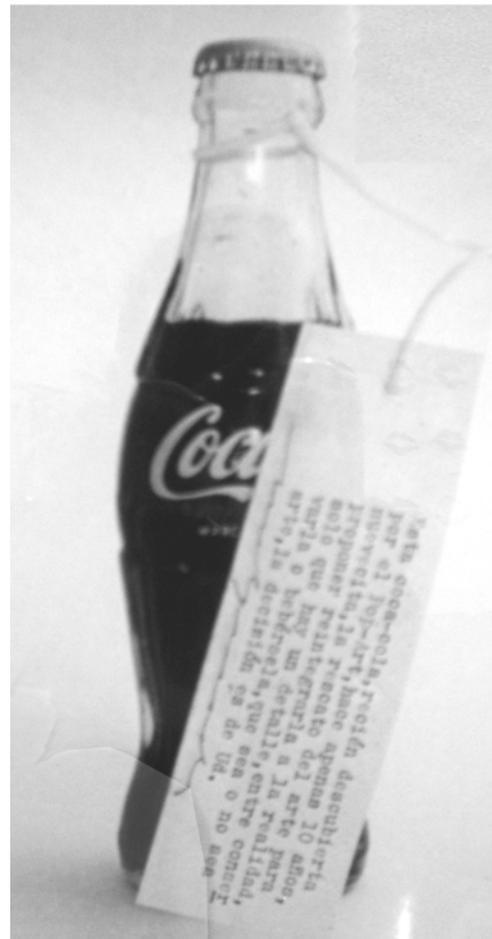
Autor no identificado Documentación fotográfica y de la acción presentada en los "Domingos experimentales" del Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación, 1979



La lonchera, repartida por el No-Grupo al público durante el Salón Nacional de Artes Plásticas, 1978. Diapositivas digitalizadas

Rubén Valencia, Alfredo Nuñez y Melquíades Herrera como el grupo definitivo.

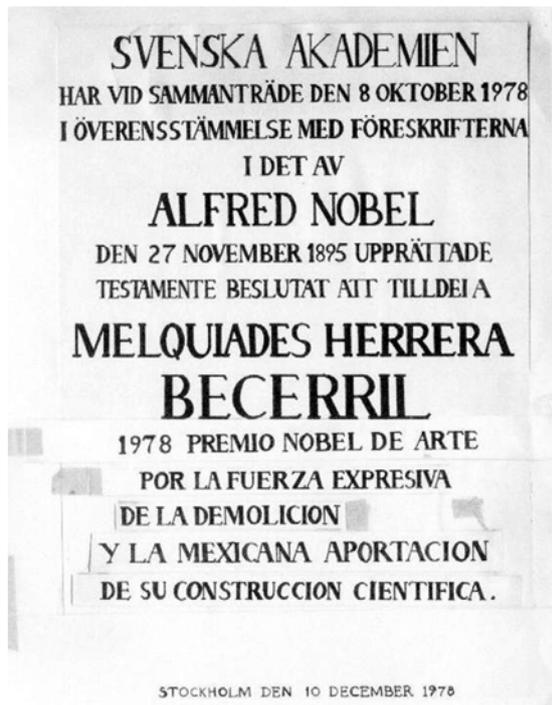
La propuesta que presentó el No Grupo en los Domingos Experimentales fue repartir una cajita de lunch que contenía leche en polvo de una vaquita de Alfredo, un Marcel Duchamp de Rubén que arrojaba chochitos de dulce de una bolsita pegada atrás, una hoja con unas boquitas pintadas de Maris con la leyenda “Arte es porque tu lo digas así es.” y una botella de auténtica coca-cola de Melquíades con una etiqueta que decía:



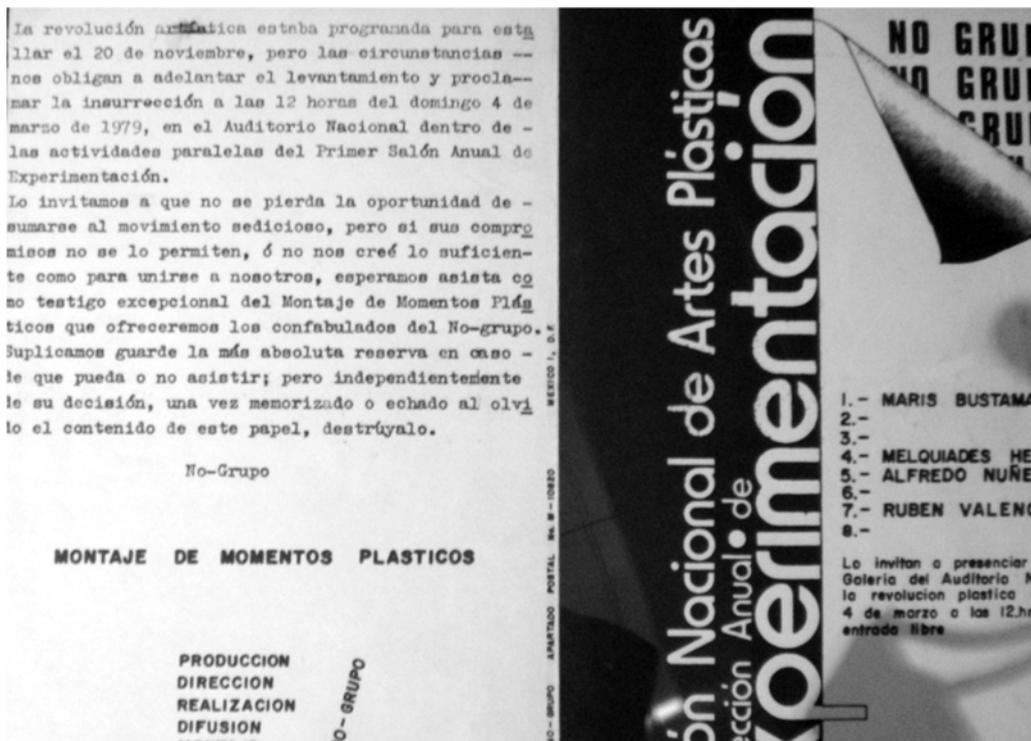
Melquíades Herrera para el No-Grupo. Esta coca-cola, recién descubierta por el Pop-Art..., 1979 Fotografía

“Ésta coca-cola, recién descubierta por el Pop-Art, hace apenas 10 años, nuevecita, la rescato del arte para proponer reintegrarla a la realidad, sólo que hay un detalle, entre conservarla o beberse la, que sea o no sea arte, la decisión es de Ud.” Cada quien tenía un elemento que metieron dentro de una lonchera, la cual repartieron colocando una en cada silla”.

La reacción del público fue de asombro, pues no sabían si comerse un



Melquiades Herrera  
 para No-Grupo.  
 Premio Nobel del arte,  
 1978.



No-Grupo. invitación al Salon Nacional de Artes Plásticas intervenida

panquecito y tomarse la coca-cola que venía en la lonchera o conservarlas como obras de arte.<sup>14</sup> Otro elemento importante dentro de ésta presentación fue el discurso de aceptación del premio Nobel<sup>15</sup> por parte del mismo Melquíades. El discurso fue una protesta porque no existe un premio Nobel de artes plásticas ni de matemáticas que eran las actividades favoritas de Melquíades. Fue también una protesta contra las políticas culturales gubernamentales y los concursos, ya que, de acuerdo con Melquíades, el monto que se repartía en los premios era igual o inferior al valor de un automóvil. Las empresas de detergente regalaban un automóvil por el único hecho de comprar sus productos; mientras que por cada artista que gana hay otros veinte que hicieron la inversión y no obtuvieron nada. Muchos artistas aceptan los premios porque creen que es preferible recibir esa pequeña cantidad a que el gobierno y sus funcionarios se la queden. Pero tal vez el gobierno no ofrecía más porque los artistas a su vez no le ofrecieron al gobierno otra cosa que el doblegarse. Según Melquíades el artista debería de recibir un sueldo digno por su trabajo, por hacer su obra, y aunque la educación es una profesión noble y necesaria, los artistas no deberían emplearse en ello para sobrevivir. Ésta postura coincide con un artículo que apareció en la revista Artes Visuales, en donde sostienen que “Aparentemente no existe una política a favor de los productores pero ese desinterés del Estado es en realidad su verdadera política: dejar a la suerte de la iniciativa privada a los artistas para obligarlos a

---

14 Uno mas uno lunes 25 de marzo de 1979. “La comida es más importante que el arte tesis del No-Grupo”

15 Herrera Becerril, Melquíades “Discurso de Aceptación del premio Nóbel” Revista Los universitarios México no. 17 tercera época. septiembre de 1990

seguir el espejismo de que solamente siendo millonarios o célebres son las únicas posibilidades iniciales de producir arte, en estas condiciones, el Estado se limita a cubrir las apariencias de sus supuestos intereses culturales, mediante dadas sorteadas periódicamente<sup>16</sup>.”

Es también en éste momento donde deciden nombrar a sus acciones como Montaje de Momentos Plásticos en lugar de performance.

“La primera vez que oí la palabra performance (pronunciase performans) fue cuando nos presentamos en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec mis compañeros Maris Bustamante, Alfredo Nuñez, Rubén Valencia y su servidor, como integrantes del No Grupo. Me parece que fue Carla Stellweg, conocedora del ambiente norteamericano quien hizo su correcta pronunciación, apostrofó con el latigazo del nombrecito el trabajo que presentábamos como grupo. Como en ese momento nos parecía que para pronunciar la palabra performance había que retorcer ligeramente los labios de manera snob, nos rebelamos frente al calificativo y en una reunión grupal Maris propuso y fundamentó que lo que hacíamos era un Montaje de Momentos Plásticos, título genérico que gustosos adoptamos para designar nuestras acciones o eventos.”<sup>17</sup>

De ésta manera establecen una postura frente al colonialismo

---

16 Autodefiniciones. No-Grupo. Revista Artres Visuales no 23, enero 1980.

17 Herrera Becerril, Melquíades. El performance: ¿tradición, moda, publicidad o arte?. México. UNAM-ENAP.1986.

cultural dominante en el ambiente artístico de ese momento, donde muchos artistas simplemente importan modas e ismos para acceder al mercado, contraponiendo en cambio, un origen y una denominación propia de la práctica artística, pues no es necesario esperar que venga de fuera la consagración artística cuando los artistas pueden crear nuevas formas de expresión a partir de su propia historia.



Cartel Atentado al hijo prodigo de José Luis Cuevas. Museo de Arte Moderno 1979

Atentado al Hijo Prodigio.

En 1979 el Museo de Arte Moderno inaugura la exposición: “José Luis Cuevas. El regreso de otro hijo prodigo” en el marco de esa exposición y a la manera del secuestro homenaje a Gerzso el No Grupo se presenta con el montaje de momentos plásticos: Atentado al Hijo pródigo, en el cual hacen una sátira sobre las figuras célebres como Cuevas. Melquíades escribe una posdata al catalogo de la exposición:

“Un hijo prodigo es un hijo que tuvo la insolencia, (cualidad por demás "joven"), de aventurarse para madurar fuera de sus padres y casa.

Quiso lograr su diferenciación y ante el dictador, el joven huyó.

Un hijo prodigo es un hijo derrotado que tuvo que regresar a ser lo mismo. El padre de un hijo pródigo, también es un derrotado.

Un hijo pródigo es un hijo que entra al Museo de Arte Moderno con los brazos abiertos a ser recibido por los otros brazos también abiertos, los de su padre, el sistema. Un padre, éste sistema, que tal vez dé cosas, pero que niega muchas otra también<sup>18</sup>”.

---

18 Posdata al catálogo El hijo pródigo de José Luis Cuevas, 1979. Documento mecanografiado.

Con lo cual contribuye a desmitificar la figura de Cuevas, su triunfo en el extranjero y el papel de las políticas culturales del estado para su legitimación. Dentro del montaje de momentos plásticos que presenta Maris Bustamante repite una anécdota

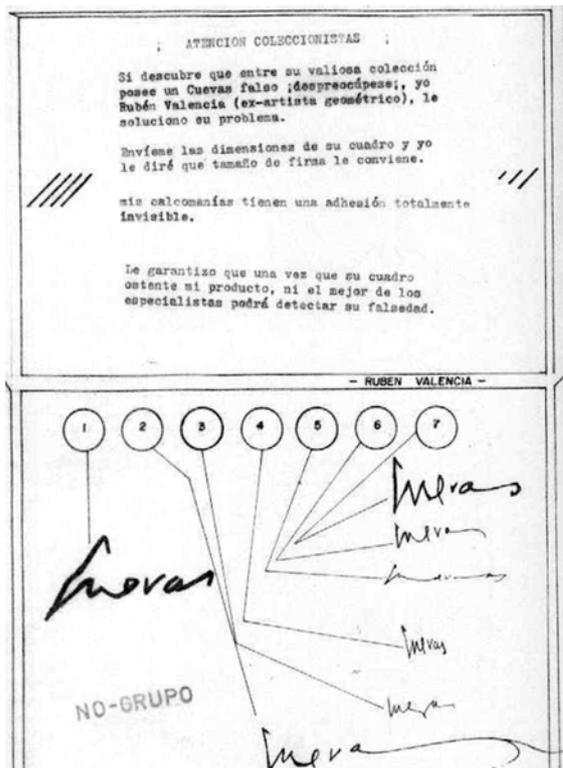


que Cuevas les compartió en una

Maris Bustamante para el No-Grupo. Auténtico Sudro de José Luis Cuevas, 1979 Arte objeto

entrevista previa. De acuerdo con

la cual, al salir Cuevas del Palacio de Bellas Artes se encontró con un grupo numeroso de fans que lo rodearon pidiendo autógrafos. La multitud era tan numerosa que comenzó a sudar abundantemente y algunos de ellos le regalaron clinex para que se limpiara el sudor. En su montaje de momentos plásticos Maris presenta pequeños pedacitos de clinex en bolsas de plástico con la leyenda: “Auténtico sudor de: José Luis Cuevas. Las reliquias duran toda la vida”. Por su parte, Rubén Valencia hizo la primera falsificación autorizada de firmas de cuevas, un documento en el que ofrece a los coleccionistas calcomanías con la firma de Cuevas para Legitimar cualquier cuadro falso. Maris Bustamante presentó la Cortina de Nopal, una cortina con figuras de nopales impresos para que José Luis Cuevas pudiera llevársela de nuevo, ya que él había derribado la



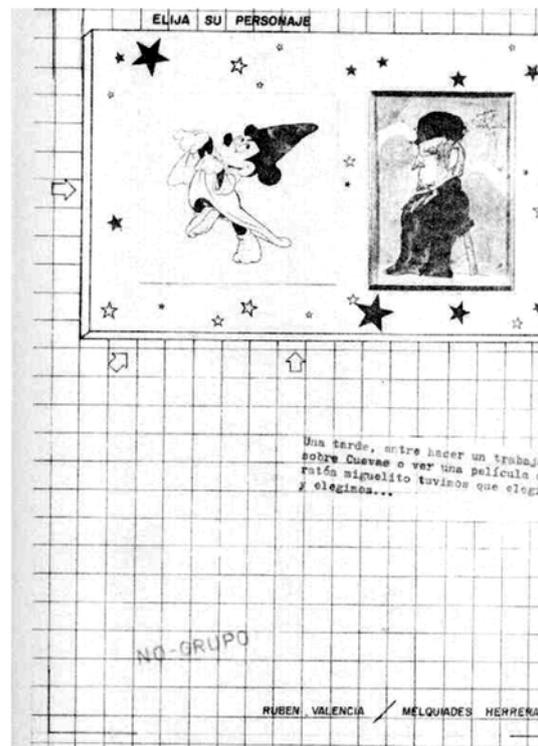
Rubén Valencia para No-Grupo. Atención coleccionistas, 1979. Fotocopia



Rubén Valencia. Animación en super 8, 1979



Montaje de momentos plásticos del No-Grupo en Atentado al hijo pródigo, 1979 Fotografía en blanco y negro. Cortesía Carla Stellweg



Rubén Valencia y Melquíades Herrera para No-Grupo. Elija su personaje, 1979. Fotocopia

cortina de nopal que aislaba el arte en México. Otra de las obras presentadas fue una película en super ocho de Rubén Valencia en la que un dibujo de Cuevas se sale del cuadro y empieza a caminar, sale del museo y en el estacionamiento es atropellado por el volkswagen de Rubén, pero en vez de salirle sangre le sale tinta negra.

Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual.

En 1981 Tiene lugar en Medellín Colombia el primer (y único) Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano, organizado por Juan Acha (teórico peruano radicado en México) quien ya había realizado una exposición no objetual y un simposio en Zacoalpan Morelos en 1976, aunque en México no pudo concretar el proyecto de manera más formal. Fue hasta 1981 en Colombia cuando logró concretar el coloquio para lo cual invitó a varios artistas y teóricos: Rita Eder, Nestor García Canclini, Magali Lara, Hersúa, Proceso Pentágono, Felipe Ehrenberg y el No Grupo. En ésta ocasión el No Grupo presentó una recopilación de sus performances.

Es importante la participación del No Grupo en este coloquio ya que ellos son un buen ejemplo de lo que Juan Acha llama no objetualismos. Las prácticas en las que “el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contra culturales. Es cuando brotan los no objetualismos cuyo blanco de ataque es la fetichización del objeto, para

*Menú*

Medellín Colombia

Sólo para Hombres  
Jitomates

0

Barda de ladrillos  
Platos solubles  
Hilo  
Calendario  
Gerszo aparicible  
Botero  
Enguerrand Quartón  
Cuadro realista  
Cubista  
Erótico-pornográfico  
Ponchables  
Planchable

0

Merolico

0

60"  
que rico sha sha sha  
Plano quemado  
El Museo de Arte Redondo  
Recuerdos

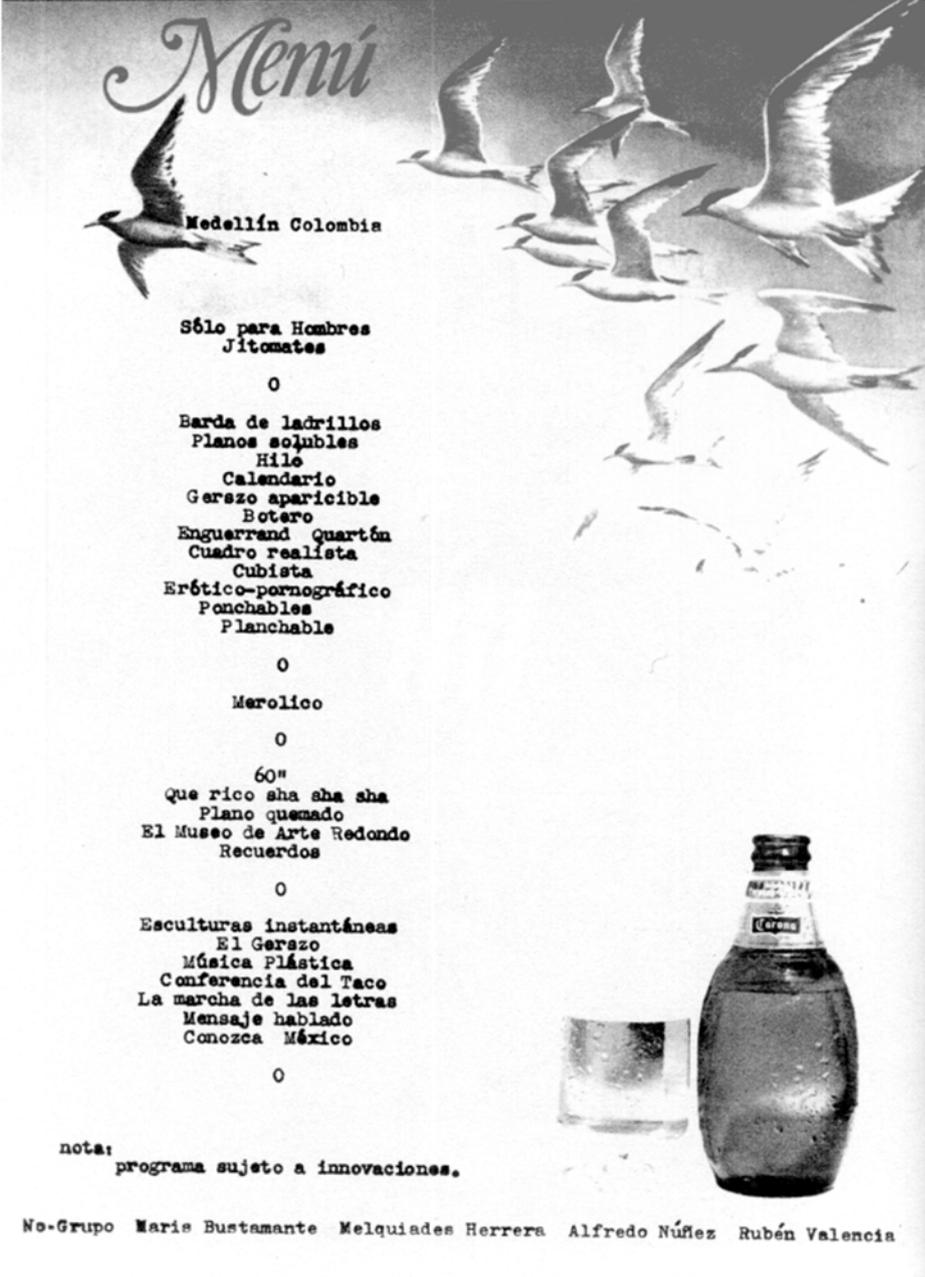
0

Esculturas instantáneas  
El Gerszo  
Música Plástica  
Conferencia del Taco  
La marcha de las letras  
Mensaje hablado  
Coozca México

0

nota:  
programa sujeto a innovaciones.

No-Grupo Maris Bustamante Melquiades Herrera Alfredo Núñez Rubén Valencia



No-Grupo. Menú Medellín, 1981. Impresión offset



Montaje de Momentos Plásticos del No-Grupo durante el 1er Coloquio Latinoamericano de Arte No objetual y Arte Urbano.1981

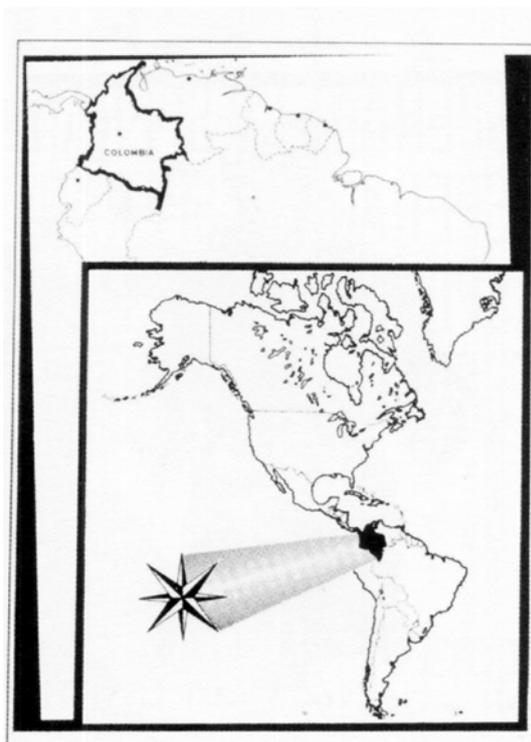
ello tienen a disposición ideas frías, el juego, el buen sentido del humor o los gritos expresionistas y pueden utilizar galerías o museos o ir a la clandestinidad<sup>19</sup>” Dentro del documento Juan Acha defiende los no objetualismos como una producción propia que recurre a medios como las artesanías, los videos y los diseños; una forma de producción propia de América Latina frente a los posmodernismos extranjeros. Menciona también que cuando otros grupos buscan los posmodernismos con obras que buscan ubicarse dentro de un mercado por los medios tradicionales, los no objetualismos no están tan ocupados por esos medios de distribución y consumo, y buscan en cambio, a un nuevo público por canales diferentes como las presentaciones en vivo; la obra se aparta de las técnicas tradicionales y se buscan nuevos medios como el vídeo, las fotocopias, los diseños y la serigrafía. Al desmitificar la obra de arte, la celebridad del artista, las galerías

---

19 Juan Acha. Ensayos y ponencias latinoamericanas. Galería de Arte Nacional, Serie Estudios, Caracas, 1984pp.244

y los mercados el No Grupo desenmascara las formas de construcción de la obra de arte y sus formas de propaganda. Asimismo, mediante el uso de objetos sencillos de la vida cotidiana en sus presentaciones hacen patente la fetichización del objeto artístico y la obra de arte.

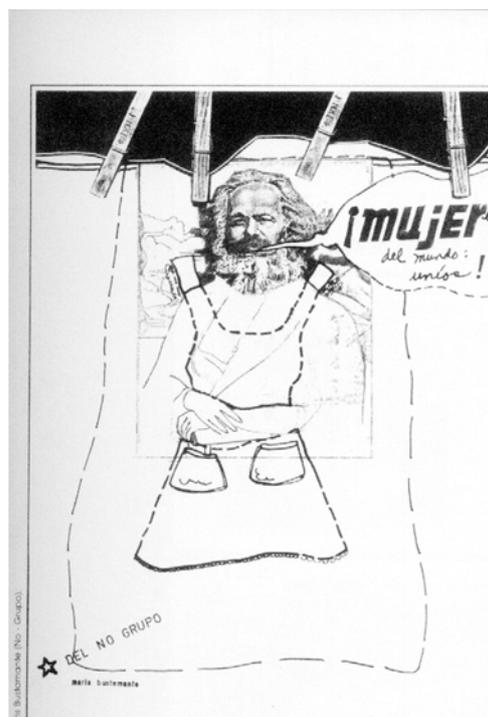
Agenda Colombia.



Varios autores. Agenda Colombia 83,1982.  
Colección pinto mi raya.

En su viaje a Colombia durante el coloquio de Arte No objetual y Arte Urbano, el No Grupo tuvo contactos con miembros del Movimiento 19 de Abril (llamados M-19), un grupo guerrillero que recibía apoyo de los intelectuales colombianos debido a que algunos de sus golpes eran de carácter conceptual; como fue el robo de la espada de Bolívar en 1974, el cual firmaron con un mensaje: “Bolívar, tu espada vuelve a la lucha” En 1981 algunos integrantes del No Grupo son contactados por miembros del M-19 en la ciudad de México y en 1982 el M-19 les invita a realizar un proyecto: la Agenda Colombia 83, la cual realizan en colaboración con el grupo Proceso Pentágono y el Grupo Mira, ésta agenda reunió la colaboración de 40 artistas e intelectuales.

La trascendencia de la agenda es que dentro de la misma confluyeron diferentes grupos y artistas, algunos de ellos pertenecientes a grupos que lucharon a lado de sindicatos y movimientos populares en los años setenta y en el movimiento estudiantil del 68, así como otros que no tenían una participación política directa hasta ese momento como el escultor Sebastian. La publicación de la agenda logró trascender en la política y la



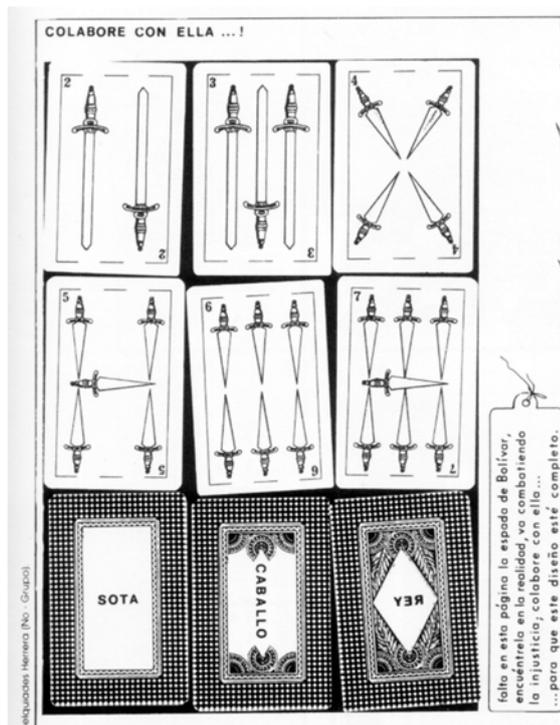
Agenda Clombia 83, 1982. Maris Bustamante

opinión pública: poco después de la publicación de la agenda comenzaron algunas negociaciones para incorporar al M19 a la vida civil, y también la agenda puso en la opinión pública la situación política y cultural de Colombia y el avance del imperialismo norteamericano sobre América Latina<sup>20</sup>. Dentro de la misma agenda Juan Acha publica un texto donde interroga sobre el papel de los productores artísticos en la situación política latinoamericana. En el texto titulado La Producción Artística Antes de la Revolución, propone que el arte debe destruir viejos mitos, fetichizaciones y falacias que hacen del arte el privilegio de una elite y refuerzan su valor como mercancía. De acuerdo con el mismo los artistas deben

---

<sup>20</sup> Presentará una Agenda Artístico-política sobre actos revolucionarios en AL. Excelsior jueves 9 de diciembre de 1982 por Eduardo Camacho

auto revolucionarse, es decir, innovar el arte mismo buscando nuevas formas de producción y de dirigirse a hacia nuevos públicos. Destaca que algunas de las formas de producción alternas a la fetichización de la obra de arte capitalista son las formas precapitalistas como las artesanías y los diseños, ya que éstos últimos cuentan con un alcance masivo y una fácil comprensión por parte de las masas.

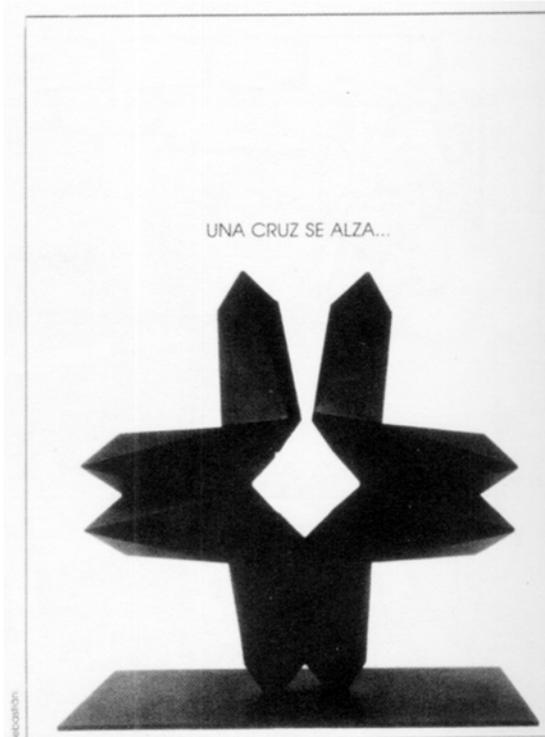


Agenda Clombia 83, 1982. Melquíades Herrera

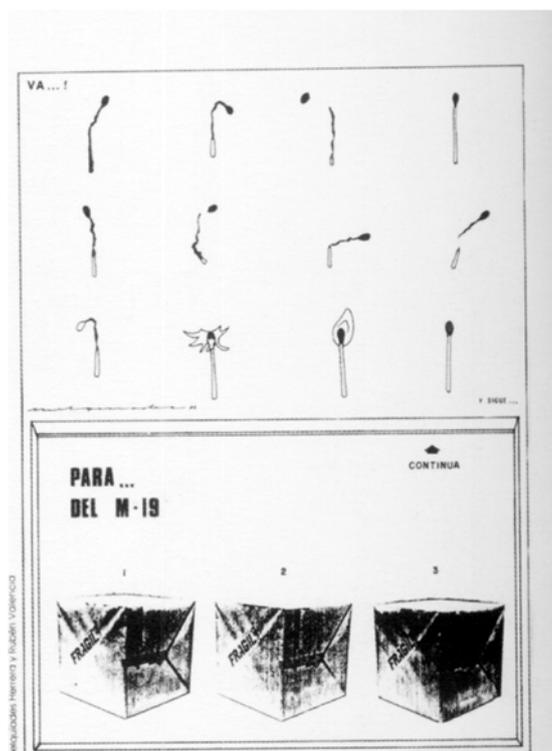
Melquíades participa dentro de la agenda con un poema y una ilustración referente al robo de la espada de Bolívar a partir de cartas de los mazos de espadas de la baraja española. Maris Bustamante con un collage en el que sobre el fondo de la Mona Lisa de Leonardo aparece Carl Marx con un mandil en el que puede leerse: “Mujeres del mundo: unios.”

Hasta ese momento se había considerado al No Grupo como alguien fuera de la política, entre otras cosas porque no formaba parte del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, que coordinaba las acciones en solidaridad con sindicatos y luchas populares acompañándolos en manifestaciones, organizando exposiciones colectivas como América en la Mira y Arte y Luchas

Populares en América Latina<sup>21</sup>. El No Grupo de acuerdo con palabras de Melquíades no era apolítico, puesto que todo artista es político y aún cuando se declarándose apolíticos lo son con su falta de acción. No estaban en contra de la política en el arte si no de utilizar el arte como medio de propaganda política para difundir mensajes muy pobres. Sin embargo, en



Agenda Clombia 83, 1982. Sebastian



Agenda Clombia 83, 1982.  
Melquíades Herrera

21 De los grupos los individuos. Op. Cit.

la Agenda Colombia 83 logran confluír diferentes grupos y artistas, algunos que ya participaban en el Frente como Proceso Pentagono y Mira, pero al mismo tiempo incorporan a artistas como Sebastian cuya obra no tiene contenidos políticos. Además la agenda logró poner en la discusión la intransigencia de los militares en Colombia y hacer reflexionar a los artistas sobre su participación política.

Caliente Caliente.

Durante el coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano conocieron al Artista de performance venezolano Carlos Zerpa, con quien tuvieron gran afinidad. Junto con él se presentaron en la facultad de Artes Plásticas de la



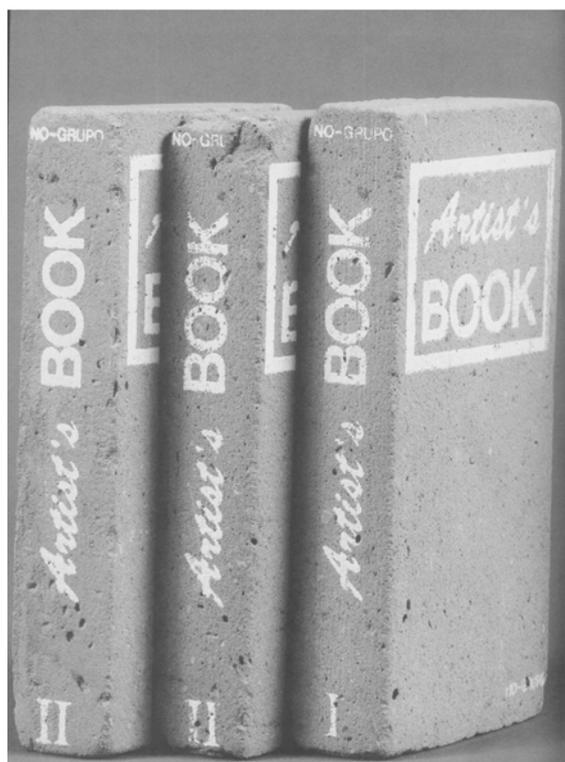
No-Grupo y Carlos Zerpa. Caliente! Caliente! Cartel



Calros Zerpa en Acción 1982

universidad de Jalapa, en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec y en la Academia de San Carlos de La UNAM. El cartel que anunciaba los eventos los presentaba haciendo burla de su internacionalidad, pues como en los perfumes estaban puestas las palabras “New York, París, Londres” y al mismo tiempo se presentaba el cartel como si se tratara de una película mexicana.

Durante las presentaciones Carlos Zerpa realizaba un performance titulado Patriamorfosis, un performance autobiográfico donde relataba una historia de amor con sus sirvienta y su educación religiosa. Entre otras acciones, dentro de su performance quemaba una estampa del Sagrado Corazón de Jesús, lo cual fue muy polémico para el público. Maris, por su parte, presentó su montaje de momentos plásticos: El Pene Como Instrumento de Trabajo, en el cual presenta una máscara de ella como la Mona Lisa con un pene como nariz. Alfredo Núñez presenta un performance: EE UU nos quiere quitar el petróleo, en el cual se disfraza como el presidente Regan tratando de arrancar un automóvil, después, mira un elefante



Artist's books,  
1982. Arte objeto,  
tres ladrillos  
impresos

fuera de su coche al cual dispara, carga gasolina a su automóvil, y por fin consigue arrancarlo mientras se escucha la canción “My Way”. Rubén Valencia presentó un método hipnótico cibernético para ser artista en sólo siete días.

Otra parte importante del No Grupo fue su participación en 1982 en los otros autores dentro de la Feria del Libro del Palacio de Minería, en la cual mostraban entre otras cosas un libro que se titulaba Reflexiones Entre Arquitectura y Literatura tomos I, II y III y en realidad eran tres ladrillos rojos envueltos en forma de libros, el libro que contenía una barda de ladrillo y la historia de una fiesta, un libro en cuyo interior se encontraban una serie de globos para ser inflados.

Finalmente el No Grupo se disuelve en 1983. En una entrevista en el Museo Carrillo Gil Álvaro Vázquez Mantecón pregunta a Melquiades ¿Por qué se disuelve el No Grupo? éste responde que como grupo ya no podían crecer y la intención de formar un grupo era que éste funcionara como plataforma de lanzamiento para los artistas que lo integraban. La devaluación también los afectó: recibieron una invitación para la bienal de jóvenes de París pero no juntaron ni para los pasajes y lo peor, no pudieron ponerse de acuerdo en la realización de un



No-Grupo Cartel, tríptico s/f. Offset

proyecto. Melquiades continuó su actividad como artista de manera personal y Maris Bustamante junto con Mónica Mayer forma el proyecto Polvo de Gallina Negra.

Los miembros de No Grupo acordaron la disolución del mismo y se separaron con una copia del archivo. Rubén Valencia falleció en 1990 y Arturo Nuñez Emigró a Estados Unidos. Melquiades Herrera y Maris Bustamante continuaron sus actividades como activistas del performance.

¿Cómo influyó la participación en el No-Grupo en Melquiades? Al igual que otros grupos, Melquiades y el No Grupo estaban en contra de las políticas

culturales del Estado mexicano de ese entonces, el cual so bien buscaba consolidar un mercado, lo hacía dentro de las técnicas tradicionales, con los artistas ya conocidos y consagrados en los museos y galerías. Mientras que los grupos apuestan por un público diferente, masivo, exponen en las calles y donde el público se encuentra y muestran una obra efímera, hecha a partir de diseños y objetos de la vida cotidiana.

Una de las aportaciones más importantes del No-Grupo fue la ruptura de mitos. En primer lugar, destruyen el mito del artista mediante la irreverencia, como sucede con el secuestro homenaje a Gerzso o el Atentado al Hijo Pródigo. La obra de arte es quemada, pulverizada y hecha pedazos, falsificada, esfumada de manera metafórica y divertida para mostrar irreverencia

hacia el autor y su imagen. El retrato del artista llega a ser intervenida y ridiculizada como en el caso de Gerzso, la celebridad de Cuevas es ironizada mediante la recolección de su sudor como reliquia o la venta de su firma en calcomanías para autenticar falsificaciones. La producción del No-Grupo apunta a la desmaterialización de la obra de arte y su desfeticización, renuncian a las técnicas exquisitas tradicionales que dan unicidad a la obra recurriendo en cambio a las fotocopias,



No-Grupo Cartel, tríptico  
s/f. Offset

heliografías, serigrafías de menor costo, obsequiándolas al público en varias ocasiones. Plantean la desmaterialización de la obra no sólo desde la técnica, si no desde el concepto por medio de la paradoja, como sucede con la coca-cola de Melquíades, en la que es el público quien decide si consume el refresco incorporándolo a la vida cotidiana o lo conserva y la convierte en una obra de arte.

Respecto a lo político en el arte, el No Grupo tal vez no participó dentro de las actividades del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura y a excepción de la Agenda Colombia 83 no participó con algún grupo o movimiento político directamente. No obstante, su actitud crítica frente a los concursos y al sistema cultural van a la parte profunda del sistema capitalista y sus contradicciones en lugar de los acontecimientos políticos del momento, como sucede el Discurso de aceptación del Nobel hecho por Melquíades. El No Grupo denuncia la política cultural del estado mexicano de dar algún premio esporádicamente para justificar una política cultural de apoyo a los productores cuando su verdadera política es dejar al artista a la suerte del mercado. Y sin embargo su actitud no es quedarse cruzados de brazos frente a esa problemática: participan en acciones paralelas como sucede con la X Bienal y el Salón Anual de Experimentación.

Otra de las formas de asumir la política en el arte es su actitud frente al público. Se dirigen a él para educarlo, pero no por medio de discursos aburridos, si no mediante el juego, el humor y la ironía sin que esto le quite valor a los conceptos que manejan.

Nombran a sus acciones montaje de momentos plásticos en vez de performances porque están en contra del colonialismo cultural. No están de acuerdo con adaptarse a las modas o ismos del exterior en un esfuerzo para ingresar en el mercado y ser aceptados, en cambio están a favor de crear sus propios conceptos para nombrar su propia realidad artística.

El No-Grupo ilustra muy bien lo que Juan Acha señalaba de los no-objetualismos: “Por medio de las fotocopias, los vídeos, diseños, conceptualismos y formas corporales los artistas renuncian a los logros técnicos que el renacimiento le dio a la obra de arte. La obra de arte se comercializará por medio de la televisión y otros medios, pero ya no será el objeto el que tenga el valor como obra<sup>22</sup>”.

---

22 Acha Juan Op. Cit

## Los objetos de Melquíades Herrera.

En una entrevista grabada por el Museo de Arte Moderno<sup>1</sup> Melquíades consideraba que aunque muchos artistas ven su cuerpo como una parte fundamental de sus performances, él necesitaba ante todo de sus objetos. Al no contar con grandes dotes actorales como una gran voz o presencia física los objetos eran elementos que lo ayudaban al momento de estar en escena de la misma manera que un actor es reforzado en su trabajo por la decoración, el vestuario y los objetos que lo rodean.

Dentro de sus performances y clases, los objetos de Melquíades eran el pretexto para la presentación de un tema o bien la comprobación de un concepto que acababa de presentar; En 1999 presentó varios de éstos objetos en la exposición: Divertimento, Bacilón y Suerte, objetos encontrados de Melquíades Herrera, en la Galería de la Secretaría de Hacienda. Si bien muchos de éstos objetos pueden ser clasificados a simple vista como objetos kitsch por su baratura y su colorido no creo que esto baste para describirlos. Cabe preguntarse si se trata de una adaptación de los posmodernismos y el kitsch o estamos ante la presencia de algo nuevo.

---

<sup>1</sup> Ven a tomar un café con... Melquíades Herrera, Martes 19 de agosto 1999, 12:30 hrs. Centro de documentación, MAM: México.



Exposición Divertimento, vacilón y suerte objetos encontrados Colección Melquíades Herrera. marzo junio de 1999 Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público

El título de la exposición “objetos encontrados” así como el de una serie de fotografías instantáneas titulada “Noticias de un México Surrealista” hacen referencia al surrealismo del siglo XX. La ironía, el juego de palabras o la contraposición de conceptos que rodea a los objetos en clases y performances nos remiten también al “ready-made” dadaísta. Los objetos hechos de plástico y fabricados en serie comparten con el Pop su tono alegre y desenfadado . Dentro del catalogo de la exposición Melquíades cuenta que comenzó su colección tratando de recopilar aspectos de la creatividad urbana común a México y otros países que por su pronta aparición no había sido tomado en cuenta<sup>2</sup>, ¿cuales eran esos aspectos? aventuraremos la hipótesis de que aunque los objetos tienen

---

<sup>2</sup> Infra pp 78

reminiscencias a las vanguardias como Dada, el surrealismo y al arte Pop, y reflejan también algunos fenómenos sociales como la transculturación descrita por García Canclini<sup>3</sup> y las tácticas que anteponen los débiles frente a las estrategias del poder como lo describe Michel De Certeau<sup>4</sup>. A lo largo de éste capítulo estableceremos vínculos entre los objetos de Melquíades, las vanguardias y el entorno estético en el que surgieron.

En 1999 se presentó la exposición *Divertimento, Bacilón y Suerte*, objetos encontrados de Melquíades Herrera, en la Galería de la Secretaría de Hacienda. La exposición presenta la colección de objetos recopilada por él desde 1979 hasta 1990. El título de la colección hace referencia al “object-trouvé” (el objeto encontrado) de los surrealistas y es inevitable la referencia a la frase del Conde de Lautréamont popularizada por Bretón y el Surrealismo: “Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”<sup>5</sup> El encuentro de algo inesperado: un paraguas, con otro objeto también arbitrario: la máquina de cocer en un tercer lugar absurdo como la mesa de disección. El objeto surrealista es el objeto raro e inesperado de objetos que no tienen sentido en la realidad cotidiana, pero toman sentido en una realidad diferente la surrealidad. Hay una conexión entre el kitsch y el surrealismo: Abraham Moles<sup>6</sup> menciona que a

---

3 García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo 1989.

4 De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer tomo 1*. México. Universidad Iberoamericana 1997.

5 Cirlot Juan Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986

6 Vid. Moles, Abraham. *Kitsch, (el arte de la felicidad)* Paidós. España 1984

menudo los fabricantes de objetos buscan la meta funcionalidad del mismo: el “gadget” hacen confluír en un mismo objeto dos o más funciones logrando el efecto surrealista de extrañeza, como el bolígrafo microscopio o el teléfono sacapuntas. Moles dice que el efecto surrealista del encuentro de los objetos es mayor en la medida que es menos probable su encuentro.

abajo y derecha:  
Melquíades Herrera.  
Noticias del México  
surrealista. serie de 36  
fotografías polaroid.s/f  
Acevo UNAM ENAP



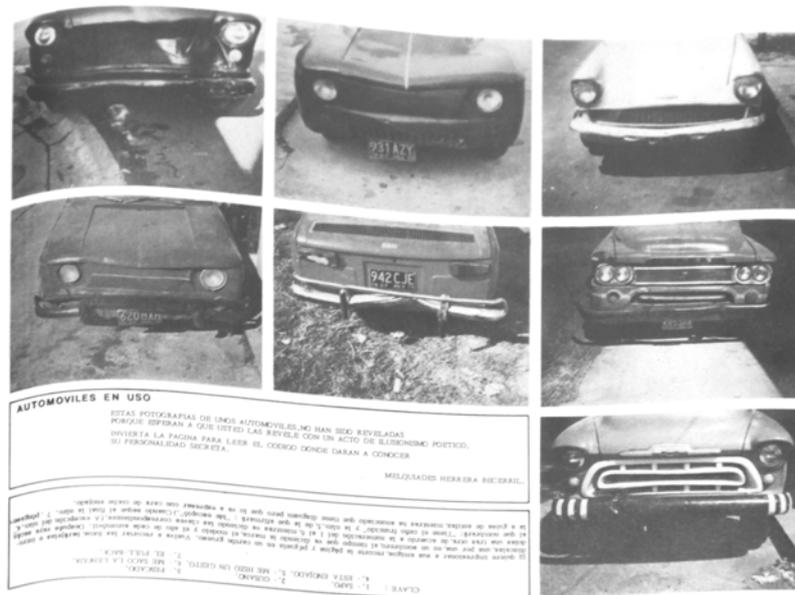


ésta página: Melquíades  
Herrera. Noticias del  
México surrealista. serie  
de 36 fotografías  
polaroid.s/f Acevo  
UNAM ENAP



En la serie de fotografías de Melquíades llamadas Noticias de un México Surrealista vemos cosas inquietantes que encontramos cotidianamente dentro de la Ciudad de México, como el monigote ahorcado en una azotea, el corazón de cupido con la flecha traspasando un pollo, los ojos dentro de la letras “o” de un anuncio de pozole, los ojos repetidos en la mirada de un hombre elegante con corbata que puede parecerse a Kaliman o a un mago, los ojos pintados en el

parabrisas de un autobús foráneo del Estado de México de los llamados “chimecos” que puede ser una reminiscencia a los cascos de las naves griegas, o bien un juego infantil de prosopopeya en el que el automóvil tomara vida. En una intervención dentro de la revista Artes Visuales<sup>7</sup> aparecen una serie de parrillas de automóviles fotografiadas en las que Melquíades pregunta cuál es el que esta enojado, cuál tiene cara de pescado y cual esta sacando la lengua. Al igual que en el autobús encontramos éste juego de prosopopeya automotriz, pero si lo

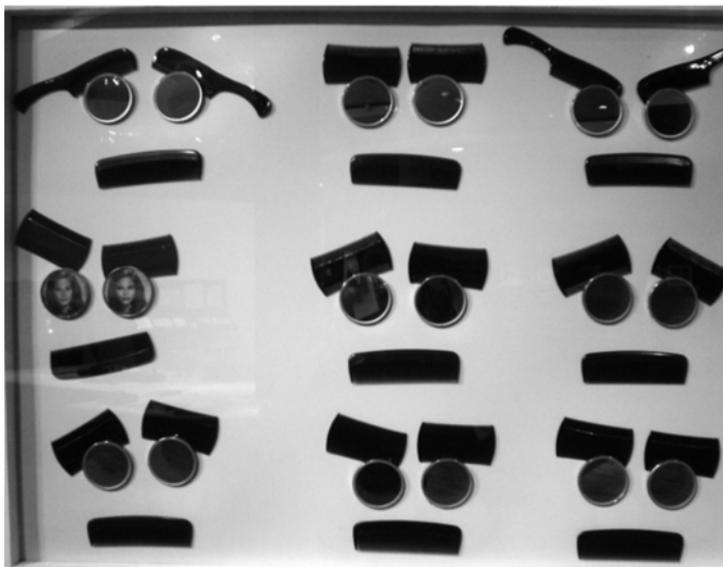


Melquíades Herrera. “Tras Alvarez Bravo.” fotografía polaroid 1980

7 Melquíades Herrera. “Tras Alvarez Bravo.” pp29 Revista Artes Visuales México no 23, enero 1980

comparamos también con la serie de peines que conforman caritas a la manera de Groucho Marx encontramos un juego conceptual acerca de los elementos visuales y su disposición dentro de los objetos que nos lleva a identificarlos como un rostro y sus diferentes expresiones, el juego de ciertos elementos cotidianos como unos peines o las parrillas de los automóviles son una reflexión sobre el fenómeno de la percepción visual misma. Los objetos de Melquíades toman un significado meta lingüístico y nos llevan de la extrañeza a una reflexión acerca del lenguaje visual.

Los dadaistas plantean dos formas de expresión a partir de los objetos. Uno



Melquíades Herrera.  
Hola Groucho.  
Ensamble. 1982 Acervo  
UNAM ENAP

de ellos era el “object d'art” que traducido al español quiere decir objeto de arte, pero en francés suena también como “objeto dardo” el objeto es un dardo, una provocación hacia el espectador y a las formas de arte ya establecidas. Duchamp instauro el “ready-made” (listo para hacerse) son objetos tomados de la vida cotidiana y descontextualizados en un espacio anteriormente reservado para el arte

como la galería y el museo. Dentro de los ready-made se encuentra a menudo el juego de palabras como cuando Duchamp titula a una ventana negra “black window” haciendo un juego de palabras con su homofonía con la palabra “black widow” viuda negra y su contenido sexual. En otros casos el objeto remite a un juego conceptual como en el caso de la obra titulada “fuente“ y firmada por el señor Mutt: el urinario volteado de cabeza y el título cambia todo el concepto del objeto. En otro momento se yuxtaponen conceptos a contrapelo dentro de un objeto, como sucede con la rueda de bicicleta: un banco es unido a una rueda de bicicleta, el concepto de movilidad de la rueda y el concepto de estabilidad del banco se anulan en un tercer objeto. De manera análoga los objetos de Melquíades tienen características funcionales o simbólicas que se contraponen en un mismo objeto: ocultar una función bajo la apariencia de otro objeto, la contraposición entre materiales industriales y trabajo artesanal; aunque el giro conceptual más fuerte se da en el uso que hace de los objetos dentro de sus performances.

Duchamp escoge los objetos de la manera más neutral posible, reduce el



Melquíades Herrera. Hogar  
Dulce hogar c.a., 1990  
Divertimento vacilón

número de ellos y al mismo tiempo hace varias copias para que ninguno sea original; pretende que el deleite estético esté fuera de la elaboración de los ready mades. Lo peor que le puede suceder al arte, dice, es convertirse en una cuestión de gusto. Su propósito es convertir el ready-made a un universal: “usar un Rembrandt como tabla de planchar”<sup>8</sup>, todo puede ser bajo éste esquema una obra de arte y toda obra de arte es algo ya hecho. En algunos de los objeto de Melquíades encontramos el juego conceptual como en la colección de peines y espejos o en la fotografía en la que aparece con un camafeo de sí mismo y una corbata que es una cinta métrica, la cual nos remite a su gusto por las matemáticas.

En los años cincuenta algunos artistas pop fueron catalogados como neo-dadaistas, ya que compartían con Dada la desacralización, la ironía y el uso del collage. El pop surgió como una reacción irónica contra el excesivo



Melquíades  
Herrera.  
Mmimetismos y  
evoluciones c.a.,  
1990  
Divertimento  
vacilón

---

<sup>8</sup> Marcel Duchamp, *Escritos Duchamp du Signe*, Colecc. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

intelectualismo y esoterismo del expresionismo abstracto, es al mismo tiempo una parodia a la pintura “hard edge” y un regreso a la figuración. Se apropia de los temas de la sociedad de consumo y la forma en que los medios masivos de comunicación manipulan a la sociedad. Las estrellas de los medios de comunicación y los productos de consumo masivo son los temas favoritos del Arte Pop. Melquíades hace una referencia a la cultura de masas como el Pop, pero no lo hace retomando los signos de la cultura de consumo norteamericana, sino con los rasgos propios de la cultura popular mexicana. Mediante sus objetos Melquíades toma un tono desenfadado y juguetón donde a menudo ironiza la cultura oficial mexicana. Los objetos de Melquíades al igual que el Pop son de plástico y con claras referencias a la cultura de masas como las máscaras de cartonería con la figura de Mikey Mouse. aunque también encontramos aquellos en donde la cultura popular retoma ciertas figuras de la historia del arte, como la Venus alcancía o la veladora con la imagen de la Mona Lisa.



Melquíades Herrera.  
Hogar Dulce hogar c.a.,  
1990  
Divertimento vacilón



Melquíades Herrera. Máscara s/f Acervo UNAM ENAP



Melquíades Herrera. Máscara s/f Acervo UNAM ENAP



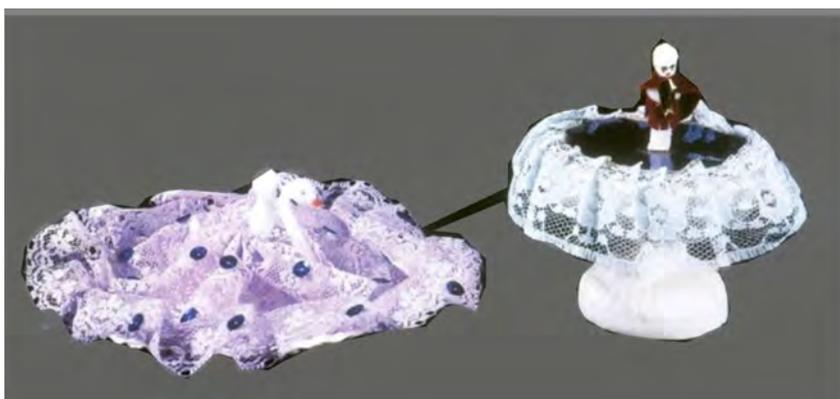
Melquíades Herrera. VEnus de Milo c.a., 1990  
Divertimento vacilón



Melquíades Herrera. La gioconda  
c.a., 1990  
Divertimento vacilón

Tanto por su atuendo como por el tipo de objetos que utilizaba en clases y performances, es muy fácil identificar a Melquíades con el kitsch. Dentro del texto que acompaña el catálogo de la exposición Divertimento, Vacilón y Suerte, Melquíades recuerda la vez que viajó a Estados Unidos y en lugar de encontrar artesanías de las pieles rojas encontró un pequeño vitral hecho con materiales sintéticos y un corazón de madera adornado que se repartía en una boda con los nombres de los novios escritos a mano en un listón que lo adornaba, el cual tendría su equivalente a los corazones de unicel que se compran en el mercado de la Lagunilla.<sup>9</sup> Tanto en México como en Estados Unidos o Europa las artesanías han sido desplazadas por la producción de objetos industriales con factura artesanal. Si bien al igual que el kitsch muchos de los objetos están hechos con materiales sustitutos, el fenómeno del kitsch es un poco más complejo.

De acuerdo con Moles “La palabra kitsch aparece en Munich, en su



Melquíades  
Herrera. El  
príncipe y la  
princesa, 1990  
Divertimento  
vacilón

---

<sup>9</sup> Catálogo de la exposición Divertimento, vacilón y suerte objetos encontrados colección Melquíades Herrera 1979-1990. Dirección general de patrimonio cultural y acervo patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México 1999.

acepción moderna, hacia 1860, es una palabra bien conocida del alemán meridional: kitschen es frangollar y en particular es hacer muebles nuevos con muebles viejos, se trata de una expresión familiar: verkitschen es hacer pasar gato por liebre, vender algo en lugar de lo que específicamente se había pedido:



Melquíades Herrera. El principe y la princesa, 1990  
Divertimento vacilón

se trata de un pensamiento ético subalterno, de una negación de lo auténtico<sup>10</sup>” En el siglo XIX en las tiendas de artículos coloniales europeas se podía encontrar el camafeo egipcio, el ídolo africano o la silla que perteneció a un príncipe. Asistir a este tipo de tiendas era escuchar anécdotas alrededor del objeto o escuchar las costumbres de culturas exóticas, pero sus productos sólo estaban al alcance de la alta burguesía. A la par de éstos existían las fabricas de muebles y otros objetos que resultaban mucho más baratos aunque carecían de autenticidad, para compensarlo los fabricantes les añaden elementos decorativos que los hacen parecer exóticos, antiguos o vanguardistas para que las clases medias pudieran aparentar cierto lujo con objetos hechos de manera industrial y de bajo costo. Pero

---

10 Divertimento, vacilón y suerte objetos encontrados colección Melquíades Herrera 1979-1990.

el kitsch es un adjetivo más que un sustantivo, Abraham Moles reconoce que aunque es más una forma de acercarse a los objetos hay objetos típicamente kitsch.

Las características más importantes de los objetos kitsch son:

- La sustitución de materiales nobles por otros más económicos, tal y como podemos encontrar en la colección de Melquíades una gran cantidad de objetos hechos de plástico. O bien la utilización de materiales nobles para objetos insignificantes.
- El adorno excesivo: Una de las características del kitsch es el lujo pobre, que lo barato parezca caro, agregar adornos a los objetos para hacerlos parecer más finos.
- La acumulación: cuando no se puede comprar espacio se espanta a la pobreza llenándola de objetos.
- La falsa funcionalidad: objetos decorativos que justifican su existencia mediante una segunda función aparentemente práctica: ceniceros, destapadores etc. Un ejemplo de ello es la venus alcancía de Melquíades. O bien el gadget: el objeto meta funcional que reúne en si varias funciones que terminan haciéndolo más complicado y anulan su pretendida funcionalidad.
- La desviación de la artesanía al bricolage. Las artesanías se hacen en el entorno urbano con materiales industriales.
- Otro aspecto es la proporción: La torre Eiffel en llavero, la botella en miniatura o la taza gigante.

El kitsch es un fenómeno típico de una sociedad de sobre producción industrial, la producción industrializada conduce a una abundancia de productos estandarizados, contrario al objeto artesanal que es personalizado en su producción, el obrero muchas veces no tiene una comprensión total del trabajo que

realiza y del producto terminado. Hay una gran oferta de productos pero poco personalizados “frente al tiempo de producción anónimo e impersonal se contraponen el tiempo del consumo personalizado. El kitsch es la aceptación social del placer mediante la comunión secreta con un 'mal gusto' calmante y moderado<sup>11</sup>.” Aunque México no haya alcanzado



Melquíades Herrera. Dulce hogar ca., 1990  
Divertimento vacilón

los niveles de industrialización de Europa o Estados Unidos, en las zonas urbanas el trabajo se hace en fabricas donde el obrero no ve la totalidad de la producción y en última instancia esto le resulta intrascendente en cuanto reciba un sueldo. Éste sueldo satisface de manera precaria las necesidades de alimentación y vivienda. Una vez satisfechas las necesidades primarias vienen las necesidades secundarias: seguridad, recreación, esparcimiento, auto realización etc. Éstas necesidades serán satisfechas por un producto fragmentado, indiferenciado, buscando los menores costos y un producto que satisfaga las necesidades de afirmación, seguridad o aceptación no solo de un individuo si no de las masas.

---

11 Moles, Abraham. Op.cit. pp11



sujeto<sup>13</sup>, el kitsch es un sentimiento de inseguridad en cuanto a su sensibilidad: Por un lado ser kitsch es expresar un sentimiento sin tenerlo realmente, querer alcanzar ese sentimiento por considerarlo noble, bueno o justo y al mismo tiempo saberse incapaz de ello, saberse humano, demasiado humano para ello.

El kitsch es como un narcótico, es buscar la música, los objetos, las palabras que conformen un ambiente que nos lleve a algo elevado y sublime. Nietzsche reprochaba esta truculencia a las operas de Wagner. Los sistemas de poder conocen el poder del kitsch para provocar sentimientos y lo utilizan. El estado, los partidos políticos, la iglesia y la publicidad utilizan éste narcótico para la manipular a las masas. La música, las imágenes, las frases para que el pequeño hombrecillo alienado pueda sentirse parte de lo inefable, lo místico o lo grandioso, pero siempre de acuerdo con los fines del poder, los sentimientos de ternura benevolencia, gravedad, entrega expiación y redención están calculados por los profesionales de la comunicación.

“kitsch y psicología de masas tienen la misma estructura. Quienes hoy producen el kitsch no son mentes ingenuas, si no astutos psicólogos de masas, es decir personas que indudablemente poseen conciencia del kitsch, que llegan incluso a investigar sistemáticamente las técnicas para producir vivencias específicas del kitsch. Las organizaciones de las

---

13 Vid. Giesz, Ludwig. Fenomenología del kitsch: Una aportación a la estética antropológica Barcelona : Tusquets, 1973

grandes empresas cinematográficas, de radiodifusión, de revistas ilustradas, etc. económicamente poderosas y con un objetivo determinado, no sienten realmente ningún gusto por el kitsch e incluso fomentan con espíritu de mecenas lo que ellos consideran arte. Pero se dedican al negocio de la producción del kitsch”<sup>14</sup>.

La vanguardia se opone al kitsch pero de forma dialéctica: El individuo tiene que esforzarse mucho para apreciar los postulados estéticos de la vanguardia, ésta es demasiado ascética, demasiado fría o exagerada para la vida cotidiana. El kitsch es el justo medio, en el termino medio está la virtud, es el arte a la estatura del hombre mediocre.

Al mismo tiempo el kitsch en su mezcla de estilos y la suavización de las vanguardias resulta pedagógico. ¿cómo conocería el individuo estilos como el neoclásico, el victoriano o el gótico si no es por la mezcla que se hace de ellos en la decoración y la arquitectura kitsch? ¿Cómo puede el consumidor promedio aceptar el Neo plasticismo o el Minimalismo si no es por la introducción suavizada que se hace de ellos en los productos de consumo o la publicidad?

El kitsch es universal. Identificamos el kitsch con lo cursi, con el sentimentalismo exagerado y falto de autenticidad. Pero aún frente a las obras de arte consagradas indiscutiblemente surge la ambigüedad estética del kitsch: ¿me habré conmovido demasiado con esta obra y en realidad no vale tanto la pena? ¿el hecho de que no me guste no estará mostrando mi empobrecimiento espiritual?

---

14 Giesz Ludwig. Op. Cit. pp99

“No existe en absoluto limitación temporal si se toman las normas estéticas, por ejemplo, si se entiende el kitsch como un epi fenómeno del arte (arte no logrado=kitsch) o si se opina que ningún arte se salva de una gota de kitsch.

¡pero no resulta menos sospechoso el énfasis contrario del Arte que en la mayoría de los casos es cómico porque el autor, furibundo contra el kitsch, cae en el halago cursi al Arte! esta grotesca situación que demuestra al maligna omnipresencia del kitsch: E incluso a aquel que se cree inmune ante toda afección, le resbalan las lágrimas por las mejillas, aunque sabe a ciencia cierta que el melodrama que lo domina es deplorable.”<sup>15</sup>

Tanto su atuendo como el tipo de objetos que utilizaba Melquíades en clases y performances, pueden ser catalogados como kitsch. Dentro del texto que acompaña el catalogo, Melquíades recuerda la vez que viajó a Estados Unidos y en lugar de encontrar artesanías de las pieles rojas encontró un pequeño vitral hecho con materiales sintéticos y un corazón de madera adornado que se repartía en una boda con los nombres de los novios escritos a mano en un listón que lo adornaba, el cual sería equivalente a los corazones de unicel que se compran en el mercado de la Lagunilla.<sup>16</sup> Tanto en México como en Estados Unidos o Europa las artesanías han sido desplazadas por la producción de objetos industriales con factura artesanal.

---

15 Ibidm. Pp 25

16 Divertimento, Vacilón y Suerte Op.cit.

La única forma de dejar el sentimiento kitsch es no darle importancia y dejarse llevar por el sentimentalismo. A partir del pop el kitsch entra en el arte, en los medios, la industria del entretenimiento sin problemas. El kitsch no sólo es irónico si no alegre, acorde con el optimismo de la sociedad de consumo y el bienestar económico, es tolerante, dentro de él tienen cabida todas las corrientes artísticas ya despojadas de toda gravedad o dureza. Si bien la vivencia del kitsch es un acto subjetivo podemos entender que Melquíades no se conformaba con esta vivencia para coleccionar objetos, desdoblaba su mal gusto y baratura hacia su lado creativo, mediante la ironía, la paradoja o la contraposición de conceptos.

Según refiere el propio Melquíades en el catálogo de la exposición, la colección la comenzó con una aristocrática muñequita en su vestido de gala que era en realidad una escobeta y un guajolote hecho con una piña de pino. La colección busca aquellos objetos que tengan propiedades que se contrapongan ya sea por su uso práctico, por sus materiales o su uso simbólico, para el análisis y disección de cada objeto Melquíades propone una metáfora muy adecuada:

“En la corte de los Borgia que acostumbraban asesinar y envenenar a sus enemigos invitándolos a un banquete en el que la comida se partía con un cuchillo de hoja doble, una de ellas tenía una dosis mortal de veneno y la otra no, de esta manera el convidado no sospechaba de compartir la comida con su anfitrión. De ahí he forjado y blandido al que llamo el cuchillo de Fantomas; Por uno de sus lados dice “estética”, del otro

dice “arte”. Si por ejemplo voy a analizar la carta de un enamorado y uso el cuchillo como abrejetas del lado que dice “arte”, frases como: “te quiero con todo el corazón”, sonarán cursis porque no pueden competir con los armazones literarios de James Joyce dirigidas a su novia; pero si el sobre lo abro con el lado del cuchillo que dice “estética” ocurre que entro al disfrute de la fase con una delectación como la que se oye en “la hora del adolorido”, pues la carta del enamorado o enamorada no tiene mayores pretensiones que comunicar sentimientos”<sup>17</sup>

De esta manera Melquíades ofrece una salida a la disyuntiva estética planteada por el kitsch entre el acceso al gran arte y el gusto personal hacia los pequeños deleites de la vida cotidiana. Sin embargo, estas contradicciones son debido a que durante mucho tiempo se consideró la estética únicamente, como una teoría del arte sin tomar en cuenta que la estética es en un sentido más amplio una teoría de la sensibilidad. De acuerdo con Sánchez Vázquez<sup>18</sup> existe la estética indudablemente fuera del arte, como sucede cuando un objeto funciona adecuadamente con el fin para el que fue concebido o cuando miramos una flor o un atardecer. Así mismo, dentro de la historia del arte se incluyen objetos que no fueron concebidos como obras de arte para su contemplación si no como objetos religiosos. Tal es el caso de algunos objetos del arte medieval o de esculturas prehispánicas de contenido

---

17 Ibidm. pp8

18 Sánchez Vázquez, Adolfo. Invitación a la estética. México Grijalvo 1992

mágico simbólico como la Coatlicue. Frecuentemente se toman como estéticos aquellos objetos concebidos para su contemplación como obras de arte, siempre que estén de acuerdo con los cánones de belleza clásica y eurocentrica. Pero el arte occidental se ha alimentado de expresiones que vienen de otras culturas así como de expresiones populares.

La estética nace como el estudio de lo sensible, sus problemas son la percepción de la belleza, el estudio de de las razones de la percepción. De acuerdo con Kant<sup>19</sup> lo estético no se funda en conceptos ni se puede medir, ni puede haber una regla que mediante conceptos determine lo que es bello pues el motivo determinante es el sentimiento del sujeto y no el concepto del objeto. Sin embargo, mediante el juicio estético se pretende que mi juicio convenza al otro de mi gusto. Adicionalmente, dentro de la estética se establecen categorías como lo bello natural, lo bello útil, lo bello en sí y lo sublime. Aunque el estudio de la belleza incluye la naturaleza, las artesanías y fenómenos naturales, casi siempre se discute sobre Arte y se toma al mismo como expresión paradigmática de la belleza.

La palabra arte, “ars” en latín tenía su equivalente con la palabra “tecné” griega, era la habilidad para realizar alguna tarea o el oficio técnico para hacer algo: Cocina es el arte de preparar alimentos, el arte de la jardinería etc. Hasta finales de la edad media no había mucha diferencia en cuanto a quién realizaba una pintura en un retablo de una iglesia, o quién labraba el retablo de madera; se

---

19 Kant, Immanuel. Crítica del juicio. Manuel García Morente tr. Madrid. Espasa Calpe 1977

reconocía el merito de un buen pintor tanto como el de un buen albañil o tallador de piedra. Es en el renacimiento con el surgimiento del capitalismo y del cuadro de caballete que se empieza a hablar de Arte con mayúscula<sup>20</sup>. Con al pintura de caballete el cuadro se vuelve una mercancía y es susceptible de ganar o perder valor, surge con ello la crítica de arte, los burgueses se rodean de sabios que discuten acerca de qué estilo o qué artista es mejor, o si los pintores de una época son superiores a los de otra. Vasari escribe el primer libro sobre la vida de los artistas cuando hasta ese momento sólo eran dignas de ser escritas las vidas de los santos o de los reyes, el artista toma la misma estatura que los santos o los príncipes y sus obras son susceptibles de atesorarse como materiales preciosos o contemplarse para empaparse del aura como se hace con las reliquias de los santos. La institución del Arte surge contraponiéndose a lo que no lo es. Se dividen las artes en artes liberales, dignas de ser practicadas por los príncipes y las artes manuales más ligadas al artesano y al trabajo sucio o pesado que realiza el pueblo. Otra diferenciación se establece entre el gran arte que busca la genialidad, lo inconmensurable o lo sublime y las artes menores que sólo buscan un fin inmediato o utilitario.

Melquíades señala en el catalogo de la exposición que el arte sigue una tradición y una continuidad, pero sin embargo hay algunos artistas que parecen totalmente novedosos y que no son identificables con sus antecesores: tal es el caso de Miguel Ángel y Duchamp, sin embargo éstos autores parecen más

---

20 Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. A. toval y F. P: Vargas-Reyes tr. Barcelona. De bolsillo 1998

explicables cuando en vez de remitirnos a la tradición nos fijamos en su entorno estético. “Para quienes sólo miran el lado donde el arte surge del arte, éste resulta misterioso, pero si se revisan las fuentes del entorno estético, las lagunas pueden aclararse: Diego Rivera se inspira en el muralismo del renacimiento, pero también en el arte prehispánico. Picasso pintó *Las Señoritas de Avignon* como lo hizo, porque tenía a la vista y a la mano las mascararas africanas que lo inspiraron.<sup>21</sup>”

Aunque parece existir una división clara e irreconciliable ente lo que es arte y lo que no lo es: entre los objetos que se encuentran en los museos y los que se encuentran en la vida cotidiana, Melquíades apela a la estética para la comprensión de esos entrecruzamientos y la solución de la dicotomía entre arte y vida cotidiana, es decir, a la sensibilidad de los elementos cotidianos, como un elemento que se contrapone en sus objetos con el gran arte o el arte de vanguardia, pero sin embargo es posible pasar de un lado a otro.

Podemos entender la vanguardia y kitsch como los elementos contrapuestos: Si un objeto es kitsch entonces no es arte, entendiendo el kitsch como una expresión decadente de burguesía a la manera como lo entendería Lulacks,<sup>22</sup> el kitsch sería el falso arte, un narcótico que repite las mismas formas de ver el mundo y oculta las contradicciones y la lucha de clases. Mientras que la vanguardia sería el verdadero arte, un arte con nuevas formas de ver que estremece a las masas y cuestiona su realidad. O bien pretender que el arte de

---

21 Devertimento Bacilón y suerte Op. Cit.

22 Apud en Estética. Daniel Prieto Castillo. México. ANUIES. 1977

vanguardia con su excesivo intelectualismo y sus búsquedas formales está lejos del pueblo y de sus problemas cotidianos y el arte popular es el verdadero arte.

Después del pop, las expresiones artísticas posmodernas aparecen como algo menos ascético que las vanguardias de la primera mitad del siglo veinte, aunque hay tendencias como el minimalismo, el arte conceptual y arte Povera que todavía plantean la des objetualización de la obra de arte. El museo deja de ser el lugar donde se guardan los tesoros para convertirse en un espacio donde el artista puede plantear su reflexión estética, incluyendo el cuestionamiento a las instituciones del arte y la vanguardia y muchas veces éste se hace con el ingrediente de la ironía mezclando vanguardia y kitsch.

Dentro del catalogo de la exposición Melquíades dice que se trataba de reunir un rasgo de creatividad urbana y popular que México comparte con otros pueblos, pero que aquí podría tener rasgos específicos que pudieran reflejar un



Melquíades Herrera. Copas y tazas, ca. 1990  
Divertimento, vacilón

aspecto de la cultura mexicana, que por su aparición reciente no habían sido considerados ¿cuáles son los rasgos que la cultura urbana y popular comparte con otros pueblos? Algunos de ellos son la sustitución de materiales tradicionales por materiales industriales en la artesanía, la falsa funcionalidad de los objetos, el gusto dulce y conformista con los objetos cotidianos que disfrazan la pobreza y tratan de ostentar un incipiente ascenso económico, esto es común en mayor o menor medida a todas las sociedades capitalistas pero entonces queda la pregunta: ¿cuáles son los rasgos que tienen de específicos en la sociedad mexicana? Ciertamente la picardía, el colorido, pero también se encuentra la yuxtaposición de técnicas o motivos tradicionales con materiales sintéticos, la yuxtaposición de lo industrial, lo artesanal y lo artístico.

A fin de explicar las diferencias y concordancias entre el Arte, las artesanías y la producción de objetos industriales dentro de la sociedad Juan Acha<sup>23</sup> divide la producción en artesanía, obras de arte y productos industriales. Establece que tienen diferencias a partir de su producción, distribución y consumo.

La artesanía tiene una producción por parte de una persona no especializada, su distribución es limitada a los pocos productos que el artesano puede hacer y hasta los lugares a que el artesano los puede llevar, no se le ve fuera de ciertas regiones y el consumo no es especializado, la artesanía satisface un fin utilitario o ritual.

---

23 Acha, Juan. Los conceptos Esenciales de las artes plásticas. México. Ediciones Coyoacán. 1997

La obra de arte se hace por un profesional, tiene una producción especializada, su distribución es en un pequeño número pero puede tener un alcance global y su consumo es reducido a las elites que tienen el conocimiento o la educación para disfrutarlo.

Los productos industriales tienen una producción especializada a partir de ingenieros o diseñadores, la distribución es el elemento más importante puesto que se producen en gran cantidad y se espera que lleguen a toda la masa de consumidores, su consumo no es especializado.

Juan Acha reconoce que hay interacción entre éstas formas de producción: algunos artesanos toman elementos de la producción industrial tal como lo vemos en algunos objetos coleccionados por Melquíades, o bien el arte toma elementos de las artesanías y las artes populares como el muralismo, Hay un dialogo continuo entre arte, artesanías, artes populares y diseños, este diálogo se ha dado a lo largo de la historia, pero tanto arte como artesanías y diseños contribuyen a formar un mundo estético.

Hay otros dos enfoques que pueden contribuir a explicar los aspectos de la creatividad urbana planteada por Melquíades: uno El enfoque de las culturas híbridas propuesto por Nestor García Canclini y la visión de las tácticas cotidianas como modo de resistencia frente a las tácticas del poder como lo plantea Michel De Certeau.

De acuerdo con García Canclini la visión tradicional de la cultura y el arte parte desde disyuntivas que se crean a partir de diferentes disciplinas y conceptos que aparecen como irreconciliables<sup>24</sup>:

Nacional versus Internacional: lo nacional como la identidad, como los elementos que hay que consolidar frente a los extranjerismos y el capitalismo transnacional que no sólo buscan saquear nuestros recursos si no que también quieren despojarnos de nuestra identidad. Se olvida que la identidad nacional es fabricada por un estado autoritario, privilegiando lo mestizo y olvidando las etnias existentes puesto que considera que no se adaptan al progreso y no contribuyen a la unificación de dicha identidad.

Se mira a la artesanía como algo que hay que proteger, que debe continuar con los mismo materiales y la misma temática que siempre, que no se debe contaminar de la cultura mediática urbana, como la expresión de un pasado idílico frente a las desigualdades y problemas de la modernidad. Se asimila que la identidad nacional está en estos objetos y que hay que protegerlos, pues se identifica la idea de un país con un territorio y a su cultura con una serie de objetos como son las obras de arte y las artesanías. Sin embargo, las artesanías están vinculadas a un conjunto de prácticas tradicionales que con la modernidad y la globalización también han ido cambiando.

La visión conservadora del arte lo identifica con una práctica tradicional guardada en museos como sitios de peregrinaje que resguardan las

---

24 García Canclini, Nestor. Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México. Grijalbo 1989

reliquias de la tradición cultural. Sitios a los que el público rara vez asiste, puesto que puede acceder a las imágenes mediante archivos electrónicos y la temática que ahí se muestra tiene poco que ver con su entorno cotidiano. La práctica artística es vista como la acción individual y aislada dentro de la tradición o con innovaciones debidas a la genialidad de un individuo. Cuando en realidad la práctica artística se desarrollan a partir de la tradición y de la interacción con el entorno estético y social, una obra de arte expresa el sentido social y estético de su momento.

Hay que ponderar que la modernidad siempre ha convivido tanto con la tradición como con las formas de expresión populares. Los migrantes llevan sus ritos y prácticas a los lugares donde llegan y los adaptan con los elementos que encuentran en los lugares a donde se quieren adaptar. Llevando a cabo un proceso de transculturización: un inmigrante tomará ciertas prácticas de la cultura norteamericana, pero al mismo tiempo llevará sus tradiciones. Los individuos pasan de una cultura a otra al cruzar las fronteras. Con el auge de los medios de comunicación el tráfico de las imágenes, las mercancías y los individuos es inevitable, conformándose de éste modo una serie de culturas híbridas en las que se yuxtaponen elementos de lo tradicional, lo masivo y el arte de vanguardia, tal y como lo encontramos en la Venus Alcancía que conjunta la imagen de una obra de arte de la antigüedad y la sociedad de consumo actual, o las figuras de alimentos hechos con poliestireno o poliuretano pero haciendo

notoria su factura artesanal.

Michel de Certeau<sup>25</sup> en su texto *La invención de lo cotidiano* hace una apología del hombre común, de los llamados consumidores, los dominados a quienes siempre se les ha situado en desventaja frente al poder en una actitud pasiva. Pero De Certeau piensa que ésta situación no es totalmente pasiva. El consumidor, hace un consumo diferente a los modos que pide el poder, cambia los métodos, los adapta a sus usos y costumbres e incorpora los elementos que recibe a su lenguaje y a sus prácticas. De Certeau encuentra un ejemplo de ésta adaptación en los indios colonizados por España:

“...el éxito espectacular de la colonización española con las etnias indias se ha visto desviado por el uso que se hacía de ella: sumisos, incluso aquiescentes, a menudo estos indios utilizaban las leyes, las practicas y las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o por la seducción con fines diversos a los buscados por los conquistadores; hacían algo diferente con ellas; las subvertían desde dentro no al rechazarlas o transformarlas (eso también acontecía), si no mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización de la que no podían huir. Metaforizaban el orden dominante: Lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Los desviaron sin abandonarlo. Los procedimientos de consumo mantenían su diferencia en el mismo espacio que organizaba el ocupante.”<sup>26</sup>

---

25 De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer* tomo 1. México. Universidad Iberoamericana 1997

26 Ibdm. pp38

Mientras el poder tiene una visión panóptica, esto es, una vista privilegiada desde la cual controla el espacio, un espacio cuadrículado, formateado por el poder. el dominado aprovecha las grietas o los recovecos del mismo. El poder ve el espacio como una intersección de puntos donde los movimientos son posibles, la visión del espacio del poder es desde un lugar privilegiado, ya sean las instituciones o el punto de vista objetivo de las ciencias, desde ahí mira el espacio en su totalidad. Mientras que el que está en ese espacio, el dominado, lo asimila como un conjunto de lugares, los lugares son los sitios que se encuentran personalizados, que tienen una significación subjetiva, más que el espacio en su totalidad, asimila una serie de recorridos. Dentro de éstos recorridos descubre atajos, formas alternas de realizar los recorridos fuera de la cuadrícula designada por el poder.

Una distinción entre tácticas y estrategias parece presentar un esquema inicial más adecuado.

“Llamo estrategia al cálculo ( o la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde un sujeto de voluntad y de poder. La estrategia tiene un medio ambiente que le es propio

- 1.- lo propio constituye una victoria del lugar sobre el tiempo .
- 2.- Es también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir. Ver (lejos) sería

también prever, adelantar el tiempo mediante la lectura del espacio

3.- Pero es más exacto reconocer en estas “estrategias” un tipo específico de conocimiento, el que sustenta y determina el poder de darse un lugar propio...Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía.

No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo, obra poco a poco, aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, sin base donde acumular sus beneficios, aumentar lo propio y prever salidas. No guarda lo que gana. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas de las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar ahí donde no se le espera. Es astuta<sup>27</sup>.”

La forma como Melquíades reunió este conjunto de objetos es parte de esa estrategia furtiva, el encontrarlos en la calle, cazar la oportunidad, Melquíades no fabrica los objetos que utiliza, sin embargo el escoger estos objetos con vinculaciones a lo artesanal da testimonio de las formas de apropiación del Arte en

---

27 Ibidm. pp42

las culturas populares. A este respecto me permito mostrar una fotografía que tomé de un taxi cuyo chofer y propietario coleccionaba muñequitos de plástico, ciertamente no tiene las mismas motivaciones ni hacía el juego conceptual de Melquíades, pero el que Melquíades escoja ese tipo de objetos lo vincula con las prácticas populares de apropiación de aquellos elementos que dan los medios masivos dentro de la vida cotidiana, las tácticas de los dominados. Al mismo tiempo Melquíades los incorpora a su lenguaje, no junta los promocionales de la coca-cola como testimonio de la fidelidad a una marca o porque esperase el premio de una promoción. Se trata de una táctica de apropiación de elementos de la cultura de masas y la cultura popular para darle el giro conceptual e irónico en sus clases y sus performances.



Ulises Casado. Interior de taxi. fotografía. 2004

Otro de los aspectos que comenta Michel De Certeau en su texto es que cuando el poder dicta las leyes o las instrucciones, la manera como se llevarán a cabo las cosas, el dominado busca los recovecos por donde puede salirse de esa ley, no busca romper la ley o las reglas del juego, si no hacer la mala pasada, la táctica que permite que el juego siga funcionando y al mismo tiempo le permite evadirlo. Cuando desde el poder se dan instrucciones, el dominado no siempre las sigue al píe de la letra y las interpreta, hace un uso inadecuado de las instrucciones.

Los objetos que encontramos en la exposición de Melquíades dan testimonio de esa forma de desobediencia y de táctica, son el uso inadecuado de artesanías y de objetos industriales. Bajo éste esquema ya no podemos catalogarlos simplemente como objetos kitsch que se contraponen al verdadero arte y a las “auténticas” artesanías, expresión de un pasado glorioso o de un entorno rural idílico. Este tipo de nuevas artesanías son formas de expresión de una cultura en la que se yuxtaponen rituales milenarios y cotidianos como fiestas patronales, bodas, nacimientos etc. que se actualizan con los elementos que frente a ellas pone la modernidad.

Los contenidos de las artesanías no siguen siendo los mismos, las culturas populares están en contacto con los medios de comunicación, con la cultura de masas y el arte, así lo podemos ver en las mascararas de Mikey Mouse hechas a la manera artesanal con cartón y pintura o la pequeña estatua de la venus de Milo utilizada como alcancía. La misma necesidad de re crearse que se da en las comunidades de campesinos en los tiempos ”improductivos” entre la siembra y la cosecha y que complementan con la realización de algunas artesanías que

además les aportan algún ingreso, se da en el tiempo de ocio de las ciudades. No todo lo llena la televisión y ésto se recrea con las artesanías de flores de migajón o papel mache, no se utiliza el barro o la madera del entorno rural, pero si el fomi, el hule espuma y los platos desechables como lo vemos en algunos de los objetos de Melquíades.

Los objetos eran para Melquíades un recurso a partir de los cual enlazaba significados, ilustraba conceptos, conectaba elementos de la vida cotidiana con el Arte, la geometría y las matemáticas. Cuanto más alejados se encuentran de la obra de arte tradicional el efecto desconcertante o surrealista era mayor. Al mismo tiempo, la elección de esos objetos fuera de los cánones estéticos dominantes hacen más patente la ironía y el tono humorístico de sus presentaciones. En estos objetos se contraponen el kitsch y vanguardia. Si bien de acuerdo con Abraham Moles podemos identificar los objetos coleccionados por Melquíades como kitsch, como falso arte y de acuerdo a Ludwig Giesz como el arte del engaño, y la alienación que se antepone al verdadero arte o la comunión con un gusto mediocre. No podemos saber con certeza si en algún momento Melquíades tuvo un momento de ambigüedad estética comparable al kitsch; lo que si sabemos es que Melquíades resuelve la contraposición entre kitsch y vanguardia con el cuchillo de Fantomas: mira estos objetos desde el punto de vista privilegiado e institucional del arte, la geometría y las matemáticas. Pero mira también desde un punto de vista más amplio: el de la estética. De este modo no se está obligado ver únicamente las obras consagradas que se encierran en el museo, si no que nos

amplía la visión a la vida cotidiana con sus artesanías y diseños no como ámbitos separados si no como partes del entorno estético que se influyen, yuxtaponen y enriquecen. Los objetos testimonian sus andanzas de cazador furtivo por los rincones de la Ciudad de México buscando ejemplos de geometría, diseño, ironía y paradoja en los elementos más sencillos de las calles aprovecha la ocasión y en una clase, un performance o una plática hace su jugada y su acto de magia, el pequeño juguete esconde un concepto o a partir de un objeto muestra las paradojas de la ciencia y el arte.



Javier Hinojosa. De la serie Las Fases de Melquíades ca. 1985.  
Piezografía en blanco y negro. Colección: Javier Hinojosa

## Los objetos dentro de los performances

Dentro de sus más de veinte años de carrera artística Melquíades realizó una gran cantidad de performances, cada uno de ellos ameritaría ser analizado detenidamente de acuerdo al contexto en que se presentó, a los objetos utilizados y los significados que pudieran tener dentro de los performances. De algunos de ellos tenemos grabaciones de muy buena calidad en cuanto a sonido e imagen como los que realizó para la televisión, tanto en TVUNAM como para Canal 22 e IMEVISION. Otros vídeos tienen deficiencias de sonido debido a las limitaciones de los lugares en que se llevaron a cabo, y algunos de los performances de la época del No-Grupo se conocen por testimonios, grabaciones de sonido y fotografías.

No es mi propósito hacer un inventario de todos sus performances. Comentaré algunos performances a los que tuve acceso por su registro en vídeo, y que escogí para mostrar que más allá de una colección de artes populares urbanas o artesanías, los objetos fueron también un repertorio de signos tomados de la vida cotidiana, que, transmutados por su ingenio en sus performances le permitieron a Melquíades transitar por la geometría, la historia, las matemáticas, la representación y la forma, de una manera lúdica y humorística.

Se ha llegado al consenso de que el performance es una acción artística que se lleva a cabo en un lugar y espacio determinado durante un tiempo concreto. Lo importante en ésta acción no es el resultado o el objeto terminado si no el acontecimiento, el momento de la creación misma y la interacción del artista con el público. El vehículo principal de un performance es el cuerpo, la acción puede estar planificada o bien puede tener cierto nivel de improvisación, la obra no se concreta en un objeto si no en el acto efímero desarrollado por el artista.

En el texto Performance Tradición arte o publicidad<sup>1</sup> Melquíades recuerda la ocasión en que se presentó con el No-grupo en el Museo de Arte Moderno. Carla Stellweg quien conocía más la producción artística que se hacía en ese momento en Nueva York les dijo a los integrantes del No-Grupo que lo que ellos estaban presentando eran performances, sin embargo en ese momento ellos preferían llamarlo Montaje de momentos plásticos, puesto que la palabra “performance” les parecía que sonaba un poco esnob. Pasado el tiempo los integrantes del no grupo presentaron otros espectáculos que a menudo eran confundidos con obras de teatro; y la crítica más benevolente les sugería cuidar más la escenografía y la puesta en escena. De éste modo cuando alguien le decía a Melquíades que lo que hacía era teatro lo rechazaba en favor de la palabra performance y luego cuando alguien le decía que lo que hacía era performance rechazaba la palabra en favor de la palabra “arte-acción”.

---

<sup>1</sup> Herrera Becerril, Melquíades. El performance: ¿tradición, moda, publicidad o arte? Mexico. ENAP-UNAM 1986

De acuerdo con Melquíades el performance no es teatro. Un actor utiliza su cuerpo, sus manos, sus gestos y sus movimientos para expresar algo, mientras que para el artista de performance el cuerpo no es sólo un medio de expresión, si no que es lo que está en cuestión, es el contenido mismo de la obra.

Otro aspecto en el que el performance difiere del teatro es la representación. Cuando un grupo de actores representan a un ejercito desfilando, se visten como militares, caminan como militares, pero no son militares: son un grupo de actores representando a un ejercito en un desfile. En cambio cuando un ejercito desfila son un grupo de soldados desfilando y no representan nada más que a ellos mismos y el poder que tienen.

El performance tiene sus antecedentes en las acciones llevadas a cabo por Alan Karpow y John Cage. Sus orígenes pueden remontarse hasta las vanguardias tanto en el dadaísmo como en las acciones de Schlemmer en la Bauhaus y en las reuniones futuristas. Sin embargo también se puede remontar su origen mucho más lejos, hasta los intermezzi, las fiestas organizadas por Leonardo Da Vinci a pedido y en honor al Duque Ludovico, la organización de los intermezzi incluía la música, la ropa, la pintura, la disposición de las personas... en fin, era una obra que incluía diferentes disciplinas artísticas. Otros artistas en el renacimiento también eran llamados a organizar las diferentes fiestas (intermezzi) para la nobleza europea, ocupándose de los diferentes aspectos de la misma como la decoración, los ropajes, la música y los disfraces.

Éstas mascaradas eran tan fastuosas que se tenían que desarrollar en un salón especial en el que el sitio privilegiado estaba reservado para el rey, mientras que las comedias eran representadas en las plazas o en los corrales de comedia. De los intermezzi se desarrolló el teatro y el ballet. En España se consolidó el género de los entremeses como un pequeña pieza teatral entre actos o al final de una obra más grande, de entre los cuales destacan los escritos por Cervantes. Melquíades concluye que no es que el teatro venga del performance o el performance del teatro, si no que ambos tienen un origen común que son los intermezzi.

En otro texto de 1996<sup>2</sup> Melquíades sitúa al los antecedentes del performance en lo que Ives Klein llamó “zona de sensibilidad pictórica inmaterial” en la que el acto de tirar delgadas hojas de oro al Sena era vendido mejor que hacer una obra de arte que el cliente puede llevarse en la cajuela de su coche para verla en su casa. La intención del arte conceptual es la creación de una obra en la que la materialidad no límite su goce ni su creatividad. Se produce una obra que no es un objeto y que por lo tanto no se puede comprar ni enajenar del público y de su creador, es una obra irrepetible, inimitable intransportable e intransferible. El performance es hijo de su tiempo y de la misma manera que en la física moderna la materia es energía y la energía es materia, la obra de arte puede ser duradera o efímera. Rafael Soto presentó en 1955 una espiral donde interviene el

---

<sup>2</sup> “Una desdefinición de performance”. Revista Nereidas, Pp.54-58, UAM Azcapozalco, Otoño de 1996

movimiento de aquel que la mira, de éste modo la obra no está terminada si no está en continuo proceso creativo mediante la intervención continua del público. Dentro del espíritu fluxus se integra el happening, las artes plásticas y la música como una forma de producción artística interactiva en la que intervienen varias disciplinas. Lo que hace vivo al performance, dice Melquíades en el texto, no sólo son sus orígenes indefinidos, si no también sus características imprecisas. El performance ya no es una relación entre el artista y su obra, si no entre ésta y los espectadores.

Melquíades quiere conjuntar a Grucho Marx con Marcel Duchamp. Hacer el performance de una manera menos sacralizada y más chusca o cómica; tiene una manera heterodoxa de plantear sus performances o acciones plásticas, deviniendo en algunas ocasiones en merolico, en gabinete de comprobaciones científicas, en mago de feria o en espectáculo de carpa. Melquiades le da al performance un sabor local. Por medio de él, Melquiades plantea hablar de lo que es su cotidianeidad y su entorno inmediato.

Melquíades realizó una serie de performances que aparecen al inicio y al final de cada uno de los capítulos de la serie *Moneros y Monitos* de TV UNAM<sup>3</sup>. La serie da cuenta sobre la historia del cómic en México desde sus inicios a principios del siglo XX con la fábrica de cigarrillos El Buen Tono hasta el declive

---

3 Best, Leopoldo. *Moneros y Monitos*. México. TV UNAM. 1996. serie documental.

del cómic como medio masivo en los años noventa. En algunos casos los performances son una introducción o un epílogo a los temas de la historia del comic que se desarrollan en el capítulo correspondiente. Y en otras ocasiones se desarrollan con una temática propia paralela a los capítulos de la serie, pero que también tiene se relaciona con el cómic. No me detendré a comentar cada uno de los performances de los capítulos de la serie, ejercicio que aunque interesante implicaría describir aquí el contenido de cada uno de los programas para luego relacionarlos con los performances. Describiré solamente algunos para ejemplificar el papel preponderante que tienen los objetos dentro de ellos.

Junto a la radio y el cine el cómic fue un medio fundamental para la cultura de masas de la primera mitad del siglo XX. Al principio, los cómics en México son sólo unas pequeñas ilustraciones con textos que aparecen con los paquetes de la Fabrica de cigarros El Buen Tono. En un principio los personajes preponderantes del cómic son gente de clase media cosmopolita, pero en la medida que el género va arraigando en el país aparecen personajes como el charro, con sus variaciones de charro galán y el charro bufo, los cuales podemos identificar por su traslado en el cine con las figuras de Jorge Negrete y El Chicote, respectivamente. Uno de los personajes típicamente urbano y mexicano es “el peladito” cuyo ejemplo en el cómic lo encontramos con “El Chupamirto”

El “peladito” es un personaje característico de la cultura urbana y del proceso de aculturación en nuestro país. En la época colonial la sociedad estaba dividida en estamentos llamados castas; cada grupo, empezando por los esclavos y los indígenas y terminando con los criollos y españoles tenían un papel en la sociedad. Cada cual tenía sus derechos y obligaciones, así como sus rituales que lo reafirmaban con la comunidad a la que pertenecían<sup>4</sup>. Sin embargo, cuando se descubren los yacimientos mineros en el norte del país algunos indígenas son llevados por la fuerza a esos lugares. Fuera del arraigo de su comunidad, y de la identidad que le daba la pertenencia a un grupo, comienzan a aparecer en las ciudades los “léperos”. El lépero o el indio ladino desarraigado domina tanto el mundo indígena como el mundo de los blancos sin pertenecer a ninguno de los dos, sin embargo trasgrede ambos mundos por medio del lenguaje. Es un personaje al que se teme y que afirma su propia



J. Acosta. "El Chupamirto" 1927 en el periódico El Universal.

---

<sup>4</sup> Nueva historia Mínima de México. Escalante Gonzalbo, Pablo et al. México. El Colegio de México 2005



Claudio Linati. Lépero. Litografía 1825



Manuel Medel

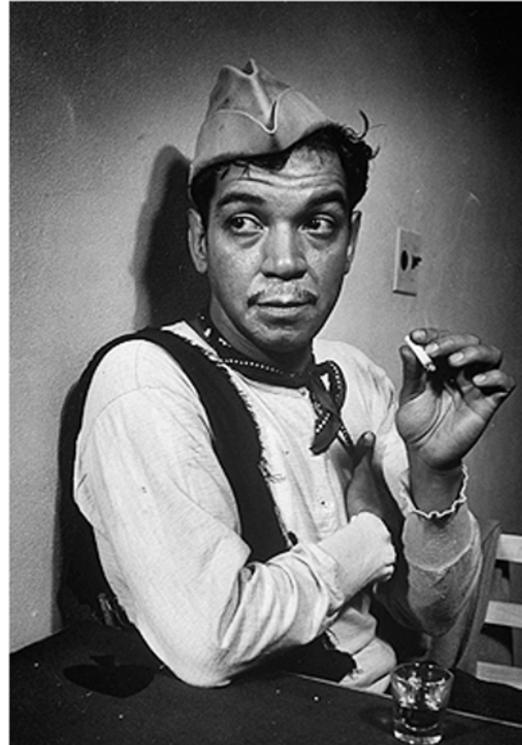
personalidad en la extravagancia y el miedo que suscita su aspecto y su agresión verbal hacia los demás<sup>5</sup>. En alguno de los grabados de Linati, aparece un indio con poca ropa, apenas un mantón recargado en una esquina y con mirada maliciosa. A menudo se le toma como un haragán: Humboldt los refiere como ejemplo de la gran desigualdad que existe en la Nueva España, pues pasan las noches a la intemperie y el día tirados al sol, trabajan un día o dos a la semana con lo que juntan apenas el dinero suficiente para comprar su pulque y seguir borrachos el resto de la semana.

---

<sup>5</sup> Ramos, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México. México. Espasa-Calpe mexicana 1993



Jesus Martinez "Palillo"



Mario Moreno "Cantinflas"

Esta imagen de el lépero se actualiza en el siglo veinte con el peladito, personaje de las zonas marginadas urbanas que se burla de los catrines por medio del lenguaje y el albur. En una de sus clases en San Carlos Melquíades decía que lo importante no era saber quién había inventado un personaje, si no quién lo había desarrollado mejor. Y citaba precisamente al personaje del peladito, algunos consideraban que el primero en la pantalla fue Manuel Medel, posteriormente hubo otros como Palillo pero sin lugar a dudas fue Cantinflas el que desarrolló mejor el personaje y se quedó con él.



Leopoldo Best. Moneros y Monitos. México. TV UNAM. 1996. serie documental.

Aunque Melquíades no es una variación más del personaje del peladito tiene algunas características en común: el atuendo extravagante, características raciales indígenas, la mirada hosca y la trasgresión como una forma de rebeldía frente al poder. Pero no se trata de una búsqueda del folklorismo, si no de la toma los elementos de su entorno estético urbano y su incorporación al personaje que hace de sí mismo.

En uno de los performances de ésta serie Melquíades sale disfrazado de ferrocarrilero y dice que a él los ferrocarriles le gustan porque desde niño su padre lo llevaba a mirar el tren, y por eso no es gratuito que él se llame Melquia-dez-he-rre-ra-be-ce-rril. Dice esto siguiendo la tonada de una locomotora y camina como un niño que jugara a ser un tren hasta el otro lado del escenario, se quita la gorra de ferrocarrilero y observamos que su camisa blanca, el paliacate

azul y el rostro moreno tiene mucho parecido con el cómic de El Payo que muestra en ese momento. Dice que lo que quiere averiguar es qué hay detrás de El Payo, porque en una ocasión el censor de la Secretaría de Gobernación le reclamó que cómo se atrevía a usar vulgarismos como “hay se lo haiga” a lo cual el autor respondió que él simplemente estaba escribiendo como lo hace Juan Rulfo en Pedro Paramo y mueve en ese momento el cómic del payo para mostrar debajo del mismo un ejemplar de Pedro Paramo. Termina el performance con una harenga sacada precisamente del texto de Juan Rulfo: ¡Pedro Páramo es un rencor vivo, todos somos hijos de Pedro Páramo!

Al hablar de El Payo comparándolo con Juan Rulfo muestra que el uso del lenguaje popular se da tanto en la literatura culta como en la literatura popular, en éste caso el cómic. La arenga con la que termina: “¡Pedro Páramo es un rencor vivo todos somos hijos de Pedro Páramo!” que en el contexto de la novela es la queja de uno de los hombres frente al machismo y el autoritarismo del personaje principal, en el contexto del performance, insinúa que todos los mexicanos somos hijos de Pedro Paramo, de la misma manera en que todos los griegos son hijos de Homero, puesto que las grandes obras de la literatura no sólo crean un mundo imaginario, si no que crean los arquetipos del mundo y de las formas de ser en las que vivimos.

En otro performance Melquíades comienza: “Existe un teorema muy



Leopoldo Best. Moneros y Monitos. México. TV UNAM. 1996. serie documental.

famoso que no todos quieren aceptar, pero es fácil comprobar por el sentido común: Cuando la locomotora camina por la vía del tren, la vía es paralela, pero cuando la vía la vemos desde lejos parece que siendo paralela no obstante es convergente”. Y en ese momento muestra con unos palitos que se pegan a un plano blanco por medio de imanes utilizados como rieles lo paralelo y lo



Leopoldo Best. Moneros y Monitos. México. TV UNAM. 1996. serie documental.



Leopoldo Best. Moneros y Monitos. México. TV UNAM. 1996. serie documental.

convergente de la vía del tren. “El universo paralelo y el universo convergente son exactamente lo mismo, por ejemplo si nosotros nos preparamos un cereal, (prepara el cereal con leche frente a la cámara) ese universo pertenece al universo convergente porque lo están viendo como aparece en la cámara, pero el mundo del cómic se diferencia del mundo real en que el mundo del cómic es un universo paralelo en el cual los platos no se caen de la mesa” y en ese momento levanta la superficie sobre la que está pegado el plato de cereal tal y como lo había hecho anteriormente con los palitos que representaban las vías del tren y la leche cae sobre la mesa.

Este performance es un buen ejemplo de la forma en que a partir de objetos cotidianos y muy simples y exponiéndolos como si se tratara de la venta de un merolico, Melquíades remite a asuntos más profundos, de manera análoga a lo

que hace Martin Gardner<sup>6</sup> quien por medio de ejemplos muy simples pero que siempre sorprenden a los sentidos, despierta el interés hacia temas científicos y matemáticos. En este caso, a partir del tema del dibujo y el cómic Melquíades aborda el problema y la representación del espacio. Rudolf Arnheim<sup>7</sup> lo plantea sus libros, visualidad y su representación es un fenómeno que damos por hecho, pero Melquíades aquí lo demuestra de una manera muy sencilla.

Otro de los capítulos de la serie trata sobre el tema de la caricatura política y el cómic, enfocándose principalmente en Rius y los “moneros” que publican en el



Leopoldo Best. Moneros y Monitos. México. TV UNAM. 1996. serie documental.

---

6 Cfr. Gardner, Martín. Circo matemático, Alianza editorial, Madrid, 1988,

7 Vid Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual: psicología del ojo creador. Madrid: Alianza, 1999

Chamuco. Los mismos integrantes de el Chamuco Helguera y el Fisgón, publicaban en un suplemento ocasional de la jornada que salía en fechas en que se celebraban las fiestas patrias con el nombre de El Tataranieto del Ahizote, en referencia a El Hijo del Ahuizote que se publicaba en México a finales del siglo XIX y principios del XX, En él hacían caricaturas en las que satirizaban la visión oficial de los héroes nacionales y hacían caricaturas de los mismos. En el performance de salida de ese capítulo aparece la portada de la Revista el Chamuco y Melquiades Dice: "Los pintores han tratado de una manera muy seria a los héroes, hasta Toledo pinta a Juarez como si estuviera en un billete de a veinte. En realidad los héroes tienen un aspecto humano poco conocido: Se cuenta que mi general Morelos usaba chiqueadores de alfalfa para contrarrestar el dolor de cabeza en una época en la que todavía no se inventaban las cafiaspirinas. Los héroes no son propiedad de ninguna autoridad, son propiedad de todos los mexicanos y en esa labor de apropiación sólo los artistas chicanos y los moneros han logrado hacer una labor interesante" Entonces ya disfrazado de José Maria Morelos toma un estandarte de la virgen de guadalupe y grita una arenga: "¡Mexicanos vivan los moneros que nos han dado libertad! ¡viva Helguera! ¡viva El Fisgón! ¡viva Magú! ¡viva Mexico!"

De ésta manera Melquíades reivindica la labor desacralizante de los caricaturistas y al mismo tiempo toma la misma actitud al satirizar a Jose María

Morelos con sus chiqueadores, pero aprovechando sus rasgos fisionómicos que le dan parecido con Morelos. Los héroes patrios dejan de ser algo alejado y solemne.



Jorge Prior.  
Galería Plástica.  
Canal 22 1993.

A principios de los años noventa Melquíades, Maris Bustamante, Carlos Blas Galindo y el grupo SEMEFO son entrevistados para un programa de la sería galería plástica del canal 22 en 1993<sup>8</sup>. bajo la dirección de Jorge Prior. En ella le preguntan a Melquíades su opinión acerca de que el arte del performance es frívolo. Melquíades contesta que cuando las sociedades son muy solemnes una de las funciones del arte es solemnizar, a veces las cosas son tomadas como algo que está muy lejos de las personas, los clásicos por ejemplo, aunque son de

---

<sup>8</sup> Jorge Prior. Galería Plástica. Canal 22 1993.

hace mucho tiempo para Melquíades son muy cercanos y de gran actualidad, tanto que puede dialogar y jugar con ellos, pero cuando no son tratados de la manera solemne como la sociedad está acostumbrada se le tacha de frivolidad.

A lo que la entrevistadora le contesta con otra pregunta: ¿los han tachado de capulinescos de ser bufones?

Melquíades responde: En algún momento determinado la comicidad es subversiva, hay estructuras muy simples dentro de la comicidad y todo mundo puede echar relajo, pero no todo mundo puede hacer humor, el humor es una categoría estética de las más elevadas.

Otra de las preguntas que le hacen es: El arte es una cosa muy elitista, sin embargo, tu utilizas objetos de las llamadas clases bajas ¿qué opinas al respecto?

MH: El arte moderno conjunta los elementos populares y los elementos exquisitos. No necesariamente porque algo sea moderno es elitista, también hay arte popular que es elitista. Por ejemplo una danza de machetes que hacen en Xochimilco. El guión y el argumento de esa danza sólo lo entienden los que la hacen, su significado sólo es entendido por una elite, los demás no saben lo que pasa y eso sigue siendo popular.

Dentro del mismo programa se presenta un performance de cada uno de los participantes, Melquíades hace el performance Venta de Peines. Dentro de él se presenta, diciendo:

"¿cual es la diferencia entre un artista visual y un vendedor de peines? pues sencillamente la corbata". Comienza a sacar peines de un portafolios Samsonite y describe cada uno:



Peines que por un lado son abiertos y francos y por el otro no dan absolutamente nada.



Peines con estrés.



peines fuertes... y peines que tienen miedo.



Dentro del mar tenemos a los corales.



tenemos a los delfines y un delfín muerto.



clasificación zoológica de los peines, tenemos en primer lugar a la ballena azul, el cachalote, y la tintorera.



la transformación del hombre como si fueran pisadas.



Dicen que los soviéticos tienen la calavera de Hitler pero no es cierto yo la tengo.



El arte es alta moda, pero es también piezas permanentes como es mi obra maestra que es un grito de terror universal en los campos de concentración.



En el periódico Excelsior el pintor José Luis Cuevas cuenta que en una conferencia donde había enemigos supo apantallarlos enseñándoles la pistola que no era otra cosa más que un peine



Pero yo les voy a enseñar éste encendedor que se puede transformar en pistola si lo trasladamos en ésta posición.



¡En Mexico sólo hay tres grandes: el panzón Soto, el panzón Diego Rivera y el panzón Melquiades Herrera! Por eso yo he venido en esta oportunidad muy bien armado!



En éste performance Melquíades toma el personaje del merolico que vende un objeto simple como un peine, la variación de los peines no es en cuanto a funcionalidad si no en cuanto a su forma, y a partir de ésta Melquíades les atribuye características como el valor, el miedo o la generosidad. En otra parte del performance muestra peines que casualmente tienen la forma de ballena para seguir con los que tienen la forma de otro objeto como un delfín, un automóvil, pasto o pisadas. Y a partir de las variaciones de color construye una narración. En otra variante los peines puede ser un bigote, como con la calavera de Hitler o el juego que hace en el ensamblaje de espejos y peines “Hola grucho” o en la foto en que se hace una máscara de Groucho Marx a partir de lentes y de peines . Llegando a formas más refinadas como el grito de los campos de concentración. Finalmente a partir de una anécdota en la que un peine tiene la forma de una pistola muestra un objeto que tiene forma de pistola pero que es en realidad un encendedor.

Mediante objetos sencillos, Melquíades hace juegos y reminiscencias hacia la forma y la representación como el juego que hace con el tren y las líneas convergentes de la perspectiva como si se tratara de una comprobación científica de una clase a partir de un objeto cotidiano y como una reducción al absurdo de esas leyes, como lo hace al voltear el plato de cereal en el performance de las líneas convergentes. En otros casos rompe esquemas como la diferencia entre la

literatura popular del comic en la figura del payo y la literatura de la alta cultura como el libro de Pedro Páramo. En otro caso el performance está enfocado a la irreverencia frente a los héroes patrios y el hieratismo de su imagen como lo hace al sugerir que el paliacate en la cabeza de Morelos, tan distintivo dentro de la iconografía de los héroes nacionales, era una forma de calmar los dolores de cabeza mediante la colocación de hiervas medicinales en la misma, a la manera tradicional como las mujeres curan dicho padecimiento.

Mediante sus performances Melquíades toma objetos de la vida cotidiana y los transforma en elementos conceptuales que remiten a diferentes temas o comprueban mediante la reducción al absurdo una teoría. Melquíades se transforma en un merolico, en un mago o un vendedor, personajes de la vida cotidiana que transforma los elementos cotidianos en algo diferente.

Melquíades retoma la tradición de la carpa y el teatro así como personajes de la Ciudad de México como el merolico y el vendedor ambulante. Hace una genealogía del performance a partir del renacimiento y el barroco así como de las vanguardias del siglo XX. Recurre a la ironía, al absurdo y al humor. Crea una genealogía del performance propia, con elementos y personajes del entorno cotidiano, asume su realidad estética.

## **Conclusiones.**

A lo largo de éste recorrido hemos trascendido la imagen superficial de Melquíades como alguien ocurrente, con atuendo estrafalario que a partir de objetos de bajo costo sacaba ocurrencias interesantes, divertidas pero que quedaban ahí. Hemos encontrado además, una figura de mayor complejidad y sofisticación, pues de la misma manera que sus objetos ocultan una doble función o tienen más de dos características, a contrapelo, el personaje que se forjó para sí comparte a un mismo tiempo las facetas de catedrático, conocedor de la historia del arte y matemático. Como también la de el mago de feria, el comediante de carpa y el merolico.

Al igual que los integrantes del No Grupo y el resto de los grupos Melquíades tiene la importancia de haber sido pionero no sólo del performance en México si no también del arte conceptual, el videoarte y otras formas de expresión multimedia. En un momento en el que el aparato cultural del estado promovía a los artistas ya consagrados en las técnicas convencionales como pintura, escultura y grabado dentro de los medios tradicionales de distribución como galerías y museos. El no grupo recurre a nuevos medios: el vídeo, el diseño, los objetos encontrados, el performance y el arte conceptual. Buscan una nueva manera de

acercarse al público con la intención de socializar el arte, fuera del museo y la galería. Melquíades se acercan al público para educarlo, pero no de una manera aburrida como se haría con una clase o una conferencia, si no por medio del humor, la ironía y el contrasentido; demostrando de ésta forma que el arte no es algo complicado e inaccesible a la mayoría. Rompe mitos al desacralizar a figuras consagradas del arte en México como Cuevas y Gerszo y desmitifican al mismo tiempo el objeto artístico al utilizar elementos de la vida cotidiana.

En cuanto a lo político, Melquíades y el No-Grupo plantearon una postura crítica frente al estado y sus políticas culturales, mostraron las incongruencias de los concursos y otras formas de legitimación de los artistas como formas de promoción cultural. Y sin embargo ésta protesta no los lleva a renunciar a su quehacer artístico, por el contrario, realizan una protesta activa paralela a los eventos oficiales. Su cuestionamiento al sistema de poder no va encaminado a los acontecimientos de coyuntura si no a los fundamentos mismos de el sistema capitalista del arte: la fetichización de la obra de arte, el mito del artista como genio y el establecimiento del mercado como panacea artística.

Llaman al performance montaje de momentos plásticos como una forma de señalar la necesidad de los latinoamericanos en general y los mexicanos en particular, de crear su propios movimientos artísticos a partir de su entorno estético. Y no esperar a que les fueran impuestos los nombres desde las metropolis

oque tuveiran que adaptarse a los ismos y corrientes de moda para tratar de insertarse en el mercado global.

Sus objetos son una contraposición entre las artesanías, los diseños industriales y la obra de arte, el objeto encontrado y el “ready-made” son la forma como Melquíades se apropia del entorno estético de la Ciudad de México: los colores, la alegría, la picardía y la versatilidad del ingenio popular se materializan en la colección de objetos. No sería concebible el artista sin sus objetos, por medio de ellos transforma la cotidianeidad en geometría, en matemáticas ciencia y arte. El objeto vuelve a ser una baratija pero la realidad se ha transformado en algo sorprendente. Más que objetos kitsch, los objetos de Melquíades son un testimonio de la complejidad cultural en la que vivimos, de la transposición entre modernidad y tradición, entre el arte y la artesanía; producto de la historia, de la conquista y la colonización, pero al mismo tiempo del sincretismo y la resistencia, pues al igual que Melquíades con sus objetos y sus performances, el habitante de la ciudad de México tiene que improvisar con los elementos sencillos que tiene a la mano y re interpretar las reglas que le vienen del poder para sobrevivir.

Ciertamente queda pendiente hacer un inventario completo de la obra de Melquíades tanto de sus performances, como des sus escritos y de sus objetos. Pero más allá de hacer un catalogo de objetos para encerrarse en una bodega o exhibirse en un museo, hace falta una investigación que dé sentido a los mismos. Ya sea por medio de la recolección de testimonios de sus alumnos, del uso de los

objetos en clase, de los recorridos que realizaba cotidianamente y de sus escritos. Tal investigación si se realizara, tendría que tener en cuenta la versatilidad que los objetos pueden tener, así como los momentos en los que los objetos le eran oportunos a Melquiades para presentarlos de acuerdo con sus principales intereses: la geometría, las matemáticas, la forma y el diseño.

Así mismo hace falta todavía más investigación y concreción de la historia del arte en México desde la ruptura en México hasta el presente tomando en cuenta no solamente las técnicas tradicionales si no también las formas de expresión recientes como el videoarte el performance, la instalación y hacer un panorama del arte en México en los años setenta.

# Bibliografía

## Básica

ACHA, JUAN. LOS CONCEPTOS ESENCIALES DE LAS ARTES PLÁSTICAS. Ediciones Coyoacán. México 1997. Segunda reimpresión 2002.

ARTHUR C. DANTO. DESPUES DEL FIN DEL ARTE: El arte contemporáneo y el linde con la historia. Elena Neerman tr. Paidós Transiciones. Barcelona: Paidós 1999.

BENITES DUEÑAS, ISSA MA. Hacia otra historia del arte en México. Tomo IV Disolvencias. Arte e Imagen. México 2004.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. EL MUNDO DEL OBJETO A LA LUZ DEL SURREALISMO. Barcelona: Anthropos 1986 ISBN: 84-7658-020-7

CROW, THOMAS. EL ARTE MODERNO EN LA CULTURA DE LO COTIDIANO. Joaquín Chamorro Milke tr. Col Arte contemporáneo. Madrid: Akal. 2002.

DE CERTAU, MICHEL. LA INVENCIÓN DE LO COTIDIANO 1 ARTES DE HACER. Alejandro Pescador tr. México: Universidad Iberoamericana 2000.

DULCE MARIA ALVARADO CHAPARRO: PERFORMANCE EN MÉXICO. Tesis de Licenciatura (Licenciado en Artes Visuales) Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. 2000

DE LOS GRUPOS, LOS INDIVIDUOS. V.V. A.A. Museo Carrillo Gil. México. 1985.

GARCÍA CANCLINI, NESTOR. CULTURAS HÍBRIDAS: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 16ª reimpresión. México 2003.

GIESZ, LUDWIG. FENOMENOLOGÍA DEL KITSCH: Una aportación a la estética antropológica Barcelona : Tusquets, 1973

HENARO, SOL.NO-GRUPO UN ZANGOLOTEO AL CORSÉ ARTISTICO. Mexico 2011 catalogo para la exposición del mismo nombre Museo de Arte Moderno. México 2011

HERRERA BECERRIL, MELQUÍADES. EL PERFORMANCE ¿TRADICIÓN, MODA PUBLICIDAD O ARTE? México. UNAM-ENAP.1986.

HERRERA BECERRIL MELQUÍADES. DIVERTIMIENTO VACILÓN Y SUERTE OBJETOS ENCONTRADOS COLECCIÓN MELQUÍADES HERRERA 1979-1990 Dirección general de patrimonio cultural y acervo patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Mexico 1999.

MARCHAN FIZ, SIMON. DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE4L CONCEPTO: Las artes plásticas desde 1960.Madrid: A. Corazón 1974.

MOLES, ABRAHAM.KITSCH, (EL ARTE DE LA FELICIDAD) Paidós. España 1984

### **Complementaria**

BAUDRILLARD, JEAN. EL SISTEMA DE OBJETOS, Francisco González Aramburu tr. México: siglo XXI Editores.1969

BAUDRILLARD, JEAN. CRÍTICA A LA ECONOMIA POLÍTICA DEL SIGNO. Aurelio Garzón Del Camino tr. Mexico : Siglo XXI, 1977

GARDNER, MARTIN. CIRCO MATEMÁTICO, Alianza editorial, Madrid, 1988.

GUASCH, ANNA MARIA. EL ARTE ÚLTIMO DEL SIGLO XX: Del pos minimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza forma 2000.

HAUSER, ARNOLD. HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE. A. toval y F. P: Vargas-Reyes tr. Barcelona. De bolsillo 1998

BENITES DUEÑAS, ISSA MA. Hacia otra historia del arte en México. Tomo IV Disolvencias. Arte e Imagen. México 2004.

KANT, IMMANUEL CRÍTICA DEL JUICIO. Manuel García Morente tr. Madrid. Espasa Calpe 1977

PRIETO CASTILLO, DANIEL. ESTÉTICA. México. ANUIES. 1977

SÁNCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO. INVITACIÓN A LA ESTÉTICA. México Grijalvo 1999

### **Hemerografía**

Generación. Director: Carlos Martínez Rentería. Revista mensual. Año XVI no. 54 2003.

Herrera, Melquíades. "Performance-bus" en: Generación. D. Revista mensual. Año XIV no. 43 2001. p.p. 32

Herrera, Melquíades. "Discurso de aceptación del premio Novel" en: Los universitarios Revista mensual. Tercera época. Noviembre de 1990. p.p. 6-7

\_\_\_\_\_. "La comida es más importante que el arte tesis del No-Grupo" Uno mas uno lunes 25 de marzo de 1979.

No-Grupo. "Autodefiniciones". Revista Artes Visuales no. 23, enero 1980.

Eduardo Camacho. "Presentará una Agenda Artístico-política sobre actos revolucionarios en A.L." Excelsior jueves 9 de diciembre de 1982.

**Archivos de vídeo y sonoros:**

Ven a tomar un café con... Melquíades Herrera, Martes 19 de agosto 1999, 12:30 hrs. Centro de documentación, MAM: México.

Best, Leopoldo. Monero y Monitos. México. TV UNAM. 1996

Prior, Jorge. Galería Plástica. México. Canal 22. 1993

Vázquez Mantecon, Álvaro, 1994 Los grupos: Entrevista a Melquíades Herrera. Cassete Beta (1) español. Museo Carrillo Gil

### **Páginas electrónicas:**

Bustamante, Maris. "1963-1983: Veinte años de no objetualismos en México" Ramona/web. Revista de artes visuales /Argentina. Junio, Argentina: 2008, <http://www.ramona.org.ar/node/20993>

Bustamante, Maris. En busca de una historia de los no objetualismos en México, <http://www.altamiracave.com/MARIS.htm>

Bustamante, Maris."El arte ha muerto y ni Cuevas podrá resusitarlo!!!" LA Pala-Melquiades Herrera ofrenda <http://es.scribd.com/doc/52114074/LA-Pala-Melquiades-Herrera-ofrenda>

Belmont, Arturo. "Belmoniaco: Tres de Nana... dedicado a Melquiades Herrera 1949-2003" <http://belmoniaco.blogspot.com/2006/09/tres-de-nanadedicado-melquiades.html>

Zuñiga, Aracely. "El 32 Festival Internacional Cervantino, la 8ª Bienal de Poesía Visual, Melquiades Herrera ("In Memoriam Interruptus") y el grupo PEAC" Escaner cultural. <http://www.escaner.cl/escaner69/mutaciones.html>

Villalobos, Álvaro. "Melquiades Herrera performer de 365 días" Rasgo de boca <http://rasgadodeboca24.blogspot.com/2009/01/melquiades-herrera-performer-de-365.html>