

# ARTES PLÁSTICAS

## Galerías y exposiciones

Por Roberto CÁMARA

### GALERÍA DE ARTE MEXICANO

Como todos los verdaderos artistas, Enrique Echeverría, que expone algunas de sus obras recientes en esta Galería, es un pintor en continua evolución. Quizá sería más adecuado decir en continua transformación. Con esto no se pretende afirmar que se nos presenta cada vez como un pintor distinto. Al contrario. En cierto sentido, siempre es el mismo. Sus obras están animadas desde el principio por un particular goce natural de la pintura que le permite mirar directamente a la realidad con ojos de pintor, esto es, viéndola siempre en términos de color y materia, como elementos susceptibles de convertirse en pretexto para una composición. Así, no es su pintura la que está sujeta a la realidad, sino que es ésta la que se sujeta a aquélla, en el sentido de que el pintor no la sirve, sino que se sirve de ella para realizar, por encima de todo, composiciones puras. Pero este particular sentimiento respecto a su obra es el que determina su continua transformación. Echeverría quiere hacer en todo momento cuadros, obras en las que aparezca la realidad de la pintura, hecha posible por el creador, sólo que los elementos que hieren su sensibilidad y que desea incorporar a ellas, en tanto que forman parte de su mundo, lo obligan continuamente a encontrar nuevas soluciones que le permitan convertirlos en pintura pura.

Así, en esta nueva exposición, el artista se ha vuelto en la mayor parte de los óleos como de los grabados hacia un mundo más íntimo, más concreto y directo en relación con el que dominaba en sus obras anteriores, generalmente abstractas. Nos encontramos ahora ante naturalezas muertas, figuras, paisajes urbanos. El pintor parte de estos elementos para hacer posible su obra; pero su propósito fundamental no es que los reconozcamos como tales, sino que podamos verlos transformados en pintura. De este modo, la mayor parte de ellos se convierten en un pretexto para organizar la composición, pero lo que interesa verdaderamente es ella. Y sin duda, en esta exposición, como en las anteriores, mostrándose distinto y él mismo simultáneamente, Echeverría nos da otra prueba de que a partir del seguro dominio del oficio es ya en todo momento un creador. Cada uno de sus cuadros nos presenta una solución arriesgada y difícil, en la que los trazos verticales juegan con los volúmenes pesados, el color y la textura se organizan perfectamente y al final el equilibrio, la visión total, se consigue siempre o casi siempre, porque la voluntad de arriesgar cada nuevo hallazgo transformándolo en la siguiente obra es otra de las características de la exposición y ésta produce una cierta desigualdad positiva, que en sus mismas caídas nos muestra a un artista vivo del

que podemos esperar continuamente nuevas revelaciones.

### SALÓN DE LA PLÁSTICA MEXICANA

Dos exposiciones independientes, de Maka y Vlady, ocupan las salas de esta Galería.

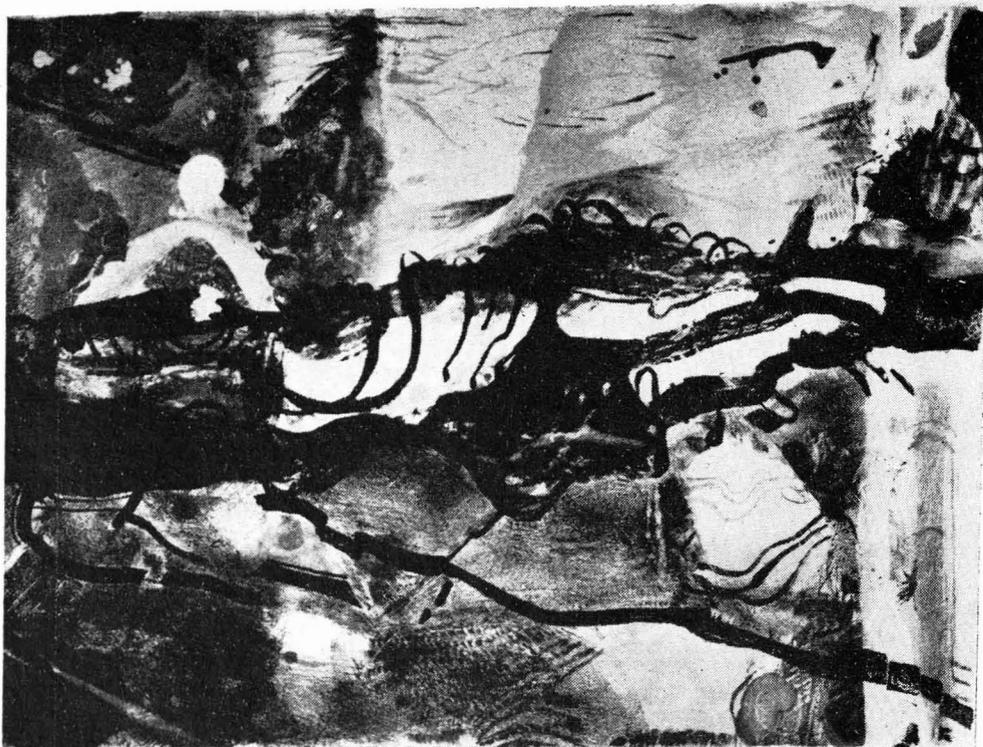
En la obra de Maka ha existido siempre una tendencia hacia la eliminación. Su relación plástica con la realidad des cansa en ese impulso de ir quitando, como quien hace a un lado las cáscaras de un fruto, todo lo que para su mirada resulta superfluo, se interpone entre ella y ese centro al que su pintura quiere llegar en todo momento. Así, su característica fundamental es el ascetismo, un ascetismo que la pintora se impone como primera necesidad para llegar a la expresión. Tanto en su largo y rico periodo abstracto, nacido igualmente de esa necesidad de eliminar, como ahora que ha regresado a lo que podríamos llamar figuración —si es que en este caso y ante estos nuevos cuadros se puede hablar de regreso— Maka buscaba y busca descarnar, hacer a un lado apariencias, para llegar a una máxima concentración esencial. La insistencia en esta actitud, no buscada, jamás vuelta sistema, sino sentida, le da a la obra de Maka una misteriosa unidad que está más allá de los estilos, puesto que no depende de ellos; es un producto de su sinceridad, de su definitiva fidelidad a las exigencias de la naturaleza de la mirada que la lleva a la pintura. Su peligro se encuentra en que su misma naturaleza traiciona o eli-

mina uno de los elementos más propios o característicos de las artes plásticas: la particular sensualidad natural de la materia y el color. El ascetismo de Maka no sólo renuncia a ella, sino que lucha contra ella. Y esta actitud se ha acentuado más aún en su actual exposición en la que ha vuelto definitivamente a los objetos y su representación. Ante ellos, la artista no busca expresar una presencia, sino el vacío detrás de la presencia. Su pintura está de este modo en lucha abierta con la realidad misma de la pintura. Pero no es una lucha consciente, que se plantea como un problema intelectual, sino, como hemos dicho antes, la expresión instintiva de un temperamento. El resultado es lo que los cuadros más logrados de Maka dicen por lo que no dicen. En ellos la expresión se encuentra precisamente en esa ausencia. Llegan hasta nosotros a través de un agudo sentimiento de desolada nostalgia, dentro de ellos la realidad toma los atributos de las sombras platónicas. Sin duda, es difícil hacer cuadros con tan poco y a veces éstos no logran sostenerse verdaderamente; pero la tarea del pintor es siempre más legítima cuando por encima de todo obedece a los riesgos que le impone su propia sensibilidad y en este sentido la actitud de Maka es ejemplar.

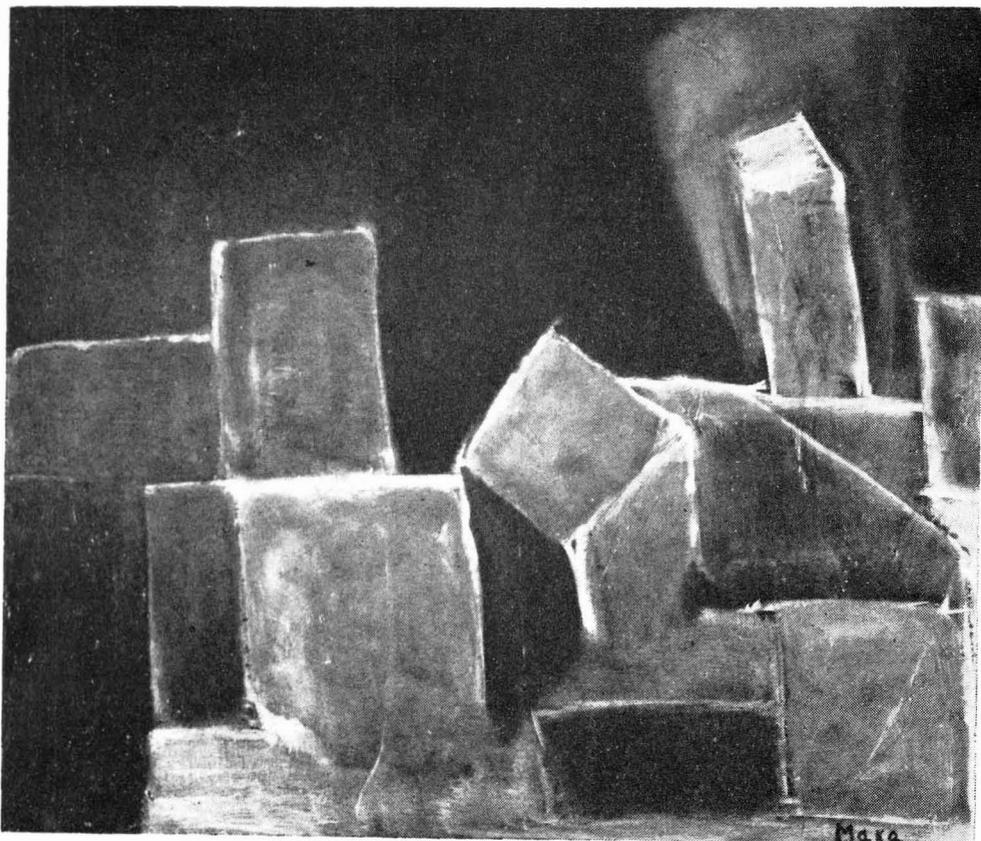
Las litografías de Vlady, expuestas en la misma Galería, se colocan en el extremo opuesto. Sin necesidad de tratar de establecer alguna relación absurda entre las obras de los dos pintores, es indudable que en Vlady existe una gozosa relación con el medio que emplea y ésta es tan intensa que en muchas ocasiones se convierte en la expresión en sí. La amplia serie de litografías que presenta ahora se acercan con frecuencia al puro ejercicio técnico, en el sentido de que el artista está experimentando con las posibilidades del color, la forma, las texturas dentro de un medio determinado —la litografía— como si tratara de comprobar antes que nada el grado de elasticidad, de variedad, que



Enrique Echeverría — "composiciones puras"



Vlady — "gozosa relación con el medio"



Maka — "tendencia hacia la eliminación"

ésta le otorga, convirtiendo esta comprobación en un fin en sí mismo. En este sentido, la mayor parte de las litografías que expone Vlady ahora producen la sensación de un puro e intenso goce artesanal, que se comunica de inmediato al espectador. Sin duda, éste es ya un mérito indudable. La aplicación, el buen gusto, la seguridad técnica con que Vlady se dedica a buscar variantes, a presentarnos versiones distintas de la misma composición mediante sutiles cambios de matiz en las tintas, a través de diferentes aplicaciones de tonos, exprimiendo hasta el máximo las posibilidades del medio, nos lo muestran como un artista dueño por completo de su oficio. Esta cualidad se advierte igualmente en los distintos dibujos, en los que la seguridad del trazo, la riqueza de la línea, el delicado empleo de la sombra y la búsqueda

de una expresividad grave y pausada a través de estos elementos se convierte en una clara comprobación de su maestría. Pero también, en uno y otro caso, el conjunto de obras produce la sensación de que una vez que lo ha dominado el pintor no sabe qué hacer con su oficio, en el sentido de que, a partir de él, en el momento de convertirlo en un instrumento al servicio de la creación, ésta parece frenada; Vlady duda en una serie de búsquedas sin hallazgo definitivo; a pesar de que sus excelencias técnicas sostienen admirablemente a la mayor parte de las obras, a veces no es capaz de ir más allá de las posibilidades de un mero ejercicio de estilo, lleno de riquezas, sin duda, pero limitado por la ausencia de un aliento sostenido.

Éste se encuentra, sin embargo, en la larga serie de obras concebidas como

variantes exhaustivas de un óleo original del autor: *Judith y Holofernes*. A partir de una litografía sacada del cuadro original, Vlady ha realizado un complicado proceso de composición-descomposición en la que la obra original es tomada como punto de salida, como imagen absoluta de la realidad, para iniciar un complejo y sugestivo juego intelectual sobre la relatividad de los valores y destruirla y reconstruirla una y otra vez mediante variaciones tonales de las tintas y el empleo del *collage* para lograr nuevas posibles soluciones para la composición. Vlady anuncia esta serie como ilustraciones para una posible edición de *La obra maestra desconocida*. Sin duda, su efecto es el contrario. Aquí estamos partiendo de una supuesta "obra maestra reconocida" que nos proporciona el punto de referencia absoluto; pero también es muy probable que la efectividad de la serie descanse en sus posibilidades de destrucción, en tanto que nos demuestra que la pura habilidad artesanal puede producir combinaciones inagotables, pero nunca es suficiente si no alcanza una síntesis, la de la verdadera obra maestra.

#### GALERÍA DE ANTONIO SOUZA

La exposición de Gesnet Armand, pintor haitiano, presentada en esta Galería, nos muestra un cambio no siempre positivo en su obra. En su primera exposición mexicana, realizada hace unos cuantos años, Gesnet Armand revelaba un sentido del color vivo y casi primitivo que, aunque no estaba apoyado por una composición lo suficientemente firme, unido a la novedad de sus temas le daba a sus cuadros un especial atractivo, determinado por su misma frescura. Ahora, de regreso de un viaje de estudios en París, Armand realiza cuadros que, en cierto sentido, resultan más "civilizados". Aunque sus motivos de inspiración siguen siendo esencialmente los de su país de origen (en esta ocasión la mayoría de los cuadros recrean formas y colores de frutas tropicales), la composición se ha hecho más atractiva, tal vez sería más apropiado decir más rígida, y el antiguo lirismo libre y desorbitado aparece restringido por una voluntad de contención que lo limita. A través de esta transformación podemos ver que Gesnet Armand está en camino de convertirse en un pintor más seguro, más dueño de sí mismo, más consciente de las exigencias dentro de las que realizará su obra futura, en una palabra, pero, por lo pronto, las obras expuestas ahora se colocan en un estado intermedio dentro del que el pintor, sin ser todavía dueño por completo de sí mismo, ha perdido algo de la fuerza natural que alimentaba a sus obras anteriores. Muy pocos de los cuadros están verdaderamente resueltos y el atractivo principal de ellos sigue siendo la vitalidad natural del color, la combinación arriesgada de los tonos que, en algunas ocasiones, produce efectos sorprendentes.

#### GALERÍA JUAN MARTÍN

La exposición colectiva que tiene lugar en esta sala, a base de los pintores que trabajan especialmente para la Galería, obliga a reconocer a su creador y propietario, Juan Martín, como algo más que un *dealer*. Muy pronto será una institución cultural. Su aventura es, a grandes rasgos, la de la nueva pintura mexi-

cana y está marcada con el signo de la libertad creadora. En la exposición se reúnen presencias tan notables como Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Felipe Orlando, Soriano, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Sakai, Coen, Ramírez, Gironella. La unidad de la exposición descansa en su diferencia. Cada pintor sigue su propio camino, encuentra respuestas personales y diferentes, que se enfrentan entre sí; todos se caracterizan por la firme determinación de buscar en la expresión personal la verdad de la pintura. Alejados de todo propósito de "escuela", forman, sin embargo, quizás a pesar suyo, un grupo, que dentro de las naturales diferencias de edades, estados de desarrollo, valor de los hallazgos y realizaciones crece conjuntamente y le da su particular fisonomía a la Galería, la hace verdaderamente eso: una Galería de arte con un propósito coherente.

En la actual exposición destacan en especial una maravillosa naturaleza muer-

ta de Felipe Orlando, resuelta a base de colores cálidos, vibrantes, encerrados en una espléndida composición; uno de los cuadros de lo que ya podemos llamar la época blanca de Manuel Felguérez, lleno de tensión interior y que muestra con absoluta claridad la dramática relación del pintor con sus propias formas; la extraordinaria "Destrucción de un orden" de Vicente Rojo, en la que éste deja perfectamente sentadas las bases de su evolución y su incansable búsqueda de nuevas soluciones; las brillantes composiciones de García Ponce y Lilia Carrillo; el estallido de color y las formas envolventes que acompañan siempre las creaciones de Juan Soriano; pero, insistimos, lo más importante de ella es la posibilidad de verla como un conjunto que se hace coherente porque su variedad es el resultado de una aspiración común patrocinada, en el sentido más amplio de la palabra, por la Galería: la libertad creadora.

## EL CINE

### Del cine-verdad y la cámara viva

Por José DE LA COLINA

De un tiempo a esta parte el género imperfectamente llamado documental parece haberse escindido en otros géneros que serían el cine-encuesta, el cine-reportaje, el cine-entrevista, el cine-objetivo, etcétera. El cine de no-ficción parece alcanzar la variedad de método y de formas que poseen la prosa periodística o el ensayo literario; como el cine de ficción, manifiesta su posibilidad de expresar una concepción personal del mundo, un punto de vista, una pasión, una manera de ser del cineasta; o bien se pretende una mirada puramente objetiva, que deja a los hechos hablar por sí mismos, sin un *a priori* aportado por el realizador. Chris Marker se expresa como el que escribe una carta o un diario de viaje en *Cartas de Siberia*, *Do-*

*mingo en Pekín* y *Cuba sí*; Edgard Morin y Jean Rouch filman *Crónica de un verano* como una investigación sociológica de los parisinos; Richard Leacock realiza *Primary* como un reportaje biográfico de Kennedy durante la campaña electoral y un examen del mito presidencialista yanqui a través de los gestos individuales y colectivos. Es decir: el cine documental ya no es sólo el cortometraje informativo o didáctico; puede ser tantas cosas como documentalistas hay. Puede ser un método de conocimiento, una pura divagación intelectual, una visión poética de las cosas. Así pues, el término *cine-verdad* no parece definir muy bien lo que de común tengan estos films: un cine de la verdad es una quimera, porque por mucho que algunos cineastas

se esfuercen en lograrlo, el cine no puede ser enteramente objetivo. El lente de la cámara está tan orientado como la mirada del cineasta: inevitablemente escoge en la vasta y múltiple realidad concreta, es decir que toma un punto de vista entre muchos (el cineasta que lograra filmar desde el *único* punto de vista sería una divinidad omnisciente y todopoderosa) y además tiene que hacer una selección de las imágenes filmadas. En esa elección del enfoque y de las imágenes se revela el cineasta, quiéralo o no, porque hay una intencionalidad de la percepción humana a la que está sometido el ojo de la cámara, por mecánico e impersonal que sea. Uno de los adelantados en este movimiento, Dziga Vertov, fue el primero en lanzar, por los años veinte, el nombre de *cine-verdad* a propósito de sus films de montaje; Vertov filmaba sobre la realidad viva y luego unía los diversos fragmentos logrados en torno a una idea determinada: sus films partían de la premisa de que la busca de la verdad es una actividad intelectual del cineasta, no una función mecánica de la cámara. Las imágenes por sí solas no decían verdad alguna: decían la verdad tal como la deducía de la realidad concreta un cineasta socialista; con las mismas imágenes y mediante el montaje, otro cineasta hubiera podido decir todo lo contrario. Como se ve, el *cine-verdad* es un asunto de moral. El malogrado cineasta francés Jean Vigo, autor de *Cero en conducta* y *L'Atalante*, puso realmente los puntos sobre las íes cuando definió su primer film, *A propósito de Niza*, como un "punto de vista documentado". Agnes Varda habla de sus películas como "documentales subjetivos".

Lo que se ha dado en llamar *cine-verdad* no es, pues, algo tan definido ni tan original. Cuando Louis Lumière se limitaba a colocar la cámara ante la salida de los obreros de su fábrica, ¿no hacía ya *cine-verdad*? *Las Huides*, el film de Buñuel sobre una zona de la tierra sin pan española, ¿no es ya ese cine de testimonio social que intentan Rouch, Reichenbach, Morin? ¿Y *Nanuk* de Flaherty, y de Ivens *Cuatrocientos millones*? El *cine-verdad* existe desde que el cine existe.

Lo que trae con sus films el nuevo movimiento que reclama este nombre es una serie de modificaciones de la técnica de la filmación sobre la realidad viva. Esos cineastas rechazan lo más posible la "puesta en escena", la reconstrucción de un hecho, la mirada omnipresente y omnisciente del realizador, frecuentemente el argumento y la tesis *a priori*. Desde luego, esas modificaciones han sido posibles, ante todo, por las recientes innovaciones en los instrumentos y el material de filmación. Hasta hace poco los autores de films documentales o periodísticos se veían limitados por los factores técnicos. La cámara cinematográfica no podía ser utilizada con la espontaneidad, la soltura y la prontitud con que un escritor hace sus apuntes. Las cámaras más manuales estaban muy lejos de poseer la eficacia del ojo humano. Los cambios de luz y de distancia, los desplazamientos rápidos y complicados, los sucesos eventuales e imprevisibles, suponían una serie de preparativos, manipulaciones, cambios de lentes, de película, etcétera, que hacían del objetivo cinematográfico un ojo tor-



Liberté, de Jean Rouch