

particular descubierto como elemento vital en obras como la de Hersua, quien no trasciende el decorativismo circunstancial esta vez, o la de Mallard que aprovecha ingeniosamente los recursos descubiertos a las peculiaridades del cartón para ajustarlo a una necesidad expresiva. Mallard muestra pericia ante todo para continuar en otro terreno sus *naturacosas*, estableciendo el necesario contraste con el tímido y confuso "mural" de Tomás Parra o la mal encauzada tridimensionalidad de la obra de Myra Landau, usualmente aguda, o la de Manuel Felguérez que no supera sus búsquedas anteriores, más sensibles y lógicas.

Las obras ajenas a este espíritu entre efímero y pretencioso otorgado al material, ajenas también a sus hallazgos, parecen formar un segundo salón. Convencionaliza, aunque con suerte, una función del papel. Este viene a sustituir un elemento de la plástica próxima pasada: el relieve, el empaste, y no a formar nuevos medios materiales de expresión, limitándolo, aunque en algunos casos el móvil sea la improvisación. Tal es el caso de García Ponce, quien demuestra los perjuicios de lo improvisado, falto de promesas, y esto resulta aún noble en Bragar cuando aprovecha el material para descubrir que puede ser feo si se intenta con fervor. O ser, simplemente, un estorbo para los propósitos de Ehrenberg porque anula la esporádica lucidez de su obra extraindependiente.

Joy Laville y Lucas Johnson son los académicos del papel de periódico. Aunque rígidos, sus calidades "profesionales" dan respuesta a problemas de composición figurativa basada en las imágenes construibles con las gráficas de los periódicos. Johnson es ingenioso y exacto. Laville encuentra incluso equivalentes a las transparencias logrables con el óleo o la tinta.

Fuera de estos extremos, Aristides Coen, aunado al espíritu del Salón exclusivamente por las grandes dimensiones de su cuadro, se preocupa por lograr una buena obra. Su juego cromático se sostiene a excelente nivel gracias a su singular dinámica. De la misma manera, Rocha, al contar con mayor espacio físico, amplía las posibilidades de sus juegos de repeticiones, de ritmos regulares, mecánicos, en su muy bello y decorativo retablo con ideas modernas.

Lilia Carillo, Regazzoni y Vicente Rojo no siguen por esta vez los acuerdos del Salón. Exponen obra ya conocida alrededor del ambiente creado por Cuevas con su galería mínima junto a su rollo de papel con el dibujo más grande del mundo y cuya calidad está a la altura de la seriedad de su intento.

La unidad buscable, porque de alguna manera se propone, no sería, pues, la uniformidad ni la de una dirección única, sino un nivel aceptable de aciertos, sean del tono que fuesen, que relegara los simples intentos. Pero, a pesar de la tibieza generalizable, lo más fácil es reconocer, y justamente, que el Salón cumple sus más inmediatos fines: crear la noticia, inquietar con sus intentos, mover el agua. Por sólo este hecho, el Tercer Salón es estimable, prueba su vitalidad y su necesidad con un humor si no fresco, sí todavía bueno.

salón de independientes SI y... NO

por Jesús Velasco Márquez

Es de esperarse que cualquier crítico de artes plásticas que se reputa como serio debe, evadiendo la retórica artificiosa del adjetivo, enfrentarse con las obras mismas para que, dentro de sus propias limitaciones circunstanciales, intente traducir el lenguaje plástico y relacionarlo con los anhelos vitales de la sociedad, sin eludir el compromiso que su actividad implica. En principio ésta es la actitud que pretendo adoptar en el caso de este III Salón de los Independientes (*Exposición anual realizada por los miembros del Salón Independiente. Museo Universitario de Ciencias y Arte C.U. diciembre-febrero 1970-1971*). Mas como a fin de cuentas, frente a la pluralidad individual que intenta preservar el Salón, se levanta la unidad de agrupación que representan, no queda más solución, para poder entender el sentido de la exposición, que enfrentarse a un análisis de los postulados ideológicos (que sí los tiene) y después dilucidar la problemática particular de las obras y sus autores.

Cuando en 1968 surgió el SI como una negativa a participar en la Exposición Solar, organizada por el INBA, nos pareció saludable esta actitud, pese a lo endeble de muchas de sus justificaciones; esta idea de salud se nos afirmó cuando, en la Exposición Solar, se pretendió sancionar como uno de los mejores pintores al autor de una obra tan endeble y superficial como es el caso de García Ocejo; sobre todo porque en la misma muestra estaban obras tan sólidas y serias como la de Toledo.

Por esto, ante la primera de las exposiciones del SI se adoptó una actitud entusiasta, que no era otra cosa que el contagio de la actitud de sus integrantes. Todo era perdonable, pues el SI de su anagrama era visto como el símbolo de una postura que se enfrentaba al NO de la preservación de intereses creados, al NO que evita la dinamicidad y el contacto enriquecedor. Un año más tarde vino una segunda exposición del SI. Fue mucho más coherente que la primera, mejor organizada, contaba con un local más *ad-hoc*; en fin, poseía todo aquello que le había faltado a la primera. Había en ella obras de indiscutible calidad (Ehrenberg, Sakai, Segui); otras eran la muestra de los consumados, los que no ofrecieron nada que pudiera sorprender (Cuevas, Rojo), magníficos, intocables, pero en proceso de arterioesclerosis imaginativa. Finalmente, otros más representaban, aún lo creo así, "artificiosos trucos o intrascendentes vulgaridades" (Regazzoni y Góngora). Ante ella

se plantearon interrogantes, que si bien es cierto ya estaban en el ambiente, no afloraron hasta que el inicial entusiasmo dejó lugar a la reflexión. De esta manera surgieron preguntas tales como: ¿Qué significa el título que los define? ¿Es un movimiento plástico organizado en torno a una idea central? ¿Hay auténtica rebeldía en sus integrantes? Y por último ¿cuál es el objetivo del SI? Las respuestas a estas preguntas, a la luz de esta tercera exposición, resultan definitivamente ambiguas, sí y no.

El primer problema serio lo representa su independencia. El SI se define como independiente frente al tradicionalismo plástico local y con ello afirma su intento de integración universal, moral y formal; esto por una parte. Por la otra, se define como un movimiento que se opone a la tradición plástica competitiva, propia de las estructuras capitalistas. En resumen, hay una franca oposición al pasado, y sí, es cierto, esto lo han intentado en la medida de sus posibilidades. Pero también es cierto que han usado, para definirse, un cliché del siglo XIX, que esencialmente concibe la independencia como algo similar a aquello de que quiere independizarse, así, la dependencia con el pasado no deja de existir. Además ¿no es una manera de establecer una tradición el presentar una exposición en forma regular, en la misma fecha y en el mismo sitio, con casi los mismos artistas? ¿Y no lo será formar un grupo casi cerrado? Por último ¿no habrá la intención de ver quién usa mejor los materiales o quién realiza la mejor obra?

Por lo que respecta a si el SI forma un movimiento organizado, en cuanto a tener una poética común, una temática prefijada para sus obras, la respuesta es un rotundo no. Pero al mismo tiempo se afirma que hay "un espíritu, una política y unas aspiraciones del grupo", así como el deseo de "procurarse una personalidad como grupo". También se habla de adhesiones, deserciones y expulsiones. Ante esto se llega a la conclusión de que sí y no es un grupo; en cuanto que la individualidad está restringida por la obligación de renovarse, de rebelarse.

De lo antes dicho salta una nueva duda, sobre la verdad de esa "agresiva vanguardia". Y de nuevo la respuesta es: sí y no. Sí, en cuanto que resulta evidente que muchos de los miembros presentan una actitud sinceramente dinámica; pero, no, porque otros —por consumados o por mediocres— se mantienen en un estatismo angustante. A un lado de esto, afirman que

su vanguardia consiste, también en desconfiar de todo lo establecido. Es cierto, desconfían del INBA, de Siqueiros, de las bienales, los concursos, etcétera. Pero no lo hacen de muchos de sus miembros que no podemos negar están *muy* establecidos. Además ¿no es una manera de hacerle el juego al *establishment* el realizar un remate con su respectivo coctel?

De esta manera el SI se mueve constantemente en los extremos del dilema de Hamlet, cuyo fantasma vuelve a aparecer al formularnos la última y definitiva interrogación: ¿Cuál es el objetivo del SI? Y la respuesta es: ser independientes en la medida que la dependencia lo permita; es decir, formar un grupo en cuanto que la individualidad lo permita, o preservar la individualidad de tal manera que la colectividad no se vea afectada; ser rebeldes respetando algunas reglas del *establishment*, o bien hacer uso de éste para poder ser rebeldes; y por último, ser universales en la medida que las condiciones de la "cortina de nopal" lo permitan.

Por lo que se refiere al Tercer Salón, en concreto, posee las mismas características generales del segundo; con la novedad de que ahora se ha usado un material casi uniforme en todas las obras expuestas, lo cual en cierta manera facilita el trabajo de valorar la creatividad de cada uno de los exponentes; además, podemos decir que otro elemento uniforme es el tamaño, pues casi todos los artistas han aumentado el de sus obras. En cuanto a la calidad, ésta es por demás variable, y en su función se distinguen varios grupos.

El primero es el de los "menos dinámicos", en el que se encuentran: Cuevas, Rojo, Landau y Regazzoni. Estos sólo se caracterizan por el aumento de tamaño y en algunos casos por el uso de un material nunca antes empleado. Cuevas quiso hacer un ambiente cuyo resultado no está ya tan lejano del Polyforum; novedad formal... ninguna. De Rojo, ausente, se colgaron algunos cuadros no hechos para el salón, y que no pueden comentarse en esa perspectiva. Landau, con su indiscutible sentido del color sigue siendo muy decorativa. A estos tres se les reconoce una gran calidad —de ella han dado muestras suficientes— pero ahora son destacados miembros de sus propias academias; genios intocables y susceptibles de retrospectivas, tienen ya la forma, el peso y el color que, según parece, han de mantener incólumes hasta el último momento. Por lo que a Regazzoni se refiere no se puede decir lo mismo, él es constante en su querer y no poder; sus formas no varían y nunca han satisfecho.

Lógico, este primer grupo tiene sus seguidores, los cuales nunca alcanzan a los maestros; así se forma el segundo grupo, el que se integra básicamente por Rocha, creador de una obra que bien se hubiera podido confundir con una coautoría Rojo-Arnaldo Coen; y por Muñoz Medina, en cuyo encarcelado mural conviven extrañamente figuras de inspiración maya, alusiones a Rivera, Cuevas y Ricardo Martínez. En ambos el papel periódico usado vive una existencia vergonzante.

En orden de calidad sigue el grupo de

los "mesiánicos" o sea los que lanzan su mensaje político-socialeconómico, y por supuesto cuentan con una fecha y unos héroes y unos villanos a los que respectivamente exaltan y condenan. Ramírez se encarga de la nueva fecha que, junto con el 20 de noviembre y el 16 de septiembre, se ha venido sumando al calendario cívico, es decir el 2 de octubre; con este tema realiza una obra *grandota*, la que en formas e intención no difieren mucho de los ideales de algunos muralistas locales y tradicionalistas. Sbert, compitiendo en obviedades y realismo, toma el problema vasco como tema y lo desarrolla con la misma pulcritud con la que aparecen los jugadores en el frontón, inspirándose en estos mismos para realizar la composición de su obra. Supongo que ambos fueron los que mejor quisieron dejar constancia de su rebeldía.

La "anticultura" contó también con sus correspondientes exponentes: Icaza y Aceves Navarro. Uno propone la destrucción, el otro la realiza y la exalta. Con toda seguridad que la realización de ambas obras a la manera de *happenings* hubieran logrado convencer y causar el impacto que pretenden; mas el problema es que, localizadas en un museo, su efecto se diluye y más bien resultan caricaturas de una posible forma eficaz de protesta y expresión.

Un grupo muy numeroso, casi la mayoría, es el de los "maxi-rellenos". Sebastián, el primero, carece de unidad; sus volúmenes y sus planos son masas desarticuladas aynas de integración, ni los materiales ni el color son capaces de unir ese caos de formas en una obra total. Margot Fanyul con un impecable sentido de la pulcritud, se concreta a realizar en gran tamaño y en volumen, una especie de logotipos a la manera de los que se realizaron para los eventos deportivos de 1968 y 1970, y los cuales, ahora colgados en el museo, nos parecen carentes de todo sentido.

Leopoldo Flores y la coautoría de Sebastián-Coen, son dos ejemplos puros del relleno sin sentido; el primero nos mostró cómo se pueden alinear los recipientes para el pulque frente a una superficie monocroma. En el caso de los segundos, el azar venció a la voluntad; hay algo de premeditación y algo de casual, perfectamente distinguible lo uno de lo otro, como distingui-

ble es, también la mano de un artista y del otro; en resumen, nada que valga la pena (con el agravante de estar frente a un modelo de integración: Sakai).

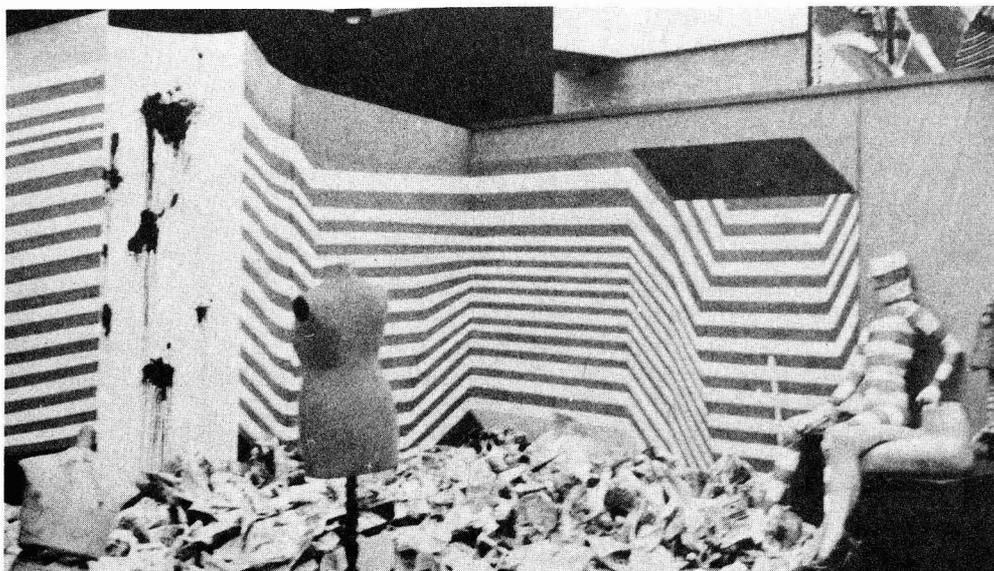
Por su parte Francesca y Toyota, sin dejar de pertenecer al grupo que venimos analizando, tienen a su favor que sus respectivos trabajos son mucho más finos, poseen la intención de crear una obra bien estructurada y lo consiguen; pero lo cierto es que no pueden rebasar el límite de lo puramente decorativo. Ambos manejan con habilidad los materiales y consiguen armónicas composiciones que denotan actitudes racionalistas, pero a la vez serias limitaciones: son dos buenos artesanos.

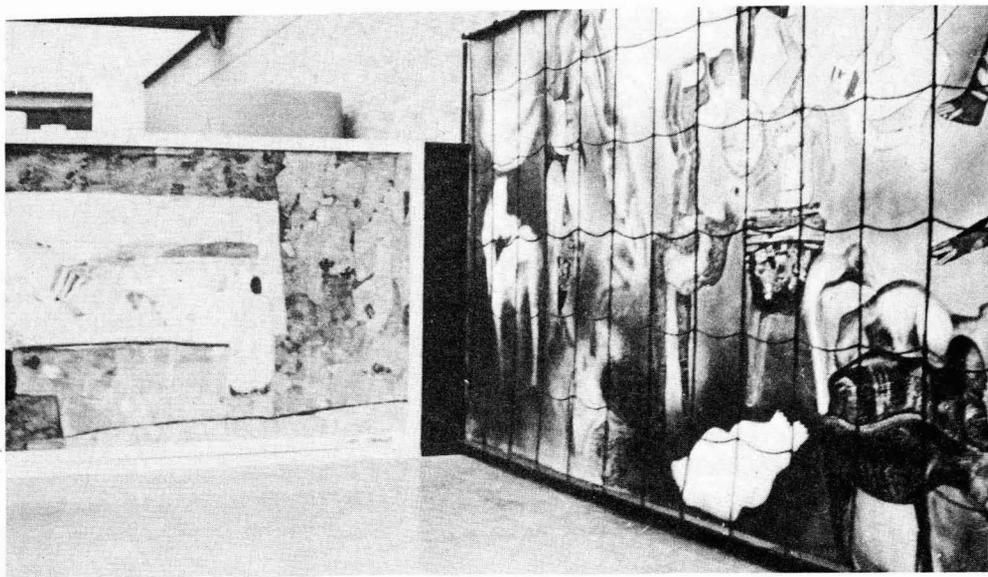
Felguérez, en un intento de renovación formal, parece estar descubriendo el *op* y el cinetismo; pero la realidad es que su o sus obras sorprenden por la interrogante que representan, tomando en consideración de quién son. Desarticuladas, de algún modo ingenuas, respiran un aire de superficialidad. Con afán de grandilocuencia, son en el fondo mínimos ensayos, no sólo pobres en el material sino también en el concepto. cep-

Por último, el grupo de los "maxi" se cierra con la obra de Helen Escobedo. Ya el año pasado nos había parecido absurda su participación, por la evidente falta de idea. Ahora todo se confirma.

Si hasta el momento no me he detenido pormenorizadamente en las obras de los autores mencionados, es porque no han demostrado una actitud diferente de las anteriores o porque la calidad de su producción no hace necesarias mayores referencias. Pero además de estos artistas hay otros exponentes que, indudablemente, poseen una calidad superior y son, éstos, los que realmente considero los verdaderos independientes.

Lilia Carrillo, Páez Vilaro y Ehrenberg ciertamente contrastan con el resto de la exposición; en el material empleado no hay la novedad que caracteriza al resto de las obras. Además, los tres poseen en común el tono bajo de la discreción y una emotividad profundamente sincera. Lilia Carrillo en dos pequeños lienzos, (colocados en medio de la grandilocuencia) ha dejado prueba patente de su refinamiento cromático, que revela una emoción pura y sencilla;





en sus obras no hay otro elemento de expresión que no sea el solo color. Por su parte Ehrenberg, en contraste con la anterior, ha intentado expresarse a través del sensualismo de la línea y el color ha sido casi por completo suprimido; en sus obras los elementos estrictamente personales se amalgaman con el material prefabricado dentro de una perfecta unidad, pues frente al racionalismo que expresa la selección de los ingredientes se halla la emotividad de un dibujo sinuoso que evoca eróticas formas o la superposición de imágenes que crean un mundo fantástico; pero en resumen lo que priva es el efecto total que se caracteriza por ser directo, sin detalles superfluos.

Páez Vilaro, el más barroco de estos tres, posee también un refinado sentido del color al que se suma su calidad de dibujo. El crea composiciones en las que, a diferencia de Ehrenberg, lo que cuenta es el detalle por lo que conduce a un mundo de poesía personal a fuerza de descifrar los símbolos que usa para expresarse.

El caso de Arístides Coen es a todas luces singular, porque no hay alardes a pesar de que presenta una obra de extensa proporción, de esta manera no es uno de esos *maxi rellenos*, ni tampoco uno de estos *discretos*, que se han mencionado. Es su obra un caos de forma y un mesurado uso del color. Muy cerca del expresionismo abstracto, su línea sinuosa va formando estratificadas olas donde el color mantiene un ritmo constante. La monotonía y el movimiento se integran en una forma total y dan la sensación de un mundo lleno de angustia.

Por último hay un grupo de artistas que, a mi parecer, son los que responden de una manera total a la finalidad de este III Salón, es decir, hacen un arte pobre de material, lujoso en el concepto. Ellos son los que han sabido renovarse y a la vez se han unido en el uso de un material común sin abandonar su posición poética individual; sobre todo han sabido ser lo suficientemente sinceros como para poder comunicarse y expresar la problemática de nuestra circunstancia.

Orlando, el menos original (tomando en consideración sus obras anteriores), expresa su fantástica imaginación por medio de una

anécdota sexual. Su obra conduce al mundo de la magia, el mito y el folklore y por lo tanto, intenta evadirse de la realidad que representa el material que usa en su realización. Válida su postura, se nos antoja más literaria que plástica.

Mallard y Hersua tienen en común que ambos se dan a la creación de ambientes totalmente cerrados. El primero realiza una obra que respira sencillez y amabilidad; es un camino de voluptuosa sensualidad en el que, a cada paso, sorprende una forma que emerge de las blancas paredes. Por el contrario, Hersua niega la posibilidad de la sorpresa, es definitivamente monótono en las formas que brotan de sus muros, de esta manera produce una atmósfera que encierra y angustia por el abigarramiento y la agresividad.

Johnson, Zapfe y Jasso se dan a la tarea de recrear las imágenes impresas de los diarios y de revalorarlas con un sentido diferente. Con ellos el material no pierde su idea de comunicación inmediata, sólo se transforma el sentido de las mismas en función del ambiente plástico que las rodea. Johnson es fundamentalmente descriptivo, las imágenes y los textos son directos, cierran la posibilidad a diversas interpretaciones. Jasso, además de descriptivo, es anecdótico, el material impreso está usado de tal forma que el resultado final es una sutil metáfora crítica de una circunstancia particular; en verdad Jasso encontró en los diarios el material que cuadra perfectamente con su sensibilidad y expresión *naïf*. La recreación que Zapfe realiza contrasta con la de los anteriores, pues él usa las imágenes de los periódicos como símbolos estrictamente subjetivos; cada una de ellas está integrada en un marco de intenciones sexuales; indirectas y dependientes, su vida está circunscrita a la función que desempeñan dentro del mismo. Ahora bien, los tres se distinguen por sus magníficas composiciones: Johnson y Zapfe haciendo uso de volúmenes en relieve que dan la pauta al sentido de sus respectivas obras y sobre los cuales distribuyen el material tomado de los periódicos; Jasso acomodando este material sobre una estructura lineal que tan sólo se adivina.

En contraposición a éstos, por el uso que hacen del material, se encuentran Von

Gunten y García Ponce. Ambos usan el papel periódico como un material más, sin detenerse a valorar las imágenes o los mensajes tipográficos del mismo; en otras palabras, trasmutan el objeto inicial de este material en aras de una expresión poética totalmente personal, no importa la imagen sino el efecto. En las obras de ambos artistas contrasta la materialidad inherente al componente principal, con el mundo poético que lo rodea y que acaba expresándose.

Von Gunten en su área *pisable* ha recorrido sobre un fondo de periódico un mundo lleno de sencillez y ternura. Con una espontaneidad inigualable surge un lenguaje que por sincero e ingenuo ya casi no entendemos. Las formas conducen a un espacio en donde se recrean los símbolos de una fantasía pueril que nos comunican una más perfecta y amable forma de vida. De verdad que Von Gunten a fuerza de imaginación y sensibilidad ha arrancado al papel periódico una fuerza expresiva inigualable; pero una duda persiste: no sabemos si estamos pisando la abyección, que normalmente expresa el medio de comunicación usado como material, o el mundo profundamente humano que proyecta la obra. En lo que sí no hay duda es que es ésta una de las mejores obras de toda la exposición.

García Ponce, sin abandonar su actitud racionalista, ha creado una obra donde las masas cromáticas equilibradamente dispuestas se enmarcan con el nuevo material. La emotividad de García Ponce es un producto de la reflexión y su obra, como en casos anteriores, es un modelo de composición.

Para finalizar he dejado la obra de quien a mi juicio resulta el más digno exponente del Salón de los Independientes, Kasuya Sakai. El equilibrio es la nota relevante de su obra: lo hay en el uso de los volúmenes, en el uso de los materiales, en el uso del color y en la combinación de las formas. El resultado es un ambiente en donde la multiplicidad de imágenes, producida por el periódico que cubre el piso del área, contrasta con una superficie monocroma que se curva y envuelve, de la que surgen dos volúmenes convexos en donde se alternan líneas de colores poseedoras de un atrayente magnetismo. Monumental, no sólo por el tamaño, sino más bien por la calidad, la obra es al mismo tiempo de una emotividad primitiva y de un complicado racionalismo que se unifican en un todo indisoluble, y de igual manera sucede con la sencillez y la complicación que guarda. Pero lo más importante es que Kasuya Sakai, sin dejar de ser él mismo, reconocible a golpe de vista, sin renunciar a su individual forma de expresión, se nos ha mostrado diferente y nos ha dado lo que siempre esperamos del arte, la sorpresa: por ello resulta el más digno de los exponentes del SI.

Por todo lo dicho el SI, —como la obra de Sakai que es dinámica y estática en su contexto final, y del cual bien puede ser el símbolo— refleja la íntima dialéctica de cualquier fenómeno vital; posee sus afirmaciones y sus negaciones internas y en esto, ciertamente, es donde a fin de cuentas radica su posibilidad de dinamismo.