

---

## artes plásticas

---

### el tercer salón independiente

---

por Luis Carlos Emerich

La decisión de ajustarse a las posibilidades plásticas de un solo material (el papel de periódico o el cartón) como recurso característico y definitorio de la mayor parte de la obra expuesta en el Tercer Salón Independiente (Museo de CU) es —además de pretexto base para ampliar el área física de la obra de arte—, causa por la cual se plantea, involuntariamente, una necesidad no satisfecha: la unidad, la coherencia y cauce del conjunto (posible si la condición del material llegara a superar el nivel artesanal o su gratuidad) que, por otro lado, no había necesidad de proponer si no fuera evidente el contradictorio rechazo a la obra de pintores invitados y a la de quienes se sustrajeron a esta regla del juego independientemente de la diversidad de propósitos logrados o no con el elemento llamado “pobre” (recordemos la riqueza de Motherwell en su obra *Sobre Papel*, expuesta en este mismo museo hace unos años) o de la antigüedad de soluciones o de tendencias que se antojan remotas no sólo por provenir del pasado *Pop*, del remoto *dada*, sino porque las señales de creatividad, muy a pesar del tono humorístico, informal, críti-

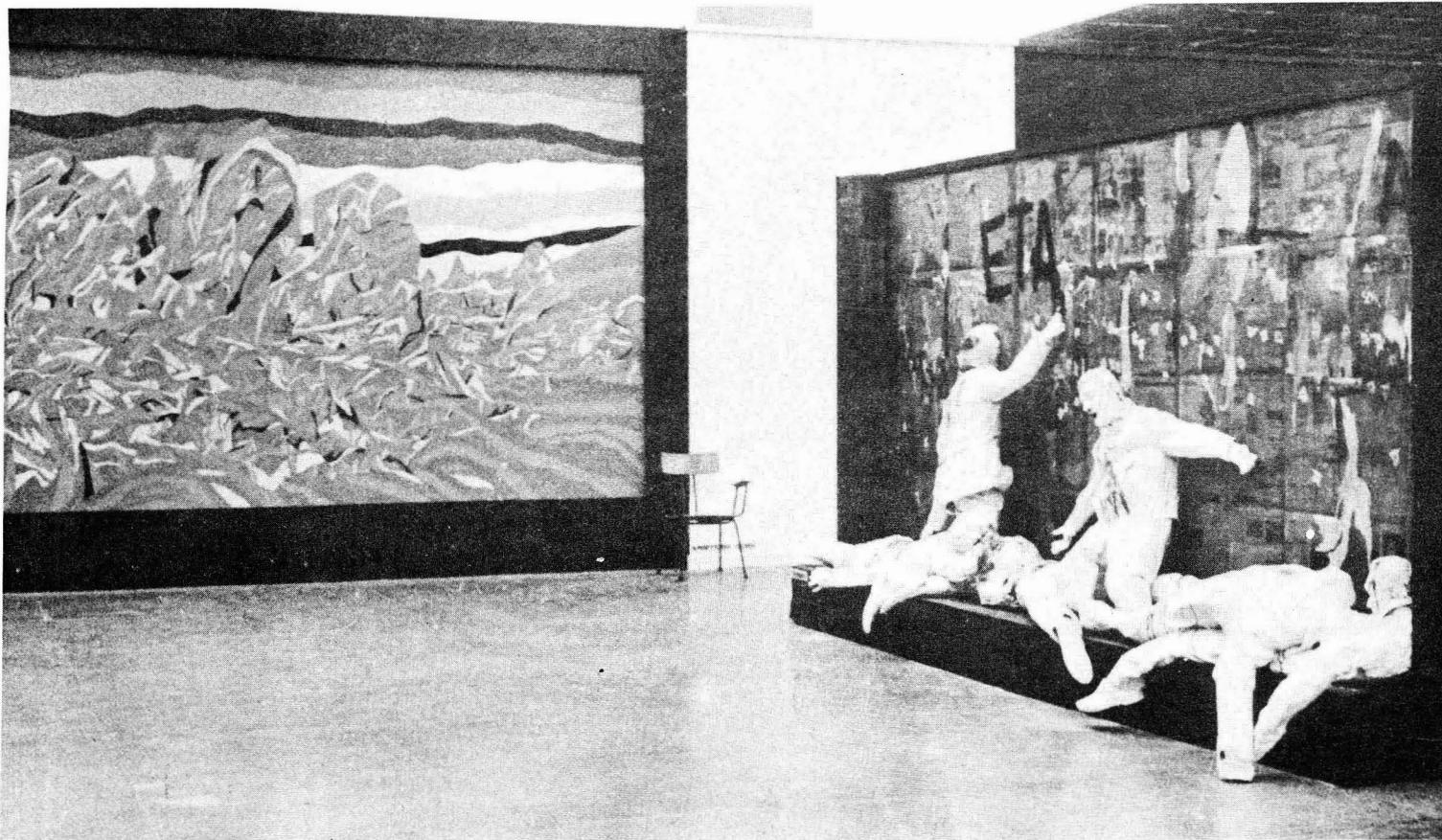
co, efímero o lo que sea, son algunas veces débiles o no necesariamente artísticas aunque válidas, estas últimas, como actitud crítica del pintor si tomamos en cuenta la pasividad del medio pictórico en que se gestan, pero, también, muy por debajo del tono de aciertos de anteriores exposiciones de este Salón.

Desde luego el acuerdo de usar papel (periódicos, cartones) es convencional, un medio barato para realizar obra de grandes dimensiones, motivo también para que los pintores agrupados presenten una obra “diferente”, libre, ajena a las exigencias tanto económicas como de espacio físico de las galerías comerciales. Esto es positivo hasta el momento en que la falta de supuestas presiones comerciales propone a veces juegos estériles o el recuento de “chistes” anteriores a la Edad del Papel como la obra de Nissen, tan ingenua como los collages de Jaso, ambos inferiores a su obra conocida fuera del Salón.

La caída a lo elemental en pos de la demostración de lo efímero del arte actual, o de lo efímero de cuadros realizados con este propósito, como es el caso de Icaza,

quien acompaña su cuadro ya quemado en algunas partes, de thinner y cerillos para consumir la destrucción, parece ser sólo una posición fácil, inclinada a cumplir la primera voluntad del espectador: destruir lo que no sirve. Esta posición continúa en la quema de libros, con confusos propósitos, que plantea Aceves Navarro en el *set* que le correspondió. Este ánimo se cumple ampliamente y a la altura requerida, al trabajar Von Gunten “con la verdad” en su “pisable”. Von Gunten demuestra la validez de su posición, de su obra, al hacer sentir y sentir verdaderamente la destrucción de una obra bella. Enfocada la destrucción desde afuera y con una obra presente, expresiva, Coen y Sebastián conciben claramente su tal vez demasiado homogéneo basurero. Sobre papeles arrugados y maniqués caen lentamente gotas de pintura roja, que hace funcionar los elementos “dramáticos” de una escenografía que, obviamente, será deshecha después de la exposición. Estas obras comprendidas desde lo falso a lo verdadero, una actitud que fructificó en muy pocos pintores pero que continúa en otro nivel, con pretensiones de belleza, en la obra de Felipe Orlando en su no muy cuidadosa pero efectiva figura de papel “flotando” en el espacio. Bella e inquietante solución de la tridimensionalidad “requerida” que resulta familiar a la de Allan Glass aunque sea para contradecir su solución *dada*, o quizá a la de Tony Sbert, maniqués de tela ametrallados frente a un muro, alusión directa al problema vasco, que peca, precisamente, de precisión. Su obra es de carácter popular y su función muy encauzada se antoja ajena a los propósitos del salón. Apreciamos el abandono de la esquisitez de sus obras anteriores.

Pero la utilización del papel se vuelve artesanal, aunque conservándole su carácter



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 angustiante. A un lado de esto, afirman que