SALON INDEPENDIENTE

UN ARTE SIN TUTELA: SALÓN INDEPENDIENTE EN MÉXICO, 1968-1971
ART WITHOUT GUARDIANSHIP: SALÓN INDEPENDIENTE IN MEXICO, 1968-1971

Un arte sin tutela:
Salón Independiente en México, 1968–1971
Art without Guardianship:
Salón Independiente in Mexico, 1968–1971

Primera edición, first edition 2018

© de la edición: MUAC, UNAM |
of this edition: MUAC, UNAM
© de los textos: sus autores |
of the texts: the authors

Editores | Editors
Pilar García, Cuauhtémoc Medina

Ensayos | Essays
Esther Gabara, Claudia Garay Molina,
Pilar García, Renato González Mello,
Tom McDonough, Cuauhtémoc Medina,
Israel Rodríguez, Álvaro Vázquez Mantecón

Textos complementarios | Supplementary texts
Ekaterina Álvarez, Pilar García,
Cuauhtémoc Medina, Elisa Schmelkes

Investigación | Research
Pilar García, Andrea de Caso, Paola Eguiluz

Asistencia a la investigación |
Research assistants
Valeria Macías, Luz Zavala

Dirección creativa | Creative direction
Ramón Reverté

Dirección editorial | Editorial direction
Ekaterina Álvarez, Jaime Soler Frost,
Mara Garbuno

Asistencia editorial | Editorial assistance
Ana Xanic López, Vanessa López García,
Maritere Martínez Román, Andrea de Caso

Coordinación iconográfica |
Iconographic coordination
Elisa Schmelkes, Lourdes Padilla Cabrera

Traducción al español | Spanish translation
Manuel Casals Cardona, Jaime Soler Frost

Traducción al inglés | English translation
Gregory Dechant, Jaime Soler Frost

Corrección de la versión en español |
Copyediting and proofreading (Spanish)
Jaime Soler Frost

Diseño | Design
David Kimura + Gabriela Varela

Fotografía y digitalización |
Photography and digitalization
Agustín Estrada, Marcos García, Araceli Limón,
Mariana Mejía, Bob Schalwijk

Gestión ejecutiva | Executive management
Ekaterina Álvarez, Carmen Ruiz

Gestión de derechos de autor |
Copyright procedures
Lourdes Padilla Cabrera

Fotomecánica y producción | Photomechanical
reproduction and production processes
Artes Gráficas Palermo

Queda prohibido, salvo excepción prevista por la ley, la reproducción (electrónica, digital, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación, incluyendo el diseño de la portada, sin la previa autorización de los titulares de la propiedad intelectual y de la institución editora. Los autores y la institución editora de esta publicación tuvieron cuidado en obtener por escrito el derecho de reproducir todas las imágenes y obras de arte; sin embargo, debido a la naturaleza de este catálogo y a la proveniencia heteróclita de estos documentos gráficos, no siempre fue posible determinar quién es titular de su propiedad intelectual. En caso de no conformidad, sírvase comunicarse con la institución editora.
—
Except in cases permitted by law, the reproduction (electronic, digital, chemical, mechanical, including taping and photocopying), distribution, public communication, or transformation of any part of this publication, including the cover design, without the prior authorization of the copyright holders and the publisher, is prohibited.
The authors and publisher of this publication have made every effort to obtain in writing the rights to the reproduction of all the images and art works contained herein. Owing however to the nature of this catalogue and the heteroclite provenance of these images, it was not always possible to identify the copyright owners. In the event of any complaint, please contact the publisher.

Primera edición, 2018
© MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México
www.muac.unam.mx
© 2018, Editorial RM, S.A. de C.V. Córdoba 234-7, colonia Roma Norte, 06700, CDMX, México.
© RM Verlag S.L.C / Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España
www.editorialrm.com
346

ISBN: 978-84-17047-62-7 (RM Verlag)
Depósito Legal Legal deposit: DL B 16876-2018
Impreso en España | Printed in Spain

Creación de isologo M68 | Creation of the M68 logotype
Manuel Diaz*

*Ganador del concurso 'Creación de la imagen gráfica para la conmemoración del Movimiento Estudiantil de 1968', convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a través de la Coordinación de Difusión Cultural (CulturaUNAM) y del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2018.
—
*Winner of the competition to create a graphic image in commemoration of the 1968 student movement, organized by the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), through the Coordinación de Difusión Cultural (CulturaUNAM) and the Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2018.

UN ARTE SIN TUTELA: SALÓN INDEPENDIENTE EN MÉXICO, 1968-1971
ART WITHOUT GUARDIANSHIP: SALÓN INDEPENDIENTE IN MEXICO, 1968-1971

ESTHER GABARA, CLAUDIA GARAY MOLINA, PILAR GARCÍA,
RENATO GONZÁLEZ MELLO, TOM MCDONOUGH, CUAUHTÉMOC MEDINA,
ISRAEL RODRÍGUEZ, ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

EDITADO POR | EDITED BY
PILAR GARCÍA & CUAUHTÉMOC MEDINA

ÍNDICE

CONTENTS

Presentaciones | Forewords
7 **Enrique Graue Wiechers**
9 **Graciela de la Torre**
13 **Ricardo Raphael de la Madrid**
17 **Gilberto Borja**

21 El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo

45 The Salón Independiente as an Alternative Model of Autonomy, Collective Practice, and Experimentation in the History of Contemporary Art
Pilar García

69 "El arte es actualmente la oposición." Del "Salón de los Independientes" al "Salón Independiente"

85 "Art is Currently the Opposition": From the *Salon des Indépendants* to the "Salón Independiente"
Cuauhtémoc Medina

102 Mural efímero | The Ephemeral Mural
120 Exposición Solar
130 Salón Independiente 68
148 Salón Independiente 69
172 Moda | Fashion
192 Cine independiente | Independent Cinema
204 Salón Independiente 70
232 Guadalajara
246 Itinerancias | Traveling Exhibitions
258 Proyecto de 4º Salón Independiente. La mujer 50×50 | Project of the Fourth Salón Independiente: Women 50×50

273 Vísperas de la destrucción: episodios de una crisis institucional, 1966–1972

280 Eves of Destruction: Episodes in Institutional Crisis, 1966–72
Tom McDonough

287 El palacio de mármol. Actores y polémicas alrededor de las instituciones culturales mexicanas

295 The Marble Palace: Mexican Cultural Institutions and a History of Controversy
Claudia Garay Molina

303 El desarrollismo radiante

312 Radiant Development
Renato González Mello

320 *Mural efímero*: desplazamientos estético-políticos (1966–1973)

327 The *Ephemeral Mural*: Esthetic and Political Shifts (1966–73)
Israel Rodríguez

334 El signo de la moda: Moda SI en América

343 The Sign of Fashion: Moda SI in America
Esther Gabara

352 La libertad como experimento: el grupo Cine Independiente de México (1968–1972)

359 Freedom as Experimentation: The Cine Independiente de México Group (1968–72)
Álvaro Vázquez Mantecón

Anexos | Annexes
366 Listas de obra | Lists of works
372 Lista de ilustraciones | List of illustrations
386 Semblanzas | Biographical notes
390 Fuentes | Sources
396 Créditos de la exposición | Exhibition credits
397 Agradecimientos | Aknowledgments

EL SALÓN INDEPENDIENTE:
UN NUEVO PACTO ENTRE INSTITUCIONES Y ARTISTAS

ENRIQUE GRAUE WIECHERS

RECTOR
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

El movimiento estudiantil de 1968, con su terrible desenlace, dio paso al surgimiento de una nueva conciencia social en México. Los jóvenes exigieron el respeto a los derechos fundamentales de la sociedad civil y se opusieron a los dogmas autoritarios y el control gubernamental. Además, se hizo un llamado a resolver las carencias existentes en materia de derechos civiles, democracia, libertad de expresión y ejercicio pleno de la ciudadanía. Este descontento se sumó a un movimiento global en el que estudiantes de otras latitudes se expresaban por medio de la protesta, la crítica, el análisis y la propuesta de nuevos paradigmas de organización de la sociedad.

Quizá uno de los actos más subversivos y de mayor impacto se dio cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes lanzó la convocatoria para participar en la llamada Exposición Solar, parte importante de la oferta cultural y artística que acompañaría las Olimpiadas de 1968. Como podía esperarse, los requisitos de la convocatoria y el carácter oficialista del evento fueron duramente criticados por los artistas de las nuevas generaciones. Incluso, cuando el INBA reformuló la convocatoria, los artistas se negaron a colaborar con los proyectos culturales del viejo régimen. En su lugar, las nuevas generaciones propusieron la organización del Salón Independiente, un espacio cuyos aspectos artísticos y administrativos quedarían en manos de los propios artistas, fomentando así una absoluta libertad de técnicas y modos de expresión. Con estas acciones, los "conspiradores" contribuyeron a una política de libertad esencial para la vida democrática del arte.

Este "acto subversivo", como recordarían después algunos de sus protagonistas, tiene que ver con la clara conciencia de que la UNAM estaba siendo agredida por el poder gubernamental, pues los artistas sentían solidaridad con esta casa de estudios y una sintonía intelectual con sus programas culturales. De hecho, fue Gastón García Cantú, coordinador de Difusión Cultural en aquella época, quien dio inicio a la gestión de Salón Independiente. Es decir, el proyecto nació con innegable espíritu universitario. Para 1969, el Salón Independiente tendría como sede el Museo Universitario de Ciencias y Arte, y su inauguración sería presidida por el rector Javier Barros Sierra, junto con Gastón García Cantú y Helen Escobedo, directora de Artes Plásticas.

A pesar de que el Salón se disolvió definitivamente en 1971, su breve vida alberga las semillas de prácticas indispensables para el arte contemporáneo, entre las que destaca el respeto a la libertad de expresión por parte de las instituciones públicas, sobre todo cuando éstas convocan a los artistas a trabajar y exponer en sus instalaciones. A 50 años del Salón Independiente podemos afirmar que la UNAM procura cumplir rigurosamente con ese pacto generado con la comunidad artística y aspira siempre a darle continuidad.

THE SALÓN INDEPENDIENTE: A NEW PACT BETWEEN INSTITUTIONS AND ARTISTS

ENRIQUE GRAUE WIECHERS

RECTOR
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

The 1968 student movement, with its appalling dénouement, made way for the emergence of a new social consciousness in Mexico. Young people demanded respect for the fundamental rights of civil society and stood up against authoritarian dogmas and governmental control. There was also a call to rectify existing shortcomings in the areas of civil rights, democracy, free speech, and the full exercise of citizenship. This discontent was part of a global movement, in which students all over the world were expressing themselves through protest, criticism, analysis, and the proposal of new paradigms for organizing society.

One of the most subversive developments, and one with the lasting repercussions, took place when the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) announced its invitation to participate in the Exposición Solar, a major segment of the cultural and artistic offering that was to accompany the 1968 Olympic Games. As was to be expected, the conditions for participation and the official character of the event were harshly criticized by artists of the younger generations. Even when the INBA issued a revised invitation, the younger artists refused to collaborate in the cultural projects of the established regime. Instead, they proposed the organization of the Salón Independiente, an exhibition whose artistic and administrative aspects would be in the control of the artists themselves, making for complete freedom in terms of techniques and modes of expression. By means of these actions, the "conspirators" contributed to the creation of a freedom essential to the democratic life of art.

This "subversive act," as some of those most closely involved in the events would later recall, had to do with the clear awareness that the UNAM was being assailed at the time by governmental power. The artists felt a sense of solidarity with the university and an intellectual affinity with its cultural programs. In fact, it was Gastón García Cantú, the coordinator of Cultural Promotion at the time, who took the initial steps in organizing the Salón Independiente. In other words, the project was clearly instilled with the spirit of the university from its conception. By 1969, the second edition of the Salón Independiente was held in the Museo Universitario de Ciencias y Arte and its inauguration was presided over by Javier Barros Sierra, the rector of the UNAM, along with Gastón García Cantú and Helen Escobedo, the director of the museum's visual arts department.

Although the Salón definitively broke up in 1971, during its brief existence it planted the seeds for the development of practices indispensable to contemporary art, including respect for free expression on the part of public institutions, especially when they invite artists to work and exhibit in their installations. Fifty years after the Salón Independiente, we can affirm that the UNAM seeks to comply rigorously with this pact established with the artistic community and aspires to ensure its continuity in the future.

GRACIELA DE LA TORRE

DIRECTORA GENERAL DE ARTES VISUALES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Desde el momento de su fundación hace una década, e incluso durante el tiempo en que estaba en gestación, el MUAC ha tenido la historia del arte reciente como una de sus columnas intelectuales. En ese compromiso cotidiano y múltiple, el Museo se concibe como uno de los actores de la producción de historiografía del arte contemporáneo en México especialmente en lo que involucra la memoria y el estudio de sus momentos más críticos y polémicos.

La orientación del MUAC como escenario de la investigación histórica se despliega en la variedad de muestras que ha dedicado al rescate de las actividades de grupos y artistas que, incluso sufriendo marginación e incomprensión, crearon radicalidad estética y política en medio de los cambios sociales del México de la segunda mitad del siglo XX. Es también el motivo por el que, desde Arkheia, el Museo se ha dado al rescate de archivos y memoria, un proyecto que acompaña no sólo el ciclo de exposiciones que el MUAC dedica a esos acervos, sino buena parte de su actividad académica.

Una de las prioridades del programa del MUAC ha sido producir muestras mayores que proponen una revisión de nuestro relato artístico reciente. Dos de las principales que la UNAM ha hecho a lo largo de poco más de una década —*La era de la discrepancia* (2007) y *Desafío a la estabilidad* (2014)—, y ahora *Salón Independiente* (2018), tienen un lugar especial. Tanto por la ambición de reconstrucción y revisión histórica de sus contenidos, como por el espíritu de colaboración que han supuesto con estudiantes de posgrado y colegas académicos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la propia UNAM, las exposiciones mencionadas han sido oportunidad para editar libros referenciales de consulta sobre acontecimientos claves del arte contemporáneo. Debido al carácter documental de esas publicaciones, una de sus características es hacer confluir los relatos y palabras de artistas y actores participantes, y la perspectiva siempre cambiante de la investigación académica, en la producción de una compleja comunidad de memoria.

La actividad del Salón Independiente —donde los artistas de avanzada se refugiaron tras la crisis de 1968 para proponer un desafío general al cobijo del Estado mexicano a las artes— representa uno de los momentos más importantes de la disidencia cultural del país y un punto de inflexión entre el arte del presente y la sociedad. Como expresión directa de la rebelión de 1968, el Salón Independiente es parte del vendaval internacional de movimientos, huelgas y proyectos críticos que en todo el mundo cuestionaron las estructuras de poder del arte moderno, y que son un antecedente directo de la concepción autocrítica de la institución del arte contemporáneo. Esta muestra es producto de la investigación que, por más de dos lustros ha realizado Pilar García (curadora de las colecciones artísticas del MUAC y anterior curadora del Centro de Documentación Arkheia) para reconstruir la historia del Salón obra por obra y documento por documento

El carácter poliédrico del fenómeno sugirió a los editores Cuauhtémoc Medina (curador en jefe del MUAC y autor de uno de los ensayos que forma parte del contenido de este volumen) y Pilar García, añadir a la reconstrucción de la historia del Salón un conjunto de estudios de colegas de varias latitudes que insertan el caso de la puesta en práctica del Salón Independiente en México en el contexto internacional de protesta artística en torno a 1968, en relación a la importancia que la moda y el cine adquirieron en la experimentación de la época, y los

debates académicos acerca de la naturaleza de las transformaciones artísticas en el México de la postguerra. En conjunto las contribuciones de Esther Gabara, Claudia Garay, Tom McDonough, Israel Rodríguez, Álvaro Vázquez y Renato González Mello, son una prueba de la complejidad del cuestionario que la historiografía se hace acerca de un periodo que anteriormente había sido reducido bajo el concepto de "La ruptura" a la mera dialéctica y dependencia entre la escuela mexicana y su contestación de los artistas modernos.

Esta reconsideración del significado del Salón Independiente de 1968–1971 es posible gracias a la sinergia entre el trabajo curatorial y de los estudiosos, pero también de la entusiasta colaboración de los artistas participantes y sus descendientes. Para quienes trabajamos en la gestión cultural de la universidad, este proyecto tiene un significado adicional al enfatizar el rol que la UNAM tuvo hace ya medio siglo en acompañar el desafío que el Salón Independiente significó a la política cultural oficial. La importancia que en la historia del Salón Independiente tuvo el apoyo de Helen Escobedo como directora de Artes Visuales y el MUCA, y del equipo de la Rectoría del Ingeniero Javier Barros Sierra, visible en las imágenes y relatos de este volumen, es un constante recordatorio de la función que la UNAM tiene en México como albergue del pensamiento crítico y la creación radical.

GRACIELA DE LA TORRE

DIRECTORA GENERAL DE ARTES VISUALES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Ever since the founding a decade ago of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), and indeed from the very time it was conceived, recent art history has constituted one of the intellectual backbones of the museum's activities. As part of this wide-ranging daily commitment, the museum functions as an agent in the production of the historiography of contemporary art in Mexico, with special emphasis on the study and memory of its most critical and controversial moments.

The orientation of the MUAC as place for historical research is displayed in the range of exhibitions it has devoted to reclaiming the activities of artists and groups of artists who, in the face of marginalization and incomprehension, created radical esthetic and political work in the midst of social changes in Mexico in the second half of the twentieth century. The project of the MUAC Centro de Documentación Arkheia has been created in the same aim: an archival project for the preservation of memory, designed to accompany not only the museum's cycle of exhibitions, but also much of its academic activity.

One of the priorities of the MUAC has been to organize major exhibitions that review our recent artistic past. A couple of the principal exhibitions presented over a period of a little more than a decade—*La era de la discrepancia* [The Age of Discrepancies] (2007), *Desafío a la estabilidad* [A Challenge to Stability] (2014)—, to which *Salón Independiente* (2018) may now be added, have a special place in this endeavor. Owing both to the scope of their historical reconstruction and to the spirit of collaboration that has prevailed between post-graduate students and the faculty of the Instituto de Investigaciones Estéticas, these exhibitions have provided an opportunity to publish groundbreaking books on key events in the field of contemporary Mexican art. The documentary character of these publications means that the words and accounts of the artists themselves and of other participants in the events are set in the light of the ever-changing perspective of academic research, producing a complex community of memory.

The activities of the three editions of the Salón Independiente—in which avant-garde artists found refuge following the crisis of 1968, posing a general challenge to government sponsorship of the arts in Mexico—represent one of the most important moments of cultural dissidence in Mexico and a turning point in the interrelationship of contemporary art and society. As a direct expression of the rebellion of 1968, the Salón Independiente were part of an international tidal wave of movements, strikes, and critical projects that questioned the power structures of modern art all over the world, as well as a direct antecedent of the self-critical conception of the contemporary art institution. This exhibition is the result of research undertaken for more than ten years by Pilar García (curator of the art collections of the MUAC and former curator of the Arkheia archive) aimed at reconstructing the history of the Salón work by work and document by document.

The multifaceted character of the event suggested to the editors—Cuauhtémoc Medina (head curator of the MUAC and the author of one of the essays in this volume) and Pilar García—the idea of adding to the reconstruction of the history of the Salón Independiente a collection of studies by colleagues from other latitudes. These studies would place the phenomenon of the Salón Independiente in Mexico within the international context of 1968 protest movements, relating it to the growing importance of cinema and fashion in the experimental

art of the period and to academic debates on the nature of the artistic transformations of postwar Mexico. Taken together, the contributions of Esther Gabara, Claudia Garay, Tom McDonough, Israel Rodriguez, Álvaro Vázquez, and Renato González Mello reflect the complexity of the historiographical approach to a period that had hitherto been reduced, under the concept of "rupture," to a question of mere dialectic and dependence in the confrontation between the Mexican school of painting and the younger generation of modern artists.

This reconsideration of the significance of the three editions of the Salón Independiente between 1968 and 1971 has been made possible by a synergy between the work of the curators and scholars and the enthusiastic collaboration of the artists themselves and their descendants. For those of us working in the cultural area of the UNAM, this project has added significance, highlighting as it does the university's role half a century ago in the challenge posed by the Salón Independiente to official cultural policy. The support offered to the Salón Independiente by the MUCA, by Helen Escobedo, its director of visual arts, and by the entire team of rector Javier Barros Sierra, observable in both the images and the written accounts contained in this volume, is a timely reminder of the UNAM's function in Mexico as a space for critical thought and radical creation.

INDEPENDENCIA PARA PODER DISCREPAR

RICARDO RAPHAEL DE LA MADRID

DIRECTOR GENERAL
CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO TLATELOLCO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La historia contada desde su final: el Salón Independiente no pudo celebrar su cuarta edición porque los participantes fueron incapaces de responder, juntos, a la pregunta del pintor ruso-mexicano Vladimir Kibálchich Rusakov: *Independientes, ¿de qué?*

En diciembre de 1970, Vlady, como popularmente se le conocía, colocó esta interrogante a la entrada del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), con evidente intención de protestar. Fue la última vez que ese salón abrió sus puertas; para el año siguiente el grupo organizador discrepería a tal punto que la iniciativa se esfumó.

Quizá la pregunta de Vlady haya sido una de las más interesantes de la época: independientes, ¿del gobierno?, ¿del poder?, ¿de la ideología?, ¿de la revuelta social?, ¿del nacionalismo?, ¿del extranjero?, ¿del olimpismo?, ¿del formalismo?, ¿del *statu quo*?, ¿del individualismo?, ¿de las jerarquías?, ¿del autoritarismo?, ¿de la sexualidad?, ¿del materialismo?

La generación que, en el arte y también en la política, decidió rebelarse, tenía frente a la dependencia una crítica fundante; eso reunió a muchos. Sin embargo, no es obvio que sus participantes compartieran la misma respuesta que buscaba el viejo Vlady. Acaso por ello fue tan difícil que el torrente desordenado de palabras desembocara en una narración —una respuesta— ordenada y homogénea.

La noción del Salón Independiente viene del siglo XIX. El primero del que se tiene noticia abrió sus puertas en 1884, y los artistas que ahí exhibieron sus obras tuvieron como principal preocupación romper con la estructura oficial de la academia parisina de pintura, que hacía depender la carrera de los creadores de las decisiones políticas impuestas por las autoridades del Segundo Imperio.

Los artistas asociados en 1968 para fundar el Salón Independiente, en México, también se rebelaron frente al oficialismo que, desde el Instituto Nacional de Bellas Artes, convocó a un concurso de artes plásticas con motivo de los Juegos Olímpicos. Un grupo integrado por unos treinta y cinco artistas rechazaron participar en la Exposición Solar, que iba a realizarse en la misma coordenada donde, durante el movimiento estudiantil, estuvo el mural efímero.

En su lugar propusieron el Salón Independiente. Sirvió como referencia la exposición que se había celebrado en el Salón de la Plástica Mexicana (Havre 7) entre los meses de agosto y septiembre, donde 68 creadores expusieron sus piezas en un evento que nombraron Obra 68.

Visitando la memoria de Obra 68, llama hoy la atención que ninguna pieza de aquella primera exposición haya reflejado, siquiera pálidamente, el malestar social que venía gestándose en todo el mundo. Fue como si la imaginación artística se hubiera quedado corta con respecto al conflicto del poder. Nada en esas piezas asomaba ruptura, discrepancia o disenso. Fue como si la muerte de Martin Luther King o Robert Kennedy, el mayo francés, la primavera de Praga o la represión contra los estudiantes mexicanos fueran hechos irrelevantes para la plástica mexicana.

Sería injusto, y sobre todo falso, señalar como indiferentes a los 68 de la Obra 68. Hubo, sí, quien se preocupó porque, de cara a los Juegos Olímpicos, México hiciera brillar su cultura, y por eso el ocultamiento de la ética tras la fachada de la estética.

Sin embargo, otros creadores encontraron una fórmula, de última hora, para agitar el mensaje del disenso: usaron el reverso de sus lienzos como espacio de argumentación. Se rebelaron con el reverso de su obra. Mario Orozco Rivera, por ejemplo, escribió sobre el lado desprovisto de color: "Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!".

Gilberto Aceves Navarro, pintor expresionista y abstracto, lo imitó para dejar clara su posición: "Donde hay represión no me puedo expresar. Cuando hay una agresión no me puedo callar."

Obra 68 fue una exposición que hoy permite reflexionar sobre las contradicciones del momento. De un lado el esfuerzo que exploraba con libertad en formas, colores y técnicas, pero que, al mismo tiempo, quería escapar al yugo ideológico anti-burgués, dominante durante muchos años gracias al oficialismo.

En paralelo, iba gestándose también un malestar grande con la época: con el consumismo capitalista y depredador, con las guerras injustas, con la desigualdad, con las libertades secuestradas, con la predictibilidad del *statu quo*; en fin, con las instituciones y los mapas mentales de la guerra fría.

Obra 68 es evidencia palmaria de los sentimientos contrapuestos: las piezas al derecho y al revés. Luego vino el mural efímero, una producción collage, elaborada por muchas manos para denunciar: obra caótica, torrencial, inconexa, intermitente. Todos hablaban de libertad y sin embargo nadie pudo responder la pregunta: libertad, ¿con respecto a qué o a quién?

Cuando el INBA quiso celebrar la Exposición Solar vino la rebelión. Esa institución del gobierno ayudó a responder la interrogante: independencia frente al poder que era esencialmente jerárquico y también autoritario.

El Salón Independiente trató de continuar con la tradición de los cuadros al revés, la revancha frente al formalismo y el fin de "la esclerosis" en el arte. Apostó por tanto a la libertad creativa, que ciertamente no es la misma que la libertad democrática. El 15 de octubre de 1968 se celebró el Primer Salón en el Centro Cultural Isidro Fabela; un año después ocurrió la segunda edición en el MUCA de Ciudad Universitaria y, en diciembre de 1970, tuvo lugar en el mismo sitio, por última vez. Fue ahí que Vlady protestó con su pregunta esencial: *Independientes, ¿de qué?*.

Además de la relación entre el artista y el poder, había otras dependencias que los creadores habrían de explorar, a partir de ese quiebre, por caminos plurales y diversos. Kazuya Sakai, organizador del último salón, argumentó contra la ideología infantil de una izquierda que no sabía lo que quería. En revancha, voces como las de Aceves Navarro, Fernando García Ponce o Brian Nissen abogaron por el arte como expresión consciente de la realidad social.

El Salón Independiente estaba destinado a desaparecer, acaso desde su inauguración. A sus participantes los convocó la misma pregunta, pero habría sido imposible que salieran de él con la misma respuesta. Porque las razones de la dependencia nunca fueron las mismas, la liberación tendría expresiones y cauces múltiples.

Cada quien es responsable de defender el derecho a disentir: ésta es una herencia fundacional del pluralismo que nos heredó la generación del 68. El breve Salón Independiente merece este texto que, con gran respeto, recorre los argumentos estéticos y también las razones éticas de su discrepancia.

INDEPENDENT ENOUGH TO DISAGREE

RICARDO RAPHAEL DE LA MADRID

DIRECTOR GENERAL
CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO TLATELOLCO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

The story told backwards, starting at the end: the Salon Independiente was unable to organize a fourth edition because the participants were unable to respond, together, to the question of the Russian-Mexican painter Vladimir Kibalchich Rusakov: *Independent of what?*

In December 1970, Vlady, as he was popularly known, posted this question at the entrance to the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) in the clear aim of protesting. It was the last time the Salón opened its doors: by the following year, there would be so much disagreement among the organizers that the initiative collapsed.

Vlady's question may have been one of the most interesting of the time: Independent, but of what? Of the government? Of power? Of ideology? Of social upheaval? Of nationalism? Of foreigners? Of the Olympics? Of formalism? Of the status quo? Of individualism? Of hierarchies? Of authoritarianism? Of sexuality? Of materialism?

The generation that had decided to rebel, in art but also in politics, shared a foundational critique of dependence, which brought many of them together. It is not obvious, however, that everyone would have given the same answer that old Vlady was looking for. Perhaps that is why it was so difficult for the chaotic torrent of words to come together into an ordered and homogeneous narrative: an answer.

The notion of the "independent salon" dates back to the nineteenth century. The first one opened its doors in 1884, and the main concern of the artists who exhibited their works there was to break with the official structure of Parisian academic painting, which rendered artists' careers dependent on the political decisions imposed by state authorities.

The artists who partnered together in Mexico in 1968 to found the Salón Independiente were also rebelling against an official bureaucracy which, from its headquarters in the Instituto Nacional de Bellas Artes, had called for a visual arts competition on the occasion of the Olympic Games. A group of thirty-five or so artists refused to participate in the Exposición Solar, which was to take place not far from the "ephemeral mural" created during the student protests.

In its place, the dissident artists proposed the Salón Independiente. The model for the exhibition was the one held at the Salón de la Plástica Mexicana (at Calle de Havre no. 7) in August and September of the same year, at which 68 artists had exhibited their work in an event called Obra 68.

What is striking now, when looking back at Obra 68, is that not a single work in that initial exhibition reflected, even palely, the social unrest that had been brewing all over the world. It was as if the artistic imagination had come up short where conflict with power was concerned. None of the works gave even a hint of rupture, discrepancy, or dissent. It was as if the assassinations of Martin Luther King Jr. and Robert Kennedy, May '68 in Paris, the Prague Spring, and the repression of Mexican students had been irrelevant to Mexican visual artists.

It would be unjust, and above all false, to describe the 68 artists of Obra 68 as indifferent. But there was indeed a concern that Mexican culture should shine in the lead-up to the Olympic Games, which is perhaps why ethics were concealed behind the façade of esthetics.

There were other artists, however, who found a formula at the last moment to brandish their message of dissent: they

used the backs of their canvases to make their arguments. They rebelled with the reverse side of their work. Mario Orozco Rivera, for example, wrote on the colorless side: "I am against the aggression directed at intelligence: that is why I am turning my painting around. Long live the revolutionary students!"

The abstract expressionist painter Gilberto Aceves Navarro imitated him by making his own position clear: "Where there is repression, I cannot express myself. When there is aggression, I cannot be silent."

Obra 68 was an exhibition that allows us today to reflect on the contradictions of that time. On the one hand, there was an effort to explore freely with forms, colors, and techniques; on the other, a desire to be free of the anti-bourgeois ideological yoke, dominant for many years, of the official institutions.

At the same time, there was a growing discontent with many aspects of the age: with its predatory capitalist consumerism, its unjust wars, its inequality, its sequestered freedoms, with the predictability of the status quo, in short, with the institutions and mental maps of the Cold War era.

Obra 68 is patent evidence of quite opposite sentiments: things were both right side up and upside down. Then came the ephemeral mural, a denunciatory collage production of many hands: a chaotic work, torrential, jumbled, and intermittent. Everyone was talking about freedom and yet no one could answer the question: freedom from what or from whom?

When the INBA wanted to hold its Exposición Solar, the rebellion came. The governmental institution had helped to answer the question: independence of power, which was essentially hierarchical and also authoritarian.

The Salón Independiente attempted to extend the tradition with colors reversed: a settling of scores with formalism and the end of "sclerosis" in art. It therefore put its money on creative freedom, which is certainly not the same as democratic freedom. On 15 October 1968 the first edition of the Salón opened at the Centro Cultural Isidro Fabela; a year later the second was held at the MUCA in Ciudad Universitaria; and in December of 1970 the final edition was held in the same venue. It was there that Vlady protested with his essential question: *Independent of what?*

Apart from the artist's relation to power, there were other dependencies to be explored, once that break was made, along many and divers paths. Kazuya Sakai, the organizer of the last edition of the Salón, argued against the infantile ideology of a left that did not know what it wanted. On the other hand, voices such as those of Aceves Navarro, Fernando García Ponce, and Brian Nissen championed an art aware of social realities.

The Salón Independiente was destined to disappear, perhaps from its very beginnings. It posed the same question to all its participants, but there was no way they would all come up with the same answer. Since the reasons for dependence were never the same, freedom would also take multiple paths and expressions.

Everyone is responsible for defending the right to dissent: this is a foundational legacy of the pluralism bequeathed to us by the generation of 68. The brief Salón deserves this text which, with the utmost respect, explores the esthetic arguments and also the ethical grounds of its discrepancy.

GILBERTO BORJA

PRESIDENTE
PATRONATO FONDO ARTE CONTEMPORÁNEO A.C.

Este año coinciden y se entrecruzan dos conmemoraciones en las que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) tiene un papel central: la del primer medio siglo del movimiento estudiantil de 1968 y la de la primera década del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Una de las principales exposiciones con las que el MUAC y la UNAM buscan recapitular los sucesos sociales, políticos y artísticos de hace 50 años es la que aborda los afanes del Salón Independiente y los artistas que lo crearon y le dieron sustento.

Los años sesenta vieron la incipiente apertura hacia el mundo de la cultura mexicana impulsada por el Estado, con la creación, por ejemplo, y entre otros, del Museo Nacional de Antropología, el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de las Culturas, el Museo Nacional de San Carlos, el Museo Nacional del Virreinato, el Museo de la Ciudad de México, el Museo de Historia Natural o la Pinacoteca Virreinal, y, dentro de la universidad, de espacios expositivos como la Casa del Lago, la Galería Universitaria Aristos y el Museo Universitario de Ciencias y Arte. Tal apertura, fomentada por una mayor industrialización y una búsqueda de cosmopolitismo y modernidad, si bien en buena medida aparentes, estuvo acompañada por la aparición de múltiples galerías privadas y otros emprendimientos culturales particulares: editoriales, revistas, cine-clubes.

Ambas vías, la oficial y la privada, se entrecruzan constantemente y no están libres de tensión, dado el ahínco del Estado en mantener el monopolio de la cultura y el empeño de los artistas en ejercer la libertad creativa. Dichas tensiones se harán evidentes en varias exposiciones, como el *Salón Esso* (1965) y *Confrontación 66* (1966), y desembocarán en las tres ediciones del Salón Independiente, de las que la primera se inauguró apenas un par de semanas después de la masacre del 2 de octubre y a tres días de iniciada la XIX Olimpiada. La presente publicación estudia las actividades de ese grupo heteróclito de artistas y permite reconstruir los sucesos que las motivaron y sus derivaciones durante los años subsecuentes.

El Patronato Fondo Arte Contemporáneo se congratula por estos 10 primeros años del MUAC y por poder colaborar en sus tareas fundamentales, como son la reconstrucción y la revisión de la historia del arte reciente en el país, incluidos, desde luego, sus momentos más polémicos, radicales y críticos.

GILBERTO BORJA

PRESIDENTE
PATRONATO FONDO ARTE CONTEMPORÁNEO A.C.

This is the year of two intercrossing commemorations in which the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) plays a central role: the fiftieth anniversary of the 1968 student movement and the tenth anniversary of the founding of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). One of the principal exhibitions whereby the MUAC and the UNAM have sought to recapitulate the social, political, and artistic events of fifty years ago is devoted to the activities of the Salón Independiente and the artists who created and shaped it.

The 1960s saw an incipient state-sponsored opening-up of Mexican culture to the wider world, through the creation, for example, of the Museo Nacional de Antropología, the Museo de Arte Moderno, the Museo Nacional de las Culturas, the Museo Nacional de San Carlos, the Museo Nacional del Virreinato, the Museo de la Ciudad de México, the Museo de Historia Natural, and the Pinacoteca Virreinal, as well as, within the university itself, exhibition spaces such as the Casa del Lago, the Galería Universitaria Aristos, and the Museo Universitario de Ciencias y Arte. This expansion, fostered by greater industrialization in Mexico and a trend toward cosmopolitanism and modernity, albeit in large measure only apparent, was accompanied by the appearance of numerous private galleries and other cultural enterprises such as publishing houses, magazines, and film clubs.

The two developments—the official one and the private-sector one—constantly intertwined, in a process never free of tension, as the government sought to maintain its monopoly over culture and artists endeavored in turn to exercise their creative freedom. These tensions were manifested in exhibitions such as the *Salón Esso* (1965) and *Confrontación 66* (1966), finally coming to a head in the three editions of the Salón Independiente. The first of these was inaugurated just a couple of weeks after the October 2 massacre at Tlatelolco and only three days before the opening of the 19th Olympic Games. The present volume examines the activities of that heteroclite group of artists, allowing the reading to reconstruct the events that motivated the first Salón Independiente and its reprise in subsequent years.

The Patronato Fondo Arte Contemporáneo of the museum would like to offer its congratulations on the first ten years of the MUAC and express its pleasure in having been able to collaborate in such fundamental tasks as the reconstruction and revision of recent art history in Mexico, including the reexamination of its most radical, controversial, and critical moments.

1. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970

2. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970

EL SALÓN INDEPENDIENTE COMO MODELO ALTERNATIVO DE AUTOGESTIÓN, PRÁCTICA COLECTIVA Y EXPERIMENTACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

por Pilar García

Concebido para exponer obra "experimental, de búsqueda y vanguardia" y formar un grupo autogestivo que marcara distancia con las instituciones oficiales y el circuito de las galerías, el Salón Independiente (1968–1971) fue una propuesta clave dentro de las prácticas artísticas en México que articularon nuevos lenguajes y exploraron soportes y medios no tradicionales, así como distintas formas de crear y consumir el arte sin intenciones comerciales.

Los principios y desacuerdos planteados por el Salón Independiente permiten comprender y matizar los discursos de la historia del arte que marcaron los últimos años de la década de los años sesenta y en los que intervinieron distintos interlocutores.

Interesados en encontrar medios alternativos para expresar posturas creativas disímiles, sus integrantes se valieron en sus tres ediciones de diversas estrategias artísticas que marcaron una genealogía histórica en el arte contemporáneo.

La propuesta de sus integrantes tuvo un carácter de libertad estética y experimental ante la creación artística, así como de resistencia no explícita ante un gobierno represor. La idea inicial fue formar una colectividad artística de acuerdo con un modelo autónomo y autogestivo que garantizara la supervivencia de los artistas frente a un aparato oficial restrictivo. Su integración como acto político obedeció a la necesidad de libertad y renovación estética ante un arte oficial anquilosado y de cara al descontento político.

Si bien su fundación respondió a un aparente incidente local ligado a la necesidad de una apertura, el movimiento estudiantil le otorgó un viraje político no manifiesto que a la larga se convirtió en el eje de la disputa.

El presente texto está estructurado a manera de crónica que pretende, de acuerdo con una narrativa secuencial histórica, dar contexto a los ensayos puntuales que incluye el resto de esta publicación. Si bien en el libro-catálogo *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* se incluyó un texto de mi autoría como una primera valoración de este mismo tema, ahora se logró contar con una investigación mucho más amplia y un mayor número de archivos que han permitido explicar con mayor detalle el origen del Salón Independiente y poner énfasis de manera más precisa en su carácter político y revalorar su naturaleza fundacional en las prácticas artísticas, así como evaluar y explicitar con mayor detalle las premisas y contradicciones internas que en diferentes momentos sostuvo el Salón Independiente como una alternativa de organización artística que introdujo un modelo de colaboración inédito. Conocer y analizar algunas de las obras que se mostraron en cada una de las tres ediciones me ha permitido identificar piezas claves que implicaron un cambio significativo en el lenguaje artístico y a la vez desafiaron el marco del museo al participar de una crítica institucional ubicada en un movimiento de protesta. Gracias a largas conversaciones que a lo largo de la investigación he sostenido con varios de los artistas participantes, a su generosidad y la de las instituciones, se ha enriquecido la lectura de este colectivo: entre ellos, los archivos de Brian Nissen, Roger von Gunten, Manuel Felguérez y Felipe Ehrenberg —tanto el ubicado en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) como el de la Universidad de Stanford—, el archivo del Centro del Arte Moderno de Guadalajara, el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Archivo General de la Nación (AGN) y el Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Contra la institución y los viejos sistemas del arte

No es posible abordar la génesis del Salón Independiente sin hablar de su contraparte: la Exposición Solar y el movimiento estudiantil del 68, eventos que junto con la creación del Salón Independiente significaron un parteaguas.

Para el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la XIX Olimpiada ofrecía la ocasión ideal para armar finalmente un magno evento que tuviese el carácter de Salón Nacional en el que confluyeran todas las tendencias vigentes y se pudiese apreciar, por contraste, el carácter y mérito de cada artista. Esta iniciativa había quedado pendiente años atrás, ante las protestas e inconformidades que causaron entre la comunidad artística tanto el Salón Esso, celebrado en 1965 por la Unión Panamericana en el entonces recién inaugurado Museo de Arte Moderno, y la muestra Confrontación 66 en el Palacio de Bellas Artes en 1966.[1] Con el apoyo del Comité Olímpico, que formaría el programa cultural de mayor envergadura, el INBA propuso organizar la Exposición Solar 68 (el sol como símbolo común de las culturas de México y como emblema de fuerza vital y lucidez) que cumpliría con la promesa de ser "incluyente", de ampliar las fronteras y mostrar al mundo un "mapa del estado actual de la plástica mexicana" en el que intervinieran todas las tendencias estéticas y sin restricción de edad.

Seguramente el circuito artístico oficial esperaba que la Exposición Solar 68 fuese la continuidad de una política cultural que había dejado en la década anterior la disputa entre figurativos y abstractos e intentaba mostrar las nuevas tendencias del arte,[2] pero una vez más la convocatoria inicial, publicada en junio de 1968, dejó insatisfecho a un numeroso grupo de artistas y generó un clima de disputa que no logró superar las polémicas anteriores. Esta convocatoria no sólo tenía concepciones anacrónicas del arte sino que excluía del jurado la voz de los artistas que servían de filtro en la selección y la calidad de los representantes de las tendencias del arte mexicano.[3] Sus premisas evidenciaban un total desconocimiento por parte del sector oficial de las condiciones y exigencias de las nuevas prácticas artísticas, así como un fuerte retroceso en la manera de entender la situación del arte al instaurar premios y concebir la producción artística por técnicas —pintura, escultura, dibujo, acuarela, grafica— en un momento en el que las fronteras entre las disciplinas artísticas estaban siendo borradas.

En un principio, un grupo pequeño de cinco o seis amigos —artistas de avanzada y reconocido prestigio, entre los que figuraban Manuel Felguérez, Vicente Rojo, José Luis Cuevas y Brian Nissen— decidieron unirse para tomar distancia del mundo oficial ante el temor de que la Exposición Solar 68 resultara una revoltura y no lograra mantener un nivel profesional y de vanguardia, pero la represión contra el movimiento estudiantil, sin duda, cambió la orientación inicial[4] y su postura tomó un cariz, aunque no frontal, sí de distanciamiento y crítica frente a las estructuras oficiales.

Felguérez, como parte de la comisión directiva del Comité de lucha de intelectuales, artistas y escritores, convocó al gremio de pintores a asistir a los festejos populares organizados por el Comité de Huelga para reunirse varios domingos en la explanada de Ciudad Universitaria, desde donde defendían la autonomía universitaria que les permitía manifestarse contra la represión gubernamental del movimiento

3. Manuel Álvarez Bravo, Manuel Felguérez pintando la cara este del | painting the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968

1. En las precisiones que Jorge Hernández Campos hizo el 12 de febrero de 1966 ante las críticas recibidas dejaba ver que quedaba pendiente realizar el "Gran Salón de Pintura Mexicana Moderna, en el que encuentren cabida todos los grandes maestros, [...] un proyecto que alguna vez hemos de realizar y que, necesariamente, tendría que ser organizado bajo principios totalmente diferentes". Y el "11 de abril emite un comunicado en el que aclara que uno de los grandes proyectos del INBA es la realización de un gran salón de pintura mexicana moderna de México que reúna todas nuestras grandes manifestaciones pictóricas del periodo de la posrevolución"; Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento* (Ciudad de México: Sámara, 1992), 58 y 90 y "A los artistas plásticos del país", *Excélsior*, 2 de septiembre de 1968. Fondo Galería Pecanins. Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

2. La intención del INBA era evitar los reclamos que habían recibido convocatorias anteriores al tratar de mostrar las nuevas tendencias del arte. El Salón Esso, Confrontación 66 y la exposición presentada por Fernando Gamboa en la Exposición Universal de Montreal 67 significaron la aceptación oficial de la nueva pintura mexicana, desligada de un arte narrativo nacionalista.

3. Luis García Guerrero había pronunciado que "no son los pintores los mejores enjuiciadores de sus colegas"; Tibol, *Confrontaciones*, 62. Para no ser acusados de favoritismo entre colegas, la convocatoria excluyó a los pintores del jurado (el comité anterior estuvo formado por Manuel Felguérez y Vicente Rojo, Francisco Icaza, Mario Orozco Rivera, Benito Messeguer y los críticos Juan García Ponce, Raquel Tibol y Alfonso de Neuvillate), que servían de filtro de calidad en la selección de artistas significativos que representaban las tendencias del arte mexicano. Ahora, el jurado estaría integrado por Ida Rodríguez Prampolini, como representante del Instituto de Investigaciones Estéticas, Jorge Juan Crespo de la Serna, por la Academia de Artes, Pablo Fernández Márquez, de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, Alfonso de Neuvillate, del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, y Víctor M. Reyes, del Instituto Nacional de Bellas Artes.

4. Entrevista de Cuauhtémoc Medina a Manuel Felguérez, 2003. Fondo "La era de la discrepancia". Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

estudiantil.[5] La participación de artistas como José Luis Cuevas, Adolfo Mexiac, Benito Messeguer, Guillermo Meza, Manuel Felguérez, Arias Murueta, Carlos Olachea, Ricardo Rocha y Francisco Icaza en el mural efímero, pintado en rechazo a la política represora del Estado sobre las láminas acanaladas que cubrían la semidestruida estatua de Miguel Alemán, propició que un número mayor de adeptos se sumara al "selecto grupo de amigos" que se estaba formando en contra de la convocatoria de la Exposición Solar. Treinta y cinco artistas de la talla de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas, Rodolfo Nieto, entre otros, añadieron sus firmas a la carta publicada en los principales diarios del país en la que condicionaban su participación en la Exposición Solar de no haber reformas a la convocatoria.

La crisis del INBA quedó en evidencia en las cuatro objeciones a la convocatoria que publicó el grupo de artistas desertores, mismas que resumen su postura en contra de la institución y los viejos sistemas del arte:

1. El estrecho criterio que se muestra al dividir la exposición en 4 secciones independientes según la tradición: pintura, escultura, gráfica y acuarela, pues va contra la libertad creadora del artista y por lo tanto es una limitación inaceptable. De igual modo dedicar una sección a la acuarela sin tener en cuenta que sólo es una técnica. Esto muestra una total ignorancia del arte contemporáneo que se caracteriza por la libertad que tiene el artista en utilizar todas las técnicas y materiales a su alcance para la producción de su obra.
2. Otorgar premios en el Salón Nacional ya que en su opinión los premios sólo sirven para fomentar el espíritu comercial y no redundan en un auténtico beneficio para el arte ni aceptan la valoración de un jurado dada la situación de la crítica actual de México.
3. Falta de invitaciones personales a los creadores como una falta de reconocimiento a la propia obra.
4. De no reestructurarse el Salón sobre bases más adecuadas, los firmantes, nos abstendremos a participar.[6]

Ante los reclamos, el INBA publicó dos aclaraciones a la convocatoria de la Exposición Solar con la intención de mostrarse abierta al modificar su planteamiento original. La primera esclarecía que el sol no era el tema de la exposición sino simplemente el símbolo de la misma y que los artistas no estaban obligados a tratar temas relacionados con él.[7] Para la segunda, consultó a un grupo representativo de artistas[8] y miembros del jurado para examinar las objeciones a la convocatoria original (entre ellos convocó a Felguérez y Coen), quienes sugirieron convertir los premios en adquisiciones para el Museo de Arte Moderno, incrementar el número de premios e incluir en la exposición a artistas específicos por medio de invitaciones del jurado.

Aunque la versión definitiva, publicada en agosto, modificó las bases al remplazar los premios por adquisiciones e incluyó a artistas específicos por invitación, no cambió la división de la muestra por secciones (técnicas), por lo que parte de los firmantes decidieron no participar en la Exposición Solar y optaron por organizar, al margen de toda institución, un Salón Independiente (SI) que les facilitara libertad de creación.

5. Declaración de Manuel Felguérez en *Salón Independiente, 1968–1971*, DVD 3 de la serie *Sub-versiones de la memoria, 60-70* (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [Fonca]/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [Conacyt]/MUAC-UNAM, 2011).
6. Los artistas que firmaron la carta abierta al INBA y al Comité Organizador de los Juegos Olímpicos fueron: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Federico Canessi, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Jaime Saldívar, Josep Bartolí, Artemio Sepúlveda, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Amalia Abascal, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Rodolfo Nieto, Kazuya Sakai, Maka, Leonel Góngora, Trinidad Osorio, Roger von Gunten, Arnold Belkin, Luis Jaso, Arnaldo Coen, Iker Larrauri, Myra Landau, Juan Luis Buñuel, Brian Nissen, Felipe Ehrenberg y Gabriel Ramírez. *Excélsior*, 9 de agosto de 1968. Archivo Concepción Solana.
7. "Aclaraciones a la Exposición Solar", *Revista de la Semana*, 1 de agosto de 1968.
8. El INBA invitó a Gustavo Alanís, presidente de la Sociedad de Acuarelistas, Raúl Anguiano, Gustavo Arias Murueta, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Jorge González Camarena, Benito Messeguer y Alfredo Guati Rojo a analizar las objeciones de los artistas y plantear una nueva convocatoria, en "A los artistas plásticos del país", *Excélsior*, 2 de septiembre de 1968, Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Tibol, *Confrontaciones*, 184.

En realidad, esta idea había sido planteada dos años antes por Jorge Hernández Campos al declarar que el INBA sugería "a cuantos pintores jóvenes se encuentren inconformes con la organización del Salón Confrontación 66, que propongan el sistema que les parezca adecuado para organizar, si así lo desean, otro Salón de Independientes, de acuerdo con antiguas tradiciones en el mundo del arte. Pueden estar seguros, afirmaba entonces, que contarán con toda la ayuda posible y que, así como se hizo con Confrontación 66, disfrutarán de la mayor libertad para la manifestación de sus opiniones".[9] (Con un nombre igual, pero propósitos distintos, diez años atrás José Luis Cuevas, Vlady, Enrique Echeverría y Alberto Gironella habían fundado un grupo en torno a la Galería Proteo en confrontación con la política de la Galería de la Plástica Mexicana).[10]

Pero el distanciamiento con el sector oficial no sólo respondió a un problema local y de desacuerdo con la situación política suscitada con el movimiento estudiantil, también estaba estrechamente relacionado con un contexto internacional de protesta sociopolítica que clamaba por mayor libertad y una crítica que rechazaba las formas anquilosadas que significaban las bienales con su sistema de premios y jurados.

Aun con la disidencia de artistas ligados al circuito artístico, en el Salón Solar 68 participaron más de 1500 obras de 106 artistas, de las que se seleccionaron 400 para ser exhibidas; quince fueron las obras premiadas.[11] Gracias a la contribución del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, se hicieron las adquisiciones y se otorgaron los dos premios concedidos por Elías Sourasky y uno por Martin Kreimerman a las obras *Quinta dimensión* de Lorraine Pinto, *Theda Guevara* de José García Ocejo y *Mundo sin sol, de luces interiores* de Antonio Peyrí. En el criterio de selección de obra parece prevalecer la innovación. Tanto entre las obras presentadas y reproducidas en el catálogo de la muestra, como por lo que se aprecia en un cortometraje de Cine Mundial que guarda la Filmoteca de la UNAM, llama la atención la variedad de formatos y de piezas muy aparatosas que emiten sonido en contraste con las acuarelas de tono anecdótico y cuya factura estaba ligada a la tradición pictórica.

A fin de cuentas, sucedió lo que tanto temía el pequeño grupo inicial de los artistas desertores: resultó una exposición caótica. Más allá de la mayor o menor calidad de las obras expuestas, en opinión de Jorge Alberto Manrique, la Exposición Solar sorprendía por la carencia de un criterio de selección, de donde resultó "un conjunto abigarrado de los trabajos más disímbolos que abarcaban desde los supérstites antediluvianos de la 'escuela mexicana' hasta los más audaces (y en muy pocas ocasiones logradas) tentativas de innovación".[12]

El reclamo mayor de la crítica fue la imposibilidad de mostrar un panorama lo más claro y selecto posible de lo que debatía la pintura en México. "Si se esperaba que esta exposición fuese el reflejo fiel del arte mexicano contemporáneo —comenta Alaíde Foppa—, una muestra exhaustiva para enseñar a los visitantes, es claro que no alcanzó su propósito. Demasiados artistas importantes están ausentes y sobran obras de otros que no lo son. Lo malo es que la calidad no sea homogénea".[13]

Otra nota señalaba: "Si lo que se pretendía era presentar exponentes de todas las tendencias artísticas, aun cuando las obras que las representasen no fueran de óptima calidad, la exposición cumple su cometido. Pero precisamente porque la mayoría de los trabajos son mediocres o francamente malos, la exposición resulta pobre y no logra dar idea de lo grande que es el talento del artista mexicano".[14]

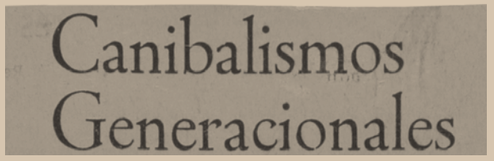
A pesar de una supuesta selección rigurosa, comenta Jas Reuter, "hizo falta hurgar entre tantos trabajos de mejor o peor artesanía para encontrar

9. Tibol, *Confrontaciones*, 58.
10. Carlos Valdés, *José Luis Cuevas* (Ciudad de México: UNAM, 1966), 12.
11. También fueron premiadas las obras *El triunfo mecánico* de Xavier Esqueda, *Festival histérico en honor de los niños prodigio de Afganistán* de Pedro Friedeberg, *Heliogonía* de Ernesto Mallard e *Ícaro*, escultura de Pedro Cervantes, y en la sección de acuarela, los pintores Joaquín Martínez Navarrete, Víctor Estrada, Joy Laville, Jesús Reyes Ferreira, Héctor Navarro, Edgardo Coghlan, Luis Toledo, Luis Nishizawa, Rafael Zepeda y Eduardo Zamora. Las obras pasarían a formar parte de la colección del Museo de Arte Moderno. Gelsen Gas recibió mención honorifica por sus esculturas cinéticas. "Exposición Solar", *Excélsior*, 8 de octubre de 1968.
12. Jorge Alberto Manrique, "Varia", *Deslinde. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM) 2–3 (septiembre-diciembre de 1968/enero-abril de 1969): 112–113.
13. Alaíde Foppa, "La discutida exposición solar", *Diorama de la Cultura*, 27 de octubre de 1968.
14. Esperanza Brito de Martí, "Pensándolo bien. Exposición Solar", *Novedades*, 16 de octubre de 1968.

algunas piezas dignas de merecer el nombre de arte, y la confusa disposición del conglomerado no fue precisamente una ayuda para el espectador. La brillantez de coloridos violentos muy a la moda, los trucos mecánicos, la más o menos pobre imitación de maestros conocidos se agolpan en tal cantidad que prácticamente ahogan las obras de auténtica creación diseminadas en el conjunto".[15] De igual forma, fue de los pocos columnistas que hizo explícita la postura de los artistas ante la represión estudiantil al acotar que "una toma de conciencia político-social de una parte de los pintores profesionales, quienes a raíz de los métodos oficiales para mantener el orden en la capital del país consideraron necesario separarse de una manifestación cultural organizada por una institución oficial. De aquí su nombre de Independientes".[16]

Las pocas notas favorables provinieron de Juan Crespo de la Serna y Alfonso de Neuvillate, los críticos que formaron parte del jurado. En opinión del primero, "el balance de la exposición es una muestra de diversas inquietudes y experimentos a tono con lo que se está llevando a cabo en todas partes aunque algunos de los invitados mandaron obra inferior a la calidad que se supone. El jurado tuvo en consideración este aspecto para imprimir al conjunto un sello de novedad, de hallazgos interesantes, y de singulares interpretaciones, por ejemplo, de las corrientes cinéticas en boga: y hasta de manifestaciones pop cargadas de divertido humorismo".[17]

En oposición a la Exposición Solar, Jorge Alberto Manrique, una de las voces mejor articuladas de entonces, consideró que aunque la muestra del Primer Salón Independiente no resultara extraordinariamente brillante, entre disidencias y rebeldías, llegó a albergar a la mayor parte de los artistas de mediana edad y jóvenes que más seriamente y con mejores resultados trabajaban en ese momento en México (Rojo, Sakai, Felguérez, Herrera, García Ponce, etc.); pero sí que llegó a tener, "a pesar de los invitados de piedra, una mayor coherencia y una más alta calidad".[18]


Canibalismos
Generacionales

4. *El Día*, 21 de noviembre de | November 1969

Independencia y libertad:
Salón Independiente 68

El Salón estuvo organizado tanto en el aspecto artístico como en el administrativo por los mismos artistas que lo integraron. La gestión para realizar el Primer Salón Independiente comenzó en agosto, colaborando en la organización logística y fungiendo como secretarias administrativas tres de las (entonces) esposas de los artistas: Hilda Lorenzana de Coen, Montserrat Pecanins y Concepción Solana de Icaza,[19] quienes enviaron las cartas-invitación a los artistas de su interés para que se sumaran a la propuesta. En ella, se anotaba que ya había comenzado la gestión para realizar el Primer Salón con el director de Difusión Cultural de la UNAM, Gastón García Cantú, quien había aceptado facilitar un local adecuado para la primera exposición que se llevaría a cabo el 6 u 8 de octubre para coincidir con la celebración de la XIX Olimpiada y poder dar a los asistentes una visón real del arte actual de México.

Por lo general, las concurridas reuniones se llevaban a cabo en casa de Francisco Icaza o bien en la Galería Pecanins, cuyo domicilio fue sede del Salón. Después de varias juntas se comenzó a delinear el sentido inicial del Salón Independiente. Fue en casa de Francisco Icaza, a mediados de septiembre, donde se llevó a cabo la reunión en la que se trazaron los postulados del Salón Independiente[20] y se decidió que la primera exposición del mismo se realizaría los primeros días de octubre. Las declaraciones a la prensa evadieron la postura política y fueron muy cautelosas al proclamarse como un grupo apolítico en búsqueda de libertad artística, cuyo proyecto no estaba en contra de ninguna institución oficial ni

15. Jas Reuter, "Los Solares y los Independientes", *Diálogos. AAG Letras y Ciencias Humanas* 6, núm. 24 (noviembre-diciembre de 1968).
16. Reuter, "Los Solares y los Independientes", 33.
17. Juan Crespo de la Serna, *Novedades*, 17 de octubre de 1968.
18. Manrique, "Varia", 112-113.
19. Hilda Lorenzana, entonces esposa de Arnaldo Coen, era directora de la Galería de la Zona Rosa y Montserrat Pecanins, esposa de Brian Nissen, dirigía la Galería Pecanins junto con sus hermanas Teresa y Ana María.
20. La reunión tuvo lugar el 17 de septiembre según una nota periodística de Agustín Salmón, "Salón Independiente: Cincuenta pintores queremos libertad artística", *Excélsior*, 18 de septiembre del 1968: 21-A.

particular.[21] "Se trata —informó Jaime Saldívar— de un grupo de pintores que desea expresar sus problemas o sus ideales en absoluta libertad y nada tiene que ver con la Exposición Solar, ésta es simplemente otra exposición".

Sin embargo, por miedo a que varios de los artistas extranjeros que formaban parte del grupo fueran expulsados del país por participar en cuestiones políticas, según comenta Manuel Felguérez: "No podíamos nunca darle un carácter político, [ni] el más mínimo, porque la represión estaba muy dura. Habíamos incluido en nuestro grupo a los pintores nacidos en otras partes, por no llamarles extranjeros, porque para nosotros eran pintores mexicanos todos, pero por ejemplo entre los que más que trabajamos en la organización estaba Brian [Nissen], estaba Kazuya Sakai, por mencionar dos casos. Entonces si nosotros le dábamos carácter político, ellos dos no podían estar en el Salón, entonces borramos cualquier carácter político y nos lanzamos como apolíticos, contra la política pero sí era la pintura que estábamos haciendo".[22]

Felguérez recuerda también en una entrevista del 2003 que no podían mantenerse al margen del movimiento estudiantil ya que los artistas del grupo tenían una estrecha relación con la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Juan García Ponce era amigo cercano y principal crítico, Jaime García Terrés dirigía la revista universitaria y los artistas exponían con frecuencia en Ciudad Universitaria (CU). Los documentos del archivo registran tres posibles sedes para realizar el Primer Salón: la universidad, el Centro Cultural Isidro Fabela y la renta de una casa en la calle de Florencia. Con 19 votos a favor y dos en contra (de Pedro Preux y Saldívar) se decidió por mayoría que esta primera exhibición se realizara en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), pero la entrada del ejército, el 17 de septiembre, impidió que fuera la sede de la muestra como se había proyectado y motivó que se trasladara al Centro Cultural Isidro Fabela.

En un inicio, el grupo fue muy numeroso, mucho más de lo esperado. En lugar de armar un pequeño grupo de amigos e invitados preocupados por la calidad plástica, se tuvo que abrir[23] y aparecieron ochenta más que quisieron sumarse porque parecía un reflejo del movimiento estudiantil, lo que sin embargo le dio peso y visibilidad a la propuesta. Entre los artistas que aceptaron figurar en este grupo estaban: Rufino Tamayo, Arnold Belkin, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Francisco Icaza, Jaime Saldívar, Amelia Abascal, Antonio Peláez, Enrique Echeverría, Arnaldo Coen, Roger von Gunten, Myra Landau, Felipe Ehrenberg, Luis López Loza, Gilberto Aceves Navarro y muchos más.

Pero justo el 2 de octubre, el mismo día de la matanza de Tlatelolco, el grupo sufrió una fuerte escisión. Rufino Tamayo, personaje que daría gran visibilidad al nuevo grupo, decidió abandonar la iniciativa debido a que algunos artistas del Salón Independiente (SI) "se mezclaban en problemas políticos".[24] Se trataba de expresar sus ideas con libertad, pero "sin banderías políticas",[25] declaro días después de inaugurada la muestra. Decidieron no participar en ninguno de los dos eventos Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Federico Cannesi, Jaime Saldívar, Antonio Peláez, Amelia Abascal, Maka y Trinidad Osorio. La declinación de este grupo de tendencia conservadora puso de manifiesto la filiación política del Salón Independiente, que estaba constituido por pintores y artistas conocidos de bien cimentado prestigio. Seguramente la declaración de Tamayo aludía a la obra de Felipe Ehrenberg titulada *Tlatelolco* quien, según la lista de obra del Primer Salón y el material fotográfico del mismo, participó con una caja de colores contrastados donde un estudiante

21. Salmón, "Salón Independiente": 21-A.
22. Véase mi entrevista a Manuel Felguérez en *Salón Independiente, 1968-1971*, DVD 3 de la serie *Sub-versiones de la memoria, 60-70* (Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [Fonca]/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [Conacyt]/ MUAC-UNAM, 2011).
23. Entrevista de Cuauhtémoc Medina a Manuel Felguérez, 2003, Fondo "La era de la discrepancia", Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
24. "Chávez, Tamayo y los jóvenes. 'Nada de política', afirma el pintor", *Excélsior*, 17 de octubre de 1968. Y "Ya hay 'independientes' y 'ultra independientes'", *Excélsior*, 2 de octubre de 1968.
25. Tamayo comenta que "poco a poco se dio cuenta de que algunos de los artistas plásticos incluidos en el 'Salón Independiente' se mezclaban en problemas políticos —no quiero dar nombres— y entonces decidió retirar su patrocinio, su cabeza, su nombre. [...] Indicó que además del aspecto político del asunto había divergencias entre el grupo. Éste se fue diluyendo porque había los que tenían compromisos económicos con el Estado y eso los obligó a retirarse". "Chávez, Tamayo y los jóvenes. 'Nada de política', afirma el pintor", *Excélsior*, 17 de octubre de 1968.

es acribillado con brillantes estoperoles incrustados a manera de balazos, así como con algunos dibujos. También participó en el Salón otra pieza titulada *Tlatelolco*, ésta de Artemio Sepúlveda, de la cual desconocemos su imagen, pero en opinión de Raquel Tibol, posiblemente era uno de los cuadros más serios del conjunto "porque contiene una búsqueda dramática de un lenguaje para hablar en serio y en grande".[26]

Con un sentido de independencia de las instituciones gubernamentales y de libertad creativa, el Primer Salón Independiente se inauguró el 15 de octubre de 1968 en el Centro Cultural Isidro Fabela, conocido también como Casa del Risco, en la plaza San Jacinto en San Ángel, una semana más tarde de lo planeado, después de la Exposición Solar 68, que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes y a escasas dos semanas de la matanza de Tlatelolco. Al parecer, fue gracias a la gestión de las hermanas Pecanins que el profesor Baldomero Segura, quien había sido el brazo derecho de don Isidro Fabela y entonces fungía como administrador, facilitó las instalaciones.

A pesar de que se organizó de manera precipitada y al margen de las instituciones oficiales, la exposición encabezó la lista del mes de noviembre de las guías de exposiciones editadas por el Programa Cultural de la XIX Olimpiada de México 68, donde se publicó la lista de obra que consignó la presencia de 43 artistas. Cada quien participó con lo que tenía a la mano pues el poco tiempo no les permitió preparar obra específica.

Autopromocionados como "Nueva experiencia artística en México",[27] los participantes en el Primer Salón Independiente colocaron a la entrada de la exposición la declaración de los principios que definían su postura ante las instituciones:[28] la libre expresión, la independencia de toda institución y la inclusión de artistas extranjeros.

1. Nuestro propósito es, mediante la libre expresión de cada uno de sus miembros, la constante búsqueda de nuevas formas de relación entre el arte y una sociedad en evolución, enfrentándonos a los criterios caducos que anulan el desarrollo de la creación estética.
2. El salón es independiente de toda institución oficial y particular, lo cual no excluye la colaboración con organismos o personas, siempre y cuando dicha colaboración no afecte al propio carácter del salón. Este salón no persigue fines políticos o lucrativos.
3. El salón tiene el carácter internacional tanto por las diferentes nacionalidades de los miembros fundadores, como por sus propósitos de intercambio y colaboración con artistas de otros países.[29]

A pesar de la intensa actividad de la XIX Olimpiada y la coincidencia con la obtención de la primera medalla de plata para México por el sargento José Pedraza Zúñiga en los 20 km en marcha, la inauguración del Primer Salón Independiente gozó de buena cobertura en la prensa.

Lo que distinguirá a este Primer Salón Independiente es la actitud de desafío y reto a la institución, una postura antioficial y crítica frente a lo que se estaba haciendo que se consideraría como un acto de rebeldía y un gesto de avanzada ante el clima autoritario que entonces se vivía.

Como parte del experimento, los espacios se sortearon equitativamente y cada artista se encargó de colocar su obra. Los gastos museográficos, de publicidad e instalación se cubrieron con la venta de una obra que cada artista cedió. Un escaso registro de nueve fotografías y noticias periodísticas que dan cuenta del montaje permiten reconocer algunas de las obras presentadas. A diferencia de la Exposición Solar, en el conjunto de obras que aparece en las fotografías de este Primer Salón Independiente predominó la pintura de caballete y pareciera incluir piezas menos espectaculares, sin luces ni sonido, aunque en opinión de Manrique el montaje fue abigarrado y caótico.

Helen Escobedo participó con uno de sus primeros *Muros dinámicos*. Precisamente ese mismo año, Escobedo colaboró en el proyecto público de la Ruta de la Amistad, lo que le abriría un nuevo rumbo en

26. Raquel Tibol, "La consecuencia de una inconformidad", *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea* 36 (noviembre-diciembre de 1968): 12 y 13.
27. Boletín de prensa, Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
28. Enrique F. Gual, "Los Independientes", *Excélsior*, 28 de octubre de 1968: 22-A.
29. "Declaración de principios de los participantes al Primer Salón Independiente", en Ana María Albarrán Favela, "Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México", tesis para optar por el grado de maestra en Historia del Arte (México: Universidad Iberoamericana, agosto de 1973), 168.

el que intentó congeniar el paisaje urbano con la escultura pública y abandonar de manera definitiva las figuras de bronce que tanto éxito le habían dado. "A partir de 1968 —afirmó—, nació mi preocupación por la integración del objeto a su ambiente a escala humana, el paisaje urbano y el paisaje natural, es decir, concebía el volumen como medida entre el hombre y el área que lo rodea".[30] En su nueva propuesta escultórica de gran formato, Escobedo se interesó por involucrar al espectador y participó con *Muro floral* y *Muro solar*, retirado de la exposición de Bellas Artes.

Otra de las piezas que hemos logrado localizar es la que Vicente Rojo presentó: una escultura articulada y armada con gruesos marcos de madera y colores sólidos sobre tela que refiere más a su trabajo como diseñador.

Por su parte, con un lenguaje que remitía al arte pop, Felipe Ehrenberg presentó tres cajas: pinturas sobre madera ensamblada con figuras humanas provenientes de la publicidad. Al menos la titulada *Tlatelolco* mencionada líneas arriba, estimulaba la disidencia política y buscaba el camino de la antipintura. Por el reverso, anotó: "pinche salón" como una de sus primeras frases de desacuerdo con el grupo y, en opinión de Alberto Híjar, por indignación íntima ante el miedo de sus colegas a la independencia. En noviembre de ese mismo año, presentó en la Galería Jack Misrachi 35 obras: cajas de madera pintadas con plantillas sobre madera (algunas con canicas en su interior que obligaban a la participación del espectador) y dibujos realizados a partir de plantillas que reiteraban la denuncia de la represión del 2 de octubre.[31]

Entre las obras expuestas, Manrique percibió tres tendencias: la de los artistas que investigaban la forma (Raúl Herrera, Vicente Rojo, Sakai, López Loza, Felguérez, Helen Escobedo y, dentro de una tendencia más pop, tomando formas del repertorio cotidiano, Ehrenberg y Coen); la de una pintura del sentimiento, donde las formas expresan el interior del artista (Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Gabriel Ramírez, Gironella y Von Gunten), y una tercera que incluía a todos los demás.[32]

Un grupo sólido de críticos apoyaba al Salón Independiente: Juan García Ponce, Raquel Tibol y Jorge Alberto Manrique publicaron extensas notas sobre su importancia y contenido. El primero, al hacer un balance del año de 1968, calificó la Exposición Solar desde el cabezal del suplemento cultural de *Siempre!* como "Uno de los grandes hechos negativos" y el Salón Independiente como "El verdadero arte actual de México".[33] Tibol, en su recuento, mencionó que, como conjunto, "puede decirse que el sol brilló más que la independencia a pesar de que en la Exposición Solar se suceden con irritante frecuencia ejemplos de analfabetismo o de que la museografía no tuvo la preocupación de aislar o disimular. En el Salón Independiente los artistas ya con experiencia han iniciado con una nueva actitud".[34]

Desde esta primera muestra, la prensa calificó al Salón Independiente como un grupo rebelde y contestatario cohesionado por una actitud de búsqueda donde la unión de esfuerzos individuales albergaba diversas tendencias estéticas sin la ayuda de organismos oficiales.[35] Una nota consideraba que "hace falta visitar el Salón Independiente para descubrir una realidad bastante más valiosa del arte mexicano contemporáneo. No ha podido gozar de público debido a su carácter privado, de oposición y a su ubicación excéntrica. Pero el nivel es incomparablemente más alto [en comparación con la Exposición Solar], no porque los cuarenta y tantos pintores que allí exponen son, todos ellos, buenos, sino porque en su mayoría son al menos eso: pintores, es decir profesionales de su arte".[36]

Para Manrique, el Salón Independiente resultaba un tanto desigual en tendencias artísticas y en calidad, pero encontraba sin embargo un elevado promedio de pintores creadores. En su opinión, lo más importante era que en esta libre unión de un grupo de artistas abiertos al mundo soplaran nuevos vientos en el ambiente cultural de México, aun después

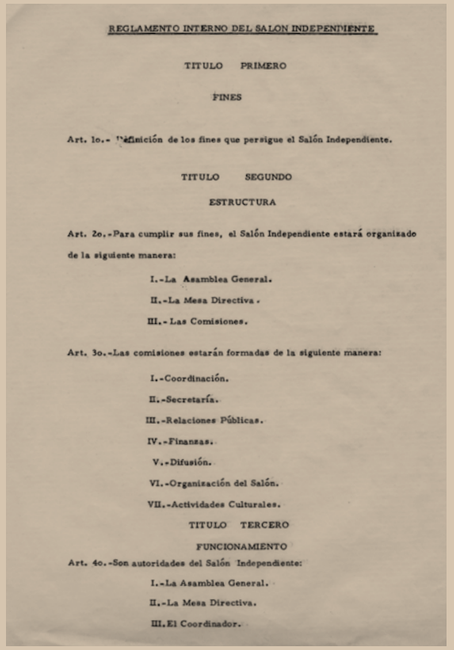
30. Citado en Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo. Pasos en la arena* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Difusión Cultural UNAM/Turner, 2002).
31. Véase el catálogo de exposiciones del Comité Olímpico Mexicano del mes de diciembre de 1968 y Martha Hellion, ed., *Manchuria. Visión periférica/Peripheral Vision. Felipe Ehrenberg* (Ciudad de México: RM, 2008), 160.
32. Véase Manrique, "Varia", 112–113.
33. Juan García Ponce, "Artes plásticas", en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 359 (1 de enero de 1969): 11.
34. Tibol, "La consecuencia".
35. Jorge Alberto Manrique, "La independencia y la libertad del Salón Independiente", *Siempre!*, 27 de noviembre de 1968: 10–11.
36. "Los Solares y los Independientes", *Diálogos. AAG Letras y Ciencias Humanas* 6, núm. 24 (noviembre-diciembre de 1968).

de la Olimpiada. Aunque fueron acusados de sectarios, Manrique consideraba que "si el Salón Independiente quiere persistir y sobre todo manifestarse con una personalidad definida, será necesario que se ciña; sólo así tal vez podrá tener el carácter de un 'grupo' con un sentido más amplio, no unido por una poética sino por una actitud".[37] Era necesario armar una cofradía de artistas de caracteres tan diversos dispuestos a buscar y a escapar de la férula oficial y también de la artística, como inicialmente lo tenían planeado.

Desde sus inicios, el Salón se propuso realizar una muestra al año en la Ciudad de México, así como aceptar algunas invitaciones para exhibir en el extranjero. Para darle un carácter internacional y llenar el vacío que las instituciones oficiales no cubrían, se consideró invitar a artistas de otros países a participar en cada una de sus exposiciones anuales dando primacía a su calidad plástica sobre la nacionalidad.

Con el fin de cumplir una función social, el Salón Independiente se interesó en poner a debate "La situación del arte en México" organizando conferencias, mesas redondas y proyecciones de películas.[38] Para la primera mesa redonda se consideró incluir a la facción oficial por lo que se invitó, sin éxito, a Jorge Hernández Campos, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, y a Juan Crespo de la Serna, quien había sido miembro del jurado de la Exposición Solar, pero ante su negativa a participar, se organizó con la presencia de Juan García Ponce, Manuel Felguérez, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Manuel Larrosa y Alfredo Joskowicz, con Kazuya Sakai como moderador.[39]

Con el afán de expandir la colaboración entre agentes de varias disciplinas, a los pocos días y también en el auditorio de la Casa del Risco, se proyectaron varias cintas de arte mexicano: las de Juan José Gurrola sobre Cuevas, Vicente Rojo y Alberto Gironella, y una película en torno a Remedios Varo. También se anunció la proyección de películas de arte recientes producidas en Inglaterra, Francia y Estados Unidos.[40]



REGLAMENTO INTERNO DEL SALON INDEPENDIENTE

TITULO PRIMERO

FINES

Art. 1o.- Definición de los fines que persigue el Salón Independiente.

TITULO SEGUNDO

ESTRUCTURA

Art. 2o.-Para cumplir sus fines, el Salón Independiente estará organizado de la siguiente manera:

I.-La Asamblea General.
II.-La Mesa Directiva.
III.-Las Comisiones.

Art. 3o.-Las comisiones estarán formadas de la siguiente manera:

I.-Coordinación.
II.-Secretaría.
III.-Relaciones Públicas.
IV.-Finanzas.
V.-Difusión.
VI.-Organización del Salón.
VII.-Actividades Culturales.

TITULO TERCERO

FUNCIONAMIENTO

Art. 4o.-Son autoridades del Salón Independiente:

I.-La Asamblea General.
II.-La Mesa Directiva.
III.El Coordinador.

5. *Reglamento interno del Salón Independiente*, 1969

Autogestión y el rechazo a las bienales y los nacionalismos en el arte: Salón Independiente 69

Si bien ya se había reunido un grupo numeroso de artistas en torno al Primer Salón Independiente, era necesario dotarlo de una estructura que permitiera consolidarlo para así darle la continuidad planeada. A los seis meses de la primera exposición, se dieron a la tarea de discutir la organización y formas de trabajo en las reuniones que se llevaron a cabo los días 22 y 25 de abril de 1969. Se elaboró un reglamento interno y se constituyó una asamblea general, integrada por todos los miembros fundadores y otros admitidos posteriormente, y una mesa directiva, formada por cinco miembros titulares y dos suplentes que durarían en su cargo un año y podrían ser reelectos pero no por más de tres años consecutivos. Esta mesa directiva tendría que designar al coordinador, así como a quienes encabezarían las diferentes comisiones que se encargarían de la secretaría, las finanzas, las relaciones públicas, la difusión, la organización del Salón y las actividades culturales.[41] El Salón decidió continuar la lucha contra los viejos sistemas del arte. El reafirmar sus principios —¿acaso con intención deliberada?— trajo consigo un filtrado de sus miembros, ya que implicaba que ninguno de sus socios podía pertenecer a otros salones nacionales, como el Salón de la Plástica Mexicana.[42]

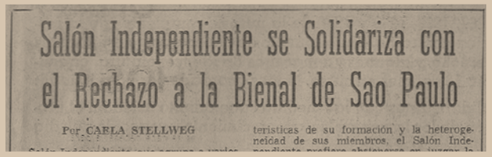
El discurso que imperó en esta segunda etapa se centró en el debate de dos temas que desataron larguísimas discusiones, no sólo al interior del grupo sino también en los medios y mesas redondas:[43]

El primero, en torno a los principios del Salón, se relacionaba con la participación de sus miembros en exposiciones nacionales e internacionales de carácter competitivo; en exposiciones divididas por género, y en exhibiciones nacionalistas, como las bienales, y con la prohibición de pertenecer a salones nacionales, como el Salón de la Plástica Mexicana o similares.

El segundo era referente a su postura frente a las instituciones, en particular respecto al INBA, que inscribe la actividad artística del país, y en particular en relación con la función del Museo de Arte Moderno por no cumplir con los objetivos que le eran propios.

El grupo compartía con el contexto internacional su firme negativa y prohibición a que algunos de sus socios participasen en las bienales de París, Venecia y São Paulo, así como en exposiciones que tuviesen que ver con el nacionalismo en el arte y tuvieran un carácter competitivo, y mantuvo la firme determinación de expulsar del grupo a quienes no acatasen la regla. Tres artistas miembros del Salón, Roger von Gunten, Brian Nissen y Francisco Icaza, fueron invitados por el INBA a participar en la Bienal de Sao Paulo, se negaron a asistir, al igual que muchos otros artistas en el mundo, convencidos de que sólo una protesta firme y solidaria a escala mundial podría conseguir un cambio en estos eventos.[44] Aunque algunos miembros del grupo mantuvieron su negativa de participar por cuestiones de nacionalismos, otros, como José Luis Cuevas, la conectaron claramente con su oposición a regímenes militarizados. De cualquier manera, la postura de sus integrantes fortaleció e hizo visible un debate compartido en diferentes partes del mundo.

El Salón se hizo presente no sólo con las exposiciones anuales sino también en la participación en debates públicos. A finales de julio, meses antes de que la muestra se inaugurara en octubre, organizaron en colaboración con el Instituto Cultural Mexicano-



Salón Independiente se Solidariza con el Rechazo a la Bienal de Sao Paulo

Por CARLA STELLWEG

teristicas de su formación y la heteroge-
neidad de sus miembros, el Salón Inde-

6. *Excélsior*, 17 de junio de | June 1971

Israelí dos conferencias abiertas sobre "La función de las bienales internacionales" y "La función del Museo de Arte Moderno". En la primera participaron Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Hernández Campos, Juan García Ponce, Antonio Rodríguez, Jorge Alberto Manrique, Manuel Felguérez y Kazuya Sakai como moderador. Como conclusión se planteó la desaparición de las bienales. En la segunda intervinieron la propia directora del Museo de Arte Moderno (MAM), Carmen Barreda, así como Helen Escobedo, Fernando Gamboa, Ramón Xirau, Alfonso Soto Soria, Vlady y Óscar Urrutia como moderador.[45]

La postura en contra de las bienales no era sólo de interés local, sino un movimiento que alcanzaba al resto del mundo y que se mantuvo durante los años que funcionó el Salón Independiente. Fue un tema de debate interno que se tornó complejo.

Los artistas cuestionaron el poder legitimizante del INBA al ser el proyecto cultural más importante del país. En protesta por el mal funcionamiento

37. Manrique, "La independencia y la libertad".
38. "El Salón Independiente se abre hoy en el Isidro Fabela", *Excélsior*, martes 15 de octubre de 1968.
39. E. Deschamps, "4 horas de discusión en el 'Salón Independiente'", *Excélsior*, viernes 1 de noviembre de 1968: 30-A.
40. "Cintas de arte en el Salón Independiente", *Excélsior*, 3 de noviembre de 1968: 30-A.
41. "Reglamento interno del Salón Independiente", mecanoescrito, Fondo Brian Nissen-Salón Independientes, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. El artículo 30 establecía que podría ser sancionado, expulsado o suspendido el miembro que no expusiera en el Salón obras inéditas y de ese año, o que se negara, sin causa justificada, a exponer o que no expusiera ninguna obra, sin embargo esta cláusula no se cumplió de manera cabal; en más de una ocasión se tuvieron que conformar con presentar obras ya vistas y que no fueron realizadas específicamente para la muestra de artistas, como sucedió con Rojo, Cuevas y algunos invitados extranjeros.
42. "Declaración del Salón Independiente", Archivo Concepción Solana, y "El Salón Independiente se opone", *Excélsior*, 2 de mayo de 1969.
43. "A los miembros del Salón Independiente", mecanoescrito, 2 fojas, Fondo Brian Nissen-Salón Independientes, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, y "El Salón Independiente se opone", *Excélsior*, 2 de mayo de 1969, Archivo Manuel Felguérez.
44. "El Salón Independiente se opone", *Excélsior*, 2 de mayo de 1969.
45. Los debates se realizaron el 30 de julio y 7 de agosto. Invitación, Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

del Museo de Arte Moderno y para que éste fuese reestructurado, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Felipe Orlando retiraron sus cuadros que allí se exhibían en préstamo, como una medida de presión con el fin de que se organizara y construyese una colección propia con obras representativas del arte actual mexicano, además de cumplir con lo que consideraban debían ser sus funciones: un centro vital de confrontación de las ideas y las corrientes estéticas modernas, estimular la creación plástica contemporánea y colgar las obras bajo un riguroso criterio selectivo.

En la búsqueda de nuevos públicos y con el fin de recaudar fondos para traer artistas internacionales invitados se realizó una venta especial por tres días a partir del 15 de agosto en la Galería Pecanins en la que se venderían las obras a mitad de precio. También se planeó ampliar el horizonte a otras áreas aledañas y se propuso organizar el 2 de septiembre un gran desfile de modas, de los vestidos que representarían la moda y la anti-moda del momento, en el hotel Camino Real, dirigido a un público selecto y de gran capacidad económica con todos los diseños realizados por los artistas. Anunciado como "un espectáculo pop montado a todo lujo que incluye un happening", atractivas modelos desfilarían mostrando los diseños de fantasía creados por los miembros del Salón Independiente que estaban trabajando en México.[46] El show para este desfile de Moda SI estaría preparado por Alejandro [Jodorowsky], Carlos Monsiváis y Juan José Gurrola, como parte de su aspiración por impactar en la vida cotidiana del pueblo.[47] Incluir la moda como parte de la creación artística era una premisa cada vez mas frecuente en el ámbito internacional, y a la que, dos años atrás, Helen Escobedo había recurrido para la programación de la Galería Aristos con "Tangente 67". Interesados en construir nuevos estilos de vida, algunos de los artistas de esta generación dejan atrás los atuendos mexicanistas y los trajes formales para adoptar un estilo a gogó que la prensa calificaría como de "aspecto hippie". Helen Escobedo, por ejemplo, abandona el peinado estructurado y el collar de perlas que la definió sus primeros años y adopta el cabello corto y las minifaldas con estampados psicodélicos, un estilo que caracterizó el cambio generacional de los años sesenta. El vestir de artistas como Arnaldo Coen, de larga melena, abundante bigote y barba y camisa de colores chillantes, era un territorio problemático que provocaba conmoción entre los sectores conservadores y la prensa y, en muchas ocasiones, incluso conflictos con la policía.

Continuo movimiento, luces y sonido caracterizó la exposición Tangente 67, la que fue acompañada por estas chicas vestidas en línea "sicod-lica". Ellas son: Tere Candela, Mane Giral y Rosa María Ascot

7. Desfile de modas Tangente 67, *Novedades*, 1967

A partir de septiembre se formuló una lista de artistas invitados extranjeros y se comenzaron a enviar las cartas que se distribuyeron entre sus miembros. Sería un evento sin precedente en México y una de las razones de ruptura con las instancias oficiales. Así, por ejemplo, Helen Escobedo se dirigió a Jasper Johns, quien se disculpó de no participar por falta de tiempo y de obra disponible. Fernando de Szyszlo aceptó la invitación y transportar su obra enrollada para montarla en México sobre unos bastidores. Después de largas discusiones lograron resolver el problema económico hospedando en sus casas a los artistas extranjeros.

46. *Excélsior*, 19 de agosto de 1969. Archivo Brian Nissen.
47. Carta de Conchita Icaza a Vicky, 8 de julio de 1969, mecanoescrito, Archivo Conchita Icaza. "Diseños audaces, belicosos: El Salón Independiente presentará en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU una exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo, que auspiciará con un desfile de modas", *Excélsior. Magazine Dominical*, 21 de septiembre de 1969: 4, y Carta de Francisco y Conchita Solana a Vicky, donde se especifican los planes del año que se llevará a cabo el SI, 8 de julio de 1969, 2 páginas, Archivo Concepción Solana.

Para este Salón 69, las actividades de difusión fueron más efectivas. No sólo se organizaron las mesas redondas antes mencionadas en el auditorio del MUCA, sino también se planeó que los artistas mantuvieran un debate con estudiantes de otras áreas. El Grac, (Grupo Acción Cultural de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM) organizó un diálogo entre los estudiantes y algunos de los artistas del Salón: Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Myra Landau, Felipe Orlando, Ricardo Regazzoni, Vicente Rojo y Kazuya Sakai. También dentro del programa de Curso Vivo de Arte 1969, Carlos González Lobo y Óscar Olea hablaron sobre el Salón Independiente bajo el tema de "La problemática de la plástica contemporánea".[48]

La ceremonia de inauguración del Salón Independiente 69 tuvo lugar el 15 de octubre y estuvo a cargo del propio rector Javier Barros Sierra, acompañado por Gastón García Cantú, director general de Difusión Cultural de la UNAM, y Helen Escobedo, directora del museo. En esta segunda presentación del Salón Independiente, el público pudo constatar, de manera más contundente, la amplitud de opciones que ofrecía la plástica mexicana a finales de la década de los sesenta, pero también la aceptación de la que gozaban todas las tendencias.

Las exposiciones del Salón Independiente fueron consideradas como transgresoras, ya que marcaban límites distintos al resto de las muestras y planteaban un desafío contra los valores tradicionales imperantes de la época. Con el apoyo de Helen Escobedo, integrante del comité organizador, el espacio museístico comenzó a convertiste en un zona de experimentación estética, y de desafío y crítica a los sistemas de representación existentes.

Había, como comenta Rojo, la intención de prolongar la obra en otros sentidos, en otros materiales y en otros formatos.[49] En este Segundo Salón, la propuesta de las obras estuvo más en torno a los ambientes y a utilizar materiales no artísticos que de alguna forma incrementaban la experiencia del público, invitándolo a tener una relación más participativa y menos contemplativa con el arte. Helen Escobedo por ejemplo, presentó *Corredor blanco* —también titulada *Pasaje blanco*—, su primer "ambiente" efímero transitable construido con nuevos materiales industriales que intervenía el espacio e invitaba al espectador a recorrerlo con todo el cuerpo, una especie de pasillo techado, penetrable, que suponía la participación del público. Al caminar y atravesar la pieza, un juego de macizos y vanos modulados provocaba una sensación de profundidad y ritmo en el espectador. Meses antes, en el MUCA, Helen Escobedo organizó una importante exposición de arte cinético en la que participaron artistas de la talla de Le Parc, Cruz-Diez, Agam, dejando manifiesto su interés por aquellas obras preocupadas en experimentar con el movimiento y la luz. La escultura de Ricardo Regazzoni, en cambio, no sólo encaraba con las categorías del arte culto al usar materiales no artísticos, al forrar una escultura de madera de formas geométricas con peluche rosa, sino también desafiaba los sistemas de representación al abrir la obra estética a un mundo sensorial que de alguna manera hacía explícita su homosexualidad. La apertura al uso de materiales no artísticos se hace patente en la obra de Alan Glass, quien con afán trasgresor y experimental presenta un par de cajas en las que incluye objetos de la vida cotidiana acompañados de una jaula con un conejo vivo.

En particular, Vicente Rojo declaró en una entrevista a Margarita García Flores que él no era partidario de los ambientes ya que "no me atrae particularmente encerrarme o encerrar la obra de arte en determinado lugar o espacio. Para la exposición en el Museo Universitario —comenta— preparo 'Señales' casi monumentales, pero precisamente antiambientales, porque el espacio queda libre y abierto. Me interesa que la obra valga por sí misma y no por la colocación que tenga o el lugar donde se sitúa".[50]

La exhibición se articuló agrupando las obras por artista y valiéndose de mamparas perimetrales y centrales en un área abierta de 2500 m², en la que persistió un montaje tradicional.[51] Las fotografías dan cuenta de una muestra abundante, ya que cada

48. Las conferencias del Grac se llevaron a cabo en el Auditorio de Ciencias el 18 de noviembre; las del Curso Vivo de Arte 1969 el 5 y 12 de noviembre en el MUCA, UNAM. Programas, Archivo Conchita Icaza.
49. Margarita García Flores, "Vicente Rojo: el orden como vocación", *Revista de la Universidad de México*, 11 de julio de 1969.
50. García Flores, "Vicente Rojo".
51. Agradezco a Brian Nissen su generosidad al permitirnos consultar su archivo. El rico material fotográfico que conserva permite, entre otras cosas, apreciar el montaje de esta muestra. La museografía estuvo a cargo de Alfonso Soto Soria, colaborador entonces del MUCA.

artista participó con tres o cuatro obras. Durante la noche de la inauguración, José Luis Cuevas declaró: "Ésta no es una exposición comercial. Es el resultado de una lucha llevada a cabo para romper con el arte oficial. ¿Su característica? La libertad de expresarse. Aquí están todas las corrientes plásticas".[52]

Como comenté, establecer contacto con el arte internacional era uno de los puntos fundamentales del Salón y una manera de subsanar una carencia más del INBA. El Salón procuró traer a los artistas extranjeros más importantes para promover ideas, suscitar confrontaciones y encontrar nuevas relaciones y métodos entre el arte y la sociedad. En el Salón 69 participaron Fernando de Szyszlo, de Perú, Antonio Seguí, de Argentina, Rafael Canogar, de España, y Leonard Baskin, de Estados Unidos, todos de diferentes tendencias. La denuncia social se hizo presente con la obra de Seguí y de Canogar. *Desempleados*, de Canogar, fue una de las contribuciones más importantes a la escena local, por lo que se montó al inicio del recorrido, lo que le otorgó gran visibilidad y fue una de las piezas de mayor impacto iconográfico y objetual que se exhibieron entonces. De gran formato, la pieza abolía las fronteras entre la escultura, la pintura y la fotografía (con imágenes provenientes de los medios de comunicación) y experimentaba con nuevos soportes industriales.[53] Construida en poliéster y fibra de vidrio y pintada al óleo sobre tabla recortada, la pintura se valía de ciertas características de la escultura mientras captaba el dinamismo y la hostilidad de la sociedad contemporánea. Durante esta etapa, el artista español se interesó por representar figuras anónimas en escenas urbanas que, a manera de denuncia social, simbolizaban a manifestantes, persecuciones, detenciones, prisioneros y palizas.

Seguí presentó una serie de doce litografías caricaturescas de perfiles de militares con una clara crítica antidictatorial, así como una colección de grabados de tendencia pop. Por su parte, Leonard Baskin denunció el poder imperialista con una serie de dibujos del "águila-hombre". Aunque en el catálogo aparecen como invitados Shusaku Arakawa, Marcelo Bonevardi, Marta Pan y Antonio Saura, no mostraron su trabajo.[54]

Por invitación, incluyeron también a seis "valores", jóvenes, que algunos de los miembros del grupo fueron a buscar a la antigua Academia de San Carlos:[55] Roberto Realh de León, Antonio Moreno Ortega, Raúl Tovar y los integrantes del grupo Arte Otro: Hersúa y Sebastián, quienes en el mes de julio habían presentado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) una exposición de arte cinético de artistas mexicanos, en contra de los sistemas de enseñanza de la escuela y con una propuesta plástica propositiva que invitaba a la participación del público.[56]

Desde inicios de los años sesenta, Manuel Felguérez había participado de manera activa en la experimentación plástica al colaborar con Alejandro Jodorowsky en varios de los *Efímeros pánicos*. "Lo mejor que he logrado —comentó en una entrevista— es la posibilidad de dimensiones mayores y la pintura y escultura incorporadas a la arquitectura y el haber roto, a lo largo del tiempo, con el concepto separado de cada una de estas artes. Estoy trabajando en un concepto que podría llamarse gran relieve policromado".[57] Se trata de una pieza de gran formato construida por recuadros rectangulares forrados de lona cosida y estirada sobre un marco de varillas de metal que encierran fragmentos condensados de torsos, muslos, rellenos de guata y acabado con colores acrílicos en tonos grises y rosas.

Nissen optó por plasmar un jardín contemporáneo retomando el tema del Edén y la raza humana con una visión utópica pero catastrofista como consecuencia de la sociedad de consumo.

Por su parte, Arnaldo Coen recurrió a la pintura-escultura con sus reiterados maniquíes adornados de púas y franjas de colores.[58]

Carla Stellweg fue una de las críticas más duras del Salón 69 al escribir que "la mayoría del Salón Independiente, con tendencias al cartelismo sin profundidad conceptual de sátira o de sublimación y

52. "Se inauguró el Salón Independiente 69", *Excélsior*, 17 de octubre de 1969, Archivo Brian Nissen.
53. Véase: <http://www.rafaelcanogar.com>, consultada el 15 de diciembre de 2017.
54. Berta Taracena, "Independientes 69", *Tiempo*, 10 de noviembre de 1969. Véase también "Artistas invitados", documento reproducido en Albarrán Favela, "Importancia del Salón Independiente", 193.
55. Conversación con Arnaldo Coen.
56. Julio César S'Chara, "Arte otro y otro arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 3ª. época, 1 de junio de 1969: 4–6.
57. Norma Castro Quinteño, "El Salón Independiente", sin referencia, Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
58. Alaíde Foppa, "Galerías de arte. El Salón Independiente", *La Capital*, 9 de noviembre de 1969.

realizaciones técnicamente logradas, no exhibe más que un conjunto agradable de conformidad".[59]

La Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM publicó un catálogo en el que consigna la biografía y la foto de los 31 artistas participantes por orden alfabético[60] y agregando al final a los invitados. El grupo se redujo en comparación con los 45 artistas que habían participado en el 68.

En estrecha colaboración con los artistas del Salón Independiente, se formó el grupo de Cine Independiente con Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Rafael Castanedo al frente, quienes se suman a la propuesta de crear bajo la base de la autogestión y con la más alta calidad artística. Meses antes, los miembros del grupo habían cedido algunas obras para que los cineastas pudiesen terminar las películas *Familiaridades*, de Felipe Cazals, y *La hora de los niños*, de Arturo Ripstein. Para corresponder a la solidaridad, los miembros de Cine Independiente filmaron un cortometraje sobre la segunda exposición,[61] una especie de documental cargado de humor con el tono narrativo característico de los noticieros de la época que se veían en las salas de cine, a manera de los cortos que prologaban las películas. El film se exhibió tanto en la Sala Buñuel como durante el Tercer Salón.

El éxito de la muestra no sólo se materializó en el crecido número de visitantes sino también en los abundantes comentarios favorables que suscitó entre la crítica. Cerca de tres mil personas, estudiantes en su mayoría, asistieron al evento. En señal de tregua generacional, David Alfaro Siqueiros estuvo presente en la inauguración.[62]

La actividad artística del Salón Independiente halló interés en dos capitales estatales —Toluca y Guadalajara. Así, la idea inicial de ampliar su radio de acción y promover la comunicación entre los artistas logró su propósito. Este Segundo Salón Independiente se presentó en marzo de 1970 en la Galería Municipal (ahora Teatro Torres Bodet)[63] de Guadalajara y en la Casa de la Cultura de Toluca.

Un experimento de creación colectiva: Salón Independiente 70

Producir nuevos dispositivos de exhibición y un trabajo colaborativo sería la estrategia que el Salón Independiente exploraría en su tercera emisión. Ello le permitiría encontrar nuevas formas de relación entre el arte y la sociedad y supondría un cambio significativo en el sistema artístico, configurando nuevos modos de producción en las prácticas artísticas contemporáneas.

En la búsqueda de la verdadera vanguardia en México, desde que se comenzó a planear el Tercer Salón Independiente, se consideró que la propuesta tendría un carácter experimental, el fin de crear de manera colectiva y lograr una mayor participación activa del público.[64]

Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, Toni Sbert y Brian Nissen y Ricardo Rocha, quienes entonces fungían como coordinador, secretario, tesorero y vocales, respectivamente, trabajaron un primer proyecto con los nuevos propósitos del Salón que incluyeron en las cartas a los invitados extranjeros:

> La superficie del Museo será dividirá de la siguiente manera:
> A. Una sala principal, aproximadamente de 300 m, en la que se buscará crear un ambiente colectivo y anónimo.

59. Carla Stellweg, "Salón Independiente (2)", *Diorama de la Cultura*, 2 de noviembre de 1969.
60. Según el catálogo de la muestra, expusieron en el Segundo Salón Independiente: Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, Juan Luis Buñuel, Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vita Giorgi, Alan Glass, Leonel Góngora, Raúl Herrera, Francisco Icaza, Luis Jasso, Myra Landau, Jorge Muñoz Medina, Brian Nissen, Felipe Orlando, Marta Palau, Pedro Preux, Gabriel Ramírez, Ricardo Regazzoni, Ricardo Rocha, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Toni Sbert, Antonio Seguí, Vlady y Roger von Gunten. Aparecen en el catálogo, como artistas invitados: de Japón, Shusaku Arakawa; de Argentina, Marcelo Bonevardi y Antonio Seguí; de España, Rafael Canogar y Antonio Saura; de Francia, Marta Pan, y de Perú, Fernando de Szyszlo. Sin embargo, Arakawa, Bonevardi, Pan y Saura no participaron. Entre los invitados de las nuevas generaciones, se encuentran en la edición Raúl Tovar, Sebastián, Roberto Realh de León, Hersúa y Antonio Moreno Ortega.
61. "Formaron el grupo de Cine Independiente", 15 de octubre de 1969.
62. "Sepelio del arte comercial", *Últimas Noticias*, 17 de octubre de 1969. Aunque me parece que es una cifra un tanto exagerada, expresa la idea de lo concurrida que estuvo.
63. Guillermo García Oropeza, "El Salón Independiente", *El Informador*, 22 de marzo de 1970, Archivo Manuel Felguérez. Véase también "Boletín 51", *Panorama*, 3 de diciembre de 1970, y *Excélsior*, 4 de abril de 1971.
64. Carta mecanoescrita dirigida al Dr. Leopoldo Zea, 14 de septiembre de 1970, y mecanoescrito en papelería de Artesanías Felguérez S.A. Archivo Conchita Solana.

B. 5 Salas de 200 m (forma libre), en las que se crearán ambientes colectivos pero conservando personalidad.

Cada participante escogerá integrarse en alguna de estas Salas formando grupos de 5 o más artistas en cada una. El trabajo se realizará en equipo, directamente en el Museo, durante un mínimo de 20 días.

La descripción esquemática de las salas es la siguiente:

Sala 1. Geométrica. Negra, formas geométricas, rígidas, luz dirigida.
Sala 2. Estructura. Ambiente simulando el interior de una escultura, con pintura mural rompiendo y componiendo dicha estructura.
Sala 3. Representación. Escenas con maniquíes, escultura, pintura, etc.
Sala 4. Proyección. Reflexión, transparencia y proyección en sala oscura.
Sala 5. Espectáculo. Ambiente dramático y feria.

C. Pasillos ambientales tipo túnel, que unen las salas entre sí (ideas de todos, estos pasillos tendrán forma irregular).[65]

Por falta de fondos, esta propuesta no se llevó a cabo, aunque en junio de 1970 se realizó la tradicional subasta para recaudar recursos que contribuyeran a la presentación del Tercer Salón, misma que no fue suficiente para cubrir los altos gastos que tuvo el Salón 69 y los del nuevo proyecto. Tampoco lograron conseguir con la universidad el presupuesto necesario para desarrollar esta primera propuesta, por lo que en la Asamblea que tuvo lugar en la Galería Pecanins el 30 de septiembre se decidió cambiar de planes.

Interesados en encontrar nuevas estrategias de expresión para realizar el Tercer Salón a costos bajos, eligieron el uso de papel periódico y cartón como una búsqueda de ambientes baratos y de convertir el espacio del museo en laboratorio de experimentación. La intención era partir de una idea central para lograr unidad a pesar de las diferentes características estéticas de la obra de cada uno de los participantes, pero, por vez primera en el contexto mexicano, las obras serían creadas para un espacio específico alejado de las convenciones artísticas. Para la construcción de la exposición del Salón Independiente 1970 se contaría con la colaboración de diferentes grupos de estudiantes de la UNAM, de artes plásticas, arquitectura, diseño industrial y filosofía. Y tendría las siguientes características:[66]

1. Toda la obra que se presente será realizada sobre papel. En plano, relieve o formas tridimensionales.
2. Se usarán exclusivamente colores vinílicos y anilinas, dejando en gran proporción el papel periódico.
3. La obra se realizará directamente en el Museo durante todo el mes de noviembre.
4. Se tratará de crear un ambiente colectivo, conservando la personalidad individual de los participantes.
5. Se dispone de un espacio máximo de 5 m de largo × 2.44 de alto de pared para cada uno, y el espacio máximo de piso de 15 m² cada uno.

Pensar que la creación podía ser colectiva y que trabajar en equipo multiplicaría su creatividad y ampliaría la visión fue un importante factor de cambio: "es posible que cada uno de nosotros sea inmaduro, limitado, intransigente o egoísta, pero lo sorprendente es que colectivamente tomamos decisiones maduras, inteligentes, generosas y de verdadera utilidad".[67] El hecho de realizar obras efímeras estaba estrechamente relacionado con la propuesta que Jorge Romero Brest hizo en una conferencia que dictó en la Galería Universitaria Aristos el 29 de mayo de 1965 al plantear que "lo que está en crisis en el arte, es el principio de eternidad... las cosas de los muchachos actuales no me sojuzgan, me liberan, porque no valen como imagen sino por lo que provocan. No son formas inimaginadas, son imaginantes. No importa que sean nuevas, imperfectas, inmaduras; lo que importa es que nos liberan".[68]

65. En el Archivo de Concepción Solana se conserva copia de las cartas-invitación con este formato dirigidas a: Julio Le Parc, Carlos Vergara (Río de Janeiro), Margot Fanjul (Guatemala), Felipe Ehrenberg (Inglaterra), Carlos Cruz-Diez, Jorge Páez Viloro (Uruguay), Juan Luis Buñuel (Francia), Raúl Herrera (Inglaterra), Marta Palau (Tijuana), Felipe Orlando, Guillermo Núñez (Chile), Lea Lublin (Argentina) y Yutaka Toyota (Brasil), así como una carta de Manuel Felguérez a sus compañeros, agosto de 1970.
66. Carta en papel membretado del Salón Independiente dirigida a los compañeros y firmada por Manuel Felguérez, Archivo Concepción Solana, 2 pp.
67. Norma Castro Quinteño, "El Salón Independiente", sin referencia, Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
68. Citado en Tibol, *Confrontaciones*, 31.

Después de trabajar varias semanas en las salas del museo, Leopoldo Zea, director de Difusión Cultural de la UNAM, inauguró el 3 de diciembre la tercer muestra del Salón Independiente anunciada como "Un arte pobre de material, lujoso en el concepto", con el deseo de desacralizar y desmitificar el arte tradicional.

En esta ocasión, la muestra dejó insatisfechos a buena parte de los críticos y la prensa no fue del todo complaciente: la exhibición volvió a causar rechazos y defensas y la crítica, en comparación con el salón del año anterior, fue menos abundante.[69] Raquel Tibol calificó la propuesta como tímida y el conjunto como caótico.[70]

La idea central era convertir el museo en un laboratorio de experimentación. El experimento consistía, anota Raquel Tibol, "en ver la posibilidad de realizar, limitándose al uso del papel y buscando las posibilidades tanto en espacios planos, como en relieves y escultura".[71] El cartón necesario para realizar las piezas lo obsequió la empresa Cartonajes Estrella, cuyos dueños era amigos de las hermanas Pecanins. La precariedad de los materiales elegidos y las grandes dimensiones de las obras eran parte de la búsqueda de diferentes estrategias vinculadas al rechazo reciente de la comercialización del arte y, de alguna manera, favorecían acortar los límites entre el arte y la vida, de acuerdo con la propuesta de Allan Kaprow materializada años más tarde en el arte conceptual del entorno mexicano. Si bien el periódico tenía una fuerte connotación efímera, era también un objeto de la cultura de masas que remitía a la difusión de una realidad construida por los medios masivos.

La mayor parte de los artistas decidieron cambiar la soledad del taller por la producción colectiva, lo que les permitió crear "ambientes" que perturbaban el espacio museístico y obras que rompían con las convenciones tradicionales del arte, poco vistas en la escena mexicana.

La mayoría de las obras expuestas han dejado de existir, sin embargo, tanto la documentación fílmica como la fotográfica que resguarda el MUAC en el Fondo Brian Nissen dan una buena idea de su contenido y del montaje. Si bien muchas de ellas se pensaron y produjeron, tanto en concepto como en los materiales usados, como efímeras, se ha hecho el esfuerzo por reinstalar algunas de ellas en colaboración con sus autores con la intención de dejar muestra, en la colección del museo, de obras claves que ayudan a comprender y dar nuevos matices a las practicas artísticas de finales de los años sesenta en México.

Pareciera que las piezas de Francisco Icaza o Gilberto Aceves Navarro, por ejemplo, estaban muy ligadas a los preceptos de Marshall McLuhan al provocar que el público asistente a la inauguración incendiara sus obras. Como protesta contra la información de los medios, Aceves Navarro realizó una acción en la que acercó una mecha y prendió en llamas su pieza,[72] mientras que Francisco Icaza colocó unos cerillos y combustible debajo de una pintura con desgarraduras y partes quemadas y una nota que, con humor negro, sugería: "allá usted si se le va de las manos esta oportunidad" de prender un mural realizado con fragmentos de periódico como un acto de protesta contra la censura de la prensa mexicana que consideraba vendida al gobierno.

En *La autoviuda*, Brian Nissen retoma las noticias de la nota roja de la revista *Alarma!* para referir a los asesinatos cometidos por mujeres contra sus maridos, que provocaron constantes escándalos que aparecían en notas periodísticas desde finales de la década de los años cincuenta. El artista construyó este ensamblaje hecho de cartón y madera como una crítica a la violencia que abunda y promueve la prensa, como un reproche y rechazo a la cultura del morbo. Por ejemplo, cubrió la base de la pieza con frases tomadas de los diarios y revistas gráficas de nota roja y crimen, publicaciones que Nissen siempre vio como una especie de pornografía de la violencia. Según una nota periodística, la obra sugería una bruja como las que acostumbraba quemar, en su oportunidad, el senador Joseph McCarthy.[73]

69. Tal fue el caso de Luis Carlos Emerich, Alaíde Foppa y Raquel Tibol.
70. Raquel Tibol, "Los independientes juegan al salón", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 6 de diciembre de 1970: 3.
71. Raquel Tibol, "Insólito monumento al papel: El Salón Independiente 1970", *Magazine Dominical de Excélsior*, 22 de diciembre de 1970. Archivo Roger von Gunten.
72. "Se abrió el III Salón Independiente", *Excélsior*, 4 de diciembre de 1970. Archivo Roger von Gunten.
73. Véase mis entrevistas a Brian Nissen, Manuel Felguérez, Francisco Icaza y Carla Stellweg en *Salón Independiente, 1968–1971*, DVD 3 de la serie *Sub-versiones de la memoria, 60–70* (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [Fonca]/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [Conacyt]/MUAC, UNAM, 2011).

Luis Jaso se valió de recortes de titulares de periódicos para armar un collage y denunciar que el cine nacional era estiércol.

El número de invitados extranjeros y mexicanos superó al de los salones anteriores. El boletín-catálogo que se imprimió para acompañar la muestra seguramente se elaboró antes de que los artistas comenzaran a trabajar, ya que la lista de artistas publicada no coincide con la de quienes tomaron parte en la muestra: Yutaka Toyota, artista nipo-brasileño, y Guillermo Zapfe participaron al lado de Margot Fanjul, Ernesto Mallard, Allan Jones y Lucas Johnson. También como invitados colaboraron Miguel Aldana y Héctor Navarro —quienes residían en Guadalajara—, Arístides Coen, Joy Laville y Leopoldo Flores. El catálogo anotaba la presencia del uruguayo Jorge Páez Vilaró, el colombiano Omar Rayo y el mexicano Pedro Friedeberg, quienes, sin embargo, no estuvieron presentes.[74]

En el catálogo colaboraron José de la Colina, Salvador Elizondo, Jorge Alberto Manrique, Concepción Solana, Tomás Pérez Turrent, Kazuya Sakai y Jorge Ibargüengoitia, quien tuvo a su cargo el editorial. El contenido de la publicación asumió un tono anti-solemne y cargado de humor. Los artículos versaron sobre dos puntos principales: la importancia del papel periódico como material artístico y la trayectoria del Salón Independiente.

De nuevo, la obra que refería de manera directa a un evento político era la de uno de los artistas invitados, Toni Sbert, quien presentó *El ametrallamiento*, un conjunto de figuras humanas vestidas, abatidas y ensangrentadas por el fuego, como una interpretación escultórica de las fotos publicadas en la prensa que hacen referencia a la lucha de la ETA en el País Vasco. Yutaka Toyota, uno de los invitados extranjeros, mostró su interés en lo que denominó espacio positivo y espacio negativo. Suspendido del techo, montó un cubo formado por tubos de cartón pegados que se iluminaban por dentro con luces de colores que se reflejaban caleidoscópicamente sobre un espejo colocado en el piso. Cuatro grandes letras colgaban de la escultura formando un cubo virtual en el aire. Manuel Felguérez y Mallard exhibieron varias esculturas cinéticas. Las dos de Felguérez podía accionarlas el público acelerando la vibración de unas barras que cruzaban un círculo.

Con intención transgresora, Arnaldo Coen y Sebastián invitaron al público a participar en una experimentación colectiva al colocar varios maniquíes mutilados y desnudos en un escenario, los cuales presenciaban estáticos la caída, gota a gota, de una especie de sangre (anilina) que rociaba desde el techo del pabellón las montañas de papel periódico, una manera de dar vida a una escena congelada.

Helen Escobedo se valió del periódico no sólo como soporte sino como una crítica a los medios de comunicación. Construyó una serie de letras de gran tamaño que, según explicó: "por el frente es una especie de tipografía muy limpia, decorativa, y por atrás se muestran tres ejemplos de periodismo actual: el bueno, el malo y el feo. Lo bueno —explicó— está compuesto por las caricaturas de Rius, Quezada y otros, así como por artículos y reportajes interesantes. Lo malo está ilustrado con recortes de sociales a color en los que se muestra a esta clase social; y lo feo se muestra con recortes de noticias características de la nota roja de los diarios".[75] Para junio del año siguiente, Escobedo fue invitada a la 11a. Bienal de Escultura, sin premios ni jurados, organizada por el Museo de Middelheim de Amberes, Bélgica. Para ella preparó un *Ambiente gráfico* en hierro laqueado y policromado —que ahora forma parte de la colección del MUAC— en el que desarrolló la idea que había presentado en el último SI con cartón y papel.[76]

Tanto la película como las fotografías que documentan el proceso de trabajo revelan una complicidad y una actitud antisolemne y de cooperación entre los artistas. En particular la película que filmó Jaime Aldana, hijo de Miguel Aldana, muestra un entorno desparpajado que, ayudado de una ambientación musical, contagia de humor las escenas de trabajo.

Piezas como las de Roger von Gunten y Ricardo Rocha requerían la participación activa del espectador. El primero presentó un paisaje "pisable" de flores y mariposas elaborado de papel periódico,

74. Aunque no se menciona a Toyota y Zapfe, hay registro de las piezas con las que participaron en la muestra. Sin embargo, algunos miembros que habían participado en salones anteriores, como Juan Luis Buñuel, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Olivier Seguin o Josep Bartolí, y que estuvieron anunciados en el catálogo, no participaron en la muestra. Véase *Salón Independiente 70* (México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 1970).
75. "Lo bueno, lo malo y lo feo del periodismo en el II Salón Independiente", *El Día*, 6 de diciembre de 1970. Archivo Manuel Felguérez.
76. Raquel Tibol, "Escultura mexicana en Amberes", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 1968: 3.

mientras que Rocha propuso al público que tomara unas pelotas de hilo para que, desde un barandal, las lanzara al blanco y tirara cabezas rojas.

Sebastián participó con lo que llamaba "ejercicios prácticos de formas y color", piezas de cartón de colores armadas con fuelles que permiten que el espectador las manipule a su gusto para cambiarlas de posición y renovar su aspecto estético.

En vista de la imposibilidad de cumplir con los requisitos colectivos planteados, dado que entonces vivía en Inglaterra, Felipe Ehrenberg decidió mandar dos obras: una serigrafía y otra obra bidimensional compuesta por 200 tarjetas postales y titulada secretamente *Arriba y adelante... Y si no, pos también*, que envió a la Galería de Jack Misrachi junto con las instrucciones de montaje.[77] Con esta pieza, Ehrenberg logra la entrada a un museo mexicano de una de las primeras piezas de corte conceptual y arte correo y desafía los modos convencionales de producción y distribución del arte en la estructura museológica. La obra consistió en una travesía: la primera parte sucedía en Londres, la segunda era el trayecto de Londres a México y la tercera ocurría en el Distrito Federal. La pieza esta conformada por 200 tarjetas postales con timbres de 5 peniques que el artista envió en tres tandas, desde Inglaterra, lugar donde entonces residía. Cada tarjeta era el fragmento de un total y al reverso tenía anotado la clave de su posición dentro del conjunto. Estaban dirigidas al Salón Independiente y se acompañaron de un instructivo de montaje que no se debía exhibir pero sí publicar. Ehrenberg afronta y logra subvertir un órgano gubernamental, Correos de México, como un medio alternativo para difundir y hacer posible su obra de contenido político. Una vez que las postales estuvieran en México se fijarían dentro de un cuadro preparado previamente con motivo de la tercera exhibición anual del Salón Independiente y se colocarían siguiendo el orden indicado en el dorso y respetando el espacio vacío en caso de que alguna no llegara. La participación del autor no era necesaria, pero sí la del público. Alberto Híjar fue el encargado de realizar el montaje en un *happening* que tuvo lugar durante la noche de la inauguración con la ayuda de dos alumnas de la Universidad Iberoamericana,[78] aunque el instructivo anotaba que tendría que contar con la del público asistente. La obra recurre a la iconografía pop de una mujer de torso desnudo vista de tres cuartos de perfil que remite a la imagen publicitaria de la cultura porno de calendarios y cómics. Perfilada en blanco y negro, sostiene en su mano derecha sus pechos y con la izquierda un balón de futbol alusivo a la Copa Mundial de México 70. La obra, según anotó el propio Felipe, era "una crítica no muy sana al gobierno priista de los Estados Unidos Mexicanos y a su afán por organizar fiestecitas".[79] Valiéndose de la sátira, el título de la pieza alude al lema de la campaña presidencial de Luis Echeverría por el PRI. El interés de Ehrenberg por hacer (o estudiar cómo hacer) un arte con el que no se pueda especular, que se dedique solamente a transmitir conceptos y que incluya la colaboración de terceros aparece en una carta que envía a Alberto Híjar desde Nueva York en febrero de 1970.[80] Si bien en su participación en los salones anteriores ya se había valido de figuras femeninas icónicas del mundo de los medios de comunicación de tono antimercantilista, y como metáfora a su preocupación política, en esta última la influencia del movimiento Fluxus parece ser determinante en cómo se aproxima al arte público y en el concepto de travesía. A partir de prácticas conceptuales, la obra logra subvertir la crítica institucional.

En colaboración con Alfonso Soto Soria, Cuevas, quien seguía alimentando el modelo heroico hacia la personalidad artística, instaló *El dibujo más grande del mundo*: un enorme rollo de papel de 707 metros de largo y 4 de ancho que podía ser pisado por el espectador y que representaba la demagogia mediante rostros con grandes bocas; y *La galería mas pequeña del mundo*, un cilindro de menos de un metro de diámetro que colgaba del techo y dentro del cual el espectador podía ver 37 bocetos ejecutados por Cuevas para el escenario teatral que diseñó en Nueva York. Sobre el papel desenrollado colocó

77. Carta de Felipe Ehrenberg dirigida al Salón Independiente, 8 de noviembre de 1970, mecanoescrito, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.48. Agradezco la valiosa ayuda de Ben Murphy para conseguir esta información.
78. Alberto Híjar Serrano, "Resistir por la vida", *Piso 9. Investigación y Archivo de Artes Visuales* (México: Cenidiap-INBA, 26 de mayo de 2017); disponible en: <http://piso9.net/resistir-por-la-vida/>.
79. Obra intitulada secretamente *Arriba y adelante... y si no pos también*. Londres, 15 de noviembre de 1970.
80. Fondo Alberto Híjar, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

un enorme cubo con dibujos y unas manos suspendidas del techo. No podía faltar el cartel de su campaña electoral como candidato independiente.

Pero no todos los artistas se atuvieron a la norma y a las posibilidades plásticas del papel periódico o cartón; éste fue el caso de Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Margot Fanjul, Arístides Coen, Allan Jones y Ricardo Regazzoni, por mencionar algunos.

En una obra mural de gran tamaño colocada el día de la inauguración fuera de la exposición, en la puerta de entrada del MUCA, Vlady demandaba una postura estética y política más frontal por parte del SI. A manera de protesta escribió la consigna: "Independientes ¿de qué? El Salón Independiente surgió de la crisis de la ola del movimiento estudiantil del 68 impugnando el conformismo y la esclerosis cultural, ¿ahora?, pero de lo mismo. Su independencia aborrece la independencia ajena. ¿Ambiente? Sí, ¡asfixiante! Vlady".[81] Su participación puso en evidencia los desacuerdos entre los integrantes del Salón Independiente. Antes de que se llevara a cabo el Tercer Salón, Vlady había renunciado.

Artistas al aire libre: los murales del Centro de Arte Moderno en Guadalajara

Una vez clausurada, la muestra del Tercer Salón Independiente viajó de nuevo a la Casa de la Cultura de Toluca para presentarse a partir del 19 de marzo de 1971.[82] Un año antes, del 15 de enero al 15 de febrero de 1970, también estuvo presente en el mismo recinto el Salón Independiente 69. Desde 1968, el Salón había mostrado su trabajo en cuatro ocasiones: dos en Toluca y dos en Guadalajara. cumpliendo una vez más el deseo de no circunscribir el arte sólo a la Ciudad de México.

Miguel Aldana, como parte del Patronato Plástica Contemporánea de Guadalajara A.C., invitó a los miembros del Salón para inaugurar el nuevo edificio que albergaría el Centro de Arte Moderno de Guadalajara, el CAM. El evento se anunció en la marquesina del nuevo edificio, con letras enormes, como "Happening Salón Independiente". Por los conflictos internos entre los miembros del Salón, sólo 22 de los integrantes aceptaron participar para realizar 17 murales efímeros y seis esculturas ambientales. La intención era llevar a cabo la primera exposición al aire libre como una obra de conjunto de integración urbana, utilizando los muros exteriores y la plaza del edificio con la participación directa y activa del público.[83]

En la inauguración, Helen Escobedo, coordinadora del grupo, señaló que "el espíritu de nuestro viaje radica en el afán de establecer un diálogo amistoso y cordial con jóvenes artistas de esta ciudad o de cualquier otra donde realicemos idéntico esfuerzo. Estamos dispuestos siempre a recibir críticas y a intercambiar opiniones, porque en el arte (como en el amor) lo importante es comunicarse sin límites".[84] Para los murales, cada artista ocupó uno de los arcos y realizó, en colaboración con sus colegas y alumnos, su pieza. Manuel Felguérez, por ejemplo, en su obra *Erotomía*, utilizó acero inoxidable que, a manera de espejo, reflejaba a los espectadores y el entorno urbano. Marta Palau se valió de lo tridimensional para *Quiromancia*. Gilberto Aceves Navarro realizó *Toda guerra es injusta* (en referencia a Vietnam); Roger von Gunten, *Ariadna, eco de la luz*; Arnaldo Coen, *El acuario*; Ricardo Rocha, *Juego de piedra*; Brian Nissen, *Cupido*; Miguel Aldana, *Luz y sombra*; Tomás Parra, *San Sebastián rodeado de ángeles*; Salvador Bru, *Doble Rainbow*; Kazuya Sakai, *Mural de cinco horas*; Philip Bragar, *La trampa en que caímos*; José Muñoz Medina, *Circenses*; Héctor Navarro, *Conquistador*; Arístides Coen, *Autorresurrección*; Myra Landau, *Vitrales*, y Gabriel Ramírez, *Toros destruyendo el orden bien establecido* (en contra del militarismo).

En el exterior de la plaza, Helen Escobedo y Ernesto Mallard realizaron esculturas de gran tamaño: *Ambiente tubular* y *Tablero óptico-cinético*, respectivamente. Helen presentó un cambio en su trabajo al decidir adaptarse a las condiciones del lugar, distintas a las de la Ciudad de México en cuanto a luz, espacio y arquitectura. Comenzó a trabajar con tubos pintados sobre estructuras tubulares de corte industrial que conformaron marcos.[85] Este ejercicio culminaría años después con *Señales*, una escultura urbana realizada en Nueva Zelanda.

Roberto Realh de León, Hersúa y Sebastián mostraron sus obras en las salas interiores del CAM. Sebastián participó con *Estructuras de juego*, figuras similares a las presentadas en el Tercer Salón; Hersúa, con *Maqueta de un ambiente urbano* y *Sin título (La familia)*, y Realh de León, con *Pintura construida*. Como invitado local, Fernando González Gortázar realizó un ambiente construido con cubos.

Los trabajos iniciaron el 8 de abril, durante Semana Santa, y fueron inaugurados el 12 de abril de 1971. Los artistas realizaron sus obras efímeras *in situ*, y ofrecieron una nueva experiencia a los estudiantes de las Escuela de Artes Plásticas y al público asistente que colaboraron en la producción. Para tener una participación activa y un diálogo directo con los asistentes, a éstos se les asignó un muro.

Disolución

Los problemas internos entre los integrantes del Salón estuvieron ligados, sobre todo, con desacuerdos en la manera de afrontar posturas políticas. Antes de que se inaugurara el Tercer Salón Independiente, Felipe Ehrenberg publicó, el 26 de agosto de 1970, una carta abierta en la revista *Siempre!*, mostrando públicamente sus diferencias con el SI. La carta de Ehrenberg, quien entonces vivía en Londres, dirigida en primer término a José Pagés Llergo, director de *Siempre!*, da cuenta de los múltiples reclamos del artista al SI: lo acusa de no tomar una postura política, de "ser únicamente una agrupación más como cualquier otra, privada o no; de negar metas implícitas en su nombre al permanecer abrigado bajo la UNAM, organismo gubernamental descentralizado, en suma, de no enfrentarse a la realidad política de México y de no intentar siquiera, como grupo político que es su propia naturaleza, de actuar activa y valerosamente como vanguardia política y artística en el México de hoy".[86] El resquemor de Ehrenberg es hacia el silencio del SI en cuanto a su posición política y la decisión de llevar a cabo el Tercer Salón como un acto colectivo, cuando no todos sus miembros están presentes: "El alcance del SI incluye no sólo a los miembros residentes en México sino a aquellos que, por diversas razones, nos encontramos en el exilio. Todos juntos nutrimos y vitalizamos el SI. Sin la participación de todos, ¿cómo entonces mostrar una unidad? ¿O por lo menos un corte transversal de las tendencias que nutren al país?"[87] El SI, continúa, "al no definir los fines que dice perseguir, en función de su contexto político, ha rebasado únicamente aquel incidente que impulsó su fundación, pero se ha quedado en un nivel de muestra anual. Si bien varios de los miembros invitados del SI se abstuvieron de participar en la Bienal de Sao Paulo por estar en desacuerdo con los concursos, dichas abstenciones nunca se definieron por estar en contra de un gobierno dictatorial".

Meses más tarde, Ehrenberg volvió a escribir al director de *Siempre!* con el fin de poner a juicio público su protesta ante la postura del Salón Independiente por el envío de tres de sus obras a una exhibición en La Habana, Cuba, en julio de ese año.[88] Ante la falta de respuesta del entonces secretario de la mesa directiva, Manuel Felguérez, Ehrenberg publicó en la misma revista, el 25 de noviembre, su reclamo por la contradicción de la postura del Salón en La Habana y en México y la violación del principio de no participar en exposiciones con divisiones plásticas y en beneficio propio. "En vísperas de su tercera exhibición anual en la UNAM, en noviembre, declaro que dentro o fuera del SI, lo combatiré porque pienso que se debe reconstruir o destruir una agrupación cuando su mera existencia —con todas sus connotaciones de aguadez— impide la formación de un grupo verdaderamente político y serio en su proposiciones y posiciones, únicamente aceptables si son revolucionarias (así, y no con 'r' mayúscula)".[89]

81. Citado por Albarrán Favela en "Importancia del Salón Independiente...", 174. Véase también Berta Taracena, "SI III", *Tiempo*, 28 de diciembre de 1970. Archivo Manuel Felguérez.
82. El Tercer Salón se inauguró allí el 19 de marzo de 1971.
83. "Comunicado del Salón Independiente con motivo de la exposición de Guadalajara", 1 de abril de 1971, Fondo Salón Independiente/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
84. "La exposición efímera del Salón Independiente en Guadalajara fue inaugurada por Cosío Vidaurri", *Excélsior*, 13 de abril de 1971. Archivo CAM.
85. "Yo por ejemplo —comentó Helen— pensaba hacer una escultura de madera, pero como no hay madera, he tenido que efectuar mi trabajo en estructura tubular." "Guadalajara, el Salón Independiente comenzó a desacralizar el arte con una exposición efímera", *Excélsior*, 9 de abril de 1971. Archivo Miguel Aldana. Agradezco a Elena Aldana su interés y colaboración para consultar este archivo.
86. Mecanoescrito, Londres, 5 de agosto de 1970, 3 hojas. Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.41. Agradezco la valiosa ayuda de Ben Murphy para conseguir esta información.
87. Mecanoescrito, Londres, 5 de agosto de 1970, 3 hojas. Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.41.
88. "Desde Londres, Felipe Ehrenberg acusa al Salón Independiente", *Siempre!*, 26 de agosto de 1970.
89. Mecanoescrito, Londres, 5 de agosto de 1970, 3 hojas, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.47. Agradezco la valiosa ayuda de Ben Murphy para conseguir esta información.

cartas a Siempre!

EL SI NO CONTESTA

Sr. Director:

Doy mi sincero agradecimiento por la publicación en su acreditada revista de la Carta Abierta que dirigí al Salón Independiente, a todos los demás artistas, y al público, el 26 de agosto próximo pasado.

En vista del significativo silencio del SI ante la misma, quisiera profundizar en el asunto y poner lo ante el juicio público por considerarlo de vital importancia dentro del desarrollo cultural de México.

Aparte de tratar de comunicarme con el SI a través de SIEMPRE!, me dirigí personalmente a Manuel Felguérez, por ser secretario de la Mesa Directiva del Salón. Esto fue poco después de haber recibido noticias de que dos obras mías habían sido incluidas en una exhibición de arte en La Habana, Cuba, en julio de este año.

Protesto enérgicamente la inclusión de mi obra: el SI optó por negar cobardemente su nombre —ehdiendo nuevamente una posición política— y negó además uno de sus postulados básicos, aquel que niega divisiones entre las distintas manifestaciones plásticas, al ponerse el mote de "Pintura Mexicana".

Manuel Felguérez, como delegado mexicano en La Habana, declaró lo siguiente: "... el SI es un organismo incorporado al sistema... inconsistente tanto en sus proposiciones formales y técnicas como en su obscura e indefinida postura política." Con esto demuestra estar plenamente consciente de que un grupo de artistas —en la manera como fue planteado al fundarse el SI— no puede ser más que de índole político.

Tratando de evitar toda polémica personal pública en torno al SI, y fiel a otra de sus más importantes cláusulas constantemente violada —la de no utilizar al SI para beneficio propio— le pedí al secretario del Salón me aclarara la contradicción entre su postura en La Habana y sus actitudes en México. Hasta la fecha no me ha respondido.

Las refutaciones a las que recurren los defensores dentro y fuera del SI, aluden continuamente a los extranjeros miembros del Salón, insinúan continuamente la protección de posiciones y puestos personales, etc., etc., pero es obvio que cualquier efectividad que pudiera tener un salón independiente se ve arrasada por aquellas cuidadosas —y por ende dudosas— posturas que piensan deben mantener: si todos estos miembros temerosos accedieron a formar parte de un grupo intelectual, no pueden más que atenerse a las obligaciones inherentes en su participación: obligaciones que significan posturas políticas claras y definidas.

Todo aquel creador que "cuidando sus intereses" y persiguiendo fines personales, aspira al poder, deberá acordarse que en el arte no hay poder, sino fuerza.

Si no están dispuestos a arriesgar su bienestar personal, entonces que se junten bajo otro nombre —Salón de Indefinidos, o qué sé yo— pero nunca de independientes.

Citando de nuevo a Felguérez cuando dijo en La Habana, "...para un país como México no quedan más que el clandestinaje o el destierro...", repito saber que la situación en nuestro país no permite moverse dentro del marco de referencia existente; pero tampoco es como para que se agachen y se doblegue: cualquier acción o grupo que no ponga en peligro el orden establecido (sea en el momento o en un futuro inmediato) se queda en eso: un grupo inocuo y sin importancia.

Ante el silencio que hunde al SI en la complicidad no me queda otro recurso que exponer todo lo anterior al juicio público para mostrar cómo se ha desvirtuado totalmente toda buena intención que podría haber existido al nacer el SI.

Repito lo dicho en mi Carta Abierta: no se puede separar la política y el arte, y menos cuando se trata de una agrupación civil de artistas que se hacen llamar independientes. Por el momento, el Salón sólo sirve como paliativo. En vísperas de su Tercera Exhibición Anual en la UNAM, en noviembre, declaro que dentro o fuera del SI, lo combatiré porque pienso que se debe reconstruir o destruir una agrupación cuando su mera existencia —con todas sus connotaciones de aguadez— impide la formación de un grupo verdaderamente político, y serio en sus proposiciones y posiciones, únicamente aceptables al son revolucionarias (así, y no con "r" mayúscula).

Atentamente,

Felipe Ehrenberg
25 (a) Duncan Terrace
London, N1.
Inglaterra.

8. *Siempre!*, 25 de noviembre de | November 1970

En vista de las diferencias expresadas de manera pública y privada con el SI y del funcionamiento antidemocrático del grupo, Ehrenberg tomó la decisión de convertirse en "miembro pasivo" respecto a cualquier actividad pública o privada por lo que no autorizó que su obra figurara en cualquier evento o exhibición planeada en nombre del Salón y, en su lugar, haría patente durante el acto las razones de su no participación como artista.[90]

En abril de 1970, parte de los integrantes del Salón Independiente fueron invitados a exhibir en San Antonio, Texas, para reabrir las actividades del local que ocupó el Pabellón Mexicano en la exposición internacional Hemisfair 68[91] y que se convirtió en el Instituto Norteamericano-Mexicano de Intercambio Cultural. La Secretaría de Relaciones Exteriores, a través de la OPIC, colaboró en el proyecto Salute to Mexico 70 junto con Our Lady of the Lake College de San Antonio, institución educativa interesada en establecer una relación cultural y amistosa desde 1968. Aunque en la muestra participaron sólo diez de los integrantes, ésta fue anunciada como Salón Independiente. Muchos de ellos ya habían expuesto dos años antes, en 1968, por invitación de Fernando Gamboa en la Feria Mundial.[92]

En febrero de 1971, se solicitó a todos los miembros del Salón que participaran en las nuevas votaciones para elegir la mesa directiva que fungiría durante ese mismo año. Manuel Felguérez, Kazuya Sakai y Vicente Rojo no podrían ser reelegidos. En ella, se aceptó a cuatro nuevos miembros: Tomás Parra, Sebastián, Roberto Realh de León y Hersúa.

Las diferencias entre los miembros del Salón se perciben en un comunicado que envió la mesa directiva en marzo de 1971. Durante su gestión, anotan, se han hecho algunas modificaciones a los reglamentos, como la participación en ciertos eventos artísticos internacionales con carácter competitivo, motivo por el cual varios de sus miembros los han criticado o se han quejado por considerar que la mesa directiva se ha apartado de la línea política que el SI ha mantenido desde su fundación o también por la flexibilidad que se ha tenido al entregar obra inédita para una exposición y reconoce que en muchos aspectos el estado en ese momento del SI no era de ninguna manera el ideal. En un llamado a fortalecer la posición del SI con un espíritu de solidaridad, la mesa directiva pide censurar la crítica de mala fe mezclada con resentimientos y odios. Lo que el Salón requiere, afirman, es una participación más activa, más agresiva, nuevas ideas y nuevos valores con el fin de que se convierta cualitativamente, y no cuantitativamente, en un verdadero centro de vanguardia artística.[93]

Los resultados de la votación para la nueva mesa directiva favorecieron a Brian Nissen, Gilberto Aceves Navarro, Ricardo Rocha, José Luis Cuevas y Helen Escobedo. Como suplentes quedaron Manuel Felguérez y Kazuya Sakai y, como ayudantes, Sebastián, Luis Jaso y Arnaldo Coen.[94]

90. Su postura cambiaría una vez que la Asamblea dio respuesta a sus cartas publicadas en *Siempre!* Carta de Felipe Ehrenberg dirigida a los compañeros, Londres, 22 de abril de 1971, mecanoescrito, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.53. Agradezco la valiosa ayuda de Ben Murphy para conseguir esta información.
91. Carta del Lic. Miguel Álvarez Acosta al Excmo. Hugo Margain, 3 de febrero de 1970. Archivo Histórico Genaro Estrada, SRE, OAC 256–1.
92. *Hemisfair 68. Pabellón mexicano*, catálogo. Archivo Histórico Genaro Estrada, SRE.
93. Comunicado de la mesa directiva a la asamblea general del SI, 10 de marzo de 1971, mecanoescrito, 4 fojas. Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
94. "Salón Independiente: nuevos dirigentes; pronto su postura ante el caso del INBA", *Excélsior*, jueves 11 de marzo de 1971. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

A pesar de las disputas internas, en mayo de 1971 comenzaron de nuevo las actividades para recabar fondos para el Cuarto Salón Independiente que sería inaugurado en octubre en el MUCA.[95] Cambiaron las condiciones de la venta anual de obra, que una vez más se hizo en la Galería Pecanins en los primeros días de junio. Se estableció que cada artista debía hacer una obra sobre tela sobre un mismo tema "La mujer 50 × 50"; del precio de venta, el artista obtendría un pequeño beneficio. Miguel Aldana compró la colección completa y la exhibió en sus instalaciones del CAM en Guadalajara el 27 de septiembre de 1971.[96] También se planeó que los artistas participaran con uno o más carteles que serían usados para la propaganda y venta del Cuarto Salón.[97] La fecha de inauguración para la siguiente exposición estaba programada para el 15 de octubre.

El concepto del proyecto bajo el cual se trabajaría el Cuarto Salón planteaba expandir el arte a diferentes disciplinas: se haría con base en cubos de 125 cm por lado con derecho a utilizar cuatro cubos por artista. Se formarían equipos para participar en los siguientes espectáculos:

Cine. Encargado: Brian Nissen.
Teatro. Encargados: Tomás Parra y Sebastián.
Danza. Encargada: Helen Escobedo.
Música. Encargado: Arnaldo Coen.
Grupo plástico visual. Encargados: Kazuya Sakai y Manuel Felguérez.

Los miembros que no deseen participar en equipo deberán presentar su proyecto individual en la próxima asamblea, programada para el 12 de julio en la Galería Pecanins.[98]

También se anunció que la ENAP pedía al Salón Independiente que participara con murales efímeros en el patio de la escuela durante la segunda quincena de octubre.

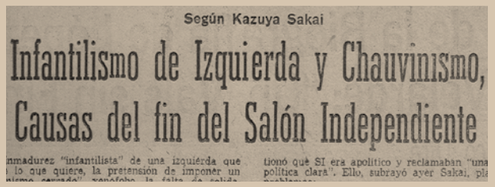
En la asamblea del 15 de julio, sin afán alguno de señalar personas, se plantean las anomalías que han causado inestabilidad, inoperancia y debates internos:

Es evidente que ciertos miembros del SI han aceptado premios diversos. También que ciertos miembros del SI han participado o están participando en distintos eventos cuyos principios no concuerdan con los originales del Salón; así mismo que las funciones y actividades llevadas a cabo por el Salón, en ocasiones han beneficiado intereses de tipo especulativo de personas o establecimientos. Y que esto ha sucedido con conocimiento tácito, o ignorancia, por parte del resto del Salón. Debido a que la estructura interna no propicia la libre comunicación entre los miembros ni con el contexto cultural ni permite una flexibilidad que realmente beneficie al grupo, se propone la creación de un verdadero Grupo y no un conglomerado de artistas; un grupo ya no llamado independiente, un grupo donde se sustituya el concepto de Mesa Coordinadora por el de una Comisión o Comisiones, creadas por voto mayoritario en cada una de las asambleas.

El nuevo grupo asumiría, entre sus fines primordiales, una clara responsabilidad política, estética y conceptual.[99]

Ante la aceptación de estas fallas, doce de sus miembros fundadores decidieron renunciar al Salón Independiente: Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Brian Nissen, Marta Palau, Gabriel Ramírez, Ricardo Regazzoni, Vicente Rojo, Kazuya Sakai y Roger von Gunten y anunciar la formación

95. Carta dirigida al Dr. Leopoldo Zea en agradecimiento por la cooperación de la UNAM en el Tercer Salón, donde le piden volver a contar con su colaboración para llevar a cabo el Cuarto Salón Independiente en octubre. El 10 de marzo se convocó a todos los miembros del Salón a asistir a una asamblea general que tuvo lugar en la Galería Pecanins. En ella, se elegiría una nueva mesa directiva. Tanto Manuel Felguérez como Kazuya Sakai y Vicente Rojo no podían ser electos debido a que habían ocupado cargos directivos durante los dos años anteriores. En otro comunicado enviado en la misma fecha a los integrantes se les anuncia que la exposición del MUCA permanecería abierta hasta finales de febrero. Archivo Concepción Solana.
96. Centro de Arte Moderno de Guadalajara, *Memoria*, 15.
97. Las especificaciones eran: a dos tintas y de 40 × 60 cm dejando libre un marco de 20 cm que se usaría para tipografía. Los cinco mejores serían elegidos por votación mayoritaria para su publicación, y quien no entregara el cartel perdería su derecho a votar. "A los miembros del Salón Independiente", *Boletín*. Archivo Concepción Solana.
98. "A los miembros del Salón Independiente", *Boletín*. Archivo Concepción Solana.
99. Mecanoescrito fechado el 15 de julio de 1971, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.56–57. Agradezco la valiosa ayuda de Ben Murphy para conseguir esta información.



Según Kazuya Sakai

Infantilismo de Izquierda y Chauvinismo, Causas del fin del Salón Independiente

inmadurez "infantilista" de una izquierda que
lo que quiere, la pretensión de imponer un

tionó que SI era apolítico y reclamaban "una
política clara". Ello, subrayó ayer Sakai, pl

9. *Excélsior*, 20 de julio de | July 1971

de un nuevo grupo "para encontrarse en absoluta libertad de establecer las bases, las normas y los propósitos a seguir".[100] José Luis Cuevas se sumó después. Cualquier grupo lleva inherente el peligro de incompatibilidad o una desintegración con el correr del tiempo debido a discrepancias de actitud o procedimiento. Según declaró Kazuya Sakai a los medios, la renuncia masiva se debió a la imposibilidad de reestructurar el grupo debido a las discrepancias personales, la mala fe y las fallas que el Salón Independiente acarreaba desde su fundación.

A pesar de los ataques internos y externos, es innegable que el SI se convirtió no sólo en la agrupación artística más importante de México, sino en una referencia ampliamente divulgada en el exterior. Con la intención de formar un nuevo grupo de vanguardia, los que renunciaron aspiraron a contar con la colaboración de los más prestigiados intelectuales de México, entre ellos Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce y Fernando Benítez. De acuerdo con Sakai: "Se tratará de un grupo pequeño de artistas de probada calidad —aunque esto suene demasiado presuntuoso—, conocidos en nuestro ambiente, también en el extranjero, cuya trayectoria es digna de confianza; un grupo, en suma, de creadores auténticos cuya seriedad sería difícil poner en tela de juicio".[101]

Recién llegado de Londres, Felipe Ehrenberg declaró que el SI se disolvió simplemente porque había dejado de cumplir la función de llenar un vacío en el contexto histórico cultural de México. "Lo único que hicimos —agrego refiriéndose, entre otros, a Tomás Parra, Arnaldo y Arístides Coen, Hersúa, Realh de León, Muñoz Medina, Luis Jasso y Ernesto Mallard— fue presionar para que el Salón se modificara o se acabara".

Según Coen, Sakai y Felguérez lo que querían era la disolución del grupo para formar otro y que tenían preparada la carta de renuncia antes de que se celebrara la Asamblea. El pequeño grupo, al que entonces muchos se referían como "la mafia", siguiendo a Guillermo Piazza, intentó retomar la idea original.

A manera de conclusión: el Salón Independiente como modelo alternativo en la historia del arte contemporáneo

El Salón Independiente protagonizó una de las experiencias más significativas de la eclosión cultural del 68. Gestado durante el movimiento estudiantil, el Salón Independiente logró aglutinar un trabajo colectivo que abordó diversas disciplinas y experimentó nuevas estrategias de acción. En sus tres exposiciones, puso de manifiesto una experiencia libertaria y una actitud trasgresora y lúdica que permitió el desarrollo de prácticas artísticas inéditas y alternativas de organización, distanciadas de las instituciones oficiales y que confrontaban las complejas relaciones entre cultura e ideología. Los debates y diferencias que plantea el Salón Independiente ponen sobre la mesa premisas fundamentales, como el rechazo hacia las instituciones y el mercado del arte, que fueron la causa del cisma de los años sesenta. A partir del Salón Independiente, se abrió la posibilidad de establecer un modelo grupal autónomo que exploró en sus distintas ediciones nuevos dispositivos de exhibición que privilegiaron la experimentación e incursionaron en la producción *in situ* de un arte efímero. Introdujo un modelo de colaboración inédito hacia formas de creación alternativas que dieron nuevos significados al trabajo colectivo y a lo efímero. Sin duda, uno de sus mayores legados fue el trabajo colaborativo y experimental que supuso un cambio significativo en el sistema artístico, el cual inauguraría nuevos modos de producción en el arte contemporáneo, fortaleció las actitudes contestatarias en México y cambió el entendimiento de las prácticas artísticas, que años más tarde permitirán a los artistas tomar las calles y plantear proyectos autogestivos.

100. "Renuncia masiva en el Salón Independiente tras más de tres años de actividades", *Excélsior*, 16 de julio de 1971.
101. "Según Kazuya Sakai, infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente", *Excélsior*, 20 de julio de 1971, Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

THE SALÓN INDEPENDIENTE AS AN ALTERNATIVE MODEL OF AUTONOMY, COLLECTIVE PRACTICE, AND EXPERIMENTATION IN THE HISTORY OF CONTEMPORARY ART

by Pilar García

Conceived in order to exhibit "innovative, experimental, avant-garde" art works and to form an autonomous group that could mark its distance from official institutions and the gallery circuit, the Salón Independiente (1968–1971) was a key development in the artistic practices in Mexico that articulated new languages and explored non-traditional media and supports, as well as different ways of creating and consuming art without commercial intentions.

The principles and disaccords formulated by the Salón Independiente make it possible to understand and contextualize the art history discourses that marked the late 1960s, in which many different interlocutors took part. Interested in finding alternative

means to express various dissimilar creative positions, its members utilized a range of different artistic strategies in the course of the three editions of the Salón, shaping the genealogical history of contemporary art.

The approach to artistic creation of the members of the Salón was characterized by esthetic freedom and experimentation, as well as by resistance, not always explicitly expressed, to a repressive government. The original idea was to form an artistic collective on an autonomous, self-governing model that would guarantee the survival of the artists in the face of a restrictive official apparatus. The formation of the group was a political act motivated by the need for freedom and esthetic renewal in the face of a stagnating official art and generalized political discontent.

Although the founding of the Salón Independiente was provoked by a localized incident, connected with the need to open up the art world, the student movement gave it an implicit political turn that in time would become the axis around which the dispute revolved.

The present text is structured chronologically. The sequential historical narrative seeks to provide a context for the other essays in the volume, each of which has a more specific focus. The catalogue-book *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968–1997* contained a text of mine on the same subject, but much more extensive research and a wider range of archival source material have made it possible to explain the origins of the Salón Independiente in greater detail. The present text puts more precise emphasis on its political character and reevaluates its foundational character in terms of artistic practices, examining and exploring more closely the premises and internal contradictions of the Salón as it searched for an unprecedented alternative model of collaborative artistic organization. The process of getting to know and analyzing some of the works exhibited in each one of the Salón's three editions has allowed me to identify key pieces that marked a significant change in artistic language and at the same time challenged the museum framework by making common cause with an institutional critique that was part of a broader protest. My reading of the collective has been greatly enriched by long conversations in the course of my research with several of the artists who participated in the Salón, by their own generous assistance and the generosity of numerous institutions: among others, the archives of Brian Nissen, Roger von Gunten, Manuel Felguérez, and Felipe Ehrenberg—both the one in the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) and the one at Stanford University—, the archive of the Centro del Arte Moderno de Guadalajara, the Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), the Filmoteca of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), the Archivo General de la Nación (AGN), and the Archivo Histórico Genaro Estrada of the Secretaría de Relaciones Exteriores (the Mexican Ministry of Foreign Affairs).

Against the Institution and the Old Art Systems

It is not possible to approach the genesis of the Salón Independiente without dealing with its counterparts: the Exposición Solar and the 1968 student movement, events which, along with the creation of the Salón Independiente, constituted a watershed.

For the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), the 19th Olympic Games offered the ideal occasion finally to organize a major event with the character of a National Salon, in which all the trends in the Mexican visual arts could be viewed together and the merits and character of each individual artist appreciated by contrast with the others. This initiative had been on the table for years, amidst the protests and quarrels stirred up by both the Salón Esso, organized by the Pan American Union in 1965 at the then recently inaugurated Museo de Arte Moderno, and Confrontación 66 at the Palacio de Bellas Artes in 1966.[1] With the support of the Olympic Committee, which was preparing a cultural program broader in scope, the INBA proposed organizing the Exposición Solar 68 (the sun as a common symbol shared by all of Mexico's cultures and as an emblem of vital strength and lucidity), which would fulfill the promise of being "inclusive," of widening frontiers and showing the world a "map of the current state of the visual arts in Mexico," in which all esthetic currents, with no age restrictions, would be included.

The official art circuit doubtless hoped that the Exposición Solar 68 would be the continuation of a cultural policy that had moved past the disputes of the previous decade between abstract and figurative painters and was trying to show the new trends in the visual arts.[2] Once more, however, the initial announcement, published in June of 1968, left many artists unsatisfied and generated a climate of discord that kept previous controversies alive. Not only was the format of the proposed exhibition anachronistic, it also excluded from the jury the voices of artists that might serve as a filter in the selection and quality of the representatives of new tendencies in Mexican art.[3] The premises of the exhibition betrayed a complete ignorance on the part of the official sector of the conditions and demands of the new artistic practices. It was a step backwards in understanding the situation of contemporary art, with its award system and it conception of artistic production in terms of techniques—painting, sculpture, drawing, watercolor, printmaking—, at a time when the frontiers between the disciplines were being effaced.

At first, a small group of five or six friends—avant-garde artists of recognized prestige, including Manuel Felguérez, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, and Brian Nissen—decided to join together simply to mark their distance from the official art world, fearing that the Exposición Solar 68 was likely to be jumble, without a consistently professional and avant-garde level. The repression of the student movement doubtless changed this initial orientation.[4] The stance of the artists assumed a more critical distance from, though still not a frontal opposition to, the official structures.

Felguérez, as a member of the executive commission of the Committee of Intellectuals, Artists, and Writers, called on his fellow painters to attend the popular festivities organized on several Sundays by the Strike Committee on the esplanade of Ciudad Universitaria, where they defended the autonomous status of the university, precisely the autonomy that allowed them to demonstrate against the government's repression of the student movement.[5] The participation of artists such as José Luis Cuevas, Adolfo Mexiac, Benito Messeguer, Guillermo Meza, Manuel Felguérez, Arias Murueta, Carlos Olachea, Ricardo Rocha, and Francisco Icaza in the creation of the ephemeral mural, painted in protest against state repression on the corrugated sheet metal covering the partially destroyed statue of Miguel Alemán, led a larger number of adepts to join the "select group of friends" making common cause against the format of the Exposición Solar. Thirty-five artists, including figures of the stature of Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas, and Rodolfo Nieto, affixed their signatures to the letter published in Mexico's principal newspapers in which the artists conditioned their participation on amendments being made to the format of the Exposición Solar.

1. In his response to the criticisms on 12 February 1966, Jorge Hernández Campos suggested that there were plans for a "Great Salon of Modern Mexican Painting, in which all of the great masters would have a place, [...] a project we must one day undertake and which would necessarily have to be organized on the basis of totally different principles." On April 11th he issued a press release stating that "one of the great projects of the INBA [was] a great salon of modern Mexican painting which would gather together all the great pictorial expressions of the post-revolutionary period." See Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento* (Mexico City: Sámara, 1992), 58 and 90, and "A los artistas plásticos del país," *Excélsior* (2 September 1968). Fondo Galería Pecanins. Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

2. The aim of the INBA was to avoid the criticisms directed at previous exhibitions by attempting to represent the new artistic trends. The Salón Esso, Confrontación 66, and the exhibition presented by Fernando Gamboa at Expo 67 (the World's Fair in Montreal) signified the official acceptance of new Mexican painting, no longer associated with a nationalistic narrative art.

3. Luis García Guerrero had declared that "the painters themselves are not the best judges of their colleagues"; see Tibol, *Confrontaciones*, 62. In order to avoid accusations of favoritism, the selection excluded painters on the jury (the previous committee was made up of Manuel Felguérez and Vicente Rojo, Francisco Icaza, Mario Orozco Rivera, Benito Messeguer, and the critics Juan García Ponce, Raquel Tibol, and Alfonso de Neuvillate), who served as a quality filter in the selection of significant artists representing trends in Mexican art. Now the jury was made up of Ida Rodríguez Prampolini (in representation of the Instituto de Investigaciones Estética), Jorge Juan Crespo de la Serna (Academia de Artes), Pablo Fernández Márquez (Asociación Mexicana de Críticos de Arte), Alfonso de Neuvillate (Olympic Games Organizing Committee), and Víctor M. Reyes (Instituto Nacional de Bellas Artes).

4. Interview with Manuel Felguérez conducted by Cuauhtémoc Medina, 2003. Fondo "La era de la discrepancia." Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

5. Statement by Manuel Felguérez in *Salón Independiente, 1968–1971*, DVD 3 of the series *Sub-versiones de la memoria, 60–70* (Mexico City: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [Fonca]/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [Conacyt]/MUAC-UNAM, 2011).

The crisis of the INBA can be appreciated in four objections to the exhibition format published by the group of deserters, which sum up their opposition to the institution itself and the entrenched art system in Mexico:

1. The narrow criterion shown by dividing the exhibition into 4 independent sections, in a traditional manner: painting, sculpture, printmaking, and watercolor, since this runs counter to the creative freedom of the artist and is therefore an unacceptable limitation. Likewise to devote a section to watercolor, without bearing in mind that it is only a technique. This betrays an utter ignorance of contemporary art, which is characterized by the artists' freedom to use all the techniques and materials at their disposal for the production of their work.
2. Awarding prizes in the National Salon, since in [our] opinion prizes serve only to foster a commercial spirit and do not result in an authentic benefit for art, nor can [we] accept the evaluations of a jury, given the current conditions of criticism in Mexico.
3. Lack of personal invitations to artists, understood as a lack of recognition of the works themselves.
4. Unless the Salón is restructured on a more adequate basis, we the undersigned shall refrain from participating.[6]

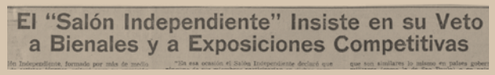
In response to the complaints, the INBA published two clarifications regarding the Exposición Solar, in the aim of showing itself open to modifying its original proposal. The first clarified the fact that the sun was not the theme of the exhibition, but simply its symbol, and that the artists were not obliged to deal with solar themes.[7] For the second clarification, it consulted with a representative group of artists[8] and members of the jury to examine the objections to the original invitation (calling on, among others, Felguérez and Coen), who suggested changing the prizes to acquisitions for the Museo de Arte Moderno, increasing the number of prizes, and including specific artists in the exhibition by means of special invitations by the jury.

Although the format was modified in the definitive version, published in August, with prizes replaced by acquisitions and specific artists invited by invitation, the division of the exhibition into sections (by technique) was not changed. As a result, some of those who had signed the letter decided not to participate in the Exposición Solar, preferring to organize, free of the involvement of any institution, a Salón Independiente, or "Independent Salon," that would offer them complete creative freedom.

In fact, this idea had been floated two years before by Jorge Hernández Campos, who declared that the INBA was suggesting that the "painters in disaccord with the organization of the Salón Confrontación 66 propose the system they consider adequate in order to organize, if they so wish, another Salón de Independientes, in accord with venerable traditions in the art world. They can be sure [...] that they will have all the support we can offer them and, as was done in the case of Confrontación 66, they will enjoy the utmost freedom for the expression of their opinions."[9] (Under the same name, but with different aims, José Luis Cuevas, Vlady, Enrique Echeverría, and Alberto Gironella had founded a group associated with the Galería Proteo in opposition to the policies of the Galería de la Plástica Mexicana).[10]

This distance taken from the official sector was not simply a local issue, born of disaccord with the political situation generated by the student movement. It was closely related to the international con-

6. The artists who signed the open letter to the INBA and the Organizing Committee of the 19th Olympic Games were Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Federico Canessi, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Jaime Saldívar, Josep Bartolí, Artemio Sepúlveda, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Amalia Abascal, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Rodolfo Nieto, Kazuya Sakai, Maka, Leonel Góngora, Trinidad Osorio, Roger von Gunten, Arnold Belkin, Luis Jaso, Arnaldo Coen, Iker Larrauri, Myra Landau, Juan Luis Buñuel, Brian Nissen, Felipe Ehrenberg, and Gabriel Ramírez. *Excélsior* (9 August 1968). Archivo Concepción Solana.
7. "Aclaraciones a la Exposición Solar," *Revista de la Semana* (1 August 1968).
8. The INBA invited Gustavo Alanís, president of the Society of Watercolorists, Raúl Anguiano, Gustavo Arias Murueta, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Jorge González Camarena, Benito Messeguer, and Alfredo Guati Rojo to analyze the artists' objections and to organize a new exhibition in "A los artistas plásticos del país," *Excélsior* (2 September 1968), Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. See Tibol, *Confrontaciones*, 184.
9. Tibol, *Confrontaciones*, 58.
10. Carlos Valdés, *José Luis Cuevas* (Mexico City: UNAM, 1966), 12.


El "Salón Independiente" Insiste en su Veto a Bienales y a Exposiciones Competitivas

10. *Excélsior*, 11 de julio de | July 1969

text of sociopolitical protests in favor of greater freedoms and a broader critique that rejected outdated forms such as biennials, with their system of prizes and juries.

In spite of the dissidence, 106 artists submitted more than 1,500 works to the Salón Solar 68, four hundred of which were selected for exhibition. Fifteen of these were awarded prizes.[11] Thanks to the contribution of the Olympic Games Organizing Committee, acquisitions were made and three prizes were awarded, two by Elías Sourasky and one by Martin Kreimerman, to the works *Fifth dimension* by Lorraine Pinto, *Theda Guevara* by José García Ocejo, and *World without sun, of inner light* by Antonio Peyrí. A sense of innovation seems to have been at work in the selection criteria. Among the works presented and reproduced in the exhibition catalogue, as well as in the short film by Cine Mundial preserved in the Filmoteca of the UNAM, there is a striking variety of formats and a number of very elaborate works that emit sounds, in contrast to the watercolors with their anecdotal tone and traditional pictorial workmanship.

In the end, however, it turned out to be what the small group of deserting artists had feared: a chaotic exhibition. In the opinion of Jorge Alberto Manrique, quite apart from the greater or lesser quality of the works on display, the Exposición Solar was surprising for its lack of a consistent selection criterion, which rendered it "a motley assemblage of the most dissimilar works, ranging from the antediluvian survivors of the 'Mexican school' to the most daring (and very seldom successful) attempts at innovation."[12]

The critics' major complaint was the impossibility of showing the clearest and most select panorama of what was being debated in contemporary Mexican painting: "If there was any expectation that this exhibition would be a faithful reflection of contemporary Mexican art—wrote Alaíde Foppa—, an exhaustive sampling to be shown to visitors, it is clear that it did not fulfill its purpose. Too many important artists are absent and there are too many works by artists who are not important. The unfortunate thing is that the quality is not homogenous."[13]

Another critic noted: "If the intention was to present exponents of all the artistic currents, even though the works representing them might not be of the highest quality, the exhibition fulfilled its aim. But precisely because most of the works are mediocre or frankly bad, the exhibition is poor and fails to give an idea of how great the talent of the Mexican artist is."[14]

In spite of a supposedly rigorous selection process, in the view of Jas Reuter, "one had to rummage through so many works of better or worse craftsmanship in order to find a few pieces worthy of deserving the name of art, and the disorderly arrangement of the whole collection was not exactly a help to the spectator. The brilliance of violent colors, very much in fashion, the mechanical tricks, the more or less unsuccessful imitation of known masters are jumbled together in such quantity that they almost drown out the works of genuine creativity scattered throughout the whole."[15] Reuter was also one of the few columnists explicitly to mention the dissident artists' stance toward the repression of the students, referring to "a sociopolitical awareness on the part of the professional painters, who as a result of official methods of maintaining order in the capital city considered it necessary to separate themselves from a cultural event organized by an official institution. Hence their name of Independents."[16]

11. Also awarded prizes were *The mechanical triumph* by Xavier Esqueda, *Hysterical festival in honor of the child prodigies of Afghanistan* by Pedro Friedeberg, *Heliogony* by Ernesto Mallard, and *Icarus*, a sculpture by Pedro Cervantes. In the watercolor category, the painters Joaquín Martínez Navarrete, Víctor Estrada, Joy Laville, Jesús Reyes Ferreira, Héctor Navarro, Edgardo Coghlan, Luis Toledo, Luis Nishizawa, Rafael Zepeda, and Eduardo Zamora all won awards. The works went into the collection of the Museo de Arte Moderno. Gelsen Gas received an honorable mention for his kinetic sculptures. "Exposición Solar," *Excélsior* (8 October 1968).
12. Jorge Alberto Manrique, "Varia," *Deslinde. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM) 2–3 (September-December 1968/January-April 1969): 112–113.
13. Alaíde Foppa, "La discutida exposición solar," *Diorama de la Cultura* (27 October 1968).
14. Esperanza Brito de Martí, "Pensándolo bien. Exposición Solar," *Novedades* (16 October 1968).
15. Jas Reuter, "Los Solares y los Independientes," *Diálogos. AAG Letras y Ciencias Humanas* 6, no. 24 (November-December 1968).
16. Reuter, "Los Solares y los Independientes," 33.

Among the few favorable mentions were articles by Juan Crespo de la Serna and Alfonso Neuvillate, critics who were also members of the jury. In the view of the former, "the balance of the exhibition is a sampling of various concerns and experiments in keeping with what is being done everywhere else, although some of the artists who were invited submitted work inferior in quality to what might have been expected. The jury took this aspect into consideration in order to imprint on the whole a seal of novelty, of interesting discoveries, and of singular interpretations, for example, of the kinetic trends in vogue, and even of Pop art expressions charged with playful humor."[17]

In opposition to the Exposición Solar, Jorge Alberto Manrique, one of the most articulate voices of the time, wrote that, although the exhibition of the first Salón Independiente was not particularly brilliant, it did manage to find a place, amidst dissidents and rebels, for the greater part of the younger and middle-aged artists who were working most seriously and with the best results in Mexico at that time (Rojo, Sakai, Felguérez, Herrera, García Ponce, etc.). He added that the exhibition had, "in spite of the intrusive guests, a greater coherence and a higher quality."[18]

11. *Mañana*, 24 de agosto de | August 1968

Independence and Freedom:
The First Salón Independiente

The Salón Independiente was organized, on both the artistic and the administrative level, by the artists exhibiting in it. Arrangements for the first edition began in August, with three of the artists' wives at the time collaborating on logistical matters and as administrative secretaries: Hilda Lorenzana de Coen, Montserrat Pecanins, and Concepción Solana de Icaza,[19] who sent invitation letters to the artists they were interested in involving in the project. The letter explained that talks to organize the first Salón were underway with Gastón García Cantú, director of Cultural Promotion of the UNAM, who had agreed to provide a suitable venue for the exhibition, which was to be held on from the 6th to the 8th of October, to coincide with the celebration of the 19th Olympic Games, so that visitors could be offered a genuine vision of contemporary art in Mexico.

The well-attended meetings were usually held at the home of Francisco Icaza or in the Galería Pecanins, where the Salón had its headquarters. After a few meetings, the initial form of the Salón Independiente began to take shape. It was in mid-September at Francisco Icaza's home that the basic postulates of the Salón Independiente were formulated, it was also decided that the first exhibition would take place in early October.[20] In declarations to the press, members of the group avoided expressing a political position and were generally very cautious, proclaiming themselves an apolitical group in quest of artistic freedom, whose project was not in opposition to any institution in particular.[21] "It is a question—wrote Jaime Saldívar—of a group of painters wishing to express their problems or their ideals in complete freedom and has nothing to do with the Exposición Solar. That is simply another exhibition."

Nevertheless, there was a fear that several of the foreign artists in the group might be deported for being involved in political matters, as Manuel Felguérez has explained: "We could never give it a political character, [not even] the slightest, because the repression was very harsh. We had included in our group painters born elsewhere, not to call them foreigners, because for us they were all Mexican painters, but, for example, among those of us doing the most work in the organization there was Brian [Nissen], there was Kazuya Sakai, to mention two cases. Now if we were to give it a political character, those two could not be in the Salón, so we effaced any political character and we launched ourselves as apolitical, against politics [as such], but that *was* the painting we were doing."[22]

Felguérez also recalled in a 2003 interview that they could not hold themselves apart from the student movement, since the artists of the group maintained close relations with the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Juan García Ponce was a friend and important critic, Jaime García Terrés was the editor of the university journal, and the artists often exhibited in Ciudad Universitaria. Archival documents show there were three possible venues for the first Salón: the university itself, the Centro Cultural Isidro Fabela, or a rented house on the Calle de Florencia. By a vote of nineteen in favor and two against (Pedro Preux and Saldívar), it was decided that the first exhibition would take place at the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), but the occupation of the university by the army on September 17th rendered this impossible, so the venue was changed to the Centro Cultural Isidro Fabela.

In the beginning the group was very large: much larger than expected. The small group of friends concerned about the quality of the visual arts in Mexico had to open itself up, as eighty more artists expressed their interest in joining the project, which seemed to reflect the student movement.[23] This influx of participants did however give weight and visibility to the event. Among the artists who agreed to figure in the exhibition were Rufino Tamayo, Arnold Belkin, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Francisco Icaza, Jaime Saldívar, Amelia Abascal, Antonio Peláez, Enrique Echeverría, Arnaldo Coen, Roger von Gunten, Myra Landau, Felipe Ehrenberg, Luis López Loza, and Gilberto Aceves Navarro, as well as many others.

Precisely on October 2nd, however, the very day of the massacre at Tlatelolco, a major schism occurred. Rufino Tamayo, a figure bound to lend greater visibility to the new group, decided to abandon the initiative because some of the artists of the Salón were "mixed up in political problems."[24] It was a question of expressing ideas freely, he stated a few days after the inauguration of the exhibition, but "without political banners."[25] Among those who decided to participate in neither of the two events were Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Federico Cannesi, Jaime Saldívar, Antonio Peláez, Amelia Abascal, Maka, and Trinidad Osorio. The withdrawal of this more conservative group highlighted the political filiation of the Salón Independiente, which was made up of well-known painters and artists of established prestige. Tamayo's declaration doubtless alluded to Felipe Ehrenberg's work entitled *Tlatelolco*. According to the list of works of the first Salón and photographic evidence, Ehrenberg submitted, in addition to several drawings, a box of vividly contrasting colors, in which the figure of a student is encrusted with bright studs, as if riddled by bullets. Of another work entitled *Tlatelolco* in the first Salón, this one by Artemio Sepúlveda, we have no image, but Raquel Tibol wrote that it was one of the most serious paintings in the exhibition, with its "dramatic quest for a language capable of speaking with seriousness and grandeur."[26]

With a sense of independence from governmental institutions and of creative freedom, the first Salón Independiente was inaugurated on 15 October 1968, a week behind schedule, at the Centro Cultural Isidro Fabela, also known as the Casa del Risco, on the Plaza San Jacinto in San Ángel, after the

17. Juan Crespo de la Serna, in *Novedades* (17 October 1968).
18. Manrique, "Varia," 112–113.
19. Hilda Lorenzana, Arnaldo Coen's wife at the time, was director of the Galería de la Zona Rosa, while Montserrat Pecanins, Brian Nissen's wife, managed the Galería Pecanins along with her sisters Teresa and Ana María.
20. The meeting took place on September 17th, according to an article by Agustín Salmón, "Salón Independiente: Cincuenta pintores queremos libertad artística," *Excélsior* (18 September 1968): 21-A.
21. Salmón, "Salón Independiente": 21-A.
22. See my interview with Manuel Felguérez in the DVD *Salón Independiente, 1968–1971*, cited above.
23. Interview with Manuel Felguérez conducted by Cuauhtémoc Medina, 2003, cited above.
24. "Chávez, Tamayo y los jóvenes. 'Nada de política', afirma el pintor," *Excélsior* (17 October 1968) and "Ya hay 'independientes' y 'ultra independientes'," *Excélsior* (2 October 1968).
25. Tamayo commented that "little by little he realized that some of the visual artists included in the 'Salón Independiente' were mixed up in political problems—I don't want to name names—and therefore decided to withdraw his sponsorship, his letterhead, his name. [...] He pointed out that, in addition to the political aspect, there were differences among members of the group. These were weakened because there were some who had economic commitments with the regime, which required them to withdraw." See "Chávez, Tamayo y los jóvenes. 'Nada de política', afirma el pintor," *Excélsior* (17 October 1968).
26. Raquel Tibol, "La consecuencia de una inconformidad," *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea* 36 (November-December 1968): 12 y 13.

Exposición Solar 68, which was held in the Palacio de Bellas Artes, and just two weeks after the Tlatelolco massacre. It was apparently thanks to the intervention of the Pecanins sisters that Professor Baldomero Segura, who had been Isidro Fabela's right-hand man and was at that time the administrator of the center, made the premises available.

Although it was organized in haste and without the involvement of official institutions, the exhibition headed the list of the month of November in the exhibition guides published by the cultural program of the 19th Olympic Games, which included the list of works of the 43 artists who participated. The participants submitted works they already had on hand, since there was no time to prepare anything specially for the exhibition.

Promoting themselves as a "new artistic experience in México,"[27] the participants in the first Salón Independiente posted a declaration of principles at the entrance to the exhibition that defined their position vis-à-vis the institutions: free expression, independence of all institutions, and the inclusion of foreign artists.[28]

1. Our aim, through the free expression of each of its members, is the constant search for new forms of relation between art and evolving society, in confrontation with the no longer valid criteria that impede the development of esthetic creation.
2. The salon is independent of all institutions, official and private, which does not exclude collaboration with entities or persons, providing said collaboration does not affect the salon's own character. This salon does not pursue political ends or profit.
3. The salon has an international character, owing both to the different nationalities of its founding members and to its aims of exchange and collaboration with artists from other countries.[29]

In spite of the intense activity of the 19th Olympic Games and Mexico's first silver medal, won by Sargent José Pedraza Zúñiga in the 20-kilometer walk, the inauguration of the first Salón Independiente was well covered in the press.

What would distinguish this first Salón was its defiant challenge of the institutions: a critical and anti-official stance with regard to what was being done, which was taken as an act of rebellion and an avant-garde gesture in the authoritarian climate of the time.

As part of the experiment, the exhibition spaces were distributed by lot and each artist undertook to set up his or her own work. Museum, advertising, and installation expenses were covered through the sale of works, each one of the artists contributing a work to that end. In addition to newspaper articles, only nine photographs have survived to provide an account of the setup of the exhibition and the works presented. In contrast to the Exposición Solar, easel paintings predominate in the photographic record of this first Salón Independiente. Less spectacular works, without lights or sound, seem to have been the norm, although Manrique described the exhibition as jumbled and chaotic.

Helen Escobedo participated with one of her first *Dynamic Walls*. In that same year, Escobedo had collaborated in the Friendship Route, a public project that would mark a new direction in her work, as she attempted to create public sculpture for the urban landscape, definitively abandoning the bronze figures that had given her such success. "It was in 1968—she has stated—that I began to be concerned with the integration of the object into its surroundings on a human scale, the urban landscape and the natural landscape. In other words, I was conceiving volume as a measure between human beings and the area surrounding them."[30] In her new large-format sculpture, Escobedo attempted to involve the viewer, participating with *Floral wall* and *Solar wall*, withdrawn from the Bellas Artes exhibition.

Another of the works we have succeeded in locating is the one presented by Vicente Rojo: an articulated sculpture constructed with thick wooden frames and solid colors painted on canvas, which seems to derive more from his work as a designer.

27. Press release, Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
28. Enrique F. Gual, "Los Independientes," *Excélsior* (28 October 1968): 22-A.
29. "Declaración de principios de los participantes al Primer Salón Independiente," quoted in Ana María Albarrán Favela, "Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México," master's thesis in art history (Universidad Iberoamericana, Mexico City, August 1973), 168.
30. Quoted in Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo. Pasos en la arena* (Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Difusión Cultural UNAM/Turner, 2002).

Felipe Ehrenberg presented three boxes conceived in a language influenced by Pop art: paintings on assembled wood with human figures from the world of advertising. The aforementioned *Tlatelolco*, at least, was a work of political dissidence that tended toward anti-painting. The artist noted the words *pinche salón* ('fucking salon') on the back of the work, one of his first expressions of disaccord with the group and, in the opinion of Alberto Híjar, of personal indignation at his colleagues' fear of independence. In November of the same year Ehrenberg exhibited thirty-five works at the Galería Jack Misrachi: painted wooden boxes (some of them with marbles inside that invited the interaction of the viewer) and drawings that reiterated his denunciation of the repression on October 2nd.[31]

Manrique divided the works exhibited into three categories: those of artists exploring form (Raúl Herrera, Vicente Rojo, Sakai, López Loza, Felguérez, Helen Escobedo, and, leaning more in the direction of Pop art and making use of forms from everyday life, Ehrenberg and Coen); those of painters of feeling, whose forms express the artist's inner state (Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Gabriel Ramírez, Gironella, and Von Gunten); and all the rest.[32]

A solid contingent of critics supported the Salón Independiente: Juan García Ponce, Raquel Tibol, and Jorge Alberto Manrique published long articles about its contents and importance. García Ponce, summing up the year 1968, described the Exposición Solar on the front page of the cultural supplement of *Siempre!* as "one of the great negative events" and the Salón Independiente as "the genuine contemporary art of Mexico."[33] In her review, Tibol wrote that, in general terms, "it could be said that the sun shone brighter than independence, in spite of the fact that, in the Exposición Solar, there are irritatingly frequent examples of illiteracy that the museography was unconcerned with isolating or dissimulating. In the Salón Independiente the artists, already with some experience, have begun with a new stance."[34]

From the time of this first exhibition, the press described the Salón Independiente as a rebellious protest group bound together by a willingness to explore, in which the union of individual forces made room for different esthetic tendencies without the aid of official entities.[35] One article mentioned that it was "necessary to visit the Salón Independiente to discover a rather more valuable reality of Mexican contemporary art. Owing to its private, oppositional character and its out-of-the-way location, it has not had an audience. But the level is incomparably higher [than that of the Exposición Solar], not because the forty or so painters exhibiting there are all of them good, but because most of them are at least that: painters, which is to say, professionals of their art."[36]

For Manrique, the Salón Independiente was a little uneven in terms of quality and variety, but he found nevertheless that most of the painters were genuine creative artists. In his view, the most important thing was that this free union of a group of artists open to the world might bring new life to the Mexican cultural environment, even after the 19th Olympics. Acknowledging that the participants were accused of being sectarian, Manrique believed that "if the Salón Independiente wishes to persist and above all to express itself with a defined personality, it will have to draw together; only thus perhaps will it acquire the character of a 'group' in the broader sense of the term, united not by a poetics but by a position."[37] It was necessary to create an association of artists of very different characters, willing to explore and free of official artistic control, as had been planned initially.

Since its creation, the Salón had proposed to hold a yearly exhibition in Mexico City, as well as to accept invitations to exhibit abroad. In order to give it an international character, and to fill a void that official institutions did not cover, artists from other countries were to be invited to participate in the annual exhibitions, with the emphasis on artistic quality rather than nationality.

Interested also in fulfilling a social function, the Salón Independiente organized lectures, roundtable

31. See the catalogue of exhibitions of the Mexican Olympic Committee of December 1968 and *Manchuria. Visión periférica/Peripheral Vision. Felipe Ehrenberg*, ed. Martha Hellion (Mexico City: RM, 2008), 160.
32. See Manrique, "Varia," 112–113.
33. Juan García Ponce, "Artes plásticas," *La Cultura en México*, supplement of *Siempre!*, no. 359 (1 January 1969): 11.
34. Tibol, "La consecuencia."
35. Jorge Alberto Manrique, "La independencia y la libertad del Salón Independiente," *Siempre!* (27 November 1968): 10–11.
36. "Los Solares y los Independientes," *Diálogos. AAG Letras y Ciencias Humanas* 6, no. 24 (November-December 1968).
37. Manrique, "La independencia y la libertad."

discussions, and film cycles on the subject of "The Situation of Art in Mexico."[38] Representatives of the "official" faction—Jorge Hernández Campos, head of the Department of Visual Arts of the INBA, and Juan Crespo de la Serna, who had been a member of the jury of the Exposición Solar—were invited to participate in the first roundtable discussion, but they refused. The event was organized with the participation of Juan García Ponce, Manuel Felguérez, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Manuel Larrosa, and Alfredo Joskowicz, with Kazuya Sakai as moderator.[39]

Moreover, in order to involve people from other disciplines, a film night was organized a few days later in the auditorium of the Casa del Risco. Several films on the subject of Mexican art were shown, including those by Juan José Gurrola about Cuevas, Vicente Rojo, and Alberto Gironella, as well as a film about Remedios Varo. Also announced for the future was a cycle of recent arthouse films produced in England, France, and the United States.[40]

Self-Governance and the Rejection of Biennials and Nationalisms in Art: Salón Independiente 69

A large group of artists had by now assembled around the First Salón Independiente and it was necessary to endow the project with a structure whereby it could be consolidated and given continuity. Six months after the first exhibition, the artists undertook to discuss the organization and working methods at meetings held on the 22nd and 25th of April, 1969. Internal regulations were drawn up and a general assembly was convened, made up of the founding members of the Salón and others admitted afterwards, along with a governing board, composed of five titled members and two replacements. Terms were a year and a half, with reelection permitted, but with a term limit of three consecutive years. This governing board was to appoint the coordinator and the heads of the various commissions responsible for administration, finances, public relations, promotion, the organization of the annual exhibition, and cultural activities.[41] The Salón decided to continue the fight against the entrenched art systems. By reaffirming its principles—perhaps deliberately?—it filtered its membership, since none of the members were permitted to belong to other national salons, such as the Salón de la Plástica Mexicana.[42]

The prevailing discourse during this second stage centered on the debate of two issues that provoked endless discussion, not only among the members of the group itself, but also in the media and at the roundtable events.[43]

The first issue, which regarded the principles of the Salón, involved the participation of members in national and international exhibitions of a competitive nature, in exhibitions divided into genre categories, and in nationalistic exhibitions, such as biennials, and the prohibition on belonging to national salons such as the Salón de la Plástica Mexicana or others like it.

The second issue involved the Salón's position regarding institutions, particularly the INBA, which guided artistic activity in Mexico, and specifically the function of the Museo de Arte Moderno, which was not fulfilling the purposes it was intended to serve.

The group shared the widely-held international view that members of the Salón should not participate in the Paris, Venice, or São Paulo biennials, or in any other exhibitions of a competitive nature or associated with nationalism in art. The group was firmly determined to expel any artists who failed to abide by this rule. Three members of the Salón—Roger von Gunten, Brian Nissen, and Francisco Icaza—were invited by the INBA to participate in the São

38. "El Salón Independiente se abre hoy en el Isidro Fabela," *Excélsior* (15 October 1968).
39. E. Deschamps, "4 horas de discusión en el 'Salón Independiente'," *Excélsior* (1 November 1968): 30-A.
40. "Cintas de arte en el Salón Independiente," *Excélsior* (3 November 1968): 30-A.
41. "Reglamento interno del Salón Independiente," typescript, Fondo Brian Nissen-Salón Independientes, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Article 30 stipulated that any member who did not exhibit at the Salón work of the same year which had never been exhibited before, or who refused, without good cause, to exhibit, or who failed to exhibit any work, could be sanctioned, expelled, or suspended. The provision, however, was never fully implemented. On more than one occasion, certain artists presented works already seen, which had not been produced specifically for the exhibition, as for example Rojo, Cuevas, and some of the foreign guest artists.
42. "Declaración del Salón Independiente," Archivo Concepción Solana, and "El Salón Independiente se opone," *Excélsior* (2 May 1969).
43. "A los miembros del Salón Independiente," two-page typescript, Fondo Brian Nissen-Salón Independientes, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, and "El Salón Independiente se opone," *Excélsior* (2 May 1969). Archivo Manuel Felguérez.

Se Inauguró el Salón Independiente 69

Al Estado Toca Decir si hay Ausencia de Política Cultural, Afirma Barros Sierra

EN LA INAUGURACION de la segunda expo Salón Independiente 69, aparecen en la gráfica, de izquierda a derecha, Kasuya Sakai, Helen Escobedo, el rector Javier Barros Sierra, el escritor Gastón García Cantú y el museógrafo Alfonso Sodosorio.

12. *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1969

Paulo biennial but refused, like many other artists around the world, convinced that only a firm protest, with global solidarity, would force a change in such events.[44] Although some members of the group based their refusal to participate on a rejection of nationalisms, others, like José Luis Cuevas, connected it clearly with their opposition to military regimes. In any case, the stance of the members of the Salón Independiente gave strength and visibility to a position held in a worldwide debate.

The Salón made its presence felt not only in annual exhibitions but also through participation in public debates. Toward the end of July, still months before the exhibition to be inaugurated in October, it organized two roundtable discussions in collaboration with the Instituto Cultural Mexicano-Israelí on "The Function of International Biennials" and "The Function of the Museo de Arte Moderno." Participating in the first of these discussions were Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Hernández Campos, Juan García Ponce, Antonio Rodríguez, Jorge Alberto Manrique, and Manuel Felguérez, with Kazuya Sakai as moderator. The group concluded that biennials should disappear. Participating in the second discussion were Carmen Barreda, director of the Museo de Arte Moderno (MAM), along with Helen Escobedo, Fernando Gamboa, Ramón Xirau, Alfonso Soto Soria, and Vlady, with Óscar Urrutia as moderator.[45]

The opposition to biennials was not only of local interest, but a worldwide movement that remained active during the years of the Salón Independiente. It was an issue that provoked complex internal debates.

The artists questioned the legitimacy of the power of the INBA as the most important cultural project in Mexico. In protest against the way the Museo de Arte Moderno functioned, and in favor of its being restructured, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, and Felipe Orlando withdrew their paintings being exhibited in it on loan, as a way of pressuring for a permanent collection to be assembled and organized, with works representative of contemporary Mexican art. They insisted the museum should perform what they considered its functions: constitute a vital center for the confrontation of modern ideas and esthetic trends, stimulate contemporary visual art, and hang on its walls only works that had passed through a rigorous selection process.

In search of new audiences and in order to raise funds to bring international guest artists to Mexico, a special three-day sale was held from August 15th at the Galería Pecanins, at which the works were sold at half price. The Salón also widened its horizons beyond the art world as such, proposing to organize on September 2nd, at the Camino Real hotel, a major fashion show, with clothing that represented both the fashion and anti-fashion of the moment, addressed at a select public that could afford the designs created by the artists. Publicized as "a pop spectacle organized in style, including a happening," the show had attractive models showing off the fantasy designs created by the members of the Salón Independiente who were working in Mexico.[46] The event was organized by Alejandro [Jodorowsky], Carlos Monsiváis, and Juan José Gurrola, in keeping with their aspiration to make an impact on

44. "El Salón Independiente se opone," *Excélsior* (2 May 1969).
45. The discussions took place on July 30th and August 7th of 1969. Invitación, Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
46. *Excélsior* (19 August 1969). Archivo Brian Nissen.

El "Salón Independiente" presentará en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU una exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo, que auspiciará con un desfile de modas

Los Números y yo

por Alfa Centauro

13. *Magazine Dominical* de | of *Excélsior*, 21 de septiembre de | September 1969

the everyday lives of ordinary people.[47] Including fashion as a part of artistic creation was an increasingly frequent premise on the international scene, to which Helen Escobedo had had recourse in programming the Tangente 67 show at the Galería Aristos. Interested in creating new lifestyles, some of the artists of this generation would set aside their traditional Mexican garb or formal suits and adopt a "go-go" style that the press would describe as a "hippie look." Helen Escobedo, for example, abandoned the structured updo and pearl necklace that defined her early years in favor of short hair and miniskirts with psychedelic prints, the style that characterized the generational change of the 1960s. The appearance of artists such as Arnaldo Coen, with his long mane, scraggly beard and moustache, and loud shirts, could be problematic, causing a commotion among conservative sectors and members of the press, and often even provoking conflicts with the police.

In September a list of foreign guest artists was drawn up and letters began to be sent out to members. The second edition of the Salón was to be an unprecedented event in Mexico and one of the reasons for the definitive rupture with official institutions. Helen Escobedo extended an invitation to Jasper Johns, who apologized for being unable to participate owing to lack of time and of work on hand. Fernando de Szyszlo accepted an invitation, agreeing to transport his work in rolled-up form to Mexico, where it would be mounted on frames. Following long discussions, the economic problem of lodging the foreign artists in the homes of the Mexican ones was resolved.

Publicity for Salón 69 was more effective than for the first edition. Not only were the aforementioned roundtable discussions held in the auditorium of the MUCA, but a debate was also organized between the artists and students from other areas. The Grac (Grupo Acción Cultural), a discussion group belonging to the political science department of the UNAM, organized a dialogue between students and some of the artists of the Salón: Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Myra Landau, Felipe Orlando, Ricardo Regazzoni, Vicente Rojo, and Kazuya Sakai. As part of a program called Curso Vivo de Arte 1969, Carlos González Lobo and Óscar Olea talked about the Salón Independiente in a lecture on "Issues in Contemporary Visual Art."[48]

The inauguration ceremony of Salón Independiente 69 took place on October 15th and was presided over by the rector of the university himself, Javier Barros Sierra, accompanied by Gastón García Cantú, the general director of Cultural Promotion at the UNAM, and Helen Escobedo, the director of the museum. In this second edition of the Salón Independiente, the range of options offered to the public by the Mexican visual arts in the late 1960s was even more striking in its breadth, as was the acceptance enjoyed by all the different tendencies.

47. Letter from Conchita Icaza to Vicky, 8 July 1969, typescript. Archivo Conchita Icaza. "Diseños audaces, belicosos: El Salón Independiente presentará en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU una exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo, que auspiciará con un desfile de modas," *Excélsior. Magazine Dominical* (21 September 1969): 4, and a letter from Francisco and Conchita Solana to Vicky, in which the plans for the year in which the Salón Independiente is to take place are detailed (8 July 1969), 2 pages. Archivo Concepción Solana.

48. The Grac lectures took place in the Science Auditorium on November 18th; those of the Curso Vivo de Arte 1969 on November 5th and 12th at the MUCA, UNAM. Programas, Archivo Conchita Icaza.

The exhibitions of the Salón Independiente were considered transgressive, as they set different limits than other exhibitions did and posed a challenge to the traditional values dominant at the time. With the support of Helen Escobedo, a member of the organizing committee, the museum space began to be transformed into a place of artistic experimentation and of a critical challenge to prevailing systems of representation.

As Vicente Rojo has pointed out, the intention was to extend the content in other directions, with other materials, and in other formats.[49] In this second Salón, the works tended to be more contextual and the use of non-traditional materials enhanced in some way the direct experience of viewers, inviting them to enter into a more participative and less contemplative relationship with art. Helen Escobedo, for example, presented *White corridor*—also entitled *White passage*—, her first ephemeral "ambience," an intervention in the space constructed out of new industrial materials. A sort of roofed passageway, the work invited the viewer to enter into it and experience it with his or her entire body. The interplay of modulated solids and voids created a sense of depth and rhythm for anyone walking through the structure. Months before, Helen Escobedo had organized an important exhibition of kinetic art at the MUCA, with the participation of artists of the stature of Le Parc, Cruz-Diez, and Agam, demonstrating her interest in works that experimented with movement and light. Ricardo Regazzoni's wooden sculpture of geometrical forms lined with pink plush did not only challenge the traditional categories of fine art through the use of non-artistic materials: the artist was also challenging systems of representation by opening the art work to a sensorial world that in some way made explicit his homosexuality. The openness to the use of non-artistic materials was especially evident in the transgressive experimental work of Alan Glass, who presented a pair of boxes in which everyday objects were accompanied by a cage with a live rabbit in it.

Vicente Rojo declared explicitly in an interview with Margarita García Flores that he was no proponent of ambient art, explaining: "I am not particularly attracted to enclosing myself or enclosing the work of art in a given place or space. For the exhibition in the Museo Universitario—he went on—I am preparing almost monumental "Signs," but precisely non-ambient, because the space remains free and open. I am interested in the work being valid in itself and not because of its placement or where it is located."[50]

The exhibition had a traditional setup, with an area of 2,500 square meters divided by partitions around the edges and in the middle, grouping the works by artist.[51] Photographs show that it was a well-stocked exhibition, with each artist having submitted three or four works. On the night of the inauguration, José Luis Cuevas declared: "This is not a commercial exhibition. It is the result of a struggle waged to break with official art. Its characteristic? The freedom to express oneself. All of the currents in the visual arts are here."[52]

As we have seen, making contact with the international art world was one of the fundamental aims of the Salón and a way of addressing yet another shortcoming of the INBA. The Salón sought to bring the most important foreign artists to Mexico to promote their ideas, generate controversy, and establish new relations and methods between art and society. Participating in Salón 69 were Fernando de Szyszlo, from Peru, Antonio Seguí, from Argentina, Rafael Canogar, from Spain, and Leonard Baskin, from the United States, all of them different one from another. There was a vein of social critique in the work of Seguí and Canogar. *Unemployment*, by Canogar, was one of the most important contributions to the local scene. It was placed at the beginning of the exhibition to lend it even greater visibility and was one of the works with the strongest impact as object and icon. A large-format work, it abolished the frontiers between sculpture, painting, and photography (with mass media images) and experimented with new industrial supports.[53] Made of polyester and fiberglass, with oil paint on cutout panels, the painting

49. Margarita García Flores, "Vicente Rojo: el orden como vocación," *Revista de la Universidad de México* (11 July 1969).

50. García Flores, "Vicente Rojo."

51. I would like to thank Brian Nissen for his generosity in allowing me to consult his archive. The rich store of photographic material he has preserved allows us to appreciate the setup of the exhibition, among other things. The museography was done by Alfonso Soto Soria, who was employed by the MUCA at the time.

52. "Se inauguró el Salón Independiente 69," *Excélsior* (17 October 1969). Archivo Brian Nissen.

53. See <http://www.rafaelcanogar.com>, accessed 15 December 2017.

had certain characteristics of sculpture and captured the dynamism and hostility of contemporary society. At this stage of his career, the Spanish artist was interested in depicting anonymous figures in urban scenes which, in the form of social denunciation, symbolized demonstrations, persecutions, detentions, beatings, and imprisonment.

Seguí presented a series of twelve lithographic caricatures showing military men in profile, a clear critique of military dictatorship, as well as a collection of Pop-influenced prints. Leonard Baskin, for his part, denounced imperialist power with a series of drawing of the "man-eagle." Although Shusaku Arakawa, Marcelo Bonevardi, Marta Pan, and Antonio Saura appear in the catalogue as guest artists, they exhibited no work.[54]

Also included in the exhibition were six "values," young artists that members of the group had sought out at the former Academy of San Carlos:[55] Roberto Realh de León, Antonio Moreno Ortega, Raúl Tovar, and the members of the Arte Otro group (Hersúa and Sebastián). The previous July, these last had organized an exhibition of kinetic art by Mexican artists at the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), in protest against the teaching methods of traditional art schools and in favor of a more explorative visual art that invited the viewer's participation.[56]

Since the early 1960s, Manuel Felguérez had participated actively in visual experimentation, collaborating with Alejandro Jodorowsky on several of the *Ephemeral Panics*: "The best things I have achieved—he commented in an interview—are the possibility of greater dimensions and the idea of painting and sculpture incorporated into architecture and the fact of having broken, in the course of time, with the separate concept of each one of these arts. I am working on a concept that might be called a great polychrome relief."[57] This was a large-format work made of rectangular panels lined with sewn canvas, stretched out on a frame of metal rods and enclosing condensed fragments of torsos, thighs, and wadding, with a finish of grey and pink acrylic.

Nissen chose to create a contemporary garden, taking up the theme of Eden and the human race with a utopian vision tinged with catastrophism as a consequence of consumer society.

Arnaldo Coen, for his part, turned to sculpture-painting with his series of manikins adorned with barbed wire and colored fringes.[58]

Carla Stellweg, one of the harshest critics of the exhibition, wrote that "most of the Salón Independiente, with its leanings toward a poster art without conceptual depth, whether of satire or of sublimation, and its technically competent works, does not exhibit more than a pleasing collection of conformity."[59]

The Dirección General de Difusión Cultural of the UNAM published a catalogue containing short biographies and photos of the thirty-one participating artists in alphabetical order, followed by a section devoted to the foreign guest artists.[60] Fewer artists were involved in the 1969 edition than the forty-five who had participated in 1968.

In close collaboration with the artists of the Salón Independiente, the Cine Independiente de México group was also formed, with Arturo Ripstein, Felipe Cazals, and Rafael Castanedo at the head of it. The filmmakers shared the aim of being able to create on the basis of autonomous self-governance and the highest artistic quality. Months before, some of the visual artists had donated works to raise money so that the films *Familiaridades* (Familiarities), directed by Felipe Cazals, and *La hora de los niños* (The Children's Hour), directed by Arturo Ripstein, could be completed. With matching solidarity, the members of the Cine Independiente de México group shot a short film about the second exhibition,[61] a sort of humorous documentary in the narrative style characteristic of the newsreels shown before the features in movie theaters at the time. The film was projected both in the Sala Buñuel and during the third edition of the Salón.

The success of the second Salón was reflected not only in the large number of visitors but also in the many favorable commentaries it received from the critics. Almost three thousand people, most of them students, visited the exhibition. As a sort of peace gesture in the generational conflict, David Alfaro Siqueiros was present at the inauguration.[62]

The artistic activities of the Salón Independiente awakened interest in two state capitals: Toluca and Guadalajara. Thus, the initial idea of widening its radius of action and fostering communication among Mexican artists had achieved its goal. The second edition of the Salón Independiente was presented in March 1970 at the Galería Municipal (now the Teatro Torres Bodet) in Guadalajara[63] and at the Casa de la Cultura in Toluca.

An Experiment in Collective Creation: The Third Salón

The strategy of the third edition of the Salón Independiente was designed to generate new exhibition mechanisms and foster collaborative effort. This would allow for finding new forms of relation between art and society and would entail a significant change in the art system, through the configuration of new modes of production in contemporary artistic practices.

In search of a genuine avant-garde in Mexico, organizers of the third edition of the Salón Independiente were aiming for an exhibition with an experimental character, with a focus on collective creation and greater audience participation.[64]

Coordinator Kazuya Sakai, secretary Manuel Felguérez, treasurer Toni Sbert, and governing board members Brian Nissen and Ricardo Rocha worked on an initial project and summarized the new proposals of the Salón in a letter to the foreign guest artists:

The surface area of the Museum will be divided up in the following way:

A. A main room, approximately 300 m², in which a collective, anonymous ambience will be created.
B. 5 rooms of 200 m² (undefined shape), in which collective ambiences, but with distinct personalities, will be created.

Each participant shall choose to join one of these rooms, forming groups of 5 or more artists in each. Work will be done in teams, directly in the Museum, for a period of at least 20 days.

The schematic description of the rooms is as follows:

Room 1. Geometrical. Black, rigid geometrical forms, targeted light.
Room 2. Structure. An ambience simulating the interior of a sculpture, broken up and recomposed by mural painting.
Room 3. Representation. Scenes with manikins, sculpture, painting, etc.
Room 4. Projection. Reflection, transparency, and projection in a darkroom.
Room 5. Spectacle. A festive, dramatic ambience.

C. Tunnel-like atmospheric corridors, which join the rooms to each other (conceived by all, these corridors will have an irregular form).[65]

Owing to a lack of funds, this proposal was never carried out, though in June of 1970 the traditional auction was held to raise funds for the presentation of the third edition of the Salón. The sales revenues

54. Berta Taracena, "Independientes 69," *Tiempo* (10 November 1969). See also "Artistas invitados," reprinted in Albarrán Favela, "Importancia del Salón Independiente," 193.
55. Conversation with Arnaldo Coen.
56. Julio César S'Chara, "Arte otro y otro arte," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades* (1 June 1969): 4–6.
57. Norma Castro Quinteño, "El Salón Independiente," no reference, Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
58. Alaíde Foppa, "Galerías de arte. El Salón Independiente," *La Capital* (9 November 1969).
59. Carla Stellweg, "Salón Independiente (2)," *Diorama de la Cultura* (2 November 1969).
60. According to the exhibition catalogue, those who participated in the second Salón Independiente were Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, Juan Luis Buñuel, Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vita Giorgi, Alan Glass, Leonel Góngora, Raúl Herrera, Francisco Icaza, Luis Jasso, Myra Landau, Jorge Muñoz Medina, Brian Nissen, Felipe Orlando, Marta Palau, Pedro Preux, Gabriel Ramírez, Ricardo Regazzoni, Ricardo Rocha, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Toni Sbert, Antonio Seguí, Vlady, and Roger von Gunten. The guest artists appearing in the catalogue were Shusaku Arakawa (Japan), Marcelo Bonevardi and Antonio Seguí (Argentina), Rafael Canogar and Antonio Saura (Spain), Marta Pan (France), and Fernando de Szyszlo (Peru), but Arakawa, Bonevardi, Pan, and Saura did not in fact participate. The younger guest artists mentioned in the catalogue include Raúl Tovar, Sebastián, Roberto Realh de León, Hersúa, and Antonio Moreno Ortega.
61. "Formaron el grupo de Cine Independiente" (15 October 1969).
62. "Sepelio del arte comercial," *Últimas Noticias* (17 October 1969). Although the figure seems a little exaggerated, it shows how well attended the event must have been.
63. Guillermo García Oropeza, "El Salón Independiente," *El Informador* (22 March 1970), Archivo Manuel Felguérez. See also "Boletín SI," *Panorama* (3 December 1970), and *Excélsior* (4 April 1971).
64. Typed draft of letter addressed to Dr. Leopoldo Zea (14 September 1970) and typescript on letterhead of Artesanías Felguérez S. A. Archivo Conchita Solana.
65. In the archive of Concepción Solana there are copies of the invitation letters in this format addressed to Julio Le Parc, Carlos Vergara (Río de Janeiro), Margot Fanjul (Guatemala), Felipe Ehrenberg (England), Carlos Cruz-Diez, Jorge Páez Viloro (Uruguay), Juan Luis Buñuel (France), Raúl Herrera (England), Marta Palau (Tijuana), Felipe Orlando, Guillermo Núñez (Chile), Lea Lublin (Argentina), and Yutaka Toyota (Brazil), as well as a letter from Manuel Felguérez to his colleagues dated August 1970.

were insufficient to cover the outstanding expenses of Salón 69 and those of the new project, and neither did the Salón manage to obtain a budget from the UNAM sufficient to carry out this initial proposal. At the assembly held in the Galería Pecanins on September 30th, therefore, it was decided that a change of plans was necessary.

Looking for new low-cost strategies of expression for the third edition of the Salón, the members chose to use newsprint and cardboard as the means to create inexpensive ambiences, turning the museum space into a laboratory for experimentation. The intention was to start from a central idea in order to achieve unity, in spite of the different esthetic characteristics of the work of each one of the participants. For the first time in the Mexican context, works would be created for a specific space, unrestricted by artistic conventions. Groups of students from various academic programs of the UNAM—visual arts, architecture, industrial design, philosophy—collaborated on the construction of the exhibition, which operated under the following premises:

1. All of the works to be presented will be made of paper, on a plane surface, in relief, or in three-dimensional forms.
2. Only vinyl and aniline colors will be used, with a large proportion of the newsprint left as is.
3. The works will be created directly in the Museum during the entire month of November.
4. The intention is to create a collective ambience, though the individual personality of each participant is to be preserved.
5. Each participant will have a maximum space of 5 m long by 2.44 m of wall, and a maximum floor space of 15 m^2.[66]

The idea that creation could be collective and that teamwork might increase creativity and widen the scope of vision was an important factor in the change: "It is possible that each one of us may be immature, limited, intransigent, or egotistical, but what is surprising is that, collectively, we make mature, intelligent, generous, and genuinely useful decisions."[67] The idea of creating ephemeral works was closely related to the proposal made by Jorge Romero Brest in a lecture he delivered at the Galería Universitaria Aristos on 29 May 1965, with his formulation that "what is in crisis in art is the principle of eternity. [...] The things made by young artists today do not subjugate me, they liberate me, because what counts is not the image but rather what it provokes. They are not imagined forms, but imagining ones. It doesn't matter that they are new, imperfect, immature. What matters is that they liberate us."[68]

Following several weeks of work by the artists in the rooms of the museum, Leopoldo Zea, director of Cultural Promotion of the UNAM, inaugurated the third edition of the Salón Independiente on 3 December 1970. In an effort to desacralize and demystify art as traditionally understood, the exhibition was publicized as "an art poor in materials, but rich in concepts."

This time, the exhibition left most critics unsatisfied and the press was by no means indulgent: dismissals and defenses were bandied back and forth again, but in general critical responses were shorter than the year before.[69] Raquel Tibol described the underlying proposal as "timid" and the exhibition itself as "chaotic."[70]

The central idea was to transform the museum into an experimentation laboratory. The experiment consisted, noted Raquel Tibol, "in seeing the possibility of creation, limiting oneself to paper and looking for possibilities in plane surfaces as well as in reliefs and sculpture."[71] The cardboard required for the works was donated by the company Cartonajes Estrella, whose owners were friends of the Pecanins sisters. The fragility of the materials chosen and the large dimensions of the works were among the strategies linked to the recent rejection of the commercialization of art which, in a certain way, blurred the limits between art and life, in accord with the ideas

66. Letter on the letterhead of the Salón Independiente, addressed to his colleagues and signed by Manuel Felguérez, 2 pages. Archivo Concepción Solana.
67. Norma Castro Quinteño, "El Salón Independiente," no reference, Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
68. Cited in Tibol, *Confrontaciones*, 31.
69. This was the case of the reviews of Luis Carlos Emerich, Alaíde Foppa, and Raquel Tibol.
70. Raquel Tibol, "Los independientes juegan al salón," *Diorama de la Cultura*, supplement of the newspaper *Excélsior* (6 December 1970): 3.
71. Raquel Tibol, "Insólito monumento al papel: El Salón Independiente 1970," *Magazine Dominical de Excélsior* (22 December 1970). Archivo Roger von Gunten.

formulated years later by Allan Kaprow on the Mexican conceptual art scene. Although newsprint had a strong connotation of ephemerality, it was also something that evoked the idea of facts disseminated by the mass media.

Most of the artists agreed to exchange the solitude of their studios for collective production, a move that allowed them to create works that broke with traditional artistic conventions—rare enough on the Mexican scene—and "ambiences" that shook up the museum space.

Most of the works exhibited have not survived, but the film and photographic documentation preserved in the Brian Nissen Archive of the MUAC gives a good idea of the contents and setup of the exhibition. Although many of the works were conceived as ephemeral and produced as such, in terms both of concept and materials used, an effort has been made, in collaboration with the artists, to reinstall some of them. The aim is to leave a sampling in the museum's collection of key works that help in understanding and providing new insights into the artistic practices of the late 1960s in Mexico.

It would seem, for example, that the works of Francisco Icaza and Gilberto Aceves Navarro were influenced by the precepts of Marshall McLuhan, with their provocative invitation to be set on fire. As a protest against media misinformation, Aceves Navarro performed an action in which set his own work on fire,[72] while Francisco Icaza placed some matches and lighter fluid under a torn and partly burnt mural painting, along with a blackly humorous note that read: *It's your loss if you let this chance go*. The "chance" was to set fire to the newsprint mural, as an act of protest against censorship in the Mexican press, which was considered to be in the pay of the government.

In *The self-widowed*, Brian Nissen used clippings from the sensationalist crime magazine *Alarma!* to evoke murders of husbands by wives, acts which had been causing a scandal in the crime pages since the 1950s. The artist created an assemblage of cardboard and wood as a critique of the abundant violence fostered by the press and a reproach and rejection of sensationalism. The base of the work was covered with phrases taken from newspapers and illustrated crime magazines, publications which Nissen always viewed as a sort of pornography of violence. According to one critic, the work suggested a witch such as those Senator Joseph McCarthy was so eager to have burnt at the stake.[73]

Luis Jaso used clippings of newspaper headlines to create a collage and describe Mexican cinema as a dunghill.

The total number of participating artists (Mexican and foreign) exceeded that of previous editions of the Salón. The brochure-catalogue printed to accompany the exhibition was doubtless prepared before the artists went to work, since the list of participants does not coincide with those who actually took part: Yutaka Toyota, a Japanese-Brazilian artist, and Guillermo Zapfe participated alongside Margot Fanjul, Ernesto Mallard, Allan Jones, and Lucas Johnson. Other guest artists included Miguel Aldana and Héctor Navarro—both of whom lived in Guadalajara—, Arístides Coen, Joy Laville, and Leopoldo Flores. The catalogue noted the presence of the Uruguayan Jorge Páez Vilaró, the Colombian Omar Rayo, and the Mexican Pedro Friedeberg, but none of these three was actually present.[74]

Contributing to the catalogue were José de la Colina, Salvador Elizondo, Jorge Alberto Manrique, Concepción Solana, Tomás Pérez Turrent, Kazuya Sakai, and Jorge Ibargüengoitia, who was responsible for the editorial. The tone of the publication was humorous and free of solemnity and the texts dealt with two main points: the importance of newsprint as an artistic material and the story of the Salón Independiente.

Again, the work that alluded most directly to a political event was by one of the foreign guest artists, Toni Sbert, who presented the sculpture *Machine-gunning*, which depicted a group of clothed human figures shot and bloodied by gunfire. The work was a sculptural reinterpretation of some newspapers

72. "Se abrió el III Salón Independiente," *Excélsior* (4 December 1970). Archivo Roger von Gunten.
73. See my interviews with Brian Nissen, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, and Carla Stellweg in the DVD *Salón Independiente, 1968–1971*, cited above.
74. Although Toyota and Zapfe are not mentioned, there is a record of the works they contributed to the exhibition. Nevertheless, some members who had participated in previous editions and were announced in the catalogue, such as Juan Luis Buñuel, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Olivier Seguin, and Josep Bartolí, did not actually participate. See *Salón Independiente 70* (Mexico City: Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 1970).

photos of the struggles of ETA in the Basque country. Yutaka Toyota, one of the foreign guest artists, showed his interest in what he called positive and negative space. He hung from the ceiling a cube made of cardboard tubes glued together and illuminated from within by colored lights that were reflected kaleidoscopically in a mirror placed on the floor. Four large letters hung from the sculpture to form a virtual cube in the air. Manuel Felguérez and Mallard exhibited several kinetic sculptures. The ones exhibited by Felguérez could be set in motion by accelerating the vibration of some bars placed across a circle.

In a more transgressive vein, Arnaldo Coen and Sebastián invited the public to participate in a collective experiment, placing several unclothed, mutilated manikins on a stage and watching spellbound as a sort of blood (aniline) was sprinkled from the ceiling onto the piles of newsprint: a way of giving life to a frozen tableau.

Helen Escobedo used newsprint not only as a support but also as a critique of the media. She constructed a series of large-format letters which, as she explained, "display on the front a sort of clean, decorative typography, and on the back, three examples of contemporary journalism: good, bad, and ugly. The good journalism is composed of cartoons by Rius, Quezada, and others, as well as interesting articles and reporting. The bad is illustrated by color clippings from the society pages that show that social class, while the ugly is shown with clippings of typical crime page reports from the newspapers."[75] In June of the following year, Escobedo was invited to the 11th Sculpture Biennial, organized without juries or prizes by the Middelheim Museum in Antwerp, Belgium. For that exhibition she prepared a *Graphic ambience* in polychrome lacquered iron —now in the collection of the MUAC—in which she developed the idea originally expressed with cardboard and paper at the third edition of the Salón Independiente.[76]

Both the film and the photographs that document the working process of the Salón attest to a complicity, a lack of solemnity, and a sense of cooperation among the artists. In particular, the footage shot by Jaime Aldana, the son of Miguel Aldana, shows a relaxed atmosphere which, aided by the soundtrack, endows the scene of work with an infectious good humor.

Works like those of Roger von Gunten and Ricardo Rocha required the active participation of the spectator. The former presented a landscape of newsprint flowers and butterflies that could be walked on, while Rocha invited members of the public to pick up balls of thread and throw them at a target from behind a railing.

Sebastián presented what he called "practical exercises in form and color," constructions of colored cardboard with a sort of bellows-like component that allowed the spectators themselves to change the shape, position, and esthetic appearance of the works as they wished.

In view of the impossibility of fulfilling the requirement of collective work, since he lived in England, Felipe Ehrenberg decided to send over two works: a silkscreen print and another two-dimensional work consisting of two hundred postcards secretly entitled *Upward and onward... And if not, then also*. It was sent to the Jack Misrachi gallery along with the instructions for setting it up.[77] With this work, Ehrenberg managed to get one of the first pieces of mail art of a conceptual character into a Mexican museum, challenging conventional modes of the production and distribution of art within the museum structure. The work itself constituted a journey: the first phase took place in London, the second phase was the passage from London to Mexico, and the third phase took place in Mexico City. The work consisted of two hundred postcards with five-penny stamps sent in three groups from England, where Ehrenberg lived. Each postcard was a fragment of the total work, with a code indicating its position within the whole noted on the back. The postcards were addressed to the Salón Independiente and accompanied by instructions for setting up the work, which were not themselves to be exhibited but were to be published. Ehrenberg confronted and succeeded in subverting a governmental entity,

75. "Lo bueno, lo malo y lo feo del periodismo en el II Salón Independiente," *El Día* (6 December 1970). Archivo Manuel Felguérez.
76. Raquel Tibol, "Escultura mexicana en Amberes," *Diorama de la Cultura*, supplement to *Excélsior* (1968): 3.
77. Letter from Felipe Ehrenberg to the Salón Independiente (8 November 1970), typescript, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.48. I would like to thank Ben Murphy for his valuable assistance in obtaining this information.

the Mexican postal service, as an alternative means of disseminating and making possible a work with political content. Once the postcards were in Mexico they were inserted into a frame prepared beforehand on the occasion of the third annual edition of the Salón Independiente and placed in the order indicated on the back of each card. If a postcard failed to arrive, an empty space was left. The artist's participation was not necessary, but the public's was. Alberto Híjar was in charge of setting up the work in a happening that took place on the evening of the inauguration, with the help of two students from the Universidad Iberoamericana,[78] though the instructions stated that the public should also take part. The work drew on the Pop art iconography of a topless woman seen in three-quarter view, in allusion to the advertising images associated with the softcore porn culture of pinups, calendar girls, and comics. Outlined in black-and-white, the woman holds her breasts in her right hand and a soccer ball in her left, in allusion to the 1970 World Cup, which was held in Mexico. The work, according to Ehrenberg himself, was "a not very healthy critique of the PRI government of the United Mexican States and its enthusiasm for organizing little festivals."[79] The title of the work alludes satirically to the slogan of the presidential campaign of Luis Echeverría of the Partido Revolucionario Institucional. Ehrenberg's interest in making (or studying how to make) art with which it would be impossible to speculate, art devoted solely to transmitting concepts, with the collaboration of third parties, is expressed in a letter he sent to Alberto Híjar from New York City in February 1970.[80] While in the previous editions of the Salón Ehrenberg had used iconic female figures from the media world with an anti-commercial slant and as metaphors for his political concerns, in the final edition the influence of Fluxus seems to have been decisive in the concept of passage and in his approach to public art in general. Through conceptual practices, the work managed to subvert the institutional critique.

Continuing to cultivate a heroic model of the artistic personality, José Luis Cuevas, in collaboration with Alfonso Soto Soria, installed *The largest drawing in the world*, an enormous roll of paper, 707 meters longs and four meters wide. The drawing was of faces with large mouths, a representation of demagogy, which could be trod on by viewers. Another work by Cuevas was *The smallest gallery in the world*, a cylinder less than a meter in diameter that hung from the ceiling. In it, viewers could observe 37 sketches Cuevas had done for a stage design in New York. Also hung from the ceiling above the unrolled paper was an enormous cube with drawings and hands attached to it. And of course there was the poster for his presidential campaign as an independent candidate.

Not all of the artists, however, adhered to the standard of exploring the visual possibilities of newsprint or cardboard. This was the case of Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Margot Fanjul, Arístides Coen, Allan Jones, and Ricardo Regazzoni, to mention some of them.

In a large mural set up at the entrance to the MUCA on the day of the exhibition, Vlady demanded a more confrontational political and esthetic stance from the Salón Independiente. By way of a protest he wrote the following slogan: "Independent of what? The Salón Independiente emerged from the crisis of the wave of the 1968 student movement, assailing conformity and cultural stagnation. Now? More of the same. Its independence abhors the independence of others. An atmosphere? Yes, but a suffocating one! Vlady."[81] His contribution highlighted the disagreements existing among the members of the Salón Independiente. Before the third edition of the Salón was over, Vlady had resigned.

Artists in the Open Air: The Murals of the Centro de Arte Moderno in Guadalajara

After it closed, the third exhibition of the Salón Independiente traveled again to the Casa de la Cultura in Toluca, where it opened on 19 March 1971.[82] A year before, from January 15th to February 15th of 1970, the exhibition of Salón Independiente 69 had been presented at the same venue. Since 1968, in

78. Alberto Híjar Serrano, "Resistir por la vida," *Piso 9. Investigación y Archivo de Artes Visuales* (Mexico City: Cenidiap-INBA, 26 May 2017), available at <http://piso9.net/resistir-por-la-vida/>.
79. A work secretly entitled *Arriba y adelante... y si no pos también*. London, 15 November 1970.
80. Fondo Alberto Híjar, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
81. Cited by Albarrán Favela in "Importancia del Salón Independiente...," 174. See also Berta Taracena, "SI III," *Tiempo* (28 December 1970). Archivo Manuel Felguérez.
82. The third Salón was inaugurated there on 19 March 1971.

keeping with its goal of not limiting the scope of contemporary art to Mexico City, the Salón had presented exhibitions on four occasions outside of the capital: two of them in Toluca and two in Guadalajara.

Miguel Aldana, who belonged to the Patronato Plástica Contemporánea de Guadalajara, A.C., invited the members of the Salón to inaugurate the new building that was to house the Centro de Arte Moderno (CAM) in Guadalajara. The event was announced in enormous letters as "Happening Salón Independiente" on the marquee of the new building. Owing to internal conflicts, only twenty-two of the members agreed to participate in the creation of seventeen ephemeral murals and six *in situ* sculptures. The aim was to carry out the first open-air exhibition as an exercise in urban integration, using the exterior walls and front plaza of the building, with the direct and active participation of the public.[83]

At the inauguration, Helen Escobedo, the coordinator of the group, declared that "the spirit of our trip resides in the wish to establish a friendly and cordial dialogue with young artists of this city or of any other where we undertake a similar effort. We are always willing to accept criticism and to exchange opinions, because in art (as in love) what is important is limitless communication."[84] For the murals, each artist occupied one of the arches and did his or her work in collaboration with colleagues and students. For his work *Erotomania*, Manuel Felguérez used stainless steel, which reflected the spectators and the urban surroundings like a mirror; Marta Palau presented the three-dimensional *Palmistry*; Gilberto Aceves Navarro, *All wars are unjust* (with reference to Vietnam); Roger von Gunten, *Ariadna, echo of light*; Arnaldo Coen, *The aquarium*; Ricardo Rocha, *Game of stone*; Brian Nissen, *Cupid*; Miguel Aldana, *Light and shadow*; Tomás Parra, *San Sebastian surrounded by angels*; Salvador Bru, *Double Rainbow*; Kazuya Sakai, *Five-hour mural*; Philip Bragar, *The trap we fell into*; José Muñoz Medina, *Circus figures*; Héctor Navarro, *Conquistador*; Arístides Coen, *Self-resurrection*; Myra Landau, *Stained glass*; and Gabriel Ramírez, *Bulls destroying the well-established order* (in protest against militarism).

On the outer plaza, Helen Escobedo and Ernesto Mallard created large-format sculptures: *Tubular ambience* and *Optical-kinetic panel*, respectively. Escobedo's contribution reflected a change in her work, as she decided to adapt it to the specific conditions of the place, which were different from those of Mexico City in terms of light, space, and architecture. She began to work with painted tubes of an industrial type to create tubular frames and structures.[85] This exercise would culminate years later in *Signs*, an urban sculpture created in New Zealand.

Roberto Realh de León, Hersúa, and Sebastián presented their works inside the rooms of the CAM. Sebastián presented his *Game structures*, figures similar to those exhibited at the third edition of the Salón, while Hersúa presented *Model of an urban ambience* and *Untitled (The Family)*, and Realh de León his *Constructed painting*. As a local guest artist, Fernando González Gortázar created an ambience made of cubes.

Work began on April 8th, during Holy Week, and the exhibition was inaugurated on 12 April 1971. The artists created their ephemeral works *in situ*, offering a new experience to the students of the School of Visual Arts and the members of the public in attendance, who collaborated in the making of the works. In order to ensure interactive participation and a direct dialogue with those in attendance, they were also assigned a wall to create a mural on.

Dissolution

The internal problems among the members of the Salón Independiente were mainly connected with disagreements over political positions. On 26 August 1970, before the third edition of the Salón was inaugurated, Felipe Ehrenberg published an open letter in the magazine *Siempre!* in which he publicly detailed his differences with the group. Ehrenberg's letter, sent from London, where he was living at the time, and ostensibly addressed to José Pagés Llergo, the editor of *Siempre!*, makes a series of reproaches against the Salón: it accuses it of not assuming a political stance; of being "simply yet another group, like any other, private or not; of denying it has implicit goals in its own name, by remaining under the umbrella of the UNAM, a decentralized governmental entity; in short, of refusing to confront the political realities of Mexico and of not even trying, as a political group with its own nature, to function actively and bravely as a political and artistic vanguard in today's Mexico."[86] Ehrenberg's unease was with the silence of the Salón regarding its own political position and the decision to hold the third edition as a collective act, even though not all members were present: "The scope of the Salón includes not only those members resident in Mexico but also those of us who, for various reasons, live abroad. We all nourish and vitalize the Salón together. Without the participation of all, how to demonstrate unity? Or at least a transversal section of the tendencies nourishing the country?[87] He continued: "By not defining the ends it claims to pursue, in function of its political context, [the Salón Independiente] has surpassed only that incident that caused its founding, but has remained at the level of an annual exhibition. Although several of the members of the Salón who were invited to participate in the São Paulo Biennial refrained from participating on the grounds that they were against competitions, these abstentions were never defined as opposition to a dictatorial government."

Months later, Ehrenberg wrote again to the editor of *Siempre!* in order to make public his protest against the position of the Salón Independiente, which had sent three of his works to an exhibition in Havana, Cuba, the previous July.[88] When there was no response from Manuel Felguérez, the secretary of the Salón's governing board at the time, Ehrenberg published in the same magazine, on November 25th, his complaint regarding the inconsistency of the Salón's position in Havana and in Mexico and the violation of the principle of not participating in exhibitions for profit motives or where the works are divided according to traditional genres. "Following the third annual exhibition [of the Salón] at the UNAM in November, I declare that, inside or outside of the Salón Independiente, I will continue the fight, because I believe a group must be reconstructed or destroyed when its mere existence—with all the connotations of tepidness that word implies—prevents the formation of a genuinely political group that is serious about its proposals and positions, acceptable only if they are revolutionary (just like that, without a capital 'r').[89]

In view of his differences with the Salón, expressed publicly and privately, and the undemocratic functioning of the group, Ehrenberg decided to become a "passive member" with respect to any public or private activity, refusing to authorize the inclusion of his own works in any event or exhibition planned in the name of the Salón Independiente and instead making public during such events his reasons for not participating as an artist."[90]

In April 1970 some of the members of the Salón Independiente were invited to San Antonio, Texas, to participate in an exhibition that would reopen the activities of the venue occupied by the Mexican pavilion at the world's fair HemisFair '68,[91] which was to be converted into the Instituto Norteamericano-Mexicano de Intercambio Cultural. The Secretaría de Relaciones Exteriores, through the Overseas Private Investement Corporation, collaborated in the project Salute to Mexico 70 along with Our Lady of the Lake College in San Antonio, an educational institution that had been interested in establishing friendly cultural relations since 1968. Although only ten of the members of the group participated, the

83. "Comunicado del Salón Independiente con motivo de la exposición de Guadalajara" (1 April 1971), Fondo Salón Independiente/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
84. "La exposición efímera del Salón Independiente en Guadalajara fue inaugurada por Cosío Vidaurri," *Excélsior* (13 April 1971). Archivo CAM.
85. Escobedo commented at the time: "I, for example, intended to make a wooden sculpture, but since there is no wood, I have had to use a tubular structure for my work." See "Guadalajara, el Salón Independiente comenzó a desacralizar el arte con una exposición efímera," *Excélsior* (9 April 1971). Archivo Miguel Aldana. I would like to thank Elena Aldana for her interest and help in consulting this archive.
86. Typescript, London (5 August 1970), 3 pages. Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.41. I would like to thank Ben Murphy for his valuable assistance in obtaining this information.
87. Typescript, London (5 August 1970), 3 pages. Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.41.
88. "Desde Londres, Felipe Ehrenberg acusa al Salón Independiente," *Siempre!* (26 August 1970).
89. Typescript, London (5 August 1970), 3 pages, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.47. I would like to thank Ben Murphy for his valuable assistance in obtaining this information.
90. His position changed once the assembly replied to his letters published in *Siempre!* Letter from Felipe Ehrenberg to his colleagues, London (22 April 1971), typescript, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.53. I would like to thank Ben Murphy for his valuable assistance in obtaining this information.
91. Letter from Lic. Miguel Álvarez Acosta to Hugo Margain (3 February 1970). Archivo Histórico Genaro Estrada, SRE, OAC 256–1.

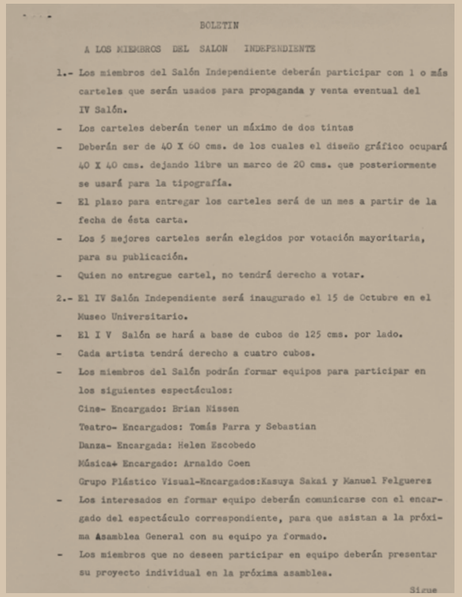
event was announced as an exhibition of the Salón Independiente. Most of those invited had also exhibited at the world's fair two years before, in 1968, at the invitation of Fernando Gamboa.[92]

In February 1971 all the member of the Salón were invited to participate in the vote to elect the new governing board for that year. Manuel Felguérez, Kazuya Sakai, and Vicente Rojo could not be reelected. Four new members were accepted to serve on the board: Tomás Parra, Sebastián, Roberto Realh de León, and Hersúa.

The differences existing among the members could be observed in a press release sent by the governing board in March of 1971. The press release announced that certain modifications had been made to the regulations during its administration, such as allowing participation in certain international events of a competitive nature. It acknowledged that some members had criticized this change, complaining that the managing board had abandoned a policy in place since the founding of the Salón. The board also admitted it had loosened restrictions on submitting only work never before exhibited and recognized that in many respects the situation of the Salón Independiente at that moment was not ideal. In a call to strengthen the position of the group, in a spirit of solidarity, the board asked that the criticism of bad faith, which was tainted by resentment and ill will, be censured. What the Salón needed, it insisted, was a more active, more aggressive participation, with new ideas and new values, so that that group could develop qualitatively, and not quantitatively, into a genuine center of avant-garde art.[93]

The results of the voting for the new governing board favored Brian Nissen, Gilberto Aceves Navarro, Ricardo Rocha, José Luis Cuevas, and Helen Escobedo. Manuel Felguérez and Kazuya Sakai remained as supplementary members and Sebastián, Luis Jaso, and Arnaldo Coen as assistants.[94]

In spite of the internal disputes, in May 1971 new fund-raising activities were undertaken for a fourth edition of the Salón Independiente, to be held in October at the MUCA.[95] Conditions were changed for the annual sale of works, which was held again in the Galería Pecanins during the first days of June. It was stipulated that each artist was to produce a work on canvas on the theme of "Woman 50 × 50." The artists themselves would also obtain a modest benefit from the sale of their works. Miguel Aldana purchased



BOLETIN

A LOS MIEMBROS DEL SALON INDEPENDIENTE

1.- Los miembros del Salón Independiente deberán participar con 1 o más carteles que serán usados para propaganda y venta eventual del IV Salón.
- Los carteles deberán tener un máximo de dos tintas
- Deberán ser de 40 X 60 cms. de los cuales el diseño gráfico ocupará 40 X 40 cms. dejando libre un marco de 20 cms. que posteriormente se usará para la tipografía.
- El plazo para entregar los carteles será de un mes a partir de la fecha de ésta carta.
- Los 5 mejores carteles serán elegidos por votación mayoritaria, para su publicación.
- Quien no entregue cartel, no tendrá derecho a votar.

2.- El IV Salón Independiente será inaugurado el 15 de Octubre en el Museo Universitario.
- El I V Salón se hará a base de cubos de 125 cms. por lado.
- Cada artista tendrá derecho a cuatro cubos.
- Los miembros del Salón podrán formar equipos para participar en los siguientes espectáculos:
Cine- Encargado: Brian Nissen
Teatro- Encargados: Tomás Parra y Sebastian
Danza- Encargada: Helen Escobedo
Música- Encargado: Arnaldo Coen
Grupo Plástico Visual-Encargados:Kazuya Sakai y Manuel Felgueres
- Los interesados en formar equipo deberán comunicarse con el encargado del espectáculo correspondiente, para que asistan a la próxima Asamblea General con su equipo ya formado.
- Los miembros que no deseen participar en equipo deberán presentar su proyecto individual en la próxima asamblea.

Sigue

-2-

3.- La próxima Asamblea General será el Lunes 12 de julio a las 7 P.M. en la Galería Pecanins.

4.- La Escuela de San Carlos ha pedido al Salón Independiente que participe con murales efímeros en el patio de la escuela, durante la segunda quincena de Octubre.

14. *Boletín. A los miembros del Salón Independiente*, julio de | July 1971

92. *Hemisfair 68. Pabellón mexicano*, catalogue. Archivo Histórico Genaro Estrada, SRE.
93. Message from the governing board to the general assembly of the SI (10 March 1971), typescript, 4 sheets. Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
94. "Salón Independiente: nuevos dirigentes; pronto su postura ante el caso del INBA," *Excélsior* (11 March 1971). Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
95. Letter addressed to Dr. Leopoldo Zea, thanking him for the cooperation of the UNAM in the organization of the third Salón and requesting his further collaboration for the fourth Salón Independiente in October. On March 10th, all the members of the Salón were called to attend the general assembly to be held at the Galería Pecanins, where a new governing board would be elected. Manuel Felguérez, Kazuya Sakai, and Vicente Rojo were ineligible because they had occupied executive positions in the preceding two years. Another message sent to the members on the same day announced that the exhibition at the MUCA would remain open until the end of February. Archivo Concepción Solana.

the entire collection and exhibited it on the premises of the CAM in Guadalajara on 27 September 1971.[96] Plans were also made for the artists each to contribute one or more posters to advertise the sale and the fourth edition of the Salón.[97] The scheduled inauguration date was 15 October 1971.

The concept governing the fourth edition of the Salón was to be the expansion of art into different disciplines: all the works were to be created out of four 125-cm-square cubes. Teams were formed so that the artists could participate in the following shows:

> Cinema. Leader: Brian Nissen
> Theater. Leaders: Tomás Parra and Sebastián
> Dance. Leader: Helen Escobedo
> Music. Leader: Arnaldo Coen
> Visual arts. Leaders: Kazuya Sakai
> and Manuel Felguérez.
>
> Members not wishing to participate on a team were to present their individual projects at the following assembly, scheduled for July 12th at the Galería Pecanins.[98]

It was also announced that the ENAP requested the Salón Independiente to participate with ephemeral murals in the inner patio of the school during the second half of October.

At the assembly on July 15th, without any of the artists being singled out, the group discussed some anomalies caused by the internal disagreements, instability, and dysfunctionality.

> It is evident that certain members of the Salón Independiente have accepted various prizes. Also that certain members of the Salón have participated or are participating in various events whose principles do not accord with the original principle of the Salón; and also that the functions and activities carried out by the Salón have on occasion benefited the speculative interests of persons or establishments. And that this has happened with the tacit knowledge, or ignorance, of the rest of the Salón. Since the internal structure does not facilitate free communication amongst the members and the cultural context does not allow a flexibility that truly benefits the group, it is proposed that a genuine Group and not simply a conglomeration of artists be created: a group no longer called independent, a group in which the concept of a Coordinating Table is replaced by that of a Commission or Commissions, created by majority vote at each one of the assemblies.
>
> The new group would assume, among its primary ends, a clear political, esthetic, and conceptual stance.[99]

When these recommendations were accepted, twelve of the founding members—Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Brian Nissen, Marta Palau, Gabriel Ramírez, Ricardo Regazzoni, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, and Roger von Gunten—decided to resign from the Salón Independiente and announce the formation of a new group "in order to be in a position to establish, with complete freedom, the bases, norms, and purposes to pursue."[100] José Luis Cuevas later joined them. Any group carries within it the potential for disagreements or disintegration in the course of time, owing to discrepancies of attitude or procedure. As Kazuya Sakai declared to the press, the mass resignation was due to the impossibility of restructuring the group because of personal discrepancies, bad faith, and the fault lines that had existing in the Salón Independiente since its founding.

In spite of the internal and external attacks, there is no doubt that the Salón Independiente had not only become the most important group of artists in Mexico but had even gained wide international recognition. With the intention of forming a new avant-garde group, those who resigned aspired to obtain

96. Centro de Arte Moderno de Guadalajara, *Memoria*, 15.
97. The specification were two inks and dimensions of 40 × 60 centimeters, with a 20-centimeter frame to be used for typography. The five best, chosen by majority vote, would be published, and anyone failing to submit the poster would lose his or her right to vote. "A los miembros del Salón Independiente," *Boletín*. Archivo Concepción Solana.
98. "A los miembros del Salón Independiente," *Boletín*. Archivo Concepción Solana.
99. Typescript dated 15 July 1971, Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, 85.17.56-57. I would like to thank Ben Murphy for his valuable assistance in obtaining this information.
100. "Renuncia masiva en el Salón Independiente tras más de tres años de actividades," *Excélsior* (16 July 1971).

Según Ehrenberg, "Salon Independiente" Murió Porque ya Había Cumplido su Misión Histórica

Felipe Ehrenberg —recién llegado de Londres, grabadora magnetofónica al hombro, el pelo alboro-

"Sakai habla de un infantilismo izquierdista. ¿Cuál es pues su madurez de derecha? o, en todo caso, ¿su

15. *Excélsior*, 21 de julio de | July 1971

the collaboration of some of Mexico's most prestigious intellectuals: Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, and Fernando Benítez, among others. According to Sakai: "It will be a small group of artists of proven quality—however presumptuous that may sound—, known in the milieu and also abroad, whose careers inspire confidence: a group, in short, of genuine creators whose seriousness it would be difficult to challenge."[101]

Just back from London, Felipe Ehrenberg declared that the Salón dissolved simply because it had ceased to fulfill its function of filling a void in the Mexican cultural and historical context. "All we did —he added, referring to, among others, Tomás Parra, Arnaldo and Arístides Coen, Hersúa, Realh de León, Muñoz Medina, Luis Jasso, and Ernesto Mallard— was to exert pressure so that the Salón would either change or come to an end."

According to Coen, Sakai, and Felguérez, what they wanted was the dissolution of the group, in order to be able to form another, and they had their letters of resignation ready before the assembly was held. The small group, which many, according to Guillermo Piazza, referred to as the "mafia," attempted to take up the original idea again.

By Way of a Conclusion: The Salón Independiente as an Alternative Model in the History of Contemporary Art

The Salón Independiente constituted one of the most significant experiences of the cultural blossoming of 1968. Conceived during the student movement, the Salón gathered around itself a collective effort that embraced various disciplines and experimented with new strategies of action. In its three exhibitions, it offered a libertarian experience with a playful yet transgressive stance that allowed for unprecedented artistic practices and organizational alternatives, free of the tutelage of official institutions, which highlighted the complex relations between culture and ideology. The debates and disputes stirred up by the Salón Independiente brought to the fore certain fundamental issues, such as the rejection of institutional involvement and the commercial art market, which underlay the schism of the 1960s. It was the Salón Independiente that opened up the possibility of establishing an autonomous group model that explored, in its several editions, new exhibition mechanisms that favored experimentation and included the *in situ* production of ephemeral art. It introduced an unprecedented model of collaboration aimed at alternative forms of creation which lent new meaning to the concepts of collective work and ephemerality. One of its major legacies was doubtless the collaborative and experimental work that wrought significant changes in the contemporary art system, generating new modes of production, strengthening dissident stances, and transforming the understanding of artistic practices, developments that years later would allow artists to take to the streets and formulate autonomous and self-governing projects.

101. "Según Kazuya Sakai, infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente," *Excélsior* (20 July 1971). Fondo Salones Independientes/Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

“EL ARTE ES ACTUALMENTE LA OPOSICIÓN.” DEL “SALÓN DE LOS INDEPENDIENTES” AL “SALÓN INDEPENDIENTE”

por Cuauhtémoc Medina

No es evidente qué tan política y estéticamente significativo puede ser un movimiento que a finales de los años 1960 propusiera un mecanismo con casi un siglo de historia, como es el modelo de “Salón Independiente” desde una locación como México. Una posible vía para indagar esa cuestión es estudiar con detalle el flujo de ciertos términos que aparecen claves en el surgimiento y la recepción de esa experiencia. Lo que este texto propone es una detallada arqueología de algunos términos y conceptos como el de “Salón” y las distintas acepciones de los conceptos de “independientes” y “Salón Independiente”, para iluminar el modo en que esos términos adquirieron un significado radical en el choque entre

las opciones de organización artística oficial mexicana y su contestación por parte de los artistas modernos. Ese examen en detalle de las palabras y su ocurrencia histórica es, naturalmente, una toma de partido si se quiere "metodológica": escapar a las implicaciones que todavía subsisten del uso del concepto partidista de "ideología" en la interpretación de los eventos culturales de un año clave como 1968. Deliberadamente, el texto se aparta de la lógica que pretende definir los eventos en términos de una dicotomía en torno a "lo oficial", o la identificación de supuestas "afiliaciones ideológicas" de sus participantes, para abrir una lectura detallada de los términos y alternativas en que se movieron las confrontaciones de finales de los años sesenta en México, tanto para artistas, como funcionarios y públicos. Opciones y tomas de posición que no queda más que rastrear en textos, declaraciones y actos, en un flujo de posiciones que, sobre todo en un año como el de 1968, planteaba alternativas efectivas en razón de que las posiciones de los agentes no estaban definidas de antemano.

En ese sentido, conviene adelantar que no compongo un relato (o *el relato*) sino un racimo de investigaciones que confluyen, como manecillas de reloj, en torno a un eje: el concepto de "Salón Independiente".[1] Naturalmente, una vía de este tipo tiene que abjurar de la suposición, también ofuscada por la noción de "ideología" como doctrina de partido, de la noción "marco teórico". Este trabajo, como muchas investigaciones presentes en el campo de las investigaciones del arte, asume que las palabras y obras participan del tejido no sólo de las ideas sino de las instituciones culturales mismas. Estudiar la transformación de la institución artística, especialmente en los momentos en que su constitución política y práctica se pone a prueba, toma las palabras y textos, incluso de la crítica de arte, como operaciones políticas en sí mismas. En ese sentido, optar por estudiar el modo en que se plantean esos conceptos involucra una posición historiográfica que, sin embargo, no apuesta a definir con antelación la relación entre palabras y acontecimientos, pues su atención está precisamente en capturar su flujo y transformación.[2]

Ese despeje, por lo demás, apuesta también a contribuir a una investigación que aún está en pañales: el estudio de la naturaleza de las instituciones de exposición y formas de operación curatorial que acompañaron a las prácticas artísticas modernas en regímenes culturales como México o periferias modernas como América Latina. Campo que, si lograra centrarse en comprender la dinámica de las instituciones de exhibición de modo más preciso, contribuiría también a desprender un tanto nuestros estudios de ser un mero correlato de la historia política de gobiernos y Estados para plantear de lleno la politicidad del campo artístico donde los artistas mismos descubren su propio poder de movilización.

El Salón Independiente: una recepción ambivalente

Que determinados hechos adquieran el rango del acontecimiento no está dado por la evidencia: ese rango histórico plantea por lo general la disputa, tanto presente como retroactiva, por el *sentido* del relato. Por cerca de un cuarto de siglo, la historia del Salón Independiente fue un episodio relatado por críticos, historiadores y participantes como un evento un tanto desenfocado y falto de consistencia. El dictamen del Salón independiente mexicano que Jorge Alberto Manrique trazó en 1973 en un artículo de la revista *Plural* es por demás característico: "el entusiasmo fue mucho y la experiencia valiosa, pero en sus tres años de vida no pudo verse (quizá porque no era la idea) ninguna línea poética que se afirmara, y al desaparecer no dio lugar a círculos más definidos".[3] El reclamo de Manrique se había dibujado desde su primera reseña del "salón paralelo al salón oficial" que el historiador y crítico publicó en noviembre de 1968 en un medio usualmente simpatizante del nuevo arte y la democratización, *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* Para Manrique el gesto político de la independencia de los artistas frente a los circuitos oficiales no era suficientemente elocuente. Muerto Diego Rivera, y el "arte oficial" en México, el Salón cabalmente no respondía a la exclusión. En comparación con los "salones independientes" (*sic*) que lo antecedían en el mundo, usualmente integrados por jóvenes y heterodoxos, el Salón Independiente mexicano aparecía al historiador y crítico como una anomalía en la historia de la vanguardia:

> [...] si uno hace memoria encuentra que los salones independientes que en el mundo han sido estuvieron formados por artistas jóvenes, incipientes o por lo menos muy poco conocidos y que no tenían cabida en las exposiciones oficiales, en parte por heterodoxos pero también en parte por desconocidos [...] Aquí en cambio, nos encontramos una situación diferente: han sido los artistas los que se han rehusado a participar en la muestra de Bellas Artes. El salón surge, pues, de una actitud de rebeldía más que de una estricta necesidad de exponer. [...]
>
> Parece que si el Salón Independiente quiere persistir y, sobre todo, manifestarse con una personalidad definida, será necesario que se ciña; sólo así, tal vez, podrá tener el carácter de un "grupo". No pienso [...] en una agrupación de artistas unificada por una poética común [...] sino por una *actitud*: una postura fundamentalmente crítica, desconfiada de lo fácil, lo hecho, lo dado, convencida de la necesidad inminente y constante de la búsqueda [...][4]

El escepticismo de Manrique se multiplica en la escasez de referencias que el Salón Independiente tiene en la historiografía. El hecho de que una buena parte de los artistas activos a finales de los años sesenta en México decidiera boicotear las instituciones oficiales y operar, por tentativamente que fuera, según su propia capacidad organizativa, no se acomodaba a ninguna de las dos tramas argumentales dominantes del periodo que inaugura: la rupturista y la revolucionaria. La heterogeneidad y el experimentalismo presentes, sobre todo, en el Tercer Salón, de 1970, no fortifica la narrativa de la llamada "generación de la Ruptura" que estableció, a finales del siglo XX, la reputación de los artistas modernos mexicanos en relación con el relato de su enfrentamiento contra la agonizante "Escuela Mexicana", que habría tenido su punto de cierre en 1965 y 1966 con el choque de plantearon el Salón Esso y la muestra Confrontación 66.[5] En paralelo, la indiferencia "doctrinaria" del Salón Independiente, y su nula contribución a la agenda de un arte político o público, lo hacen escasamente significativo en la genealogía del arte de compromiso posterior al 68. No obstante haber emergido en paralelo al movimiento estudiantil, el haber restringido su conflicto a la operación de la administración cultural en lugar de plantear, aunque fuera retóricamente, la abolición del régimen, lo colocó fuera del horizonte del giro marxista y revolucionario de buena parte de los intelectuales y artistas mexicanos de las siguientes dos décadas. Tampoco se trata de un evento que fuera acogido con entusiasmo por la historia del arte que le reprocharía, en boca de autores como el propio Manrique, la falta de "orientaciones teóricas afines" frente a tendencias más explícitas como el llamado "geometrismo" y los asomos "conceptualistas" de mediados de los años 1970.[6] Para él, la ventaja política que representaba que artistas conocidos encarnaran una revuelta no aparecía como parte del horizonte de su evaluación. Como veremos, en el frecuente desliz que los autores hacen al pluralizar este caso como "Salones de independientes", en lugar de asumir que el nombre de la agrupación disidente de 1968 a 1971 fue "Salón Independiente" (SI), se cifra con frecuencia la dificultad en valorar qué es lo que se jugaba en la apuesta de varias decenas de artistas al escapar de la gestión de las instancias oficiales en favor de una postura de distanciamiento y crítica.

El interés que ese episodio despierta sólo vino a gestarse conforme el ascenso del arte contemporáneo dio realce a la reflexión sobre la fricción entre arte e institución en los años 1990. Ajustando su escepticismo originario, Raquel Tibol brindó al SI un

1. El lector que requiera un relato de los eventos del Salón en forma cronológica y continua debe recurrir a los demás textos y materiales de este volumen.
2. Apunto aquí el agradecimiento al dictaminador anónimo de este texto que, en sus críticas, me hizo ver la necesidad de exponer al lector de modo más explícito la naturaleza de este estudio.
3. Jorge Alberto Manrique, "Las nuevas generaciones del arte mexicano", *Plural. Crítica y Literatura*. revista mensual de *Excélsior*, vol. II, núm. 24 (septiembre de 1973): 29. También disponible en: Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, comps. Martha Fernández y Margarito Sandoval, vol. IV (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]-Instituto de Investigaciones Estéticas [IIE], 2001), 70–71.
4. Jorge Alberto Manrique, "La independencia y la libertad del Salón Independiente", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 27 de noviembre de 1968: 10–11.
5. Ésa es la lógica del marco cronológico del catálogo que, todavía, aparece como libro de referencia de los textos de marras del llamado rupturismo: Luis Cardoza y Aragón *et al.*, *Ruptura, 1952–1965*, catálogo de exposición (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA]-Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil/Museo Biblioteca Pape, 1988).
6. Manrique, "Las nuevas generaciones del arte mexicano", *Plural*: 29, o *Una visión del arte*, 71.

amplio espacio en su relato periodístico y autobiográfico de las *Confrontaciones* artísticas e institucionales mexicanas de la década que siguió a 1964.[7] Más recientemente, la muestra y libro *La era de la discrepancia* (2007), en cuya curaduría participé, optó por marcar el Salón como punto de partida de su investigación de las experiencias artísticas contemporáneas en el país e implícitamente como uno de los disparadores de la dinámica de crítica y distancia hacia las instituciones que definieron a los Grupos de los años 1970, lo mismo que a los espacios alternativos de los años 1990, en su ambición de crear circuitos independientes de gestión artística y crítica.[8] Ese movimiento pendular de la fortuna crítica del Salón registra, por supuesto, la nueva significación que en los debates y la producción artística misma tiene la concepción del aparato expositivo como modelo político en sí, y la manera en que la gestión y reforma del sistema de representación cultural aparece decisivo a la constitución de las obras. Es sólo en la perspectiva de incorporar la política de la representación artística como un temario central de la política artística, que incluso la diferencia entre el concepto de un "Salón Independiente" en México y la tradición de los "Salones de Independientes" se vuelve digna de reflexión, en tanto los bordes de la rebelión de esa agrupación dejan de ser una mera fase de la disfuncionalidad de la institución local, para adquirir relevancia como modelo histórico de la figura, eminentemente contemporánea, del arte de producir instituciones y agentes culturales y artísticos, como un caso temprano y por consiguiente referencial que involucra el intento de producir una institucionalidad paralela a la oficial.

Fantasmas de la "independencia"

Un elemento por demás revelador de la historia del SI es la promiscuidad con que la expresión "Salón Independiente" aparece en las crónicas del arte mexicano moderno en citas y referencias anacrónicas. La más llamativa es el aserto de Ida Rodríguez Prampolini en un panorama histórico del arte moderno en México publicado en 1971, de que el término "Salón Independiente" había servido para nombrar el envío paralelo a la Bienal de Sao Paulo que, en un acto de disidencia, fraguó en 1961 Miguel Salas Anzures, cuando fue defenestrado de su posición a cargo de las artes plásticas en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Éste es el caso de una falsa nominación que no constituye un mero error tipográfico o de memoria, sino que apunta hacia el fantasma que el Salón Independiente supuso, para sus contemporáneos, como un intento no del todo explicable de rebasar la estructura de gestión cultural estatal como tal. No está de más citar en extenso el texto aludido para hacer visible la ambivalencia que la autora tuvo a lo largo del tiempo no sólo con respecto a la autonomía estética moderna,[9] sino la alegría que a la autora le provocaban los momentos en que los artistas escenificaban un exceso de su posición heterogénea en la sociedad moderna:

> Este grupo de pintores unidos por amistad y experiencia, no por búsqueda estilística, y que se desintegró en años posteriores, tuvo el respaldo de uno de los promotores más activos del arte mexicano contemporáneo: Miguel Salas Anzures, que ocupó por pocos años (1957–1961) la Dirección del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. La defensa de la joven pintura y el aporte que dio a los expositores de ella despertó tal hostilidad por parte de las autoridades y los representantes de la viaje guardia, que Salas Anzures tuvo que presentar su renuncia al cargo. No renunció, sin embargo, a la lucha por la ampliación del panorama artístico del país y se convirtió en el mentor y líder de la juventud creadora. Formó, con un grupo escogido, un organismo de hecho flotante que denominó Museo de Arte Contemporáneo en México, cuyos integrantes presentaron su obra como "Salón Independiente" (no oficial) en la VI Bienal de São Paulo (Brasil) en 1961. El conjunto formado por ocho artistas: Alberto Gironella, Luis Nishizawa, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Manuel Felgúerez y Vlady, tuvo por primera vez la oportunidad de figurar no sólo dentro, sino fuera del país, con una obra totalmente desligada de la tradición mexicana.[10]

La noticia de esa precuela al Salón Independiente mexicano tiene todas las marcas de un *lapsus* que funde al menos dos asuntos sobre los que Ida expresaba una significativa vacilación. Por un lado, la conciencia de haberse manifestado en 1961 contra la "soberbia desmesurada e intolerable" de los ocho pintores que habían enviado su obra a la bienal brasileña, usando a "un intelectual sensible e inteligente, pero [...] justificadamente resentido" como su "capitán". En efecto, en un primer momento Rodríguez había encontrado injustificable que esos ocho artistas hubieran secuestrado el concepto del museo para hacer una "política enfermiza por ambición".[11]

Hay en ese texto una serie de tropiezos conceptuales y lingüísticos, ligados con la enredada historia de las confrontaciones del arte contemporáneo mexicano en los años 1960. En efecto, como parte de la conmemoración del décimo aniversario de la Bienal paulista, que curó Mario Pedrosa, la muestra incluyó varias salas especiales fuera de concurso ("hors concours") destinadas a "documentar actividades artísticas de importancia histórica o actual, del país o del extranjero".[12] El envío oficial del INBA, organizado por Horacio Flores Sánchez, que ofrecía una muestra muy nutrida de la obra de José Clemente Orozco,[13] se veía suplementado por la muestra del "Grupo do Museu de Arte Contemporânea do Mexico", que se exhibía fuera de concurso junto con un grupo de la Universidad de California y otro de Caracas.[14] Ni en el texto que Salas Anzures dedicó a esa primera actividad de su museo sin muros,[15] ni en los recuerdos de Manuel Felguérez, quien viajó a Brasil con ese envío a cuestas,[16] hay rastro alguno de la designación del "Salón Independiente" para esa sección. Más bien sucede que la prensa de Río de Janeiro se refiere a los mexicanos con el mote de "grupo chamado INDEPENDIENTE, filiados ao Museo de Arte Contemporânea do Mexico".[17] Probablemente, ese dato es la fuente del lapsus de Rodríguez, que no deja de subrayar la forma en que Salas Anzures había logrado, en los hechos, escenificar una protesta contra el anacronismo de la versión oficial del arte mexicano, mediante la transgresión de expropiar para una facción de artistas un proyecto que el Estado mexicano descuidaba: la creación de una institución para el arte vivo.

En cualquier caso, en el nivel local, el significante del "grupo independiente" era ya para entonces un reflujo del mote que muy pasajeramente tomó el colectivo de José Luis Cuevas, Vlady, Alberto Gironella y Enrique Echeverría cuando exhibieron en la Galería Proteo para ventilar su inconformidad por el anacronismo de los premios oficialistas del "Segundo Salón de Invierno" del Salón de la Plástica Mexicana de 1954.[18] No deja de ser curioso que, en abril de

7. Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento* (Ciudad de México: Sámara, 1992), 150–181.
8. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, "Genealogía de una exposición", en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997/The Age of Discrepancies. Art and visual culture in Mexico, 1968–1997*, 2a. ed. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014), 23.
9. Discuto la posición ambivalente de Ida Rodríguez en torno al arte moderno en la reseña: "13 y ½: La 'crítica al arte' de Ida Rodríguez Prampolini", publicada en el blog *Tzopilotl. Apuntes críticos*, el 26 de julio de 2017: <https://cuauhmedina.wordpress.com/2017/07/26/13-y-½-la-critica-al-arte-de-ida-rodriguez-prampolini/>.
10. Ida Rodríguez Prampolini, "Las expresiones plásticas contemporáneas de México", en *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo* (Ciudad de México: Herrero, 1971), 221–222; reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en el siglo XX*, comp. Cristóbal Andrés Jácome (Ciudad de México: UNAM-IIE, 2016), 309. Esa versión encuentra eco en otra publicación influyente: Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* (Austin y Londres: University of Texas Press, 1981), 39.
11. Ida Rodríguez Prampolini, "Sueño y mentira del Museo de Arte Contemporáneo de México", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 30 de julio de 1961; reproducido en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en el siglo XX*, 108. No sobra apuntar que el dardo que Ida Rodríguez lanzó a Salas Anzures y sus secuaces estaba envenenado con un título que hacía alusión a la famosa serie gráfica de Picasso sobre Francisco Franco de 1937.
12. "Regulamento da VI Bienal de São Paulo", artículo 10, en *VI Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna. Catálogo geral* (Sao Paulo: Bienal de São Paulo, 1961), 17; disponible en: <https://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>.
13. *VI Bienal de São Paulo*, 295–297.
14. *VI Bienal de São Paulo*, 389–394.
15. Miguel Salas Anzures, "Ocho artistas de México en la Bienal de Sao Paulo", en Miguel Salas Anzures, *Textos y testimonios*, comps. Myra Landau de Salas Anzures y Jorge Olvera (Ciudad de México: [Imprenta Madero], 1967), 41.
16. Comunicación personal de Manuel Felguérez, 18 de enero de 2018.
17. *Correo da Manhã*, Río de Janeiro, 2 de marzo de 1962, citado en Jorge Olvera, "Datos biográficos", en Salas Anzures, *Textos y testimonios*, 127. La muestra del Museo de Arte Contemporáneo de México se exhibe primero en la Galería de Misrachi, antes de partir a Brasil, y tras la bienal circula por museos en Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Bogotá y Caracas. En otras palabras, entra en el circuito del arte contemporáneo del sur, seguramente apoyada por el curador de la VI Bienal, Mario Pedrosa.
18. Carlos Valdés, *José Luis Cuevas* (Ciudad de México: UNAM, 1966), 12.

1953, una de las salas de exposición del Salón de la Plástica Mexicana haya sido nombrada "Salón de los independientes",[19] como si esa agrupación semioficial hubiera querido conjurar la aparición de un verdadero grupo disidente. La ofuscación misma de esas designaciones es un dato importante. Señalaba cabalmente que las nociones de "salón" e "independencia" atraviesan las posiciones y actividades de los artistas del período, como si operaran como significantes de una serie de posiciones estructurales. Sugieren en qué medida Manrique no se equivocaba cuando señaló que el SI había culminado "el asalto al 'palacio de mármol'" del que José Luis Cuevas y sus contemporáneos habían venido hablando por años.[20]

"Si tenemos suntuosos jardines", ¿por qué no tener un Salón de otoño?

A diferencia de otras geografías del mundo hispanoparlante, incluyendo España,[21] Argentina o Colombia, el modelo del salón francés de pintura, organizado, alojado y financiado regularmente por el Estado-nación, no se implantó en firme en México como una institución regular y central de su aparato cultural en los siglos XIX y XX. Como argumentó Jorge Alberto Manrique en su ensayo más influyente ("El rey ha muerto: viva el rey" (1970) "la verdad era que el Estado mexicano no tenía un lugar específico para el arte, un sitio donde pudiera apreciarse tal termómetro".[22] Las exposiciones que, con cierta irregularidad, montaba la Academia de San Carlos en el siglo XIX fueron por momentos designadas con el mote de "Salón", si bien las reseñas tendían a resaltar la precariedad y el "estancamiento artístico" que las caracterizaba.[23] Dado que la escuela de arte era la única institución que el Estado sostenía en el ramo artístico, ofrecía el único espacio de exhibición pública vigente en el siglo XIX, si bien sus muestras sólo fueron regulares entre 1849 y 1881.[24] No obstante, la palabra "salón" fue usada como descriptor general de los espacios de exhibición en toda clase de circunstancias, incluida la muestra organizada por *Savia Moderna* en 1906, que sirvió de lanzadera a artistas como Saturnino Herrán.[25] Con todo, es sólo con la Exposición de Arte Nacional que Gerardo Murillo instigó en los patios de la Academia de San Carlos en septiembre de 1910, como respuesta a la ausencia de una muestra similar en los festejos oficiales del Centenario de la Independencia, que el fantasma de ese concurso nacional se perfiló como una demanda al Estado de proveer a los artistas locales del derecho de celebración en el calendario anual de la república. La crónica de Guillermo Eduardo Symonds en *Revista de Revistas* elogiaba al Dr. Atl por "convencer a los pintores que sus obras son dignas de formar un 'salón'" además de haber persuadido al ministerio de darles apoyo. No obstante, la misma nota apuntaba que la emergente "Sociedad de Pintores y Dibujantes" no había atinado a promulgar un reglamento ni a elegir presidente, pues

19. *44 años. Salón de la Plástica Mexicana* (Ciudad de México: INBA, 1994), 42.
20. Jorge Alberto Manrique, "El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana", *Universidad de México* XXIV, núm. 7–8 (México, marzo-abril de 1970): 5–36, reproducido en: *Una visión del arte y de la historia*, 47. No es externo a este reciclaje de conceptos la decisión de José Luis Cuevas de postularse como candidato independiente a diputado en 1970, en un gesto mediático que, sin embargo, hizo confluir el espíritu de una diversidad de actos de disidencia que se percibían como acumulativos y secuenciales, al definir su "intervención" como "destinada a una derrota a corto plazo" que sin embargo debía "convertirse en una victoria [...] a largo plazo". Véase José Luis Cuevas, "Por qué lancé mi candidatura como diputado", en José Luis Cuevas, *Cuevario*, pról. Carlos Monsiváis, colección Nuestras Cosas 8 (Ciudad de México: Grijalbo, 1973), 122–123.
21. Sobre las exposiciones nacionales de bellas artes como dispositivo primordial de la promoción estatal del arte español, véase Isabel Valverde, "La influence des Salons au-delà des frontierès nationales: le cas des Exposiciones Nacionales de Bellas Artes", en James Kearns and Alister Mill, eds., *The Paris Fine Art Salon/ Le Salon, 1791–1881* (Oxford: Peter Lang Academic Publishers, 2015), 305–326.
22. Jorge Alberto Manrique, "Las galerías de arte", *Historia del arte mexicano*, t. 15: *Arte contemporáneo III*, 2ª. ed. (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública [SEP]/Salvat, 1986), 2128–2132; reproducido en Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, 131.
23. Véase por ejemplo "El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado", *La Libertad*, 13 de enero de 1880, reproducido en Ida Rodriguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II (1879–1902)* (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1997), 15.
24. Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo", en Pilar García de Germenos *et al.*, *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos* (Ciudad de México: INBA-Museo Nacional de Arte, 1991), 22.
25. R. Gómez Robledo, "La exposición de Savia Moderna. Notas", *Savia Moderna* I, núm. 3 (mayo de 1906): 145–153, reproducido en Xavier Moyssén, ed., *La crítica de arte en México: Estudios y documentos (1896–1913)*, t. I (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1999), 221.

no era favorable a dar distinciones.[26] La semilla de la idea de que al país, en plena modernización, le hacía falta un Salón de pintura en la misma medida que iluminación artificial, había sido plantada. En noviembre de 1912, en el breve período del gobierno maderista, la Junta Española de Covadonga organizó lo que la prensa llamaba "nuestro primer salón de otoño".[27] La elite local saludaba esos eventos como anuncio de la pronta importación de la idea del Salón de pintura como uno más de los signos de la pronta adquisición del "donaire de otras tierras de cultura":

> Si tenemos suntuosos jardines y bellas avenidas y los autos pasean por un remedo de boulevar parisiense y aun los aeroplanos cruzan embelleciendo el aire, y mujeres hermosas lucen los propicios tocados en la estación, con lujo y donaire de otras tierras de cultura, ¿por qué no habríamos de consagrar el reposo de estos días otoñales con un salón de otoño, en donde los efebos de nuestro arte incipiente muestren los primeros frutos de su vegetación?[28]

Ese deseo propiamente afrancesado fue frustrado por la revuelta para pasar a convertirse en objeto de denuesto postrevolucionario. El ataque al "arte de salón" no está consignado tanto en los documentos programáticos de los muralistas, como en la explicación que el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, daba a la prensa en 1923 por su política de decoración mural de escuelas y edificios públicos, que el escritor y místico no se ahorraba de calificar como "un arte burgués" que era necesario sacrificar en el altar del nuevo "fetiche" socialista:

> En lo individual me confieso responsable de juzgar a la pintura como un arte servil, cuando no caricaturesco. [...] A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desafrancesado [...] Una de las primeras observaciones que les hice fue la que deberíamos liquidar el arte de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público. [...] El verdadero artista debe trabajar para el arte y la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado.[29]

Sin duda esa intervención vino a definir muchas de las ideologías artísticas del siglo XX mexicano: prácticamente determina un nuevo contrato social entre artistas y Estado que excluye la provisión de la exposición anual como ceremonia de escenificación de la importancia del arte para el gobierno. Se requirió que el "fetiche moderno socialista" quedara arrumbado en el cuarto de trebejos de las ideologías vencidas para que el concepto del Salón fuera reapropiado por el proyecto cultural de Miguel Alemán Valdés (1946–1952), traducido al lenguaje corporativo del régimen. Al diseñar un nuevo Instituto Nacional de Bellas Artes cumpliendo las promesas vertidas por Alemán en su campaña de 1945,[30] el "fomento" de las artes vino a incluir la decisión de fundar una "sala de ventas libres" con el membrete de "Salón de la Plástica Mexicana". El nuevo organismo no era una exposición oficial regular sino una agencia comercial sin ánimo de lucro que buscaría la "exposición y venta libres y permanentes de la producción cotidiana".[31] Como escribió Alberto Híjar, "con algún calificativo retórico tenían que pintar su raya frente al mercantilismo",[32] que entonces se reducía a la operación más bien modesta de la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor y la Galería Misrachi. Para

26. Guillermo Eduardo Symonds, "Exposición de Arte Nacional", *Revista de Revistas*, México, 2 de octubre de 1910: 5, reproducido en Moyssén, ed., *La crítica de arte en México*, 442.
27. Jesús Villalpando, "Nuestras manifestaciones de arte. A propósito de la exposición organizada por la Junta Española de Covadonga", *Revista de Revistas*, México, 10 de noviembre de 1912: 2, reproducido en Moyssén, ed., *La crítica de arte en México*, 595–598.
28. Moyssén, ed., *La crítica de arte en México*, 595.
29. "José Vasconcelos, por Ortega", *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923: 35, citado por Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920–1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario* (Ciudad de México: UNAM-IIE, 1989), 418.
30. *Dos años y medio del INBA* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, 1950), 16.
31. "Cuadros sinópticos de la organización general del I.N.B.A. según el plano del C.N.A. de julio de 1946", en *Dos años y medio del INBA*, 36–37.
32. "Posiciones encontradas", *44 años. Salón de la Plástica Mexicana*, 12.

competir en ese mercado reducido, el Salón fue puesto bajo el mando de Susana Gamboa, esposa del museógrafo Fernando Gamboa, de 1949 a 1953.[33]

Que el aparato público se apropiara del término "Salón" para una cooperativa subsidiada de artistas nacionalistas, tuvo consecuencias importantes. La inestabilidad de la categoría "Salón" en este contexto fue momentáneamente explotada, sino es que parodiada, en 1951 cuando, impulsado por la guerra de Corea, David Alfaro Siqueiros organizó un supuesto "Salón de Mayo" con cinco artistas de propaganda en la vitrina de un comercio de la Lagunilla.[34] Como queriendo reparar el daño, en 1953 el Salón de la Plástica Mexicana generó un "Salón de invierno" que en 1957 se renombró como "Salón de Pintura". Un sistema de jurados y premios se puso en práctica con el propósito de alimentar la colección de un futuro "Museo Mexicano de Arte Moderno".[35] Completando el círculo, de 1955 a 1964, se presenta un "Salón de nuevos valores" que servía de filtro para el ingreso a la sociedad del Salón. En cualquier caso, esos eventos no consiguieron, ni remotamente, la función de servir de espacio de convocatoria y confrontación general. En ellos se enrolaban las facciones conservadoras del arte local, en tanto los practicantes del arte nuevo se aventuraban a generar una nueva geografía de galerías privadas y espacios universitarios donde era posible la experimentación, la abstracción y el internacionalismo.[36]

Ese sistema de salones semioficiales, conceptualmente diluidos, disimulando la operación de un comercio que rehúsa su nombre, entró en crisis a mediados de los años 1960 cuando el aparato cultural mexicano pretendió recuperar el espacio perdido ante los artistas nuevos queriendo recuperar su función de crear el foro de exhibición para el arte del día. Además de construir el Museo de Arte Moderno (MAM) como sede del arte postrevolucionario, el INBA será consistente por lo menos hasta los años 1980 en querer reorganizar el sistema artístico local mediante la (tardía) centralización de una serie de muestras oficiales abarcando las distintas facciones artísticas. En lugar de conseguir de inmediato su propósito, el aparato cultural mexicano logró establecer el ámbito de una nueva clase de oposición que, por unos años al menos, mostró que en lugar de que los artistas necesitaran de la validación del Estado, eran las instituciones culturales las que implícitamente requerían la validación de los intelectuales y artistas.

Del Salón como "demostración de luz y de fuerza creadora"

No era del todo gratuito que la crítica tuviera dificultades en comprender la política del Salón Independiente de 1968 a 1971, pues en efecto, más que ajustarse a la épica de una vanguardia obligada a crear su propio espacio público debido a la exclusión oficial, manifestó el fracaso de la institución en reintegrar a sus artistas más avanzados a su administración como parte de un arte nacional unitario. El arranque de ese camino fue inducido por una intervención extranjera en el contexto de la guerra fría. José Gómez Sicre, director de Artes Visuales de la Pan-American Union, el antecedente de la Organización de Estados Americanos (OEA), había reclutado el apoyo de la Standard Oil y la familia Rockefeller para organizar una serie de salones nacionales de artistas jóvenes en América Latina, que habría de culminar en Washington con un salón que fungiría como certamen continental.[37] Como para señalar la delicadeza del caso, la última edición a ser realizada era la mexicana, que fue convocada en 1965 por el recién inaugurado Museo de Arte Moderno en el Bosque de Chapultepec. El evento es famoso por la agitada polémica que suscitó cuando el jurado, compuesto por Gómez Sicre, Rufino Tamayo, Justino Fernández y Juan García Ponce, dio el primer premio a un cuadro de Fernando García Ponce, hermano de Juan, haciendo a un lado a Benito Messeguer quien, inicialmente, había gozado del favor de Justino Fernández. Más allá de la trifulca verbal y hasta física que marcó la inauguración del 2 de febrero de 1965 en el MAM y la sospecha de que el evento era parte de la ofensiva del imperio contra el arte social mexicano,[38] el evento impulsó a la burocracia mexicana a querer remediar la división de campos y restaurar su función de árbitro, montando un verdadero salón nacional. El recién nombrado director del INBA, el escritor José Luis Martínez, y el jefe del Departamento de Artes Plásticas, Jorge Hernández Campos, concibieron una "exposición-balance de las últimas corrientes de la pintura mexicana" a realizarse en febrero de 1966, sin otorgar premios, pero contando con los "representantes más significativos" de las diversas tendencias pictóricas de la nación. El título de la muestra, por demás afortunado, lo ofreció Vicente Rojo: "Salón Nacional Confrontación 66",[39] como integrante de la comisión a cargo de definir el evento. La conflagración de declaraciones, descalificaciones, acusaciones y polémicas que Confrontación 66 provocó no tuvo, sin embargo, el efecto de desmentir el propósito de los funcionarios del INBA, sino que más bien convirtió la realización de un auténtico Salón Nacional en una especie de horizonte de sus iniciativas y acciones. Cuando el comité de selección decidió limitar la muestra a los artistas jóvenes, con lo que la demanda de incluir una representación del muralismo se frustró, el INBA empezó a ver Confrontación 66 como un prólogo a un evento mayor, que por fin abarcara todas las escuelas del arte nacional. Es en ese contexto que, conforme a sus instintos, el Estado mexicano ofrecía otorgar representación a *todos* los sectores y posiciones políticas, y que sorprendentemente el funcionariado lanzó la idea de crear también un "Salón de Independientes" como último recurso para albergar la obra de los descontentos. Ésa es la materia de las "Precisiones" que Jorge Hernández Campos hizo ante la opinión pública el 12 de febrero de 1966: proponer a los artistas epigonales del muralismo un espacio oficializado, con una independencia que sería, propiamente, sólo de membrete:

> 5. [...] El Gran Salón de la Pintura Mexicana Moderna, en el que encuentren cabida todos los grandes maestros, es un proyecto que alguna vez debemos realizar y que, necesariamente, tendría que ser organizado bajo principios totalmente diferentes.
> 6. Fiel a su propósito de auspiciar todas las manifestaciones artísticas de México, el INBA se permite proponer a cuantos pintores jóvenes se encuentren inconformes con la organización del Salón Confrontación 66, que propongan el sistema que les parezca adecuado para organizar, si así lo desean, otro Salón de Independientes, de acuerdo con antiguas tradiciones en el mundo del arte. Pueden estar seguros desde ahora que contarán con toda la ayuda posible y que, así como se hizo con Confrontación 66, disfrutarán de la mayor libertad par la manifestación de sus opiniones.[40]

Burlonamente, Mario Orozco Rivera rechazó la jugada: "¡Proponer un Salón de *Independientes*! Con esta salida del INBA, pretendiendo quedar bien con todos, comete dos errores fundamentales. Primero: el tradicional de toda burocracia que se precisa de serlo, batirse en retirada repartiendo dulces tanto a los niños malos como a los buenos; segundo: evadiendo la responsabilidad de *padre de la criatura*".[41] Más allá del movimiento pendular entre autoridades y protestas de varias facciones artísticas, lo interesante en ese intercambio es el hecho de que esa primera sugerencia de escindir el salón nacional con un "Salón de Independientes, de acuerdo con antiguas tradiciones en el mundo del arte" fuera una propuesta institucional. Una fórmula que, una vez retomada por los artistas de avanzada, sería rebasada para transformarse en una auténtica disidencia, aunque en un inicio se proyectaba como una "oposición leal" no del todo diferente a la función que los partidos satélite cumplían en el sistema político en las cámaras.

Es en esa perspectiva donde la prosapia aducida por Hernández Campos para su "Salón de los Independientes" se revela con una orientación torcida. Como se sabe el *Salon des indépendants* ("Salón de los independientes") francés es la secesión original que los artistas de avanzada hicieron en 1884 frente a los varios modelos de salones oficiales del Estado y la academia franceses, al rechazar por entero la conducción estatal oficial y la práctica de premios y jurados en la presentación del arte nuevo al público. El evento era la culminación de la larga crisis del Salón que venía arrastrándose con posterioridad al Salón de los Rechazados de 1863, cuando el emperador Napoleón III instauró una exhibición paralela a la oficial "para permitir que el público sea el jurado

33. "Cronología", *44 años. Salón de la Plástica Mexicana*, 33.
34. Philip Stein, *Siqueiros: His Life and Work* (Nueva York: International Publishers, 1994), 191–192.
35. Stein, *Siqueiros*, 39.
36. Véase al respecto la sección "Nuevos circuitos", en Rita Eder, ed., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967/Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967* (Ciudad de México: UNAM/Turner, 2014,), 480 ss.
37. Al respecto, véase: Goldman, *Contemporary Mexican Painting*, 33.
38. Los eventos y declaraciones en torno al Salón Esso fueron recopilados y comentados por Raquel Tibol, *Confrontaciones*, 19–28.
39. El que ese título proviniera de Rojo fue uno de los hechos que entusiasmaría a Raquel Tibol a participar en el Comité de Confrontación 66, según ella misma declaró a *Lunes de Excélsior* el 14 de febrero de 1966. Véase Tibol, *Confrontaciones*, 41, 59.
40. Tibol, *Confrontaciones*, 58.
41. Tibol, *Confrontaciones*, 66.

de la legitimidad"[42] de las decisiones del jurado. Los continuos choques entre el arte avanzado y el Salón, hizo que en 1873 los artistas que la posteridad conoce como "impresionistas" decidieran formar una cooperativa, la *Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, y a organizar una muestra en el estudio del fotógrafo Nadar en abril y mayo de 1874 para ofrecer su obra "al juicio directo del público sin la mediación de corte alguna".[43] Las ocho exhibiciones que la Sociedad Anónima organizó hasta 1884 no buscaban desafiar al Salón mismo, sino ponerse a salvo de las decisiones del jurado. Para 1882 los más jóvenes, encabezados por Georges Seurat, Paul Signac y Odilon Redon, se hartaron de ocupar ese espacio subordinado: formaron una *Société des artistes indépendants* para llamar a la formación de un nuevo salón caracterizado por "la supresión del jurado de admisión".[44] Un gesto cuyo sentido político libertario no escapó a los comentaristas contemporáneos:

> Aquí en los *Indépendants* no hay medallas, ni premios oficiales. Aquí el Instituto de Francia no tiene significado. Lo que cuenta es la libertad, el choque de géneros y principios. La verdadera batalla artística se pelea entre estas cuatro paredes. Y quien sabe, ésta es la llave del futuro...[45]

La irrupción del Salón de los Independientes, y su proclama de "sin premios ni jurados", así como su funcionamiento con base en una "sociedad anónima" de artistas que cubrían el costo de sus actividades con el pago de una membresía, vino a abrir toda una nueva etapa en la política de la vanguardia y el sistema de exhibición moderno. Avanzando mediante una serie de "secesiones" en salones y exhibiciones múltiples, generaría nuevas prácticas artísticas, por medio de la libre asociación y concurrencia de sus miembros. Es un modelo que tiene mucho de liberalismo económico: un modelo artístico que confía a la libre circulación y compulsa pública la función de dar acceso al arte. Era un sistema que confiaba en poder abolir toda clase de mediadores y filtros entre la producción artística y el público, hasta que el *ready-made* del mingitorio duchampiano forzó en 1917 al comité organizador de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York a ejercer la función de jurado prohibida en sus estatutos, para censurar el mingitorio de R. Mutt bajo el argumento de que "no es, bajo ninguna definición, un objeto de arte".[46]

Como Bruce Altshuler apunta, el término "independientes" ha tenido una larga vida pero el *Salon des artistes indépendants* francés ha sobrevivido hasta nuestros días como refugio de círculos más bien reaccionarios.[47] Su definición, más que la novedad, estaba en estar integrado por agrupaciones libremente organizadas por los artistas mismos, refutando la historia del Salón francés como concesión del soberano. Ésa era la implicación que faltaba en la sugerencia del INBA de albergar a la oposición en un "Salón de los Independientes". Tal era el unitarismo con que el INBA imaginaba el campo artístico, que la prensa acabó registrando en las declaraciones de José Luis Martínez su incapacidad de comprender la disputa misma que enfrentaba, como parte de una conflictividad que escapaba, cabalmente, a su entendimiento:

> El señor José Luis Martínez no entiende la inconformidad de los pintores hacia Confrontación 66 y menos entiende que algunos de ellos estén dispuestos a que ese salón no se abra. Está interesado en la discusión, en el diálogo, en el enfrentamiento, pero de ninguna manera en la prohibición. El señor José Luis Martínez no se explica que los pintores de la vieja generación, los pintores que tienen ya un nombre y una obra hechos, se oponen a que los jóvenes discutan sus diferencias. La discusión entre ellos y los jóvenes no ha sido cerrada. Se haría después de que los de la nueva generación den a conocer su obra y sus posturas. Se haría en un gran salón de pintura contemporáneo.[48]

Quizá esa misma falta de comprensión indujo al aparato cultural mexicano a imaginar que el marco de la olimpiada era ideal para coronar su propósito de montar una exhibición panorámica del arte local, bajo el concepto de un gran "Salón Solar", un título que se prestaba a los simbolismos más ditirámbicos.[49] Ése era un propósito que contemplaban como una especie de ofrenda para el régimen, que pondría ante visitantes y mexicanos "entre otras conquistas pacíficas, esta demostración de luz y de fuerza creadora".[50] Conseguir un salón nacional que uniera las facciones divididas del arte local era concebido institucionalmente como uno más de los logros del presidencialismo mexicano.

Una "toma de conciencia político-social" de los "pintores profesionales"

El rechazo a esa convocatoria por considerar la acuarela una división en sí y otorgar premios en un "salón nacional del tipo propuesto", en lugar de extender "invitaciones personales a los creadores" que ya se habían formado una reputación internacional,[51] tomó por sorpresa a los funcionarios pero también a los críticos, quienes no comprendían por qué "artistas del 'grupo' disidente, [que] por regla general, son los que han participado en casi todos los eventos internacionales de carácter competitivo", negaban hoy la oportunidad a los jóvenes de exponer a su lado. La decisión de un núcleo de artistas de sabotear el proyecto de una exhibición general del arte del momento, en favor de mantener la distinción del grupo que se consideraba "más avanzado" de los pintores en México, correspondía al modelo histórico de una "secesión": el establecimiento de una diferencia entre una verdadera avanzada histórica y una mera contemporaneidad. Pasadas varias décadas de esos eventos, Vicente Rojo es enfático en que el punto de partida de la disidencia frente al Salón Solar era la negativa del grupo compacto de los pintores de avanzada a ser expuestos con un grupo sin definiciones, no sin conceder que, paradójicamente, ese afán de diferenciación condujo a participar en un proyecto de corte amplio en el Salón Independiente.[52] De hecho, según recuerda Vicente Rojo, Jorge Hernández Campos, con quien tenía una buena relación personal, intentó convencerlo de interceder para mantener la unidad que representaba el proyecto del Salón Solar, a lo que el artista se negó apenado aduciendo que era una decisión tomada y sin retorno.[53] El intento del INBA de reformar la convocatoria para recuperar a los artistas disidentes fracasó. Como apuntó en su momento Juan García Ponce respecto al Salón Solar: "sus organizadores demostraron su buena voluntad y su paralela incapacidad para salir del error con una segunda convocatoria corregida que no cambió la voluntad de rechazo de los artistas".[54] En medio de la fase de mayor represión de los estudiantes en la calle, en el verano y otoño de 1968, iría emergiendo una disidencia de artistas ya consagrados, que los críticos se negaban del todo a asimilar. Para muestra un botón: además de dirigir a los artistas un dardo frecuentemente enfilado a los estudiantes —¿por qué se rebelaban si eran los beneficiarios del avance del régimen?—, Alfonso de Neuvillate castigaba a fondo las pretensiones de independencia de la organización:

> Además se han dado en llamar independientes. ¿Independientes de qué o por qué? ¿Acaso no todo pintor es independiente de sí mismo o por sí mismo? Por ello resulta ilógico el tal calificativo ya que al constituir un grupo automáticamente dejan de ser independientes en solidaridad en ciertos postulados, no precisamente estéticos, que se establecen en su formación y formulación.[55]

42. Anuncio del "Salón des refusés", *Le Monitor*, París, 24 de abril de 1863, en Bruce Altshuler, ed., *Salon to Biennial–Exhibitions That Made Art History*, vol. I: *1863–1959* (Londres: Phaidon Press, 2008), 29. Para un análisis detallado de la muestra, su recepción crítica y sus implicaciones políticas, véase Jane Mayor Roos, *Early Impressionism and the French State (1866–1874)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 204–220.
43. Según la expresión que consignó E. Drumont en su artículo, "L'Exposition du Boulevard des Capucines", *Le Petit Journal*, París, 19 de abril de 1874, en Altshuler, ed., *Salon to Biennial*, 41.
44. Estatutos de incorporación de la *Société des artistes indépendants*, 1886, parcialmente reproducido en Altshuler, ed., *Salon to Biennial*, 50, 56.
45. Jean Le Fustec, *Le Journal des Artistes*, París, 13 de diciembre de 1884, en Altshuler, ed., *Salon to Biennial*, 57.
46. Véase al respecto el magistral análisis del caso de Thierry De Duve, "Given the Richard Mutt Case", en *Kant After Duchamp* (Cambridge-Londres: The MIT Press, 1996), 89–143, esp. 97–99.
47. Altshuler, ed., *Salon to Biennial*, 49.
48. Entrevista de Martínez por Eduardo Deschamps, *Excélsior*, 17 de marzo de 1966, cit. en Tibol, *Confrontaciones*, 72.
49. Véase como ejemplo la nota de Enrique F. Gual, "Concurso del INBA: El sol de 1968", en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 4 de agosto de 1968, y "Aclaraciones a Exposición Solar 1968", *Revista de la Semana*, 11 de agosto de 1968.
50. Primera convocatoria a la Exposición Solar, junio de 1968. Citada en Tibol, *Confrontaciones*, 154.
51. Tibol, *Confrontaciones*, 155. Esos principios serían reiterados un año más tarde en notas periodísticas sobre el Salón. Véase "El 'Salón Independiente' se opone", *Excélsior*, 2 de mayo de 1969.
52. Comunicación personal de Vicente Rojo, 2 de febrero de 2018.
53. Comunicación personal de Vicente Rojo, 2 de febrero de 2018.
54. Juan García Ponce, "Artes plásticas", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* 359, 1 de enero de 1969: 11.
55. Alfonso de Neuvillate, "Por las galerías de México. De la antigua 'Confrontación 66', la actual Exposición Solar y la probable lunar", *El Heraldo*, 28 de septiembre de 1968.

Consciente o inconscientemente, es el corrimiento de las menciones hostiles a los "independientes" a la constitución de un "*Salón Independiente*" (calificando a la institución, y no ya a sus miembros, por su independencia) el que cifra que hayan sido precisamente los artistas en proceso de entronización quienes definirían un programa de rechazo a la gestión artística del INBA.

Manuel Felguérez arguye que si bien el nombre del Salón tenía bases en la historia del arte, precisamente en el ejemplo de los "Salones de independientes", la búsqueda de autodeterminación de los artistas encontró iluminación en la prédica de José Revueltas sobre la autogestión académica en el seno del Comité de Intelectuales, Artistas y Escritores[56] que apoyaba al movimiento estudiantil. Felguérez era uno de los miembros de su comisión directiva, junto con Juan Rulfo, Carlos Monsiváis y, transitoriamente, el propio Revueltas.[57] Ciertamente, había sido la Asamblea de Escritores y Artistas la que, al constituirse el 15 de agosto de 1968, llamó a celebrar los "maratones artísticos" los días 18 y 22[58] en los que, bajo la convocatoria y coordinación de Felguérez, los pintores intervinieron el "cinturón de vanidad herida", como lo designa Carlos Monsiváis, de las láminas que protegían las ruinas de la estatua de Miguel Alemán frente a la rectoría en Ciudad Universitaria (CU).[59] Por efímero que haya sido el paso de Revueltas por el Comité de Intelectuales, Artistas y Escritores, sus proclamas por instaurar la autogestión académica en la universidad, que el escritor veía como una salida política más radical que la huelga misma, contienen llamados a hacer exposiciones y festivales de cultura militante.[60]

En cualquier caso, la diferencia entre la tradición francesa de los "Salones de Independientes" y el "Salón Independiente" sesentaiochista mexicano es sustancial, y no sólo un mero cambio semántico. El resultado de las reuniones que, al calor de la crisis del 68, definieron la agenda del Salón Independiente (SI) como organización artística fue un programa de prohibiciones auto-impuestas: "no concurrir a exposiciones nacionales e internacionales que tengan un carácter competitivo", "se divida[n] en secciones o géneros", o "esté[n] clasificado[s] por países", además de prohibir a sus miembros "pertenecer a otro salón nacional, por ejemplo el Salón de la Plástica Mexicana, u otros salones similares". Naturalmente, el que los artistas plantearan su papel en torno a esas restricciones hablaba del descubrimiento de un cierto poder: la capacidad de subversión que tiene la no participación o la huelga. Era radical que los miembros del Salón disidente entendieran su veto en un marco mundial: las "manifestaciones de protesta de numerosos grupos de artistas que en todo el mundo rechazan el sistema de jurados que funciona actualmente, pues dicho sistema se presta generalmente a manipulaciones por intereses ajenos al arte".[61] Esa anotación inscribía, de hecho, al Salón Independiente mexicano como uno de los primeros estallidos de las estructuras culturales internacionales que marcaron los años de 1968 a 1970. Afinidad que se refuerza en 1969, cuando el Segundo Salón se ufanaba de haber albergado el rechazo de Francisco Icaza, Roger von Gunten y Brian Nissen a la Bienal de Sao Paulo en repudio a la dictadura militar, lo que sugería la posibilidad de invitar artistas que estuvieran boicoteando las bienales alrededor del mundo en ese momento a exhibir en el SI de México.[62]

Lo radical en la decisión de constituir el Salón Independiente era marcar el divorcio efectivo entre la escena avanzada del arte local y una institucionalidad que, hasta ese momento, había trabajado con tanto denuedo para poner a los artistas modernos bajo su cobijo. Reveladoramente, las comunicaciones que Hernández Campos siguió dirigiendo a los artistas del SI porfiaban en designarlo como "Salón de Independientes" o "el grupo de LOS INDEPENDIENTES!",[63] en la esperanza de hacer retroceder el cambio tanto semántico como político que ese grupo había transitado.

Hay que dar crédito a que esa construcción de un Salón, que se planteaba como una operación política independiente de toda administración cultural gubernamental, tiene un carácter originario: marca la tendencia, visible hasta hoy mismo en el circuito artístico mexicano, de identificar distancia del poder con virtud ética. En ese sentido hay que leer las declaraciones de que el SI no perseguía "fines políticos"[64] como una explicación preventiva, que ponía a la agrupación a resguardo del clima de represión policiaca lanzada por el gobierno contra estudiantes e intelectuales, y sobre todo evitaba al importante contingente de artistas extranjeros el fantasma de la aplicación del artículo 33 de la Constitución, que prevé la expulsión inmediata de los no mexicanos que se involucren en la cosa pública.[65] El nivel de politización del SI fue suficiente para disuadir a Rufino Tamayo de participar en la exposición inaugural al descubrir que algunos de los artistas en el Salón "se mezclaban en problemas políticos".[66] En cualquier caso, el rechazo del Salón Independiente al cobijo de la institución hizo volar por los aires la intención del aparato del INBA hacia el arte actual: a saber, organizar "[...] un salón nacional en que confluyeran todas las escuelas vigentes en México, reuniéndolas en torno a una motivación general [...] que permitiera apreciar mejor, por contraste, el carácter y los méritos de cada artista. [...] un mapa del estado actual de la plástica mexicana".[67]

En una nota particularmente bien informada sobre los salones, Jas Reuter puso las cosas en claro: si las relaciones entre gobierno y artistas habían acabado en un cisma, era por el rechazo moral y político que los artistas sentían ante la brutalidad de la represión desatada por Díaz Ordaz contra los estudiantes:

> [...] una toma de conciencia político-social de una parte de los pintores profesionales, quienes a raíz de los métodos oficiales para mantener el orden en la capital del país consideraron necesario separarse de una manifestación cultural organizada por una institución oficial. De aquí su nombre de Independientes.[68]

El momento oposicional de ese gesto carecía de violencia retórica, como eran de hecho la mayoría de las críticas y expresiones de disidencia que se enfrentaron a la violencia estatal. Sin embargo, era inequívoco y se expresaba en los hechos. Como parte de su rechazo al funcionamiento de los organismos oficiales, los artistas del SI decidieron retirar las obras que habían prestado al Museo de Arte Moderno, que apenas había abierto sus puertas en 1964. Era un boicot exhibido en los muros desnudos del museo.[69] La autoridad se apuró a cerrar esa grieta. Cuenta divertida Raquel Tibol:

> Si por aquellos días de octubre alguien se asomaba al Museo de Arte Moderno podía ver obras de quienes habían anunciado su retiro. ¿Qué había ocurrido? En efecto, los protestantes del Salón Independiente habían retirado cuanto habían prestado pero el INBA llenó los vacíos comprando pinturas de ellos en galerías o directamente en sus estudios.[70]

56. Comunicación personal de Manuel Felguérez, 18 de enero de 2018.
57. Aparece de hecho como signatario de la Declaración de Principios del Comité de Intelectuales, Artistas y Escritores del 27 de agosto de 1968. Véase Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México. Julio/diciembre de 1968*, 2 tomos, t. II (Ciudad de México: Era, 1969), 161.
58. Ramírez, *El movimiento estudiantil*, t. I, 225, 232, 236.
59. Carlos Monsiváis, *Democracia. Primera llamada. El movimiento estudiantil de 1968* (Ciudad de México: Consejo Nacional para Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Colima/Etcétera, 2010), 49, 86.
60. José Revueltas, *México 68: Juventud y revolución*, pról. Roberto Escudero, eds. Andrea Revueltas y Philippe Cheron, Obras Completas 15 (Ciudad de México: Era, 1978), 60.
61. Anónimo, "A los miembros del Salón Independiente", s.f. [*ca.* abril de 1968]. Archivo Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Esos contenidos coinciden con los citados por Raquel Tibol, *Confrontaciones*, 161.
62. Francisco Icaza, borrador de texto sobre el Salón Independiente y las bienales, 1969, Archivo Conchita Solana. Véase sus declaraciones en el artículo: "El 'Salón Independiente' Insiste en su veto a bienales y a exposiciones competitivas", *Excélsior*, 9 de junio de 1969.
63. Esto en un documento tan delicado como el comedido rechazo de Hernández Campos a tomar parte en la mesa redonda convocada por el SI para el 30 de octubre. (Carta de Jorge Hernández Campos, director del Departamento de Artes Plásticas del INBA, al "Salón de Independientes", 26 de octubre de 1968.) Dicha carta fue de hecho leída en voz alta durante la mesa redonda en cuestión. (F. Deschamps B., "4 horas de discusión en el 'Salón Independiente'. Libertinaje; lo que importa es cómo se pinta; ¿se ha encogido la libertad de expresión? Que sean sinceros", *Excélsior*, 1 de noviembre de 1968.
64. Tibol, *Confrontaciones*, 161.
65. Comunicación personal de Manuel Felguérez, 19 de enero de 2018.
66. "Chávez, Tamayo y los jóvenes. 'Nada de política', afirma el pintor", *Excélsior*, 17 de octubre de 1968.
67. Departamento de Artes Visuales del INBA, presentación al catálogo de la *Exhibición Solar 1968* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968), s.p. Es Raquel Tibol quien, con toda razón, atribuye ese texto no firmado a Jorge Hernández Campos, director del departamento de Artes Visuales del INBA; Tibol, *Confrontaciones*, 159.
68. Jas Reuter, "Artes. Los solares y los independientes. Dos exposiciones simultáneas de pintura contemporánea", *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias Humanas* 6, núm. 24 (noviembre-diciembre de 1968): 33.
69. Tibol, *Confrontaciones*, 165.
70. Tibol, *Confrontaciones*, 166.

El Salón Nacional, "fruto de un empecinado optimismo"

Esa politización, construida por limitaciones autoimpuestas, vino a ligarse con los vientos de rebeldía de la época, sin acabar de ser teorizada. Cuando la definición de qué aportaba el SI asomaba en la voz de sus críticos más cercanos, era para negociar una mezcla imposible para el sentido común de la nación construida por el priismo: un artepurismo entendido como oposición política. En la mesa redonda convocada por el SI en vísperas de su segunda edición, Juan García Ponce resumía esa posición explicando por qué era necesario boicotear la función del arte como representación nacional. Todavía hay mucho de rescatable en ese esbozo de defensa de los efectos políticos de la más pura autonomía, si bien sólo tenemos acceso a las palabras de García Ponce a través de la empeñosa nota de un periodista:

> García Ponce habló de la relación entre el artista, la cultura y el poder. [...] Dijo que de la objetivación de la subjetividad del artista surge la obra, que debe hacerse sin pensar en que va a hacer cultura, pues ésta es patrimonio de un país; en consecuencia, los artistas no pueden estar al servicio del poder y por lo mismo no deben representarlo en festivales internacionales como si fuese en nombre de una nación determinada.
>
> Añadió que "el arte es actualmente la oposición"; por lo tanto, debe negarse a servir a la cultura de la que puede servirse, a su vez, un poder establecido: toma de conciencia del artista que dicho poder condiciona la enajenación de la sociedad, y de que si se niega a participar en ese conglomerado social es que es consciente que la obra de arte es privada. [...]
>
> García Ponce completó diciendo que fue el hombre quien inventó a su sociedad y por eso puede estar en contra si considera que su sociedad es mala. Y Felguérez interpuso: la obra de arte es no sólo un factor estético, sino también un factor de cambio social.[71]

"El arte es actualmente la oposición": quizá en medio de la derrota social de 1969, con una revolución más postergada, y la carga de saldos trágicos del 68, que incluían decenas de presos políticos y el fin de la inocencia política de las clases medias, la afirmación de García Ponce no estaba tan alejada de los hechos. Por sobre todo, expresaba la objeción viva, fáctica, que el SI representaba, como recuerdo constante de la incapacidad del régimen por reconstituir el todo que aspiraba a controlar antes de la crisis estudiantil. Ni duda cabe, sin embargo, que la suposición del escritor de que las obras de arte y su renuencia a ser funcionalizadas eran un factor de transformación social, aparecía demasiado subterránea, o impalpable, a los comentaristas y públicos.

La imagen que daba la independencia del Salón era de cierta arbitrariedad y futilidad, en un terreno donde, en ausencia de una declaración de orden temático, las implicaciones políticas eran invisibles a los comentaristas. Al revisar el Segundo Salón Independiente, Jorge Ibargüengoitia ironizaba con su talento para atrapar la "lógica" de los círculos viciosos acerca de la comedia en que el boicot de los artistas mexicanos había colocado la relación entre arte y poder. Desde el inicio, al volver al concepto de "los Independientes", Ibargüengoitia cuestionaba si la rebelión de los artistas frente al INBA no era más bien un sacar ventaja de no quedar enredados en las maquinaciones de una institución fallida:

> Volviendo a los Independientes, nos encontramos con que entre ellos están algunos, cada vez menos jóvenes, que hace quince años están haciendo una clase de arte que no es la que a Bellas Artes le interesaba hace veinte o treinta [...]
>
> [...] es evidente que Bellas Artes ya se dio cuenta que los pocos pintores mexicanos que pueden tener algún interés están fuera de su cazuela, como lo demuestra el hecho de que el año pasado haya modificado tres veces la convocatoria de la Exposición Solar.
>
> Bellas Artes no tiene dinero [...] Pero Bellas Artes hace lo que puede por atraer a los Independientes a su regazo, que es bastante poco: les ofrece un muro prestado, color pistache, con un salón horrible.
>
> De todo lo anterior se deduce que los Independientes, con sus declaraciones, están en realidad independizándose de la protección de un organismo que no tiene ni autoridad, ni dinero, ni ganas de protegerlos y han ido a caer bajo el ala de la UNAM que, como dijo el rector muy acertadamente, es un "organismo descentralizado", y por consiguiente, podemos agregar gubernamental.[72]

71. "Las bienales deben desaparecer, dicen varios artistas en una mesa redonda", *Excélsior*, 1 de agosto de 1969.

El escaso entusiasmo que la política, y el arte, del SI despertaban entre los críticos e intelectuales de la época es atronador. El experimentalismo que adoptó el 3er Salón en 1970 al convocarse a trabajar con papel periódico en términos de "un arte pobre de material, pero lujoso en el concepto", y el creciente tono jocoso y autoparódico que el grupo adoptó en sus apariciones públicas, por ejemplo, en su periódico de un solo número,[73] no conmovió a los críticos quienes, como Raquel Tibol, encontraban su protesta "tímida", la muestra un "conjunto caótico" y los efectos sobre el espectador, un estado de ánimo "más bien de perplejidad y decepción" a pesar de su aparente ludismo. El título de su reseña era verdaderamente malévolo: "Los 'Independientes' juegan al 'salón'".[74] Los ecos y paralelos de Fluxus o el situacionismo que el espectador contemporáneo puede encontrar en las manifestaciones del SI eran despreciadas por los escritores como un "neodadaísmo que no tiene nada nuevo que ostentar", que no conseguía nada salvo un "espectáculo más o menos ingenuo y humor, un happening efectista, que podría estar en una carpa de circo".[75] Incluso el intento de defensa más bien tibio del "anti-arte" del grupo que emprendió Alaíde Foppa, se deja leer más bien como un regaño:

> Está bien, por lo demás, que los artistas no se tomen siempre en serio; es buena la antisolemnidad. Lo malo es tomar en serio las bromas, o creer, por ejemplo, que llamarse 'independientes' puede ser un programa, o un desafío, en nuestros días, cuando todos son independientes en cuanto a normas o cánones artísticos —que no existen—, y cuando nadie lo es del todo, respecto a la sociedad que vivimos.[76]

Esa incomprensión fue registrada por el *Boletín* del 3er Salón mediante citas y bromas: en una foto intervenida de un congreso, salpicado de pancartas con el logo del SI, se dejaba leer un pie de foto describiendo el "Momento en que los críticos de arte internacionales dicen a los pintores del Salón Independiente (en la sala de butacas) que no, que no y que no".[77] Sin caja de resonancia posible, en medio de la solemnidad de la cultura seria y el luto transformado en rabia de la cultura militante, el juego estético de las últimas manifestaciones del Salón Independiente de 1970 no tenían esperanza de mantener la unidad del grupo frente al vendaval de críticas y reclamos. En unos pocos meses el Salón se habría de disolver como resultado de una fractura en gran parte generacional, pero expresada en términos de la creciente división del mundo cultural e intelectual post-68 entre reformistas y revolucionarios. Desde Londres, en sendas cartas a la prensa, Felipe Ehrenberg exigió a la nueva directiva del Salón abandonar la ambigüedad política pues corría el riesgo de ser un "Salón de Indefinidos, o qué sé yo, pero nunca de independientes".[78] A nombre de la directiva, Kazuya Sakai contraatacó observando que la politización por la que Ehrenberg pugnaba obligaría al Salón a estar compuesto tan sólo de mexicanos, además de que descartaba el "infantilismo de izquierda" de Ehrenberg advirtiendo: "no podemos cambiar las cosas así como así, ni volvernos guerrilleros".[79] Finalmente, la agrupación se colapsó cuando los artistas mayores se cansaron de soportar las invectivas de los jóvenes. Los juegos artístico-críticos del Tercer Salón quedaron integrados a un subterráneo, no del todo desarrollado, que por décadas identificó experimentalidad, improvisación, autoindulgencia y broma como términos circulares en el arte local.

72. Jorge Ibargüengoitia, "La rebelión de los colgados. El Salón Independiente", *Excélsior*, 28 de octubre de 1969. Otro artículo de Ibargüengoitia fue jocosamente reproducido en el *Boletín* del 3er Salón, bajo el título de "Anteproyecto para una mafia" (Salón Independiente, *Boletín*: 3) La crítica de Ibargüengoitia resulta aún más aguda, a sabiendas que era amigo de la infancia de Manuel Felguérez, con quien convivió en los boy scouts.
73. Salón Independiente, *Boletín* (Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, CU, 3 de diciembre de 1970): 1.
74. Raquel Tibol, "Los 'Independientes' juegan al 'salón'", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 6 de diciembre de 1970.
75. Jorge J. Crespo de la Serna, "Salón Independiente II (sic)", *Novedades*, 10 de diciembre de 1970: 5.
76. Alaíde Foppa, "Artes plásticas. La antisolemnidad de los independientes", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 3 de febrero de 1971: 14.
77. Salón Independiente, *Boletín*: 3.
78. Felipe Ehrenberg, "El SI no contesta", cartas a *Siempre!*, 25 de noviembre de 1970.
79. Kazuya Sakai, "Infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente", *Excélsior*, 20 de julio de 1971.

Una vez desaparecida esa oposición organizativa, la autoridad resucitó la idea de hacer exhibiciones mapa de todas las tendencias artísticas de la nación. Con un retraso de una década, finalmente a partir de 1977 y hasta 1988 el INBA organizó un Salón Nacional de Artes Plásticas, con una variedad de secciones disciplinarias representadas, a veces, como exposiciones bienales. Esos eventos no estuvieron exentos de tropiezos: para no ir más lejos, el Primer Salón de Pintura, en 1977, entró en crisis por el rigorismo del comité de selección, que hubo de ser sustituido por uno más amigable con la admisión de obras al evento.[80] A partir de 1978–1979, el Salón vino a incluir una Sección Anual de Experimentación (mejor conocida como "Salón de Experimentación") que aspiró a institucionalizar las prácticas no tradicionales, y donde grupos como Proceso Pentágono y Peyote y Compañía realizaron obras significativas, no obstante que esa sección había sido sospechosamente desplazada hacia el Auditorio Nacional, en lugar de tener espacio en el Palacio de Bellas Artes como las secciones de las disciplinas más tradicionales.[81] No obstante todas esas fricciones, Raquel Tibol planteaba en 1980 las "Razones del Salón" en términos que eran, a efectos prácticos, una descalificación del Salón Independiente de una década atrás. Tibol llegaba a sugerir que el motivo de ese boicot de las instituciones, había sido egoísta: favorecer el monopolio de los artistas ya conocidos en términos de la visibilidad internacional y el comercio de sus galerías:

> A pesar de los cuestionamientos e impugnaciones hechos a este tipo de exhibiciones ha quedado demostrado que la falta de tribunas para el diálogo con imágenes perjudica de manera profunda la actividad artística. [...] Cabe mencionar que el Salón Nacional es fruto de un empecinado optimismo, pues surgió a pesar de las viejas y argumentadas querellas entre los artistas y los organismos gubernamentales. Baste recordar como ejemplo relativamente reciente la controversia suscitada con motivo de la Exposición Solar en 1968. [...] La mayoría de los impugnadores no se habían negado antes ni se negaron después a participar en exposiciones internacionales donde se otorgaban premios (como las bienales de Venecia o de Sao Paulo, por ejemplo), ni rechazaron los premios o menciones que les fueron otorgados. ¿Por qué esa incongruencia? Se trataba, según parece, de lograr del Estado un contacto cerrado y preestablecido (elitista, en suma) con los artistas de prestigio. [...] Juzgados desde esa perspectiva [...] los premios en un salón oficial vendrían a ser un agradecimiento simbólico por el esfuerzo común del gremio más que un estímulo individual [...][82]

Las cosas pueden verse bajo una luz muy diversa. No sería insensato decir que el contrato social que el nuevo Salón ofrecía al gremio artístico era, en realidad, pasar de ser "Pobres, pero independientes" (como proclamaba el SI en 1970) a acogerse "a la protección de un organismo que no tiene ni autoridad, ni dinero, ni ganas de protegerlos",[83] como había observado Jorge Ibargüengoitia. Aún en el presente no es raro que los artistas y sus compañeros de ruta en México sintamos que la oferta que nos hace la institución no es sustancial y que una cierta "toma de conciencia político-social" podría sugerir a los artistas profesionales rechazar el beso del diablo de una paupérrima e inhóspita institución. Esa tentación de "no participar" sigue siendo un legado del SI que las condiciones de una práctica defectuosa difícilmente pueden disipar del todo.

80. Los miembros del primer comité de selección fueron Rita Eder, Jorge Hernández Campos, Ignacio Márquez y Xavier Moyssén, quienes rechazaron la pobreza conceptual y el carácter colonizado de las pinturas enviadas. Fueron sustituidos por Raquel Tibol, Manuel Felguérez, Armando Torres Michúa y Leonor de Villafranca, quienes rescataron 194 obras entre las que un jurado integrado por Juan García Ponce, Luis Cardoza y Aragón, Juan Acha y Alaíde Foppa decidió premiar a Beatriz Zamora. Véase Raquel Tibol, "Una década de la Sección de Pintura del Salón Nacional de Arte (I)" *Proceso*, 13 de agosto de 1988; disponible en: <http://www.proceso.com.mx/151177/una-decada-de-la-seccion-de-pintura-del-salon-nacional-de-arte-i>. La crónica de Tibol se extiende en otros dos artículos publicados por *Proceso* los días 20 y 27 de agosto del mismo año.

81. César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales* (Ciudad de México: UNAM-Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 50. El libro contiene una buena crónica y crítica del desarrollo lleno de ambigüedades del Salón de Experimentación del INBA, pp. 45–54.

82. Raquel Tibol, "Razones del Salón", *Proceso*, 8 de marzo de 1980; disponible en: <http://www.proceso.com.mx/128125/razones-del-salon>.

83. Ibargüengoitia, "La rebelión de los colgados".

"ART IS CURRENTLY THE OPPOSITION": FROM THE *SALON DES INDÉPENDANTS* TO THE "SALÓN INDEPENDIENTE"

by Cuauhtémoc Medina

It is not obvious how politically and esthetically significant a movement such as the "Salón Independiente" (Independent Salon) could possibly have been, proposing as it did, in the late 1960s, in a place such as Mexico, a mechanism that was already a hundred years old. One way of exploring the question is to study in detail the use of certain key terms put into play in the course the emergence and reception of this event. What the following text proposes is a detailed archaeology of certain terms and concepts, such as that of "salon" itself, including the various nuances of "independent" and "independent salon," in order to clarify the way these terms acquired a radical significance in the collision between the official options for artistic organization in Mexico and the response to them by the modern artists of the time. This detailed examination of the words and their historical occurrence naturally involves taking a stance, even adopting a "methodology," if you will: that of escaping the implications still

current in the use of "ideological" party concepts for the interpretation of cultural events in so pivotal a year as 1968. The text purposely abandons any logic that seeks to define the events in terms of a dichotomy constructed around the notion of "official," as well as any identification of the supposed "ideological affiliations" of those participating in them, preferring to undertake a detailed reading of the terms and alternatives amidst which the confrontations of the late 1960s took place, as they affected both artists and public officials. Options and stances which can only be traced in texts, declarations, and acts, in a constant shifting of positions which, especially in a year such as 1968, offered effective alternatives, since the positions of the agents were never defined beforehand.

I might as well clarify in advance that I do not intend to compose an account (or *the* account) of the events, but rather to follow up multiple lines of research that radiate, like the hands of a clock, from a single axis: the concept of the "independent salon."[1] Naturally, an approach of this kind must abjure the supposition, also obfuscated by the notion of "ideology" as party line, of the notion of a "theoretical framework." The present essay, like much research in the field of art, assumes that words and works are both part of a wider fabric, not only of ideas, but also of the cultural institutions themselves. Studying the transformation of the art institution, especially at those moments when its political constitution and practice are put to the test, involves looking at words and texts, even those of art criticism, as political operations in themselves. In this sense, choosing to study the way those concepts are formulated involves an historiographical position which does not, however, seek to define beforehand the relation between words and event, since it is focusing precisely on capturing how they unfold and change.[2]

This attempt at clarification seeks moreover to contribute to an area of research that is still just beginning to be understood: the nature of the exhibition institutions and forms of curatorial operation that accompanied modern artistic practices in culture regimes such as those of Mexico and the rest of the Latin American periphery. If we succeed in more precisely understanding the dynamics of exhibition institutions, this will also free such research, to some extent, from being merely correlative to that of the political histories of governments and states, focusing it more fully on the political repercussions of art, whereby the artists themselves discover their own powers of mobilization.

The Salón Independiente: An Ambivalent Reception

That certain things attain to the rank of events is not proven by the evidence: that historical rank generally involves the dispute, both present and retroactive, about the *meaning* of the account. For nearly a quarter of a century, the history of the Salón Independiente was an episode recounted by critics, art historians, and participants with a slight lack of focus and consistency. The judgment of the Salón Independiente formulated by Jorge Alberto Manrique in an article in the magazine *Plural* in 1973 was characteristic enough: "The enthusiasm was great and the experience valuable, but in its three years in existence it could not be seen (perhaps because that wasn't the idea) that any particular poetic line was consolidated, and when it disappeared it did not give way to more defined circles."[3] Manrique's complaint had been adumbrated in his first review of the "salon parallel to the official salon" that the art critic and historian published in November of 1968 in an organ that usually sympathized with new art and democratization: *La Cultura en México*, the cultural supplement of the magazine *Siempre!* For Manrique, the political gesture of the artists' independence of official circles was not sufficiently eloquent. With Diego Rivera dead, along with "official art" in Mexico, the Salón simply did not respond to the conditions of exclusion. In comparison with the "independent salons" that had preceded it in the world, usually made up of heterodox young artists, the Salón Independiente in Mexico seemed to Manrique an anomaly in the history of the avant-garde:

> We may remember that the independent salons there have been in the world have been made up of young artists, just starting out or at least very little known, who had no place in official exhibitions, partly for their heterodoxy but also partly for being unknown. [...] Here, however, we find a different situation: it is the artists themselves who have refused to participate in the Bellas Artes show. The salon was born more as an act of rebellion, therefore, than out of a strict need for a place to exhibit. [...]
>
> It seems that, if the Salón Independiente wishes to survive, and above all to demonstrated that it has a definite personality of its own, it will have close ranks; only in this way, perhaps, will it acquire the character of a "group." I am not thinking [...] of a grouping of artists unified by a common poetics [...] but rather of an *attitude*: a fundamentally critical stance, wary of the facile, the already-done, the given, convinced of the constant and imminent need to search.[4]

Manrique's skepticism is replicated in the general scarcity of references to the Salón Independiente in Mexican art history. The fact that many of the artists active in the late 1960s in Mexico decided to boycott official institutions and operate, however tentatively, through their own organizational channels has not fit into either of the dominant versions about the period then beginning: the *rupturista* and the revolutionary accounts. The heterogeneity and experimentalism that were present, above all, in the third edition of the Salón, in 1970, do little to back up the narrative of a late-twentieth-century "generation of the La Ruptura" that established the reputations of modern Mexican artists in their confrontation with a moribund "Mexican School," coming to head in 1965 and 1966 with the rival exhibitions of the Salón Esso and Confrontación 66.[5] At the same time, the indifference to "doctrine" of the Salón Independiente, along with the absence of any contribution by it to a political or public art agenda, renders it scarcely significant in any genealogy of post-1968 ideologically-committed art. Although the Salón took place at the same time as the emergence of the student movement, the fact that it limited its opposition to issues of cultural administration, rather than calling, even as a rhetorical flourish, for the abolition of the regime, placed it beyond the horizon of the Marxist and revolutionary views of many Mexican artists and intellectuals of the following two decades. Nor was it an event welcomed with enthusiasm by the art history discipline, which reproached it, in the words of authors like Manrique himself, for a lack of "kindred theoretical orientations," in contrast to more explicit trends such as so-called *geometrismo* and other "conceptualist" explorations of the mid-1970s.[6] For Manrique, the political advantage derived from the fact that well-known artists might lead a revolt was not within the scope of his evaluation. As we shall see, the frequent tendency of writers to pluralize the case as "salons of independent artists," rather than to accept the fact that the name of the dissident group from 1968 to 1971 was "Independent Salon" (Salón Independiente) suggests how difficult it is to evaluate exactly what was in play in this attempt by several dozen artists to escape the supervision of official institutions in favor of a more distanced, critical stance.

The interest of this episode was heightened by the prominence given to contemporary art debates in the 1990s about the frictions between art and institutions. Attenuating her original skepticism, Raquel Tibol gave ample space to the Salón Independiente in her journalistic and autobiographical account of artistic and institutional "confrontations" in Mexico through the ten-year period after 1964.[7] More recently, the exhibition and catalogue *The Age of Discrepancies* (2007), in which I participated as curator, took the Salón as a starting point in its examination

1. The reader can find a continuous chronicle account of the events of the Salón Independiente in the others texts and materials in this volume.
2. I would like to thank here the anonymous reader who, in his or her critique, made me understand the need to offer the reader a more explicit account of the nature of this study.
3. Jorge Alberto Manrique, "Las nuevas generaciones del arte mexicano," *Plural. Crítica y Literatura* (the monthly magazine of the newspaper *Excélsior*), vol. II, no. 24 (September 1973): 29. Reprinted in Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, ed. Martha Fernández and Margarito Sandoval, vol. IV (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 70–71.
4. Jorge Alberto Manrique, "La independencia y la libertad del Salón Independiente," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!* (27 November 1968): 10–11.
5. This is the logic of the chronological framework in the catalogue that still constitutes a reference for the history of La Ruptura: Luis Cardoza y Aragón et al., *Ruptura, 1952–1965*, exhibition catalogue (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil/Museo Biblioteca Pape, 1988).
6. Manrique, "Las nuevas generaciones del arte mexicano," *Plural*: 29; *Una visión del arte y de la historia*, 71.
7. Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento* (Mexico City: Sámara, 1992), 150–181.

of contemporary artistic experiences in Mexico and implicitly as one of the catalysts of the critical dynamic and distance from institutions that defined the various groups of the 1970s, no less than the alternative spaces of the 1990s, with their ambition to create independent circuits of organization and criticism.[8] This oscillation of the Salón's critical fortunes reflects, of course, the new significance in both debate and artistic production of the exhibition apparatus as a political model in itself, as well as the way the organization and reform of the system of cultural representation seem to be decisive to the creation of art works. It is only from the vantage point of incorporating the politics of artistic representation as a central issue in art policy that even the difference between the concept of an "independent salon" in Mexico and the broader tradition of the *Salons des indépendants* becomes worth thinking about, insofar as the rebellious fringes of the group cease to be a mere phase in the dysfunctionality of the local institution and acquire relevance as a historical model of the figure, eminently contemporary, of the art of producing cultural and artistic agents and institutions, that is, as an early (and therefore referential) case involving an attempt to produce an institutional framework parallel to the official one.

Specters of "Independence"

One extremely revealing element of the history of the Salón Independiente is the widespread and indiscriminate use of the name itself in accounts of modern Mexican art, in both quotations and anachronistic references. The most striking is the assertion by Ida Rodríguez Prampolini, in her survey of modern art in Mexico published in 1971, that the term had served to designate the parallel delegation sent to the biennial in São Paulo in 1961, contrived by Miguel Salas Anzures as an act of dissidence, after he had been forced out of his position as head of the visual arts section of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). This erroneous designation is not simply a typo or a memory slip, but points rather to the phantasmal notion that the Salón Independiente, for those contemporary with it, implied a not entirely explicable attempt to escape the government-controlled structure of cultural activity as such. It is not out of place here to quote exhaustively the text in question, in order to highlight not only the author's ambivalence with regard to modern artistic autonomy,[9] but also her apparent delight in those moments when the artists displayed to excess their heterogeneous position in modern society:

> This group of painters, united by friendship and shared experience, not by stylistic explorations, which broke up in later years, had the backing of one of the most active promoters of contemporary Mexican art: Miguel Salas Anzures, who occupied for a few years (1957–1961) the post of director of the Department of Visual Arts of the Instituto Nacional de Bellas Artes. His defense of new painting and his support of those exhibiting it awakened such hostility in the authorities and the representatives of the old guard that Salas Anzures had to submit his resignation. He did not, however, abandon his struggle to broaden the country's artistic panorama, becoming the leader and mentor of the creative younger generation. He formed, with a select group, a rather fluctuating entity he called the Museo de Arte Contemporáneo de México, whose members presented their work as an (unofficial) "Independent Salon" at the 6th São Paulo Biennial in 1961. The group, which was made up of eight artists—Alberto Gironella, Luis Nishizawa, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Manuel Felguérez, and Vlady—, had for the first time the opportunity, not only within Mexico, but also outside the country, to present a body of work completely unconnected with the Mexican tradition.[10]

8. Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina, "Geneaology of an Exhibition," in *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997/ The Age of Discrepancies. Art and Visual Culture in Mexico, 1968–1997* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]/Turner, 2014), 23.
9. I discuss the ambivalence of Ida Rodríguez regarding modern art in "13 y ½: La 'crítica al arte' de Ida Rodríguez Prampolini," published on the blog *Tzopilotl. Apuntes críticos* (26 July 2017): <https://cuauhmedina.wordpress.com/2017/07/26/13-y-½-la-critica-al-arte-de-ida-rodriguez-prampolini/>.
10. Ida Rodríguez Prampolini, "Las expresiones plásticas contemporáneas de México," in *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo* (Mexico City: Herrero, 1971), 221–222, reprinted in Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en el siglo xx*, ed. Cristóbal Andrés Jácome (Mexico City: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas [IIE], 2016), 309. These views are echoed in another influential publication: Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* (Austin, TX and London: University of Texas Press, 1981), 39.

The mention of this prequel to the Salón Independiente has all the markings of a mental *lapsus*, which confuses at least two matters about which Ida expressed significant hesitations. On the one hand, the awareness of having expressed in 1961 her criticism of the "immense and intolerable arrogance" of the eight painters who had sent their work to the Brazilian biennial, using a "sensitive and intelligent, but [...] justifiably resentful intellectual" as their "captain." In fact, Rodríguez had initially considered it intolerable that those eight artists had sequestered the concept of museum to carry out a "strategy vitiated by ambition."[11]

There is a series of conceptual and linguistic stumbling blocks in passage quoted above, connected with the tangled history of the confrontations in Mexican contemporary art in the 1960s. In effect, as part of the celebration of the tenth anniversary of the São Paulo Biennial, curated by Mario Pedrosa, the exhibition included several special rooms *hors concours*, devoted to "documenting artistic activities of historical or current importance, in Brazil or abroad."[12] The official submission of the INBA, organized by Horacio Flores Sánchez, which offered an abundant sampling of the work of José Clemente Orozco,[13] was supplemented by the contribution of the "Grupo do Museu de Arte Contemporânea do Mexico," exhibited *hors concours* along with the work of others groups from the University of California and from Caracas.[14] Neither in the text that Salas Anzures devoted to this first activity of his museum without walls,[15] nor in the memory of Manuel Felguérez, who accompanied the works to Brazil,[16] is there a single trace of the designation "Salón Independiente" for this section. It is true, nevertheless, that the Rio de Janeiro press referred to the Mexicans as the "grupo chamado INDEPENDIENTE, filiados ao Museo de Arte Contemporânea do Mexico".[17] This is probably the source of the lapse by Rodríguez, who emphasizes the way that Salas Anzures had in fact managed to stage a protest against the anachronism of the official version of Mexican art, through the transgression of expropriating, on behalf of a faction of artists, a project that the Mexican state was neglecting: the creation of an institution for living art.

In any case, on the local level, the reference to the "independent group" was by then a throwback to the name taken briefly by the collective of José Luis Cuevas, Vlady, Alberto Gironella, and Enrique Echeverría when they exhibited at the Galería Proteo to express their disagreement about the anachronistic quality of the officially-sanctioned prizes of the "Second Winter Salon" of the Salón de la Plástica Mexicana in 1954.[18] It remains a curious fact that, in April of 1953, one of the exhibition halls of the Salón de la Plástica Mexicana was named the "Salón de los Independientes,"[19] as if that semi-official group had wished to conjure the appearance of a veritably dissident group. The very obfuscation of these names is an important datum. It clearly shows that the notions of "salon" and "independence" cut through the positions and activities of artists of the period, as if functioning as signifiers of a series of structural positions. They suggest how close to the mark Manrique was when he pointed out that the Salón Independiente

11. Ida Rodríguez Prampolini, "Sueño y mentira del Museo de Arte Contemporáneo de México," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades* (30 July 1961), reprinted in Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en el siglo xx*, 108. It may not be amiss to point out that the dart aimed by Ida Rodríguez at Salas Anzures and his followers has been dipped in the poison of a title alluding to Picasso's famous series of Francisco Franco engravings of 1937.
12. "Regulamento da VI Bienal de São Paulo," Article 10, in *VI Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna. Catálogo geral* (São Paulo: Bienal de São Paulo, 1961), 17, available at <https://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>.
13. VI Bienal de São Paulo, 295–297.
14. VI Bienal de São Paulo, 389–394.
15. "Ocho artistas de México en la Bienal de Sao Paulo," in Miguel Salas Anzures, *Textos y testimonios*, eds. Myra Landau de Salas Anzures and Jorge Olvera (Mexico City: [Imprenta Madero], 1967), 41.
16. Personal communication from Manuel Felguérez (18 January 2018).
17. "... group called INDEPENDENT, affiliated with the Museo de Arte Contemporáneo de México." *Correo da Manhã*, Río de Janeiro (2 March 1962), cited in Jorge Olvera, "Datos biográficos," in Salas Anzures, *Textos y testimonios*, 127. The exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo de México was presented first at the Misrachi gallery, before going to Brazil. Following the biennial it traveled to museums in Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Bogotá, and Caracas. In other words, it entered the South American contemporary art circuit, with the support, no doubt, of the curator of the 6th Biennial, Mario Pedrosa.
18. Carlos Valdés, *José Luis Cuevas* (Mexico City: UNAM, 1966), 12.
19. *44 años. Salón de la Plástica Mexicana* (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA], 1994), 42.

had completed "the assault on the marble palace" that José Luis Cuevas and his contemporaries had been talking about for years.[20]

"If We Have Sumptuous Gardens," Why Not an Autumn Salon?

In Mexico, in contrast to other geographies of the Spanish-speaking world, including Spain,[21] Argentina, or Colombia, the model of the French painting salon, organized, housed, and regularly financed by the nation-state, never took firm root as an established institution, central to the country's cultural apparatus through the nineteenth and twentieth centuries. As Jorge Alberto Manrique has argued in his most influential essay ("The King Is Dead. Long Live the King"), "the truth was that the Mexican State had no specific place for art, a place where such a thermometer could be appreciated."[22] The exhibitions organized rather sporadically by the Academy of San Carlos in the nineteenth century were moments designated by the moniker "Salon," though accounts of them tended to highlight their instability and the "artistic stagnation" that characterized them.[23] Since the art school was the only institution supported by the government in the field of art, it was also the only public exhibition space during the nineteenth century, and only with any regularity between 1849 and 1881.[24] Nevertheless, the word "salon" has been used as a general descriptor of exhibition spaces in all manner of circumstances, even for the show organized by *Savia Moderna* in 1906, which served to launch artists such as Saturnino Herrán.[25] But it was only with the National Art Exhibition that Gerardo Murillo organized in the courtyards of the Academy of San Carlos in September 1910, as a response to the absence of any similar exhibition as part of the official centennial celebrations, that the specter of that national competition came to be seen as a demand that the government provide local artists a right to celebrate in the annual calendar of the republic. An article by Guillermo Eduardo Symonds in the *Revista de Revistas* praised Dr. Atl for "convincing the painters that their works are worthy of forming a 'salon'," in addition to having persuaded the ministry to offer them support. Nevertheless, the same article noted that the emerging "Society of Painters and Draftsmen" had not succeeded in drawing up bylaws or electing a president, since it was not favorable to granting distinctions.[26] The seed of the idea had been planted: namely, that the country, fully engaged in a process of modernization, needed a Painting Salon as much as it needed artificial lighting. In November 1912, during the brief Madero administration, the Junta Española de Covadonga organized what the press called "our first autumn salon."[27] The local elites greeted these events heralding the imminent importation of the idea of a Painting Salon as one more sign of the imminent acquisitions of the "graces of other lands of culture":

> If we have sumptuous gardens and fine avenues and autos parading down the imitation of a Parisian boulevard and even airplanes embellishing the skies, and beautiful women displaying their propitious headwear in the season, with the luxury and graces of other lands of culture, why should we not consecrate the repose of these autumnal days with an autumn salon, where the young practitioners of our incipient art may show the first fruits of their vegetation?[28]

This properly Frenchified wish was frustrated by the uprising, only to become an object of post-revolutionary abuse. The attack on "salon art" is to be found not so much in the muralists' programmatic writings as in the explanation given to the press by the Minister of Public Education, José Vasconcelos, for his policy regarding the mural decoration of schools and public buildings, which the writer and mystic did not hesitate to describe as "a bourgeois art" that had to be sacrificed on the altar of the new socialist "fetish."

> On an individual level, I acknowledge myself responsible for judging painting as a servile art, if not simply caricature. [...] I managed to attract all those who were in Europe and I believe they have de-Frenchified themselves. [...] One of the first things I said to them was that we ought to liquidate salon art in order to reestablish mural painting and large canvases. The salon picture, I told them, constitutes a bourgeois art, a servile art that the State should not sponsor, because it is aimed at the adornment of the homes of the rich and not the delight of the people. [...] The genuine artist must work for art and religion, and the modern religion, the modern fetish, is the socialist State, organized for the common good. This is why we have not held exhibitions to sell little paintings, but undertaken decorative works in schools and government buildings.[29]

This declaration has doubtless come to determine many of the artistic ideologies of twentieth-century Mexico: it practically defined a new social contract between artists and State that excluded the organization of an annual exhibition as a ceremony staging the importance of art for the government. It was necessary for the "modern socialist fetish" to be consigned to the dust heap of conquered ideologies in order for the concept of Salon to be re-appropriated by the cultural project of Miguel Alemán Valdés (1946–1952), translated into the corporative language of the regime. By designing a new Instituto Nacional de Bellas Artes, and so keeping one of his 1945 campaign promises,[30] Alemán "fostered" the arts, deciding also to establish a "free sales room" under the title of "Salón de la Plástica Mexicana." The new entity was not a regular official exhibition but rather a non-profit commercial agency dedicated to the "exhibition and free and permanent sale of daily production."[31] As Alberto Hijar has written, the government "had to take its stand against mercantilism with a rhetorical flourish of some kind."[32] In fact, the mercantilism was limited at the time to the rather modest operations of Inés Amor's Galería de Arte Mexicano and the Galería Misrachi. In order to compete in this limited market, the Salon was placed under the supervision, from 1949 to 1953, of Susana Gamboa, the wife of museographer Fernando Gamboa.[33]

The fact that the state apparatus appropriated the term "Salon" for a subsidized cooperative of nationalistic artists had important consequences. In 1951, the instability of the category "Salon" in this context was momentarily exploited, if not actually parodied, when, in response to the Korean War, David Alfaro Siqueiros organized a so-called May Salon with five propaganda artists in the display window of a store in the Lagunilla neighborhood.[34] As if attempting to repair the damage, in 1953 the Salon de la Plástica Mexicana organized a "Winter Salon" that in 1957 was renamed the "Painting Salon." A system of juries and awards was implemented in the aim of

---

20. Jorge Alberto Manrique, "El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana," *Universidad de México* XXIV, nos. 7–8 (March-April 1970): 5–36, reprinted in Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, 47. Not unconnected with this recycling of concepts is the decision of José Luis Cuevas to run for Congress as an independent in 1970, a gesture aimed at the media that nevertheless brought together a range of dissident acts that were perceived as cumulative and sequential. He defined his "intervention" as "condemned to a short-term defeat" that was to be transformed into a "long-term victory." See "Por qué lancé mi candidatura como diputado," in José Luis Cuevas, *Cuevario*, foreword by Carlos Monsiváis (Mexico City: Grijalbo, 1973), 122–123.
21. On national fine art exhibitions as a basic device for state promotion of Spanish art, see Isabel Valverde, "La influence des Salons au-delà des frontières nationales: le cas des Exposiciones Nacionales de Bellas Artes," in *The Paris Fine Art Salon/Le Salon, 1791–1881*, eds. James Kearns and Alister Mill (Oxford: Peter Lang Academic Publishers, 2015), 305–326.
22. Jorge Alberto Manrique, "Las galerías de arte," *Historia del arte mexicano*, vol. 15: *Arte contemporáneo III* (Mexico City: Secretaría de Educación Pública [SEP]/Salvat, 1986), 2128–2132, reprinted in Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, 131.
23. See, for example, "El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado," *La Libertad* (13 January 1880), reprinted Ida Rodriguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II (1879–1902)* (Mexico City: UNAM-IIE, 1997), 15.
24. Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo," in Pilar García de Germenos et al., *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos* (Mexico City: INBA-Museo Nacional de Arte, 1991), 22.
25. R. Gómez Robledo, "La exposición de Savia Moderna. Notas," *Savia Moderna* I, no. 3 (May 1906): 145–153, reprinted in *La crítica de arte en México: Estudios y documentos (1896–1913)*, vol. I, ed. Xavier Moyssén (Mexico City: UNAM-IIE, 1999), 221.
26. Guillermo Eduardo Symonds, "Exposición de Arte Nacional," *Revista de Revistas* (2 October 1910): 5, reprinted in *La crítica de arte en México*, 442.
27. Jesús Villalpando, "Nuestras manifestaciones de arte. A propósito de la exposición organizada por la Junta Española de Covadonga," *Revista de Revistas* (10 November 1912): 2, reprinted in *La crítica de arte en México*, 595–598.
28. *La crítica de arte en México*, 595.
29. "José Vasconcelos, por Ortega," *El Universal Ilustrado* (23 November 1923): 35, cited by Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920–1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario* (Mexico City: UNAM-IIE, 1989), 418.
30. *Dos años y medio del INBA* (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, 1950), 16.
31. "Cuadros sinópticos de la organización general del I.N.B.A. según el plano del C.N.A. July 1946," in *Dos años y medio del INBA*, 36–37.
32. "Posiciones encontradas" ,*44 años. Salón de la Plástica Mexicana*, 12.
33. "Cronología," *44 años. Salón de la Plástica Mexicana*, 33.
34. Philip Stein, *Siqueiros: His Life and Work* (New York: International Publishers, 1994), 191–192.

assembling the collection of a future "Museo Mexicano de Arte Moderno."[35] Closing the circle, from 1955 to 1964 a "New Values Salon" was presented, serving as a filter for entry into the partnership of the Salon. In any case, none of these events fulfilled even remotely the function of serving as a space of general assembly and confrontation. Participating in them were the conservative factions of local art, while the practitioners of the new art ventured to generate a new geography of private galleries and university spaces in which experimentation, abstraction, and internationalism were possible.[36]

This system of semiofficial salons, vague in conception and fulfilling a commercial purpose that refused to mention its name, entered into crisis in the mid-1960s when the Mexican cultural apparatus sought to recover spaces lost to the new artists and reassume its function of creating an exhibition forum for contemporary art. In addition to building the Museo de Arte Moderno (MAM) as a center for postrevolutionary art, the INBA would be consistent until at least the 1980s in its wish to reorganize the local art system through the (long overdue) centralization of a series of official exhibitions involving all the different artistic currents. Instead of immediately achieving its purpose, the Mexican cultural apparatus managed to establish the conditions for a new kind of opposition which, for a few years at least, showed that, rather than the artists needing the seal of approval of the government, it was the cultural institutions that implicitly required the validation of the intellectuals and artists.

Of the Salon as a "Demonstration of Light and Creative Force"

It is not entirely gratuitous that critics have had trouble understanding the politics of the Salón Independiente from 1968 to 1971, for rather than fitting into an account of an avant-garde obliged to create its own public space, owing to official exclusion, it in fact demonstrated the failure of the institution to reintegrate its most advanced artists into its administration as part of a nationally unified art. The first steps on this path were due to a foreign intervention in the context of the Cold War. José Gómez Sicre, head of the visual arts section of the Pan-American Union, the antecedent of the Organization of American Sates (OAS), had recruited the support of Standard Oil and the Rockefeller family to organize a series of national salons for young artists in Latin America, which was to culminate in Washington with a salon that would function as a competition for the entire hemisphere.[37] As if to point up the delicate nature of the case, the final edition was to be the Mexican one, announced in 1965 for the recently inaugurated Museo de Arte Moderno in Chapultepec Park. The event became famous for the lively controversy it generated, when the jury, made up of Gómez Sicre, Rufino Tamayo, Justino Fernández, and Juan García Ponce, gave first prize to a painting by Fernando García Ponce, Juan's brother, favoring him over Benito Messeguer, who had initially enjoyed the support of Justino Fernández. Apart from the verbal (and even physical) wrangles that marked the inauguration of the exhibition on 2 February 1965 at the MAM, and the suspicion that the event was part of an offensive by the empire to the north against Mexican social art,[38] the event led the Mexican governmental bureaucracy to attempt to mend divisions in the field and restore its own role as arbiter by organizing a genuinely national salon. The recently-appointed director of the INBA, the writer José Luis Martínez, and the head of the Department of Visual Arts, Jorge Hernández Campos, conceived an "assessment-exhibition of the latest trends in Mexican painting" to be held in February of 1966, with no prizes awarded, but with the participation of the "most significant representatives" of the country's different currents in painting. It was Vicente Rojo, a member of the commission appointed to define the parameters of the event, who came up with the name of the exhibition, a particularly happy find: Salón Nacional Confrontación 66.[39] The outburst of declarations, disqualifications, accusations, and polemical exchanges provoked by Confrontación 66 did not result, however, in undermining the aims of the functionaries of the INBA, but it did put the organization of a genuine "National Salon" on its agenda. When the selection committee decided to restrict the exhibition to young artists, rejecting the demand to include representatives of the muralist current, the INBA began to see Confrontación 66 as a prologue to a larger event, which would finally embrace all schools of Mexican art. It was in this context that the Mexican government, following its instincts, offered to grant representation to *all* political sectors and positions. Surprisingly enough, the idea of organizing a "Salón de Independientes" was also floated, as a last recourse for including the work of the dissidents. This was the content of the "Precisions" that Jorge Hernández Campos submitted to public opinion on 12 February 1966: to propose to the epigones of the muralist movement an officially sanctioned space, with an independence that would strictly be no more than a rubber stamp:

> 5. [...] The Grand Salon of Modern Mexican Painting, in which there would be a place for all the great masters, is a project we must one day undertake and which would necessarily have to be organized on completely different principles.
> 6. Faithful to our aim to sponsor all artistic expressions in Mexico, the INBA takes the liberty of offering those young painters who are in disaccord with the organization of the Salón Confrontación 66 the opportunity to propose the system they consider adequate in order to organize, if they so wish, another Salón de Independientes, in accord with venerable traditions in the art world. They can be sure from this moment that they will have all the support we can offer them and, as was done in the case of Confrontación 66, they will enjoy the utmost freedom for the expression of their opinions.[40]

Mockingly, Mario Orozco Rivera parried the thrust: "Proposing a Salón de *Independientes*! With this move the INBA, seeking to please everyone, commits two fundamental errors. First: the usual one of all bureaucracies worthy of the name, that of making its retreat and handing out goodies to both the ill-behaved children and the well-behaved ones; second: that of avoiding the responsibility of being *the kid's father*."[41] Apart from the give-and-take between the authorities and the various protesting artistic factions, what is interesting about this interchange is the fact the initial suggestion of separating off from the national salon a "Salón de Independientes, in accord with venerable traditions in the art world" was an institutional proposal. It was a formula which, once it was taken up by the avant-garde, would be further developed into a genuine dissidence, although at the beginning it presented itself as a "loyal opposition," not so different from the role played by satellite parties in the political system of the Mexican legislature.

It is from this perspective that the genealogy adduced by Hernández Campos for his "Salón de los Independientes" turns out to be wanting. As is well known, the French Salon des Indépendants was the original secession, in 1884, of avant-garde artists from the various models of official government-sponsored salons and the academy, a full-scale rejection of official governmental organization and the system of juries and awards in the presentation of new art to the public. The event was the culmination of a long series of crises in the salon system, whose origins can be traced back to the Salon des Réfusés of 1863, when the emperor Napoleon III established an exhibition parallel to the official one in order to allow the public to be the judge of the legitimacy of the jury's decisions.[42] In 1873, the constant clashes between avant-garde art and the Salons led the artists known to posterity as the Impressionists to form a cooperative, the Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs, and to organize an exhibition in the studio of the photographer Nadar. The exhibition, which took place in April and May of 1874, was intended to offer their work "directly to the judgement of the public, without the mediation of any court at all."[43] The eight exhibitions

35. Stein, *Siqueiros*, 39.
36. See the section entitled "Nuevos circuitos," in *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967/ Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967*, ed. Rita Eder (Mexico City: UNAM/Turner, 2014,), 480ff.
37. For details, see Goldman, *Contemporary Mexican Painting*, 33.
38. Documentation about the Salón Esso has been gathered and annotated by Raquel Tibol, *Confrontaciones*, 19–28.
39. The fact that this title came from Rojo was one of the things that motivated Raquel Tibol to participate on the committee of Confrontación 66, as she her herself declared to *Lunes de Excélsior* (14 February 1966). See Tibol, *Confrontaciones*, 41, 59.
40. Tibol, *Confrontaciones*, 58.
41. Tibol, *Confrontaciones*, 66.
42. Announcement of the Salón des Réfusés in the Parisian publication *Le Monitor* (24 April 1863), reproduced in *Salon to Biennial–Exhibitions That Made Art History*, vol. I: *1863–1959*, ed. Bruce Altshuler (London: Phaidon Press, 2008), 29. For a detailed analysis of the exhibition, critical reception, and political implications, see Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866–1874)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 204–220.
43. According to the expression used by E. Drumont in his article "L'Exposition du Boulevard des Capucines," *Le Petit Journal*, Paris (19 April 1874), cited in *Salon to Biennial*, 41.

organized by the Société Anonyme up until 1884 did not seek to challenge the Salon as such, but simply to put itself out of the reach of the jury's decisions. By 1882 the youngest artists, led by Georges Seurat, Paul Signac, and Odilon Redon, were tired of occupying a subordinate space: they formed a Société des Artistes Indépendants and called for the establishment of a new Salon characterized by the suppression of the admittance jury.[44] This was a gesture whose libertarian political significance did not escape contemporary commentators:

> Here at the Indépendants there are no medals, no official awards. Here the Institute of France means nothing. What counts is freedom, the clash of genres and principles. The real art battle is being fought inside these four walls. And who knows this may be the key to the future…[45]

The emergence of the Salon des Indépendants and it proclamation of "neither medals nor juries," along with the fact that it functioned as an "anonymous partnership" (*société anonyme*) of artists that covered the cost of their activities through a membership payment, opened up a new stage in the politics of avant-garde art and the modern exhibition system. Progressing in a series of "secessions" into multiple salons and exhibitions, the process would generate new artistic practices thanks to the free association and attendance of the members. It was a model closely related to economic liberalism: an artistic model that entrusted the function of providing access to art to free circulation and the opportunity for public comparisons. It was also a system that felt itself capable of abolishing all kinds of mediators and filters between artistic production and the public, until Duchamp's readymade urinal in 1917 forced the organizing committee of the Society of Independent Artists of New York to exercise the jury function prohibited in its bylaws and to censor R. Mutt's *Fountain* on the grounds that it was "by no definition, a work of art."[46]

As Bruce Altshuler has pointed out, the terms "independents" has had a long life, but the French Salon des Artistes Indépendants has survived to our own day rather as a refuge of reactionary circles.[47] It was characterized not by its novelty but rather by being made up of groups freely organized by the artists themselves, in rejection of the history of the French Salon as a concession by the sovereign. This was the implication lacking in the suggestion of the INBA to offer a space to the opposition in a "Salón de los Independientes." The INBA had such a unitary conception of the art scene that the press finally registered in the declarations of José Luis Martínez his inability to understand the very dispute he was confronted with, as part of a context of conflict that was simply beyond him:

> Mr. José Luis Martínez does not understand the objection of the painters to Confrontación 66 and still less the fact that some of them are willing to see the Salon not open at all. He is interested in discussion, in dialogue, in confrontation, but not at all in prohibition. Mr. José Luis Martínez cannot understand why the painters of the older generation, the painters with a name and consolidated body of work, are against the younger artists debating their differences. The debate between them and the young artists has not concluded. That would happen once those of the younger generation made their work and their positions known. That would happen in a great salon of contemporary painting.[48]

Perhaps this same lack of understanding led the Mexican cultural apparatus to imagine that the framework of the 19th Olympic Games was ideal for crowning its purpose of mounting a panoramic exhibition of local art under the concept of a great "Salón Solar," a title that lent itself to the most dithyrambic symbolisms.[49] This was a proposal they saw as a sort of sacrificial offering to the regime, which would put before both foreign visitors and Mexicans, "among other peaceful conquests, this demonstration of light and creative force."[50] To organize a national salon that would unite the divided factions on the local art scene was conceived institutionally as yet another achievement of the leadership role of the Mexican presidency.

44. Incorporation statutes of the Société des artistes indépendants, 1886, partly reprinted in *Salon to Biennial*, 50, 56.
45. Jean Le Fustec, *Le Journal des Artistes*, Paris (13 December 1884), cited in *Salon to Biennial*, 57.
46. See the masterly analysis of the case in "Given the Richard Mutt Case," in Thierry De Duve, *Kant After Duchamp* (Cambridge-London: The MIT Press, 1996), 89–143, and particularly 97–99.
47. *Salon to Biennial*, 49.
48. Interview with Martínez by Eduardo Deschamps, *Excélsior* (17 March 1966), quoted in Tibol, *Confrontaciones*, 72.
49. See, for example, the article by Enrique F. Gual, "Concurso del INBA: El sol de 1968," *Diorama de la Cultura*, supplement to the newspaper *Excélsior* (4 August 1968), and "Aclaraciones a Exposición Solar 1968," *Revista de la Semana* (11 August 1968).

The "Sociopolitical Awareness" of the "Professional Painters"

The rejection of the original proposal because it had considered watercolor a division in itself and planned to award prizes in a "national salon of the type proposed," instead of extending "personal invitations to artists" who had already earned an international reputation,[51] took the group of functionaries by surprise, as it did also the critics, unable to understand why "artists of the dissident 'group,' [who] are generally those who have participated in almost all the international events of a competitive character," refused today to give an opportunity to the young artists to exhibit alongside themselves. The decision of a small core of artists to sabotage the project of a general exhibition of contemporary art in favor of maintaining the distinction of the group of painters considered the "most advanced" in Mexico corresponded to the historical model of a "secession": the establishment of a difference between a genuine historical forefront and a merely contemporary group. Several decades after these events, Vicente Rojo insists emphatically that the starting point of the dissidence with respect to the Salón Solar was the refusal of the compact group of the painters at the forefront to be exhibited with an undefined group, not without conceding, paradoxically, that this desire to be differentiated led to participation in a broader project, namely, in the Salón Independiente.[52] In fact, as Vicente Rojo recalls, Jorge Hernández Campos, with whom he had a good personal relationship, tried to convince him to intercede in order to maintain the unity represented by the project of the Salón Solar. Rojo refused, with some regret, saying that the decision had been taken and could not be gone back on.[53] The attempt by the INBA to modify the format of the exhibition in order to bring back the dissident artists failed. As Juan García Ponce pointed out at the time about the Salón Solar: "Its organizers demonstrated their good will alongside their inability to correct their mistakes with a second, amended announcement, which did not change the artists' wish to reject it."[54] In the midst of the phase of greatest repression of the students in the street, in the summer and autumn of 1968, a dissidence among established artists would form, which the critics utterly refused to assimilate. One example will suffice: in addition to making a criticism frequently directed at the students themselves—why were they rebelling if they were the beneficiaries of the success of the regime?—, Alfonso de Neuvillate castigated the organization's pretensions to independence:

> They have also taken to calling themselves independent. Independent of what or why? Isn't every painter independent of himself or by himself? The adjective is therefore illogical, since by forming a group they automatically cease to be independent, in solidarity with certain postulates, not precisely esthetic ones, established in its formation and formulation.[55]

Consciously or unconsciously, it was the rapid progress from hostile comments about the "independents" to the establishment of a "Salón Independiente" (the adjective now qualifying the institution itself, rather than its members) that demonstrates that it was precisely the artists in the process of being officially enthroned who were to formulate a program of rejection of the artistic involvement of the INBA.

Manuel Felguérez has argued that, although the name of the Salón had its origins in art history, precisely in the example of the Salons des Indépendants in France, the artists' quest for self-determination was also illuminated by the position of José Revueltas in favor of academic self-governance, which he defended on the Committee of Intellectuals, Artists,

50. First announcement of the Exposición Solar (June 1968). Quoted in Tibol, *Confrontaciones*, 154.
51. Tibol, *Confrontaciones*, 155. These principles would be reiterated a year later in newspaper articles about the Salón. See "El 'Salón Independiente' se opone," *Excélsior* (2 May 1969).
52. Personal communication from Vicente Rojo (2 February 2018).
53. Personal communication from Vicente Rojo (2 February 2018).
54. Juan García Ponce, "Artes plásticas," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!* 359 (1 January 1969): 11.
55. Alfonso de Neuvillate, "Por las galerías de México. De la antigua 'Confrontación 66', la actual Exposición Solar y la probable lunar," *El Heraldo* (28 September 1968).

and Writers, in support of the student movement.[56] Felguérez was one of the members of the Committee's managing commission, along with Juan Rulfo, Carlos Monsiváis, and, for a time, Revueltas himself.[57] To be sure, it had been the Assembly of Writers and Artists which, when established on 15 August 1968, called for the "art marathons" to be celebrated on the 18th and the 22nd of the same month,[58] when, under the coordination of Felguérez, the painters intervened in the "belt of wounded vanity," as Carlos Monsiváis called it, referring to the sheet metal protecting the ruins of the statue of Miguel Alemán in front of the administration building in Ciudad Universitaria.[59] However ephemeral the presence of Revueltas on the Committee of Intellectuals, Artists, and Writers, his declarations in favor of autonomous governance for the national university, which the writer saw as a more radical political effort than the strike itself, included calls for exhibitions and cultural festivals with a political bite.[60]

In any case, there is a substantial difference between the French tradition of Salons des Indépendants and the Mexican Salón Independiente of 1968, which consists of more than a mere semantic change. The result of the meetings which, in the heat of the 1968 crisis, defined the agenda of the Salón Independiente as an artistic organization consisted of a program of self-imposed prohibitions—not to participate in national or international exhibitions "that have a competitive character," "that are divided into sections or genres," or "that are classified by country"—, in addition to forbidding its members "to belong to another national salon, as for example the Salón de la Plástica Mexicana, or other similar salons." The fact that the artists formulated their role in terms of these restrictions clearly spoke to the discovery of a particular kind of power: the subversive capacity of non-participation, in other words, of going on strike. It was a radical notion that the members of the dissident Salón understood their veto within a global framework: the "protest demonstrations of numerous groups of artists around the world who reject the jury system as it currently functions, since this system generally lends itself to manipulations by interests alien to art."[61] In fact, this remark identifies the Salón Independiente in Mexico as one of the first shakeups of international cultural structures that marked the years from 1968 to 1970. This affinity was reinforced in 1969, when the second Salón was able to boast of having made a place for Francisco Icaza, Roger von Gunten, and Brian Nissen, who had rejected invitations to the São Paulo Biennial in repudiation of Brazil's military dictatorship. This suggested the possibility of inviting artists who were boycotting biennials around the world at that moment to exhibit at the Salón Independiente in Mexico.[62]

The radical element in the decision to organize the Salón Independiente was the fact that it made effective the divorce between the local avant-garde art scene and the official institutions that until that moment had worked so hard to bring the modern artists under their wing. It is revealing that the communications addressed by Hernández Campos to the artists of the Salón Independiente continued to insist on designating them the "Salón de Independientes" or the "group of the INDEPENDENTS!," in the hope perhaps of undoing both the semantic and the political change the group had undergone.[63]

56. Personal communication from Manuel Felguérez (18 January 2018).
57. He appears, in fact, as a signatory of the Declaration of Principles of the Committee of Intellectuals, Artists, and Writers of 27 August 1968. See Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México. Julio/diciembre de 1968*, vol. II (Mexico City: Era, 1969), 161.
58. Ramírez, *El movimiento estudiantil*, vol. I, 225, 232, 236.
59. Carlos Monsiváis, *Democracia. Primera llamada. El movimiento estudiantil de 1968* (Mexico City: Consejo Nacional para Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Colima/etc., 2010), 49, 86.
60. José Revueltas, *México 68: Juventud y revolución* [Obras Completas 15], eds. Andrea Revueltas and Philippe Cheron, foreword by Roberto Escudero (Mexico City: Era, 1978), 60.
61. "A los miembros del Salón Independiente," anonymous undated text [ca. April 1968]. Archivo Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. The content coincides with that quoted by Raquel Tibol, *Confrontaciones*, 161.
62. Francisco Icaza, draft of a text on the Salón Independiente and the biennials (1969), Archivo Conchita Solana. See also his statements in the article "El 'Salón Independiente' Insiste en su veto a bienales y a exposiciones competitivas," *Excélsior* (9 June 1969).
63. This document is as delicate as the prudent refusal of Hernández Campos to take part in the round table organized by the Salón Independiente on October 30th (letter from Jorge Hernández Campos, director of the Department of Visual arts of the INBA, to the "Salón de Independientes," dated 26 October 1968). This letter was read aloud during the round table in question. See F. Deschamps B., "4 horas de discusión en el 'Salón Independiente'. Libertinaje; lo que importa es cómo se pinta; ¿se ha encogido la libertad de expresión? Que sean sinceros," *Excélsior* (1 November 1968).

It is clear that the organization of the Salón, conceived as a political operation independent of all supervision by governmental cultural institutions, constituted a first: it marked the tendency, still visible today on the Mexican art scene, of identifying distance from power with ethical virtue. In this sense, the declarations by the Salón Independiente to the effect that it was not pursuing "political ends"[64] must be read as a preventive explanation, designed to safeguard the group from the climate of police repression generated by the government against students and intellectuals, and above all to prevent any possibility of Article 33 of the Mexican Constitution, which calls for the immediate deportation of non-Mexican nationals who involve themselves in domestic politics, being applied to the foreign artists.[65] The degree of politicization of the Salón Independiente was sufficient to dissuade Rufino Tamayo from participating in the inaugural exhibition when he discovered that some of the artists in the Salón "were mixed up in political problems."[66] In any case, the refusal of the Salón Independiente to function under the auspices of the INBA shattered any hopes the apparatus of the institution may have had with respect to contemporary art: namely, to organize "a national salon in which all the schools currently active in Mexico would come together, united around a general motivation [...] that would make it possible better to appreciate, by contrast, the character and merits of each artist. [...] a map of the current state of the Mexican visual arts."[67]

In a particularly well-researched article about the salons, Jas Reuter made one thing very clear: if relations between government and artists had ended in schism, that was because of the rejection, both moral and political, on the part of the artists, of the brutality of the repression unleashed by Díaz Ordaz against the students:

> [...] a sociopolitical awareness by a group of professional painters, who, in the light of official methods for maintaining order in the capital of the country, considered it necessary to separate themselves from a cultural manifestation organized by an official institution. Hence the name of "Independents."[68]

The oppositional force of this gesture was lacking in rhetorical violence, as were most of the critiques and expressions of dissidence made to confront state violence. Nevertheless, it was unequivocal and was expressed in acts. As part of their rejection of the way the official institutions were behaving, the artists of the Salón Independiente decided to withdraw the works they had loaned to the Museo de Arte Moderno, which had opened its doors just a few years before in 1964. It was a boycott exhibited on the bare walls of the museum.[69] But the authorities hastened to bridge the gap. As Raquel Tibol recounts with amusement:

> If during those October days anyone had peeked into the Museo de Arte Moderno, there were still works to be seen by those very artists who had announced their withdrawal. What had happened? In effect, the protesters of the Salón Independiente had withdrawn everything they had loaned, but the INBA filled up the voids with works by the same painters purchased in galleries or directly from their studios.[70]

The Salón Nacional, the "Fruit of a Boundless Optimism"

This politicization, constructed by self-imposed limitations, came to be harnessed to the winds of rebellion blowing at the time, without being fully theorized. When the question of what the Salón Independiente was actually contributing began to be whispered by its closest critics, it was to negotiate a combination impossible to the common sense of a nation molded by the hegemony of the PRI: a sort of art for art's sake understood as political opposition. At the round table discussion organized by the Salón just before the second edition of the exhibition, Juan

64. Tibol, *Confrontaciones*, 161.
65. Personal communication from Manuel Felguérez, 19 January 2018.
66. "Chávez, Tamayo y los jóvenes. 'Nada de política', afirma el pintor," *Excélsior* (17 October 1968).
67. Foreword by the "Departamento de Artes Visuales del INBA" to the catalogue *Exhibición Solar 1968* (Mexico City: INBA, 1968). It was Raquel Tibol who with good reason attributed this unsigned text to Jorge Hernández Campos, director of the Department of Visual Arts of the INBA; see Tibol, *Confrontaciones*, 159.
68. Jas Reuter, "Artes. Los solares y los independientes. Dos exposiciones simultáneas de pintura contemporánea," *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias Humanas* 6, no. 24 (November-December 1968): 33.
69. Tibol, *Confrontaciones*, 165.
70. Tibol, *Confrontaciones*, 166.

García Ponce summed up this position, explaining why it was necessary to boycott the function of art as national representation. There is still much to be retained from this outline of a defense of the political effects of the purest autonomy, though we only have access to García Ponce's actual words through the painstaking record of a journalist:

> García Ponce spoke of the relation between the artist, culture, and power. [...] He said that it is from the objectification of the subjectivity of the artist that the work emerges, which must be made without thinking that culture is going to be made, since this is the heritage of a country; as a result, artists cannot be in the service of power and therefore must not represent it in international festivals, as if it were in the name of a given nation.
>
> He added that "art is currently the opposition." It must therefore refuse to serve culture that an established power can in turn make use of: a realization by the artist that said power conditions the alienation of society, and that if he refuses to participate in that social conglomerate it is because he is aware that the work of art is private. [...]
>
> García Ponce finished by saying that it was man that invented his society and therefore can be against it if he deems his society bad. And Felguérez interjected: the work of art is not only an esthetic factor, but also a factor of social change.[71]

Art is currently the opposition: perhaps in the midst of the social defeat of 1969, with yet another revolution put on hold, and the burden of the tragic balance of '68, which included dozens of political prisoners and the end of the political innocence of the middle class, García Ponce's statement was not so far from the truth. Above all, he was expressing the vital objection, the empirical fact, which the Salón Independiente represented, as a constant reminder of the regime's inability to reconstitute the whole it had aspired to control before the student crisis. There is no doubt, however, that the writer's supposition that works of art—and their refusal to be rendered functional—might be factors of social transformation appeared to be too subtle or too deep for both pundits and the general public.

The image of the Salón's independence had a certain arbitrariness and futility to it, in a field where political implications, in the absence of any thematic declaration, were invisible to commentators. Reviewing the second edition of the Salón Independiente, Jorge Ibargüengoitia viewed with irony (he had a talent for seeing the "logic" of vicious circles) the comedy into which the boycott of the Mexican artists had placed the relation between art and power. From the beginning, returning to the concept of "independent" artists, Ibargüengoitia wondered whether the rebellion of the artists against the INBA was not rather a way of profiting from the situation by refusing to become entangled in the machinations of a failing institution:

> Returning to the Independientes, we find that among them there are some, every younger, who for the last fifteen years have been making a kind of art that is not the kind that interested Bellas Artes twenty or thirty years ago. [...]
>
> [...] It is evident that Bellas Artes has realized that the few Mexican painters who may be of some interest are beyond its reach, as demonstrated by the fact that last year it modified the format of the Exposición Solar three times.
>
> Bellas Artes has no money. [...] But Bellas Artes does what it can to attract the Independents into its fold, which is little enough: it offers them a borrowed wall, pistachio green, with a horrible salon.
>
> From all this it can be deduced that the Independents, with their declarations, are in fact making themselves independent of the protection of an institution that has neither authority, nor money, nor a willingness to protect them, and they have been taken under the wing of the UNAM, which, as the rector said very accurately, is a "decentralized entity," and therefore, we might add, a governmental one.[72]

The scant enthusiasm awakened by the politics—and the art—of the Salón Independiente at the time was deafening. The experimentalism of the third edition of the Salón in 1970, for which the artists were asked to work with newsprint, in the terms of "an art poor in materials, but luxurious in concept," and the increasingly playful and self-parodying tone adopted by the group in its public appearances (as for example in the single issue of the newspaper it published)[73] did not move the critics who, like Raquel Tibol, found their protests "timid," the exhibition itself a "chaotic jumble," and the effect on the viewer a state of mind "rather of perplexity and disappointment," in spite of the apparent playfulness. The title of Tibol's review was genuinely malicious: "The 'Independents' Play at the 'Salon' Game."[74] The echoes of and parallels with Fluxus or the Situationist International that the contemporary spectator may find in the works of the Salón Independiente were disdained by many critics as a "neo-Dadaism with nothing new to show," which achieved no more than a "more or less ingenuous spectacle and humor, a happening full of striking effects, which could be held in a circus tent."[75] Even the attempt made by Alaíde Foppa at a rather tepid defense of the "anti-art" of the group can be read as a sort of scolding:

> It is fine, moreover, for artists not always to take themselves seriously; anti-solemnity is good. What is bad is taking the jokes seriously, or believing, for example, that calling oneself "independent" can be a program, or a challenge, in our day, when everyone is independent in terms of artistic norms or canons—which no longer exist—, and when no one is entirely so, with respect to the society in which we live.[76]

This lack of comprehension was registered by the *Bulletin* of the third Salón in quotations and jokes: under a doctored photo of a congress, which showed a scattering of banners with the logo of the Salón Independiente on them, the caption described the "Moment when the international art critics say 'no, no, and no' to the painters of the Salón Independiente (in the armchair room."[77] With no prospect of echoes from elsewhere, in the midst of the solemnity of high culture and the mourning process, transformed into anger, of political activism, the esthetic games of the third edition of the Salón Independiente in 1970 had no hope of maintaining the unity of the group in the face of the storm of criticisms and complaints. Within a few months, the Salón group would dissolve, as a result of a largely generational fracture, but expressed in terms of the growing division of the post-68 cultural and intellectual world into reformists and revolutionaries. From London, in various letters to the press, Felipe Ehrenberg demanded that the new board of the Salón abandon its political ambiguity, since it was running the risk of being a "Salon of Indefinites, or whatever, but never independents."[78] In the name of the board, Kazuya Sakai counterattacked, observing that the politicization Ehrenberg was arguing for would require the Salón to be composed only of Mexicans. He went on to reject Ehrenberg's "leftist infantilism," warning that "we cannot simply change things just like that, nor become guerrilla fighters."[79] In the end, the group broke apart when the older artists tired of putting up with the invective of the younger ones. The critical-artistic games of the third edition of the Salón were integrated into an underground current, never fully developed, which for decades identified experimentation, improvisation, self-indulgence, and humor as circular terms on the local art scene.

Once this organized opposition disappeared, the authorities resuscitated the idea of a series of exhibitions that would survey the whole range of artistic currents in Mexico. Finally, after a decade's delay, between 1977 and 1988 the INBA organized a Salón Nacional de Artes Plásticas, with a variety of disciplines represented in sectional formal, in some cases as biennial exhibitions. These events were not free of miscues: to go no further, the first Painting Salon, in 1977, entered into crisis owing to the rigor of the selection committee, which had to be replaced by another, more friendly to the admission of works

71. "Las bienales deben desaparecer, dicen varios artistas en una mesa redonda," *Excélsior* (1 August 1969).
72. Jorge Ibargüengoitia, "La rebelión de los colgados. El Salón Independiente," *Excélsior* (28 October 1969). Another Ibargüengoitia's article was jokingly reprinted in the *Boletín* of the third Salón under the title "Anteproyecto para una mafia" (Salón Independiente, *Boletín*: 3). The writer's critique was even sharper if we bear in mind that he was a childhood friend of Manuel Felguérez, a fellow boy scout.
73. Salón Independiente, *Boletín* (Mexico City: Museo Universitario de Ciencias y Arte, CU, 3 December 1970): 1.
74. Raquel Tibol, "Los 'Independientes' juegan al 'salón'," *Diorama de la Cultura*, supplement to the newspaper *Excélsior* (6 December 1970).
75. Jorge J. Crespo de la Serna, "Salón Independiente II [sic]," *Novedades* (10 December 1970): 5.
76. Alaíde Foppa, "Artes plásticas. La antisolemnidad de los independientes," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!* (3 February 1971): 14.
77. Salón Independiente, *Boletín*: 3.
78. Felipe Ehrenberg, "El SI no contesta," letters to *Siempre!* (25 November 1970).
79. Kazuya Sakai, "Infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente," *Excélsior* (20 July 1971).

to the event.[80] Starting in 1978, the Salon would begin to include an annual experimental section (known as the "Salón de Experimentación") that aspired to institutionalizing non-traditional practices. Groups like Proceso Pentágono and Peyote y Compañía presented some significant work, but the exhibition space was suspiciously moved from the Palacio de Bellas Artes, alongside the more traditional disciplines, to the Auditorio Nacional.[81] In spite of these frictions, Raquel Tibol formulated in 1980 some "Reasons for the Salon" which were, in practical terms, a disqualification of the Salón Independiente of a decade before. Tibol went so far as to suggest that the motivation behind the boycott of the institutions had been selfish: it favored the monopoly of artists who were already known in terms of international visibility and gallery sales.

> In spite of the objections and attacks made against these kinds of exhibitions, it has been demonstrated that the lack of tribunes for dialogue with images is profoundly deleterious to artistic activity. [...] It should be borne in mind that the Salón Nacional is the fruit of a boundless optimism, since it was established in spite of long-standing and bitter quarrels between the artists and the governmental agencies. One need only recall a relatively recent instance: the controversy stirred up by the Exposición Solar in 1968. [...] Most of those who attacked it had never refused before, nor would they refuse afterwards, to participate in international exhibitions at which prizes are awarded (such as the Venice and São Paulo biennials, for example), nor did they refuse the prizes or mentions awarded to them. Why this inconsistency? It was a question, it would seem, of creating a closed, pre-established contact between the artists with a certain prestige and the state (in short, an elitist connection). [...] Judged from this perspective, [...] the awards at an official salon would be a symbolic acknowledgment of the common effort of the entire guild of artists, rather than an individual stimulus [...].[82]

Things can be seen in a very different light. It would not be unreasonable to suggest that the social contract offered by a new Salon to the artists was in fact the possibility of going from "poor, but independent" (as the Salón Independiente proclaimed in 1970) to accepting the "protection of an institution that has neither authority, nor money, nor a willingness to protect them," as Jorge Ibargüengoitia had observed.[83] Even at the present day, it is not unusual for artists and their fellow travelers in Mexico to feel that the offer being made to us is not particularly substantial, and that a certain "sociopolitical awareness" might lead professional artists to reject the devil's kiss of a very poor and inhospitable institution. This temptation "not to participate" remains a legacy of the Salón Independiente, which the conditions of a defective practice are hardly likely to dissipate altogether.

---

80. The members of the first selection committee were Rita Eder, Jorge Hernández Campos, Ignacio Márquez, and Xavier Moyssén, who rejected the conceptual penury and the colonized character of the paintings submitted. They were replaced by Raquel Tibol, Manuel Felguérez, Armando Torres Michúa, and Leonor de Villafranca, who salvaged 194 works, from among which a jury made up of Juan García Ponce, Luis Cardoza y Aragón, Juan Acha, and Alaíde Foppa decided to award the prize to Beatriz Zamora. See Raquel Tibol, "Una década de la Sección de Pintura del Salón Nacional de Arte (I)" *Proceso* (13 August 1988), available at <http://www.proceso.com.mx/151177/una-decada-de-la-seccion-de-pintura-del-salon-nacional-de-arte-i>. Tibol's article was continued in the following two issues of *Proceso* (20 and 27 August 1988).

81. César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales* (Mexico City: UNAM-Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 50. The book contains a good account and critique of the development, plagued by contradictions, of the Salón de Experimentación of the INBA, pp. 45–54.

82. Raquel Tibol, "Razones del Salón," *Proceso* (8 March 1980), available at <http://www.proceso.com.mx/128125/razones-del-salon>.

83. Ibargüengoitia, "La rebelión de los colgados."

16. Los integrantes del | Members of the Salón Independiente en la explanada del | on the esplanade of the Museo Nacional de Antropología, verano de | Summer of 1969

17. Paolo Gori, serie | series *Monumentos mexicanos*, 1968

MURAL EFÍMERO

En 1952, una estatua del presidente Miguel Alemán Valdés, quien había financiado y patrocinado el proyecto de Ciudad Universitaria, fue erigida entre el edificio de la rectoría y la Biblioteca Central como símbolo de unidad entre la universidad y el poder presidencialista. Casi de inmediato se convirtió en objeto de protestas que culminaron con un ataque dinamitero en 1961. La reconstrucción de la escultura de Asúnsolo duró poco: en medio de las movilizaciones que en 1966 depusieron al rector Ignacio Chávez, el 5 de junio de 1966, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria Estudiantil (MIRE) colocó una carga de dinamita que decapitó la estatua.

En 1968, las láminas que protegían los restos de la estatua del presidente Alemán fueron tomadas por artistas como Manuel Felguérez, Adolfo Mexiac, Francisco Icaza, José Muñoz, José Luis Cuevas, Juan Manuel de la Rosa, Mario Orozco Rivera, Luis Urías, Gilberto Aceves Navarro, Fanny Rabel, Guillermo Meza, Ricardo Rocha, Jorge Manuel y Benito Messeguer, para hacer un mural efímero en apoyo al movimiento estudiantil. Sus imágenes carecían de un plan de conjunto, reflejando el espontaneísmo de la primera fase de la movilización.

Con la entrada del ejército en Ciudad Universitaria el 18 de septiembre de 1968, el mural fue cubierto por una capa de pintura gris sobre la lámina protectora que, finalmente, fue retirada en 1972. No es casual que una buena parte de esos pintores se sumaran a la organización del Salón Independiente, al punto que puede verse como su antecedente inmediato.

THE EPHEMERAL MURAL

In 1952, a statue of President Miguel Alemán Valdés, who had sponsored the Ciudad Universitaria project, was erected between the administration building and the central university library as a symbol of unity between the national university and regime. It became a target of protests almost immediately, culminating in an initial attack with dynamite in 1961. The statue was reconstructed by Asúnsolo but did not last long: on 5 June 1966, amidst the wave of protests that led to the resignation of the rector Ignacio Chávez, the Movimiento de Izquierda Revolucionaria Estudiantil, known as MIRE, placed a charge of dynamite on the top of the repaired statue and decapitated it in the explosion.

In 1968, the sheets of metal protecting the remains of the statue were taken over by a group of artists that included Manuel Felguérez, Adolfo Mexiac, Francisco Icaza, José Muñoz, José Luis Cuevas, Juan Manuel de la Rosa, Mario Orozco Rivera, Luis Urías, Gilberto Aceves Navarro, Fanny Rabel, Guillermo Meza, Ricardo Rocha, Jorge Manuel, and Benito Messeguer, who painted on them an ephemeral mural in support of the student movement. The work was carried out without any master plan, in a reflection of the spontaneous nature of the first stage of the demonstrations.

When the Mexican army occupied Ciudad Universitaria on 18 September 1968, the mural was covered with a layer of grey paint that was not removed until 1972. It is no surprise that many of the painters involved in the creation of the mural joined in the organization of the Salón Independiente, of which it can be seen as a direct antecedent.

18. Rodrigo Moya, *Atentado fallido contra la escultura de Miguel Alemán*, 1957

19. Antonio Caballero, de la serie | from the series *Monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria, ca.* 1966

20. Hermanos Mayo, *Estatua de Miguel Alemán en la C.U.*, 1966

21. Hermanos Mayo, *Estatua de Miguel Alemán en la C.U.*, 1966

22. Concierto de | Concert by Óscar Chávez en los jornadas culturales del Comité de Huelga, en | during the cultural days of the Strike Committee, in Leobardo López Arretche, *El grito*, 1968–1970

La represión del movimiento estudiantil y el fracaso de la Exposición Solar, que el gobierno organizó durante la XIX Olimpiada, son eventos que enmarcan la aparición del Salón Independiente. El Comité de Huelga convocó a estudiantes, pintores e intelectuales a asistir a maratones artísticos para manifestar su apoyo.

—

The repression exercised against the student movement and the fiasco of the Exposición Solar, organized by the government during the 19th Olympic Games, were the events that framed the emergence of the Salón Independiente. The Strike Committee called on students, painters, and intellectuals to attend art marathons as a show of support.

23. Hermanos Mayo, Sin título | Untitled, 1968

24. Juan José Gurrola en los jornadas culturales del Comité de Huelga | during the cultural days of the Strike Committee, en | in Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968–1973

Los estudiantes de cine del CUEC tomaron las instalaciones de su escuela y formaron brigadas para documentar el movimiento. Raúl Kampfer documentó el *Mural efímero*, editaría su registro en 1970 usando una de las canciones de protesta más importantes contra la guerra de Vietnam: *Child in Time* de Deep Purple.

—

The film students of the CUEC took over the installations of their school and formed brigades to document the movement. Raúl Kampfer recorded the creation of the *Mural efímero* and he would release his work in 1970 using one of the most important protest songs of the Vietnam War period as a soundtrack: Deep Purple's *Child in Time*.

25. Antonio Caballero, estatua de | statue of Miguel Alemán, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Monumento a Miguel Alemán*, *ca.* 1966

26. Leobardo López Arretche, *El grito*, 1968–1970

27. Vista de la cara este del | View of the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, en | in Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968–1973

28. Hermanos Mayo, *Estatua de Miguel Alemán en la C.U., ca.* 1966

30. Héctor García, vista de la cara norte del | view of the north face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968

29. Héctor García, detalle de la cara sur del | detail of the south face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968

31. Artistas participantes en el | Artists who participated in the *Mural efímero*, en | in Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968–1973

El nombre con el que conocemos esta intervención, *Mural efímero*, lo había utilizado José Luis Cuevas en 1967 para su espectacular en la Zona Rosa. Lo hayan usado o no los pintores disidentes en 1968, la caducidad de su obra contrastaba con los afanes de inmortalidad del muralismo oficial.

—

The name given to the intervention—*Mural efímero*—had been used by José Luis Cuevas in 1967 for his billboard in the Zona Rosa. Whether or not the name had been used in 1968 by the dissident painters, the impermanent nature of their work would have contrasted with the aspirations to immortality of the official muralist movement.

32. Detalle de la cara este del | Detail of the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968

33. Créditos del cortometraje de | Credits of the short film by Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968–1973

34. Manuel Felguérez pintando la cara este del | painting the east face of the *Mural efímero*, en | in Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968–1973

Manuel Felguérez convocó a pintores a asistir a las jornadas culturales organizadas por el Comité de Huelga y participar en la creación del *Mural efímero*. A diferencia de la producción gráfica, en la que se produjo arte político anónimo, los artistas que intervinieron las láminas firmaron con nombre y apellido.

Manuel Felguérez called on the painters to attend day-long cultural events organized by the Strike Committee and to participate in the creation of the *Mural efímero*. But in contrast to other graphic expressions of anonymous political art, the artists who painted on the sheet metal signed their names.

35. Manuel Álvarez Bravo, Manuel Felguérez pintando la cara este del | painting the east face of the *Mural efímero*, 1968

36. Héctor García, artistas pintando la cara sur del | artists painting the south face of the *Mural efímero,* Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968

37. Héctor García, vista de la cara este del | view of the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968

38. Héctor García, detalle de la cara norte del | detail of the north face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968

39. Héctor García, artistas y estudiantes trabajando durante el | artists and students working during the Festival Cultural en | at Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968

40. Vista de la cara norte del | View of the north face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968

41. Vista de la cara norte del | View of the north face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, en | in Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968–1973

42. Detalle de la cara oeste del | Detail of the west face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, en | in Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968–1973

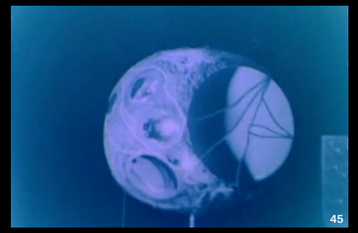
Al pintar las láminas acanaladas que protegían la estatua destruida de Miguel Alemán, los artistas contemporáneos no sólo manifestaron su desacuerdo con el sistema político y en favor de la libertad, sino que implícitamente desafiaron las convenciones y el anquilosamiento del arte público oficial.

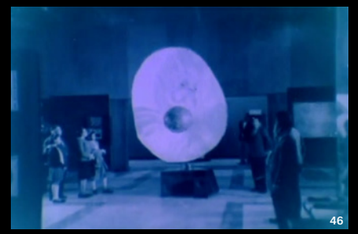
—

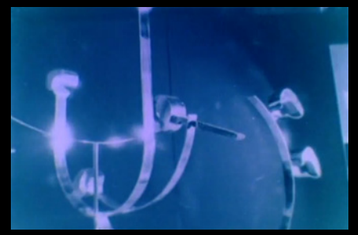
By painting the corrugated sheet metal protecting the damaged statue of Miguel Alemán, the artists not only expressed their disaccord with the political system and their pursuit of freedom, but also implicitly challenged the conventions and stagnation of official public art.

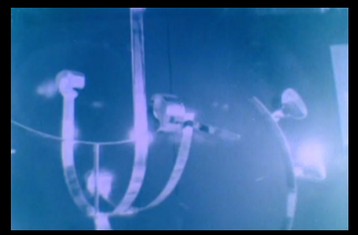
43. Detalle de la cara oeste del | Detail of the west face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968

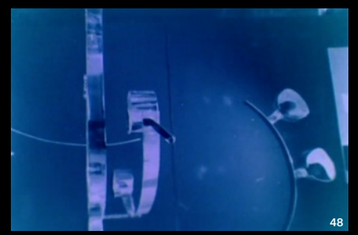
44. Detalle de la cara sur del | Detail of the south face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968











45. Alejandro Ballesteros, *Esfera mágica*, en | in *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968

46. Vista de la obra de | View of the work by José Hernández Delgadillo, *Sol de cosmos*, en | in *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968

47. Lorraine Pinto, *Quinta dimensión*, en | in *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968

48. Jorge Alarcón Islas, *Un móvil*, en | in *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968

EXPOSICIÓN SOLAR

Con la intención de mostrar al mundo un panorama completo de la plástica mexicana actual y con el apoyo del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) aspiraba a organizar una "Exposición Solar 68" como el evento central de arte mexicano para la XIX Olimpiada. La convocatoria, publicada en el mes de junio de 1968, generó de inmediato la irritación de los artistas modernos, quienes entendieron las premisas de la convocatoria como prueba de una absoluta falta de entendimiento del arte del día por parte de los críticos y funcionarios oficiales.

La protesta estalló de hecho en un pequeño grupo de artistas de vanguardia, como: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Brian Nissen y Kazuya Sakai, quienes decidieron rechazar la convocatoria, sobre todo porque desdibujaba las diferencias entre la pintura avanzada y las prácticas menos arriesgadas. Esa disidencia vino a alimentarse con la reacción moral de los artistas ante la violencia que el gobierno dirigió contra el movimiento estudiantil. Varios de los pintores que intervinieron en la creación del *Mural efímero* en Ciudad Universitaria en agosto de 1968, se adhirieron al rechazo de la convocatoria oficial. Al inicio, los diarios destacaron que la carta de protesta incluía la firma de pintores consagrados como Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Leonora Carrington, quienes se negaron a participar si prevalecía la intención de dividir las obras según técnicas tradicionales (pintura, escultura, acuarela, etc.), y si los premios eran otorgados de acuerdo a esos criterios anacrónicos. La crítica se extendió hacia el modo en que esas prácticas fomentaban el carácter comercial y competitivo del arte mediante retribuciones estatales.

El INBA modificó la convocatoria, los premios fueron cambiados por adquisiciones, pero el criterio de dividir la muestra por disciplinas se mantuvo. El rechazo a estas bases y la violencia del Estado contra los estudiantes, llevó al núcleo principal de artistas modernos a rehusar toda participación en el programa de las instituciones oficiales, dando pie a la creación del Primer Salón Independiente.

SOLAR EXHIBITION

In the aim of showing the world the full panorama of contemporary Mexican visual arts, the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), in collaboration with the Olympic Games Organizing Committee, wished to organize an Exposición Solar 68 as the central Mexican art event of the 19th Olympiad. The announcement, made in June of 1968, immediately provoked the irritation of contemporary artists, who saw the premises of the exhibition format as proof of a complete lack of understanding on the part of official critics and functionaries of the art of the day.

The protest was led by a small group of artists at the forefront of the Mexican avant-garde: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Brian Nissen, and Kazuya Sakai decided to reject the invitation, mainly because it blurred the differences between avant-garde painting and less audacious practices. The dissidence was fortified by the artists' moral reaction to the violent repression of the student movement by the government. Several of the painters who had taken part in the creation of the ephemeral mural in Ciudad Universitaria in August of 1968 joined in rejecting the official invitation. Press reports initially highlighted the fact that the open letter of protest was signed by such established painters as Rufino Tamayo, Carlos Mérida, and Leonora Carrington, who refused to participate if the works submitted to the exhibition were to be divided in accordance with traditional techniques (painting, sculpture, watercolor, etc.) and if prizes were to be awarded in each of these anachronistic categories. The artists' also objected to the way these practices fostered the commercial and competitive character of art through a system of state rewards.

The INBA modified the exhibition format, so that prizes were replaced by acquisitions, but the principle of division into genres was maintained. The rejection of the format and the state violence exercised against the students led the central core of the contemporary artists to refuse to participate in the program of the official institutions, laying the groundwork for the creation of the first Salón Independiente.

Los Pintores Protestan por las Bases de la "Exposición Solar"

Amenazan con no Asistir a esa Muestra Clímpica

49. *Excélsior*, 9 de agosto de | August 1968

CONCURSOS-PREMIOS-LITERARIOS-MUSICALES-ARTISTICOS-BECAS-

53. Pedro Cervantes, *Ícaro*, 1968

Gracias al Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, se premiaron y adquirieron quince obras para el Museo de Arte Moderno. En opinión de la crítica, los premios respondieron al uso de coloridos violentos de moda, aunque muchos consideraron las obras premiadas como imitaciones pobres de maestros conocidos.

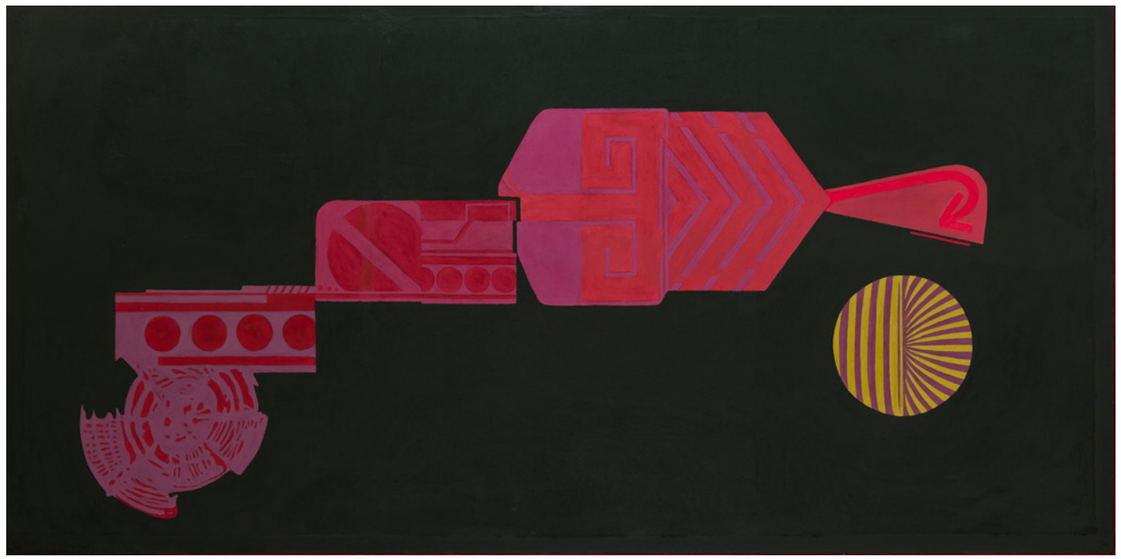
Thanks to the Olympic Games Organizing Committee, fifteen works were given prizes and acquired for the Museo de Arte Moderno. In the view of critics, the awards were for the then fashionable use of strident colors, though many considered the prize-winning works poor imitations of well-known masters.

Exposición Solar

Premios a Lorraine, Ocejo, Peyri, Esqueda, Friedeberg, Maillard, Cervantes y Otros

54. *Excélsior*, 8 de octubre de | October 1968

55. Lorraine Pinto, *Quinta dimensión*, 1968

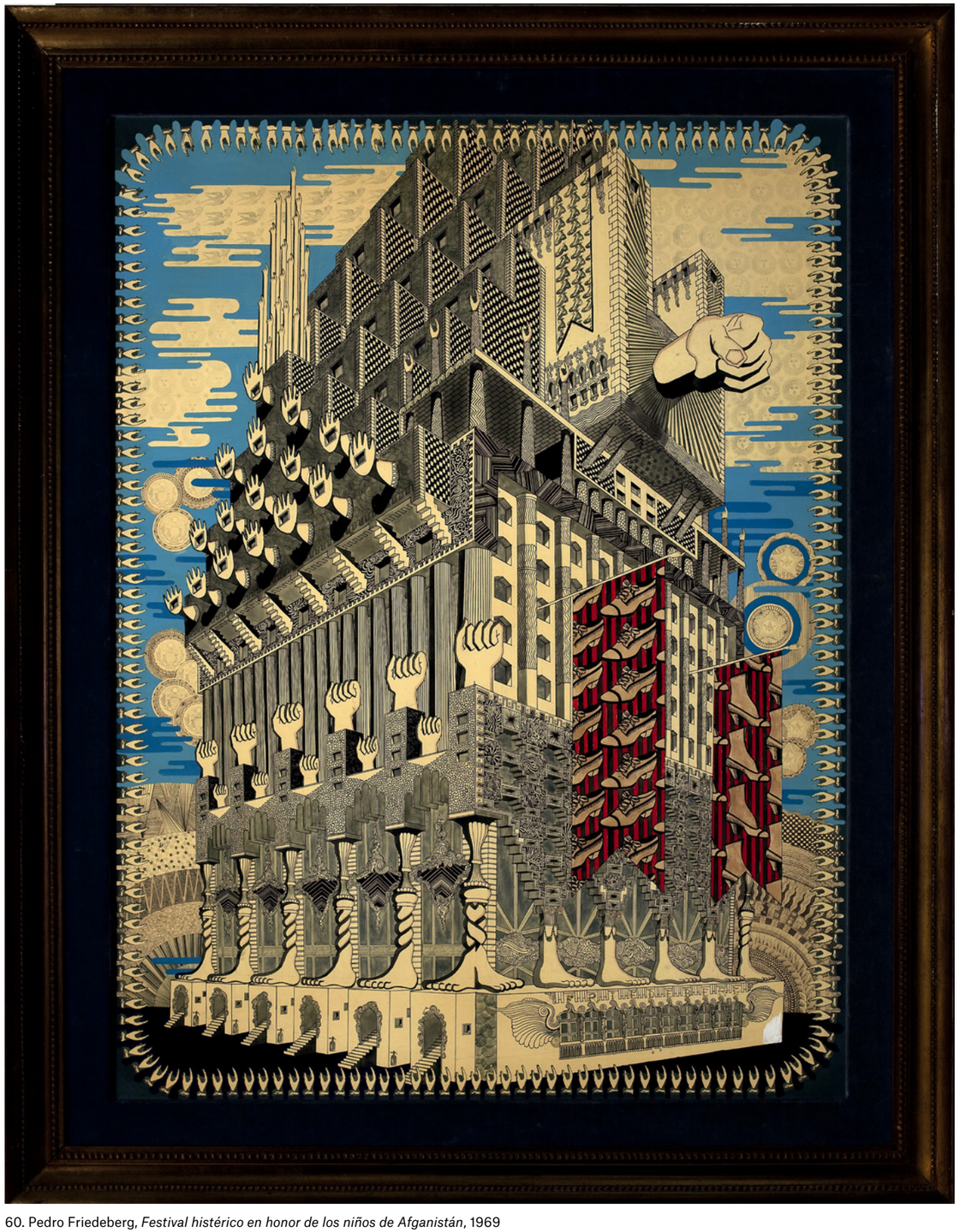


56. Gelsen Gas, *Trasplante*, 1968

57. Antoni Peyrí, *Tríptico de un mundo sin sol, de luces interiores*, 1968

58. Eduardo Coghlan, *Entierro*, 1968

59. Héctor Navarro, *Historieta*, 1968



60. Pedro Friedeberg, *Festival histérico en honor de los niños de Afganistán*, 1969

61. Joy Laville, *Tres desnudos y escalera*, s.f. | n.d.

Pese a la crisis política y artística, la Exposición Solar siguió adelante. La prensa criticó la revoltura de su presentación y la incapacidad de proveer un auténtico panorama de las tendencias del arte del momento. La exposición aparece en retrospectiva como un conjunto abigarrado de trabajos disímbolos y contrastantes.

—

In spite of the political and artistic crises, the Exposición Solar opened as scheduled. Reviews in the press criticized the muddled character of the presentation and its failure to offer a genuine panorama of current trends in Mexican art. In retrospect, the exhibition appears to have been a motley collection of varied and contrasting works.

62. Ernesto Mallard, *Heliogonia (tríptico)*, 1968

63. Vista de la entrada al | View of the entrance to *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968

SALÓN INDEPENDIENTE 68

En agosto de 1968 los artistas disidentes deciden organizar una exhibición alternativa a las oficiales que coincidiera en el tiempo con la XIX Olimpiada de octubre. Su intención era mostrar un panorama real de las tendencias del arte contemporáneo en México, arrebatando así la iniciativa a las instituciones.

En sus declaraciones de prensa, los integrantes tuvieron cuidado de proclamarse públicamente como un grupo de artistas profesionales, apolíticos y en busca de la libertad artística, sin pretender una afiliación directa con el movimiento estudiantil. La represión hacía necesario ejercer la disidencia de forma pública pero cautelosa, sobre todo porque varios de los integrantes y organizadores del Salón eran extranjeros y por lo tanto podían ser expulsados si se involucraban en asuntos públicos. La inspiración de tomar el nombre del Salón Independiente francés de fines del siglo XIX dejaba en claro, sin embargo, que la disidencia artística había devenido en rechazo a los sistemas de representación hasta ahora sancionados por el Estado.

Por mayoría de votos se decidió que esta primera exposición del Salón Independiente tendría lugar en Ciudad Universitaria, pero la entrada del ejército y la saturación del programa artístico de la UNAM durante los Juegos Olímpicos impidió que la sede fuera el Museo Universitario de Ciencias y Arte. Fue así que el 15 de octubre se inauguró el Primer Salón en el Centro Cultural Isidro Fabela, en la antigua Casa del Risco en San Angel, con la presencia de 43 artistas y un predominio de obras en caballete. Enlistados a la entrada del Salón, los principios del colectivo manifestaban la adhesión de los artistas a un concepto de libertad de creación que incluía la independencia frente a las instituciones y la inclusión de artistas nacionales y extranjeros en plataforma autónoma. Todo ello hacía de esa exposición un acto de resistencia frente a los usos de la cultura oficial mexicana que había prevalecido en el periodo post-revolucionario.

INDEPENDENT SALON 68

In August of 1968 the dissident artists decided to organize an alternative exhibition that would coincide with the 19th Olympic Games celebrated in October. Their aim was to offer a genuine panorama of contemporary art trends in Mexico, wresting the initiative from the official institutions.

In declarations to the press, the artists were careful to describe themselves as a group of professional, apolitical artists in search of creative freedom, without claiming any direct affiliation with the student movement. The climate of repression made it necessary to be cautious in manifesting their dissidence publically, especially since some of the members and organizers of the Salón were foreigners and could be subject to deportation for involving themselves in Mexican political affairs. Nevertheless, the choice of the name Salón Independiente, with its echo of the late-nineteenth-century Salon des Indépendants in France, made it clear that the artistic dissidence was a protest against the state-sponsored systems of representation still in use.

It was decided by majority vote that this first exhibition of the Salón Independiente would be held at Ciudad Universitaria, but the entry of the army and the overloaded artistic program of the UNAM during the Olympic Games prevented the Museo Universitario de Ciencias y Arte from being the venue. Thus, on October 15th, the first Salón was inaugurated at the Centro Cultural Isidro Fabela (formerly the Casa del Risco) in San Ángel, with forty-three artists represented, mostly by easel paintings. The principles of the collective, posted at the entrance to the Salón, expressed the artists' belief in a concept of creative freedom that included independence from official institutions and the inclusion of both foreign and Mexican artists on an autonomous platform. All this made the exhibition an act of resistance to the modalities of official Mexican culture that had prevailed through the post-revolutionary period.

64. Cartel de la exposición | Poster of the exhibition *Salón Independiente 68*, 1968

"Cincuenta Pintores Queremos Libertad Artística"

"Salón Independiente"

EXCELSIOR, OCTUBRE 2.

Ya hay "Independientes" y "Ultraindependientes"

Surgió el "superindependientismo" en la pintura. Se dividieron los artistas del "Salón Independiente".

Las principales figuras pictóricas que servían de cabeza al movimiento encaminado, según sus fundadores, a lograr una libertad de creación artística y que no aceptaron enviar sus obras a la "Exposición Solar" de la Olimpiada, se separaron del grupo de jóvenes.

Tamayo, Cuevas, Enrique Echevarría y varios pintores más, abandonaron al grupo de Icaza, Lilia Carrillo, Felguérez, Vicente Rojo y otros, por lo que el "Salón Independiente" anunciado para abrirse el 4, al igual que la Exposición Solar, está en peligro de quedar en pláticas.

Al principio, este grupo de artistas encontró dificultades para obtener una galería adecuada. Luego se anunció que sería el Centro Cultural "Isidro Fabela", situado en la Casa del Risco, el lugar donde exhibirían.

Ahora nadie sabe dónde, cuándo, cómo y quiénes y cuántos, estarán en él "Salón Indpendiente".

LA SOLAR SE ABRE EL VIERNES

Por su parte, Jorge Hernández Campos, jefe de Artes Plásticas del INBA, indicó ayer que, a como dé lugar, la "Exposición Solar" se abrirá el viernes próximo.

Dijo que todavía haría algunas gestiones con el fin de convencer a los artistas de que exhiban en Bellas Artes, ya que su ideología nada tiene que ver con exhibir o no en una sala oficial.

El jurado de este certamen de pintura, escultura, grabado y acuarela, acordó ayer reunirse el jueves próximo para determinar quiénes son los dieciséis ganadores de este acto en la Olimpiada Cultural.

Ellos son: Jorge Juan Crespo de la Serna, Víctor M. Reyes, Ida Rodríguez, Pablo González Márquez y Alfonso de Neuvillate.

Cada premio es de cuarenta mil pesos y adquisición para el Museo de Arte Moderno.

65. *Excélsior*, 2 de octubre de | October 1968

Por AGUSTIN SALMON, reportero de EXCELSIOR

En busca de la libertad artística para sus creaciones, nació ayer el grupo llamado "Salón Independiente" que agrupa a más de cincuenta importantes artistas de México.

En una reunión que duró varias horas, se trazaron los postulados de esta nueva agrupación de pintores que se declaró de inmediato, "apolítica".

"Se trata —informó Jaime Saldívar— de un grupo de pintores que desea expresar sus problemas o sus ideales, en absoluta libertad".

Y aclaró "No se trata de ir en contra de nadie, de ninguna institución oficial o particular o ninguna persona; simplemente se desea libertad artística".

La reunión se inició a las cuatro de la tarde en la residencia del pintor Francisco Icaza. Allí se discutió la vieja idea de formar el "Salón Independiente"; —data de hace diez años, dijeron— y se llegó a la conclusión de que la primera exposición del mismo debe abrirse en los primeros días de octubre.

Al preguntárseles si tenía esto que ver con la exposición Solar a la que convocó el Instituto Nacional de Bellas Artes, en combinación con el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, se dijo:

"No tiene nada que ver con aquélla, esta es simplemente otra exposición".

Sin embargo, los componentes de este grupo fueron los que hace aproximadamente un mes protestaron por la convocatoria de dicha exposición y amenazaron retirarse de la misma.

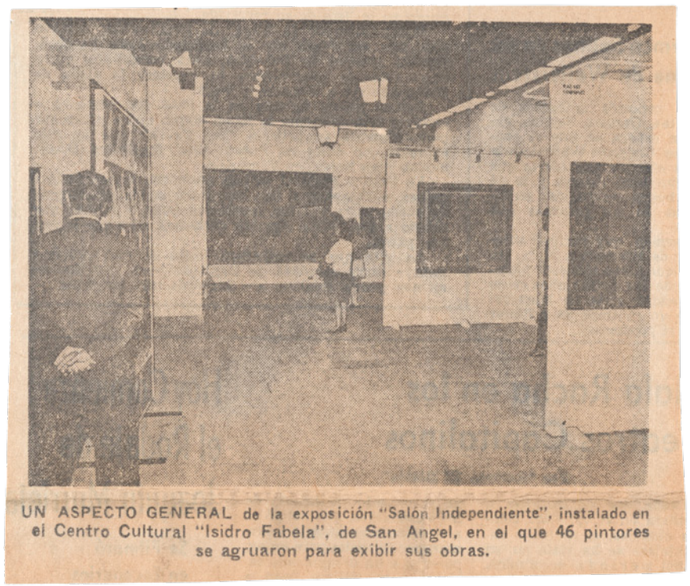
Ahora el retiro es definitivo. "Los que protestamos somos los de la idea de formar el Salón Independiente y por tanto creemos que ninguno participará en esa muestra", dijeron.

No se reveló aún el sitio donde se efectuará la primera exposición del grupo. "En dos o tres días más lo sabremos. Es urgente".

Entre los artistas que ya aceptaron figurar en este grupo se cuentan: Rufino Tamayo, Arnold Belkin, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Francisco Icaza, Jaime Saldivar, Amelia Abascal, Antonio Peláez, Enrique Echeverría, Arnaldo Cohen, Von Gunten, Myra Landau, Felipe Erehmberg, Luis López Loza, Gilberto Aceves Navarro y muchos más.

Recalcaron, eso sí, que habrá dentro del grupo artistas de todas las tendencias. "Lo único que deseamos es libertad de creación y que esto quede bien asentado", dijeron.

66. *Excélsior*, 18 de septiembre de | September 1968



UN ASPECTO GENERAL de la exposición "Salón Independiente", instalado en el Centro Cultural "Isidro Fabela", de San Angel, en el que 46 pintores se agruparon para exibir sus obras.

67. *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1968

Lejos de defender al selecto grupo de avanzada que había manifestado su desacuerdo con la Exposición Solar, la efervescencia de la protesta estudiantil provocó que el Salón Independiente fuera un frente amplio de tendencias artísticas disímiles, pero unido en su desconfianza hacia las políticas oficiales.

More than simply providing a defense of a select group of avant-garde artists who had expressed their opposition to the Exposición Solar, the effervescence of the student movement turned the Salón Independiente into a broad front of differing artistic currents, all united by their distrust of official policies.

Chávez, Tamayo y los Jóvenes...

"Nada de Política", Afirma el Pintor

"Estoy al lado de los jóvenes y nunca los he abandonado."

Esta aseveración, categórica, surgió de los labios del pintor Rufino Tamayo al preguntársele por qué de su no participación en el "Salón Independiente", quien en un principio dio todo su apoyo moral.

Y explicó: "La tendencia del grupo de jóvenes pintores que son los que son, y los que deben estar en todos lados, era política. Se trataba de expresar sus ideas con libertad, pero sin banderías políticas, fue la primera aclaración que les hice."

Pero según dice, poco a poco se dio cuenta de que algunos de los artistas de la plástica incluidos en el "Salón Independiente" se mezclaban en problemas políticos —"no quiero dar nombres"— y entonces decidió retirar su patrocinio, su cabeza, su nombre.

"Al principio, cuando los jóvenes se acercaron a mí, estuve de acuerdo con su posición, se trataba de protestar contra la burocracia en el arte y me pareció que tenían razón. Pero después me enteré de que había algunos interesados en asuntos políticos y decidió no participar."

Indicó Tamayo que él mismo corrigió la carta de protesta contra el Instituto Nacional de Bellas Artes por la postura de la convocatoria a la Exposición Solar, que entre paréntesis, le parecía muy agresiva, pero que al darse cuenta de la verdadera situación, decidió dar marcha atrás. "Marcha atrás en esta exposición, pero no en mi apoyo al grupo de pintores que son quienes deberían de estar en la "Solar".

¿Es que su posición es apolítica?

Tamayo pensó; cayó después.

Y dijo: "¿Es verdad que los jóvenes piensan que yo los he abandonado? ¿Que los he dejado después de dar la cara por ellos? Eso sí me encoleriza y si alguien me ataca directamente, hablaré."

Indicó que, además del aspecto político del asunto, había divergencias entre el grupo. "Este se fue diluyendo porque había los que tenían compromisos económicos con el Estado y eso los obligó a retirarse."

TAMAYO, EL MAXIMO PRECIO DE MEXICO

Después de la plática respecto del problema del "Salón Independiente", Tamayo se decidió a informar sobre sí mismo.

La editorial Mourlot-Dublin, de Nueva York, lo ha contratado para hacer una serie de litografías.

Es la misma que llevó a Siqueiros y a Cuevas a gran precio.

Y su orgullo: "Pero a mí me pagan un precio por el que rabiarán los amigos."

Se negó a decir cuánto le pagan.

"Me encargaron un portafolios de lujo, de gran lujo, con doce litografías."

¿Cuál es el tema?

"Ninguno, todos al mismo tiempo. Tengo tema libre y un mes para pensarlo."

Dijo que se trata sólo de doce litografías que debe comenzar a realizar a la mayor brevedad.

Pero en fuentes extraoficiales se pudo averiguar el precio; muy en secreto, Rufino Tamayo, mexicano, en Nueva York, cobrará por doce litografías de tema libre, apolítico; "el que se le ocurra": cincuenta mil dólares, 625 mil pesos, cosa de 53 mil pesos por cada dibujo.

68. *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1968

Salón Independiente

Desde el "op" Hasta el Retrato Familiar

Una muestra pictórica homogénea, en la que se pueden notar los colores, el estilo y la ideología es casi la misma, resultó el "Salón Independiente", inaugurado anteanoche en el Centro Cultural Isidro Fabela, en San Angel.

Cuarenta y seis pintores que se "desterraron" voluntariamente de toda galería oficial, con el postulado de "por la libertad de pintar", se reunieron aquí para mostrar sus últimas obras o, mejor dicho, sus obras consentidas.

Y muchos claudicaron ante sus ideas de modernismo "Desterrados" también están los novedosos "móviles". el arte cinético.

Costó trabajo reunir la obra de 46 artistas, escultores y pintores. Y mucho más trabajo reunirlos a ellos.

Pero baste decir que de aquellas estridencias de otros tiempos, algunos han pasado hasta el retrato de familia.

Lo novedoso de la "libertad" pictórica reside en que cada uno de los artistas ha seleccionado la obra que considera mejor; que ha cedido una, quizá no la mejor, para venderla y sufragar los gastos de esta exposición de la "Casa del Risco"; que hay uniformidad de criterio mas no de ideas o de técnicas y que cada esteta pudo colocar su obra como quiso y en el sitio que le tocó en rifa.

Así, en la puerta, se presenta otra puerta, "op", pero muy decorativa, muy lineal.

Arnold Belkin, el de los murales humanos acerca de la miseria, que en otras épocas ocasionaron polémicas, se va a los diseños geométricos de colorines. Lo mismo sucede con Benito Messeguer.

Juan Luis Buñuel, asistente de director cinematográfico, ahora se reduce a asistente de pintor y asistente de su famoso padre. Arnaldo Coen, el primero de adelante para atrás, presenta nueve fases de una misma figura, que resultan interesantes.

En general, ninguno de los pintores tiene allí lo que hubiera querido.

Los "cabecillas" del movimiento, los pintores más importantes huyeron y dejaron a los jóvenes solos con sus propias armas. Ya tendrán mejores oportunidades para luchar, anualmente, por su "Salón Independiente".

69. *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1968

ANTEANOCHE, EN EL "Salón Independiente". Mesa redonda en la que participaron el arquitecto Manuel Larrosa, Jorge Alberto Manrique, Raquel Tibol, Kazuya Sakai, Manuel Felguérez y Juan García Ponce.

71. *Excélsior*, 1 de noviembre de | November 1968

el salón independiente
con la colaboración del
instituto cultural mexicano-israeli
presenta
dos debates públicos

1	*2*
función de las bienales internacionales	*función del museo de arte moderno*
miércoles 30 de julio / 20.30 hs.	*jueves 7 de agosto / 20.30 hs.*
invitados:	*invitados:*
ida rodríguez	*carmen barreda*
jorge hernández campos	*helen escobedo*
juan garcía ponce	*fernando gamboa*
antonio rodríguez	*ramón xirau*
jorge alberto manrique	*alfonso soto soria*
manuel felguérez	*vlady*
moderador:	*moderador:*
kazuya sakai	*óscar urrutia*

culiacán 71 / méxico, d.f.

72. Programa, *Dos debates públicos*, 1969

4 Horas de Discusión en el "Salón Independiente"

Libertinaje; lo que Importa es Cómo se Pinta; ¿se ha Encogido la Libertad de Expresión?; que Sean Sinceros

Por E. DESCHAMPS R., reportero de EXCELSIOR

Cuatro horas duró la discusión. En la mesa redonda había dos pintores, cuatro críticos de arte y un arquitecto. En el salón, poco más de medio centenar de personas. Se habló de la situación actual del arte en México. La conclusión definitiva a la que se arribó fue:

"Es necesario, urgente, que volvamos a reunirnos para discutir".

La junta fue organizada por los pintores del "Salón Independiente", un brote de rebeldía y de independencia ante el arte oficial. Pero, curiosamente, a lo largo de la discusión se habló de Bellas Artes, de las galerías del gobierno, de su actitud ante el arte y los artistas y, cosa rara, apenas si se tocó la "Exposición Solar", la que originó esta insólita agrupación de artistas en México.

Todo fue en el Centro Cultural Isidro Fabela, en San Angel. Y para acalorar el debate hubo un "apagón" de, por lo menos, 30 minutos.

Estuvieron Juan García Ponce, Manuel Felguérez, Kazuya Sakai, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Manuel Larrosa y Alfredo Joskovich. Sakai actuó como moderador. Presentó los temas: tendencias actuales del arte en México, las artes actuales y la crítica, las artes y la sociedad.

Antes leyó una carta de Jorge Hernández Campos, jefe de Artes Plásticas de Bellas Artes, excusándose de no asistir. En la carta se habló de la "necesidad de oír sólo la voz de los protagonistas, de los pintores, de quienes saben lo que traen entre manos". Señaló el clima de libertad que hay para el arte en México, y aceptó que cualquier crítica a Bellas Artes debe dar pie a posiciones positivas.

Hernández Campos añade que, a su modo de ver, "el arte no debe tener dependencia con el Estado".

Y SE ABRIO EL FUEGO...

Juan García Ponce dijo que hoy, en México, se practican casi todas las tendencias.

"Después del encierro, de la reacción, la pintura mexicana cayó en el libertinaje, en el mundo de aquellos que buscan lo imposible, que usa todos los medios y yo estoy de acuerdo con esto".

García Ponce censuró la mala crítica que existe en México para, más tarde, echar marcha atrás y decir que, cuando menos, la crítica ha servido para que de todas las partes del mundo se encaminen aquí hacia donde deben.

"El pueblo, dijo el escritor, nunca está con los pintores contemporáneos. El artista se alimenta y habla del pueblo. El artista y la sociedad siempre están unidos. Aquel se separa de ésta cuando la sociedad no quiere verse en el arte".

Manuel Felguérez dijo que lo importante hoy no es averiguar qué se pinta, sino cómo se pinta. En este tiempo hay una gran tendencia del artista hacia la geometría, al color, a la búsqueda de nuevos materiales pictóricos.

Respecto de la crítica, Felguérez afirmó que jamás la ha entendido y, añadió, "cuando a los críticos lo que quisieron decir es... peor".

Felguérez habló de la indiferencia popular, que no es atribuible a los pintores modernos. El pueblo va al Jardín del Arte, va a ver cuadros como va a ver changos. Lo que ocurre es que no hay publicidad. De este modo, la crítica podría ser la responsable pero no orienta a sus lectores.

También podría culparse al Estado, a sus museos que actúan sin programa, precisamente donde debería educarse al público.

"Hoy, dijo Felguérez, el Estado sólo trabaja para desorientar..."

ESCRIBIR ATRAS DE LOS CUADROS

Raquel Tibol explicó el mayor interés en Buenos Aires y Sao Paulo por el arte moderno como una consecuencia de millonarios excéntricos que tuvieron contacto con París, primero, y con Nueva York después. Lo mismo hubiese ocurrido aquí si no hubiese existido la Revolución Mexicana.

¿Pero, se preguntó, se vive hoy una situación neoporfirista? Los pintores jóvenes están interesados en los problemas de la sociedad actual. Hoy en México se escribe atrás de los cuadros, como ocurrió durante el reciente problema estudiantil. ¿Por qué lo hicieron?

Respecto de la crítica, Raquel Tibol señaló dos categorías, una aristocrática, bien pagada, en el Instituto de Investigaciones Estéticas; otra, pobre, inculta, en las publicaciones. Hoy, afirmó, no ocurre en México como pasaba en el siglo XIX, cuando Altamirano y los grandes escritores hacían crítica de arte.

Manrique se planteó la cuestión de si existe o no vanguardia. Alabó que se rechacen las formas establecidas. Dijo que en México la cultura tiene un movimiento pendular que va del abrirse al cerrarse. Se refirió a la desorganización, a la crítica que es ineficaz.

El arquitecto Larrosa dijo que las artes plásticas han vivido en México, en los últimos años, una revolución, pero si no quiere perder la libertad que han obtenido deben evitar institucionalizarse y ser tecnoloides. ¿Cuál es su camino?

"El arte público, el arte que demanda la sociedad actual, sin peligro de traicionar las intenciones del artista".

"Hoy, añadió, el muralismo mexicano se ve ya en la televisión en "La Tormenta", "Los Caudillos". Para el muralismo, por ahora, no hay más ruta que la de Televicentro..."

"Pensar en pintores y espectadores es caduco. Hoy es necesario inventar programas para enseñar a los ciudadanos a descubrir la belleza en vez de inmunizarlos contra la fealdad".

AQUI NO HAY ARTE VANGUARDISTA

Joskovich, al final de la primera ronda, exigió a los pintores que tuvieran lealtad con ellos mismos. Dijo que no hay arte de vanguardia aquí. Que tienen los ojos cerrados los artistas y que no los quieren abrir "porque cuando los abren es sólo en la intimidad, como hoy, aquí, que estamos en familia".

Insistió en que los pintores deben decirse la verdad a sí mismos, y no continuar viviendo de la poca luz que queda de la Escuela Pictórica Mexicana, a la que ninguno ha superado.

"Los pintores de aquí, añadió, no llegamos a marcas olímpicas. En el Salón Independiente se brinca 1.50 cuando debiera saltarse 2.24".

Raquel Tibol precisó que en el pasado, cuando la Escuela Pictórica Mexicana se fue a los muros de la SEP, Palacio Nacional, la Preparatoria, había más libertad de expresión. Hoy como si esa libertad se hubiese encogido.

García Ponce insistió en que el arte siempre es de minorías.

Después participó el público...

70. *Excélsior*, 1 de noviembre de | November 1968

Góngora, Lilia Carrillo, Myra Landau y Bryan Nilsen, formaban parte del grupo de pintores que creará su propio Salón.

LOS PINTORES FORMAN E L SALON INDEPENDIENTE

La idea de crear el Salón Independiente data de hace ya diez años. Pero hasta hoy se realiza

Por Concepción S. de Icaza

"HEMOS decidido, después de casi 10 años, llevar a cabo la formación de un Salón Independiente".

—Bryan, Belkin, Carrillo, Corzas, Cuevas, Cohen, Echeverría, Erenberg, Felguérez, Vita George, Góngora, Icaza, Myra Landau, Nieto, Nadine, Preux, Saldívar y Sepúlveda se han reunido para hablar de sus proyectos en conjunto.

—¿A qué se debió esta decisión? Algunos de ellos tratan de responder al mismo tiempo. Por fin, uno toma la palabra:

"Desde hace muchos años, para ser más exactos desde la época en que Miguel Salas Anzures fue Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, un grupo de pintores ha tenido la idea de formar un Salón Independiente. Más o menos como el Salón de Mayo que funciona en París. En diversas ocasiones se ha trabajado en el proyecto y por razones ajenas a nuestra voluntad se ha tenido que ir dejando. Pero creo que en esta ocasión tenemos a nuestro favor una serie de factores que harán que el sueño de tantos años se convierta en una realidad.

"La única solución lógica y

Cada uno —Felipe Ehremberg entre ellos—, dio a conocer su opinión, que en términos generales era coincidente.

José Luis Cuevas expuso también sus puntos de vista durante la reunión celebrada hace algunos días.

46 Pintores 46

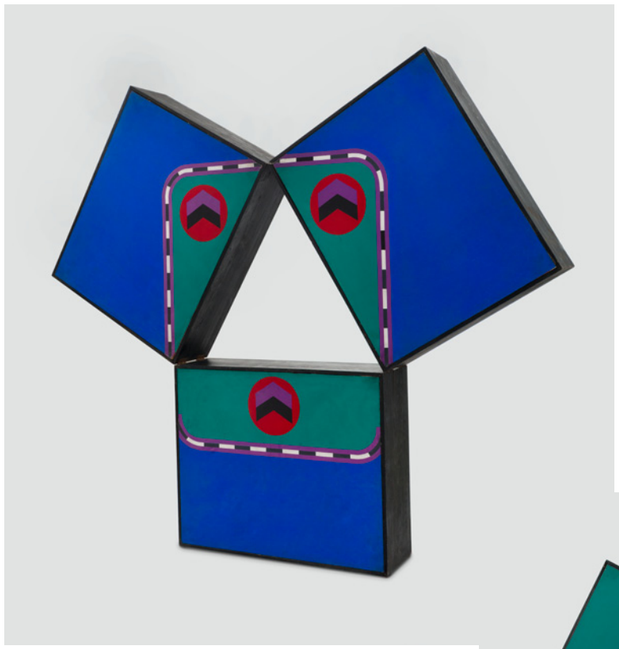
Cuarenta y seis artistas de la pintura, cosa insólita en México, se pusieron de acuerdo para formar una poderosa alianza en pro de sus ideales.

La primera exposición de este grupo se llevó a efecto el martes último a partir de las 20 horas, en el Centro Cultural Isidro Fabela, en San Angel, y partjciparon artistas como Aceves Navarro, Artemio Sepúlveda, Arnold Belkin, Bartolí, Juan Luis Buñuel, Phil Bragar, Arnaldo Coen, Rafael Coronel, Capdevilla, Leonora Carrington y otros.

Este proyecto, que data de algún tiempo, se lleva a cabo después de una serié de reuniones. El grupo actuará al margen de organismos e instituciones oficiales. En esta ocasión, el Centro Cultural Isidro Fabela cedió sus salones para este acontecimiento, que reunió a propios y extranjeros en la convivialidad de un coctel.

A: Una flamita cerca de los arquitectos Rafael López; Marta Ehremberg, Guadalupe Acosta y Felipe Ehremberg.
B: Este simpático cuarteto lo forman: Andaluz, Ema, Teruko y Arturo Cordero.
C: Plática en humo de cigarrillos con: Juan Martín, Fernando García Ponce y Denisse Brosseau.
D: Envueltas en quesquémetl, capas, mao, mini, maxi, vimos a Lilia Carrillo, María Teresa P., Hilda Coen y Ana María Pecanins.
E: Una charla "muy de onda" con Antonio España, Lucinda Urrusti y Beatriz Baz
F: Abrigo y chamarra de piel en las personas de Alfredo Goskowicz y la guapa Ester Seligson.
G: Se reían en varios idiomas: Von Gunter, Andrea de Gont, Leopoldo Gónt y Shirley Saldívar...
H: Dos neneas bonitas, Marta y María de Lourdes Venegas, entre Ricardo Ortega y Jaime Morales.
I: Verdaderamente sorprendidos: Montserrat Pecanins y Toni Sebert.
J: Muy bonita Monica Serna platicaba en oscuro balcón con Ricardo Rocha.

74. *El Heraldo*, 19 de octubre, 1968



75. Vicente Rojo, *Tríptico escultórico*, 1968 (anverso y reverso) | (obverse and reserve)

76. *Guía de exposiciones, diciembre. México 68. Programa Cultural de la XIX Olimpiada*, 1968

La primera escisión del grupo definió el Salón como un proyecto esencialmente generacional, de artistas nacidos en su mayoría después de 1930. Posiblemente el disgusto de Rufino Tamayo se debiera a obras como *Tlatelolco*, de Felipe Ehrenberg, una caja de colores contrastados en la que un estudiante es acribillado con estoperoles incrustados como balas.

—

The first schism that occurred in the Salón as a project was essentially generational, carried out by artists mostly born after 1930. Rufino Tamayo's dissatisfaction may have been due to works like *Tlatelolco*, by Felipe Ehrenberg, a box of contrasting colors in which the figure of a student is shot down, incrusted with studs as if they were bullets.

77. Felipe Ehrenberg, *Tlatelolco*, 1968 (anverso y reverso) | (obverse and reverse)

78. Alberto Gironella, *Diego Velázquez artista fotógrafo*, 1968

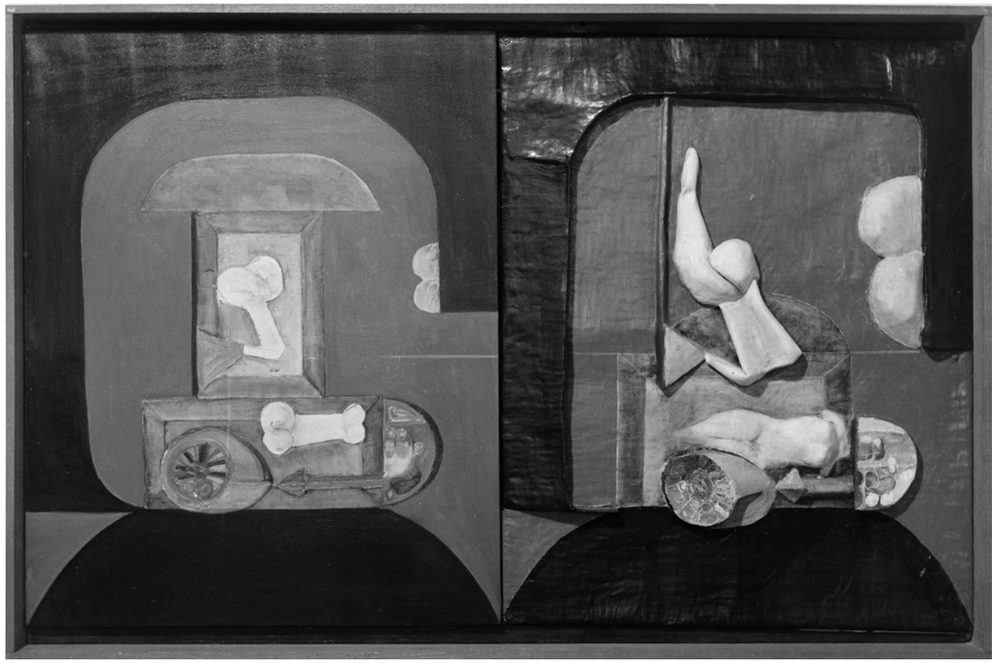
79. Lilia Carrillo, *En todos los caminos*, 1968

80. Vista de la exposición | View of the exhibition *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968

81. Vista de la exposición | View of the exhibition *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968

82. Enrique Echeverría, *Flores XIV*, 1968

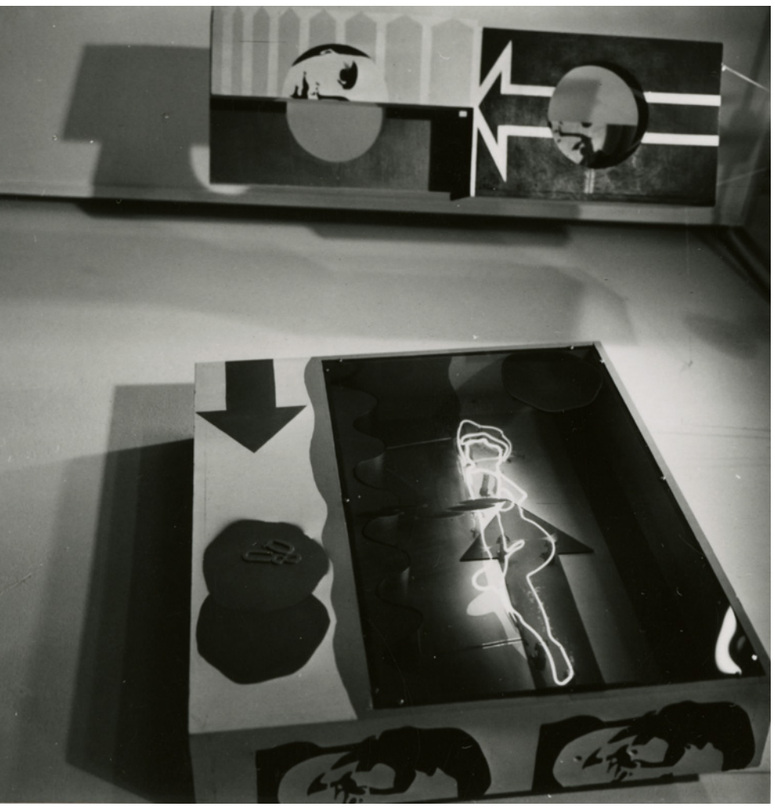
83. Juan Luis Buñuel, *Escultura*, s.f. | n.d.



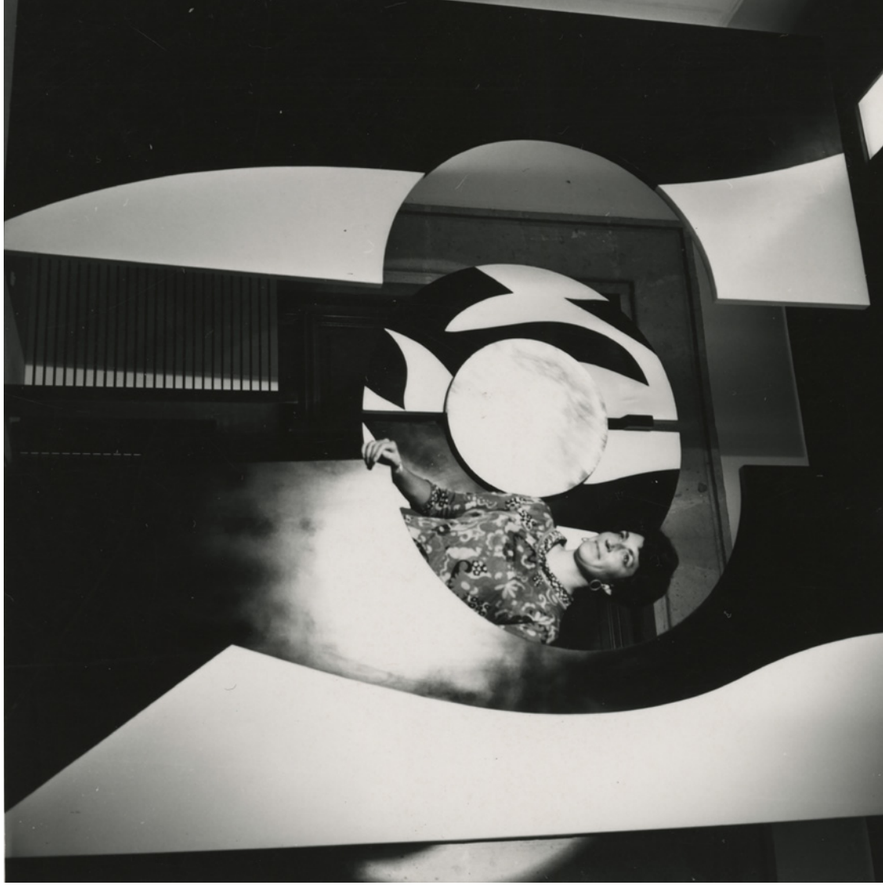
84. Manuel Felguérez, *La respuesta del espejo*, *ca.* 1968

85. Fernando García Ponce, Sin título | Untitled (*Composición en gris y rojo*), 1968

86. Benito Messeguer, *Personaje*, s.f. | n.d.

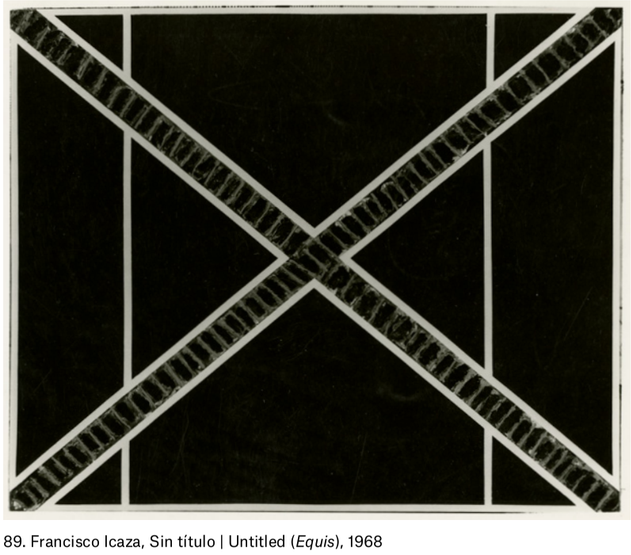


88. Vista de las obras de | View of the works by Felipe Ehrenberg en la exposición | in the exhibition | View of the works of Felipe Ehrenberg in the exhibition *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968

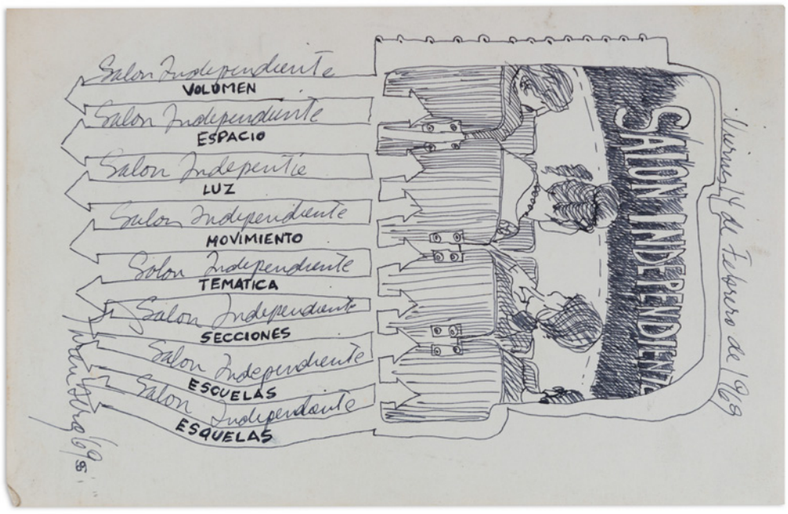


87. Helen Escobedo, *Muro solar*, de la serie | from the series *Muros dinámicos*, 1968

90. Felipe Ehrenberg, *Don Isidro Fabela preside sobre el Salón Independiente*, 1969



89. Francisco Icaza, Sin título | Untitled (*Equis*), 1968



91. Felipe Ehrenberg, *Salón Independiente*, 1969

92. Integrantes del | Members of the Salón Independiente, 1969

SALÓN INDEPENDIENTE 69

Para dar continuidad al proyecto, se elaboró un reglamento que estableció una asamblea general y una mesa directiva para reafirmar los principios del Salón y a la vez servir de filtro, obligando a sus miembros a exponer obra inédita y prohibiendo su participación en otros salones nacionales como el Salón de la Plástica Mexicana. Los integrantes cuestionaron también el poder oficialista y legitimante del INBA, por lo que decidieron desligarse de los proyectos oficiales y retirar las obras que tenían en préstamo en el Museo de Arte Moderno. Fue entonces que como un firme precepto establecido, se prohibió la participación en muestras de carácter competitivo como las bienales de París, Venecia y São Paulo. Sus integrantes se comprometieron a rechazar las invitaciones a este tipo de eventos y, de esta manera, el Salón fortaleció su participación en el debate internacional contra las bienales, llegando, por ejemplo, a establecer mesas de discusión sobre su función y los museos institucionales.

En este agitado clima social se inauguró, el 15 de octubre de 1969, en el MUCA, el Segundo Salón Independiente, con un resultado exitoso entre el público y la crítica, pues la muestra realmente permitió constatar la variedad de tendencias del arte que esta generación proponía de forma tan innovadora, refrescando la escena y las prácticas artísticas en un contexto que demandaba radicalidad y transformación.

INDEPENDENT SALON 69

In order to lend continuity to the project, regulations were drawn up to establish a general assembly and a managing board to reaffirm the principles of the Salón and at the same time to serve as a filter, requiring members to exhibit work never shown before and prohibiting participation in other national events like the Salón de la Plástica Mexicana. The group also threw into question the officialism and legitimizing power of the INBA, deciding to sever connections with government-sponsored projects and withdraw their works on loan to the Museo de Arte Moderno. It was established as a firm principle around this time that participation in competitive biennials such as those of Paris, Venice, and São Paulo was to be prohibited. Members committed themselves to refusing invitations to events of this kind and in this way the Salón strengthened its stance in the international debate around biennials, even establishing round-table discussions on their function and that of institutional museums in general.

It was in this tumultuous social context that the second Salón Independiente was inaugurated in the MUCA on 15 October 1969, to both critical and public acclaim. The exhibition genuinely reflected the variety of innovative currents proposed by this new generation of artists, reinvigorating the art scene and artistic practices in a context that demanded radical ideas and transformation.

El "Salón Independiente" se Opone:

★ A Participar en Exposiciones Competitivas
★ A Todo lo que sea Nacionalismo en el Arte
★ A las Bienales de París, Venecia y Sao Paulo
★ A los Actuales Sistemas de Nombrar Jurados

93. *Excélsior*, 2 de mayo de | May 1969

Las Bienales Deben Desaparecer, Dicen Varios Artistas en una Mesa Redonda

94. *Excélsior*, 1 de agosto de | August 1969

Se Abre el Salón Independiente 69

Los Participantes Señalan la Ausencia de una "Verdadera Política Cultural" del Estado

Sin quejas, pero sí con energía, los artistas jóvenes del Salón Independiente señalaron ayer la ausencia de "una verdadera política cultural" del Estado en todos los niveles.

Ante esa situación preconizaron, una vez más, las tesis de la autogestión entre los artistas con vistas a suplir algunas de las funciones encomendadas al Estado.

Los artistas hablaron ayer a la prensa en el Museo de Ciencias y Artes de Ciudad Universitaria, donde mañana, a las 19:30, inaugurará el rector Javier Barros Sierra la segunda gran expo Salón Independiente 69.

Hicieron declaraciones en nombre de los cerca de medio centenar de artistas que agrupa el Salón, los pintores Manuel Felguérez y Francisco Icaza, en presencia de Brian Nissen, Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Vlady y otros.

Proclamaron su intención de establecer una relación entre la industria y el arte. Para ello próximamente presentarán un desfile de modas en el que mostrarán vestidos diseñados por los propios pintores.

Dijeron que están librando "una lucha por el arte público, por un arte urbanístico a la altura de las necesidades de una integración plástica con la arquitectura de México", y precisaron su aspiración de "impactar el arte en la vida cotidiana del pueblo".

Se declararon en contra del "arte de galerías", ante las preguntas de más de una decena de reporteros que más de una vez se quedaron boquiabiertos de la pasión con que formulaban sus declaraciones los pintores.

Puntualizaron que la intención de haber montado en el conocido Museo de Ciencias y Artes, en la Escuela Nacional de Arquitectura, la segunda expo Salón Independiente 69, es porque consideraron que encontrarán respuesta de los estudiantes.

ARTISTAS INVITADOS

Invitaron a la exposición a varios artistas del extranjero con vistas a difundir las tesis de la autogestión artística y a formar un movimiento internacional que ha hallado eco ya en varios países.

Entre los invitados están los pintores Fernando Szyszlo, de Perú, y Antonio Seguí, de Argentina, que residé en París. También invitaron a Canogar, Baskin, Aracagua, Marta Pan y Saura. Los dos últimos artistas ofrecieron venir en noviembre.

Felguérez declaró que "los artistas son una comunidad internacional, como la internacional obrera", y precisó que, por ese hecho, "el diálogo es necesario para acabar con la muralla, como la que limitó por muchos años a la Escuela Mexicana de Pintura.

"Como pintores, tenemos ganas de conocer la obra de otros pintores y jamás, con las restricciones actuales y la carencia de medios oficiales, la podríamos ver. Eso crea un vacío cultural que nosotros tratamos de llenar".

Indicó que no es que "estén cerrados los canales oficiales para auspiciar el arte y la cultura aquí, sino que, simplemente, el Estado carece de presupuesto y de criterio por falta de técnicos suficientemente capacitados para orientar e impulsar el arte.

"Hay falta de una verdadera política cultural por parte del Estado en todos los niveles", precisó.

Icaza se refirió a los "mitos" que crea una crítica imperfecta y falta de profundidad en sus juicios. Por ello, agregó, el Salón Independiente aspira a acabar con las "mafias de galerías" y pretende desplazar a las bienales por sus consecuencias apócrifas en contra de la expresión artística.

Dijo también que la generación de pintores a la que pertenecen los miembros del Salón Independiente es la más desvalida porque, a la inversa de como les sucedió a los artistas que formaron la Escuela Mexicana de Pintura, no cuentan con el apoyo que se les brindó a aquéllos.

Y no cuentan con el apoyo no por otra cosa, aclaró, sino porque, principalmente, el Estado no posee los medios económicos suficientes como para estimular hoy la actividad artística, toda vez que debe dedicar su atención y sus medios a resolver otros ingentes problemas nacionales, como el de los campesinos, el sector de población olvidado.

95. *Excélsior*, 15 de octubre de | October 1969

La Rebelión de los Colgados

El Salón Independiente

POR JORGE IBARGÜENGOITIA

DESDE hace un año, una de las Pasionarias de los Independientes prometió explicarme las verdaderas razones que tenían éstos para trinar contra Bellas Artes. Nunca ha llegado a explicármelo, como tampoco ha llegado a invitarme a cenar, que es otra de las cosas que me tenía prometidas.

A mí me interesaba la explicación porque las pocas declaraciones que he leído me parecen demasiado sencillas o demasiado tremebundas para ser verosímiles. Empezando por la idea de independizarse de Bellas Artes. ¿Qué interés puede tener en independizarse de Bellas Artes alguien que no trabaja en Bellas Artes, ni recibe sueldo de Bellas Artes y a quien Bellas Artes no le compra cuadros? No hay nada que hacer, es independiente por definición.

El INBA no es el Imperio Romano, sino una institución formada en una época en la que el Gobierno, como ocurre en algunos países socialistas, tenía que darse el lujo de comprar el arte oficial, porque aquí a todos dicho arte les parecía monigotes. Pero ocurrieron varias cosas favorables: la primera es que los pintores tenían una ideología tan sólida como la del Gobierno, y la segunda, que los pintores acabaron vendiendo sus monigotes en el extranjero a muy buenos precios.

Desde ese momento, el Departamento de Artes Plásticas debió convertirse, como las pirámides de Teotihuacán, en el recuerdo de un pasado glorioso. Pero hubo gente que siguió creyendo que "no había más ruta que la nuestra" y siguió pintando como los grandes, nomás que en pequeño. Bellas Artes, por su parte, siguió conservando una lista de "productores de arte", que recibían (y probablemente sigan recibiendo) muy buenos pesos por entregar dos o tres cuadros cada año.

★

AHORA bien, hubiera sido de suponerse que conforme el papel desempeñado por la iniciativa privada en la vida económica del país fuera cobrando importancia, se hubieran creado museos y colecciones particulares, y un mercado de arte económicamente sano. No ocurrió así. Por varias razones; entre otras, porque las leyes hacendarias no hacen que comprar arte "deje"; porque los ricos mexicanos prefieren invertir en terrenos baldíos que en cuadros (especialmente si son de pintores mexicanos); y porque seguimos viviendo en una teocracia en donde lo que no hace el Gobierno no lo hace nadie. En consecuencia, el Gobierno sigue siendo el principal comprador de arte. Pero de un arte calado, aprobado y repetido desde hace cuarenta años. Los pintores que no siguen esa línea tienen que vender a extranjeros o en el extranjero.

Volviendo a los Independientes, nos encontramos con que entre ellos están algunos, cada vez menos jóvenes, que desde hace quince años están haciendo una clase de arte que no es la que a Bellas Artes le interesaba hace veinte o treinta y por consiguiente, están fuera de las listas de "productores de arte".

Por otra parte, es evidente que Bellas Artes ya se dio cuenta de que los pocos pintores mexicanos que puedan tener algún interés están fuera de su cazuela, como lo demuestra el hecho de que el año pasado haya modificado tres veces la convocatoria de la Exposición Solar. Pero, desgraciadamente, no se trata nomás de invitarlos o de "darles cabida"; se trata de comprarles, y para eso, evidentemente, Bellas Artes no tiene dinero. Y no lo tiene por una de dos razones, porque tiene sus listas de "productores" a los que hay que comprarles, o, en el caso de que estas listas se hayan acabado, no importa, porque el dinero en cuestión ha sido canalizado a través de las compras de arte que hacen las Secretarías de Estado a fin de año y va a dar a los mismos "productores" de arte oficial.

Pero Bellas Artes hace lo que puede por atraer a los Independientes a su regazo, que es bastante poco: les ofrece un muro prestado, color pistache, en un salón horrible.

De todo lo anterior se deduce que los Independientes, con sus declaraciones, están, en realidad, independizándose de la protección de un organismo que no tiene ni autoridad, ni dinero, ni ganas de protegerlos y han ido a caer bajo el ala de la UNAM que, como dijo el rector muy acertadamente, es un "organismo descentralizado", y por consiguiente, podemos agregar, gubernamental.

★

POR lo que respecta al Salón Independiente puedo decir que me pareció mucho mejor de lo que esperaba. No porque todas las obras allí presentadas sean buenas, porque hay varias francamente patéticas, sino porque hay tres o cuatro excelentes y una o dos extraordinarias.

Lo malo del salón es que hay muchas obras que dan la impresión de haber sido hechas por un hombre, parado frente al vacío, con otro vacío en la cabeza, tratando de ser original. Entonces, inventa la línea recta, el triángulo, el color anaranjado, los órganos sexuales, un cuadro que se pone en el piso, otro, que es en realidad cuatro, de los que no se pueden ver más que dos y de los que ninguno vale la pena; hay obras que servirían de decoración de escaparate y otras que quedarían bien en el interior de un restaurante típico llamado "Mitla". Hay un cuadro del tamaño de un mural de Orozco, con peores colores que los de Orozco, con el mismo dramatismo que Orozco y que no significa nada.

Lo bueno del salón, en cambio, son obras excelentes de pintores que han sido buenos desde hace tiempo, como Rojo y Von Gunten; novedades interesantes, como los dibujos y los collages de Seguí; obras divertidas, como la Maja, de Góngora, etc. Pero, para mi gusto, lo mejor de la exposición y lo que justifica no uno sino varios viajes a Ciudad Universitaria, es un cuadro magnífico de Brian Nissen que según yo representa una playa atestada de coches y gente desnuda, fumando, jugando con globos y tubos de pintura, forcejeando o tirando basura, bajo el sol alegre del mediodía.

96. *Excélsior*, 28 de octubre de | October 1969

97. Cartel de la exposición | Poster of the exhibition *Salón Independiente 69*, 1969

98. *Mañana*, 1 de noviembre de | November 1969

SALON INDEPENDIENTE

Un grupo de artistas que se patrocinan a sí mismos

Su segunda exposición representó un gran trabajo de organización e intercambio de ideas

El Ing. Javier Barros Sierra, rector de la UNAM, admiraba las obras expuestas, acompañado por la señora Helen Escobedo y por Kasuya Sakai.

Fue mucho el interés despertado por José Luis Cuevas y su obra, lo mismo el día de la inauguración que en fechas posteriores.

Entre los principales personajes que asistieron interesados a la inauguración estuvo el famoso muralista David Alfaro Siqueiros.

El SI 69 buscó expandir y trascender los materiales y formatos de las obras mediante ambientaciones y espacios transitables y tangibles que exigían la participación del público. Entre los 31 artistas se encontraban figuras internacionales como Fernando de Szyszlo (peruano), Antonio Seguí (argentino), Rafael Canogar (español) y Leonard Baskin (estadounidense).

Salón Independiente 69 sought to expand and transcend the materials and formats of works through settings and spaces visitors could touch or walk through, inviting the participation of the viewer. Among the thirty-one artists participating there were international figures such as Fernando de Szyszlo (Peru), Antonio Seguí (Argentina), Rafael Canogar (Spain), and Leonard Baskin (United Sates).

99. Rafael Canogar, *Desempleo*, 1969

100. Vista de la entrada a la exposición | View of the entrance to the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969

101. Vista de las obras de | View of the works of Felipe Ehrenberg, Rafael Canogar y | and Raúl Tovar en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969

102. Leonel Góngora, Sin título | Untitled (*La maja*), 1969

103. Roger von Gunten, *Carro de combate*, 1969

104. Roger von Gunten, *La mesa de cambiar a la niña*, 1969

105. José Luis Cuevas, *La máscara* de la serie | from the series *Homenaje a Quevedo*, 1969

106. José Luis Cuevas, *La máscara abierta* del portafolio | from the portfolio *Homenaje a Quevedo*, 1969

107. Vista de las obras de | View of the works of Roger von Gunten y | and José Luis Cuevas en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69*, 1969

108. José Luis Cuevas, *La vida* del portafolio | from the portfolio *Homenaje a Quevedo*, 1969

109. José Luis Cuevas, *El viaje* del portafolio | from the portfolio *Homenaje a Quevedo*, 1969

111. Vlady, *Reflejos de arquitectura futura*, 1968

110. Lilia Carrillo, *Principio y fin*, 1969

112. Vicente Rojo, *Señal con perfil oscuro*, 1969

113. Juan Luis Buñuel, Sin título | Untitled, 1969

114. Vista de la obra de | View of the work
by Juan Luis Buñuel en la exposición | in the exhibition
Salón Independiente 69 en el | at the MUCA, 1969

115. Ricardo Regazzoni, Sin título | Untitled, 1969

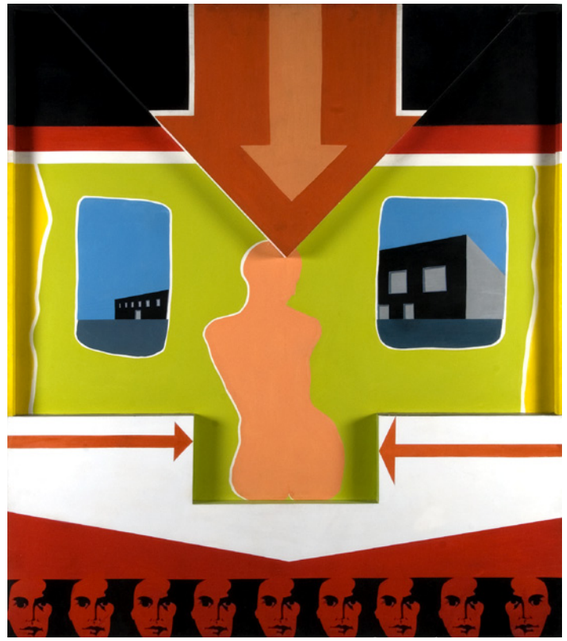
116–117. Recorrido con la prensa por la exposición | Press tour of the exhibition *Salón Independiente 69*, 1969

118. Vista de las obras de | View of the works by Francisco Icaza en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969

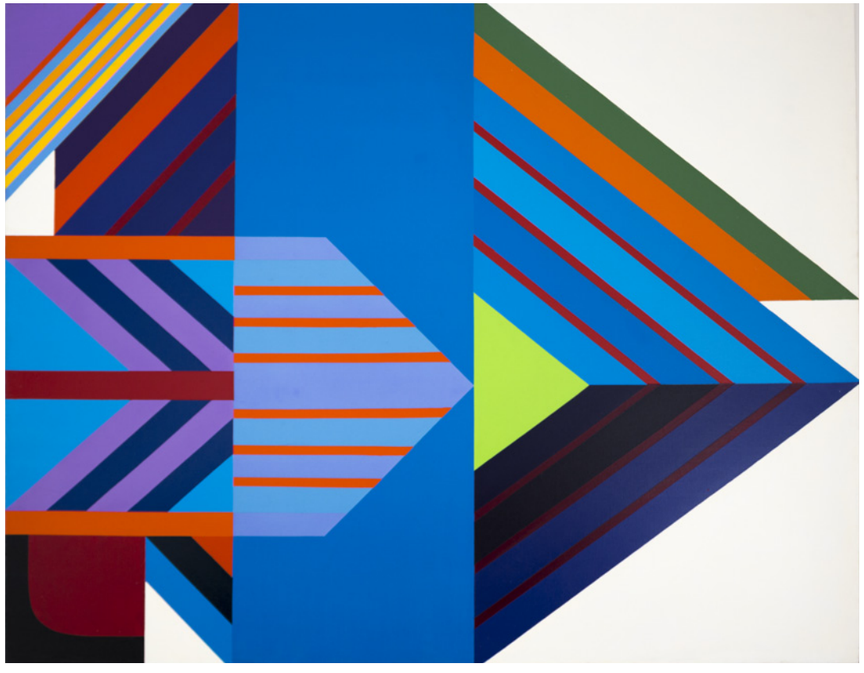
de los detenidos.

Pintores Contra el Museo de Arte Moderno

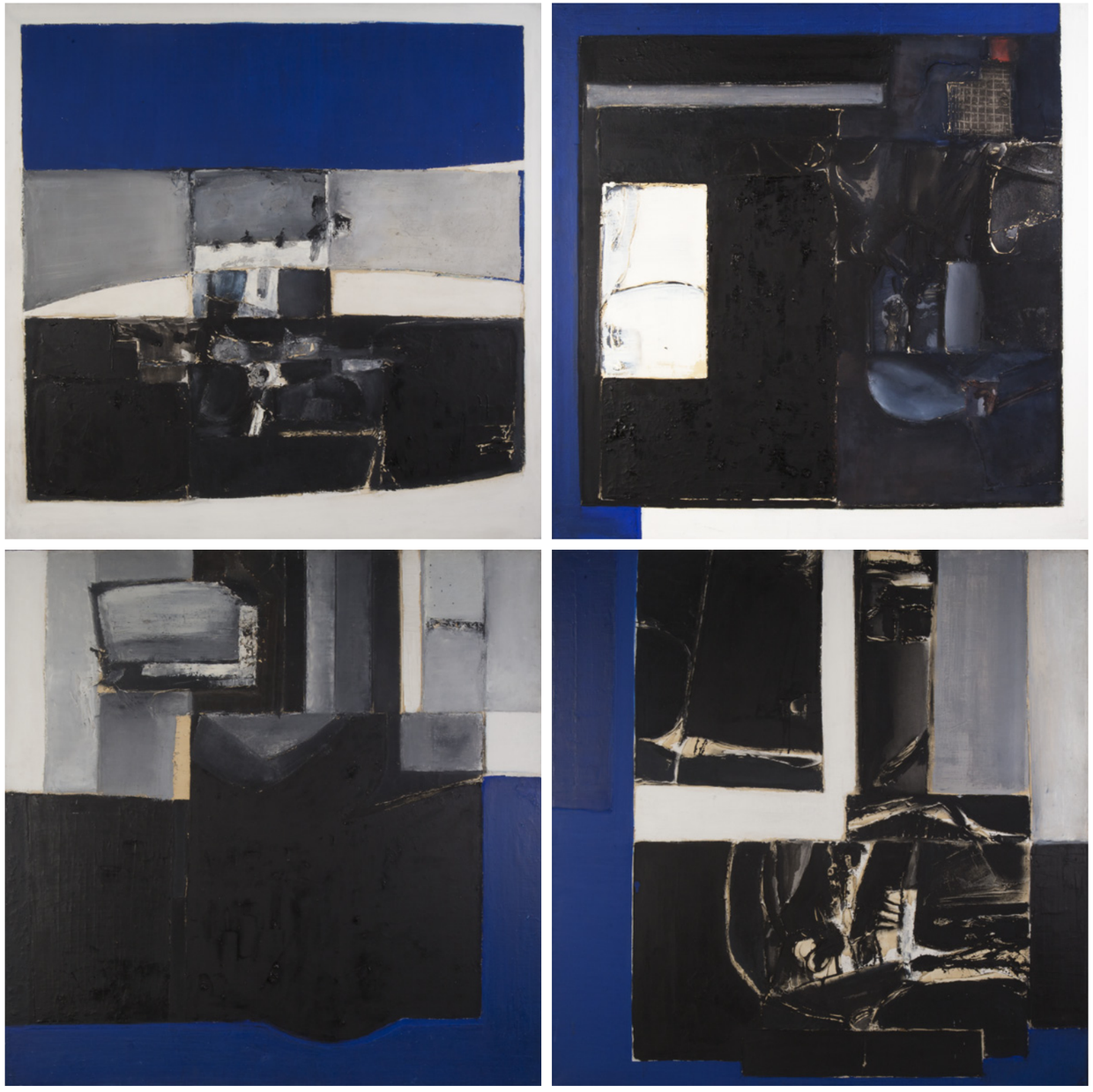
119. *Excélsior*, 10 de agosto de | August 1969



120. Felipe Ehrenberg, *Arte conceptual*, 1968



121. Kazuya Sakai, Sin título | Untitled, 1969

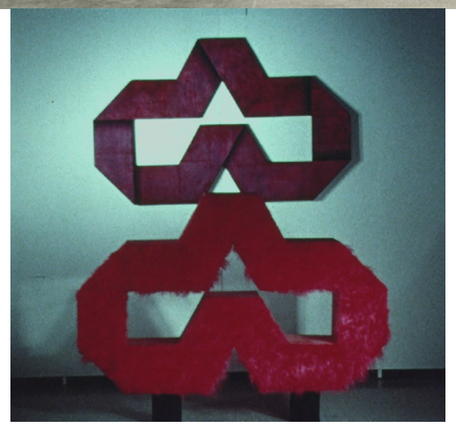


122. Fernando García Ponce, Sin título | Untitled, 1969

"Mueran los Sistemas Caducos"
Claman los del "Independiente"

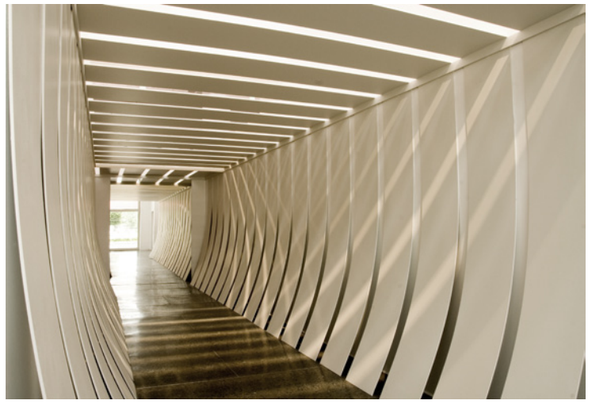
123. *Últimas Noticias*, 16 de octubre de | October 1969

124. Vista de las obras de | View of the works by Ricardo Regazzoni, Marta Palau y | and Helen Escobedo en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969

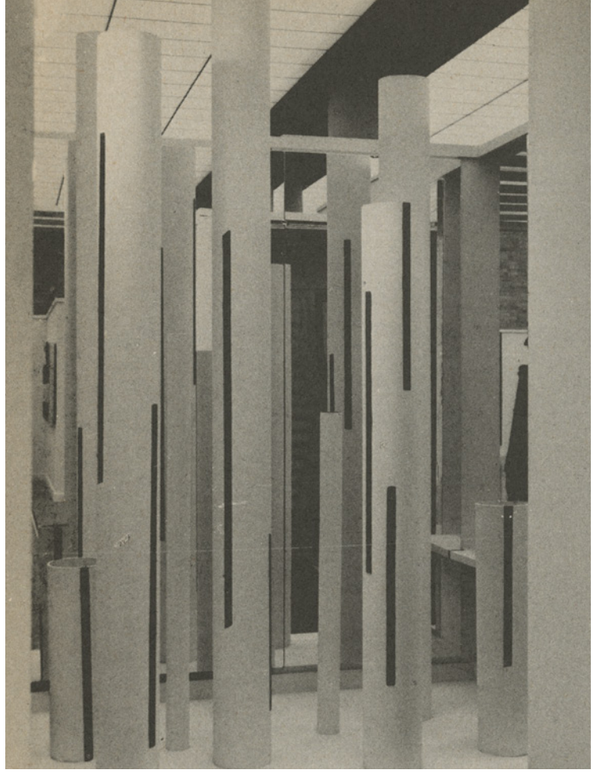


125. Ricardo Regazzoni, Sin título | Untitled (*Chacal*), 1969

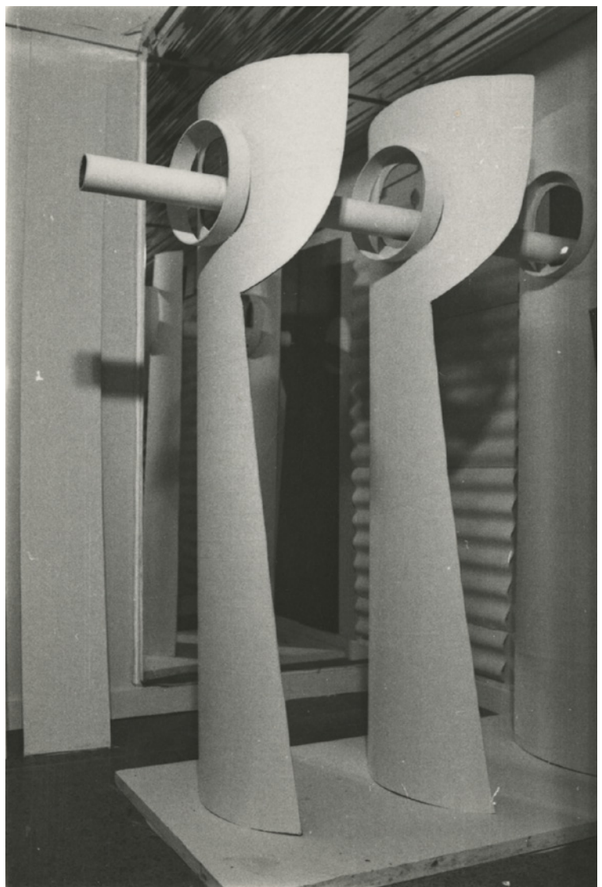
126. Vista de la obra de | View of the work by Alan Glass en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969



127. Helen Escobedo, *Corredor blanco*, 1969



128. Helen Escobedo, *Efímero tubular*, 1969



129. Helen Escobedo, *Ambiente tubular*, 1969

Dado el mayor espacio del MUCA, los artistas mostraron conjuntos de obra, en lugar de piezas aisladas, y algunos produjeron ambientaciones ex profeso. Helen Escobedo transformó una entrada en un corredor penetrable, Ricardo Regazzoni forró una escultura con peluche rosa y Alan Glass añadió a sus cajas un conejo vivo en un afán experimental.

—

Because there was more space in the MUCA, the artists presented groups of works rather than single ones, and some created settings designed especially for the exhibition. Helen Escobedo transformed one of the entrances into a passageway visitors could walk through, Ricardo Regazzoni lined a sculpture with pink plush, and, in an experimental spirit, Alan Glass put a live rabbit into one of his box constructions.

130. Vista de las obras de | View of the works by Gilberto Aceves Navarro y | and Marta Palau en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969

132. Inauguración del | Inauguration of the *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969

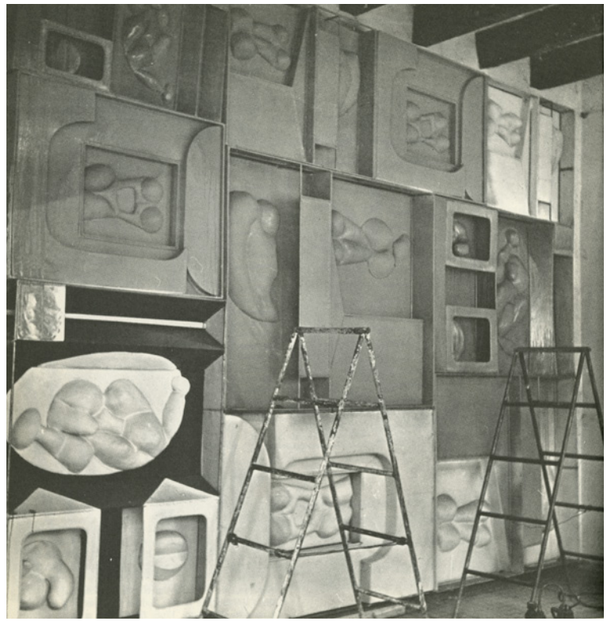
133. Marta Palau, *Salón independiente*, 1969

131. Gilberto Aceves Navarro, *Canto triste por Biafra*, 1969

134. Vista de las obras de | View of the works by Toni Sbert en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969

135. Marta Palau, Sin título | Untitled, 1969

136. Vista de la obra | View of the work *Mural para el Salón Independiente* de | by Manuel Felguérez, 1969



137. Brian Nissen, *El jardín de las delicias*, 1969

138. Juan Luis Buñuel, Sin título | Untitled, 1969

MODA

En un intento por alejarse de la tradición y la solemnidad del arte, "desinteresarse del snobismo" y expandir las fronteras de la plástica, en septiembre de 1969, el Salón Independiente decidió innovar la búsqueda de recursos, además de la venta anual de obra que realizaban en la Galería Pecanins, por medio de un *happening* escenificado por Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky y Carlos Monsiváis. Se recaudarían fondos mediante un desfile de modas en el que "las más bellas modelos de México desfilarían al compás de exóticas melodías". A partir de proyectos similares realizados por artistas de vanguardia en Nueva York y Latinoamérica y entrando de lleno en la estética del pop performático, los creadores diseñaron, en su particular estilo de trabajo, atuendos de moda. Sin embargo, la falta de presupuesto impidió la realización de los vestuarios, por lo que el *happening*-desfile finalmente no se materializó, aunque los diseños permanecen como testimonio de la audacia estética y la energía desenfadada y jovial de los artistas del Salón. Este experimento abrió brechas en un nuevo territorio y entabló una conversación sobre vanguardia, pop, performance, cultura visual y los modos de abstracción y figuración en el arte.

FASHION

In an attempt to move away from the traditionalism and solemnity of art, to "forget the snobbery" and expand the frontiers of the visual arts, in September 1969 the Salón Independiente decided to raise funds in a more innovative way than by means of the annual sale at the Galería Pecanins: it organized a "happening" under the direction of Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky, and Carlos Monsiváis. Money was raised by means of a fashion show in which "Mexico's most beautiful models would walk the runway to the sound of exotic melodies." In the line of similar projects undertaken by avant-garde artists in New York and cities in Latin America, entering fully into the performative Pop art esthetic, the artists designed pieces of clothing in the particular styles of their own work. Lack of funds, however, prevented the costumes from actually being fabricated, so the fashion show happening never actually took place, though the designs remain as a testimony to the esthetic daring and the jovial, insouciant energy of the artists of the Salón. This experiment blazed a trail into new territory, generating a conversation about the avant-garde, Pop art, performance, visual culture, and modes of abstraction and figuration in art.

EXCELSIOR
EL PERIODICO DE LA VIDA NACIONAL
MAGAZINE DOMINICAL
México, D. F. 21 de Septiembre de 1969

Distrito Federal: Habitantes para cinco ciudades

ver páginas 8 y 9

Modas para una exposición

ver páginas 5 y 6

139. *Excélsior*, 21 de septiembre de | September 1969

Despropósito de la Moda

por Ricardo Garibay

JEROME Mercadante dice que la moda y las modas son camino de pecadores, vía segura de perdición, aberrante adorno de la viscosa y empecinada bestia que es el cuerpo. Hedy Lamarr, en cambio, en su agresiva autobiografía dice, más o menos: "En realidad, el argumento de la película no me importaba o me importaba poco; firmé porque ya me veía en las pantallas de todo el mundo civilizado esplendorosa, envuelta en los vestidos de ensueño que el argumento exigía".

Pero no sólo el mundo civilizado goza o padece las modas; es fama que entre primitivos la calidad, el color y el tamaño del hueso que se amarran a la nariz delata importancia y buen gusto o pobreza y anacronismo; en una tribu que trascendió a la historia durante el XIX, una matanza excesiva de holandeses impuso el uso de huesos europeos y gorras de fieltro en vez de chisteras; tan pesada y calurosa moda cesó a raíz de la guerra más que ventajosa, librada en enero de 1867, contra los Pigmeos Esotéricos de la Costa Oriental.

La Pompadour pasó meses escogiendo telas para un vestido que la ocultaría irresistible a los ojos de un amante muy deseado, que sólo al alba, al cabo de concienzuda estrategia, pudo llegar al fondo —a la almendra se dice también— de aquel mar de olanes, gasas, encajes y tafetanes. Cinthya Mallher, por lo contrario, se presentó al más reciente festival en Cannes desnuda con tanta maña que su representante se apresuró a cubrirla para que el público siguiera imaginándola, y su modista dijo, al recibir el premio: "Lo acepto porque lo considero fruto de una vocación tan delicada como insomne. Desnudar a una mujer en un evento internacional, sin que la policía pueda señalar los lugares del escándalo, es la culminación de mi materia". Y en efecto, el jefe de la policía de Cannes, declaró: "La señora viene desnuda, desde luego, pero no podemos señalar desde dónde hasta dónde, no podemos arrestarla, este modista es un diablo".

Del diablo es el sensorio y lo que lo cubre, cuando el sensorio y lo que lo cubre escapan a la vigilancia de la recta razón, austera enemiga de trapos y colores. Es bueno recordar al "hermano asno" de Francisco de Asís, y a la "retrasada naturaleza" de Gregorio López, **el hombre celestial** de por Cuajimalpa en el XVI, que odiaba tanto a su cuerpo, que andaba como si no lo tuviera, y junto con los

140. *Excélsior*, 21 de septiembre de | September 1969

Diseños audaces, belicosos, sacudidores

por Eduardo Deschamps

Blanco y negro. Diseñado por Helen Escobedo, escultora.

Arlequín moderno con tres colores en juego, incluyendo las medias, de Icaza.

Nadie protesta todavía y ellos, algunos de los miembros del "Salón Independiente" están con las manos en alto, acribillados otros sobre la pared del Museo de Antropología.

LA solemnidad tradicional de los artistas en México ya es cosa del pasado. Lo importante es que la mayoría del público conozca su arte.

Y no importa que el camino sea una exhibición de "modas" concebidas por ellos mismos, con diseños audaces, belicosos en veces, que sacudan a quienes los vean.

Así el "Salón Independiente", en guerra con la tradición, prepara una exhibición especial que ayude a propiciar la exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo que el 15 de octubre será abierta en el Museo de Ciencias y Arte de la Ciudad Universitaria.

Telas luminosas, plásticos, aluminio, vidrio. Todo lo que sea posible vestir usarán en la confección de los diseños.

En el grupo están los más importantes creadores de la nueva plástica mexicana: Felguérez, Rojo, Cuevas, Lilia Carrillo, Helen Escobedo, Nissen, Vlady, Jaso, Icaza, Sakai, Marta Palau, von Gunten, Aceves Navarro, García Ponce, Aranal Coen, etc.

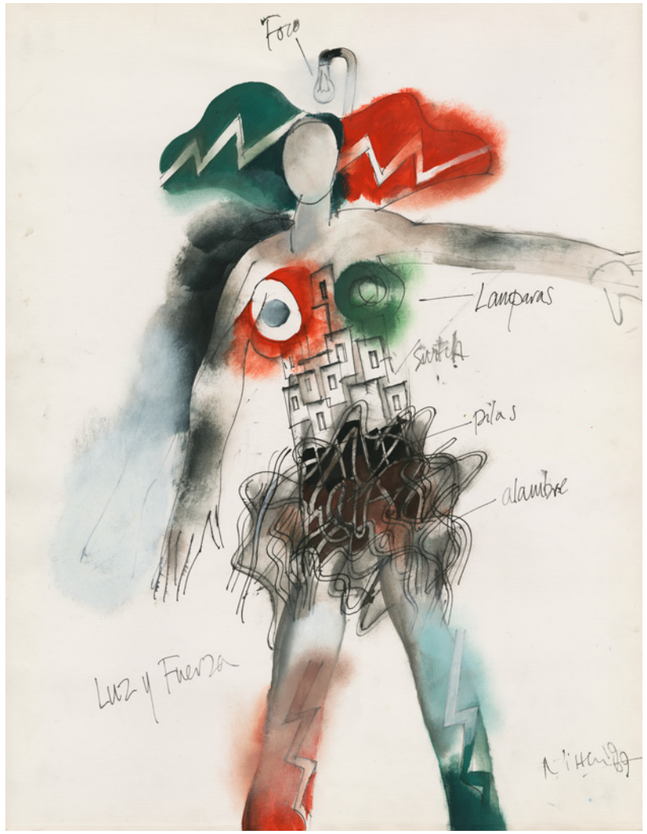
El "Magazine Dominical" de EXCELSIOR da a conocer hoy una docena de casi cuarenta diseños de trajes ideados por los artistas. Su problema actual es la realización.

Recortes de tela, de armiño, de plástico y una capucha medieval, dibujado por Aceves Navarro.

¿Burbujas? ¿Gigantescas lentejuelas? ¿Pequeños globos de colores? Habrá que ver la realidad que imaginó Nissen.

Apenas lo indispensable en tres visiones de Vlady o mezclado. Lo mismo que para la jungla que para la selva de un buen coctel. De Luis Jaso.

Franjas que cubren el torso y los brazos apenas unidos por una flecha que se alarga hacia atrás, de Ehrenberg.



142. Brian Nissen, *Luz y fuerza* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969

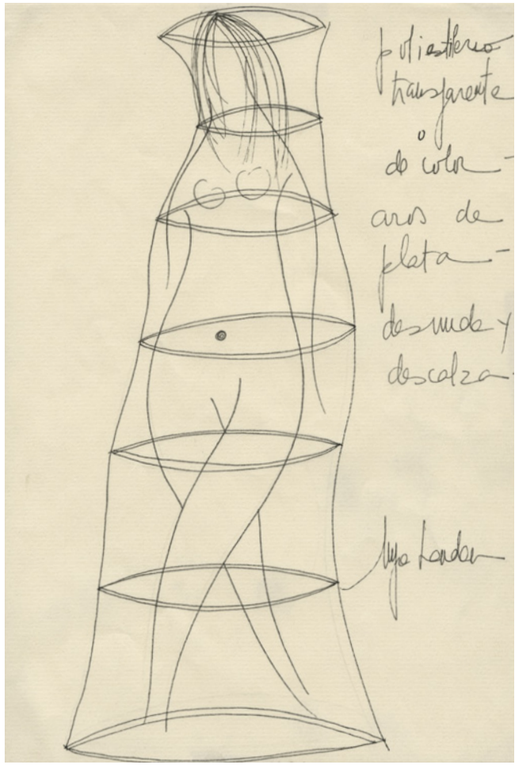
143. Brian Nissen, *Guantanamera* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969

Aunque respondían a obsesiones futuristas y consumistas de los años sesenta, las propuestas de vestidos del Salón eran de corte crítico o naturaleza hipotética. Se definían por hacer apuntes conceptuales de la sociedad de consumo, emular la orientación geométrica de la escultura y aludir a fantasías de la "revolución sexual".

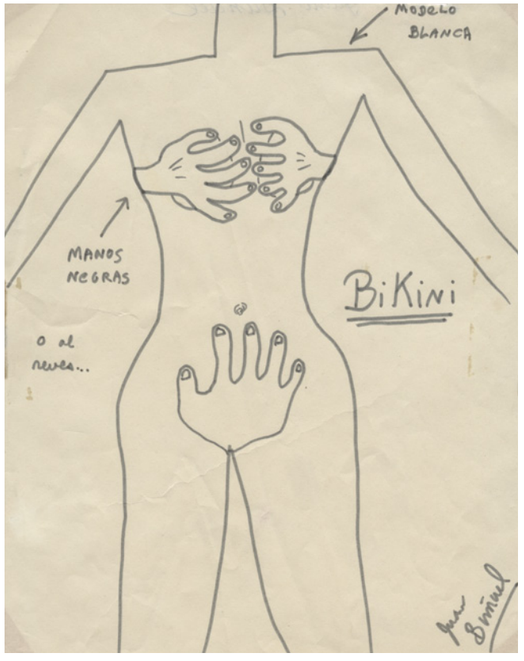
Although influenced by the futuristic and consumerist obsessions of the 1960s, the fashion proposals of the Salón were both critical and hypothetical in nature. They were a way of making conceptual commentaries on consumer society, emulating the geometrical orientations of sculpture, and alluding to fantasies of the "sexual revolution."

144. Brian Nissen, *Vestido de largometraje para gala de cine* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969

145. Philip Bragar, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

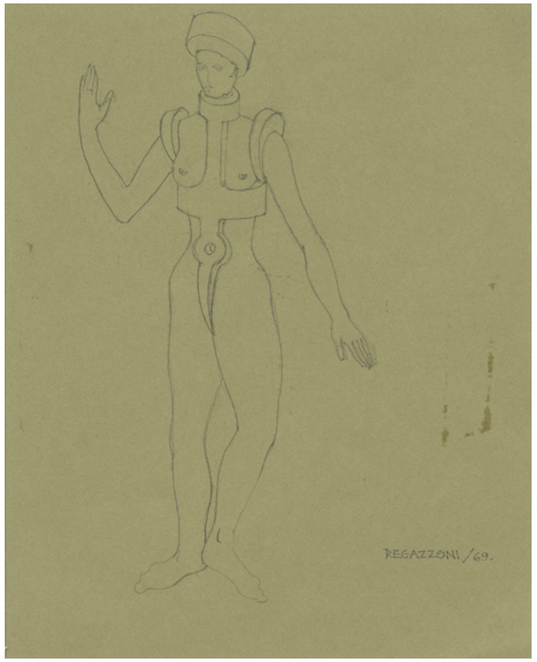


146. Myra Landau, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

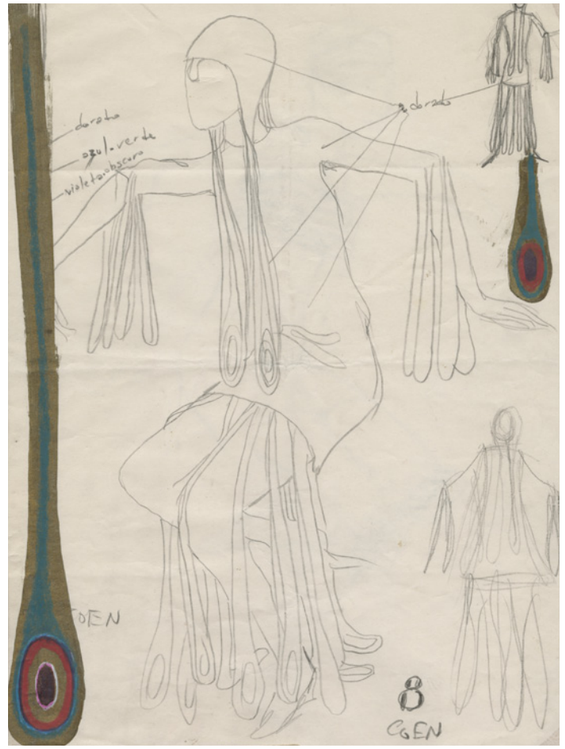


147. Juan Luis Buñuel, *Bikini* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969

148. Helen Escobedo, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969



149. Ricardo Regazzoni, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

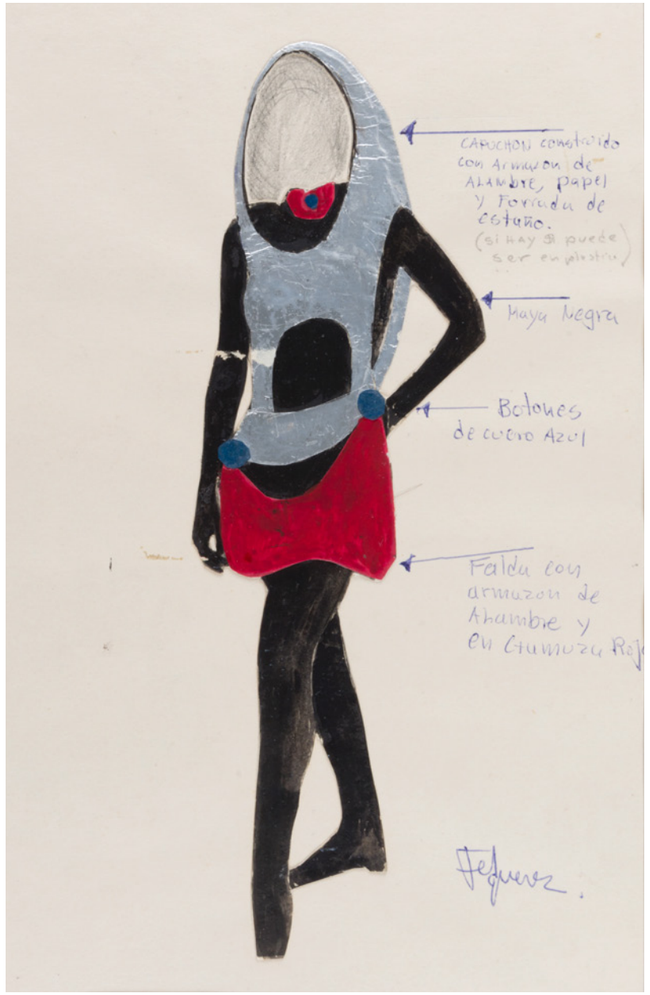


150–151. Arnaldo Coen, Sin título (Bocetos para desfile de modas) | Untitled (Sketches for fashion show), 1969

152. Leonel Góngora, *El triciclo* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969

153. Marta Palau, Sin título (Boceto para desfile de modas) |
Untitled (Sketch for fashion show), 1969

154. Manuel Felguérez, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969



155. Manuel Felguérez, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

156. Manuel Felguérez, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

157. Kazuya Sakai, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

158. Kazuya Sakai, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

159. Francisco Icaza, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

160. Francisco Icaza, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

161. Gilberto Aceves Navarro, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

162. Gilberto Aceves Navarro, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

La moda anunciaba la experiencia que el Tercer Salón propondría: inducir a los artistas a producir bajo el "encargo" de una línea conceptual o material prefijada. Estos conceptos, vía el juego, contradecían las ideologías de autonomía que habían definido las trayectorias individuales de la mayoría de los artistas modernos mexicanos.

Fashion anticipated the scope of the third edition of the Salón, leading artists to undertake "commissioned" works with a predetermined material or a given conceptual line. These concepts, through play, contradicted the ideologies of autonomy that had defined the individual careers of most of the modern Mexican artists.

163. José Luis Cuevas, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

164. Felipe Orlando, Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969

165. Luis Jasso, *El cine nacional*, 1970

CINE INDEPENDIENTE

De forma paralela al Salón Independiente, en los mismos años, 1968–1971, se constituyó el grupo Cine Independiente en México. La coincidencia de líneas temporales responde a la efervescencia de la escena cultural de la época. Ambos se formaron en reacción a la movilización social del 68 y concluyeron con la implementación de la política aperturista del gobierno de Echeverría.

El grupo de Cine Independiente en México fue creado por Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret, Rafael Castanedo y Arturo Ripstein, para conseguir fondos con el objetivo de realizar tres películas bajo la noción de "cine de autor". Solamente Ripstein y Cazals consiguieron llevar a cabo sus largometrajes donde, en una especie de fraternidad entre ambos grupos, algunos integrantes del Salón Independiente contribuyeron con obra para costear las películas. En ellas es posible reconocer guiños entre la plástica y cine, además del espíritu colaborativo que prevaleció durante esos años.

Empáticos con la propuesta del salón de rechazar premios oficiales y en retribución al apoyo que los artistas habían prestado a sus proyectos fílmicos, en 1969 el grupo de Cine Independiente hizo un par de cortometrajes con negativos de 16mm que sobraron de una producción en la que Ripstein había trabajado. El resultado fue muy afortunado, ya que retrata el espíritu lúdico del trabajo y la interacción entre los artistas durante la inauguración del Segundo Salón Independiente.

INDEPENDENT CINEMA

Alongside the Salón Independiente and in the course of the same years (1968–1971), the group known as Cine Independiente en México was established. The parallel timelines reflect the effervescence of the cultural scene of the time. Both movements developed in reaction to the social mobilization of 1968 and came to end with the implementation of the policies of the Echevarría administration, which made room for greater participation by artists.

Cine Independiente en México was created by Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret, Rafael Castanedo, and Arturo Ripstein in order to raise money to make three feature-length films that would fall within the category of *auteur* cinema. Only Ripstein and Cazals finally managed to make their films, with several members of the Salón Independiente contributing a work of art to help with financing, in a show of fraternity between the two groups. The works themselves suggest certain links between cinema and the visual arts, at the same time reflecting the collaborative spirit prevailing at the time.

Sympathetic to the Salón Independiente's principle of refusing official distinctions, and in recompense for the support given by the artists to their film projects, in 1969 the Cine Independiente group made a pair of short films with some 16mm film left over from a production on which Ripstein had worked. The result was a success: the films capture the playful spirit of the work and interaction by the artists during the inauguration of the second Salón Independiente.

166. Folleto | Pamphlet “La manzana de la discordia” de | by Felipe Cazals

167. Folleto | Pamphlet “La manzana de la discordia” de | by Felipe Cazals

169. Luis Jasso, *El cine nacional*, 1970

5 **Formaron el Grupo de Cine “Independiente”**

Se constituyó esta semana el grupo “Cine Independiente”, inicialmente con la participación de los directores Arturo Ripstein y Felipe Casals, y en colaboración con los artistas del “Salón Independiente”.

Como sus colegas pintores, los cinedirectores se proponen realizar su creación artística sobre la base de la autogestión, es decir, la propaganda por sí mismos de la cinematografía concebida en su más alto nivel artístico.

Aun cuando el grupo acaba de constituirse, la colaboración y apoyo que los cineastas han recibido de sus colegas pintores ha hecho posible la realización de dos películas que serán estrenadas el sábado próximo, a las 12 de la noche, en el Cine de Arte Regis.

Las películas que serán estrenadas son: “Familiaridades”, de Casals, y “La hora de los niños”, de Ripstein.

168. *Excélsior*, 15 de octubre de | October 1969

170. Brian Nissen, *Cine*, 1969

CINE

CORTOMETRAJE DEL SALON 69

SI O EL DOCUMENTAL DE LA PESCA DE SARDINAS

TOMAS PEREZ TURRENT

Los pintores agrupados en el Salón Independiente ceden algunas de sus obras para que los cineastas unidos con el nombre de Cine Independiente puedan terminar sus películas. Para corresponder a este gesto –nobleza obliga– los del CI hacen una película con motivo de la segunda exposición del SI. El resultado es un cortometraje cuya intención puede equipararse a la que llevó a la creación del Salón. Si el SI fue organizado para "promover la actividad creadora, incrementar su difusión en México y fomentar el intercambio con el arte actual de otros países", fuera de los organismos oficiales, fuera de las competencias, los premios, las bienales, etc., que son la forma más acabada del comercio cultural, nada mejor que dedicarle una pieza de ese género que es el hermano pobre: el cortometraje, el documental, el docucu descendido hasta los niveles del simple "noticiero", la forma más pobre, más triste, del gran –en México no tanto– comercio cinematográfico.

Este género es algo más que un aburrido y necesario prólogo de ese arte –porque lo es, no cabe duda– que "nos hace olvidar las miserias de la vida cotidiana". No sirve sólo como una necesaria transición hacia el momento en que nos transportamos, en un acto de alguna manera mágico y en todo caso trascendental, al interior de la historia idiota que se nos cuenta por medio de imágenes planas pero en movimiento.

El cortometraje en México, el documental, significa el momento en que se tragan palomitas con más furia, en que se chupan las más diversas golosinas, la última oportunidad para ir a orinar. La oscuridad se acaba de hacer completa, la gorda –a quien el perfume, los afeites y el vestido de última hora no han quitado el olor a cochambre– termina de informar al gordo sobre los problemas domésticos y el pleito entre el cuñado y la hermana, el gordo a su vez piensa preocupado que le falta una afinación a su "bien armado". En la pantalla, el ministro Don Coso inaugura solemnemente una planta empacadora en algún lugar de la Baja California. Eso nos lleva a toda una información sobre el proceso que termina en el milagro de la sardina en lata. El solitario, entre un desconocido y una desconocida, no atina a poner sus brazos ni de un lado ni de otro y por lo pronto se ve obligado a apretar las piernas y a no desviarlas ni a la derecha ni a la izquierda. En colores tipo "proceso en laboratorio mexicano", en la pantalla las redes derraman torrentes de materia viva al interior de la cala del barco. El desconocido gana discretamente terreno con una de sus piernas. Todo ha sido perfecto, los pequeños pescados han sido puestos en conserva, no sin que se muestren todas las precauciones médicas, químicas y otras, que preceden y suceden a tal operación. La pierna del solitario ha avanzado lo suficiente como para encontrar la pantorrilla carnosa de la desconocida. La pantorrilla desaparece como si se desmaterializara, el solitario vuelve a la posición correcta. Se ha vuelto a los salones de la empacadora donde el ministro Don Coso departe con los rubios gerentes y ejecutivos, cada uno con un vaso en la mano, mientras en el fondo como pieza perfecta del decorado los obreros morenos lucen sus uniformes nuevos hechos especialmente en ocasión de la inauguración y la película. Suenan los últimos acordes de Moncayo y una voz bien timbrada –la misma que quizá dentro de algunos años resuene en las Altas Cámaras para cumplir los Altos Designios de la Patria– informa que así se industrializa el país, afirmando ésta moneda y creando fuentes de trabajo para todos los mexicanos.

A la palabra fin se encadena el título del siguiente corto, documental o "noticiario". Curiosamente se siguen oyendo las mismas notas de Moncayo. Ahora es el desconocido el que avanza goloso su pierna hacia la del solitario. La gorda pregunta ahora quién trabaja en la película y cómo se va a llamar ésta. Ahora es la música de Copland la que sirve de fondo a la emotiva ceremonia presente en la pantalla. Se trata del funeral de un Hombre Célebre y Emérito, algún artista que hizo vibrar a varias generaciones de mexicanos y llevó el nombre de la Patria hasta los lugares más insólitos y escondidos del globo. La voz, maravillosa voz que lo mismo sirve para narrar un deporte, sugerir la significación varonil de la posesión de un Dodge Dart o para derramar parrafadas vagamente poéticas, nos informa que como último homenaje, el ataúd ha sido herméticamente cerrado, de acuerdo con los últimos adelantos de la ciencia, y es infinitamente probable que ninguna larva atacará al cuerpo, el cual cuerpo irá a la descomposición lentamente y según un proceso de fermentación natural que lo llevará finalmente a convertirse en polvo sin haber sido presa de los trabajadores de la muerte, como llama la voz utilizando una imagen casi poética a esos modestos insectos cuya tarea, eminentemente útil, consiste en hacer desaparecer los cadáveres, principalmente los de los animales que se quedan al aire libre puesto que los de los humanos son inhumados por regla general según el conmovedor ejemplo que se nos acaba de ofrecer en la pantalla.

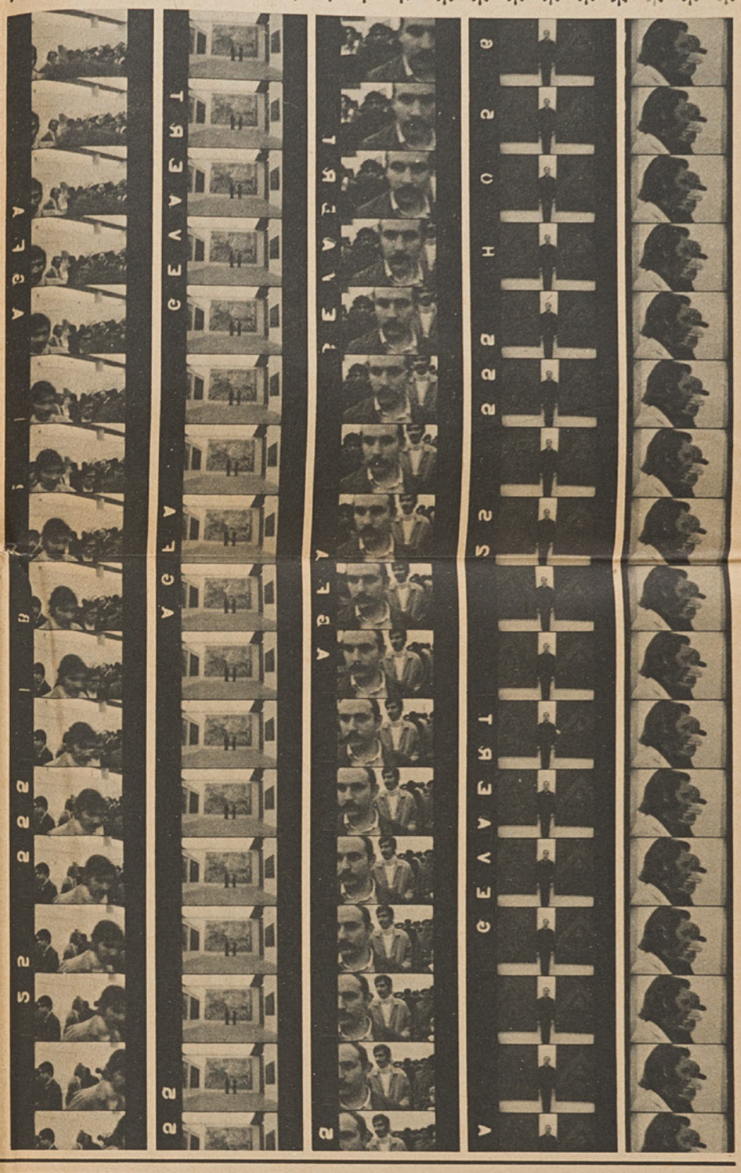
Ya arrastrada por el vértigo de la poesía, la misma voz anuncia que "suena el caballo en las copas de cristal", ejemplo vivo de que la tal poesía se ha fundido con esa bendición llamada publicidad hasta formar un todo indivisible. El solitario, el desconocido y la desconocida han vuelto a sus posturas originales y miran de reojo –¿con desconfianza? – hacia sus lados. Ahora truena la marcha Zacatecas, ¡se inaugura otra industria! , es la "Smith, Hawks, Ford, Fuller and Co., de México". En secuencia lógica, si de enrubiarse se trata nada mejor que poseer una refrescante rubia de categoría. Mientras esto sucede, el desconocido se ha levantado en busca de nuevos horizontes. Enseguida se oyen los acordes del huapango de Moncayo que, gracias a un ingenioso procedimiento del ingeniero mixador en los estudios de sonido, se convertirá poco a poco en la marcha Zacatecas para acompañar la visita que un Gran Personaje hace a un risueño lugar de la provincia, donde recibe flores de manos de las damitas de la localidad, besa niños y estrecha las manos rugosas de los campesinos.

Y así durante media hora más durante la cual se nos instruirá, se nos informará, se nos convencerá machacando sobre nuestros orificios visuales y auditivos que vivimos en el mejor de los mundos posibles y que es una bendición estar en el lado bueno del paraíso. Mientras tanto, como si fuera culpable, el suelo ha recibido una pertinaz lluvia de desperdicios diversos sólidos y líquidos: envolturas de caramelos, cajas de palomitas, chocolates a medio chupar, líquidos pegajosos, cáscaras, etc. Y ahora gordo, agárrate, Warner Bros-Seven Arts Entertainment For America, Presenta: Elizabeth Taylor, Omar Shariff y Tony Aguilar en . . .

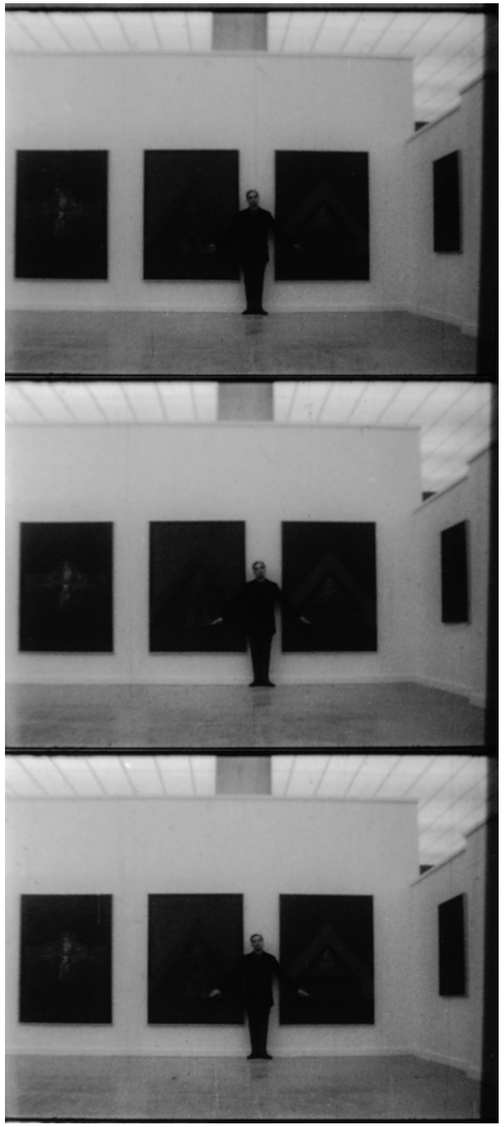
SI, cortometraje de Rafael Castañedo, Arturo Ripstein y Felipe Cazals, nunca servirá de botana –en todos los sentidos– al eximio "trabajo" de Taylor, Loren, Lancaster o Machin, ni siquiera al de Angélica María y Mauricio Garcés. Y sin embargo maneja algunos de los resortes y los mecanismos de nuestros inapreciables cortos, documentales y "noticieros" –cuestión de herencia cultural. La cuestión está en el "cómo" y aquí el "cómo" consiste en tomar esos resortes y mecanismos, agarrarlos por el rabo y darles una vuelteciita. No falta por ejemplo la marcha Zacatecas, pero en este caso para formar una nueva unidad significante con el personaje presente en la imagen, la única unidad significante absolutamente fiel en la letra y el espíritu a la marcha Zacatecas. Tampoco faltan los "conceptos" rimbombantes y grandilocuentes: un Gran Artista Humanista entrevistado se lamenta de "la ausencia del Hombre"; el siguiente plano nos muestra el Museo Universitario de Ciencias y Arte rebosante no sólo de hombres, sino de mujeres y niños. También se encuentran algunos procedimientos como la encuesta a lo "Cinéma-verité" o a lo "Cinéma-mensonge", que el cine mexicano descubrirá y utilizará muy en serio quizá allá a mediados del siglo XXI. Todo en un tono rigurosamente anti-solemne, anti-informativo, anti-instructivo.

SI se precia de no haber ganado ni la palma de oro de Cannes, ni el león de Venecia, ni el oso de oro de Berlín, ni la concha de San Sebastián, ni mucho menos la diosa de plata. Pero falta decir que su texto no ha sido escrito por ningún cronista de la ciudad –ni siquiera texto tiene. Que no ha sido producido ni está narrado por Chancho Barrios Gómez, ni por Carlos Denegri –cosa por demás imposible, pues infaustamente este gran patriarca del documental mexicano ha pasado ya a engrosar las numerosas filas de los que comen tierra. Tampoco está narrado por Fernando Marcos –quizá no alcanzó el dinero–, ni tiene la consabida fotografía de Bilbatúa. Para colmo de bienes, SI no le debe nada a la ciencia de la información inventada por Jacobo Zabludovsky.

Mi padre Boris Vian decía que no era anti-militarista sino rabiosamente pro-cival, SI no es un ensayo anti-la-estupidez-delicine-mexicano, es una declaración en pro de la inteligencia en el cine mexicano, con todo y marcha Zacatecas.



171. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970



172. Rafael Castanedo en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals y | and Arturo Ripstein, *Salón Independiente 69*, 1969. Vicente Rojo frente a sus obras en el | in front of his works at the MUCA

La cultura priista oficial, lo mismo que la izquierda partidaria, coincidían en un punto: la identificación de "cultura" con solemnidad y monumentalidad. Ése es el motivo por el cual el documental del *Salón Independiente de 1969* representa la relación del artista con la expresión pública en forma de cacareo.

—

The official cultural policies of the hegemonic PRI and the ideas of the left wing agreed on one point: the identification of "culture" with solemnity and monumentality. This is why the documentary film *Salón Independiente de 1969* depicted the artists' relation to public expression in the form of a hen's clucking.

173. Rafael Castanedo en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals y | and Arturo Ripstein, *Salón Independiente 69*, 1969. Manuel Felguérez frente a sus obras en el | in front of his works at the MUCA

174. Rafael Castanedo en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals y | and Arturo Ripstein, *Salón Independiente 69*, 1969. Helen Escobedo transita su obra en el | looking at her works at the MUCA

El film de Castanedo, Ripstein y Cazals comenta las declaraciones de los artistas con bromas en la pista sonora, mostrando el grado en que el juego alimentaba la obra de los artistas modernos, así como el modo en que la disidencia se expresaba diferenciando la dedicación a la obra de la necesidad de no tomar en serio la posición del artista como creador.

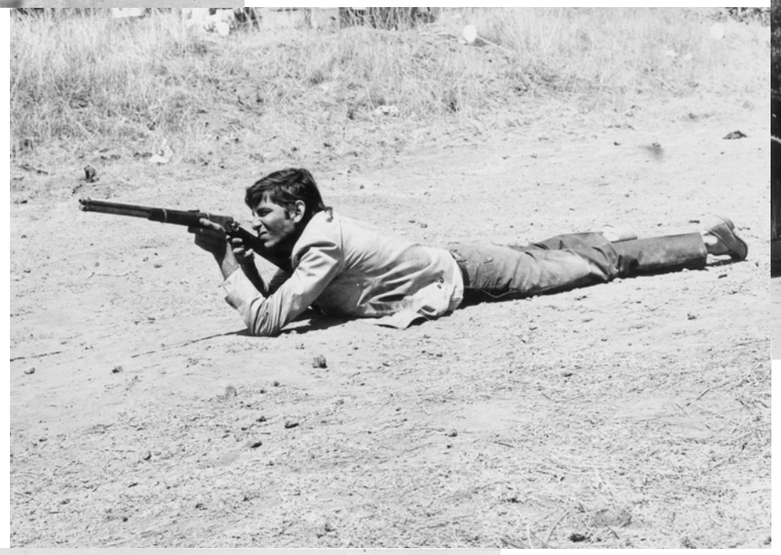
—

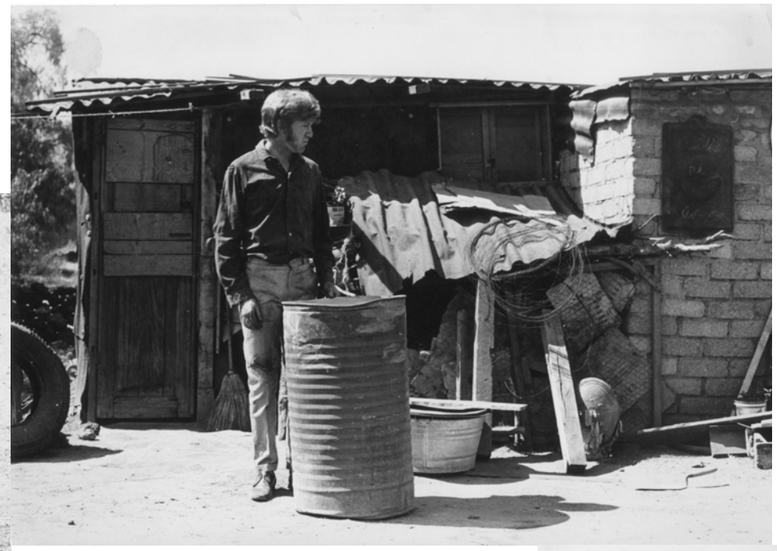
The film by Castanedo, Ripstein, and Cazals commented on the artists' statements with jokes overlaid on the soundtrack, showing how much the concept of play was a part of the work of contemporary artists, as well as the way dissidence could be expressed by separating dedication to the work of art itself from any need to take seriously the idea of artist as creator.

175. Rafael Castanedo en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals y | and Arturo Ripstein, *Salón Independiente 69*, 1969. Francisco Icaza con su obra en el | with his work at the MUCA

176. Arturo Ripstein y | and Cine Independiente de México, *La belleza*, 1970

177. Arturo Ripstein y | and Cine Independiente de México, *Crimen*, 1970





178. Cubierta del Boletín del | Cover of the Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970

SALÓN INDEPENDIENTE 70

Sin traicionar el espíritu experimental y colectivo que caracterizaría el Salón Independiente, la falta de fondos para realizar la tercera muestra obligó a los artistas a explorar nuevos dispositivos de exhibición y trabajo colectivo que modificaron la propuesta inicial. Esta circunstancia abrió la posibilidad de trabajar con otros materiales y convertir el espacio del museo en un laboratorio de experimentación. Para realizar ambientaciones efímeras *in situ*, los artistas utilizaron papel periódico y cartón. La intención de generar unidad y coherencia en la exposición, en la que sobresaldrían la personalidad y el estilo de cada artista, fomentó un ambiente de creación colectiva, experimental, de desacralización del arte y de rechazo a la comercialización. Por primera vez en México, las obras serían de sitio específico, realizadas en el MUCA durante un mes.

El espíritu innovador y antisolemne de todo el grupo permeó incluso en la realización del catálogo de la exposición, el cual se materializó en un periódico en el que colaboradores como Jorge Alberto Manrique, Salvador Elizondo y Jorge Ibargüengoitia publicaron contenido cargado de humor absurdo y descriptivo de la trayectoria del Salón hasta ese momento.

INDEPENDENT SALON 70

The shortage of funds raised to organize the third Salón, although it did not affect the experimental and collective spirit of the enterprise, did require the artists to explore new exhibition techniques and modes of collective effort that modified the original proposal. These circumstances opened up the possibility of working with other kinds of materials and of converting the museum space into an experimental laboratory. The artists used materials such as newspaper and cardboard to create ephemeral *in situ* setups. The aim of generating a coherent, unified exhibition, in which the personality and style of each individual artist could be highlighted, fostered an atmosphere of collective experimental creation that desacralized the practice of art and rejected commercialization. For the first time in Mexico, the works were to be site-specific works, on display at the MUCA for the period of one month.

The group's innovative spirit and lack of solemnity imbued even the exhibition catalogue, put together from newspaper accounts full of absurd humor, contributed by Jorge Alberto Manrique, Salvador Elizondo, Jorge Ibargüengoitia, and others, which documented the development of the Salón up to that point.

Locuras del Tercer Salón Independiente

Exponen su obra medio centenar de pintores a quienes todo desune, menos su aversión por los criterios que rigen al Departamento de Artes Plásticas del INBA

179. *Novedades*, 13 de diciembre de | December 1970

Se Abrió el III Salón Independiente

Esculturas Cinéticas con Noticias; Pinturas con Editoriales; el Periodismo Como Mural

180. *Excélsior*, 3 de diciembre de | December 1970

El "dibujo más largo del mundo", de Cuevas, fue hecho en un aparatoso rollo de 307 metros de largo

181. *Novedades*, 13 de diciembre de | December 1970

Tres toneladas de periódico y engrudo necesitó el cubano Felipe Orlando para esta obra

182. *Novedades*, 13 de diciembre de | December 1970

los "independientes" juegan al "salón"

por raquel tibol

183. *Excélsior*, *Diorama de la Cultura*, enero de | January 1971

Insólito monumento al papel:

por Raquel Tibol

HAY un tango fenomenal de la vieja guardia que cuenta la historia de Pipistrela, la muchacha del arrabal que tuvo por pañales hojas de periódico y por cuna una caja de cartón. Los artistas del Salón Independiente llegan a su exposición 1970 como Pipistrela: con periódicos y cartones. La causa: falta de centavos.

Pero tanto Pipistrela como los Independientes no se amilanan por asuntos económicos. Si la arrabalera proclama entre ochos y cumbetas: "La pista (aspecto linajudo, en argentino) que Dios me ha dado la tengo que hacer valer"; los Independientes pensaron —y parece que no se han equivocado— que su talento les permitiría convertir la inopia en fortuna. No había dinero para telas, maderas, materiales plásticos o metálicos con los cuales escultores y pintores se hubieran lanzado a las costosas experiencias con que tienen acostumbrado ya al público.

Apoltado el presupuesto de Difusión Cultural para este año, sólo se contaba con los muretes que se habían instalado en el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM para mostrar Estatura, peso y color de José Luis Cuevas, algunos pesos para un catálogo y otros más, muy poquitos, para las pinturas y pegamentos más baratos. Tras brevísima investigación se llegó a la conclusión de que el periódico viejo, las cajas usadas, los carretes de hilo vacíos, el papel de embalaje desechado y el engrudo sintético se podrían comprar por kilos. Los pósteros y juderos hacen maravillas con esas materias y lo volverán a demostrar en las próximas jornadas.

¿Por qué los artistas de vanguardia no demostraban que su talento era capaz de salir a flote envuelto en el papel más deleznable? Unos 40 pintores y escultores acudieron al llamado del Salón Independiente, que se inaugura el 3 de diciembre próximo. El museo universitario está convertido en un laboratorio febril, pues los artistas comenzaron a trabajar en la segunda quincena de noviembre. Si alguna unidad puede apreciarse es la "constante" del papel de periódicos y revistas, usado como base para el dibujo o la pintura, o como recubrimiento de bultos escultóricos, y presentado también como elemento elocuente dada su función en la vida cotidiana. Prevalecen las formas puras y el sentido crítico. Cada quien en su parcela se ha expresado con plena libertad, tratando ambiciosamente de ponerse a tono con el clima de laboratorio experimental, propuesto como principio para el salón de este año. "El experimento consiste —dicen los Independientes— en ver la posibilidad de realizar, limitándose al uso de papel y buscando las posibilidades tanto en espacios planos como en relieves y esculturas".

La única duda que persiste es si se barren los sobrantes de cartones y papeles que se han ido amontonando en el suelo, o se dejan como alfombra que situaría al público en una sugestiva plataforma de papel, integrándolo a la exposición como "esculturas en movimiento".

Con desperdicios, artistas de vanguardia demostrarán su talento en planos, relieves y esculturas

Un mural pintado en periódicos bajo Roger von Gunten.

Aristóteles Coen. Su obra con pinceles diminutos.

Marta Palais permaneció fiel a sus principios geométricos.

Arte abstracto y representativo de Tomás Parra.

Papel periódico, carbón y papel aluminio es el material que utilizó Héctor Navarro en su escultu-pintura.

el Salón Independiente 1970

184. *Excélsior*, 29 de noviembre de | November 1970

FRACASAN NUEVAS TENTATIVAS PARA COMBATIR EL SALON EN LA CAPITAL

SI BOLETIN

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE C.U. | 3 DE DICIEMBRE 1970 | MEXICO D.F.

SE ABRE EL III SALON INDEPENDIENTE

EXPOSICION ANUAL REALIZADA POR LOS MIEMBROS DEL SALON INDEPENDIENTE, AGRUPACION DE ARTISTAS QUE SE PROPONEN INCLUIR EN SUS ACTIVIDADES TODAS LAS POSIBILIDADES DE LA EXPRESION PLASTICA, Y MANTENER EL INTERCAMBIO PERSONAL CON LOS ARTISTAS DE OTROS PAISES.

CULPAN AL INAB
UN ARTE POBRE DE MATERIAL
LUJOSO EN EL CONCEPTO

¿Se puede hacer una exposición con papel periódico? 40 artistas unidos por la naturaleza del material, separados por la libertad de su imaginación creadora muestran en esta exposición las posibilidades de lo imposible. No se trata de competir sino de vencer. Más allá de la solemne gratuidad de las bienales, el SI quiere mostrar que todo pretexto es bueno.

LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO Y EL SALON INDEPENDIENTE, PRESENTA LA III EXPOSICION ANUAL DE...

(UNICO PERIODICO AL PUBLICO)

EDITORIAL

ANTEPROYECTO PARA UNA MAFIA

Jorge Hinojosa

DE LOS USOS QUE SE *PUEDE DAR A LA* PRENSA COTIDIANA

Desde el punto de vista exclusivamente artístico el Salón no apareció con propósitos definidos...

SI

Momento en que los críticos de arte internacionales dicen a los pintores del Salón Independiente (en la sala de butacas) que no, que no y que no...

DEPORTES

LAS BIENALES SON SANAS

LOS PREMIOS DAN VERDADERO IMPULSO CREATIVO

MARATON DE PINTURA

Néstor Luelmo Vs. Raúl Pomerenio

INTERPRETES DEL CORAZON

EL AGENTE 1.1416

SI

185-187. Boletín del *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970, páginas | pages 1, 3 y | and 7

FRESAS

MODAS

SI

FRACASO INCONCLUSO

SI

SALON INDEPENDIENTE 69

SI

188. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970, páginas | pages 4–5

VENTA ANUAL DEL SALON INDEPENDIENTE

3

SI

SOLO 3 DIAS

5-6-7-JUNIO-70

GALERIA PECANINS. HAMBURGO 103. INAUGURACION

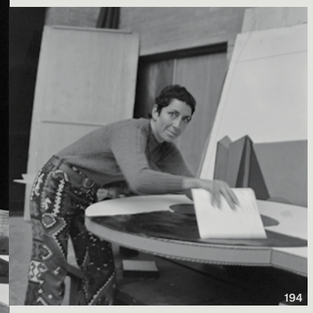
189. Cartel | Poster, *Venta anual Salón Independiente*, 1970

190

191

192

193


194

195

196

197

198

199

200

190. Ursula Bernath, Tomás Parra frente a su obra en la exposición | in front of their works in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

191. Montaje de la exposición | Setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

192. Montaje de la exposición | Setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

193–194. Ursula Bernath, Helen Escobedo elaborando su obra para la exposición | preparing her work for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

195. Ursula Bernath, Joy Laville pintando su obra para la exposición | painting her work for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

196. Ursula Bernath, Brian Nissen y | and Arístides Coen durante el montaje de la exposición | during the setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

197. Montaje de la exposición | Setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

198. Ursula Bernath, Arnaldo Coen frente a su obra en la exposición | in front of his work in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

199. Ursula Bernath, Brian Nissen elaborando su obra | preparing his work *La autoviuda* para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

200. Ursula Bernath, Roger von Gunten elaborando su obra para la exposición | preparing his work for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

201. Vista de las obras de | View of the works by Sebastián, Roberto Realh de León y | and Gabriel Ramírez en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

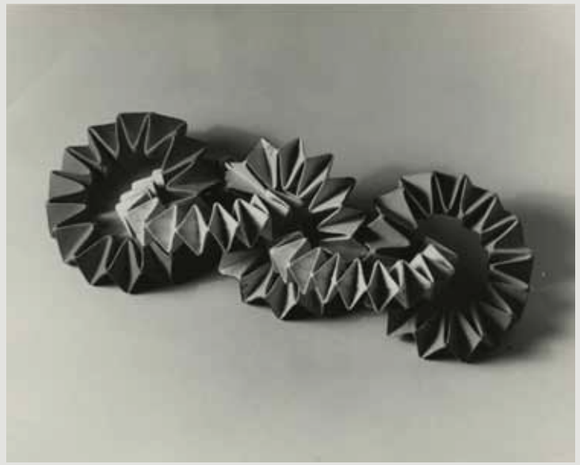
202. Vista de la entrada y las obras de | View of the entrance and of the works by Sebastián, Roberto Realh de León y | and Manuel Felguérez en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

203. Vista de la entrada y las obras de | View of the entrance and of the works by Margot Fanjul y | and Sebastián en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

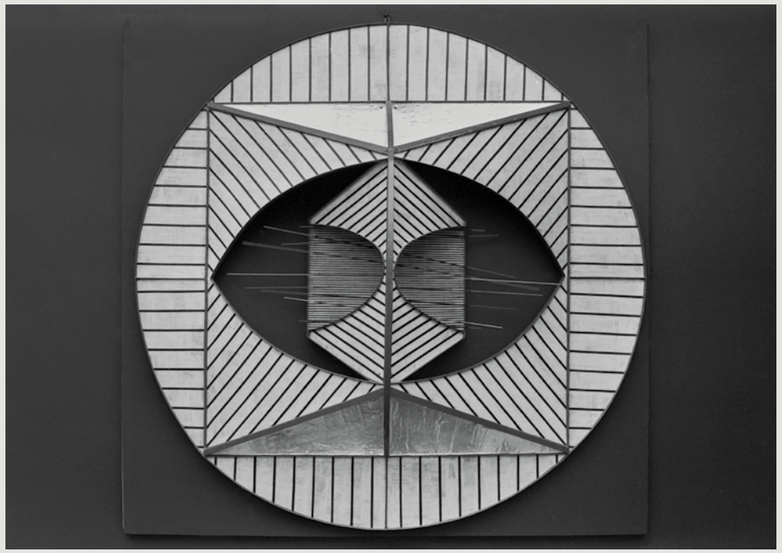
204. Obras de | Works by Ricardo Regazzoni en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

205. Brian Nissen junto a la obra de | next to the work by Tomás Parra en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

206. Sebastián, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *Transformables*, 1970



207. Sebastián, *Rosetón Victoria* de la serie | from the series *Transformables*, 1970



208. Manuel Felguérez, Sin título | Untitled, 1970

Mallard y Felguérez exhibieron esculturas cinéticas. Las piezas de Von Gunten y Ricardo Rocha requerían la participación activa del público.

Mallard and Felguérez exhibited kinetic sculptures, while the works of Von Gunten and Ricardo Rocha required the active participation of the public.

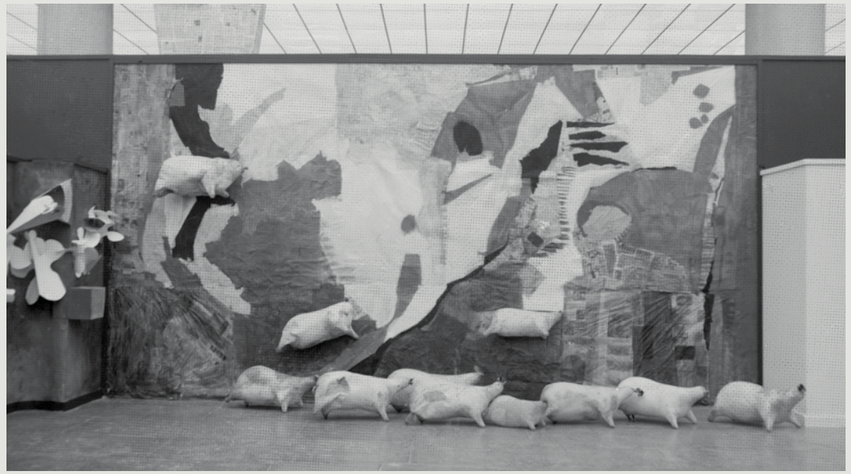
209. Vicente Rojo, *Señal sobre fondo azul*, 1970

210. Vicente Rojo, *Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra*, 1970

211. Vista de las obras | View of the works *Ambientación alquímica*, de | by Marta Palau, y | and Sin título | Untitled, de | by Ricardo Rocha, en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

212. Sin título, de | Untitled, by Ricardo Rocha, en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

213. Vista de las obras de | View of the works by Kazuya Sakai y, al frente, de | and, opposite, by Arnaldo Coen para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970



214. Vista de la obra de | View of the work by Leopoldo Flores en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

215. Brian Nissen reflejado en el espejo del cubo de | reflected in the mirror of the cube by Yutaka Toyota, Sin título | Untitled, 1970 en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA

216

217

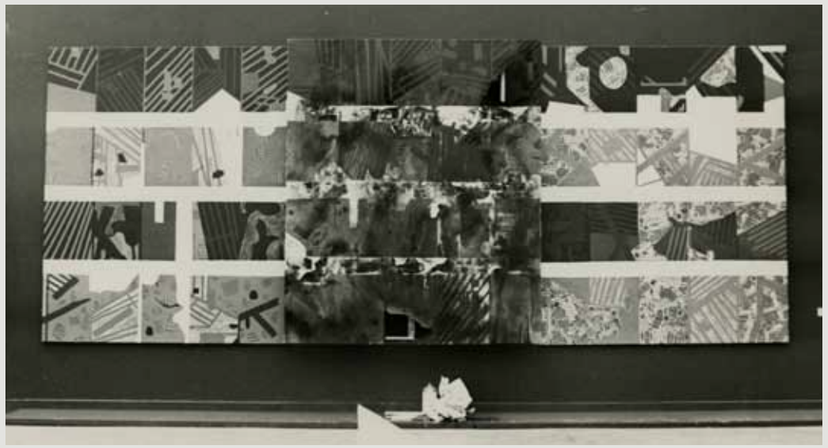
216. Brian Nissen viendo el cubo de | looking at the cube by Yutaka Toyota, Sin título | Untitled, en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

217. Brian Nissen reflejado en el espejo del cubo de | reflected in the mirror of the cube by Yutaka Toyota, Sin título | Untitled, 1970 en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA

Francisco Icaza colocó cerillos y combustible debajo de una pintura desgarrada con la leyenda "allá usted si se le va de las manos esta oportunidad". Como crítica a la cultura de violencia y morbo fomentada y perpetuada por los medios, Brian Nissen realizó un ensamblaje con noticias de nota roja de mujeres que mataban a sus maridos.

—

Francisco Icaza placed matches and lighter fluid under a painting with the scribbled phrase: *It's your loss if you let this chance go*. As a criticism of the violence and sensationalism fostered and perpetuated by the media, Brian Nissen presented a collage of crime page reports of women who had killed their husbands.



218. Francisco Icaza, Sin título | Untitled, 1970

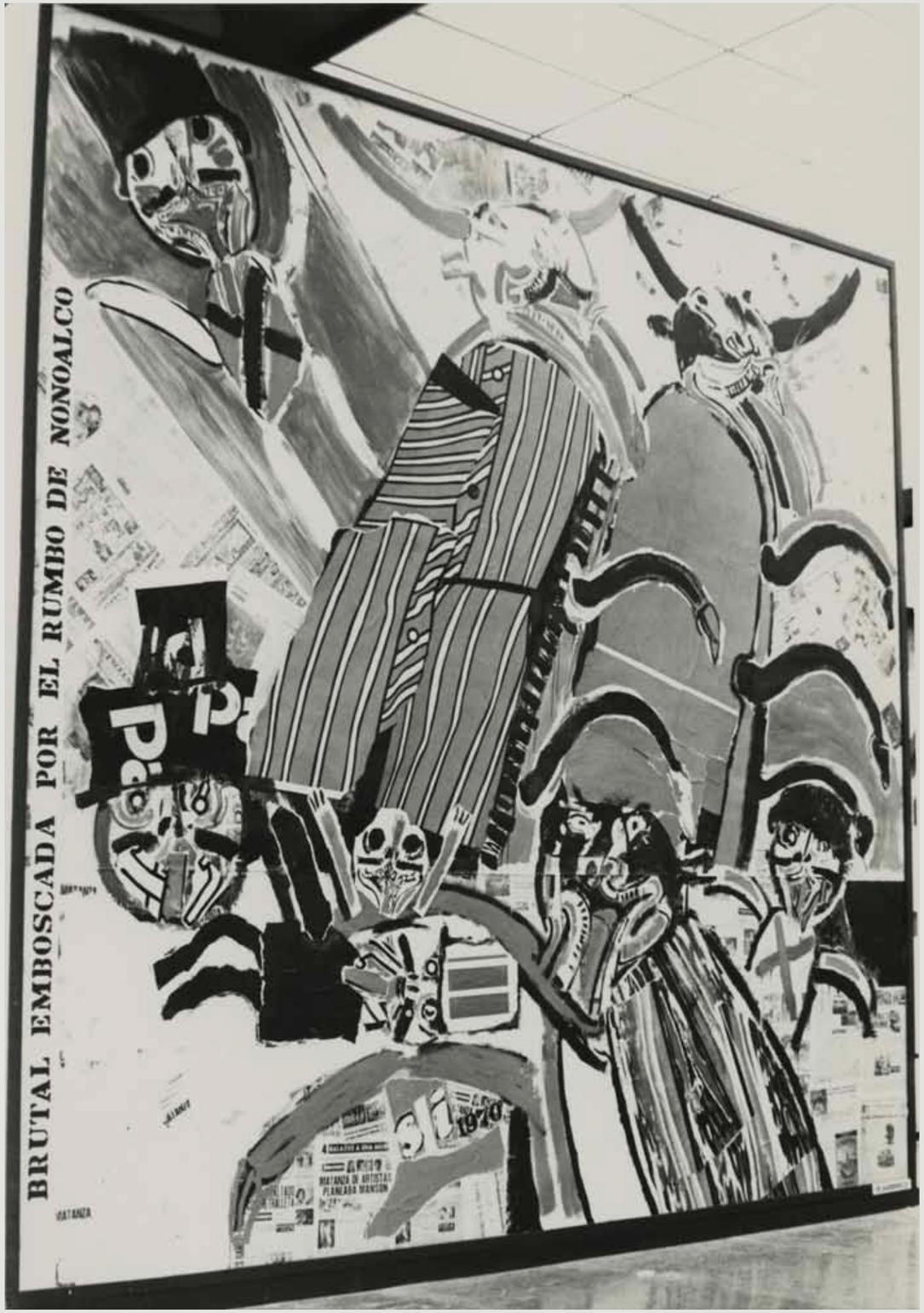
219. Vista de las obras de | View of the works by Helen Escobedo, Jorge Páez Vilaró, Yutaka Toyota y | and Gilberto Aceves Navarro en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA

El material elegido se prestaba para protestar contra la censura y la manipulación de la prensa. La naturaleza transgresora de esta muestra se evidencia en acciones como la de Gilberto Aceves Navarro, quien incendió su propia pieza hecha de papel periódico en protesta por la desinformación periodística.

—

The material chosen lent itself to protests against censorship and the manipulation of the press. The transgressive nature of the exhibition was reflected in actions such as that of Gilberto Aceves Navarro, who set fire to his own work (made of newsprint) in protest against journalistic disinformation.

220. Vista de la obra Sin título, de | View of the work Untitled, by Gilberto Aceves Navarro, en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA

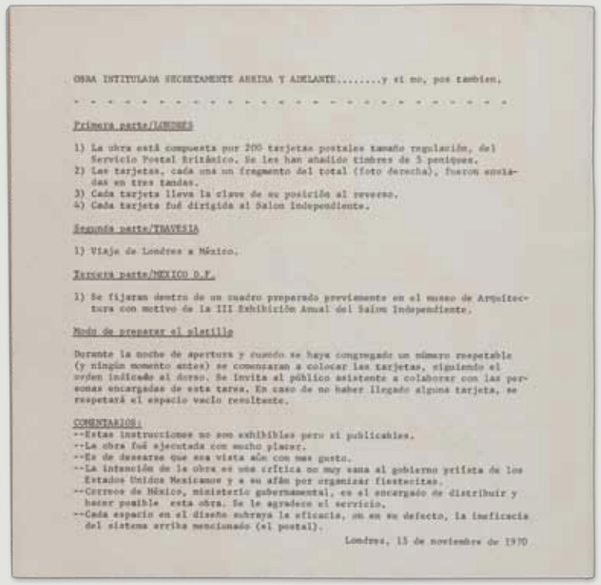


221. Sin título, de | Untitled, by Gabriel Ramírez, para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA

222. Fernando García Ponce trabajando su obra en la exposición | preparing his work for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

223. Sin título, de | Untitled, by Guillermo Zapfe, para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA

224. Obra de | Work by Toni Sbert, *Ametrallamiento*, para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA



OBRA INTITULADA SECRETAMENTE ARRIBA Y ADELANTE.....y si no, pos tambien.

- -

Primera parte/LONDRES

1) La obra está compuesta por 200 tarjetas postales tamaño regularión, del Servicio Postal Británico. Se les han añadido timbres de 5 peniques.
2) Las tarjetas, cada una un fragmento del total (foto derecha), fueron enviadas en tres tandas.
3) Cada tarjeta lleva la clave de su posición al reverso.
4) Cada tarjeta fué dirigida al Salon Independiente.

Segunda parte/TRAVESIA

1) Viaje de Londres a México.

Tercera parte/MEXICO D.F.

1) Se fijaran dentro de un cuadro preparado previamente en el museo de Arquitectura con motivo de la III Exhibición Anual del Salon Independiente.

Modo de presentar el platillo

Durante la noche de apertura y cuando se haya congregado un número respetable (y ningún momento antes) se comenzaran a colocar las tarjetas, siguiendo el orden indicado al dorso. Se invita al público asistente a colaborar con las personas encargadas de esta tarea. En caso de no haber llegado alguna tarjeta, se respetará el espacio vacio resultante.

COMENTARIOS:
--Estas instrucciones no son exhibibles pero si publicables.
--La obra fué ejecutada con mucho placer.
--Es de desearse que sea vista aún con mas gusto.
--La intención de la obra es una crítica no muy sana al gobierno priista de los Estados Unidos Mexicanos y a su afán por organizar fiestecitas.
--Correos de México, ministerio gubernamental, es el encargado de distribuir y hacer posible esta obra. Se le agradece el servicio.
--Cada espacio en el diseño subraya la eficacia, o en su defecto, la ineficacia del sistema arriba mencionado (el postal).

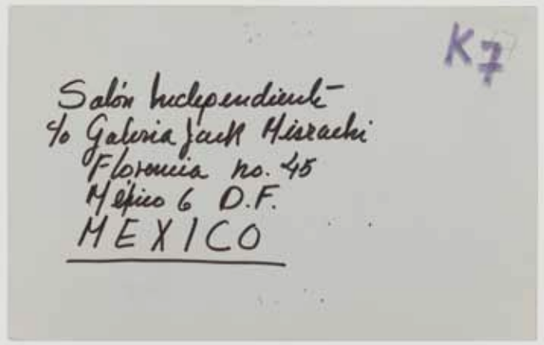
Londres, 13 de noviembre de 1970

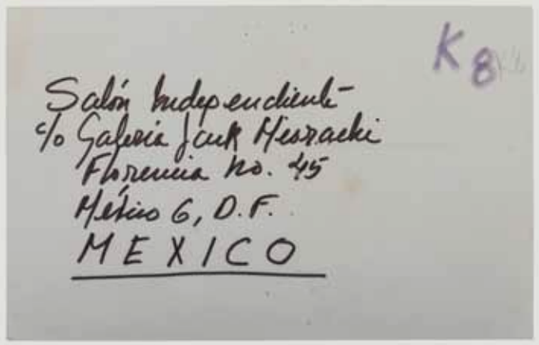
225. Instructivo de montaje de la obra | Instructions for the setup of *Arriba y adelante*, 1970, de | by Felipe Ehrenberg

En un gesto que posteriormente abriría las puertas al arte conceptual y el arte correo, Felipe Ehrenberg, desde Inglaterra, contribuyó con una pieza compuesta por 200 tarjetas postales enviadas a México, uno de los primeros ejemplos de arte acción. La obra fue instalada por dos edecanes, dramatizando la ironía sexualizada que planteaba a la celebración del campeonato mundial de futbol.

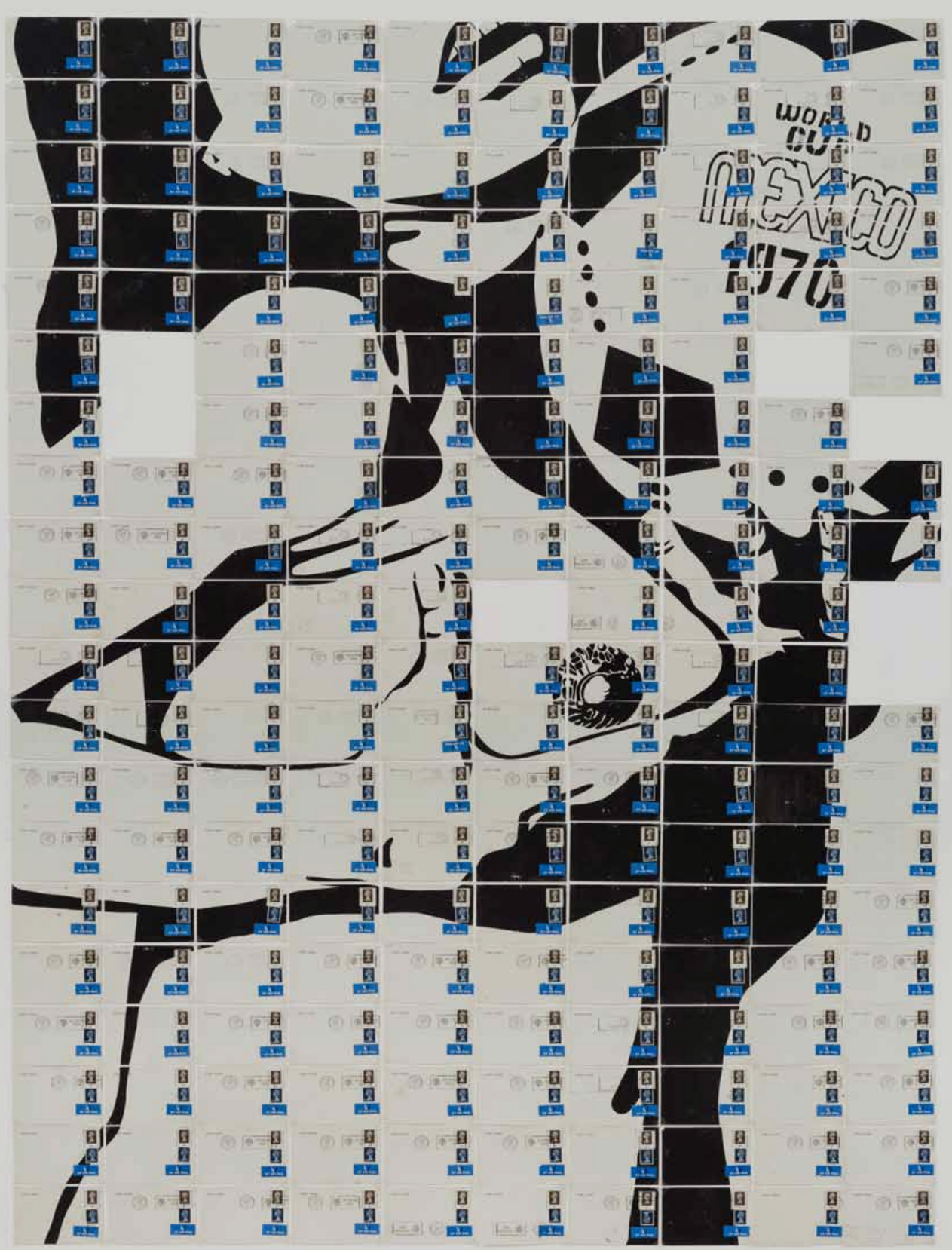
—

In a gesture that would later open the way to conceptual art and mail art, Felipe Ehrenberg submitted, from England, a work composed of two hundred postcards sent to Mexico, one of the first examples of action art. The work was installed by two attractive young women, dramatizing the sexualized irony directed at the celebration of the world soccer championship.





226. Dos tarjetas postales de la obra | Two postcards from the work *Arriba y adelante*, 1970, de | by Felipe Ehrenberg



227. Felipe Ehrenberg, *Arriba y adelante*, 1970

228. Obra de | Work by Felipe Orlando en la exposición | in the exhibition
Salón Independiente 70, MUCA, 1970

229. Vista del montaje de la exposición |
View of the setup of the exhibition
Salón Independiente 70, MUCA, 1970

230. Vista de las obras de | View of the works by José Luis Cuevas *Cartel de la campaña electoral como candidato independiente*, *El dibujo más grande del mundo* y| and *La galería más chica del mundo*, 1970, y de | and by Lilia Carrillo *Anticipación al olvido*, *Premonición* y | and *Principio del eclipse* en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

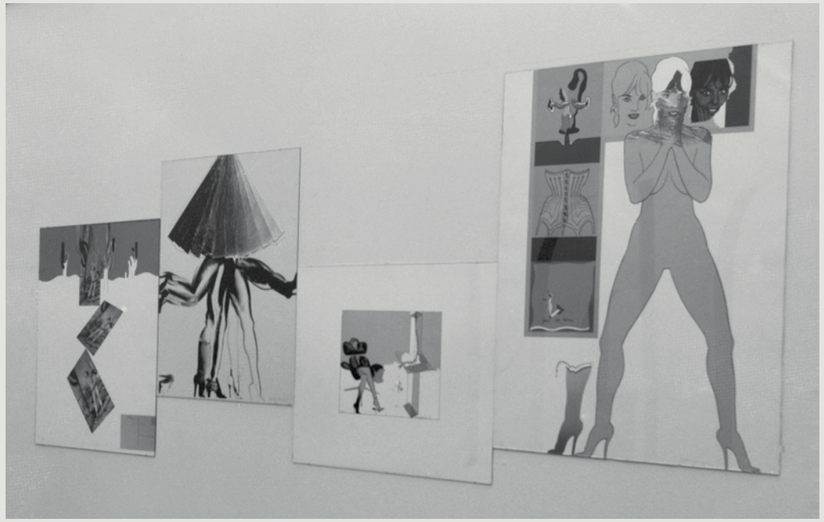
231. Vista de las obras de | View of the works by Arnaldo Coen y | and Sebastián en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

232

233

232. Obras de | Works by Ernesto Mallard en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

233. Brian Nissen con su obra |
with his work *La autoviuda*, 1970
en la exposición | in the exhibition
Salón Independiente 70, MUCA



234. Obras de | Works by Antoni Seguí en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

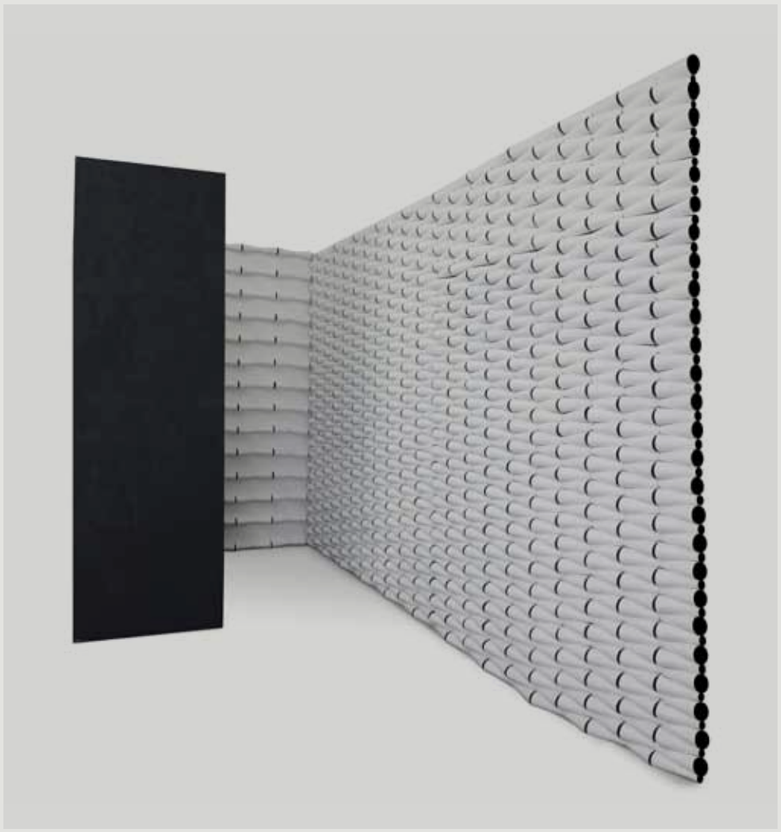
236. Vista de las obras de | View of the works by Yutaka Toyota, Miguel Aldana-Héctor Navarro y | and Helen Escobedo en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

237. Helen Escobedo, *Ambiente gráfico*, 1970

235. Obra de | Works by José Muñoz Medina en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

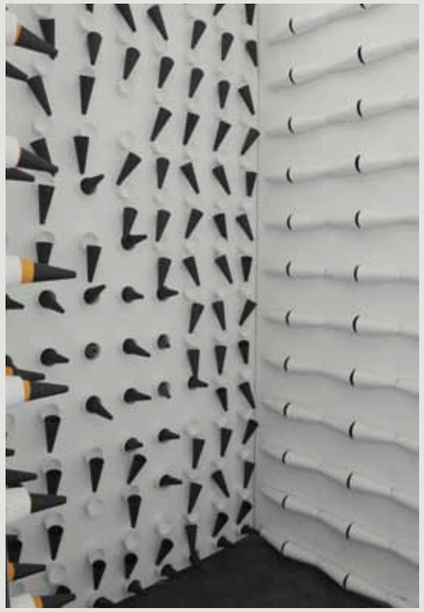
238. Vista de las obras de | View of the works by José Muñoz Medina, Philip Bragar, Arístides Coen, Guillermo Zapfe y | and Lucas Johnson en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970

239. Dossier de la obra de | of the work by Hersúa para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970



240. Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940), Sin título | Untitled, 1970. Réplica bajo la producción del artista | Replica under the artist's supervision, 2018

242. Myra Landau, *Ritmo No. 7*, 1970



241. Detalles de la obra de | Details of the work by Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940), Sin título | Untitled, 1970

243. Leonel Góngora, *De la transformación de Sansón y Dalila en Judith y Holofernes*, 1970

244. Integrantes del | Members of the Salón Independiente colaborando en la creación del mural | collaborating on the mural *Autorresurrección* de | by Arístides Coen en el | at the CAM, Guadalajara, 1971

GUADALAJARA

Con la misma intención del Salón Independiente de contribuir a la descentralización del arte y presentar obra artística fuera de la Ciudad de México, el ingeniero y promotor de la cultura Miguel Aldana invitó a los miembros del Salón a organizar un acto plástico para inaugurar el Centro de Arte Moderno (CAM) de Guadalajara, en el que por conflictos internos, sólo 22 de los integrantes aceptaron participar.

Con la participación directa y activa del público, se llevó a cabo un proyecto colectivo de integración urbana, utilizando los muros de los arcos exteriores y la plaza del edificio. Se realizaron 17 murales y seis esculturas ambientales que exploraron nuevas formas de relación entre el arte y la sociedad.

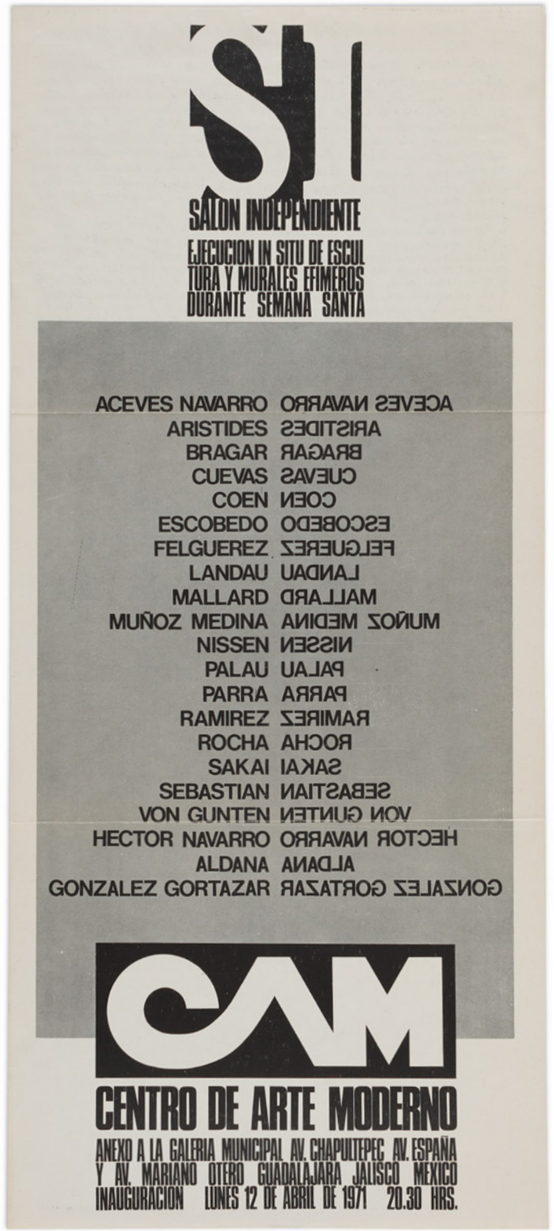
Además de los murales, Helen Escobedo y Ernesto Mallard realizaron esculturas efímeras de gran tamaño en la plaza del edificio, y Roberto Realh de León, Hersúa y Sebastián mostraron obras en las salas interiores del CAM.

GUADALAJARA

In an aim similar to that of the Salón Independiente itself, namely, of contributing to decentralize the art world and to present art works outside of Mexico City, cultural promoter Miguel Aldana invited the members of the Salón to organize an event to inaugurate the Centro de Arte Moderno (CAM) in Guadalajara. Owing to internal conflicts, only twenty-two of the artists agreed to participate.

With the active participation of the public, a collective project of urban integration was carried out, in which the walls of the exterior arches and the plaza of the building were used to create seventeen murals and six contextual sculptures that explored new forms of interrelation between art and society.

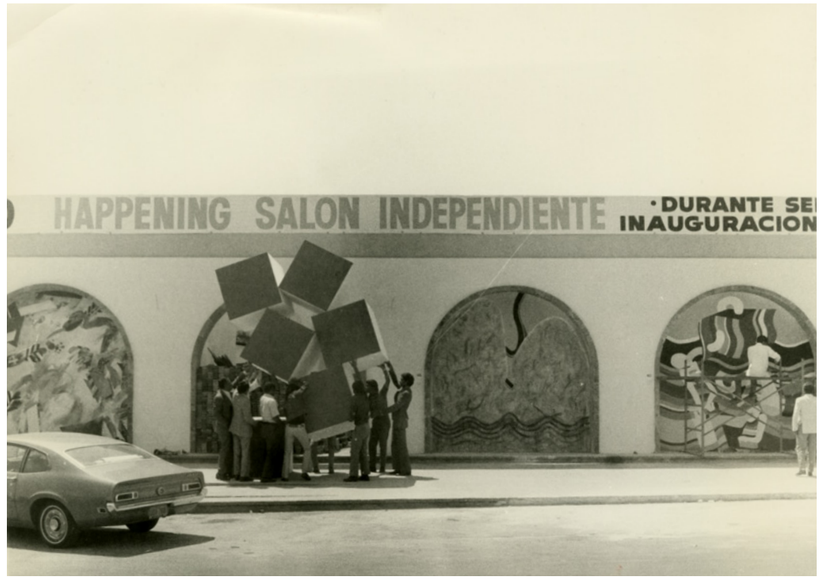
In addition to the murals, Helen Escobedo and Ernesto Mallard created large-format ephemeral sculptures in the plaza of the building, while Roberto Realh de León, Hersúa, and Sebastián exhibited works in the interior spaces of the CAM.



245. Cartel | Poster *Salón Independiente. Ejecución in situ de escultura y murales efímeros durante Semana Santa*, CAM, Guadalajara, 1971

246. Inauguración de la exposición del | Inauguration of the exhibition of the Salón Independiente en el | at the CAM, Guadalajara, 1971. De izquierda a derecha | From right to left: Hersúa, Jaime Torres Bodet, Miguel Aldana y | and Kazuya Sakai

247. Catálogo de exposición del | Catalogue of the exhibition of the Salón Independiente en el | at the CAM, Guadalajara, 1971



248. Vista del | View of the CAM, Guadalajara, 1971

249. Vista nocturna del | Nighttime visit to the CAM, Guadalajara, 1971

250. Proceso de elaboración del mural | Preparation of the mural *Erotomanía* de | by Manuel Felguérez, CAM, 1971

251. Manuel Felguérez trabajando su mural efímero | working on his ephemeral mural *Erotomanía* en el | at the Centro de Arte Moderno, 1971

252. Manuel Felguérez, *Erotomanía*, CAM, Guadalajara, 1971

253. Arnaldo Coen, *El acuario*, 1971. CAM, Guadalajara

254. Gabriel Ramírez, *Toros destruyendo el orden bien establecido*, 1971. CAM, Guadalajara

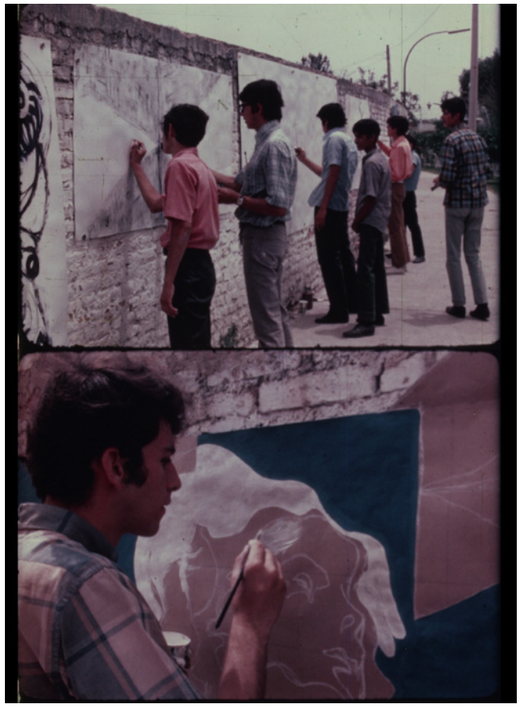
255. Brian Nissen, *Cupido*, 1971. CAM, Guadalajara

256. Héctor Navarro, *Conquistador*, 1971. CAM, Guadalajara

Resulta interesante que los artistas abordaran el mural público en una confrontación irónica con la tradición. Cada uno ocupó un arco y realizó su pieza en colaboración con colegas y estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas. Los murales fueron efímeros y se generó un diálogo directo con el público asistente.

It is interesting that the artists approached the public mural in an ironic confrontation with tradition. Each one occupied an arch and created his or her work in collaboration with colleagues and students of the Escuela de Artes Plásticas. The murals were ephemeral, generating direct dialogue with the public in attendance.

257. Integrantes del | Members of the Salón Independiente en su hotel en | in their hotel in Guadalajara, 1971



258. Participación del público en el evento | Participation of the public at the Happening Salón Independiente en la plaza exterior del | on the exterior plaza of the CAM, Guadalajara 1971

259. Ernesto Mallard elaborando | preparing *Tablero óptico cinético*, CAM, Guadalajara, 1971

260. Gabriel Ramírez frente a su mural efímero | in front of his ephemeral mural *Toros destruyendo el orden bien establecido*, en el | at the CAM, 1971

261. Marta Palau pintando | painting *Quiromancia* en los muros exteriores del | on the exterior walls of the CAM, 1971

262. Marta Palau pintando | painting *Quiromancia* en los muros exteriores del | on the exterior walls of the CAM, 1971

263. Brian Nissen frente a su | in front of his mural *Cupido*, CAM, Guadalajara, 1971

264. Marta Palau, *Quiromancia*, CAM, Guadalajara, 1971

265. Ricardo Rocha elaborando su | preparing his mural *Juego de piedra*, CAM, Guadalajara, 1971

266. Myra Landau pintando su mural efímero | painting her ephemeral mural *Vitrales* en el | at the CAM, 1971

267. Integrantes del | Members of the Salón Independiente colaborando en la creación del mural efímero de | collaborating on the creation of the ephemeral mural by Gilberto Aceves Navarro *Toda guerra es injusta*, CAM, Guadalajara, 1971

268. Vista de | View of *Ambiente tubular* de | by Helen Escobedo y de | and of *Tablero óptico cinético* de | by Ernesto Mallard en la plaza exterior del | on the exterior plaza of the CAM, Guadalajara, 1971

269. Niños participando frente a la obra | Children participating in front of the work *Ambiente tubular* del | by Helen Escobedo en la plaza exterior del | on the exterior plaza of the CAM, Guadalajara 1971

270. Helen Escobedo, *Ambiente tubular*, 1971

271. Hersúa, Sin título | Untitled (La familia), 1971

272. Sebastián. *Estructuras de juego*, 1970

273. Kazuya Sakai, *Momoyama-IV*, 1970

274. Hersúa, *Maqueta de un ambiente urbano*, 1970

275–277. *CAM 22 obras del Salón Independiente*, maqueta para el catálogo de la exposición del | maquette for the exhibition catalogue of the Salón Independiente en el | at the CAM, Guadalajara, 1971

278. Cartel *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970

ITINERANCIAS

Toluca
Expandir su radio de acción más allá de la Ciudad de México y establecer vasos comunicantes con artistas alrededor del país fue uno de los objetivos del Salón Independiente. El primer lugar al que llegaron fue la ciudad de Toluca, donde se presentó la exposición del Segundo Salón durante enero y febrero de 1970, en la Casa de la Cultura de la misma ciudad, bajo el título Plástica 70. Este esfuerzo no pasó inadvertido, pues la exposición fue anunciada como "la primera de carácter internacional" en Toluca. El gobernador del Estado de México y una corte de embajadores atendieron la inauguración y la crítica elogió el evento como "un hallazgo que supera cualquier anterior intento de exposición seria que se ha realizado jamás en la provincia, y para no exagerar, cuando menos en Toluca". Un año más tarde, la muestra del Tercer Salón itineró para presentarse en los espacios de esta misma ciudad.

San Antonio / Bienal de Artes Gráficas
Diez integrantes del Salón Independiente fueron invitados a abrir una exposición en San Antonio, Texas, en el Instituto Norteamericano-Mexicano de Intercambio Cultural que había sido el local del Pabellón Mexicano en la exposición internacional Hemisfair 68. La invitación tuvo gran relevancia para el grupo, ya que provocó controversia y desacuerdos entre los miembros del Salón. El proyecto lo organizaba la Secretaría de Relaciones Exteriores a través del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), una institución financiera del gobierno estadounidense, en colaboración con Our Lady of the Lake College. Este factor institucional, sumado al hecho de que se anunciara como una exposición del Salón Independiente con el nombre de Salute to Mexico 70, inquietó de manera importante a los integrantes del grupo, pues ponía en entredicho las bases que dieron vida a su propia iniciativa.

Cali, Colombia
Bajo la condición explícita de que su intervención sería fuera de concurso, en julio de 1971, doce artistas del Salón Independiente, invitados a la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali, Colombia, accedieron a participar en el evento, a pesar de esta condición impuesta por ellos mismos para no traicionar uno de los principios que los habían unido. Esta colaboración se sumaría a la controversia interna del grupo. Formaron parte de esta exposición fuera de México: Arnold Belkin, Helen Escobedo, Fernando García Ponce, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Luis Jaso, Myra Landau, Luis López-Loza, Brian Nissen, Tomás Parra, Gabriel Ramírez y Antonio Seguí.

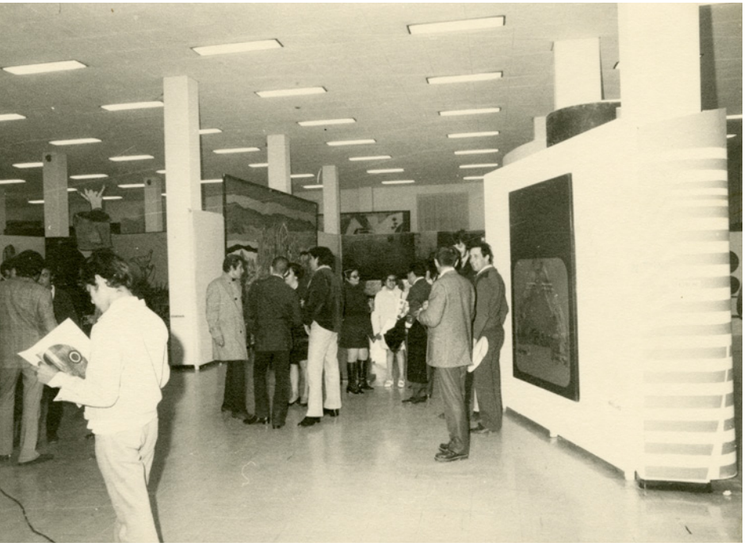
TRAVELING EXHIBITIONS

Toluca
One of the objectives of the Salón Independiente was to expand its scope beyond Mexico City by establishing a system of "communicating vessels" with artists in other parts of the country. The first place it reached was Toluca, where the second Salón was presented in January-February 1970 under the name of Plástica 70, at the city's Casa de la Cultura. The endeavor did not go unnoticed, as the exhibition was announced as the "first of an international character" in the city of Toluca. The governor of the Estado de México and a cortege of ambassadors attended the inauguration and the critics praised the event as a "discovery that surpasses any previous attempt at a serious exhibition held in the [Mexican] provinces, or, lest we exaggerate, at least in Toluca." A year later, the third Salón also took to the road, with another stop in the same city.

San Antonio / Graphic Arts Biennial
Ten participants in the Salón Independiente were invited to open an exhibition in San Antonio, Texas, at the Instituto Mexicano-Norteamericano de Intercambio Cultural, which had been established on the premises of the Mexican pavilion of the 1968 World's Fair, HemisFair '68. This invitation had an important impact on the group, generating as it did disputes and disagreements among the members of the Salón. The project was organized by the Mexican Ministry of Foreign Affairs through the Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), a US government agency, in collaboration with Our Lady of the Lake College. This institutional involvement, combined with the fact that it was publicized as an exhibition of the Salón Independiente under the name Salute to Mexico '70, seriously troubled the members of the group, contravening as it did the very principles on which the initiative had been based.

Cali, Colombia
On the explicit condition that their involvement would be *hors concours*, twelve members of the Salón Independiente accepted an invitation to attend the first Bienal Americana de Artes Gráficas in Cali, Colombia, in July of 1971. In spite of this condition, imposed so that they would not betray one of the principles that had originally united the group, their participation contributed to internal disputes. The artists who attended the event in Cali were Arnold Belkin, Helen Escobedo, Fernando García Ponce, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Luis Jaso, Myra Landau, Luis López-Loza, Brian Nissen, Tomás Parra, Gabriel Ramírez, and Antonio Seguí.

279. Vista de la exposición | View of the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Obras de | Works by José Luis Cuevas, Arístides Coen y | and Vicente Rojo



281. Vista de la exposición | View of the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Obras de | Works by Roberto Realh de León y | and Felipe Ehrenberg

Comienza hoy en Toluca la Gira del Tercer Salón Independiente

En la Casa de la Cultura del Gobierno del Estado de México, en Toluca, el Salón Independiente inicia hoy su gira anual por la provincia.

La exposición que hasta hace poco pudo verse en el Museo Universitario de Ciencias y Artes será presentada a partir de esta noche, a las 19, en Toluca.

La exposición reúne obras de José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Bryan Nissen, Aceves Navarro, Rocha, Sebastián Mallard, Hersua, Kasuya Sakai, entre otros.

Los artistas independientes dijeron que el propósito que los anima al iniciar su gira en la provincia es no sólo mostrar su obra, sino auspiciar un diálogo fraterno con los pintores y artistas plásticos del interior del país en igualdad de circunstancias.

Agregaron que del diálogo surgirían nuevos artistas que, al tiempo, serán invitados a participar en las colectivas de Salón Independiente.

Al abrir diálogo e intensificar el movimiento artístico en la provincia mexicana, añadieron, "cumplimos una tarea que debía corresponder a Bellas Artes". La labor la "hacemos también para demostrar que además del oficial hay muchos otros canales para promover el arte".

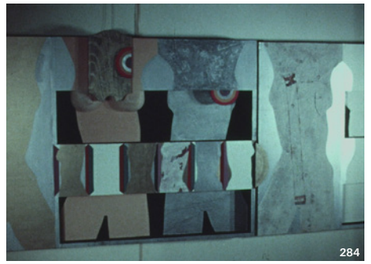
Salón Independiente prepara la presentación de exposiciones en Guadalajara y en Veracruz, capitales que tocará la gira por la provincia.

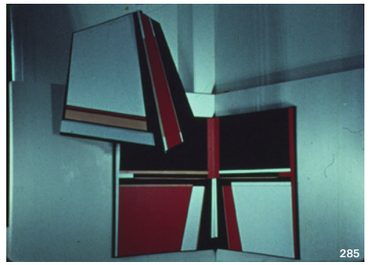
En la Casa de la Cultura del Departamento de Difusión Cultural del Gobierno del Estado de México la exposición durará un mes.

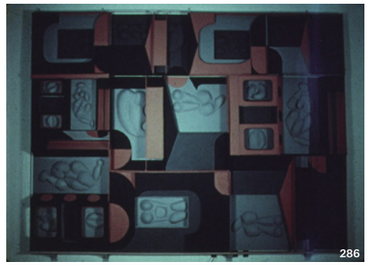
280. *Excélsior*, 19 de marzo de | March 1971

282. Cartel | Poster *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971 (anverso) | (obverse)

283. Cartel | Poster *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971 (reverso) | (obverse)


284


285


286

287

284. Obra de | Work by Arnaldo Coen en la exposición | in the exhibition *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970

285. Obra de | Work by Roberto Realh de León en la exposición | in the exhibition *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970

286. Manuel Felguérez, *Mural para el Salón Independiente*, 1969

287. Obra de | Work by Francisco Icaza en la exposición | in the exhibition *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970

288. Sebastián activando su obra | activating his work *Rosetón Victoria*, Casa de la Cultura, Toluca, 1970

289. Obra de | Work by Brian Nissen en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1971

288

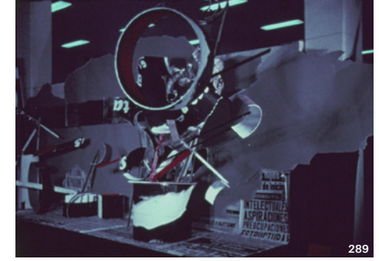
291

290

292

290. Roberto Realh de León, Ernesto Mallard, Sebastián y | and Ana María Pecanins en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971

291. Ernesto Mallard activando su obra en la exposición | activating his work in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971

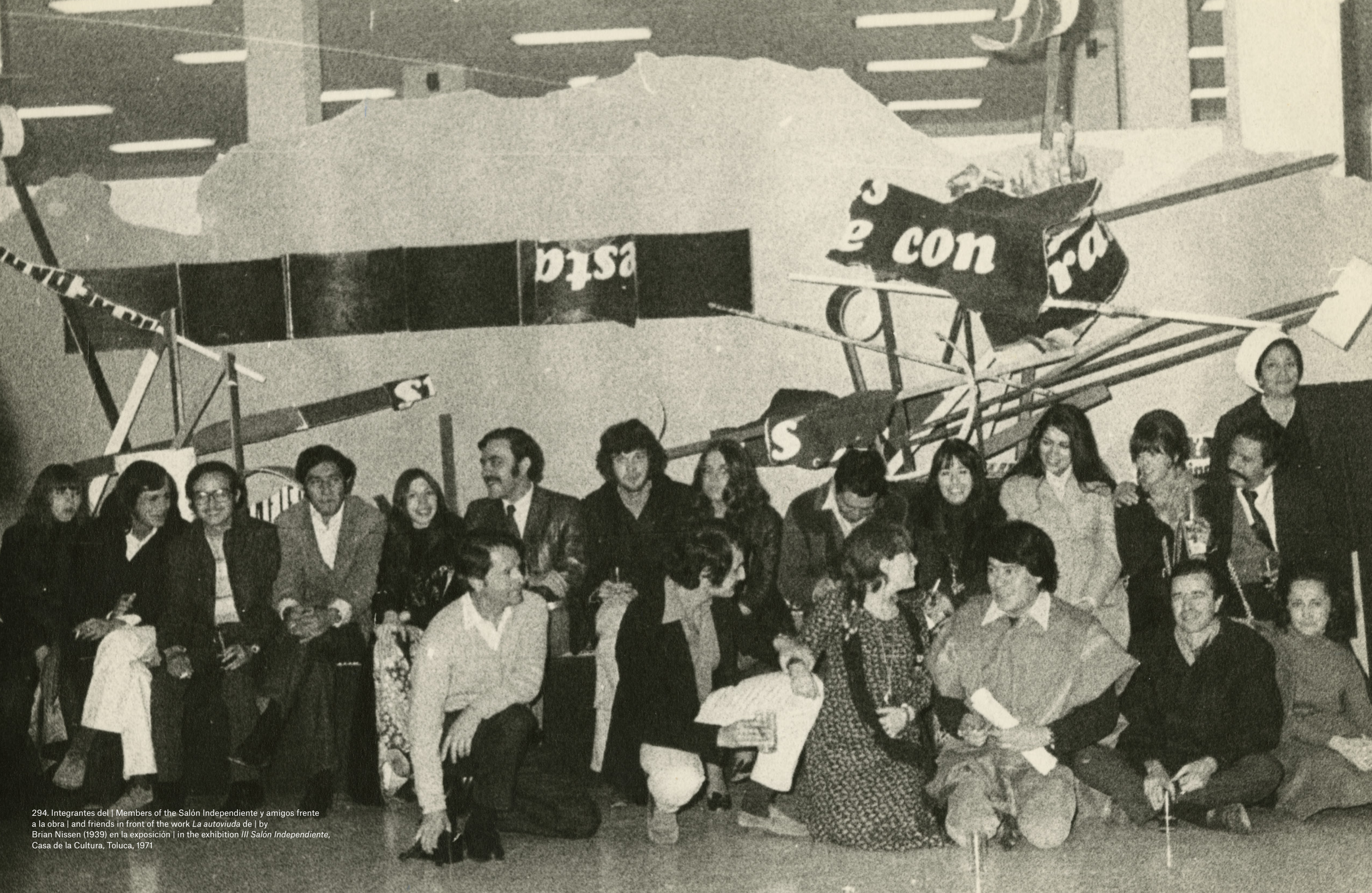

289

292

293

292. Estudiantes caminando sobre la obra de | Students walking on the work by Roger von Gunten en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971

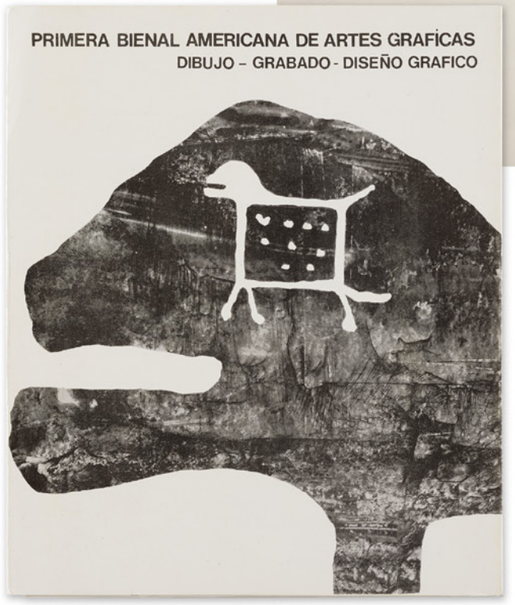
293. Vista de las obras de | View of the works by Roberto Realh de León y | and Gilberto Aceves Navarro en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971



294. Integrantes del | Members of the Salón Independiente y amigos frente a la obra | and friends in front of the work *La autoviuda* de | by Brian Nissen (1939) en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971

295. Programa del | Program of the *X Festival de Arte*, Cali, Colombia, 1970

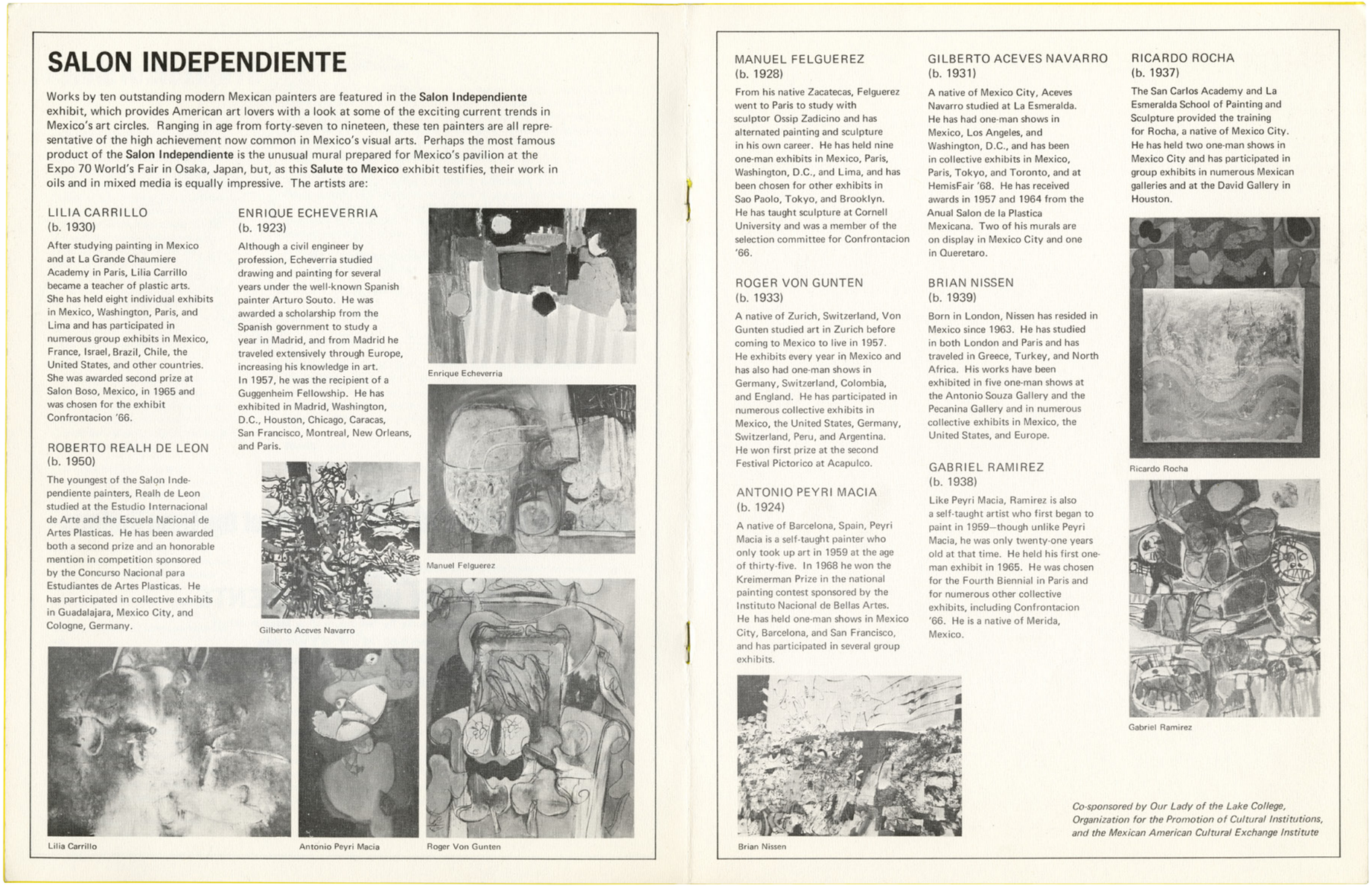
296. Cartel de la | Poster of the *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, 1971



297. Catálogo de la | Catalogue of the *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, 1971

Concebir el espacio de desarrollo de la producción artística en eventos internacionales y exposiciones itinerantes representó un desafío significativo en el diseño de la política cultural mexicana. Por un lado, rompió el coto eminentemente centralista que el arte avanzado había ocupado para definir el horizonte de expectativas y el canon artístico del país. Por otro lado, fracturó el monopolio de exportación del arte mexicano que desde los años cincuenta había sido uno de los principales logros del INBA.

Conceiving a space for the development of artistic production in international events and traveling exhibitions posed a significant challenge in the design of Mexican cultural policies. On the one hand, it broke away from the eminently centralist stronghold that avant-garde art had occupied in defining the horizon of expectations and the artistic canon of the country. One the other, it fractured the monopoly over the exportation of Mexican art, which since the 1950s had been one of the main achievements of the INBA.



SALON INDEPENDIENTE

Works by ten outstanding modern Mexican painters are featured in the **Salon Independiente** exhibit, which provides American art lovers with a look at some of the exciting current trends in Mexico's art circles. Ranging in age from forty-seven to nineteen, these ten painters are all representative of the high achievement now common in Mexico's visual arts. Perhaps the most famous product of the **Salon Independiente** is the unusual mural prepared for Mexico's pavilion at the Expo 70 World's Fair in Osaka, Japan, but, as this **Salute to Mexico** exhibit testifies, their work in oils and in mixed media is equally impressive. The artists are:

LILIA CARRILLO
(b. 1930)

After studying painting in Mexico and at La Grande Chaumiere Academy in Paris, Lilia Carrillo became a teacher of plastic arts. She has held eight individual exhibits in Mexico, Washington, Paris, and Lima and has participated in numerous group exhibits in Mexico, France, Israel, Brazil, Chile, the United States, and other countries. She was awarded second prize at Salon Boso, Mexico, in 1965 and was chosen for the exhibit Confrontacion '66.

ENRIQUE ECHEVERRIA
(b. 1923)

Although a civil engineer by profession, Echeverria studied drawing and painting for several years under the well-known Spanish painter Arturo Souto. He was awarded a scholarship from the Spanish government to study a year in Madrid, and from Madrid he traveled extensively through Europe, increasing his knowledge in art. In 1957, he was the recipient of a Guggenheim Fellowship. He has exhibited in Madrid, Washington, D.C., Houston, Chicago, Caracas, San Francisco, Montreal, New Orleans, and Paris.

ROBERTO REALH DE LEON
(b. 1950)

The youngest of the Salon Independiente painters, Realh de Leon studied at the Estudio Internacional de Arte and the Escuela Nacional de Artes Plasticas. He has been awarded both a second prize and an honorable mention in competition sponsored by the Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plasticas. He has participated in collective exhibits in Guadalajara, Mexico City, and Cologne, Germany.

Enrique Echeverria

Manuel Felguerez

Gilberto Aceves Navarro

Lilia Carrillo

Antonio Peyri Macia

Roger Von Gunten

MANUEL FELGUEREZ
(b. 1928)

From his native Zacatecas, Felguerez went to Paris to study with sculptor Ossip Zadicino and has alternated painting and sculpture in his own career. He has held nine one-man exhibits in Mexico, Paris, Washington, D.C., and Lima, and has been chosen for other exhibits in Sao Paolo, Tokyo, and Brooklyn. He has taught sculpture at Cornell University and was a member of the selection committee for Confrontacion '66.

ROGER VON GUNTEN
(b. 1933)

A native of Zurich, Switzerland, Von Gunten studied art in Zurich before coming to Mexico to live in 1957. He exhibits every year in Mexico and has also had one-man shows in Germany, Switzerland, Colombia, and England. He has participated in numerous collective exhibits in Mexico, the United States, Germany, Switzerland, Peru, and Argentina. He won first prize at the second Festival Pictorico at Acapulco.

ANTONIO PEYRI MACIA
(b. 1924)

A native of Barcelona, Spain, Peyri Macia is a self-taught painter who only took up art in 1959 at the age of thirty-five. In 1968 he won the Kreimerman Prize in the national painting contest sponsored by the Instituto Nacional de Bellas Artes. He has held one-man shows in Mexico City, Barcelona, and San Francisco, and has participated in several group exhibits.

GILBERTO ACEVES NAVARRO
(b. 1931)

A native of Mexico City, Aceves Navarro studied at La Esmeralda. He has had one-man shows in Mexico, Los Angeles, and Washington, D.C., and has been in collective exhibits in Mexico, Paris, Tokyo, and Toronto, and at HemisFair '68. He has received awards in 1957 and 1964 from the Anual Salon de la Plastica Mexicana. Two of his murals are on display in Mexico City and one in Queretaro.

BRIAN NISSEN
(b. 1939)

Born in London, Nissen has resided in Mexico since 1963. He has studied in both London and Paris and has traveled in Greece, Turkey, and North Africa. His works have been exhibited in five one-man shows at the Antonio Souza Gallery and the Pecanina Gallery and in numerous collective exhibits in Mexico, the United States, and Europe.

GABRIEL RAMIREZ
(b. 1938)

Like Peyri Macia, Ramirez is also a self-taught artist who first began to paint in 1959—though unlike Peyri Macia, he was only twenty-one years old at that time. He held his first one-man exhibit in 1965. He was chosen for the Fourth Biennial in Paris and for numerous other collective exhibits, including Confrontacion '66. He is a native of Merida, Mexico.

RICARDO ROCHA
(b. 1937)

The San Carlos Academy and La Esmeralda School of Painting and Sculpture provided the training for Rocha, a native of Mexico City. He has held two one-man shows in Mexico City and has participated in group exhibits in numerous Mexican galleries and at the David Gallery in Houston.

Ricardo Rocha

Gabriel Ramirez

Brian Nissen

Co-sponsored by Our Lady of the Lake College, Organization for the Promotion of Cultural Institutions, and the Mexican American Cultural Exchange Institute

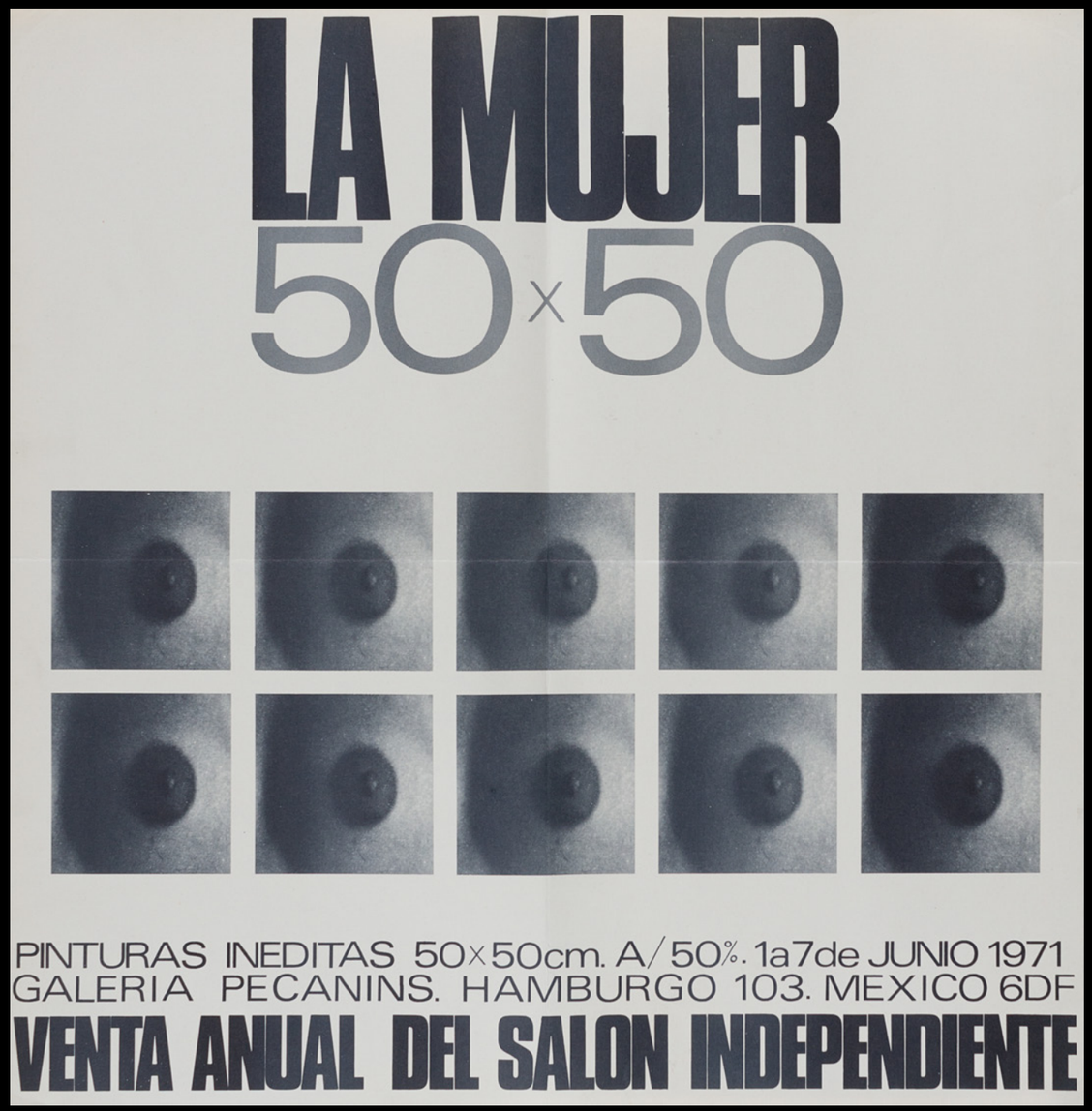
298. Catálogo de la exposición | Catalogue of the exhibition *Salute to Mexico,* Our Lady of the Lake College, 1970

299. Portada del catálogo de la exposición | Cover of the catalogue of the exhibition *Salute to Mexico,* Our Lady of the Lake College, 1970

Esta toma de responsabilidad de los artistas respecto al contexto de circulación de su obra anunciaba el campo político donde se desarrollarían los experimentos radicales de la década de los años setenta.

—

The fact that artists were taking responsibility for the circulation of their works heralded the radical experimentation that would take place in the political aspects of art in the 1970s.



300. Cartel | Poster *La mujer 50 × 50*, Galería Pecanins, 1971

Pese a las crecientes disputas internas, en mayo de 1971 organizaron actividades para recabar fondos para el Cuarto Salón Independiente, que se inauguraría en el MUCA en octubre de ese año. Esta vez, la venta de obra en la Galería Pecanins estaría sujeta a ciertos lineamientos como el de realizar una obra sobre tela que midiera 50 × 50 cm y que abordara el tema de "La mujer". El artista obtendría un pequeño beneficio de la venta de su obra. Se proyectaba que el Cuarto Salón expandiría el arte a distintas disciplinas. Se proyectó realizar obras con cubos de 125 cm por lado, de tal forma que cada artista podría usar cuatro para organizar su acción plástica de acuerdo con distintas disciplinas: de cine, a cargo de Brian Nissen; de teatro, con Tomás Parra y Sebastián; de danza, con Helen Escobedo; de música, con Arnaldo Coen, y de plástica visual, con Kazuya Sakai y Manuel Felguérez. El promotor de arte Miguel Aldana compró la colección completa, que más tarde se exhibiría en septiembre del mismo año en el CAM de Guadalajara, ya no como Cuarto Salón Independiente sino como parte de la selección de obra del coleccionista.

PROYECTO PARA EL CUARTO SALÓN INDEPENDIENTE

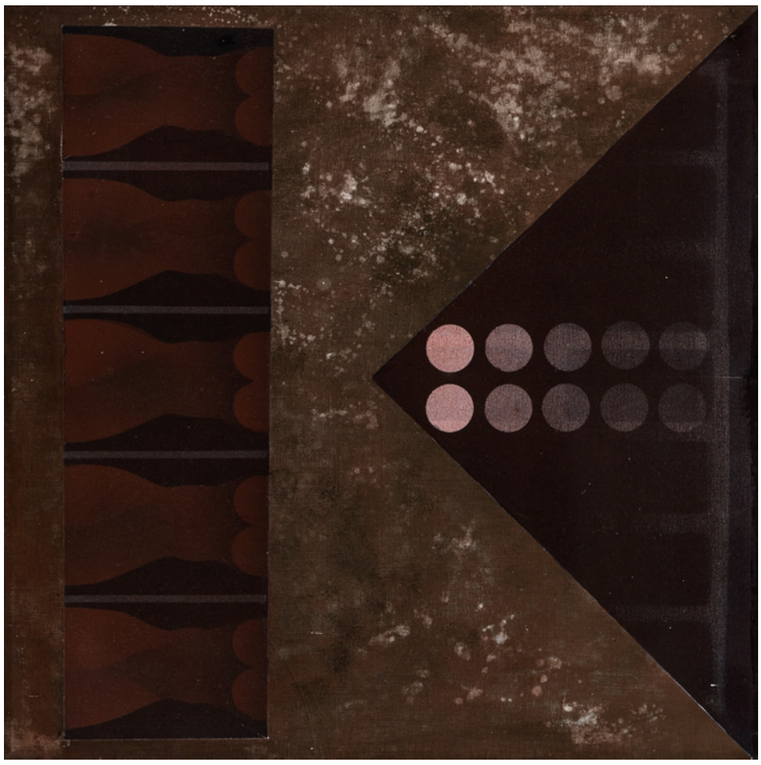
LA MUJER 50×50

PROJECT OF THE FOURTH INDEPENDENT SALON

WOMEN 50×50

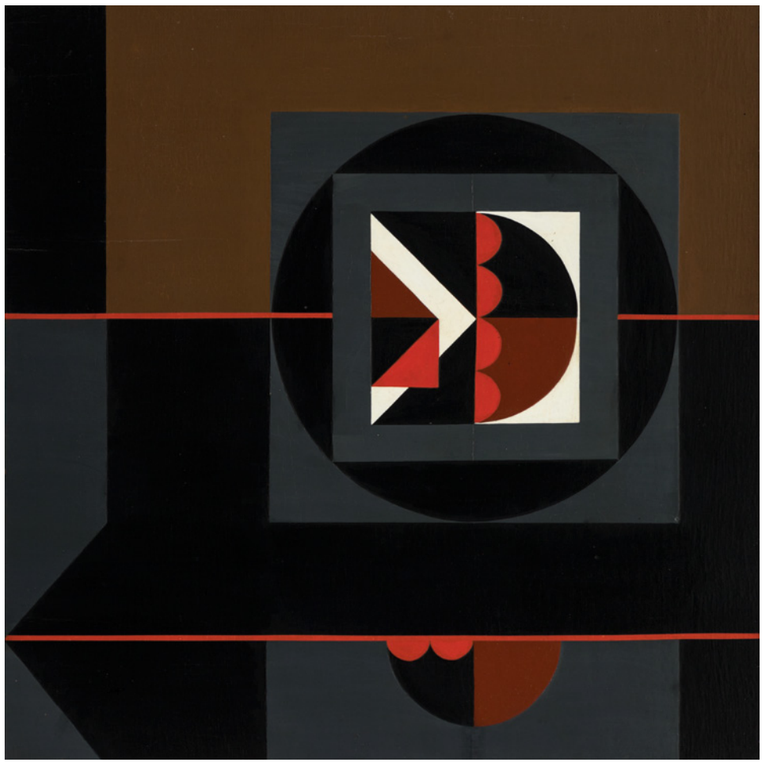
In spite of growing internal disputes, fundraising activities for a fourth Salón Independiente, to be held at the MUCA in October of 1971, began to be organized in May of the same year. This time the works to be sold at the Galería Pecanins would be subject to certain guidelines: they were to be executed on a 50-×-50-centimeter canvas and the subject matter was to be "Women." Each artist would receive a small amount from the sale of his or her work. The idea for the Salón was that works would be created with cubes measuring 125 centimeters square, four of them to be used by each artist to produce a work in different artistic disciplines: cinema (Brian Nissen), theater (Tomás Parra and Sebastián), dance (Helen Escobedo), music (Arnaldo Coen), and the visual arts (Kazuya Sakai and Manuel Felguérez). Promoter Miguel Aldana purchased the entire lot, which was exhibited in September of the same year at the CAM in Guadalajara, not as a fourth Salón Independiente but rather as a selection from the dealer's own collection.

302. Manuel Felguérez, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971



301. Kazuya Sakai, *La mujer 2 senos 2*, de la serie | from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

304. Arnaldo Coen, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971



303. Miguel Aldana, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

De haber ocurrido, el Cuarto Salón hubiera confirmado la lógica grupal que iba perfilándose en la organización: encargar a los miembros obras producidas ex profeso en lugar de presentar su producción independiente del taller. Es significativo que la referencia al cuerpo femenino pudiera unir propuestas de artistas figurativos y "abstractos", en la medida en que estos últimos no eran necesariamente ajenos a la representación, por sumergida que estuviera en un código sistemático o puro.

—

If it had taken place, the fourth edition of the Salón would have confirmed the group logic that was taking shape within the organization: the creation of works produced especially for the space in which they were to be exhibited, independent of the artist's workshop. It is significant that the reference to the female body might have brought together figurative and "abstract" artists, insofar as the latter were not necessarily alien to the concept of representation, however submerged it might be in a pure or systematic code.

305. Gilberto Aceves Navarro, *La mujer 50 × 50*, 1971

306. Leonel Góngora, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

307. Luis Jasso, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

308. Philip Bragar, *No hay mujer que no sufra*, de la serie | from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

310. Marta Palau, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

309. Jorge Páez Vilaró, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

312. Roger von Gunten, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

311. Brian Nissen, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

314. Ricardo Rocha, *La mujer 50 × 50*, 1971

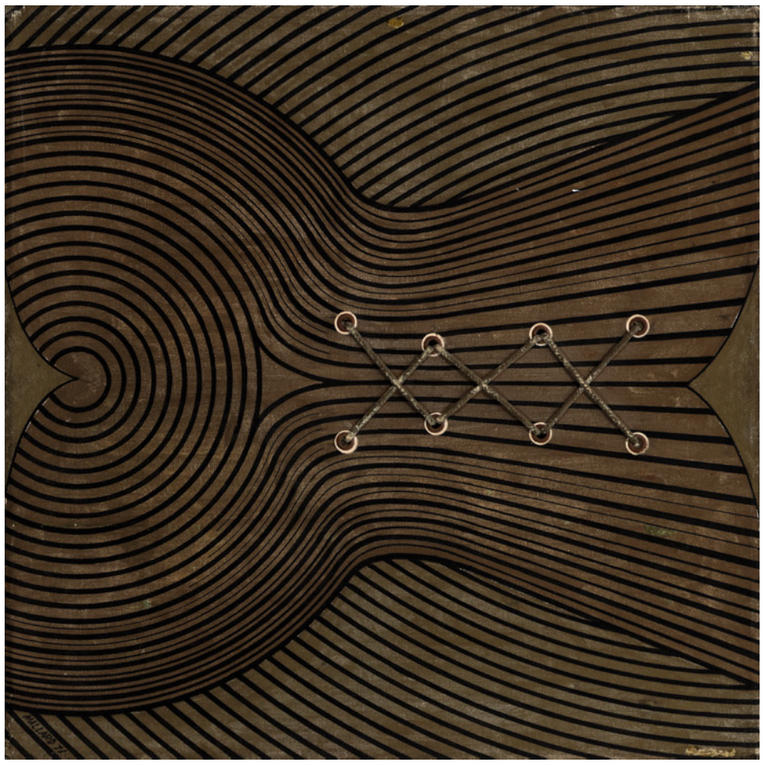
313. Ricardo Regazzoni, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

316. Héctor Navarro, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

315. Tomás Parra, Sin título | Untitled, 1971

318. Helen Escobedo, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

317. Ernesto Mallard, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971



320. Toni Sbert, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

319. Myra Landau, Sin título, de la serie | Untitled, from the series *La mujer 50 × 50*, 1971

DISOLUCIÓN

Los desacuerdos entre los integrantes del Salón que terminaron por escindir la iniciativa giraron en torno al debate político. Por un lado, destacaba la pregunta: ¿debía el grupo adoptar una postura política? Por otro lado, la inevitable controversia frente a la participación de algunos artistas en bienales y concursos ponía en entredicho uno los preceptos básicos del Salón de distanciarse del arte institucional. Lo anterior generó problemas irreconciliables entre ellos. Desde agosto de 1970, Felipe Ehrenberg, cuya estancia en Inglaterra le impedía participar de manera continua en las decisiones del grupo, publicó una carta abierta en la revista *Siempre!*, en la que acusaba al Salón de haberse desviado de sus principios, de no ser enteramente independiente al estar bajo la tutela de la UNAM, de realizar eventos y tomar decisiones colectivas sin la presencia de todos los miembros, y, en conclusión, de ser "una agrupación más como cualquier otra, privada o no".

En marzo de 1971, la mesa directiva del Salón emitió un comunicado en el que pueden percibirse las fisuras. En la minuta de la asamblea del 15 de julio se reconoce que algunos integrantes han recibido premios y que otros han participado en eventos con fines que no concuerdan con los objetivos originales del Salón, sin el consentimiento del resto de los miembros. Ante tales diferencias irreconciliables y la incapacidad de reestructurar el grupo de nueva cuenta, doce de sus fundadores decidieron renunciar con el objetivo de formar un nuevo proyecto colectivo que nunca terminó de conformarse.

DISSOLUTION

It was disagreements about political questions among the members of the Salón Independiente that finally broke up the group. On the one hand, there was the question of whether the group should take a political stance at all. On the other, there were the inevitable disputes over the participation of certain artists in biennials and competitions, which conflicted with one of the basic principles of the Salón in its attempt to distance itself from institutional art. These issues generated irreconcilable differences. In August 1970, Felipe Ehrenberg, whose residence in England had hindered his continuous participation in the group's decisions, published an open letter in the magazine *Siempre!* in which he accused the Salón of having strayed from its principles, of being not entirely independent, but rather under the guidance of the UNAM, of holding events and taking collective decisions without the presence of all its members, and finally of being "just another group, like any other, private or otherwise."

In March 1971 the managing board of the Salón issued a press release in which the fissures could be perceived. In the minutes of the July 15th assembly it was acknowledged that some members had been awarded prizes and that others had participated in events for ends inconsistent with the original objectives of the Salón, without the consent of the rest of the members. In the face of these irreconcilable differences and an inability to restructure the group from the bottom up, twelve of the founding members decided to resign. Their stated intention of forming a new collective project never came to fruition.

Renuncia Masiva en el Salón Independiente Tras de más de Tres Años de Actividades

Ayer se produjo una renuncia en el "Salón Independiente", poco después de más de tres años de trabajos. Doce de sus miembros fundadores decidieron separarse de la organización y anuncian la formación de otro grupo, "para encontrarse en absoluta libertad de establecer las bases, las normas y los propósitos a seguir".

Los artistas que renunciaron son: Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Brya Nissen, Marta Palau, Gabriel Ramírez, Ricardo Ragazzoni, Vicente Rojo, Kazuya Sakai y Roger von Gunten.

Los que se han separado del Salón Independiente dijeron que "el SI, desde su fundación, influyó notablemente en el ambiente artístico y cultural de México; que fue una de las primeras organizaciones de esta índole formada y dirigida por los propios artistas y que durante más de tres años desplegó una actividad inusitada en el país y en el extranjero".

Expresaron que "el Salón Independiente ha tenido la valentía y la voluntad de imponer sus principios, resistiendo a numerosos ataques internos y externos y es innegable que el SI se convirtió no sólo en la agrupación artística más importante en México, sino en un nombre ampliamente divulgado en el exterior.

"No obstante, añadieron, nacido en circunstancias y condiciones difíciles, el SI no estuvo exento de fallas, las que a medida que el grupo iba creciendo se fueron haciendo más evidentes. Cualquier grupo o asociación de artistas o intelectuales lleva inherente el peligro de la incompatibilidad o de una desintegración con el correr del tiempo, debido a discrepancias —sea de pensamiento, de actitud o procedimiento.

"Pero, expresaron, hemos comprendido que ha llegado el momento de realizar una restructuración del movimiento. Sin embargo, vista la conformación actual del Salón Independiente, creemos conveniente fundar una nueva agrupación fuera de éste, para encontrarse en absoluta libertad de expresar las bases, las normas y los propósitos a seguir".

Así, los que renunciaron al Salón Independiente se han convertido en fundadores de una nueva agrupación que "propiciará, ante todo, la integración de un grupo de artistas de vanguardia, independientes y conscientes de la realidad de la sociedad contemporánea, sin importar la tendencia estética, la ideología política o la nacionalidad de cada uno de los integrantes".

Finalmente dijeron:

"Una vez hecho público su manifiesto, el nuevo grupo se complacerá en invitar a artistas nacionales y extranjeros".

Al mismo tiempo solicitaron de los intelectuales y creadores de otras disciplinas estéticas "el apoyo a este nuevo grupo para la formación de un verdadero movimiento cultural independiente, que representa el nivel más alto de la vida artística del país".

321. *Excélsior*, 16 de julio de | July 1971

322. Boletín del *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de 1970.

VÍSPERAS DE LA DESTRUCCIÓN: EPISODIOS DE UNA CRISIS INSTITUCIONAL, 1966–1972[1]

TOM McDONOUGH

A principios de otoño de 1966, un comunicado de prensa emitido por *Black Mask* —formado recientemente en el centro de Nueva York por los artistas Ron Hahne y Ben Morea— anunciaba una inminente protesta que pretendía cerrar el Museo de Arte Moderno: "El lunes, 10 de octubre a las 12.30 p.m., cerraremos el Museo de Arte Moderno. Llevamos a cabo esta acción simbólica en un momento en que América se encamina hacia la destrucción total, y señala la apertura de otro frente en la lucha mundial contra la supresión. Buscamos una revolución total, cultural, social y política: QUE COMIENCE LA LUCHA."[2] Sin embargo, cuando aquel día Hahne, Morea y sus colegas vestidos de negro llegaron a la calle 53 encontraron el museo cerrado preventivamente, con las puertas delanteras bloqueadas con caballetes, detrás de las cuales se encontraba una fila de policías decididos a enfrentarse a la manifestación. Tras triunfar, al menos por defecto, en su intención de cerrar la institución, el grupo desplegó triunfalmente un pequeño cartel en que podía leerse "CERRADO" y distribuyó un folleto a los transeúntes y curiosos. Por un lado, pintadas en negro, las palabras "MUSEO CERRADO", y por el otro, una breve declaración:

> Está surgiendo un nuevo espíritu. Al igual que en las calles de Watts, ardemos con la revolución. Asaltamos a sus dioses... Cantamos su muerte. DESTRUYAN LOS MUSEOS... nuestra lucha no se puede colgar en las paredes. Dejemos que el pasado se derrumbe con los golpes de la rebelión. La guerrilla, los negros, los hombres del futuro, todos les estamos pisando los talones. Maldita sea su cultura, su ciencia, su arte. ¿A qué fin sirven? Los asesinatos masivos no se pueden ocultar. El empresario, el banquero, el burgués, con esa ostentación y esa desmedida vulgaridad, siguen almacenando arte mientras asesinan a la humanidad. Su mentira ha fracasado. El mundo se levanta contra la opresión. Hay hombres a las puertas esperando un nuevo mundo. La máquina, el cohete, la conquista del espacio y el tiempo, son las semillas del futuro que, libres de su barbarismo, nos llevarán hacia delante. Estamos preparados... QUE COMIENCE LA LUCHA.[3]

Los ecos de la vieja vanguardia futurista —cuya historia se había redescubierto por los museos y la Academia a principios de la década de 1960— se hacen tan evidentes como los del anarquismo marginal de la nueva izquierda contemporánea, con sus evocaciones de la lucha anticolonial en el llamado Tercer Mundo y sus reverberaciones en los levantamientos que sacudían las ciudades estadounidenses, en particular los disturbios de Watts en Los Ángeles, ocurridos en 1965. Echando la vista atrás, desde la distancia de dos décadas, Morea describe las intenciones de *Black Mask* en el MoMA: "Sentíamos que el mismo arte, el esfuerzo creativo, era una experiencia valiosa e incluso espiritual, que obviamente valía la pena. El sistema de museos y galerías había separado el arte de ese intercambio viviente y ya no tenía nada que ver con el impulso vital y creativo. Los museos no eran una casa viva, sino que se habían convertido en repositorios."[4]

La suya no fue, por supuesto, la primera protesta a las puertas de los museos. Tres años antes, en el invierno de 1963, Henry Flynt había participado en una lucha quijotesca contra lo que él llamaba "cultura seria", y se había manifestado frente al Lincoln Center, el Museo de Arte Metropolitano y el MoMA, en el transcurso de un día, en compañía del artista Tony Conrad y el compañero de cuarto de este último, el cineasta Jack Smith. Ésta y sus acciones posteriores, llevadas a cabo 1964, contra la música de vanguardia europea, realizadas bajo los auspicios de su "Acción contra el Imperialismo Cultural" e identificadas con el breve momento de politización de Fluxus, fueron sin duda modelos para Morea.[5] Quizás en 1966, la novedad fue la retórica incendiaria de las reivindicaciones de *Black Mask*: su rechazo a aceptar el "arte" como separable de lo que Morea llamaba "ese intercambio viviente" de fuerzas —a la vez histórico, social, psicológico e incluso fisiológico—, que conformaba un sujeto humano verdaderamente libre, lo que en el lenguaje genérico de la izquierda de ese momento se denominaba el "hombre total". El arte era un "impulso vital y creativo" que estaba siendo alienado en los circuitos del capital social y financiero que estructuraba el sistema de galerías y la institución del museo, que encerraba el arte en sus almacenes. Theodor Adorno ya había diagnosticado esta condición en un ensayo de 1953: "El museo y el mausoleo no están unidos sólo por una asociación fonética", escribió en un célebre texto. "Los museos son como panteones de obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos están depositados en ellos: el valor de mercado desbanca a la dicha de la contemplación."[6]

A pesar de que en 1966 la demostración de *Black Mask* —al igual que anteriormente la de Flint— pasó virtualmente inadvertida excepto para sus colegas más cercanos, en 1972 las premisas de su acción estaban ya tan ampliamente aceptadas, que incluso las reafirmó un artista tan mayoritario como Robert Smithson. Su ensayo "Confinamiento cultural" comienza con un notable ataque al museo, al que alinea con el aparato disciplinario de las instituciones carcelarias:

> Algunos artistas imaginan que dominan este aparato, cuando en realidad son dominados por él. Como resultado acaban manteniendo una prisión cultural que escapa a su control. Los artistas no están confinados, pero sí lo que producen. Los museos, como los manicomios y las prisiones, tienen pabellones y celdas: en otras palabras, cuartos neutrales llamados "galerías". Una obra de arte pierde su carga al ser ubicada en una galería y se convierte en un objeto portátil o una superficie desconectada del mundo exterior. [...] La función del curador-guardián es separar el arte del resto de la sociedad. Después viene la integración. Una vez que la obra de arte es totalmente neutralizada, inutilizada, abstraída, segura y políticamente lobotomizada, ya está preparada para ser consumida por la sociedad. Todo se reduce a un despojo visual y a una mercancía transportable.[7]

Aunque originalmente apareció en el catálogo de *documenta 5*, mostrando la oposición específica de Smithson y otros colegas norteamericanos a las imposiciones curatoriales atribuidas a Harald Szeeman, su republicación en las páginas de *Artforum*, el órgano oficial del mundo artístico de Nueva York, en otoño de 1972, fue la que aseguró que sus observaciones incluyeran a toda la institución museística en general. Gracias a los cambios en los paisajes sociopolíticos y estéticos, lo que en 1966 era el punto de vista de la extrema izquierda marginal pasó a situarse mucho más cerca de la corriente principal, que en 1972 tendía a estar de acuerdo con la caracterización por parte de Smithson del museo como un espacio no de posibilidad sino de restricción. Incluso sus partidarios lo veían como una institución "en crisis", citando el título de una antología influyente de la época.[8]

Sin embargo, la propuesta de Smithson —que "sería mejor revelar el confinamiento que crear una ilusión de libertad"— tenía un curioso matiz defensivo.[9] Se podría decir que el programa de "revelar el confinamiento" se había convertido en la consigna que, una generación después, se habría de consolidar como la institucional, que heredó y amplificó la crítica a la concepción vanguardista de la autonomía de la obra de arte, desplegada por primera vez en el arte minimalista y conceptual de mediados y finales de la década de 1960. En lugar de entender la obra de arte como una entidad totalmente autosuficiente, aislada dentro de un ámbito puramente estético, se le concedía una mera autonomía "relativa" —parafraseando la formulación althusseriana— que era moldeada y garantizada por el "aparato de estado ideológico" específico: el museo y la red comercial más amplia asociada con éste, que confería un valor a la vez financiero y social a la obra de arte. Según este punto de vista, el papel del artista —como desarrollaron figuras como Michael Asher, Daniel Buren y Hans Haacke— era el de delinear los contornos del museo-prisión, hacer visibles las fronteras impuestas por el aparato, que de otra manera pasarían inadvertidas. Otros, como la Art Workers Coalition, establecieron programas colectivos para mejorar las condiciones dentro de los muros de la institución.[10] Pero, ¿qué hay de aquellos que no aceptaron el confinamiento y en su lugar intentaron, en esos mismos años, escenificar el equivalente a una fuga de la prisión?

La posición de la extrema izquierda se basaba en negar incluso esa autonomía relativa que la crítica institucional todavía otorgaba a la obra de arte. Una historia alternativa, la del cuestionamiento radical de los museos y las exposiciones como aparatos para el confinamiento, comenzaría de nuevo a las puertas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, apenas dieciocho meses después de la visita de *Black Mask*. En la noche del lunes 25 de marzo de 1968, el museo inauguró la amplia exposición del curador William S. Rubin "Dada, Surrealism, Their Heritage", bajo la protección de varios elementos de la policía de Nueva York, incluida la Tactical Patrol Force, un cuerpo de elite encargado de proteger la entrada. La causa de esta preocupación eran diversos anuncios anónimos que habían aparecido en las páginas de los periódicos del centro y en la radio local

---

1. Quisiera agradecer a Kevin Hatch y Cuauhtémoc Medina por sus comentarios a un borrador anterior de este texto.

2. "Black Mask Nº 1 (noviembre 1966)", en *Motherfuckers!: de los veranos del amor al amor armado, trad.* Carmen Toledano (Madrid: La Felguera Ediciones, 2010), 83.

3. Citado en Carlos Granés, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales* (Madrid: Taurus, 2011). Para una ampliación de este episodio y una útil mirada a la historia de *Black Mask*, véase Gavin Grindon, "Poetry written in gasoline: Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker", *Art History* 38, no. 1 (febrero, 2015): 170–209.

4. "Ben Morea interview" (2006), en Ben Morea y Ron Hahne, *Black Mask & Up Against the Wall Motherfucker: the incomplete works of Ron Hahne, Ben Morea, and the Black Mask Group* (Oakland, CA: PM Press, 2011), 153.

5. Sobre las manifestaciones de Flynt y una ampliación sobre la política en Fluxus, véase Cuauhtémoc Medina, "The 'Kulturbolschewiken' I: Fluxus, the abolition of art, the Soviet Union, and 'pure amusement'", *RES* no. 48 (Otoño 2005): 179–192.

6. Theodor W. Adorno, "Museo Valéry Proust", en *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas*, trad. Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2008), 159.

7. Robert Smithson, "Confinamiento cultural" (1972), *Errata* no. 7 (abril 2012): 78–80.

8. *Museums in crisis*, ed. Brian O'Doherty (Nueva York: G. Braziller, 1972).

9. Smithson, "Confinamiento cultural", 78. Para saber más sobre este ensayo y su contexto, véase Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the limits to art*, trad. al inglés Fiona Elliott (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2013), 177–216.

10. Estas historias entrelazadas se abordan mejor en los documentos recopilados en *Institutional critique*, ed. Alexander Alberro y Blake Stimson (Cambridge, MA y Londres: The MIT Press, 2009). Para completar el canon consolidado en ese volumen, es posible agregar grupos que protestaron por las inequidades raciales y de género en la representación de museos y galerías, como la Coalición Cultural Negra de Emergencia (Black Emergency Cultural Coalition, COCEF) o Mujeres Artistas en la Revolución (Women Artists in Revolution), entre muchos otros. Sobre BECC, véase Caroline V. Wallace, "Exhibiting authenticity: the black emergency cultural coalition's protests of the Whitney Museum of American Art, 1968–71", *Art Journal* 74, no. 2 (2015): 5–23. Para más información general, véase Lucy R. Lippard, "Biting the hand: artists and museums in New York since 1969", in *Alternative Art New York*, 1965–1985, ed. Julie Ault (Nueva York: The Drawing Center, y Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2002), 79–120.

Para una crítica mordaz, aunque teóricamente densa, del modelo de crítica institucional, véase Gerald Raunig, "Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar", trad. Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos, *Transversal* (enero 2006), disponible en: <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>. Un intento reciente de conseguir una definición más amplia de crítica puede encontrarse en *The anti-museum*, ed. Mathieu Copeland y Balthazar Lovay (Friburgo, CH: Fri Art y Londres: Koenig Books, 2017).

alternativa, con lemas como "DADA ha muerto. El MoMA está muerto. ¡Celebremos!", en los cuales, además, se llamaba a artistas y poetas a reunirse en el "Mausoleo de Arte Moderno" en el estreno de la exposición, bajo el lema "La Transformación". Este grupo fue creado por el excrítico de arte Gene Swenson, quien durante los meses anteriores había estado organizando protestas de una sola persona frente al museo.[11] La acción de Swenson podría haber permanecido tan aislada como la de *Black Mask* en 1966, pero en la primavera de 1968 la creciente ola de confrontación había llegado a los círculos de la elite cultural: junto a la docena de miembros de La Transformación, que bailaban detrás de las barricadas policiales en la calle 53, vistiendo disfraces extravagantes y agitando pancartas coloridas, se reunieron alrededor de otros 300 manifestantes. Un crítico de arte del *The New York Times* los describió como "hippies" y entre ellos había un contingente considerable del Youth International Party, que sólo unos días antes había participado en violentos enfrentamientos con la policía en un "Yip-in" celebrado en la Grand Central Station de Manhattan. Algunos manifestantes lograron pasar el bloqueo policial y entrar en el museo, interrumpiendo la celebración con letreros que decían "Burgeoisie [*sic*] Zoo [Zoo de la Burguesía]" o acercándose furtivamente a los funcionarios del museo y susurrando: "Éste es un circo de dinero. Abajo el arte, arriba la revolución".[12]

Esta protesta realizada el 25 de marzo tal vez debería verse como algo crucial: una bisagra que separaba y unía a la vez las protestas dirigidas por artistas de la década de 1960, casi de carácter solitario, y lo que vendría después, cuando una izquierda resurgente identificó a las instituciones de arte como lugares importantes en la amplia ola de disputas que se extendía por todo el mundo desarrollado. Las incipientes acciones callejeras frente al MoMA ya estaban encontrando una expresión más clara, y más radical, al otro lado del Atlántico; en Francia, la Internacional Situacionista había entendido hacía tiempo que el poder del capital estaba colonizando incluso las posiciones más aparentemente extremas de la vanguardia. Su crítica fue ingeniosamente resumida en un póster publicado en diciembre de 1967, en que se anunciaba la siguiente publicación del último número de su revista. En forma de cartón, uno de sus paneles recordaba que "no hay un gesto tan radical que la ideología no intente recuperarlo". Una mujer joven que acaba de robar algunos libros de bolsillo es abordada por un hombre que comenta con aprobación: "¿Qué derecho tienes a robar libros? La cultura debe estar al alcance de todos". Ella responde, incrédula: "¿Cultura? Pero si ése es el producto ideal, el que permite vender a todos los demás. No es de extrañar que quisieras ofrecérselo a todos". Cuando él expresa interés en su escepticismo y la invita a ir con él "a discutirlo el domingo a la Casa de la Cultura", ella grita: "¡Cuidado, es policía!", mientras su amiga agrega, por si acaso, "¡Y un sacerdote! ¡Bastardo!" La lección del intercambio: "*Lo que se pierde en la contestación parcial se une a la función opresiva del viejo mundo*".[13]

La Internacional Situacionista consideraba que la cultura, en sus formas aceptadas, era indistinguible de los otros aparatos cuyo papel era reproducir las relaciones de producción, ya fuera la religión o el poder represivo de la policía. Participar en sus estructuras era caer en esas mismas trampas interpelativas establecidas por todas las operaciones del estado; la contestación, desde esta perspectiva, debe ser total si no es para reincorporarse al "viejo mundo". Estos reclamos se extendieron durante las revueltas estudiantiles/obreras en París a finales de la primavera de 1968.[14] Incluso críticos y curadores bien establecidos se vieron obligados a enfrentar algo así como un éxodo de las instituciones del arte. Como escribió Michel Ragon inmediatamente después del levantamiento:

> Realmente, durante los eventos de mayo y junio de 1968, la cultura y el arte ya no parecían interesar a nadie. Los curadores de los museos extrajeron las conclusiones necesarias y clausuraron estos cementerios de la cultura. Impulsados por el contagio, las galerías privadas cerraron sus puertas. Se estaba manifestando una curiosa autodestrucción de la cultura y el arte. Esto recordaba a lo que escribió Hegel hace 150 años: "El arte, considerado en su más alta vocación, es y sigue siendo para nosotros algo del pasado. Por lo tanto, ha perdido para nosotros la verdad y la vida genuina [...] en lugar de mantener su necesidad anterior en la realidad y ocupar su lugar más elevado".[15]

La retórica ya comenzaba a ser familiar: el museo es un cementerio, el arte es un cadáver enterrado en sus recintos, y toda esta cultura necrófila está a punto de ser reemplazada por una nueva forma viviente de creación cuyo lugar está en las calles, en la propia vida cotidiana. Sin embargo, esto tendía a opacar un análisis potencialmente más radical, que entendía las instituciones del arte no simplemente como cementerios inertes de una cultura muerta sino como estructuras disciplinarias —iglesias, prisiones, etc.— que reproducían activamente ciertos modelos de subjetividad.[16]

La pregunta, entonces, podría ser cómo apartar estos aparatos de su papel de reproducción social y transformarlos en pasos para promulgar modelos alternativos de colectividad. Esta transformación ya se había experimentado durante las revueltas de París en la ocupación del teatro del Odeón, considerado por aquellos que lo habían tomado como "un símbolo de la cultura burguesa", así como un lugar para la "difusión de la mercancía- espectáculo", utilizando una retórica claramente influida por los situacionistas.[17] Después de los acontecimientos en París, en el transcurso de finales de la primavera y el verano de 1968, tendrían lugar una serie de enfrentamientos a grandes exposiciones internacionales, a veces de manera lúdica, a veces violenta, con un espíritu similar. La salva inicial tuvo lugar a última hora de la tarde del 30 de mayo en Milán. Esa noche, en el Palazzo dell'Arte, estaba prevista la apertura de la 14ª Trienal, la exposición de arte aplicado, diseño industrial y arquitectura. Inmediatamente después de la inauguración, un grupo de alrededor de cien estudiantes de arte de la Academia Brera y su Facultad de Arquitectura, junto con trabajadores e intelectuales, exigieron al presidente poder entrar para participar en una discusión sobre la muestra. Estaban particularmente indignados por un componente de la exposición: una sala que evocaba las protestas que recientemente habían sido reprimidas en las calles de París y Roma. Se trataba de una obra titulada "La protesta dei giovani" [La protesta de la juventud] —concebida por el arquitecto Giancarlo de Carlo, conservador general de la Trienal ese año, el cineasta Marco Bellocchio y el artista Bruno Caruso—, que recreaba una barricada hecha de adoquines, viejos refrigeradores, televisores viejos, lavadoras, aspiradoras y un automóvil volcado. La idea de De Carlo y sus colegas era introducir los últimos titulares de la prensa en el espacio de la exhibición en sí, lo que la propia "juventud" de Milán consideró que no era sino una parodia de su rebelión. Paola Nicolin describió que la "ambigüedad" fundamental de la obra residía "en la paradoja de que la exhibición de las protestas estudiantiles habitaba el mismo espacio de poder que los estudiantes intentaban cambiar en todas partes; es decir, la Trienal, como institución, era vista por aquellos que la cerraron como una manifestación de poder político y cultural, de autoridad y privilegio".[18]

Se llevó a cabo la ocupación del lugar, a pesar de que el liderazgo de la Trienal trataba de abordar la transformación social en esta iteración de la exposición. Bajo el título de "El mayor número", los arquitectos y los diseñadores participantes presentaron propuestas utópicas que abordaban temas como, por ejemplo, la explosión demográfica y la creciente tecnificación de la sociedad. De todos modos, después de expulsar a los últimos invitados de la inauguración, los estudiantes rápidamente declararon que la Trienal estaba "muerta" y decidieron ocupar sus instalaciones. Como se informó en las noticias de la época, pronto se propusieron emular a sus camaradas parisinos: "Editaron un periódico mural, pintaron lemas en la fachada del Palazzo ('Milán = París') y formularon un programa de acción [...]: el desmantelamiento de la 'cultura de clase' y el 'arte para todos', y el 'fin de las trienales fascistas' y 'violencia, no decoración para cambiar a la sociedad'".[19] La agenda progresista y reformista de De Carlo y los demás organizadores no interesaba a los ocupantes que, por un lado, pedían el fin del consumo pasivo de la cultura, incluso la llamada cultura "crítica", y por el otro, buscaban aprovechar la ocasión de la Trienal para detonar una acción política más amplia. Esta actitud estaba expresada concisamente en un grafiti dentro de la sala de exposiciones: "No a los trabajadores intelectuales/SÍ al poder del trabajador". Se trataba de un rechazo al trabajo especializado y las demandas limitadas. Antes de ser desalojada por la policía milanesa poco más de una semana después, la asamblea general que ocupaba la Trienal puso el objetivo en la siguiente gran manifestación cultural del verano: la Bienal de Venecia.

Cuando la revista *Time* informó sobre la muestra de Venecia a finales de junio de 1968, abrió su breve reseña con un relato de la atmósfera sombría de la ciudad: "Se esfumaron la alegría del champán, la ajetreada política del arte y las hordas de patronos adinerados que normalmente acuden a las elegantes fiestas de preinauguración en los *palazzos* a lo largo del Gran Canal. En cambio, la apertura de la 34ª Bienal de Venecia se convirtió en un desastre social y artístico".[20] El 7 de junio, incluso antes de que la policía terminara la ocupación de la Trienal de Milán, un "comité de estudiantes, trabajadores e intelectuales revolucionarios que pretendían boicotear la Bienal" había lanzado un manifiesto titulado "Trabajadores,

---

11. Para un resumen de la oposición de Swenson al museo, véase Scott Rothkopf, "Banned and determined", *Artforum* 40, no. 10 (Verano 2002): 142–145, 194. Las reproducciones de los anuncios del *Village Voice* pueden encontrarse en Jennifer Tobias, "Messing with MoMA: critical interventions at the Museum of Modern Art, 1939–Now", *post* (26 de mayo de 2016), disponible en: <http://post.at.moma.org/content_items/804-messing-with-moma-critical-interventions-at-the-museum-of-modern-art-1939-now>.

12. Citado en Grace Glueck, "Hippies protest at Dada preview", *The New York Times*, marzo de 26, 1968: 21. Para una perspectiva histórica, véase Grindon, "Poetry written in gasoline" y Sandra Zalman, *Consuming surrealism in American culture: dissident Modernism* (Londres y Nueva York: Routledge, Col. "Ashgate Studies in Surrealism", 2015), 107–142.

13. Citado en *Dans le décor spectaculaire* [...], póster (París: Internationale situationniste, diciembre de 1967).

14. Véase Harold Rosenberg, "Confrontation", en *The de-definition of art* (Nueva York: Collier Books, 1972), 203–211.

15. Michel Ragon, "L'artiste et la société", en *Art et contestation* (Brussels: La Connaissance, 1968), 34. Por supuesto, Ragon cita aquí el famoso pasaje del "fin del arte" de la *Estética* de Hegel. Para más información sobre la importancia de Hegel en la teoría y práctica estética en este momento, véase mi "Notes on the withering away of art, and art history", en *Kunstgeschichte nach 1968* (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft), ed. Norbert Schneider y Martin Papenbrock (Göttigen: V&R Unipress, 2010), 167–172.

16. Para una formulación más reciente de esta problemática, véase Hito Steyerl, "¿Es el museo una fábrica?", en *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014), 63–80.

17. Véase "Après les evénéments de ces dix derniers jours" (París: Commission de l'Information de l'Odéon, 16 de mayo de 1968).

18. Paola Nicolin, "Beyond the failure: notes on the XIVth Triennale", *Log* no. 13/14 (Otoño 2008): 98. Véase también su "T68 / B68", en *The Italian Avant-Garde, 1968–1976*, ed. Catharine Rossi y Alex Coles, vol. 1 (Berlín: Sternberg Press, Col. "EP", 2013), 79–95.

19. Descrito en "Ausstellungen: Triennale: Sturm auf Vitrinen", *Der Spiegel* 24, 10 de junio de 1968: 122.

20. "'Violence kills culture'", *Time* 91, no. 26 (28 de junio de 1968): 72.

camaradas", el 7 de junio, que atacaba la muestra como "uno de los momentos en los que se concreta el mecanismo de represión y mistificación de la cultura de los patrones".[21] El manifiesto convocó a protestas el día de la inauguración, el 18 de junio, pero el Concejo Municipal decidió continuar con la apertura bajo protección policial. La visita previa de la prensa el día de la inauguración resultó ser poco festiva: el jurado de los premios dimitió en bloque en un acto de simpatía con los manifestantes; tres de los cuatro artistas que representaban a Francia se negaron a exhibir sus obras, colocando un letrero que decía "bajo estas condiciones no exhibiremos"; el pabellón sueco permaneció cerrado, y en el pabellón italiano, Gastone Novelli colgó sus pinturas contra la pared y escribió "la Bienal es fascista" en la parte posterior de una de ellas. Después, ese mismo día, más de mil policías antidisturbios protegieron los Jardines de un pequeño contingente de estudiantes con pancartas que decían "Policía fascista" y "La Bienal está muerta". Los estudiantes, al entrar en el recinto ferial, se enfrentaron con la policía la noche siguiente en la plaza de San Marco. En la ocupada Academia de Bellas Artes, un representante estudiantil declaró la victoria: "Ya hemos señalado que se trata de una muestra de arte comercial fascista y capitalista, y es la policía la que está expuesta, no las falsas pinturas".[22]

Estos eventos —en Venecia, Milán y otros lugares— permanecieron virtualmente incomprendidos para el mundo del arte. Lawrence Alloway, que en esos meses casualmente había completado la historia de la Bienal, rápidamente agregó una sección que señalaba la muestra "como objetivo", y en ella tildaba el lenguaje de los manifestantes como "decididamente arcaico", las manifestaciones en sí mismas como "ligeras" y la estrategia general como contraproducente.[23] Esta visión presuponía que el objetivo era apoyar una reforma del sistema de exposiciones. No obstante, carteles como "1964: Pop-Art/1968: Poliz-Art" sugerían lo contrario. Lo que estaba en juego para los estudiantes era obligar a las fuerzas represivas que estaban detrás de la "ideología" a mostrarse. Si el *pop* había representado la cara amable de la lógica de los productos básicos, la policía que protegía los Jardines eran sus violentas fuerzas. Detrás de cada curador, podría decirse, hay un policía o un sacerdote. O, como decía un folleto emitido por una rama escandinava de la Internacional Situacionista en junio de 1968: "Un cerco de hierro de la policía está defendiendo ahora el área de exposición. ¡Gracias por su acción, camaradas italianos! Han demostrado que la policía del terror está defendiendo a la policía del arte por todos los medios posibles".[24] Estas acciones no estaban encaminadas a argumentar a favor de la modernización del formato de exposición, sino a cuestionar fundamentalmente la superficie aparentemente tranquila de la vida cotidiana, y a hacerlo en todo momento. En otras palabras, las protestas en la Bienal no deberían separarse de la actividad militante de los trabajadores de plantas químicas de Porto Marghera, o de la agitación apoyada por *Potere Operaio* (Poder de los Trabajadores) de Antonio Negri, quienes también estuvieron presentes en la manifestaciones en torno a la Bienal.[25] De hecho, esas protestas se llevaron a cabo precisamente con motivo de una convención de "estudiantes y trabajadores" destinada a unir facciones radicales de ambos grupos en un programa de acción unida.[26] Desde el bar de la azotea en el Hotel Danieli, las protestas permanecían invisibles para los coleccionistas, galeristas y directores de museos reunidos allí, incluso cuando los débiles ecos de las cargas de la policía en la plaza de San Marco llegaban a sus oídos.

Pero, ¿por qué durante esos años el museo y el complejo de las exposiciones asociado con éste convirtieron en un lugar de confrontaciones? Podrían identificarse cuatro condiciones determinantes que sustentan esta elección de objetivo. En primer lugar, la permanente historización de las vanguardias de entreguerras —en concreto, en este caso, las de Dadá y el Surrealismo— puso a disposición de una generación más joven el alcance total de sus críticas a la institución del arte, al mismo tiempo que las internaron en esa misma institución.[27] A través de ese proceso, la contradicción entre estos cuestionamientos radicales de la autonomía estética y su posterior extensión a los aparatos culturales diseñados para garantizar su separación de la praxis de la vida alcanzó su mayor grado de tensión. También fue significativa la politización ineludible del arte, y particularmente del arte contemporáneo, en el contexto de las rivalidades de la Guerra Fría. Ambas fuerzas hegemónicas globales habían desplegado la cultura como un arma en la lucha ideológica por el dominio en el mundo posterior a 1945, tomando prestadas incluso las preocupaciones aparentemente libres de la abstracción expresiva, una especie de instrumentalidad que garantizaba que el arte ya no podía verse como un reino separado de la sociedad. En este sentido, la negación de la autonomía estética promulgada por la extrema izquierda simplemente era un eco idealista de lo que los gobiernos habían confirmado cínicamente durante mucho tiempo.[28] En segundo lugar, en Occidente puede observarse el surgimiento de lo que se denominó una "sociedad del ocio" y sus debates concomitantes sobre la cultura de masas, que implicaron una democratización y la mercantilización simultáneas de los antiguos dominios del consumo cultural elitista. Esto también significa que el arte comenzó a verse como parte de la vida cotidiana, no como un reino de ideales empíreos o un privilegio casi aristocrático. Por último, está la cuestión de la insistencia de los situacionistas en la cultura como la "mercancía ideal", dentro de una sociedad tardocapitalista del espectáculo. Con esto pretendían sugerir que, en un mundo que ha visto la expansión continua de la relación de intercambio en todos los aspectos de la vida social, el consumidor de cultura, en su pasividad forzada como "espectador-admirador", se convierte en un ejemplo de consumo todo terreno. El "opio de las mercancías culturales", escribieron los situacionistas, proporciona una "compensación inmediata y fantástica" a las carencias de la vida cotidiana y, en este sentido, sirve como una coartada para todas esas otras mercancías menos nobles que también se ofrecen.[29] Atacar el museo y sus instituciones complementarias era, pues, cuestionar un nodo simbólicamente cargado del espectáculo, que en ese momento parecía encarnar algunas de las contradicciones más fundamentales de la sociedad en general.

De ahí el esfuerzo concertado de diversas fuerzas, después de 1972, para controlar la cultura, para canalizarla de nuevo hacia formas más tradicionales y, al mismo tiempo, retirar la significación social más amplia que había acumulado. Las contradicciones no se pudieron resolver, pero se vieron sujetas a un proceso de desescalada. Por un lado, las reformas ayudaron a que la máquina funcionara con mayor fluidez, mientras que, por otro, los artistas regresaron gradualmente a sus roles establecidos, incluso cuando protestaban.[30] Ya en 1968, casi al comienzo de este momento de contestación, Marcel Broodthaers registró melancólicamente en un texto clave el cambio que se avecinaba: un documento que Benjamin H. D. Buchloh llamó acertadamente "al mismo tiempo, uno de los últimos manifiestos escritos por un antiguo ocupante del Palacio de Bellas Artes" en Bruselas, que se había convertido en la sede de una asamblea general de artistas el 29 de mayo de 1968, y "la primera de las 'cartas abiertas' escritas y firmadas" por el artista como un individuo.[31] Fechado el 7 de junio de 1968, podría decirse que fue escrito en la cúspide entre la acción colectiva y la vida privada. Dirigido "a mis amigos", se abre ambiguamente: "Calma y silencio. Aquí" —una referencia aparente al Palacio de Bellas Artes, desde donde se dirige la carta— "se ha llevado a cabo un gesto fundamental que arroja una luz vívida sobre la cultura y las aspiraciones de algunos de controlarla —de una manera u otra— lo que significa que la cultura es un asunto de obediencia". Esto parece ser un resumen de las ambiciones de los ocupantes de los museos, de que la cultura ya no podría presentarse bajo la apariencia de una mercancía, sino que debe reinventarse como una forma maleable lista para ser moldeada por la voluntad colectiva, aunque cualquier entusiasmo se modera por el reconocimiento de que tras las demandas radicales parece reinar una especie de paz social. Broodthaers notó que esa paz social no era, sin embargo, únicamente un producto de las fuerzas represivas del estado; en su carta explica, además, la fuerza subjetiva de la ideología, el poder profundo que ejerce para sacar al individuo de la actividad comunitaria y regresar a la existencia privada: "¿Qué es la cultura? Yo escribo. He tomado la palabra. Soy un negociador por una hora o dos. Yo digo. Yo retomo mi actitud personal. Temo el anonimato. (Me gustaría controlar el *significado* de la cultura.)". Desde el control colectivo de la cultura, volvemos a la ambición egoísta de dictar su dirección, el deseo de reconocimiento personal. Concluye con una nota amarga: "Una palabra más para todos aquellos que no han participado en estos días o que los han despreciado: no tienen que sentirse vendidos antes de haber sido comprados, o apenas". Tal sentimiento, despojado de su ironía, se convertiría en una coda durante los años siguientes, ya que muchos artistas estaban felices de retomar sus roles como figuras de autoridad dentro de la institución del museo. El confinamiento, se recordaba, tenía sus recompensas.

21. "Operai, compagni", citado en Lawrence Alloway, *The Venice Biennale, 1895–1968* (Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1968), 25.
22. Detalles extraídos de Alexander Keneas, "Awards jurors at Biennale quit", *The New York Times*, 19 de junio de 1968: 96; y "Students in Venice again protest fete", *The New York Times*, 20 de junio de 1968: 46. Véase también el conciso resumen de Chiara Di Stefano, "The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days", en *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, ed. Clarissa Ricci (Milán: Et al., 2010), 130–133.
23. Alloway, *The Venice Biennale*, 24–28.
24. Jens Jørgen Thorsen, Cæsar, y Jørgen Nash, "Declaration for Our Italian Artists and Comerades [*sic*]: Follow Courbet", tract (Venecia, junio de 1968).
25. Véase las breves observaciones en Antonio Negri y Verina Gfader, "The Real Radical?" in *The Italian Avant-Garde*, 208–209.
26. Véase Gail Day, *Dialectical passions* (Nueva York: Columbia University Press, 2011), 114–115.
27. En este sentido, las tesis avanzadas por Peter Bürger en su seminal *Teoría de la vanguardia* de 1974 (Barcelona: Península, 1987) probablemente se entiendan como síntomas del momento de su escritura.
28. Esto puede verse claramente en las controversias que rodearon la Bienal de São Paulo de 1969 en adelante, y el boicot de artistas internacionales. Sobre este episodio, véase Isobel Whitelegg, "The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969–1981)", *Afterall* no. 22 (Otoño/Invierno 2009): 106–113.
29. "On the poverty of student life" (1966), in *Situationist International Anthology*, ed. y trad. Ken Knabb (Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1981), 323.
30. Sin embargo, deben tenerse en cuenta las poderosas excepciones a esta tendencia; la Coalición de Trabajadores del Arte "reformista", por ejemplo, engendró el Grupo de Acción de Arte de Guerrilla radical, activo de 1969 a 1976. Su historia está mejor narrada en Jon Hendricks y Jean Toche, *GAAG: The Guerrilla Art Action Group* (Nueva York: Printed Matter, 2011).
31. Benjamin H. D. Buchloh, "Marcel Broodthaers: open letters, industrial poems", in *Neo-avantgarde and culture industry* (Cambridge, MA y Londres: The MIT Press, 2000), 85. Para más información sobre la ocupación del Palacio de Bellas Artes de Bruselas, véase Gerd Rainer Horn, "The Belgian contribution to global 1968", *Revue belge d'histoire contemporaine* 34, no. 4 ("Views from Abroad: Foreign Historians on Belgium") (2005): 597–635; y Virginie Devillez, "To be in or behind the museum? Les arts visuels dans les années 68", *Cahiers d'histoire du temps présent* no. 18 (2007): 19–58.

EVES OF DESTRUCTION: EPISODES IN INSTITUTIONAL CRISIS, 1966–72[1]

TOM McDONOUGH

Early in the fall of 1966, a press release issued by Black Mask—recently formed in downtown New York by sometime artists Ron Hahne and Ben Morea—announced an imminent protest to shut down the Museum of Modern Art: "On Monday, October 10 at 12:30 p.m. we will close the Museum of Modern Art. This symbolic action is taken at a time when America is on a path of total destruction, and signals the opening of another front in the world-wide struggle against suppression. We seek a total revolution, cultural as well as social and political—LET THE STRUGGLE BEGIN."[2] When Hahne, Morea, and their black-clad colleagues arrived at 53rd Street that day, however, they found the museum preemptively shuttered with its front doors blocked with sawhorses, behind which stood a row of police officers determined to fend off the demonstration. Having succeeded, if only by default, in closing down the institution, the group triumphantly unfurled a small canvas banner reading "CLOSED" and distributed a leaflet to curious passersby. On one side, the words "MUSEUM CLOSED" were stenciled in black, while the other held a short statement:

> A new spirit is rising. Like the streets of Watts we burn with revolution. We assault your Gods... We sing of your death. DESTROY THE MUSEUMS... our struggle cannot be hung on walls. Let the past fall under the blows of revolt. The guerilla, the blacks, the men of the future, we are all at your heels. Goddamn your culture, your science, your art. What purpose do they serve? Your mass-murder cannot be concealed. The industrialist, the banker, the bourgeoisie, with their unlimited pretense and vulgarity, continue to stockpile art while they slaughter humanity. Your lie has failed. The world is rising against your oppression. There are men at the gates seeking a new world. The machine, the rocket, the conquering of space and time, these are the seeds of the future which, freed from your barbarism, will carry us forward. We are ready... LET THE STRUGGLE BEGIN.[3]

The echo of the old Futurist avant-garde—whose history had only recently been rediscovered by museums and the academy in the early 1960s—is as clear as that of the anarchist fringes of the contemporary New Left, with their evocations of anti-colonial struggle in the so-called Third World and its reverberations in uprisings shaking America's cities, most notably the 1965 Watts Riots in Los Angeles. Looking back from a distance of four decades, Morea described Black Mask's intentions at the MoMA: "We felt that art itself, the creative effort, was an obviously worthwhile, valuable and even spiritual experience. The Museum and gallery system separated art from that living interchange and had nothing to do with the vital, creative urge. Museums weren't a living house, they were just a repository."[4]

Theirs wasn't, of course, the first protest in front of the Museum's doors. Three years earlier, in the winter of 1963, Henry Flynt had engaged in a quixotic struggle against what he termed "serious culture," picketing Lincoln Center, the Metropolitan Museum of Art, and the MoMA over the course of one day in the company of artist Tony Conrad and the latter's roommate, filmmaker Jack Smith. This and his later demonstrations of 1964 against European avant-garde music, conducted under the auspices of his "Action Against Cultural Imperialism" and identified with Fluxus' brief moment of politicization, were undoubtedly models for Morea.[5] What was perhaps new in 1966, however, was the inflationary rhetoric of Black Mask's claims: its refusal to accept "art" as in any way separable from what Morea called "that living interchange" of forces—at once historical, social, psychological, and even physiological—making up a truly free human subject, what the gendered language of the left at that time called the "total man." Art was a "vital, creative urge" that was being alienated in the circuits of social and financial capital structuring the gallery system and the institution of the museum, which locked art away in its storehouses. Theodor Adorno had already diagnosed the condition in an essay of 1953: "Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association," he famously had written. "Museums are like the family sepulchers of works of art. They testify to the neutralization of culture. Art treasures are hoarded in them, and their market value leaves no room for the pleasure of looking at them."[6]

If in 1966 Black Mask's gesture—no less than Flynt's before—had gone virtually unrecognized by any other than its closest comrades, by 1972 the premises of its action were so widely accepted that even as mainstream an artist as Robert Smithson could reaffirm them. His essay "Cultural Confinement" opens with a remarkable attack on the museum, which he aligns with the disciplinary apparatus of carceral institutions:

---

1. I would like to thank Kevin Hatch and Cuauhtémoc Medina for their comments on an earlier draft of this essay.
2. Quoted in "Toward the Creative Revolution," *Black Mask* 1 (November 1966): [2].
3. Quoted in "Toward the Creative Revolution": [2]. For an account of this episode, and a useful overview of the history of Black Mask, see Gavin Grindon, "Poetry Written in Gasoline: Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker," *Art History* 38, no. 1 (February 2015): 170–209.
4. "Ben Morea Interview" (2006), in Ben Morea and Ron Hahne, *Black Mask & Up Against the Wall Motherfucker: The Incomplete Works of Ron Hahne, Ben Morea, and the Black Mask Group* (Oakland, CA: PM Press, 2011), 153.
5. On Flynt's demonstrations and the broader question of Fluxus' politics, see Cuauhtémoc Medina, "The 'Kulturbolschewiken' I: Fluxus, the abolition of art, the Soviet Union, and 'pure amusement'," *RES* no. 48 (Autumn 2005): 179–192.
6. Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum," in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: The MIT Press, 1981), 175.

> Some artists imagine they've got a hold on this apparatus, which in fact has got a hold of them. As a result, they end up supporting a cultural prison that is out of their control. Artists themselves are not confined, but their output is. Museums, like asylums and jails, have wards and cells—in other words, neutral rooms called "galleries." A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. [...] The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise.[7]

Originally appearing in the catalogue of *documenta 5*, where it registered the specific opposition of Smithson and other of his American colleagues to Harald Szeeman's perceived curatorial impositions, its republication in Fall 1972 in the pages of *Artforum*, the house organ of the New York art world, ensured that its observations were seen to refer to the museum institution at large. What had in 1966 been the viewpoint of a far-left margin had—thanks to shifts in both the sociopolitical and aesthetic landscapes—moved much closer to the mainstream, which by 1972 tended to agree with Smithson's characterization of the museum as a space not of possibility but of constraint. Even its supporters saw it as an institution "in crisis," to cite the title of an influential anthology of that time.[8]

Smithson's prescription, however—that "it would be better to disclose the confinement rather than make illusions of freedom"—had a curiously defensive ring to it.[9] The program of "disclosing the confinement" could be said to have become the watchword of what, a generation later, would be consolidated as "institutional critique," which inherited and amplified that criticism of the modernist conception of the artwork's autonomy first deployed within Minimal and Conceptual art of the mid- and late '60s. Rather than understanding the artwork as a fully self-sufficient entity isolated within a purely aesthetic realm, it was now to be accorded a mere "relative" autonomy—to echo the Althusserian formulation—that was shaped and guaranteed by the "ideological state apparatus" specific to it: the museum and the wider commercial network associated with it, which conferred a value at once financial and social upon the work of art. The artist's role—as developed by figures such as Michael Asher, Daniel Buren, and Hans Haacke—was in this view to delineate the contours of the museum-prison, to render visible the otherwise unnoticed boundaries imposed by the apparatus. Others, such as the Art Workers Coalition, collectively set out programs of reform to ameliorate conditions within the institution's walls.[10] But what about those who would not accept confinement and instead attempted, in these same years, to stage the equivalent of a prison break?

The far left's position was based on a denial of even that relative autonomy still allowed the artwork by institutional critique. An alternative history, of the radical questioning of the museum and the exhibition as apparatuses of confinement, might begin once again at the doors of the Museum of Modern Art, not even eighteen months after Black Mask's visit. On the evening of Monday, March 25, 1968, the Museum was opening curator William S. Rubin's expansive survey exhibition "Dada, Surrealism, and Their Heritage" under the protection of various elements of New York police, including the elite Tactical Patrol Force who were charged with guarding the entrance. The object of concern was a number of anonymous advertisements that had appeared in the pages of downtown newspapers and on local alternative radio, featuring slogans such as "DADA Is Dead. MOMA Is Dead. Celebrate!" and calling for artists and poets to assemble at the "Mausoleum of Modern Art" for the show's premiere under the banner of "The Transformation." This group was the invention of former art critic Gene Swenson, who for several months previous had been staging a one-person protest in front of the museum.[11] Swenson's gesture could well have remained as isolated as that of Black Mask in 1966, but by Spring 1968 the rising tide of confrontation had reached the elite precincts of culture as well: alongside the dozen or so members of The Transformation, who danced behind the police barricades on 53rd Street wearing outlandish costumes and waving colorful banners, around 300 other demonstrators gathered. A *The New York Times* art critic described them as "hippies," and they included a sizeable contingent from the Youth International Party, which had only days before engaged in violent clashes with the police at a "Yip-In" held at Grand Central Station in Manhattan. Some protesters managed to get past the police blockade and enter the museum, disrupting the celebration with signs reading "Bourgeoisie [sic] Zoo" or by sidling up to Museum officials and whispering "This is a money circus. Down with art, up with revolution."[12]

Perhaps we should see the March 25 protest as something of a crux: a hinge that at once separated and joined together the artist-led protests of the earlier 1960s, near solitary in character, and what would come next, as a resurgent left identified the institutions of art as significant sites in the broad wave of contestation sweeping across the developed world. What was still rather inchoate along the street in front of MoMA was already finding clearer, and more radical, expression across the Atlantic; in France, the Situationist International had long understood the power of late capital to colonize even the most apparently extreme positions of the avant-garde. Their critique was wittily summarized in a poster released in December 1967, announcing the forthcoming publication of the latest issue of their journal. Taking the form of a comic strip, one of its panels reminds us that "*There is no gesture so radical that ideology does not try to recuperate it.*" A young woman who has just shoplifted some paperbacks is approached by a man who remarks approvingly: "How right you are to steal books. Culture should be within everyone's reach." She replies, incredulous: "Culture? But that's the ideal commodity, the one that sells all the others. No wonder you would want to offer it to everyone." When he expresses interest in her skepticism and invites her to "Come and discuss it on Sunday at the Maison de la Culture," she shouts a warning—"Careful, he's a cop!"—while her friend adds, for good measure, "And a priest. Bastard!" The lesson of the exchange: "*Whatever loses itself in partial contestation joins the oppressive function of the old world.*"[13]

The SI viewed culture in its accepted forms as indistinguishable from those other apparatuses whose role was to reproduce the relations of production, whether it be religion or the repressive power of the police. To participate in its structures was to fall into those same interpellative traps set by all operations of the state; contestation, from this perspective, must be total if it is not to rejoin the "old world." Such claims became widespread during the student/worker revolts in Paris during the late spring of 1968.[14] Even well-established critics and curators were compelled to face something like an exodus from the institutions of art. As Michel Ragon wrote in the immediate aftermath of the uprising:

> Really, during the events of May and June '68, culture and art no longer seemed to interest anyone. In drawing the necessary conclusions, museum curators shuttered these cemeteries of culture. Driven by the contagion, private galleries closed their doors. A curious self-destruction of culture and art was being manifested. One was reminded of what Hegel wrote 150 years ago: "Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past. Thereby it has lost for us genuine truth and life [...] instead of maintaining its earlier necessity in reality and occupying its higher place."[15]

The rhetoric is by now familiar: the museum is a cemetery, art is a corpse interred in its precincts, and this whole necrophilic culture is about to be superseded by a new, living form of creation whose place is on the streets, within everyday life itself. What this tended to obscure, however, was the potentially more radical analysis that understood the institutions of art not simply as inert graveyards of a dead culture but as disciplinary structures—like churches, prisons, etc.—which actively reproduced certain models of subjectivity.[16]

The question then might become how to turn these apparatuses away from their role of social reproduction and transform them into stages for enacting alternative models of collectivity. Such a transformation had already been experimented with during the Paris revolts in the occupation of the

7. Robert Smithson, "Cultural Confinement" (1972), in *The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 154–155.
8. *Museums in Crisis*, ed. Brian O'Doherty (New York: G. Braziller, 1972).
9. Smithson, "Cultural Confinement," 155. For more on this essay and its context, see Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, trans. Fiona Elliott (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013), 177–216.
10. These intertwined histories are best approached through the documents collected in *Institutional Critique*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2009). To the canon consolidated in that volume we might wish to add groups protesting racial and gender inequities in museum and gallery representation, such as the Black Emergency Cultural Coalition (BECC) or Women Artists in Revolution, among many others. On BECC, see Caroline V. Wallace, "Exhibiting Authenticity: The Black Emergency Cultural Coalition's Protests of the Whitney Museum of American Art, 1968–71," *Art Journal* 74, no. 2 (2015): 5–23. More generally, see Lucy R. Lippard, "Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969," in *Alternative Art New York, 1965–1985*, ed. Julie Ault (New York: The Drawing Center and Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002), 79–120.
For a trenchant, if theoretically dense, critique of the model of institutional critique, see Gerald Raunig, "Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming," trans. Aileen Derieg, in *Reinventing Institutional Critique*, ed. Raunig and Gene Ray (London: MayFlyBooks, 2009), 3–11. A recent attempt to embrace a broader definition of critique may be found in *The Anti-Museum*, ed. Mathieu Copeland and Balthazar Lovay (Fribourg, CH: Fri Art and London: Koenig Books, 2017).
11. For an account of Swenson's opposition to the Museum, see Scott Rothkopf, "Banned and Determined," *Artforum* 40, no. 10 (Summer 2002): 142–145, 194. Reproductions of the *Village Voice* ads may be found at Jennifer Tobias, "Messing with MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art, 1939–Now," *post* (May 26, 2016), accessible at: <http://post.at.moma.org/content_items/804-messing-with-moma-critical-interventions-at-the-museum-of-modern-art-1939-now>.
12. Quoted in Grace Glueck, "Hippies Protest at Dada Preview," *The New York Times*, March 26, 1968: 21. For historical perspectives, see Grindon, "Poetry Written in Gasoline" and Sandra Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture: Dissident Modernism* (London and New York: Routledge, Coll. "Ashgate Studies in Surrealism," 2015), 107–142.
13. Quoted from *Dans le décor spectaculaire* [...], poster (Paris: Internationale situationniste, December 1967).
14. See Harold Rosenberg, "Confrontation," in *The De-Definition of Art* (New York: Collier Books, 1972), 203–211.
15. Michel Ragon, "L'artiste et la société," in *Art et contestation* (Brussels: La Connaissance, 1968), 34. Ragon of course quotes here the famous passage on the "end of art" from Hegel's *Aesthetics*. For more on Hegel's significance in aesthetic theory and practice at this moment, see my "Notes on the Withering Away of Art, and Art History," in *Kunstgeschichte nach 1968* (Kunst und Politik, Jahrbuchder Guernica-Gesellschaft), ed. Norbert Schneider and Martin Papenbrock (Göttigen: V & R Unipress, 2010), 167–172.
16. For a more recent formulation of this problematic, see Hito Steyerl, "Is a Museum a Factory?," in *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, Coll. "e-flux journal," 2012), 60–76.

Théâtre de l'Odéon, considered by those who had seized it "a symbol of bourgeois culture" as well as a site of the "diffusion of the commodity-spectacle"—language whose debt to the Situationists is abundantly clear.[17] Following upon the events in Paris, over the course of late spring and summer 1968, a series of major international exhibitions would be contested, sometimes playfully, sometimes violently, in a similar spirit. The initial salvo took place late in the evening of May 30, in Milan. That night had seen the scheduled opening in the city's Palazzo dell'Arte of the 14th Triennale, the exhibition of applied art, industrial design, and architecture. Immediately following the inauguration, a group of around one hundred art students from the Brera Academy and its Faculty of Architecture, along with workers and intellectuals demanded entry from the Triennale's president in order to engage in a discussion of the show. They were particularly incensed by one component of the exhibition: a room that evoked the protests that had only recently been suppressed on the streets of Paris and Rome. The display, titled "La protesta dei giovani" [Youth protest]—conceived by architect Giancarlo de Carlo, overall curator of the Triennale that year, filmmaker Marco Bellocchio, and artist Bruno Caruso—recreated a barricade made of cobblestones, old refrigerators, discarded television sets, washing machines, vacuum cleaners, and an overturned car. Intended by de Carlo and his colleagues to introduce the latest headlines into the space of the exhibition itself, it was nevertheless regarded by Milan's own "youth" as little more than a parody of their rebellion. Paola Nicolin has described the fundamental "ambiguity" of the display as residing "in the paradox that the exhibition of the student protests inhabited the very space of power that students everywhere were attempting to change—that is, the Triennale, as an institution, was seen by those who closed it down as a manifestation of political and cultural power, of authority and privilege."[18]

The occupation took place despite the fact that the leadership of the Triennale was itself attempting to address social transformation in this iteration of the exhibition. Under the rubric of "The Greater Number" participating architects and designers were presenting utopian proposals that took up themes of, for example, population explosion and the growing technologization of society. Regardless, after pushing out the last guests of the opening, the students quickly declared the Triennale "dead" and decided to occupy the premises. As reported in contemporary news accounts, they soon set out to emulate their Parisian comrades: "They edited a wall newspaper, painted slogans on the façade of the Palazzo ('Milan = Paris'), and formulated their action program [...]: the dismantling of 'class culture' and 'art for all,' an 'end to fascist triennales' and 'violence not decoration to change society.'"[19] The progressive, reform-minded agenda of de Carlo and the other organizers was of no interest to the occupiers, who on one hand were calling for an end to the passive consumption of culture—even so-called "critical" culture—and, on the other, were seeking to use the occasion of the Triennale to detonate a wider political action. This was an attitude concisely expressed in a graffito inside the exhibition hall: "No to intellectual laborers / YES to worker power" it read, a rejection of specialized labor and limited demands. Before being evicted by the Milanese police just over a week later, the general assembly occupying the Triennale set its sights on the next major cultural manifestation of the summer: the Venice Biennale.

When *Time* magazine came to report on the Venice exhibition in late June 1968, it opened its brief review with an account of the gloomy atmosphere in the city: "Gone altogether were the champagne gaiety, the busy art politicking and the hordes of wealthy patrons who normally flock to the chic pre-opening parties in the palazzos along the Grand Canal. Instead, the opening of the 34th Venice Biennale had become a social and artistic shambles."[20] On June 7, even before the police had ended the occupation of the Milan Triennale, a "committee of students, workers, and revolutionary intellectuals to boycott the Biennale" had released a manifesto, titled "Workers, Comrades," on June 7 that attacked the exhibition as "one of the moments in which is concretized the mechanism of repression and mystification of the culture of the bosses."[21] The manifesto called for protests on opening day, June 18, but the City Council nevertheless decided to move forward with the opening under police protection. The opening-day press preview proved hardly festive: the panel of awards jurors resigned in sympathy with the protesters; three of four artists representing France refused to exhibit their works, posting a sign that read "under these conditions we will not exhibit"; the Swedish Pavilion remained closed; and in the Italian Pavilion Gastone Novelli hung his paintings facing the wall and wrote "the Biennale is fascist" on the back of one. Later that day, well over one thousand riot police secured the Giardini against a small contingent of students holding placards reading "Fascist police" and "The Biennale is dead." Deterred from entering the exhibition grounds, students clashed with police the following evening on the Piazza San Marco. At the occupied Accademia di Belle Arti, a student representative declared victory: "we've already made our point that this is a fascist, capitalist commercial art show and it is the police who are the exhibits, not the phony paintings."[22]

These events—in Venice, Milan, and elsewhere—remained virtually incomprehensible to the art world itself. Lawrence Alloway, coincidentally completing a history of the Biennale in these very months, hastily added a section addressing the exhibition "as target" in which he dismissed the language of the protesters as "decidedly archaic," the demonstrations themselves as "lightweight," and the overall strategy as counterproductive.[23] But this was to assume that the aim was to support a reform of the exhibition system. Placards such as "1964: Pop-Art / 1968: Poliz-Art" might have suggested the contrary. What was at stake for the students was compelling the repressive forces that lay just behind "ideology" to show their hands. If Pop had represented the gentle face of commodity logic, the police guarding the Giardini were its violent enforcers. Behind every curator, we might say, lay a cop or a priest. Or, as a tract issued by a Scandinavian offshoot of the Situationist International put it in June 1968: "An iron ring of police is now defending the exhibition-area. We thank you, italian comerads [sic], for your deed! It has shown that the terror-police by all means is defending the art-police."[24] This was not undertaken in order to argue the case for modernizing the exhibition format, but to fundamentally contest the seemingly tranquil surface of everyday life, and to do so at every point. In other words, protests at the Biennale should not be separated from the militant activity of chemical-plant workers of the Porto Marghera on the mainland, or from the agitation supported by Antonio Negri's Potere Operaio (Worker Power), who were also present in the demonstrations around the Biennale.[25] Indeed, those protests were held precisely upon the occasion of a "Students and Workers" convention meant to bring together radical factions of both groups in a program of united action.[26] From the rooftop bar at the Hotel Danieli, the stakes would have remained invisible to the collectors, gallerists, and museum directors gathered there, even as the faint sounds of police charges on the Piazza San Marco might have reached their ears.

But why should the museum and the exhibitionary complex associated with it have become such a site of contestation in these years? We can perhaps identify four determining conditions underpinning this choice of target. First must be the ongoing historicization of the interwar avant-gardes—particularly, in this case, those of Dada and Surrealism—which made available to a younger generation the full scope of their critiques of the institution of art while simultaneously interring them in that very institution.[27] Through that process, the contradiction between such radical questionings of the aesthetic autonomy and their subsequent retreat into cultural apparatuses designed to guarantee their separation from life praxis reached its highest degree of tension. Also significant was the inescapable politicization of art, and particularly of contemporary art, in the context of Cold War rivalries. Both global hegemons had deployed culture as a weapon in the ideological struggle for dominance in the post-1945 world, lending even the apparently free concerns of expressive abstraction a kind of instrumentality that guaranteed art could no longer be seen as a realm separated from the wider society. In this sense, the far left's denial of aesthetic autonomy simply echoed, in idealistic form, what governments had long confirmed cynically.[28] Second, we might indicate, in the West, the emergence of what was termed a "society of leisure" and its concomitant debates around mass culture, which entailed a simultaneous democratization and commodification of formerly elite realms of cultural consumption. This too meant that art would be seen as part of everyday life, not as a realm of empyrean ideals or quasi-aristocratic privilege. Last, there is the question of the Situationists' insistence on culture as the "ideal commodity" within a late capitalist society of the spectacle. By this they meant to suggest the ways that—in a world that has seen the continuous expansion of the exchange relation into all aspects of social life—the consumer of culture, in his or her enforced passivity as "an *admiring spectator*," becomes exemplary of consumption tout court. The "opium of cultural commodities," wrote the Situationists, provides an "immediate, fantastic compensation" for the poverties of everyday life, and, in this sense, serves as an alibi for all those other, less noble commodities also on offer.[29] To attack the museum and its supplementary institutions was, then, to call into question a symbolically

17. See "Après les evénéments de ces dix derniers jours," tract (Paris: Commission de l'Information de l'Odéon, May 16, 1968).
18. Paola Nicolin, "Beyond the Failure: Notes on the XIVth Triennale," *Log* no. 13/14 (Fall 2008): 98. See also her "T68 / B68," in *The Italian Avant-Garde, 1968–1976*, ed. Catharine Rossi and Alex Coles, vol. 1 (Berlin: Sternberg Press, Coll. "EP," 2013), 79–95.
19. As reported in "Ausstellungen: Triennale: Sturm auf Vitrinen," *Der Spiegel* 24, June 10, 1968: 122.
20. "'Violence Kills Culture'," *Time* 91, no. 26 (June 28, 1968): 72.
21. "Operai, Compagni," as quoted in Lawrence Alloway, *The Venice Biennale, 1895–1968* (Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1968), 25.
22. These details are drawn from Alexander Keneas, "Awards Jurors at Biennale Quit," *The New York Times*, June 19, 1968: 96; and "Students in Venice Again Protest Fete," *The New York Times*, June 20, 1968: 46. See also the concise account in Chiara Di Stefano, "The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days," in *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, ed. Clarissa Ricci (Milan: Et al., 2010), 130–133.
23. Alloway, *The Venice Biennale*, 24–28.
24. Jens Jørgen Thorsen, Cæsar, and Jørgen Nash, "Declaration for Our Italian Artists and Comerades [sic]: Follow Courbet," tract (Venice, June 1968).
25. See the brief remarks in Antonio Negri and Verina Gfader, "The Real Radical?" in *The Italian Avant-Garde*, 208–209.
26. See Gail Day, *Dialectical Passions* (New York: Columbia University Press, 2011), 114–115.
27. In this sense, the theses advanced by Peter Bürger in his seminal *Theorie der Avantgarde* (1974) may perhaps best be understood as symptoms of the moment of its writing.
28. This might be seen most clearly in the controversies surrounding the Bienal de São Paulo from 1969 onward, and the international artists' boycott. On this episode, see Isobel Whitelegg, "The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969–1981)," *Afterall* no. 22 (Autumn/Winter 2009): 106–113.
29. "On the Poverty of Student Life" (1966), in *Situationist International Anthology*, ed. and trans. Ken Knabb (Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1981), 323.

charged node of the spectacle—one that seemed at that time to embody some of the most fundamental contradictions of the society at large.

Hence the concerted effort by various forces, post-1972, to rein in culture, to at once channel it back into more traditional forms while withdrawing the wider social significance it had accrued. The contradictions could not be resolved, but they could be subject to a process of de-escalation. On one hand, reforms would help the machine run more smoothly, while on the other, artists would gradually return to their established roles, even when protesting.[30] Already in 1968, near the very start of this moment of contestation, Marcel Broodthaers melancholically registered the coming shift to come in a key text: a document that Benjamin H. D. Buchloh has aptly called "at one and the same time one of the last manifestos issued by a former occupier of the Palais des Beaux-Arts" in Brussels, which had become the site of a general assembly of artists on May 29, 1968, and "the first of the 'open letters' written and signed" by the artist as an individual.[31] Dated June 7, 1968, we could say that it was composed on the cusp between collective action and private life. Addressed "To my friends," it opens ambiguously: "Calm and silence. Here"—an apparent reference to the Palais des Beaux-Arts, from which the letter is addressed—"a fundamental gesture has been made that throws a vivid light on culture and on the aspirations of some to control it—one way or another—which means that culture is an obedient matter." This seems to be a resume of the ambitions of the occupiers of museums, that culture might no longer appear in the reified guise of the commodity but could be reimagined as a malleable form ready to be shaped by the collective will, although any enthusiasm is tempered by the recognition that a form of social peace appears to have followed upon those radical demands. Broodthaers notes that the social peace is not, however, solely a product of the repressive forces of the state; he goes on in his letter to remark on the *subjective* force of ideology, the deep power it exerts to pull the individual out of communal activity and back to private existence: "What is culture? I write. I have taken the floor. I am a negotiator for an hour or two. I say I. I resume my personal attitude. I fear anonymity. (I would like to control the *meaning* of culture.)" From collective control of culture, we return to the egoistic ambition to dictate its direction, the desire for personal recognition. He concludes on a bitter note: "One more word to all those who have not participated in these days or who have scorned them: you don't have to feel sold before having been bought, or hardly." Such a sentiment, shorn of its irony, would become a coda over the following years, as many artists were happy to resume their roles as figures of authority within the museum institution. Confinement, one was reminded, had its rewards.

30. Powerful exceptions to this trend should however be noted; the "reformist" Art Workers Coalition could, for example, spawn the radical Guerrilla Art Action Group, active 1969–1976. Its history is best recounted in Jon Hendricks and Jean Toche, *GAAG: The Guerrilla Art Action Group* (New York: Printed Matter, 2011).

31. Benjamin H.D. Buchloh, "Marcel Broodthaers: Open Letters, Industrial Poems," in *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2000), 85. For more on the occupation of Brussels' Palais des Beaux-Arts, see Gerd Rainer Horn, "The Belgian Contribution to Global 1968," *Revue belge d'histoire contemporaine* 34, no. 4 ("Views from Abroad: Foreign Historians on Belgium") (2005): 597–635; and Virginie Devillez, "To be in or behind the museum? Les arts visuels dans les années 68," *Cahiers d'histoire du temps présent* no. 18 (2007): 19–58.

EL PALACIO DE MÁRMOL. ACTORES Y POLÉMICAS ALREDEDOR DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES MEXICANAS

CLAUDIA GARAY MOLINA

Desde la consolidación de los organismos culturales mexicanos —el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939 y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946—, el Palacio de Bellas Artes se convirtió en el espacio consagratorio por excelencia para los artistas nacionales. En este sentido, las exposiciones que allí se albergan adquieren un carácter oficialista y hegemónico pues, como señaló Jorge Alberto Manrique, es una vieja tradición mexicana que el principal promotor y primer mecenas en terrenos artísticos sea el gobierno.[1]

Durante la primera mitad del siglo XX, tanto la pintura mural, por sus características técnicas e ideológicas, como la pintura de caballete, encontraron en el Estado posrevolucionario y la nueva burguesía a sus mejores patrocinadores. A partir de los años cincuenta y sesenta, el mecenazgo oficial se aseguró en la figura del INBA; su primer director, el músico Carlos Chávez, institucionalizó la protección del arte mexicano como uno de los principales deberes del Estado y, con la ayuda del museógrafo Fernando Gamboa —primero como jefe del Departamento de Artes Plásticas y después como subdirector general del instituto—, el Palacio de Bellas Artes se convirtió en el eje rector de un plan de exposiciones nacionales que consagraron las carreras de artistas como José Clemente Orozco y Rufino Tamayo, cuyas obras murales también se encuentran en el recinto como ejemplos de los "genios artísticos" que constituyen el panteón del arte nacional.[2]

Por lo anterior, es fácil comprender por qué "para los artistas insurgentes de los años cincuenta, el asalto del palacio de mármol se convirtió en un verdadero símbolo",[3] primero de rebeldía, pero también de validación. En este sentido, el personaje que mejor encarna a esta generación de artistas rebeldes es, quizá, José Luis Cuevas, uno de los objetos de análisis del presente ensayo por su artículo "La cortina de nopal", piedra fundacional de su personalidad combativa que impactó de forma notable en los años posteriores a su publicación original como una proclama contra el poder de las instituciones gubernamentales sobre la producción artística y sus espacios de exhibición. El papel de la prensa cultural de las décadas de 1950 y 1960 resulta fundamental para el presente análisis, así como la participación de José Gómez Sicre, director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, en la escritura de los artículos que firmó Cuevas y que consolidaron su imagen de "niño terrible".

El espíritu monopolista del INBA

La gestión de Carlos Chávez al frente del INBA durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946–1952) no estuvo libre de polémicas. Se sabe, por ejemplo, que Diego Rivera rompió relaciones con el músico y funcionario por la negativa a enviar su mural de tema comunista *Pesadilla de guerra y sueño de paz* para la exposición de "Arte mexicano del periodo precolombino a nuestros días", realizada en la ciudad de París durante el verano de 1952.[4] Eran, por supuesto, los años de la guerra fría, y tanto Chávez como Fernando Gamboa siguieron la directriz alemanista de promover un discurso de neutralización política que impulsara la ideología de la "mexicanidad" por encima de cualquier desviación de izquierda o derecha.[5]

Si bien el INBA se estructuró bajo una premisa precisa: "desarrollar y estimular a quienes se encuentran dotados de genio artístico",[6] el proyecto giró hacia una visión totalizadora cuyos términos clave volvieron a ser unidad y continuidad al margen de los quiebres históricos.[7] Fue así que, en 1950, Gamboa llevó a la XXV Bienal de Venecia una selección de las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros —quien recibió un segundo lugar en los premios de la muestra— y Rufino Tamayo, quien completaba el grupo de los ahora "cuatro grandes"; una fórmula que se repitió en las exposiciones internacionales de los años posteriores a las que, incluso, se llevaron ampliaciones fotográficas de sus principales pinturas murales con la idea de presentar "obras de mérito artístico superior" como parte de un discurso hegemónico.

Lo anterior no pasó inadvertido para personajes como el Dr. Atl, quien criticó a Chávez y la dirección que había tomado el INBA durante su gestión. De hecho, a inicios de 1953, el pintor redactó un plan de reorganización del instituto en el que la crítica de los primeros seis años de funcionamiento se resumía en dos palabras: "monopolio y fraude. Monopolio de la producción y la valorización del arte nacional", y fraude por desconocer el uso de las ganancias que se habían generado por el estacionamiento de automóviles que se permitió alrededor del Palacio de Bellas Artes. En palabras del Dr. Atl, Chávez se había convertido en un "dictador musical" y "el espíritu monopolista del INBA" había permitido que sólo un grupo reducido de pintores acaparara los contratos oficiales para decoraciones en edificios públicos, además de monopolizar los salones de la institución para hacer sus exposiciones.[8] El longevo pintor no lo expresó abiertamente pero seguramente se refería, entre otros, a Rufino Tamayo como uno de los artistas que claramente se beneficiaron durante esos años al tener una exposición de carácter nacional de su obra, además de recibir comisiones para ejecutar dos murales en el Palacio de Bellas Artes. ¿El resultado de esta situación? El desplazamiento y la parálisis de los elementos jóvenes.

El plan de restructuración del Dr. Atl comprendía la organización de exposiciones anuales, nacionales, de pintura, escultura y grabado; el establecimiento de un Museo de Arte Moderno, además de la creación de la Bienal de México que "superaría a la de Brasil, y a la misma veneciana" y que "atraería a miles de turistas estadounidenses y de América del Sur". El escrito concluía: "Existen en México innumerables artistas capaces de crear un nuevo movimiento artístico tan importante como el que desencadenamos en 1902–1920".[9]

323. José Luis Cuevas, *Caricatura*, 1956

En este sentido, las palabras del Dr. Atl coincidieron con las críticas que una nueva generación de artistas, muchos de ellos en sus veintitantos años, también esgrimieron contra las instituciones oficiales en la década de 1950 a causa de la pervivencia del discurso nacionalista enarbolado por la pintura mural de inicios de siglo. Este juicio también apuntó a la doble posición que el artista ocupaba dentro del sistema: ser un opositor social mediante su obra y al mismo tiempo ser un privilegiado de las instancias oficiales.

México en la Cultura y la Ruptura

En febrero de 1949, se publicó el primer número de *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, bajo la dirección del periodista e historiador mexicano Fernando Benítez y con la colaboración del diseñador y pintor Miguel Prieto, la ilustradora Elvira Gascón —ambos exiliados españoles avecinados en México a causa de la guerra civil española— y los críticos Juan García Ponce y Octavio Paz, entre otros. La nueva publicación fue iniciada con el propósito de que se convirtiera en un "resonador de la cultura nacional", así como en el modelo de la prensa cultural de México. En su primer editorial, Benítez escribió:

> Estamos viviendo una época de extraordinaria importancia en la creación espiritual, pero ni dentro ni fuera de nuestras fronteras se sabe lo que en México se realiza, por ejemplo, en física, en medicina, en pintura o en literatura. No existe publicación alguna que recoja en forma organizada y periodística las ricas y variadas manifestaciones de la cultura mexicana [...] No será en modo alguno la expresión de un grupo. La puerta se abre a todos porque la cultura en México reclama ante todo generosidad y comprensión, libertad y oportunidades.[10]

Las páginas de *México en la Cultura* se convirtieron, pues, en el espacio ideal para la polémica. La prensa cultural de las décadas de 1950 y 1960 fue precursora del escándalo que benefició, de una u otra manera, a todos los involucrados, sobre todo a la nueva generación de artistas obligados a poner en tela de juicio la llamada Escuela Mexicana de Pintura, el funcionamiento de las instituciones, el sistema de premios y las comisiones. Así, entre reflexiones, críticas, cartas abiertas, respuestas de los inconformes y las polémicas que les siguieron, corrieron ríos de tinta que no pueden pasar inadvertidos en el análisis de la pintura y la escena cultural mexicana de esos años.

En este sentido, la prensa cultural ayudó a articular los debates y las polémicas que dieron sentido a los esfuerzos aislados de los noveles pintores. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en el artículo que Octavio Paz le dedicó a Rufino Tamayo en enero de 1951, en el cual acuñó el término *ruptura* para designar a los "encontrados temperamentos" que deseaban llevar el arte mexicano hacia la "universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la ideología" y el mecenazgo del Estado.[11]

1. Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, vol. 4 (México: UNAM-IIE, 2000.), 77.
2. La Exposición Nacional de José Clemente Orozco fue inaugurada en febrero de 1947, mientras que la de Rufino Tamayo se organizó en 1948. En cuanto a las comisiones de sus obras murales para el Palacio de Bellas Artes, éstas fueron encargadas con casi 20 años de diferencia: Orozco pintó *Katharsis* entre 1934 y 1935, mientras que Tamayo realizó el *Nacimiento de nuestra nacionalidad* y *México de hoy* en 1952 y 1953 respectivamente.
3. Manrique, *Una visión del arte*, 78.
4. "Bellas Artes retiró el mural comunista de Diego Rivera, ignórase dónde fue a parar el discutido cuadro", *Últimas Noticias* (15 de marzo de 1952).
5. Para un análisis sobre la censura que sufrió el mural de Diego Rivera, véase Ana Torres, "Memorias colectivas y escaparates artísticos en tiempos de confrontación (1952)", en Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, coords., *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930–1950)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2016), 175–190.
6. Carlos Chávez, "Una iniciativa del Licenciado Alemán", en Carlos Chávez, *Obras II. Escritos periodísticos (1940–1949)*, Gloria Carmona, ed., México: El Colegio Nacional, 2000, p. 541.
7. Francisco Reyes Palma, "México en París, 1952. Un caso de recepción interferida", en *Runa*, XXII, 1995, p. 13.
8. Gerardo Murillo, Dr. Atl, "Reorganización del Instituto Nacional de Bellas Artes", 8 de enero de 1953, Biblioteca Nacional de México, Fondo Carlos Pellicer, Serie 2, Correspondencia (1915–1982), caja 88, carpeta 25.
9. Gerardo Murillo, Dr. Atl, "Sugestiones para la reorganización del Instituto Nacional de Bellas Artes", 8 de enero de 1953, Biblioteca Nacional de México, Fondo Carlos Pellicer, Serie 2, Correspondencia (1915–1982), caja 88, carpeta 25.
10. Fernando Benítez, "Editorial", *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 1 (6 de febrero de 1949): 1.
11. Octavio Paz, "Rufino Tamayo en la pintura mexicana", *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 103 (21 de enero de 1951).

Reflexiones
SOBRE UNA EXPOSICION

por Andrés Henestrosa.

Nos parece sano que se luche contra el falso nacionalismo, contra la superficialidad que los perezosos o los poco informados creen que es la mexicana. El nacionalismo en arte sólo se explica con visión universal, como parte del trabajo de todos los hombres y no para ejecutar obras necesariamente cebidas a estereotipos o a tendencias políticas o sociales.

VITATIOS —como visionarios de nuevos mitos— la exposición de pintura alemana que hoy tiene la galería Souza. Sin pretendernos eruditos exclusivamente; pero sin las anchuras conflictivas que presenta a los pocos informados como que es lo mexicano. El nacionalismo en arte sólo se explica con visión universal, como parte del trabajo de todos los hombres y no para ejecutar obras necesariamente cedidas a estereotipos o a tendencias políticas o sociales. Por igual razón es falso la expresión artística —en el sentido clásico— de una misma atmósfera que el nacionalismo de pega— de las razas, de la cultura y del mundo propios de cada país. En parte alguna somos en esta muestra.

El expresionismo influyó en la pintura mexicana hace tres décadas; especialmente en Orozco, en quien la tendencia expresionista y el trazo vigoroso característicos de la escuela, la hallamos acogida (sólo) y reconocidas temperamentales. (De ahí Rodríguez Lozano, con su habitual agilidad y mercantilismo, que Orozco no era todo lo que un expresionista sería más? Por influencia de Orozco o por la de Siqueiros —quien también adoptó muchos rasgos del movimiento— otros artistas ejercieron ahora dentro de la misma modalidad. Pero en modo decisivo que el expresionismo haya sentado como sello del nuevo los pintores mexicanos. Otra cosa es que nuestros pintores hayan representado el aspecto vulnerable del mundo, entre una rebeldía contra el orden social —actitud por demás típica de la burguesía— y el sentimiento de la inconformidad. Este aspecto "social" tiene acontecimientos que nos recuerdan que el expresionismo es también Goya, en España y en la ilustración del contorno.

No vemos, pues, en qué consiste la inconformidad alegada por algunos jóvenes como Cuevas, Icaza o Marysole Worner Sino —en tres muchachos de talento y llamados con seguridad a realizaciones aún más importantes. Esas son expresiones —porque lo son— de la actual pintura mexicana, prueba la vitalidad de nuestro movimiento pictórico, la diversidad de sus formas y de una manera increíble, el plural interés del público y de la crítica; pero históricamente, representa la vuelta a una vaga relativamente lejana.

Nos parece sano que se luche contra el falso nacionalismo, contra la superficialidad que los perezosos o los poco informados creen que es lo mexicano. El nacionalismo en arte sólo se explica con visión universal, como parte del trabajo de todos los hombres y no para ejecutar obras necesariamente cedidas a estereotipos o a tendencias políticas o sociales. Por igual razón es falso la expresión artística —en el sentido clásico— de una misma atmósfera que el nacionalismo de pega— de las razas, de la cultura y del mundo propios de cada país. En parte alguna somos en esta muestra.

El expresionismo influyó en la pintura mexicana hace tres décadas; especialmente en Orozco, en quien la tendencia expresionista y el trazo vigoroso característicos de la escuela, la hallamos acogida (sólo) y reconocidas temperamentales. (De ahí Rodríguez Lozano, con su habitual agilidad y mercantilismo, que Orozco no era todo lo que un expresionista sería más? Por influencia de Orozco o por la de Siqueiros —quien también adoptó muchos rasgos del movimiento— otros artistas ejercieron ahora dentro de la misma modalidad. Pero en modo decisivo que el expresionismo haya sentado como sello del nuevo los pintores mexicanos. Otra cosa es que nuestros pintores hayan representado el aspecto vulnerable del mundo, entre una rebeldía contra el orden social —actitud por demás típica de la burguesía— y el sentimiento de la inconformidad. Este aspecto "social" tiene acontecimientos que nos recuerdan que el expresionismo es también Goya, en España y en la ilustración del contorno.

No vemos, pues, en qué consiste la inconformidad alegada por algunos jóvenes como Cuevas, Icaza o Marysole Worner Sino —en tres muchachos de talento y llamados con seguridad a realizaciones aún más importantes. Esas son expresiones —porque lo son— de la actual pintura mexicana, prueba la vitalidad de nuestro movimiento pictórico, la diversidad de sus formas y de una manera increíble, el plural interés del público y de la crítica; pero históricamente, representa la vuelta a una vaga relativamente lejana.

Ahora la razón de que haya tantas otras tendencias en plena Exposición, es que nuestro mundo es ya mucho más amplio que el que originó la obra de los maestros alemanes.

324. ***Novedades*****, núm. | no. 465 (9 de febrero de | February 1958)**

Lo anterior es importante porque en las décadas posteriores a la publicación del texto de Paz, críticos como Luis Cardoza y Aragón retomaron el término ruptura para describir una forma nueva de relación entre el entorno y su problemática.[12] Y si "la ruptura no fue resultado de la actividad organizada de un grupo",[13] éste se configuró en la historiografía del arte mexicano y se articuló en las salas de un espacio museístico en la década de 1980 gracias a la exposición "Ruptura 1952–1965", organizada en el Museo de Arte Carrillo Gil entre abril y junio de 1988 con el objetivo de hacer un discurso visual que comprendiera lo que una generación de pintores asumió como un modo de enfrentar la creación en contra de los términos que establecía el ambiente dominante.[14] La Ruptura, ya con mayúsculas, encontró a sus emisarios en artistas como Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y José Luis Cuevas.

El catálogo de la exposición reunió ensayos de los historiadores del arte Jorge Alberto Manrique y Rita Eder, textos de Juan García Ponce y Carlos Monsiváis y una transcripción de "La cortina de nopal", precedida de una breve introducción de su autor, José Luis Cuevas, que calificó a su artículo como un "manifiesto" que "fue publicado por primera vez en 1956" en *México en la Cultura*. Remataba su preámbulo: "Pienso que mi actitud sana y juguetona de derrumbar a tantos ídolos de la cultura nacional sirvió de mucho y contribuyó a la transformación del ambiente".[15]

En este punto hay dos cuestiones que aclarar: la primera es la datación del escrito de Cuevas y la segunda su autoría. El error en la primera se puede rastrear a la edición de *Cuevario*, una compilación de los escritos del pintor publicada en 1973, en la que Carlos Monsiváis fechó el artículo en 1956[16] Lo anterior no es cosa menor si se toma en cuenta que numerosos estudiosos —no todos— que se han ocupado de este periodo no han regresado a la fuente original del texto, publicado por primera vez en abril de 1958, no como un manifiesto sino como una respuesta al poeta y escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa.

La historia es simple: en febrero de 1958, Henestrosa publicó en *México en la Cultura* una reflexión sobre una exposición de arte alemán que se presentaba en la Galería Antonio Souza de la Ciudad de México; en ésta se refirió a la influencia del expresionismo alemán en la pintura mexicana desde tres décadas atrás, específicamente en la figura de José Clemente Orozco, por lo que no veía en qué consistía "la innovación introducida por algunos jóvenes como Cuevas, Icaza, o Marysole Worner".[17]

A pesar de que Henestrosa concluyó sus reflexiones al señalar lo sano que le parecía luchar contra el falso nacionalismo y la superficialidad que los perezosos o poco informados creían que era "lo mexicano", Cuevas respondió un mes después en el mismo suplemento con una carta enérgica que rebatía, punto por punto, todo lo dicho por el oaxaqueño. La misiva de Cuevas, escrita desde Filadelfia, ciudad donde realizaba una estancia como artista residente en la Escuela de Arte, comienza manifestando su admiración por la obra literaria de Henestrosa para rematar con los siguientes dichos "no hay nada más fácil para un literato que meterse en la pintura. Es como un pozo en el que todos pescan. Se dicen frases, se habla del contenido, se hacen citas ilustres y 'ya está la enchilada'. Con eso se cumple con Dios y con el diablo".[18]

El tono de Cuevas, un joven de 24 años en aquel entonces, revela el papel que el artista asumió como provocador; consciente de la repercusión que sus artículos podían tener en la prensa cultural, se asumió como marginado de las instituciones oficiales:

> No tengo por qué acomodarme y aceptar con silencio hipócrita y cómplice la regencia de un monopolio que no tengo por qué admitir. No he sabido, en mis 24 años, acomodarme todavía. No recibo prebendas ni ayuda del INBA, que hasta el día de hoy me ignora cordialmente, no tengo becas y ni siquiera los mexicanos compran mis trabajos.[19]

Lo anterior, sabemos, no es del todo cierto, pues Álvar Carrillo Gil, uno de los coleccionistas mexicanos más importantes, adquirió obra de Cuevas a partir de 1953; específicamente la serie *Mujeres del siglo XX (la prostitución)*, inspirada directamente en *La casa del llanto* de Orozco. En este sentido, el médico yucateco se convirtió en un promotor eficaz del joven pintor pues le ayudó a colocar su obra en galerías, además de

ESPUESTAS
A LA CARTA
DE CUEVAS

TELAS ROBLES, S.A.

CURSO DE FOTOGRAFIA

CONVOCATORIA

EL MURAL EXTERIOR DEL PALACIO MUNICIPAL

325. ***Novedades*****, núm. | no. 469 (9 de marzo de | March 1958)**

organizar exposiciones como la de 1954 en el Hotel Mérida, en Yucatán.[20]

En una revisión de los números siguientes de *México en la Cultura* se advierte que Henestrosa nunca contestó a la misiva, pero Cuevas siguió con sus argumentos contra la burocracia mexicana y aquellos artistas que, como Raúl Anguiano, lo consideraban "un joven talentoso pero con delirio de persecución".[21]

El artículo que hoy se conoce como "La cortina de nopal" fue publicado en abril de 1958. El texto inicia, originalmente, con una nota dirigida a Fernando Benítez:

> Estimado Director: El resultado de mi respuesta al artículo de Andrés Henestrosa parece haber producido iras, no en la persona a quien iba dirigida sino en otras, mencionadas o no. Me veo, pues, forzado a rogar a Ud. de nuevo hospitalidad en sus páginas, aunque debo también informarle que me han llegado simultáneamente a los ataques aparecidos en su periódico, frases de aliento y de comprensión. Lamento que mis interlocutores complacidos no usen la letra impresa, como los enojados, cuando apoyan mi crítica a un estado de cosas que no escapa al raciocinio más elemental. Como se trata de artistas y simpatizantes independientes, no protegidos por agrupamientos ni bendecidos por la sombra acogedora de un estandarte de partido, se expondrían igualmente a los riesgos a que mi actitud me induce, como individuo solo que lucha por sus ideales, sin beneficios ni banderías provechosas.
>
> El caso es que no pretendo ningún liderato juvenil ni trato de reclutar rebeldes para una nueva Sierra Maestra con que atacar al infecto bastión del palacio de Bellas Artes. Me conformo, si es que me da acogida en las páginas de "México en la Cultura", a continuar diciendo lo que siento que es, sin lugar a dudas, el mismo sentir de otros individuos de mi generación, tanto en el arte como en diferentes actividades intelectuales.[22]

El resto es de todos conocidos. La historia se centra en Juan, un joven artista educado en una tradición pictórica nacionalista que comienza a descubrir y experimentar con otros medios de expresión que hacen de su trabajo algo distinto y vívido. Sin embargo, al necesitar protección para su trabajo, acude ante un funcionario abacial del Palacio de Bellas Artes y cambia su obra por una estancada en los principios posrevolucionarios. Juan se convierte, así, en un pintor exitoso bajo el patrocinio de

12. Luis Cardoza y Aragón, *México: pintura activa* (México: Era, 1961).
13. Paz, "Rufino Tamayo".
14. *Ruptura 1952–1965*, catálogo de exposición (México: INBA-Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1988).
15. José Luis Cuevas, "La cortina de nopal", en *Ruptura 1952–1965*, 82.
16. Carlos Monsiváis, "Prólogo", en José Luis Cuevas, *Cuevario* (México: Grijalbo, 1973).
17. Andrés Henestrosa, "Reflexiones sobre una exposición", *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 465 (9 de febrero de 1958).
18. José Luis Cuevas, "Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana", México en la Cultura, suplemento del periódico Novedades, núm. 468 (3 de marzo de 1958).
19. Cuevas, "Cuevas ataca".
20. Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Álvar Carrillo Gil* (México: UNAM, 2009), 154.
21. Raquel Tibol publicó algunas declaraciones que artistas y críticos realizaron después de la publicación de la carta que Cuevas a Henestrosa. Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo, opinó que "era bueno que los jóvenes fueran rebeldes"; mientras que Leopoldo Méndez consideró una "audacia que con su mentalidad de lechuguino mencione siquiera la posibilidad de ser el continuador de Orozco o de Posada; pero la ignorancia vestida de erudición, es capaz de hacer hablar las cosas más absurdas y contradictorias". Raquel Tibol, "Respuestas a la carta de Cuevas", *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 469 (9 de marzo de 1958).
22. José Luis Cuevas, "Cuevas, el niño terrible", *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 473 (6 de abril de 1958).

las instituciones oficiales al apoyar todas las consignas en las que se basa "el buen nacionalismo".

Más allá de las críticas específicas a ciertos pintores, la recriminación más severa de Cuevas se dirige hacia las instituciones culturales mexicanas, específicamente el INBA, sus funcionarios y su espacio simbólico por antonomasia: el Palacio de Bellas Artes. Cuevas incluso bautiza al funcionario abacial: "Víctor aunque su apellido, o no, Reyes".[23] El pintor se refería abiertamente a Víctor M. Reyes —jefe del departamento de Artes Plásticas y posteriormente subdirector del INBA—, quien, como Fernando Gamboa antes que él, actuaba como curador y facilitador de los espacios públicos de exhibición. Su gestión como jefe de departamento estuvo marcada por una estrecha colaboración con Álvar Carrillo Gil quien, para ese entonces, se había distanciado de Cuevas, por lo que es fácil suponer que el pintor estuviera en franco desacuerdo con las exposiciones que la mancuerna Reyes-Carrillo Gil materializó en el Palacio de Bellas Artes.[24] Éstas incluyeron, entre otras, la Exposición Nacional de Orozco, el "Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya", y una exposición de arte maya en 1958.

Los argumentos de Cuevas contra la burocracia mexicana también se vislumbran en varios de sus dibujos. De hecho, Fernando Benítez publicó la respuesta de Cuevas a Henestrosa junto con un dibujo que el artista envió a Elena Poniatowska en noviembre de 1957 en el que se lee: "Trabajo mucho en Kafka y en la escuela. Además, preparo material para Souza...". Se trata de un claro autorretrato en el que Cuevas se dibuja como un hombre pájaro que carga a otro mientras sostiene una serie de dibujos bajo su ala en donde se lee: "Kafka". A lo lejos se ve *El castillo*, en una clara referencia a la novela inconclusa del escritor checo en la que narra la historia de un agrimensor llamado K, quien, contratado por correo por los propietarios de un pueblo, se enfrenta a una serie de obstáculos impuestos por la burocracia pueblerina que desconoce su nombramiento y que impiden que llegue al castillo donde reside la autoridad.

La práctica de publicar dibujos en sus colaboraciones para *México en la Cultura* se hizo algo habitual. La explicación de esta práctica nos lleva a la segunda cuestión que debe aclararse: la autoría de los artículos que Cuevas firmó como suyos.

Tras la cortina: José Gómez Sicre

Como bien ha señalado Claire F. Fox, José Luis Cuevas se desenvolvió en una dinámica binacional entre Estados Unidos y México desde los inicios de su carrera artística. En Estados Unidos gozó de la protección de José Gómez Sicre, director de Artes Visuales de la Unión Panamericana (PAU por sus siglas en inglés), por lo que era visto como un "visionario" de la era de la posguerra, mientras que en México fue un consumado parodista y acérrimo crítico de la cultura política y artística nacional.[25]

En la batalla ideológica que trajo consigo la guerra fría, Estados Unidos se empeñó en exportar una nueva pintura con fines de neutralización política. Como se ha estudiado, este proceso está vinculado en el deterioro del realismo social en México.[26] La PAU fue la principal oficina operativa de la Organización de los Estados Americanos (OEA), una asociación fundada en 1948 para fomentar las relaciones interamericanas y prevenir la expansión del comunismo en el continente. Como su director de Artes Visuales, Gómez Sicre se encargó de organizar exposiciones de artistas afines a la misión de la organización y, en 1954, la Galería de Arte de la PAU albergó una muestra de dibujos de José Luis Cuevas. Éste fue el inicio de una relación que seguiría durante las siguientes décadas y que resultaría fructífera para ambos personajes.

A partir del estudio de la correspondencia que intercambiaron Cuevas y Gómez Sicre que se conserva en el archivo del funcionario en la Benson Latin American Collection de la Biblioteca de la Universidad de Texas, en Austin, se advierte la colaboración entre ambos en la escritura de varios de los

326. José Luis Cuevas, *El proceso de la metamorfosis*, 1957

artículos que fueron firmados sólo por Cuevas y que se publicaron en *México en la Cultura* durante los decenios de 1950 y 1960. Las diferentes misivas que intercambiaron a partir de 1954 revelan una estrecha amistad que no estuvo exenta de diferencias y reclamos; entre referencias personales y anécdotas de viaje, se mencionan repetidamente "los mitotes" contra el INBA y "los consagrados" que tildaban a los jóvenes artistas de "desconocidos en busca de publicidad, abstractos, envidiosos y amargados".[27]

En este sentido, es claro que la presencia temprana de Cuevas en la prensa cultural mexicana fue aprovechada por Gómez Sicre para afianzar su posición contra el discurso plástico de los muralistas mexicanos, especialmente Siqueiros como epítome del artista comunista, y los dirigentes del INBA. De hecho, la serie de cartas que Cuevas publicó a finales de 1950 en *México en la Cultura* para defenderse de sus críticos —siendo la más célebre "La cortina de nopal"—, fueron producto de una colaboración entre el pintor mexicano y el funcionario de origen cubano.

La notoriedad de Cuevas motivó a Benítez a invitar al artista a colaborar con una columna mensual para *México en la Cultura*. En carta a Gómez Sicre, fechada el 18 de diciembre de 1958, Cuevas relata:

> ¡ROMPE ESTA CARTA! Ayer hablé con Benítez, y me pidió que colaborara mensualmente en su periódico. Esto es peligroso, pues de escribir yo algo se advertiría una dualidad de estilos. Me pagarían algo (es decir, a ti). Me dijo que sería interesante el primer artículo sobre mis experiencias de viaje. Esto es una oportunidad para hablar de los artistas americanos de talento y al mismo tiempo se darían unos cuantos palos a los pintores mexicanos. Dice que admira "mi" hondo sentido del humor y que le gustaría lo conservara en todos "mis" escritos. Podría narrar mis experiencias en Caracas, Lima, etc., que tú conoces como yo. Este artículo no tendría que ser muy extenso (de tres cuartillas en adelante). Tendría que entregarlo el miércoles próximo, pues este domingo ya se anunciará mi participación. ¿Podrías confeccionar algo este domingo? Te repito, algo breve. Si no te fuera posible, pues ignoro tu estado de ánimo o tus compromisos, te agradecería me lo dijeras inmediatamente para escribirlo yo mismo. Como segundo artículo podría enviar la carta a Fernando Gamboa que ilustraría con dibujos. ¿Podrías enviármela?[28]

La correspondencia evidencia que "el estilo" que desarrollaron Gómez Sicre y Cuevas en los escritos que fueron firmados por el artista puede rastrearse a la época en la que se publicó "La cortina de nopal". Es plausible pensar que este texto y su particular "estilo" lleno de sarcasmo y una serie de alusiones a personajes de la escena cultural mexicana hayan sido producto de esta mancuerna. Tal y como narra el artista en distintas misivas, Fernando Benítez le hablaba para solicitar respuestas a sus críticos y éste a su vez escribía a Washington para pedirle a Gómez Sicre que enviara una respuesta: "SI DECIDES ESCRIBIR, MANDA EL TEXTO CERTIFICADO Y ENTREGA INMEDIATA", "si no puedes, te agradecería me pusieras unas líneas y entonces trataré de dar YO una respuesta gráfica con caricaturas o pergeñar una nota breve lo más aproximada posible al 'estilo' de mis artículos anteriores".[29]

De esta forma se articularon varias respuestas a funcionarios que atacaron tanto a Gómez Sicre como a Cuevas en la prensa nacional. Tal fue el caso de Celestino Gorostiza, mientras fue director del INBA entre 1958 y 1964, y Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas del instituto entre 1957 y 1961. En el caso de Gorostiza, éste incluso llegó a pedir al presidente Adolfo López Mateos que investigara las acciones del funcionario de la PAU debido a sus "actividades en contra de la pintura mexicana",[30] razón por la que Gómez Sicre alegó en varias ocasiones que su homólogo del INBA actuaba con una agenda comunista ideada junto a Siqueiros y otros artistas mexicanos.[31]

---

23. Cuevas, "Cuevas, el niño terrible".
24. De acuerdo con la correspondencia que Cuevas intercambió con José Gómez Sicre, se puede suponer que el pintor y Carrillo Gil rompieron relaciones por dejar fuera el nombre del coleccionista del catálogo de una exposición que se planeaba en Estados Unidos. Cuevas escribió a Gómez Sicre desde Caracas que era "increíble la tacañería de Carrillo Gil. No le daremos crédito en el libro".
José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, 28 de mayo de 1958, caja 6, folder 4, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin, Estados Unidos.
25. Claire F. Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War* (Mineápolis: Minnesota University Press, 2013), 134.
26. Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio* (México: Instituto Politécnico Nacional, 1989).
27. José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, 5 de enero de 1955, caja 6, folder 4, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin, Estados Unidos. Ver: Edgar Alejandro Hernández, "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas", *Excélsior* (6 de julio de 2018). Disponible en <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>.
28. José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, 18 de diciembre de 1958, caja 6, folder 9, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin, Estados Unidos.
29. José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, sin fecha, caja 6, folder 4, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin, Estados Unidos.
30. Celestino Gorostiza, "Carta abierta sobre la actitud del señor José Gómez Sicre, funcionario de la O.E.A.", 23 de agosto de 1963. Reproducida en Antonio Luna Arroyo, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana* (México: UNAM, 1981).
31. Claire F. Fox cita una carta que Gómez Sicre envió a Alfred H. Barr, director del MoMA en diciembre de 1959 en la que describe los constantes ataques que ha recibido de parte de Siqueiros y los comunistas mexicanos y que "ahora todo esto ha tomado la forma de un bombardeo oficial proveniente del Director de Bellas Artes del gobierno mexicano". Citado en Fox, *Making Art Panamerican*, 289.

Las críticas al arte público esgrimidas en la prensa no eran algo nuevo. Hacia finales de los años cincuenta, existía ya el consenso sobre la caducidad del muralismo como un recurso revolucionario, educativo y accesible para todos los mexicanos. Si bien Cuevas abordó el problema en relación con su propia exclusión de las instituciones, también era evidente que existía una barrera de raza y clase que impedía el acceso a una educación artística. Así, en sus escritos y su obra, Cuevas fue visto como una figura que podía trascender estas divisiones, además de dirigirse a un público masivo. Lo anterior no pasó inadvertido para sus promotores tanto en México como en Estados Unidos por lo que su estatus de "celebridad" creció rápidamente y remplazó el modelo del artista referente de la identidad nacional con uno nuevo basado en la cultura de masas.[32]

De esta forma, José Luis Cuevas fue una de las cabezas más visibles de una generación de artistas que en la década de los años cincuenta comenzaron a abrirse camino en las galerías de la Ciudad de México como disidentes de las instancias oficiales. Se trata de un grupo que buscaba marcar distancia, tanto de los auspicios como de los lineamientos estéticos que marcaban las instituciones.

Hacia el Salón Independiente

A la luz de la situación mexicana de la segunda mitad XX, se puede comprender cabalmente la importancia de exposiciones como Confrontación 66, que supuso el acta oficial de defunción de la pintura mural y la vieja escuela mexicana, y el fenómeno del Salón Independiente,[33] unión de artistas que respondió a la Exposición Solar organizada por el INBA como parte del programa cultural de la XIX Olimpiada en 1968.

El poder del Estado en materia artística se consolida en las salas del Palacio de Bellas Artes. Ante esta situación, la organización de las tres ediciones del Salón Independiente entre 1968 y 1970 representó la continuidad de una actitud disidente ante el mecenazgo oficial que fue acogida en otros espacios como el Centro Cultural Isidro Fabela en San Ángel y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

El proyecto de la Exposición Solar se erigió como una muestra que debía tener el carácter de Salón Nacional y sería, entre otras cosas, "un mapa del estado actual de la plástica mexicana".[34] José Luis Martínez, el entonces director del INBA, junto a Jorge Hernández Campos, como jefe del Departamento de Artes Plásticas, se propusieron que la exposición ocupara el punto central de las actividades del instituto. Pero el clima político nacional del verano de 1968 resonó en la escena cultural mexicana y provocó la retirada de varios artistas del "proyecto oficial" en aras de fundar el Salón Independiente.

Emancipados del auspicio, las políticas y las sedes oficiales, muchos de los participantes del Salón Independiente procedían de la generación de la Ruptura y Confrontación 66 por lo que no sorprende que se ejecutara tal "actividad artística [...] ajena a la 'tiranía' bellasartina",[35] pues éstas esbozaban en el medio desde hacía años.

Finalmente, al contar con un espacio de exhibición libre, lejos del palacio de mármol y sus discursos políticos y estéticos, la importancia del Salón Independiente se encuentra en la unión de artistas, algunos con una carrera ya consolidada como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y José Luis Cuevas, y otros tantos más jóvenes como Kazuya Sakai, Marta Palau y Felipe Ehrenberg; en ese entonces inconformes e incomprendidos y hoy consagrados en la historia del arte contemporáneo mexicano; muchos de ellos, en el propio palacio de mármol.

32. Fox, *Making Art Panamerican*, 289.
33. Manrique, *Una visión...*, 77–78.
34. "Introducción", en *Exposición Solar* (México: INBA, 1968).
35. Jorge Alberto Manrique, "La independencia y la libertad del Salón Independiente", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 805 (27 de noviembre de 1968): XI.

THE MARBLE PALACE: MEXICAN CULTURAL INSTITUTIONS AND A HISTORY OF CONTROVERSY

CLAUDIA GARAY MOLINA

With the consolidation of Mexican cultural institutions—the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) in 1939 and the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) in 1946—, the Palacio de Bellas Artes became the exhibition venue that consolidated the reputations of Mexican artists. The exhibitions held there took on an officially sanctioned, hegemonic character, in keeping, as Jorge Alberto Manrique has pointed out, with the venerable Mexican tradition of the national government itself as the main promoter and principle patron of artistic activity.[1]

During the first half of the twentieth century, both mural painting (owing to its technical and ideological characteristics) and easel painting found their foremost patrons in the post-revolutionary state and the emerging bourgeoisie. As of the 1950s or 1960s, official patronage was ensured by the INBA, whose first director, the composer Carlos Chávez, institutionalized the protection of Mexican art as one of the principal duties of the government. With the help of museum designer Fernando Gamboa—first as head of the department of visual arts and later as general assistant director of the INBA—, the Palacio de Bellas Artes became the cornerstone of a program of national exhibitions that crowned the careers of artists such as José Clemente Orozco and Rufino Tamayo. Indeed, their mural paintings were to be found in the building itself, examples of the "artistic geniuses" that constituted the pantheon of Mexican art.[2]

It is easy, therefore, to understand why, "for the insurgent artists of the 1950s, the storming of the marble palace became a veritable symbol,"[3] first of rebellion, but also of validation. In this sense, the figure that best embodies this generation of rebel artists is perhaps José Luis Cuevas, one of the focuses of analysis of the present essay because of his article "La cortina de nopal" [The Cactus Curtain], a cornerstone of his combative public persona, which made a considerable impact in the years following its original publication as a declaration against the power of governmental institutions over artistic production and exhibition spaces. The role of cultural journalism in the 1950s and 1960s is fundamental to the present analysis, as well as the participation of José Gómez Sicre, visual arts director of the Unión Panamericana, in the writing of the articles that Cuevas signed and that consolidated his image as an "enfant terrible."

The Monopolistic Spirit of the INBA

The period when Carlos Chávez was at the head of the INBA, during the six-year presidential administration of Miguel Alemán Valdés (1946–1952), was not free of controversy. It is known, for example, that Diego Rivera broke off relations with the composer owing to the refusal of the INBA to send his mural *Nightmare of War and Dream of Peace*, with its communist subject matter, to the exhibition *Mexican Art from Pre-Columbian Times to the Present Day*, held in Paris in the summer of 1952.[4] These were the years of the Cold War, of course, and both Chávez and Fernando Gamboa followed the directives of the Alemán administration in promoting a discourse of political neutrality which fostered the ideology of "Mexicanness," above and beyond any leanings toward right or left.[5]

Although the INBA was structured in accord with a precise premise—"to develop and stimulate those endowed with artistic genius"[6]—, the project moved in the direction of a more all-embracing vision, the key terms of which were again unity and continuity untouched by historical vicissitudes.[7] It was thus that, in 1950, Gamboa took to the 25th Venice Biennale a selection of works by Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros (who received a second place in the awards), and Rufino Tamayo, the last-named a recent addition to the group of "greats," who now numbered four. The formula was repeated in international exhibitions in subsequent years, to which even photographic blowups of their main mural paintings were taken, with the idea of presenting "works of superior artistic merit" as part of the hegemonic discourse.

These matters did not go unnoticed to figures such as Dr. Atl, who criticized Chávez and the direction the INBA had taken under his leadership. Indeed, in early 1953 the painter drew up a plan to reorganize the Instituto, summing up its first six years of operations in just two words: "monopoly and fraud." It was a "monopoly on the production and valuation of Mexican art" and a fraud because there was no accounting of the use made of the revenues generated by allowing automobiles to park around the Palacio de Bellas Artes. In Dr. Atl's view, Chávez had become a "musical dictator" and the "monopolistic spirit of the INBA" had allowed a single small group of painters to corner the market on official contracts for the decoration of public buildings, in addition to monopolizing the institution's spaces for their exhibitions.[8] The venerable painter did not mention anyone by name, but he was clearly referring to Rufino Tamayo as one among several artists who had benefitted during those years by the nationwide exhibition of his work, as well as by receiving commissions to execute two murals in the Palacio de Bellas Artes. The result of the situation? The displacement and paralysis of the younger painters.

Dr. Atl's restructuring plan involved the organization of annual nationwide painting, sculpture, and engraving exhibitions, the establishment of a Museum of Modern Art, and the creation of a Mexican Biennial which would "surpass that of Brazil, and even that of Venice itself," attracting "thousands of tourists from the United States and South America." The plan concluded: "There are countless artists in Mexico capable of creating a new artistic movement as important as the one we unleashed in 1902–1920."[9]

In this sense, Dr. Atl's views concurred with the criticisms that a new generation of artists, many of them still in their twenties, were also brandishing against official institutions in the 1950s, owing to the persistence of the nationalistic discourse engaged in by the mural painters of the early part of the century. His judgment also clarified the double position occupied by artists within the system: part of the social opposition by dint of their art, yet at the same time beneficiaries of official privilege.

México en la Cultura and the Movement of *La Ruptura*

In February 1949 the first issue of *México en la Cultura* appeared. This supplement to the newspaper *Novedades* was edited by Mexican journalist and historian Fernando Benítez in collaboration with the designer and painter Miguel Prieto and the illustrator Elvira Gascón—both of them Spaniards who had settled in Mexico in the wake of the Spanish Civil War—and the critics Juan García Ponce and Octavio Paz, among others. The new publication hoped to become a "resonator of national culture" and a model for cultural journalism in Mexico. In his first editorial, Benítez wrote:

> We are living in an age of extraordinary importance in terms of spiritual creation, but neither within nor without our borders is there any knowledge of what Mexico produces, for example, in physics, in medicine, or in literature. There is no publication that gathers in an ordered journalistic fashion the rich and varied expressions of Mexican culture [...]. It will by no means be the mouthpiece of a group. The door is open to all, because culture in Mexico demands above all generosity and understanding, freedom and opportunities.[10]

The pages of *México en la Cultura* therefore became an ideal space for controversy. The cultural press of the 1950s and 1960s was a precursor of the tumult that benefitted, in one way or another, all of those involved, but especially the new generation of artists forced to throw into question the so-called Mexican School of Painting, the way cultural institutions operated, and the system of awards and commissions. With its countless reflections, critiques, open letters, disapproving replies, and series of polemics, the supplement cannot be overlooked in any analysis of the art and cultural scene of those decades.

In this sense, the cultural press helped to articulate the debates and controversies that gave meaning to the isolated endeavors of the new painters. One of the best examples can be found in the article Octavio Paz devoted to Rufino Tamayo in January of 1951, in which he coined the term *rupture* to designate the "conflicting temperaments" that sought to take Mexican art in the direction of "visual universality, this time without recourse to ideology" or state patronage.[11]

The foregoing is important, because in the decades following the publication of Paz's text, critics such as Luis Cardoza y Aragón took up the term "rupture" to describe a new form of relation between the context and the issues involved.[12] And if "rupture was not a result of the organized activity of a group,"[13] the notion was configured into the historiography of Mexican art and articulated in a museum space in the 1980s thanks to the exhibition *Ruptura 1952–1965*, organized by the Museo de Arte Carrillo Gil from April to June to 1988, in the aim of offering a visual discourse that would encompass what an entire generation of painters assumed as a way of confronting artistic creation, in opposition to the terms laid down by the dominant context.[14] The movement of *La Ruptura*, now capitalized, found its emissaries in artists such as Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, and José Luis Cuevas.

---

1. Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, vol. 4 (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas [UNAM-IIE], 2000.), 77.
2. The "National Exhibition" of José Clemente Orozco was inaugurated in February of 1947 and that of Rufino Tamayo in 1948. Their commissions to paint murals in the Palacio de Bellas Artes came almost twenty years apart: Orozco painted *Catharsis* in 1934–1935, while Tamayo produced *Birth of Our Nationhood* and *Mexico Today* in 1952 and 1953, respectively.
3. Manrique, *Una visión del arte*, 78.
4. "Bellas Artes retiró el mural comunista de Diego Rivera, ignórase dónde fue a parar el discutido cuadro," *Últimas Noticias* (15 March 1952).
5. For an analysis of the censorship to which Diego Rivera's mural was subjected, see Ana Torres, "Memorias colectivas y escaparates artísticos en tiempos de confrontación (1952)," in *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930–1950)*, eds. Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina, and Mireida Velázquez Torres (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2016), 175–190.
6. Carlos Chávez, "Una iniciativa del Licenciado Alemán," in Carlos Chávez, *Obras II. Escritos periodísticos (1940–1949)*, ed. Gloria Carmona (Mexico City: El Colegio Nacional, 2000), 541.
7. Francisco Reyes Palma, "México en Paris, 1952. Un caso de recepción interferida," *Runa* XXII (1995): 13.
8. Gerardo Murillo [Dr. Atl], "Reorganización del Instituto Nacional de Bellas Artes," 8 January 1953, Biblioteca Nacional de México, Fondo Carlos Pellicer, Serie 2, Correspondencia (1915–1982), box 88, folder 25.
9. Gerardo Murillo [Dr. Atl], "Sugestiones para la reorganización del Instituto Nacional de Bellas Artes," 8 January 1953, Biblioteca Nacional de México, Fondo Carlos Pellicer, Serie 2, Correspondencia (1915–1982), box 88, folder 25.
10. Fernando Benítez, "Editorial," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades*, no. 1 (6 February 1949): 1.
11. Octavio Paz, "Rufino Tamayo en la pintura mexicana," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades*, no. 103 (21 January 1951).
12. Luis Cardoza y Aragón, *México: pintura activa* (Mexico City: Era, 1961).
13. Paz, "Rufino Tamayo."
14. *Ruptura 1952–1965*, exhibition catalogue (Mexico City: INBA-Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1988).

The exhibition catalogue included essays by art historians Jorge Alberto Manrique and Rita Eder, texts by Juan García Ponce and Carlos Monsiváis, and a transcription of "The Cactus Curtain," preceded by a brief introduction by its author, José Luis Cuevas, who described the article as a "manifesto [...] published for the first time in 1956" in *México en la Cultura*. He ended his preamble thus: "I think my healthy and playful attitude in tearing down so many idols of our national culture helped a great deal, contributing to the transformation of the circumstances."[15]

There are two points that require clarification in this matter: the first is the date of Cuevas's article and the second is its authorship. The error in the first can be traced to the publication of *Cuevario*, a compilation of writings by the painter published in 1973, in which Carlos Monsiváis dates the article to 1956.[16] This is not a minor point, since many scholars who have dealt with this period—though not all of them—have failed to go back to the original source of the text, first published in April of 1958, not as a manifesto but as a reply to the Oaxacan poet and writer Andrés Henestrosa.

The story is simple: in a February 1958 issue of *México en la Cultura*, Henestrosa published his reflections on an exhibition of German art presented at the Galería Antonio Souza in Mexico City. He referred in this article to the influence of German expressionism on Mexican painting over the previous three decades, specifically in the work of José Clemente Orozco, adding that he did not therefore understand the nature of the "innovation introduced by certain young [painters] such as Cuevas, Icaza, or Marysole Worner."[17]

Although Henestrosa concluded his reflections by pointing out how healthy it seemed to him to combat the false nationalism and superficiality that the lazy or the ill-informed believed

327. *Novedades,* núm. | no. 473 (6 de abril de | April 1958)

328. *Novedades*, núm. | no. 468 (3 de marzo de | March 1958)

to represent what was "essentially Mexican," Cuevas published an energetic reply a month later in the same supplement, taking up the views of the Oaxacan writer point by point. Cuevas's letter, sent from Philadelphia, where he was a resident artist at the Philadelphia Museum School of Art, began with an expression of his admiration for Henestrosa's literary oeuvre, only to end with the following words: "There is nothing easier than for a literato to stick his nose into painting. It's like a well that everyone can fish in. You turn a few phrases, you talk about content, you throw in some famous names, and there you have it, 'the whole enchilada.' That way you do well by both God and the Devil."[18]

The tone assumed by Cuevas, a young man of twenty-four at the time, reflects the artist's role as provocateur. Aware of the repercussions his articles might have in the cultural press, he assumed his role as an artist marginalized by official institutions:

> I have no reason to make accommodations and accept in complicit, hypocritical silence the regency of a monopoly I have no reason to submit to. I have never yet, in my twenty-four years, been able to accommodate myself. I receive neither stipends nor support from the INBA, which is thus far cordially ignorant of my existence, I receive no grants, and Mexicans do not even buy my works.[19]

As we now know, this was not entirely true, since Álvar Carrillo Gil, one of the most important Mexican collectors, began acquiring works by Cuevas in 1953, specifically the series *Twentieth-Century Women (Prostitution)*, directly inspired by Orozco's *The House of Tears*. Indeed, the doctor from Yucatán had become an effective champion of the young painter's work, helping him to place it in galleries and even organizing exhibitions, like the one held in 1954 in the Hotel Mérida in the Yucatán.[20]

An examination of the following issues of *México en la Cultura* shows that Henestrosa never replied to the letter, but Cuevas continued with his arguments against the Mexican bureaucracy and those artists who, like Raúl Anguiano, considered him "a talented young man, but suffering from persecutory delusions."[21]

The article now known as "The Cactus Curtain" was published in April 1958, originally prefaced by a note addressed to Fernando Benítez:

> Dear Director: The result of my reply to the article of Andrés Henestrosa seems to have produced some anger, not in the person to whom it was addressed, but in others, whether mentioned or not. I find myself, therefore, obliged again to beg of you the hospitality of your pages, although I must also inform you that, together with the attacks that have appeared in your newspaper, I have received words of encouragement and understanding. I am sorry that my satisfied interlocutors do not use the printed word, as the angry ones do, when they support my critique of a state of affairs that cannot escape the most elementary rational analysis. Since it is a question of independent artists and sympathizers, neither protected by groupings nor blessed by the welcoming shadow of a party banner, they would likewise expose themselves to the risks into which my own attitude has led me, as a single individual fighting for his ideals, without profit or party benefits. The fact is that I do not seek to be a leader of the young, nor am I trying to recruit rebels for a new Sierra Maestra with which to attack the pestilent bastion of the Palacio de Bellas Artes. It is enough for me, so long as I am welcome in the pages of *México en la Cultura*, to continue saying what I feel, which is doubtless what other individuals of my generation feel, both in art and in other intellectual fields.[22]

The rest is well known. The story revolves around Juan, a young artist brought up in a nationalist pictorial tradition who begins to discover and experiment with other means of expression, which render his work something vital and different. Needing protection for his work, however, he approaches an "abbot-like functionary" of the Palacio de Bellas Artes and proceeds to transform his work, which begins to stagnate in post-revolutionary principles. Thus, Juan becomes a successful painter

15. José Luis Cuevas, "La cortina de nopal," in *Ruptura 1952–1965*, 82.
16. Carlos Monsiváis, "Prólogo," in José Luis Cuevas, *Cuevario* (Mexico City: Grijalbo, 1973).
17. Andrés Henestrosa, "Reflexiones sobre una exposición," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades*, no. 465 (9 February 1958).
18. José Luis Cuevas, "Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades*, no. 468 (3 March 1958).
19. Cuevas, "Cuevas ataca."
20. Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Álvar Carrillo Gil* (Mexico City: UNAM, 2009), 154.
21. Raquel Tibol published the declarations of several artists and critics made following the publication of the letter from Cuevas to Henestrosa. Luis Cardoza y Aragón, for example, declared that "it was good the young people were rebellious," while Leopoldo Méndez considered it an "audacity that, with his foppish mentality, he would even mention the possibility of being the continuer of Orozco or Posada; but ignorance dressed up as erudition is capable of saying the most absurd and contradictory things." See Raquel Tibol, "Respuestas a la carta de Cuevas," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades*, no. 469 (9 March 1958).
22. José Luis Cuevas, "Cuevas, el niño terrible," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades*, no. 473 (6 April 1958).

under the patronage of official institutions, supporting all the slogans on which "good nationalism" is based.

Apart from specific criticism of certain painters, Cuevas's harshest recrimination is levelled at Mexican cultural institutions, specifically the INBA, its functionaries, and the symbolic space whose name it shared: the Palacio de Bellas Artes. Cuevas even provides the name of the "abbot-like functionary": "Victor for convenience, although his last name may or may not have been Reyes."[23] The painter was referring openly to Víctor M. Reyes—head of the department of visual arts and later assistant director of the INBA—, who, like Fernando Gamboa before him, acted as curator and facilitator of the public exhibition spaces. His time as department head was marked by a close collaboration with Álvar Carrillo Gil, who by that time had distanced himself from Cuevas, so it is easy to assume that the painter was in open disagreement with the exhibitions organized by the tandem of Reyes and Carrillo Gil in the Palacio de Bellas Artes.[24] These included, among others, the national Orozco exhibition, a "Year of Rembrandt" exhibition with engravings by Rembrandt and Goya, and an exhibition of Mayan art in 1958.

The arguments Cuevas was making against the Mexican cultural bureaucracy could also be glimpsed in several of his drawings. In fact, Fernando Benítez published Cuevas's reply to Henestrosa together with a drawing sent by the artist to Elena Poniatowska in November of 1957. The drawing is accompanied by the following words: "I'm working a lot on Kafka and at school. I'm also preparing material for Souza..." The drawing is clearly a self-portrait, with Cuevas depicted as a birdman carrying another, along with a sheaf of drawings designated "Kafka" under his wing. In the distance *The Castle* can be seen, in a clear reference to the Czech writer's unfinished novel about a surveyor named K. who, hired by mail by some village landowners, confronts a series of obstacles imposed by the village bureaucracy. Unaware of his appointment, the bureaucracy prevents him from reaching the castle where the authorities reside.

The practice of publishing drawings to accompany his contributions to *México en la Cultura* become something customary. The explanation of this practice leads us to the second question that needs to be clarified: the authorship of the articles Cuevas signed as his own.

329. José Luis Cuevas, *Retrato de José Gómez Sicre*, 1969

Behind the Curtain: José Gómez Sicre

As Claire F. Fox has acutely pointed out, José Luis Cuevas moved within a binational dynamic between the United States and Mexico from the beginning of his career as an artist. In the United States he enjoyed the protection of José Gómez Sicre, director of the visual arts section of the Pan American Union (PAU), and was viewed as a "visionary" of the postwar period, whereas in Mexico he was a consummate parodist and fierce critic of national policies in the area of art and culture.[25]

In the ideological battle brought about by the Cold War, the United States worked to export a new kind of painting for the purposes of political neutralization. It has been shown that this process was linked to the decline of social realism in Mexico.[26] The PAU was the main operational post of the Organization of American States (OAS), an association founded in 1948 to foster inter-American relations and prevent the expansion of communism in the western hemisphere. As director of the visual arts section, Gómez Sicre was responsible for organizing art exhibitions in keeping with the organization's mission, and in the 1954 the art gallery of the PAU presented a show of drawings by José Luis Cuevas. This was the beginning of a relationship that would continue through the following decades, to the benefit of both Gómez Sicre and Cuevas.

An examination of the correspondence between Cuevas and Gómez Sicre, preserved in the archives of the Benson Latin American Collection at the University of Texas at Austin, shows that the two men collaborated on several of the articles signed only by Cuevas and published in *México en la Cultura* in the 1950s and 1960s. The letters they exchanged from 1954 on reveal a close friendship not entirely free of differences and complaints. Amidst various personal references and travel anecdotes, there are repeated mentions of the "ruckus" [*mitotes*] directed against the INBA and the "established figures," who branded the younger artists as "unknowns eager for publicity, abstract, envious, and embittered."[27]

In this sense, it is clear that the early presence of Cuevas in the Mexican cultural press was used by Gómez Sicre to consolidate his stance against the visual discourse of the Mexican muralists, especially Siqueiros—as the epitome of the communist artist—and the directors of the INBA. In fact, the series of letters published by Cuevas in the late 1950s in *México en la Cultura* to defend himself against his critics ("The Cactus Curtain" being the most famous of them) were the result of a collaboration between the Mexican painter and the Cuban-born functionary.

The notoriety enjoyed by Cuevas led Benítez to invite the artist to contribute a monthly column to *México en la Cultura*. In a letter to Gómez Sicre dated 18 December 1958, Cuevas writes:

> TEAR UP THIS LETTER! Yesterday I spoke to Benítez and he asked me to contribute to his newspaper on a monthly basis. This is dangerous, because if I wrote anything, the duality of styles would be noticed. They would pay me (that is, you) something. He told me it would be interesting if the first article were about my travel experiences. This is an opportunity to talk about the talented American artists and at the same time to take a few swings at the Mexican painters. He says he admires "my" deep sense of humor and he would like me to maintain it in all of "my" writings. I could recount my experiences in Caracas, Lima, etc., which you know as well as I do. This article would not have to be very long (three pages or more). I would have to hand it in next Wednesday, as my participation is to be announced this Sunday. Could you cook something up this Sunday? I repeat, something brief. If that were not possible, since I don't know what mood you're in or your commitments, I would appreciate it if you could let me know immediately, so that I can write it myself. As a second article I could send the letter to Fernando Gamboa, which I would illustrate with drawings. Could you send it to me?[28]

The correspondence shows that the "style" devised by Gómez Sicre and Cuevas in the articles signed by the artist can be traced back to the time "The Cactus Curtain" was published. It is plausible to suppose that this text and its particular "style," full of sarcasm and containing a series of allusions to figures of the Mexican cultural scene, was a product of this duo. As Cuevas recounts in various letters, Fernando Benítez would ask him for replies to his critics and he would write in turn to Washington to ask Gómez Sicre to send an answer: "IF YOU DECIDE TO WRITE, SEND THE TEXT CERTIFIED MAIL AND IMMEDIATE DELIVERY. [...] If you can't, I would appreciate it if you could just send a few lines and then I will try to give a visual reply with cartoon drawings or contrive a brief note as close as possible to the 'style' of my previous articles."[29]

In this way, several replies were made to functionaries who attacked both Gómez Sicre and Cuevas in the Mexican press, such as Celestino Gorostiza, director of the INBA from 1958 to 1964, and Miguel Salas Anzures, head of the institute's department of visual arts from 1957 to 1961. Gorostiza went so far as to request President Adolfo López Mateos to investigate the actions of the PAU official for his "activities against Mexican painting."[30] This led Gómez Sicre on several occasions to allege that his opposite number at the INBA was carrying out a communist agenda devised in collaboration with Siqueiros and other Mexican artists.[31]

Criticisms of public art aired in the press were nothing new. By the late 1950s there was already a consensus that muralism

23. Cuevas, "Cuevas, el niño terrible."

24. From the correspondence between Cuevas and José Gómez Sicre it can be deduced that relations were broken off because the collector's name was to be left out of the catalogue of an exhibition planned in the United States. Cuevas wrote to Gómez Sicre from Caracas about the "incredible stinginess" of Carrillo Gil, adding: "We won't give him credit in the book." José Luis Cuevas to José Gómez Sicre, 28 May 1958, box 6, folder 4, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin.

25. Claire F. Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2013), 134.

26. Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio* (Mexico City: Instituto Politécnico Nacional, 1989).

27. José Luis Cuevas to José Gómez Sicre, 5 January 1955, box 6, folder 4, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin. See Edgar Alejandro Hernández, "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas", *Excélsior* (6 July 2018). Available at <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>.

28. José Luis Cuevas to José Gómez Sicre, 18 December 1958, box 6, folder 9, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin.

29. José Luis Cuevas to José Gómez Sicre, undated, box 6, folder 4, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin.

30. Celestino Gorostiza, "Carta abierta sobre la actitud del señor José Gómez Sicre, funcionario de la O.E.A.," 23 August 1963. Reprinted in Antonio Luna Arroyo, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana* (Mexico City: UNAM, 1981).

31. Claire F. Fox quotes a letter of December of 1959 from Gómez Sicre to Alfred H. Barr, director of the MoMA, in which he references the constant attacks he has received from Siqueiros and the Mexican communists, describing them as an official bombardment from the director of the Instituto de Bellas Artes of the Mexican government. See Fox, *Making Art Panamerican*, 289.

was exhausted as an educational and revolutionary tool, accessible to all Mexicans. Although Cuevas approached the problem in terms of his own exclusion from the institutions, it was also clear that there were class and racial barriers that prevented some people from receiving an artistic education. Thus, in his writings and work, Cuevas was seen as a figure who could transcend these divisions and also one who commanded a wide audience. This did not go unnoticed to his promoters in both Mexico and the United States, with the result that his "celebrity" status grew quickly, replacing the model of artist as a reference for national identity to a new one based on mass cultural appeal.[32]

In this way, José Luis Cuevas became one of the most recognizable figures among the artists who began to make their reputations in Mexico City art galleries in the 1950 as dissidents with respect to official institutions. It was a group that sought to mark its distance from these institutions in terms both of patronage and of esthetic guidelines.

Toward the Salón Independiente

In the context of Mexican art in the second half of the twentieth century, it is not difficult to understand the importance of exhibitions such as Confrontación 66, which signed the death certificate of mural painting and the outdated Mexican School, or of phenomena such as the Salón Independiente, a gathering a artists responding to the Exposición Solar organized by the INBA as part of the cultural program of the 19th Olympiad in 1968.[33]

State power in the field of the arts was consolidated in the exhibition spaces of the Palacio de Bellas Artes. In these circumstances, the organization of the three editions of the Salón Independiente from 1968 to 1970 represented the continuity of a dissident stance in the face of official patronage that was also welcomed by other spaces, such as the Centro Cultural Isidro Fabela in San Ángel and the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

The Exposición Solar was an exhibition intended to function as a sort of "national Salon," which would constitute, among other things, "a map of the current state of the visual arts in Mexico."[34] José Luis Martínez, the director of the INBA at the time, along with Jorge Hernández Campos, head of the department of visual arts, intended the exhibition to be the central focus of the institute's activities. But the national political climate in the summer of 1968 also affected the Mexican cultural scene, leading to the withdrawal from the "official project" of several artists who would go on to found the Salón Independiente.

Emancipated from the official auspices, policies, and venues, many of the participants in the Salón Independiente came from the generation of La Ruptura and Confrontación 66, so it is not surprising that they would carry out their activities apart from the "tyranny of Bellas Artes."[35] The transformation had been in the works for several years already.

Finally, with a free exhibition space of their own, far from the marble palace and its political and esthetic discourses, the importance of the Salón Independiente was to be found in the gathering of artists, some with established careers, such as Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, and José Luis Cuevas, and others who were younger and just starting out, such as Kazuya Sakai, Marta Palau, and Felipe Ehrenberg. Dissident and misunderstood at the time, they now have a place in the history of Mexican contemporary art and many of them, indeed, in the marble palace itself.

32. Fox, *Making Art Panamerican*, 289.
33. Manrique, *Una visión del arte*, 77–78.
34. "Introducción," en *Exposición Solar* (Mexico City: INBA, 1968).
35. Jorge Alberto Manrique, "La independencia y la libertad del Salón Independiente," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!*, no. 805 (27 November 1968): XI.

EL DESARROLLISMO RADIANTE[1]

RENATO GONZÁLEZ MELLO

330. Rufino Tamayo, *Hombre radiante de alegría*, 1968

Introducción

¿Quién se acuerda hoy del "desarrollo estabilizador", la política económica iniciada por Antonio Ortiz Mena cuando se hizo cargo de la Secretaría de Hacienda, al final de 1958?[2] En el imaginario popular de las clases medias urbanas, la "posguerra", el tercer cuarto del siglo XX, es una época de prosperidad. El producto interno bruto creció más de seis por ciento cada año, y el ingreso per cápita creció más de tres por ciento entre 1940 y 1980. La población urbana pasó de 33 a 66 por ciento. En 1950, la agricultura representaba casi veinte por ciento del PIB, mientras que en 1980 no alcanzaba diez por ciento.[3] Como lo señala Soledad Loaeza, este periodo de bonanza y optimismo no fue exclusivamente mexicano. Fue mundial.[4]

Hemos olvidado el optimismo de los años sesenta. Tal vez por eso *Hombre radiante de alegría* (1968) de Rufino Tamayo es un cuadro cuyo título resulta bastante incómodo. ¿Quién podía estar radiante de alegría en 1968? Lo señaló Raquel Tibol, cuando se iniciaba su reconciliación con el pintor que representaba, mejor que nadie, todo lo contrario a la Escuela Mexicana de Pintura, a los muralistas, al Taller de Gráfica Popular (TGP) y a la pintura mexicana de aliento social que había dominado el siglo XX. En 1974, Raquel publicó *Orozco, Siqueiros, Rivera, Tamayo*, allí incluyó el siguiente comentario:

> No habrá faltado quien se preguntara, ¿estaban en 1968 los hombres de México radiantes de alegría? ¿En qué parte del mundo había en 1968 —simbólica o generalizadamente se entiende— hombres radiantes de alegría?[5]

También señaló otra circunstancia. La Bienal de Venecia, donde se presentó la obra, había sido uno de los teatros de la marejada de inconformidad anarquista que caracterizó, en Europa, los años sesenta. Y por eso, ella misma se respondía, con enorme lucidez: "lo que hizo Tamayo fue responder hedonísticamente al ardor de las protestas que brotaban por aquí y por allá".[6]

La exposición de la que este catálogo da cuenta se refiere a los Salones Independientes, el correlato en las artes visuales del movimiento estudiantil de 1968. Aquella protesta estudiantil terminó en forma trágica, con una matanza de estudiantes. "Parteaguas" suele decir la literatura sobre el periodo.[7] En este texto intentaré mostrar tres cosas. En primer lugar, hay un relato de la fortuna del cuadro. En seguida, trataré de ubicar la obra en el contexto de la producción de Rufino Tamayo. Por último, intentaré describir el entramado de debates y opciones culturales alrededor de la política del Estado mexicano hacia las artes visuales. Por una parte, el cuadro de Tamayo deja ver los motivos que hicieron imposible sostener un relato unificado del modernismo mexicano, incluso si ese relato se organizaba alrededor de la Ruptura. Por la otra, deja ver consensos culturales que tal vez no sea muy cómodo recordar.

La historiografía del México del siglo XX busca correlacionar lo que pintan los artistas con las políticas de los presidentes. No ocurre así con el cuadro de Tamayo, que sin embargo da lugar a una serie de reflexiones en otro sentido, y bastante perturbadoras. Durante los últimos 39 años, casi cuarenta, a partir del inicio de la reforma política en México, se ha buscado establecer dos polos absolutos: el de un régimen sin duda autoritario y el de una sociedad ansiosa de mayores espacios de participación que acabó por conseguir una "apertura democrática", una "transición a la democracia". Sin entrar a considerar semejantes artefactos de teoría política, la historia que aparece aquí no corresponde con esa teleología más bien autocomplaciente. Las opciones políticas de Tamayo y sus colegas eran, en 1968, muy variadas, pero modestas. En ese sentido, es necesario volver a situarlas para recuperar su valor moral, que estuvo lejos de las alternativas absolutas.

El Salón Solar fue sólo una de esas posibilidades. Cuando los organizadores de la exposición me solicitaron este texto, me pidieron un análisis de aquella exposición organizada por el gobierno, en 1968, con motivo de las olimpiadas. Es relativamente poco lo que pude encontrar sobre el Salón Solar, que en sí mismo tuvo mucha más importancia de la que recuerda una memoria pública bastante selectiva. Pero es un error ver aquel difícil momento de México desde la perspectiva de una historiografía centrada en los procesos políticos de las elites capitalinas, obsesionadas consigo mismas y seguras —como veremos— de representar a toda la nación. La historia que aquí se narra brevemente tiene otras ramificaciones.

---

1. Aunque no siempre es explícito, lo que aquí se plantea es una reflexión sobre lo dicho en este campo por Rita Eder, Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise y Raquel Tibol.
2. Soledad Loaeza, "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944–1968", en *Nueva historia general de México*, ed. Bernardo García Martínez (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), 682.
3. Juan Carlos Moreno Brid y Jaime Ros, "México: las reformas del mercado desde una perspectiva histórica", *Revista de la CEPAL* 84 (diciembre de 2004): 45. Es significativo que los servicios se hayan mantenido en alrededor de 55% del PIB durante todo el periodo, un dato que podría formar parte de un cierto conservadurismo urbano y cosmopolita que es el objeto de este artículo.
4. Loaeza, "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944–1968", 698.
5. Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros*, Tamayo (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 12–20.
6. Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, 12–20.
7. Una búsqueda de "'movimiento estudiantil' AND parteaguas AND 1968" en Google Books (http://books.google.com, consultado el 5 de febrero de 2018) arroja 1450 títulos con dichas expresiones. Curiosamente, si se busca solamente "parteaguas" en esta base de datos mundial, queda bastante claro que se trata de un mexicanismo, que su uso data del siglo XX y que su empleo como metáfora política o social, fuera de las ingenierías, se volvió habitual a partir de los años ochenta del siglo XX.

El cuadro

Al concluir 1967, la revista cultural *Espejo*, que dirigía Luis Spota, le hizo a Tamayo una entrevista en la que éste pudo exponer una buena parte de las ideas que le dieron un sitio en los relatos históricos de la pintura mexicana. Llama la atención que, siendo una publicación dedicada a asuntos culturales, el índice incluya dos textos de Gustavo Díaz Ordaz. Incluía además noticias sobre la Olimpiada que venía. Las preguntas, seguramente diseñadas por el autor de *Casi el paraíso*, fueron incisivas y cultas: ¿Tamayo se identificaba con los Contemporáneos? ¿Qué opinaba de la pintura mural? ¿Era cierto que su pintura abrevaba de oscuras y hondas raíces prehispánicas? Esta última pregunta formaba parte de un pensamiento que era y es, valga la paradoja, sistemático e informal. La pieza comenzó con una conocida caracterización de Xavier Villaurrutia, que procede del texto del catálogo de su exposición en 1948, en el Palacio de Bellas Artes:

> Alto y moreno. Ojos vivos y boca grande y frutal. Nariz ancha en que las ventanas muy abiertas parecen absorber el aire, sin descanso en una inspiración sostenida. Grandes manos de un dibujo fuerte y fino a la vez. *El tiempo ha ido aclarando el color de la piel de Rufino Tamayo*, del mismo modo que ha dejado caer en sus cabellos oscuros la ceniza de la edad.[8]

Es un sistema retórico bien educado, aunque desde el año 2018 las alusiones al "color de la piel", y su uso como metáfora civilizatoria, resultan difíciles de aceptar. Pienso que para Tamayo también, pues a lo largo de su carrera evitó situarse en categorías absolutas. Por una parte, respondía desde el sentido común, sin negar los hechos. Sí: había sido afín a los Contemporáneos; sí: le interesaba el arte precolombino; sí: algunas obras de los "Tres Grandes" le parecían bien, aunque al mismo tiempo negaba compromisos que le pudieron parecer incómodos. No era contrario a la Revolución, sino a la hegemonía ideológica sobre la pintura; su pintura no podía explicarse por alguna teoría estética formulada por los Contemporáneos. Y en cuanto a la raza y a la identidad, se expresó con ambivalencia:

> Se ha hecho mucha literatura en torno a mi origen, afirmándose incluso que soy de extracción zapoteca, con lo cual se ha querido exagerar el carácter peculiar de mi obra; sin embargo, lo cierto es que yo no soy indio puro, yo vengo a ser un mestizo que ha ahondado para su creación dentro de lo indígena y nada más.[9]

Y nada menos[10]

Estamos ante un coctel bastante complicado. Como vamos a ver distintas ideas relativas a "lo universal", comencemos por decir que Tamayo terminó el año de 1967 deslindándose, aunque no del todo, de las teorías que le daban una identidad racial somática, aunque reivindicó moderadamente una identidad cultural.

En el verano del año siguiente, antes de que se desatara una grave crisis política y social en la Ciudad de México, en junio, la prensa mexicana reportó que Tamayo estaba por salir rumbo a la XX Bienal de Venecia, donde participaría como invitado.[11] La revista *Mañana* le hizo una entrevista antes de su partida. Menos sofisticada que *Espejo*, la entrevista de *Mañana* logró sacarlo un poco de sus casillas:

> ¿Qué opina usted de este tipo de nuevas experiencias, pongamos por ejemplo lo que se está presentando en el Palacio de las Bellas Artes?
>
> A mí me parecen todos estos intentos muy interesantes. Es indudable que la nueva forma de vida implica nuevas formas de expresión, de suerte que estos intentos son de mucho interés y algunos quizás muy importantes. Lo que no me gusta es que se confunda con la pintura, como en el caso de Le Parc, a quien como usted sabe le dieron un premio de pintura en la Bienal pasada, que provocó un escándalo y hasta el cambio de la administración. El arte pictórico es una forma de expresión a través de un material que se llama pintura, y no se puede confundir con otros materiales. De suerte que todas esas cosas que se están haciendo, repito, son muy importantes, pero no deben confundirse con la pintura. Son formas interesantes, actuales, incluso podríamos aceptar que son formas expresivas contemporáneas, más importantes que la pintura, pero nunca confundir estos objetos artísticos con la pintura. Esta se hace sobre una superficie plana, o sea de dos dimensiones, y usa un material que se llama pintura.[12]

El exabrupto es más extenso. Lo que llama mucho la atención es que Tamayo es transparente sobre sus propósitos en la Bienal: asiste en representación de un oficio al que considera amenazado. Tamayo detecta inmediatamente que las nuevas expresiones no pretenden ser una alternativa a la pintura, sino reemplazarla, que ocupan los espacios donde campeaban los "óleo sobre tela" sin competencia alguna; así que concibe su participación en la Bienal de Venecia como un antídoto contra esas novedades o un equilibrio. En los años sesenta, eran muchos los teóricos latinoamericanos que tenían dudas sobre el pop art y el op art. Justino Fernández, por ejemplo, celebraba discretamente que Pedro Coronel fuera distante del pop y el op: "Es decir, que se encuentra en la línea de la pintura que tiene validez como tal".[13] Lector temprano de Adorno, Juan García Ponce detectó los paralelismos entre algunas tendencias del nacionalismo mexicano y el pop. Metió al op en el mismo saco, quizás por su afinidad con algunas propuestas de Siqueiros:

> Pero si en el arte político el error se encuentra en el vacío que se abre entre el programa y la obra, en el op o el arte cinético la falta y el lastre se encuentran en la elección consciente de un vacío como programa, aunque dentro de estos sistemas las sobras que lo representan puedan tener un cierto grado de contenido crítico, cuya limitación se encuentra en su misma objetividad. La crítica del vacío, adecuando la causa al efecto, no pueden dar más que vacío y esto es lo que le ocurre a esas obras. Su negación de la realidad resulta paralela a su negación del arte y ellas mismas se anulan.[14]

El propio Luis Cardoza y Aragón, que de herejías y excomuniones había vivido ya varios ciclos, comentó en estos términos la exposición de Julio Le Parc en Bellas Artes, en 1967:

> El arte de Vasarely ha tenido influencia en el arte publicitario, en la decoración, en la industria, en la moda. ¿Qué influencia tendrá el arte cinético? [...] Julio Le Parc es uno de los representativos más destacados de este arte. Su actual exposición en Bellas Artes es importante para nosotros: nos relaciona con una creación que rompe las rutas tradicionales y se acerca a la idea de un arte de masas. El concepto mismo de pintor está perturbado.[15]

La posición de Tamayo no era aislada; era la posición de los modernos y, más concretamente, la de los pintores y críticos ligados a la Ruptura. Como veremos, esta posición acabó siendo un poco ambigua. Me limito a señalar que, después de visitar la Bienal, el pintor volvió a expresar su disgusto con las expresiones contemporáneas, y le dijo a un periodista italiano:

> Todo esto no es pintura. Se están haciendo experimentos interesantes, tal vez están también cercanos a la vida que vivimos. Pero no es pintura. La pintura tiene un límite que es muy claro y que es su misma riqueza. [...] Yo protesto enérgicamente. Es necesario que el arte torne al humanismo. Los experimentos que están haciendo en este momento los artistas son episodios intelectuales.[16]

El catálogo de la Bienal de Venecia incluyó una extensa lista de obras de Tamayo, aunque ninguna anterior a 1955 (esto es: todas fueron posteriores a su exhibición de 1948 en Bellas Artes). La exposición, que se mostró después en Yugoslavia y en Viena, estuvo en Venecia entre junio y octubre de 1968.[17]

En vista del debate estético en curso, es casi seguro que Tamayo pintara *Hombre radiante de alegría* especialmente para la exposición de Venecia. También es posible que tuviera en mente los Juegos Olímpicos. Como veremos, Tamayo fue invitado al Salón Solar. El catálogo de su participación en Venecia lo editó el Comité Organizador de la olimpiada. Su título es *Rufino Tamayo. México 68*.[18] Podemos conjeturar, por el encargo que se hizo a Salvador Dalí, que el gobierno mexicano pidió un tema solar a los artistas que mandaron alguna colaboración con motivo de la olimpiada.[19] En el caso del pintor catalán, el gobierno franquista encargó (pero no pagó) el *Atleta cósmico* que, después de una historia accidentada, decora la oficina del Rey de España. En vez de disco, la figura clásica está a punto de arrojar el sol. ¿*Hombre radiante de alegría* podría interpretarse dentro de esta iconografía solar?

Como otras obras de Tamayo en los años sesenta, la pintura es un óleo con abundantes materiales de carga (esto es:

---

8. [Luis Spota], "Palabras. Entrevista con Rufino Tamayo", *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México*, México, cuarto trimestre de 1967: 167. Son mis cursivas, y mi escándalo. Instituto Nacional de Bellas Artes, ed., *Tamayo: 20 años de su labor pictórica* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Artes Plásticas, 1948), [9].
9. [Luis Spota], "Palabras. Entrevista con Rufino Tamayo", 169.
10. Parafraseo a Luis Cardoza y Aragón y José Clemente Orozco, *Orozco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959).
11. En general, sobre la participación de Tamayo en la Bienal, véase Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo: aproximaciones*, 1ª. ed, Colección El Horcón (Ciudad de México: Praxis, 2000), 317–321.
12. "Rufino Tamayo", *Mañana*, México, 29 de junio de 1968: 65.
13. Pedro Coronel y Justino Fernández, *Pedro Coronel, pintor y escultor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971), 40.
14. Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible* (México: Siglo XXI Editores, 1968).
15. "Vida cultural. Julio Le Parc", *Revista de Bellas Artes*, agosto de 1968; disponible en: <https://issuu.com/cnl-inba/docs/68_07_22_pdf_completo_opr>, consultado el 5 de febrero de 2018.
16. Judith Alanís y Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo: una cronología, 1899–1987* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1987), 93–94.
17. Biennale di Venezia, ed., *Venezia Biennale 1968: Venezia, 22 Giugno-20 Ottobre, 1968/34 Biennale Internazionale d'arte* (Venecia: Biennale, 1968), 123; *Rufino Tamayo, Rufino Tamayo. México 68: programa cultural de la XIX Olimpiada* (Ciudad de México: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada-Departamento de Publicaciones, 1968), no incluye, en la lista de obra, "Figura IV" (el título con el que se presentó el *Hombre radiante de alegría*); no obstante, el catálogo oficial sí lo incluye. Existen otras discrepancias entre el folleto mexicano, publicado en México por el Comité Organizador de la olimpiada, y el catálogo de la Bienal. En el catálogo oficial de la Bienal aparece el título de Figura IV. Éste aparece correlacionado con *Hombre radiante de alegría* en Rufino Tamayo *et al.*, *Rufino Tamayo, slikar iz Meksika. Muzej savremene umetnosti, novembar-decembar, 1968* (Belgrado: Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, 1968). La correlación entre todos estos datos, una confusión de listas de obra como he visto pocas en mi carrera, y el orden que es posible en este problema, se lo debo a un documento muy esclarecedor que me prestó amablemente su autor, Juan Carlos Pereda, "Hombre radiante de alegría", 2018, Archivo de Juan Carlos Pereda.
18. Tamayo, *Rufino Tamayo. México 68*.
19. Enrique Loubet Jr., "Para la memoria artística", *Universo de El Búho*, octubre de 2007. El cuadro fue objeto de un litigio al iniciar el siglo XXI, y en distintas notas periodísticas se asevera que fue encargado por el Comité Olímpico Español específicamente para la olimpiada, lo que probablemente explique el tema solar del cuadro del propio Dalí, y me lleva a suponer que éste fuera sugerido por el Comité Organizador mexicano como lineamiento general, véase "Rifirrafe artístico en el Senado por el cuadro de Dalí del que está enamorado Juan Carlos I", *El Español*, 14 de junio de 2017; disponible en: <https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170614/223727686_0.html>, consultado el 5 de febrero de 2018.

arenas para generar texturas). El fondo se divide en áreas de tres colores: tierra de siena, solferino y azul cerúleo, que casi coinciden con los colores sustractivos de las teorías de color: amarillo, magenta y cian. En el centro de la composición hay un hombre visto de frente, sentado en una mesa, fumando un cigarrillo y con un vaso frente a él. Del centro de su cabeza salen varias líneas radiales (que lo hacen "radiante"). Son líneas verdes, rojas, amarillas y blancas. No son exactamente los colores aditivos de las teorías del color (rojo, azul añil y verde), pero se parecen.[20] La cabeza del hombre está rodeada por un halo o un caparazón extraordinariamente grueso, y dentro del mismo el rostro es una mancha blanca sin ojos, sin nariz, con una sonrisa enorme y un poco grotesca. Son inmensas sus orejas. Tiene los codos apoyados sobre la mesa, lo que contribuye a la sensación de confianza y bienestar. En el fondo, las texturas están cruzadas por rayones, grafitis y otros accidentes.[21] Creo que es correcto hablar de "el fondo" porque el vaso genera una división entre atrás y adelante: un espacio racional que contradice la superficie texturada y arañada, grafiteada, rayada. La textura, además de llamar la atención sobre la superficie de la obra —uno de los lugares comunes del modernismo pictórico—, hace que ésta evoque una especie de sinestesia: la textura se ve, pero su irregularidad provoca una analogía inevitable con el tacto.

Tenemos alguna idea del orden seguido por el pintor gracias a *Tamayo*, el cortometraje de Manuel González Casanova realizado en 1967, donde se le ve en distintas etapas de la realización de *El mexicano y su mundo*.[22] Por una parte, y contrario a la idea de una pintura completamente instintiva, es claro que hacía bocetos preparatorios. Por su tamaño, el mural que aparece en el cortometraje se pinta primero sobre el suelo (Tamayo aparece aplicando fondos y manchas, pero vistiendo corbata y zapatos boleados impecablemente). Esto no debió ser solamente un problema de formato, pues en las etapas siguientes, cuando se definen los contornos y sombras de las figuras, el bastidor aparece tenso y vertical. Todo esto es muy académico, pero hay algo con el color que exige la disposición horizontal de la superficie. Hay un proyecto previo, y las manchas no son azarosas o accidentales. Tamayo toma el color directamente de botes de plástico medianos en los que hunde su pincel. Para conseguir las texturas de *Hombre radiante de alegría*, debió haber otras etapas; pero no creo que cambiara mucho. Estamos ante un pintor que aplica fondos, dibuja y se concentra en efectos y texturas que pueden llamarse de "claroscuro". Queremos que forzosamente la pintura modernista se aleje completamente de los métodos "académicos". Así es en este caso, pero Tamayo parece suponer que hay un sentido común de la pintura, como lo dijo en su entrevista con *Mañana*, "yo creo que la pintura siempre existirá, porque es una forma bien concisa de expresión".[23]

La difícil construcción del hombre universal

Debemos volver al texto original de Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", para comprender el cambio que había tenido lugar en poco menos de veinte años. En aquel texto, y refiriéndose a las obras de Tamayo en la segunda mitad de los años cuarenta, Paz consideró que habían sido una reacción a los horrores de la guerra.

> Su arte es una respuesta directa e instintiva a la presión de la historia. Por eso es un testimonio de las fuerzas que pretenden destruirnos tanto como una afirmación de nuestra voluntad de sobrevivir.[24]

Aquí aludía Paz a las figuras gritando en la soledad de la noche, a los personajes atacados por pájaros, a los perros aullando en el desierto y a los personajes que reían de manera grotesca. Por lo menos dos obras de la exposición de 1948–1950, a las que se refiere Octavio Paz, son antecedentes claros de *Hombre radiante*. Se trata de *Fumador* y *Hombre feliz*, las dos de 1947; así como el dibujo *Fumador*, del mismo año. Es posible que Paz también conociera *Comedor de sandía*, aunque es de 1950, pues su texto se escribió ante la exposición de Tamayo en París de ese año. La sonrisa bobalicona y los codos sobre la mesa de esta última figura la hacen un precedente claro de *Hombre radiante...*; lo mismo puede afirmarse de la posición frontal de *El fumador*.

"Tamayo en la pintura mexicana" es un ensayo de un corte más bien existencialista. Coincide con otros esfuerzos del final de los años cuarenta para construir una nueva figura. Ya no era el proletariado universal, sino el individuo completamente abandonado por los dioses, pero aún oprimido por las ideologías. Paz contrapuso la independencia de Tamayo con el oficialismo de los muralistas. Una de sus figuras retóricas interesa bastante: recordó que, según Xavier Villaurrutia, "el elemento solar acompaña a este pintor en todas sus aventuras". Paz complementó este principio con su opuesto, el elemento lunar; pero no dejó de hacer énfasis en el primero: "En efecto, Tamayo es siempre un hijo de la tierra y del sol [...] Su materia, al mismo tiempo reconcentrada y jugosa, rica y severa, está hecha de la sustancia de ese sol secreto".[25] Otra vez el sol.

Esta distancia del nacionalismo no siempre fue absoluta. Un año después, en 1952, Tamayo pintó un cuadro para la exposición "Arte mexicano del periodo precolombino a nuestros días", organizada por Fernando Gamboa en el Museo Nacional de Arte Moderno de París. El *Homenaje a la raza india* es un óleo de enormes proporciones, destinado a exhibirse en la entrada de la exposición, antecediendo a obras tan conspicuas como *Cuauhtémoc redivivo*, de Siqueiros, y también junto a los monolitos monumentales del arte prehispánico que Fernando Gamboa llevó a aquella cita. Es una obra semejante a *La vendedora de frutas*, de Olga Costa, que se encargó para la misma ocasión, y remite a una iconografía de la marchanta que puede remontarse al siglo XVIII, estrechamente relacionada con la concepción colonial de México como proveedor de materias primas.[26] Es uno de los tópicos más importantes de la iconografía nacionalista de México y resume muchas de sus ambigüedades: pertenecen al mismo las distintas versiones de *La vendedora de alcatraces* de Diego Rivera, y también los personajes de *Los bandidos de Río Frío*. Para los años sesenta, Gamboa llevaba años colaborando con la Secretaría de Industria y Comercio, y llevó otro mural de Tamayo (*Fraternidad*, 1968) a la Feria Mundial de San Antonio.[27] Tres años después, en 1971, el gobierno mexicano donó *Fraternidad* a las Naciones Unidas para contribuir al decorado de su edificio central en Nueva York. En 1967 había enviado el no menos monumental *El mexicano y su mundo*, que fue presentado en el pabellón mexicano de la Expo 67 de Montreal, y que terminó algunos años después en la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El mural es una reelaboración de algunos temas del Museo Nacional de Antropología y no oculta su reflexión acerca del nacionalismo.[28]

Como lo señala Sloan, el humanismo en el título de aquella exposición podría ser engañoso, pues la crítica posmoderna de esa visión universalista estaba ya en marcha.[29] "A mí se me dio el tema de *El mexicano y su mundo*", le dijo Tamayo a González Casanova,[30] en lo que parece haber sido un intento de Fernando Gamboa por negociar con el humanismo de la inmediata posguerra. Pero esto ya era anacrónico: un diálogo con el Octavio Paz de los años cuarenta y cincuenta. Cada vez más los debates estaban en otra frecuencia, y un sorprendido Rufino Tamayo lo iba a descubrir así en Venecia.

En el mismo año de 1968, y para abundar todavía más en las ambivalencias, Tamayo participó en el diseño de las ceremonias con las que el Comité Organizador de la olimpiada recibió el fuego olímpico. Vale la pena referir sus palabras:

> Un griego anciano descenderá, en Veracruz, del barco que trae la antorcha olímpica. Por medio de una serie de relevos, el fuego olímpico viajará a través del panorama contrastante de México, recorriendo junglas, desiertos y montañas, de tal manera que el griego lo entregue a sacerdotes aztecas parados en la cima de la Pirámide del Sol en Teotihuacán. Éstos celebrarán un rito de fuego y la llama olímpica descenderá por las escaleras de la pirámide en una gran cascada de luz, prenderá una gigantesca fogata alrededor de la cual se llevarán a cabo danzas folclóricas. Mi idea es simbolizar la herencia de lo antiguo a lo moderno.[31]

Hay evidencia documental de que no ocurrió como lo propuso el pintor. Era difícil que "un griego anciano" nadara desde el barco de guerra que traía la antorcha hasta el malecón del puerto, donde ésta fue entregada, frente a la torre de Petróleos Mexicanos.[32] El espectáculo de masas en la zona arqueológica, reminiscente de los fastos nacionalistas de los años veinte y treinta, se llevó a cabo. Pedro Ramírez Vázquez asegura, en un video, que la escenografía y el vestuario los diseñó Julio Prieto.[33] Estamos ante un complejo cultural semejante al que une los *tableaux vivants* de Quetzalcóatl en el Deportivo Venustiano Carranza con los murales arcádicos de Diego Rivera en el Palacio Nacional.[34] Pero, tal vez para fortuna de los protagonistas de esta historia, no cuajó. No habían pasado cuarenta años, pero el cambio en todo el mundo había sido inmenso.

---

20. Sobre las ambivalencias de Tamayo respecto de las teorías del color, véase Mariana Morales Cortés, "Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo", tesis de Licenciatura en Historia (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2005), disponible en: <http://132.248.9.195/ptb2005/01021/0347515/Index.html>, consultado el 5 de febrero de 2018.

21. Mi descripción sin duda se alimentó del diálogo con alumnos de diferentes grupos de la clase de Arte Contemporáneo de México de la Licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, particularmente en el año 2012. También fue objeto de un registro, que realizó Marco Polo Juárez, y se discutió en el seminario de un proyecto de servicio social para concluir el catálogo, todavía en proceso de elaboración, del Museo de Arte Moderno, en el año 2014.

22. Manuel González Casanova, *Tamayo*, 1967, en: <http://www.imdb.com/title/tt0324157/>, consultado el 8 de febrero de 2018. Disponible en: <http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/video38.html>.

23. "Rufino Tamayo", 65.

24. Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 21 de enero de 1951.

25. Paz, "Tamayo".

26. Ana Torres, "Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales", *Discurso Visual*, enero-marzo de 2005; disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb03/agora/agoanator.htm>, consultado el 8 de febrero de 2018.

27. Suckaer, *Rufino Tamayo*, 321.

28. Johanne Sloan, "Humanists and Modernists at Expo 67", *Revista Mexicana de Estudios Canadienses* 13, nueva época (primavera-verano de 2007): 79–87; Manuel González Casanova, "Tamayo: sobre el oficio de pintor", *Revista de la Universidad de México* XXI, núm. 5 (enero de 1968), disponible en: < http://www.revistadelauniversidad-historico.unam.mx/historico/10297.pdf>, consultado el 8 de febrero de 2018; Raquel Tibol, *Confrontaciones: crónica y recuento* (Ciudad de México: Sámara, 1992), 101–106.

29. Sloan, "Humanists and Modernists at Expo 67", 81.

30. González Casanova, "Tamayo: sobre el oficio de pintor", 13.

31. Cit. por Alanís y Urrutia, *Rufino Tamayo*, 92.

32. "Estrellas y deportes en la XIX Olimpiada de México 1968—Antorcha olímpica", en: <https://www.youtube.com/watch?v=ErLC3GRikGI>, consultado el 7 de febrero de 2018; "La antorcha olímpica llega a Veracruz (México 1968)", disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EKEVa2lPn1U>, consultado el 6 de febrero de 2018.

33. "La antorcha olímpica llega a Veracruz (México 1968)".

34. Itzel Rodríguez Mortellaro, "El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl", en *La imagen política*, ed. Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 335–354.

El arte, las olimpiadas y el mundo

De manera conjunta con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el Comité Organizador de la olimpiada y la Academia de Artes,[35] el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) convocó a una reunión a principios de 1968 para organizar el Salón Solar. Aunque el catálogo final de ese evento no lo dice, es bastante posible que Jorge Hernández Campos, director de Artes Plásticas en ese momento, tuviera en mente el discurso que se menciona más arriba de Paz sobre la cualidad "solar" en la pintura de Tamayo. En todo caso, la convocatoria está fechada en junio de 1968. El 9 de agosto, un grupo de artistas expresó una serie de objeciones a la convocatoria. Rebatieron sobre todo que el salón estuviera dividido en secciones; "además de mostrar un criterio estrecho, es un atentado contra la libertad creadora del artista y por lo tanto una limitación inaceptable. Lo es, de igual modo, incluir una sección dedicada a la 'acuarela' sin tener en cuenta que ésta es simplemente una técnica más de la pintura".[36] Rufino Tamayo encabezaba la lista de firmantes, lo que llama la atención, en vista de sus expresiones, apenas en su entrevista de junio, en contra de que se confundiera la pintura con los experimentos radicales del arte cinético.

El INBA, después de algunas consultas con otros artistas interesados, publicó una nueva convocatoria en agosto. Para entonces es posible que fuera un poco tarde. El 23 de julio los granaderos habían invadido la Vocacional número 5. Entre protestas y reacciones, el 29 había intervenido el ejército en la Preparatoria de San Ildefonso, y el 1 de agosto el Rector de la UNAM había encabezado una manifestación de protesta. El desacuerdo sobre el Salón Solar aparentaba mantenerse en los límites de un diferendo estético, que es como había comenzado. Fue el "Departamento de Artes Plásticas", y no su titular, Jorge Hernández Campos, quien firmó este texto bastante amargo:

> Los planes no resultaron según lo previsto. La convocatoria de la "Exposición Solar 1968", como se denominó el proyecto, provocó protesta firmada por un grupo de artistas que posteriormente se dio el título de "Salón de Independientes". Otros, por diversos motivos, comunicaron también al Instituto en forma privada su disconformidad.
> [...]
>
> Posteriormente a la segunda convocatoria, algunos artistas decidieron abstenerse de aparecer en la "Exposición Solar 68" que antes habían aceptado; otros, originalmente firmantes del antedicho documento de protesta, se retiraron del Salón de Independientes, bien sin participar aún en la "Exposición Solar", bien para sumarse a ella [...] Todos estos movimientos y vacilaciones, con entrega y retiro de obras hasta pasada la última hora, tuvieron por efecto aplazar la inauguración de la "Exposición Solar 68" del 4 al 8 de octubre, fecha esta última en que se abrió a las doce horas.[37]

Lo que se había concebido como una continuación de Confrontación 66, la exposición que concluyó las disputas de la Ruptura, terminó como un acto bastante lúgubre. Aunque el texto del catálogo se esfuerza por rastrear el origen del compromiso político hasta Courbet, no es difícil imaginar los sentimientos muy encontrados de Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Juan Crespo de la Serna, Pablo Fernández de Márquez, Alfonso de Neuvillate y Víctor M. Reyes, reunidos el "día siete de octubre de mil novecientos sesenta y ocho".[38] La vida seguía, aunque mal. Sí se concedieron los premios de acuarela que habían provocado parte del conflicto original. Lorraine Pinto, José García Ocejo, Javier Esqueda, Pedro Friedeberg, Ernesto Mallard, Pedro Cervantes y Antonio Peyrí se llevaron los premios de adquisición más importantes. Algunos de ellos, y otros más entre los seleccionados para la muestra (Esqueda, Friedeberg), tendrían un lugar importante en *El surrealismo y el arte fantástico en México*, de Ida Rodríguez Prampolini, publicado en 1969.[39]

Los nombres de los artistas que aparecieron en la lista final son, en su mayor parte, bien conocidos: una mezcla de artistas cinéticos, surrealistas tardíos y muralistas mexicanos de la segunda ola. Pero fueron los que firmaron la protesta, los Independientes, los que terminaron acaparando los reflectores y levantándose con la hegemonía en el campo de las artes. Tal vez se llevaron su cuadro en el último momento, pero esta división permaneció vigente.

Conclusiones

¿Qué pasó en octubre de 1968? Están claras dos cosas: la relación de los intelectuales con el gobierno mexicano cambia radicalmente. Tamayo aparece como el artista favorito del Estado, pues su obra se lleva a Montreal y a San Antonio, se dona a la ONU, se coloca en Relaciones Exteriores, se envía a la Bienal de Venecia, y además se pide su parecer para el festival olímpico en Teotihuacán. La intención original del Salón Solar parece haber sido continuar con una política de inclusión, iniciada en forma efímera en Confrontación 66. Pero ya no se puede.[40] Una de las razones es la reacción horrorizada de los artistas ante la violencia desorbitada del Estado y concretamente ante la masacre del 2 de octubre. Ésa fue desde luego una reacción ética que este ensayo, cincuenta años después, comparte. La crítica de la violencia del Estado se entrelazó con un análisis cada vez más exigente de las condiciones de los museos mexicanos, de manera que las posiciones que originalmente se establecieron en torno al arte cinético, o al *Pop*, terminaron siendo posiciones políticas de mucho mayor alcance.[41]

Pero hay que evitar las historias teleológicas, ya sean políticas o del arte: es fácil atribuir los cambios en las artes a los grandes acontecimientos políticos. No es exactamente lo que ocurre aquí. Lo que hay es la historia de una victoria pírrica (Confrontación 66), que se festina prematuramente, y que resulta debut y despedida. Dos años después, en 1968, el consenso se ha roto. Es el consenso entre los pintores y los intelectuales. Así, ante el envío de Fernando Gamboa a la Expo 67 de Montreal, Jorge Alberto Manrique expresa su decepción:

> A distancia de apenas unos ocho meses de Confrontación 66, exposición magnífica que permitió ver el alto nivel del arte que se está haciendo en México, que consiguió reunir un conjunto importantísimo de obras, Expo'67 viene a ser (siempre dentro de los límites decorosos de dignidad) el reverso de la medalla. El hecho es que pocos cuadros llegan a tener la calidad que de sus autores podía esperarse; que después de recorrer la exposición queda una sensación poco relevante. Y es lástima, desde luego, si pensamos la difusión que el conjunto de obras tendrá, lástima por lo que pudiéramos llamar el prestigio de la pintura mexicana, y lástima, sobre todo, por el prestigio de muchos de los artistas.[42]

Este grupo de intelectuales y artistas estaba mejor contra Siqueiros. Una vez superada la hegemonía de la "Escuela Mexicana", era más difícil ponerse de acuerdo sobre el camino correcto. Habría que poner más atención, como lo hizo en su momento Raquel Tibol, en los debates que provocó Confrontación 66.[43] Consciente de las tensiones entre los artistas y los críticos, de las opiniones muy discordantes acerca de los nuevos dadaísmos, Alfredo Joskowicz publica en 1969 un artículo muy extenso haciendo una recapitulación de las tendencias más importantes del arte contemporáneo.[44] "Josko", como le decían los jóvenes al cineasta y futuro maestro de cineastas, incluyó un breve párrafo final sobre la situación mexicana:

> De una rápida y tardía asimilación de las tendencias abstractas, surgió un grupo de artistas, que a principios de los sesenta, alcanzaron una madurez que sostienen difícilmente, pero que en su momento consiguieron poner en crisis a la protegida "escuela mexicana de pintura". Con la "Confrontación 66" realizada en el Palacio de Bellas Artes, se inicia un nuevo ciclo que llevará a la aceptación oficial de las tendencias abstractas, que se confirma al enviar a los representantes de esta tendencia a la "Expo 67". Sin embargo, los antiguos compromisos que tienen las instituciones impiden que esta aceptación sea franca, lo que provoca una reacción en cadena en contra de Bellas Artes y un grupo considerable de artistas, decide fundar el "Salón Independiente", cuya primera presentación se hace en octubre de 1968.[45]

Es un tanto parcial. Son los antiguos compromisos de las instituciones —no hay duda: Fernando Gamboa aparece por todos lados—, pero algunos consensos no son tan antiguos. Si el arte abstracto se establece en México como el opuesto del arte contemporáneo de los años sesenta, como la vacuna contra el pop y el arte cinético, el Salón Solar es el final de esa historia de concordia. También las nuevas opciones de los pintores entran en crisis.

Tamayo se pasea de mal humor por la Bienal de Venecia. Se retira de una exposición oficial llena de arte cinético y realismo social. Jorge Hernández Campos sigue su carrera en las instituciones de cultura, aunque se trata de instituciones que ya no podrán establecer las relaciones entre "el mexicano y su mundo". Les va a costar trabajo emprender la tarea, mucho más modesta pero necesaria, de mejorar sus relaciones con los mexicanos.*

---

35. El autor de este artículo es miembro de la Academia de Artes y dirige el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
36. [Programa Cultural de la XIX Olimpiada]; Instituto Nacional de Bellas Artes, ed., *Exposición Solar 1968* [salas 1, 2, 3 y 4, Palacio de Bellas Artes, octubre-diciembre de 1968] (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968).
37. *Exposición Solar 1968*.
38. *Exposición Solar 1968*.
39. Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969).
40. Sobre Confrontación 66 y los acontecimientos artísticos de 1968, véase Tibol, *Confrontaciones*, 33–100, 150–162.
41. Tibol, *Confrontaciones*, 150–166, hace el recuento de varios episodios en este proceso de politización.
42. Jorge Alberto Manrique, "Artes Plásticas. Expo 67: Pintura Vigente", *Revista de la Universidad de México* XXI, núm. 6 (febrero de 1967); disponible en: <http://www.revistadelauniversidad-historico.unam.mx/historico/10286.pdf>, consultado el 6 de febrero de 2018.
43. Tibol, *Confrontaciones*, 33–100.
44. Alfredo Joskowicz, "Resumen de tendencias del arte en los sesenta", *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México*, México, 1969.
45. Joskowicz, "Resumen de tendencias": 123.

*NB: Paola Eguilluz colaboró en la investigación documental y hemerográfica. Mil gracias por su apoyo y generosidad a Juan Carlos Pereda.

RADIANT DEVELOPMENT[1]

RENATO GONZÁLEZ MELLO

Introduction

Who today remembers "stabilizing development," the economic policy initiated by Antonio Ortiz Mena when he took over the Mexican Ministry of Finance at the end of 1958?[2] In the popular imaginary of the urban middle class, the "postwar" period, the third quarter of the twentieth century, was a time of prosperity in Mexico. Gross domestic product was growing at more than six percent annually and per capita income increased by more than three percent between 1940 and 1980. The urban population of the country went from one third to two thirds of the total. In 1950, agriculture accounted for almost twenty percent of GDP, whereas by 1980 it was down to ten percent.[3] As Soledad Loaeza has pointed out, this period of optimism and a booming economy was not exclusively Mexican. It was a global phenomenon.[4]

We have forgotten the optimism of the 1960s. Perhaps that is why Rufino Tamayo's *Man Radiant with Joy* (1968) is a painting whose title makes us rather uncomfortable. Who could be radiant with joy in 1968? Raquel Tibol pointed this out, when she began her reconciliation with the painter who represented, better than any other, the contrary of the Mexican School of Painting, the muralists, the Taller de Gráfica Popular (TGP), and the painting of social commitment that had dominated the twentieth century. In 1974, Tibol published *Orozco, Siqueiros, Rivera, Tamayo*, which included the following comment:

> There must have been someone who asked: Were there men radiant with joy in Mexico in 1968? In what part of the world in 1968 were there—symbolically, that is, or in a generalized way—men radiant with joy?[5]

Tibol also pointed out another circumstance. The Venice Biennale, where the work was presented, had been one of the theaters of the tide of anarchist dissent that characterized the 1960s in Europe. And so she answered her own question, with enormous lucidity: "What Tamayo did was to respond hedonistically to the ardor of the protests breaking out here and there."[6]

The exhibition which this catalogue accompanies deals with the three editions of the Salón Independiente, which were correlative in the visual arts to the 1968 student movement. That student protest ended tragically, with a massacre of students: a "watershed," to use the word commonly employed in the literature about the period.[7] In this essay I will attempt to show three things. First of all, I will give an account of the fortunes of a painting. Secondly, I will try to locate the work within the context of Rufino Tamayo's oeuvre. Finally, I will attempt to describe the interplay of debates and opinions in Mexico around the policy of the regime toward the visual arts. On the one hand, Tamayo's painting illustrates the reasons that make a unified account of Mexican modernism impossible, even if this account is organized around the movement of La Ruptura. At the same time, it reveals certain cultural consensuses that it is not particularly easy to recall and acknowledge.

Twentieth-century Mexican historiography often seeks to correlate what artists have painted with the policies of successive presidents. But this is not the case with Tamayo's painting, although it gives rise to a series of reflections of a different kind, some of them rather disturbing. Over the last forty years or so, since the beginning of the political reform in Mexico, there has been an attempt to establish two absolute poles: that of a clearly authoritarian regime and that of a society eager for greater spaces of participation, which finally achieved a "democratic opening," a "transition to democracy." Without examining in detail these artifacts of political theory, we can affirm that the story told here does not fit this rather self-complacent teleological interpretation. The political views of Tamayo and his colleagues in 1968 were extremely varied, but generally modest. We must therefore put them in context again in order to recover their moral value, which was far removed from the two absolute alternatives.

The Salón Solar was only one of these possibilities. When the organizers of the exhibition requested this essay, they asked me for an analysis of that particular exhibition, organized by the Mexican government in 1968, on the occasion of the Olympic Games. I could find relatively little about the Salón Solar, which in itself was much more important than a rather selective collective memory gives it credit for. But it is a mistake to see that difficult moment in Mexico from the perspective of a

---

1. Although not always explicitly stated, this essay is a reflection on work done in the same field by Rita Eder, Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise, and Raquel Tibol.
2. Soledad Loaeza, "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944–1968," in *Nueva historia general de México*, ed. Bernardo García Martínez (Mexico City: El Colegio de México, 2010), 682.
3. Juan Carlos Moreno Brid and Jaime Ros, "México: las reformas del mercado desde una perspectiva histórica," *Revista de la CEPAL* 84 (December 2004): 45. It is significant that the service industry continued to account for around 55% of GDP during this entire period, a fact that may be explained by a certain urban and cosmopolitan conservatism, which is precisely the subject of this essay.
4. Loaeza, "Modernización autoritaria," 698.
5. Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1974), 12–20.
6. Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, 12–20.
7. A search for "'movimiento estudiantil' [student movement] AND parteaguas [watershed] AND 1968" in Google Books (http://books.google.com, accessed 5 February 2018) brings up 1,450 titles containing such expressions. Curiously enough, a search for *parteaguas* [watershed] alone in this global database clearly shows that the word is a Mexicanism dating from the twen-tieth century, employed metaphorically in social or political contexts. It became common currency in the 1980s.

historiography focused on the political processes of the Mexico City elites, obsessed with themselves and absolutely certain, as we shall see, that they represented the nation as a whole. The story told briefly here has other ramifications.

The Painting

Toward the end of 1967, the cultural magazine *Espejo*, edited by Luis Spota, published an interview with Tamayo in which he was able to expound many of the ideas that have given him his place in the history of Mexican painting. It is noteworthy that this issue of a publication devoted to cultural matters also contained two texts by President Gustavo Díaz Ordaz, along with news about the upcoming Olympics. The questions in the interview, doubtless formulated by the author of *Casi el paraíso* himself, were refined and incisive. Did Tamayo identify with the Contemporáneos group? What did he think of mural painting? Was it true that his own painting drew on deep and obscure pre-Hispanic roots? This last question came out of a mode of thinking that was and continues to be, if I may be permitted the paradox, both systematic and informal. The text of the interview was preceded by a well-known description of Tamayo by Xavier Villaurrutia, taken from the catalogue of his exhibition at the Palacio de Bellas Artes in 1948:

> Tall and dark. Lively eyes and a large, fleshy mouth. A broad nose with large nostrils that seem to absorb the air, breathing in without apparent pause. Large hands, at once strongly molded and refined. *Time has lightened the color of Rufino Tamayo's skin*, even as it has scattered the ashes of age in his dark hair.[8]

It is a well-mannered rhetorical system, although from the vantage point of 2018 the allusion to "the color of [his] skin," and its use as a metaphor of civilizing development, is difficult to swallow. I imagine it would have been so for Tamayo as well, who avoided being placed in absolute categories all through his career. To some extent, he answered with common sense, without denying the facts. Yes, he had felt an affinity with the Contemporáneos; yes, he was interested in pre-Columbian art; yes, he liked some of the works of the "Three Greats," though at the same time he rejected commitments he might be uncomfortable with. He was not against the Revolution, but against ideological hegemony over painting; his painting could not be explained by some esthetic theory formulated by the Contemporáneos. And as for race and identity, he expressed himself ambivalently:

> A great deal has been written about my origins, even that I am of Zapotec extraction, with the intention of exaggerating the peculiar character of my work. The truth is, however, that I am not a pure-blooded Indian. I happen to be a mestizo who has enriched his creative work within an indigenous tradition, and nothing more…[9]

And nothing less[10]

We are looking at a rather complicated mixture. Since we are going to see different ideas about what is "universal," let us begin by saying that Tamayo ended the year 1967 distancing himself, albeit not entirely, from the theories that gave him a somatic racial identity, though he did make modest claims to a cultural identity.

In June of the following year, before a serious political and social crisis erupted in Mexico City, the press reported that Tamayo was on his way to the 20th Venice Biennale, in which he would participate as a guest artist.[11] The magazine *Mañana* interviewed him before his departure. Less sophisticated than that of *Espejo*, the interview in *Mañana* managed to unnerve him a little:

> What do think of these new experiments, as for example what is being presented at the Palacio de Bellas Artes?
>
> All of these endeavors seem very interesting to me. There is no doubt that the new form of life implies new forms of expression, so these endeavors are of great interest and some of them very important perhaps. What I don't like is that they are confused with painting, as in the case of Le Parc, who as you know was given a painting award in the last Biennale, which caused a scandal and even a change in the administration. Pictorial art is a form of expression through a material called paint, and it cannot be confused with other materials. So that all these things being done, I repeat, are very important, but should not be confused with painting. They are interesting forms, they are current, we could even accept that they are expressive contemporary forms, more important than painting, but we can never confuse these artistic objects with painting. Painting is done on a flat surface, that is, in two dimensions, and uses a material called paint.[12]

The clash is even greater. What is striking is that Tamayo is completely open about his intentions at the Biennale: he is attending in representation of a discipline he considers threatened. He discerns immediately that the new expressions do not seek to constitute an alternative to painting, but rather to replace it altogether, that they are occupying spaces where the "oil on canvas" used to predominate, without any competition. He therefore conceives his participation in the Venice Biennale as an antidote, or counterbalance, to these novelties. In the 1960s, there were many Latin American art theorists who had their doubts about Pop art and Op art. Justino Fernández, for example, discreetly celebrated the fact that Pedro Coronel stayed away from Pop and Op: "… that is, that he is in the line of painting that has validity as such."[13] An early reader of Adorno, Juan García Ponce detected parallels between certain trends in Mexican nationalism and Pop art. He put Op art in the same bag, owing perhaps to its kinship with certain ideas of Siqueiros:

> But if in political art the error is to be found in the void that opens up between the program and the work, in Op or kinetic art the lack and the encumbrance are to be found in the conscious choice of a void as program, although within these systems, the remnants that represent them can have a certain degree of critical content, whose limitation resides in its very objectivity. The critique of the void, fitting cause to effect, cannot produce more than a void, and this is what happens to these works. Their negation of reality is parallel to their negation of art and they cancel out themselves.[14]

Luis Cardoza y Aragón, who had himself gone through several cycles of excommunications and accusations of heresy, commented on Julio Le Parc's exhibition at Bellas Artes in 1967 in the following terms:

> The art of Vasarely has had an influence on advertising, on decoration, on industrial design, on fashion. What influence will kinetic art have? […] Julio Le Parc is one of the most outstanding exponents of this art. His current exhibition in Bellas Artes is important for us: we relate it to a creation that breaks away from traditional paths and approaches the idea of a mass art. The very concept of the painter is disturbed.[15]

Tamayo was not isolated in his position: it was that of the moderns and, more concretely, that of the painters and critics associated with La Ruptura. As we shall see, this position ended up being a little ambiguous. Suffice it to say that, after visiting the Biennale, the painter again expressed his distaste for contemporary expressions, telling an Italian journalist:

> All this is not painting. Interesting experiments are being made, perhaps closer to the life we live. But it is not painting. Painting has a limit that is very clear and is the very source of its richness. […] I energetically protest. It is necessary that art return to humanism. The experiments that artists are making at this moment are intellectual episodes.[16]

The catalogue of the Venice Biennale included an extensive list of works by Tamayo, though none from before 1955 (in other words, they were all later than his exhibition at Bellas Artes in 1948). The Venice exhibition took place from June to October of 1968, after which it traveled to Yugoslavia and Vienna, Austria.[17]

In view of the esthetic debate that was underway, it is almost certain that Tamayo painted *Man Radiant with Joy* especially for the Venice exhibition. It is also possible he had the Olympic Games in mind. As we shall see, Tamayo was invited to the Salón Solar. The catalogue of his participation in Venice was published by the Organizing Committee of the Mexico City Olympic Games, under the title *Rufino Tamayo. México 68*.[18] We can therefore conjecture, because of the commission given to Salvador Dalí, that the Mexican government requested a solar theme of the artists who were to contribute work on the occasion of the Games.[19] In the case of the Catalan painter, the Franco government commissioned (but did not pay for) *Cosmic Athlete*, which, after many vicissitudes, was to graces the offices of the king of Spain. Instead of a discus, the classical figure is about to cast the sun. Could *Man Radiant with Joy* also be interpreted in terms of this solar iconography?

Like other works by Tamayo of the 1960s, the painting is an oil with abundant filler material (sand to generate texture).

---

8. [Luis Spota], "Palabras. Entrevista con Rufino Tamayo," *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México*, Mexico City (third quarter of 1967): 167 (italics —and outrage—mine). See *Tamayo: 20 años de su labor pictórica* (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA]-Museo Nacional de Artes Plásticas, 1948), [9].

9. [Luis Spota], "Palabras. Entrevista con Rufino Tamayo," 169.

10. To paraphrase Luis Cardoza y Aragón and José Clemente Orozco, *Orozco* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]-Instituto de Investigaciones Estéticas [IIE], 1959).

11. For Tamayo's participation in the Biennale in general, see Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo: aproximaciones* (Mexico City: Praxis, 2000), 317–321.

12. "Rufino Tamayo," *Mañana*, Mexico City (29 June 1968): 65.

13. Pedro Coronel and Justino Fernández, *Pedro Coronel, pintor y escultor* (Mexico City: UNAM-IIE, 1971), 40.

14. Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible* (Mexico City: Siglo XXI Editores, 1968).

15. "Vida cultural. Julio Le Parc," *Revista de Bellas Artes*, August 1968; available at <https://issuu.com/cnl-inba/docs/68_07_22_pdf_completo_opr>, accessed 5 February 2018.

16. Judith Alanís and Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo: una cronología, 1899–1987* (Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1987), 93–94.

17. *Venezia Biennale 1968: Venezia, 22 Giugno-20 Ottobre, 1968 / 34 Biennale Internazionale d'arte* (Venice: Biennale, 1968), 123. The brochure *Rufino Tamayo. México 68: programa cultural de la XIX Olimpiada* (Mexico City: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada-Departamento de Publicaciones, 1968) does not include, in its list of works, *Figure IV* (the title under which *Man Radiant with Joy* was presented), but it is in the official catalogue. There are other discrepancies between the Mexican brochure, published by the Olympic Games Organizing Committee, and the catalogue of the Biennale. In the official catalogue of the Biennale the title *Figure IV* appears, correlated with *Man Radiant with Joy* in Rufino Tamayo et al., *Rufino Tamayo, slikar iz Meksika. Muzej savremene umetnosti, novembar-decembar, 1968* (Belgrade: Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, 1968). I owe the correlation between these two facts —a cataloguing confusion such as I have seldom seen— and the possible resolution of the problem to a very illuminating document provided to me by its author: Juan Carlos Pereda, "Hombre radiante de alegría," 2018, Archive of Juan Carlos Pereda.

18. *Rufino Tamayo. México 68*.

19. Enrique Loubet Jr., "Para la memoria artística," *Universo de El Búho* (October 2007). The painting was the subject of a lawsuit at the beginning of the twentieth century. Several newspaper articles state that it was commissioned by the Spanish Olympic Committee specifically for the Olympic Games, which probably explains the solar theme of Dalí's own painting, and leads me to believe that it was suggested by the Mexican Organizing Committee as a general guideline. See "Rifirrafe artístico en el Senado por el cuadro de Dalí del que está enamorado Juan Carlos I," *El Español* (14 June 2017); available at <https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170614/223727686_0.html>, accessed 5 February 2018.

The background is divided into areas of three colors —sienna, solferino, and cerulean— which almost coincide with the subtractive primary colors of color theory (yellow, magenta, and cyan). In the center of the composition there is a frontal view of a man seated at a table, smoking a cigarette, with a glass in front of him. From the center of his head come radial lines (which make him "radiant"). The lines are green, red, yellow, and white. These are not exactly the additive colors of color theory (red, indigo blue, and green), but they seem to be.[20] The man's head is surrounded by a halo or extraordinarily thick shell, inside of which is a white blot without eyes or nose, but with an enormous, slightly grotesque smile. The eyes are immense. The man's elbows rest on the table, contributing to the sensation of ease and wellbeing. The textures of the background are covered with scratches and graffiti and other accidents.[21] I believe it is correct to speak of the "background," because the glass generates a division between front and back: a rational space that contradicts the textured surface with its scratches, abrasions, and graffiti. The texture, in addition to calling attention to the surface of the work—one of the commonplaces of modernist painting—, evokes a kind of synesthesia: the texture is seen, but its roughness causes an inevitable analogy with the sense of touch.

We have some idea of the procedure followed by the painter thanks to *Tamayo*, a short film made by Manuel González Casanova in 1967, which shows the various stages of the creation of the *El mexicano y su mundo* (The Mexican and His World).[22] First of all, contrary to the idea of a completely instinctive painting, it is clear that Tamayo made preparatory sketches. Because of its size, the mural in the film is painted first on the ground (Tamayo, wearing a tie and impeccably polished shoes, applies the background surface). But this must not have been only a question of format, for in the following stages, when the outlines and shadows of the figures are being defined, the frame is stiff and vertical. All this is very academic, but there is something in the color that demands the horizontal placement of the surface. There is a prior design, and the blots of paint are neither random nor accidental. Tamayo takes the color directly from medium-sized plastic containers, into which he plunges his brush. In order to achieve the textures of *Man Radiant with Joy*, he must have gone through other stages, but I do not believe it would have made much of a difference. We are dealing with a painter who applied the background, who designed, and who concentrated on effects and textures that could be designated "chiaroscuro." We like to think that modernist painting is completely alien to "academic" methods. So it is, in this case, but Tamayo seems to suppose that there is a sort of common sense in painting, as he stated in his interview with *Mañana*: "I believe painting will always exist, because it is a very concise form of expression."[23]

The Arduous Construction of Universal Man

We must return to Octavio Paz's original text, "Tamayo en la pintura mexicana" (Tamayo in Mexican Painting), to understand the transformation that had taken place in less than twenty years. In that text, Paz suggested that the works produced by Tamayo in the late 1940s were a reaction to the horrors of the war.

> His art is a direct and instinctive response to the pressure of history. It is therefore both a testimony to the forces that seek to destroy us and an affirmation of our will to survive.[24]

Paz is alluding here to the figures crying out in the solitude of the night, to those being attacked by birds, to the dogs howling in the desert, and to the figures laughing grotesquely. At least two of the works from the 1948–1950 exhibition to which Octavio Paz refers clearly foreshadow *Man Radiant with Joy*. These are *Smoker* and *Happy Man*, both painted in 1947, to which the drawing *Smoker*, of the same year, could be added. It is possible that Paz was also familiar with *Watermelon Eater*, although it was painted in 1950, since his text was written before Tamayo's Paris exhibition of that year. The fatuous smile and the elbows on the table make this figure a clear forerunner of *Man Radiant with Joy*. The same could be said of the frontal view of *Smoker*.

"Tamayo en la pintura mexicana" is an essay of a rather existentialist slant. It is akin to other attempts of the late 1940s to construct a new figure of humanity, now no longer the global proletariat, but rather the individual utterly forsaken by the gods, yet still oppressed by ideologies. Paz contrasts Tamayo's independence with the officialism of the muralists. One of his rhetorical tropes is rather striking: he recalls that, according to Xavier Villaurrutia, "the solar element accompanies this painter in all his adventures." Paz complements this principle with its opposite, the lunar element, but he emphasizes the former: "In effect, Tamayo is always a child of the earth and the sun. [...] His material, at once concentrated and succulent, rich and severe, is made of the substance of that secret sun."[25] The sun again.

This distance from nationalism was not always absolute. A year later, in 1952, Tamayo painted a picture for the exhibition *Mexican Art from Pre-Columbian Times to the Present*, organized by Fernando Gamboa at the Musée national d'Art moderne in Paris. The *Homage to the Indian Race* is an enormous oil, intended to be exhibited at the entrance to the exhibition (and so to be seen before such conspicuous works as *Cuauhtémoc redivivus* by Siqueiros), alongside the monumental pre-Hispanic monoliths that Gamboa had had transported to Paris. It is a work similar to Olga Costa's *The Fruit Vendor*, which was commissioned for the same occasion, drawing on an iconography of the street vendor that goes back to the eighteenth century, closely related to the colonial conception of Mexico as a supplier of raw materials.[26] This is one of the most important elements of Mexican nationalist iconography and sums up many of its ambiguities: it can be found in the various versions of Diego Rivera's *The Flower Vendor* and also among the characters of *Los bandidos de Río Frío*. By the 1960s, Gamboa had been working for years at the Ministry of Industry and Commerce and he took another mural by Tamayo (*Fraternity*, 1968) to the World's Fair in San Antonio.[27] Three years later, in 1971, the Mexican government donated *Fraternity* to the United Nations as a contribution to the decoration of the organization's headquarters in New York City. In 1967, the government had sent to the Mexican pavilion at Expo 67 in Montreal the no less monumental *The Mexican and His World*, which found a home years later in the Mexican Ministry of Foreign Affairs. The mural is a reworking of certain themes present in the Museo Nacional de Antropología and does not conceal its views about nationalism.[28]

As Sloan has pointed out, the humanism of the title of the Montreal exhibition (*Man and His World*) may be misleading, since the postmodern critique of that universalist vision was already gaining speed.[29] "I was given the subject of *The Mexican and His World*," Tamayo told González Casanova,[30] in what seems to have been an attempt by Fernando Gamboa to negotiate with the humanism of the immediate postwar period. But it was already anachronistic: a dialogue with the Octavio Paz of the 1940s and 1950s. The debates were ever more often on another frequency, as Rufino Tamayo would learn, to his surprise, in Venice.

To add to the tangle of ambiguities, in 1968 Tamayo also participated in the design of the ceremony at which the Olympic Games Organizing Committee was entrusted with the Olympic torch. His words are worth quoting:

> An ancient Greek will descend, in Veracruz, from the ship carrying the Olympic torch. By means of a series of relays, the torch will travel through the varied panorama of Mexico, traversing jungles, deserts, and mountains, in such a way that the Greek finally hands it over to the Aztec priests standing atop the Pyramid of the Sun in Teotihuacan. These will celebrate a fire rite and the Olympic flame will go down the stairs of the pyramid in a great cascade of light and ignite a huge bonfire, around which traditional dances will take place. My idea is to symbolize the bequest of antiquity to modernity.[31]

There is documentary evidence that what the painter proposed did not in fact take place. It was difficult for "an ancient Greek" to swim from the warship carrying the torch to the boardwalk of the port, where it was handed over, across from the Pemex tower.[32] But the mass spectacle in the archaeological zone, reminiscent of the nationalistic splendor of the 1920s and 1930s, did indeed take place. Pedro Ramírez Vázquez has stated in a video that the setting and costumes were designed by Julio Prieto.[33] We are dealing with a complex of cultural elements similar to the combination of the *tableaux vivants* of Quetzalcóatl in the Deportivo Venustiano Carranza and the Arcadian murals of Diego Rivera in the Palacio Nacional.[34] Luckily, perhaps, for the central figures in this story, it never quite came together. Forty years had not yet gone by, but the changes all over the world had been immense.

Art, the Olympiads, and the World

In conjunction with the Instituto de Investigaciones Estéticas of the UNAM, the Olympic Games Organizing Committee, and

20. Regarding Tamayo's ambivalence about color theories, see Mariana Morales Cortés, "Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo," undergraduate thesis in history (Mexico City: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2005), available at <http://132.248.9.195/ptb2005/01021/0347515/Index.html>, accessed 5 February 2018.
21. My description has been enriched by conversations with students of the course in contemporary Mexican art given as part of the history program of the Facultad de Filosofía y Letras of the UNAM, especially in the year 2012. It was also recorded by Marco Polo Juárez and discussed in a seminar of a social service project undertaken in 2014 to help finish the catalogue of the Museo de Arte Moderno, which is still in preparation.
22. Manuel González Casanova, *Tamayo*, 1967, available at <http://www.imdb.com/title/tt0324157/>, accessed 8 February 2018. Available at <http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/video38.html>.
23. "Rufino Tamayo," 65.
24. Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana," *México en la Cultura*, supplement to the newspaper *Novedades* (21 January 1951).
25. Paz, "Tamayo en la pintura mexicana."
26. Ana Torres, "Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales," *Discurso Visual* (January-March 2005); available at <http://discursovisual.net/dvweb03/agora/agoanator.htm>, accessed 8 February 2018.
27. Suckaer, *Rufino Tamayo*, 321.
28. Johanne Sloan, "Humanists and Modernists at Expo 67," *Revista Mexicana de Estudios Canadienses* 13 (Spring-Summer 2007): 79–87; Manuel González Casanova, "Tamayo: sobre el oficio de pintor," *Revista de la Universidad de México* XXI, no. 5 (January 1968), available at <http://www.revistadelauniversidad-historico.unam.mx/historico/10297.pdf>, accessed 8 February 2018; Raquel Tibol, *Confrontaciones: crónica y recuento* (Mexico City: Sámara, 1992), 101–106.
29. Sloan, "Humanists and Modernists at Expo 67," 81.
30. González Casanova, "Tamayo: sobre el oficio de pintor," 13.
31. Cited in Alanís and Urrutia, *Rufino Tamayo*, 92.
32. "Estrellas y deportes en la XIX Olimpiada de México 1968 - Antorcha olímpica," available at <https://www.youtube.com/watch?v=ErLC3GRikGI>, accessed 7 February 2018; "La antorcha olímpica llega a Veracruz (México 1968)," available at <https://www.youtube.com/watch?v=EKEVa2lPn1U>, accessed 6 February 2018.
33. "La antorcha olímpica llega a Veracruz (México 1968)."
34. Itzel Rodríguez Mortellaro, "El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl," in *La imagen política*, ed. Cuauhtémoc Medina (Mexico City: UNAM-IIE, 2006), 335–354.

the Academia de Artes,[35] the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) convened a meeting at the beginning of 1968 to organize the Salón Solar. Although the final catalogue of this event does not say so, it is very possible that Jorge Hernández Campos, the head of the visual arts section at that time, had Paz's words about the "solar" quality of Tamayo's painting in mind. In any case, the announcement of the exhibition is dated June 1968. On August 9th, a group of artists expressed a series of objections to the format of the exhibition. They especially rejected the proposal that the Salón be divided into sections: "In addition to betraying a narrow criterion, it is an affront to the creative freedom of the artist and therefore an unacceptable limitation. So also is including a section devoted to 'watercolors' without taking into account that this is simply another painting technique."[36] It is a striking fact that Rufino Tamayo himself headed the list of signatories, in view of his warnings in an interview just the previous June against confounding painting with radical experiments in kinetic art.

The INBA, after consulting with some of the other artists involved, announced a new exhibition format in August. By then it may have been a little late. On July 23rd, riot police had occupied Vocational School No. 5. Amidst protests and reactions, on the 29th of the month the army had taken over the San Ildefonso Preparatory School and on August 1st the rector of the UNAM had led a protest demonstration. The dispute about the Salón Solar seemed to be limited to an esthetic disagreement, which is how it had started. It was the "Department of Visual Arts" and not its titular head, Jorge Hernández Campos, who signed the following rather embittered text:

> Things did no come out as planned. The announcement of the "Exposición Solar 68," as the project was called, provoked a protest signed by a group of artists who later gave themselves the title of "Salón de Independientes." Others, for a variety of reasons, also expressed their displeasure to the Institute in private.
> [...]
>
> Following the announcement of the revised exhibition format, some artists who had previously accepted decided to refrain altogether from appearing in the "Exposición Solar 68"; others, originally signatories to the aforementioned protest, withdrew from the Salón de Independientes, either still without participating in the "Exposición Solar" or deciding to join it. [...] All these changes and hesitations, with the last-minute delivery and withdrawal of works, resulted in the inauguration of "Exposción Solar 68" being postponed from the 4th to the 8th of October, on which last date it opened at twelve o'clock.[37]

What had been conceived as a continuation of Confrontación 66, the exhibition that ended the disputes within the movement of La Ruptura, ended up being a rather mournful affair. Although the catalogue text does its best to trace the origins of political commitment back to Courbet, it not difficult to imagine the very conflicting feelings of Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Juan Crespo de la Serna, Pablo Fernández de Márquez, Alfonso de Neuvillate, and Víctor M. Reyes, gathered together on the "seventh day of October of nineteen sixty-eight."[38] Life would go on, but badly. The prizes for watercolors that had originally provoked part of the conflict were indeed awarded. Lorraine Pinto, José García Ocejo, Javier Esqueda, Pedro Friedeberg, Ernesto Mallard, Pedro Cervantes, and Antonio Peyrí received the most important acquisition awards. Some of them, along with others selected for the show (Esqueda, Friedeberg), would play an important role in Ida Rodríguez Prampolini's *El surrealism y el arte fantástico en México* (Surrealism and Fantasy Art in Mexico), published in 1969.[39]

The names of the artists that appeared on the final list are mainly well-known: a mixture of kinetic artists, late surrealists, and Mexican muralists of the second wave. But it was those who signed the protest, the Independientes, who ended up stealing the spotlights and establishing their hegemony in the field of the arts. They may have withdrawn their paintings at the last moment, but the division remained in place.

Conclusions

What happened in October of 1968? Two things are clear. The relations of Mexican intellectuals with the government changed radically. Tamayo became the government's favorite artist, as his work was taken to Montreal and to San Antonio, it was donated to the United Nations, it was displayed in the Ministry of Foreign Affairs, it was sent to the Venice Biennale, and Tamayo was even asked his opinion about the Olympic festivities in Teotihuacan. The original aim of the Salón Solar seems to have been to continue with a policy of inclusiveness, initiated in an ephemeral way in Confrontación 66. But this was no longer possible.[40] One of the reasons was the horrified reaction of the artists to state violence and specifically to the October 2nd massacre. This was of course an ethical reaction, shared fifty years later by the present writer. The critique of state violence was intertwined with an increasingly incisive analysis of the conditions of Mexican museums, so that positions originally taken in the debates about Pop or kinetic art ended up as political stances of a much wider scope.[41]

But teleological explanations must be avoided, whether in politics or art: it is not easy to attribute changes in the arts to major political events. And that is not exactly what happened here. What we have is the story of a pyrrhic victory (Confrontación 66), prematurely celebrated, which turned out to be both hail and farewell. Two years later, in 1968, the consensus was broken. It was a consensus between painters and intellectuals. Thus, Jorge Alberto Manrique expressed his disappointment at what Fernando Gamboa sent to Expo 67 in Montreal:

> Just eight months after Confrontación 66, a magnificent exhibition that demonstrated the high level of art being made in Mexico, that managed to gather together a very important group of works, Expo'67 turns out to be (always within the proper limits of decorum) the other side of the coin. The fact is that few pictures achieve the quality that might be expected of their creators; that, after touring the exhibition, a lack of relevance is felt. And it's a pity, of course, if we think of the circulation the group of works will have, a pity for what we could call the prestige of Mexican painting, and a pity, above all, for the prestige of many of the artists.[42]

This group of intellectuals and artists was better against Siqueiros. Once the hegemony of the "Mexican School" had been overcome, it was more difficult to agree on the right path to take. We need to devote more attention, as Raquel Tibol did at the time, to the debates provoked by Confrontación 66.[43] Aware of the tensions between the artists and the critics, of the very conflicting ideas about the new Dadaisms, Alfredo Joskowicz published in 1969 a long article that recapitulated the most important trends in contemporary art.[44] "Josko," as the young people called the filmmaker and future teacher of filmmakers, included a brief final paragraph about the Mexican situation.

> Out of a rapid and tardy assimilation of abstract tendencies there emerged a group of artists who, in the early 1960s, achieved a maturity that was hard to sustain, but which at the time managed to send the protected "Mexican school of painting" into crisis. With "Confrontación 66," held at the Palacio de Bellas Artes, a new cycle began, which would bring official acceptance of the abstract currents, as confirmed by the participation of the representatives of this trend in "Expo 67." Nevertheless, the longstanding commitments of the institutions prevent this acceptance from being completely frank, causing a chain reaction against Bellas Artes, and so a considerable group of artists has decided to found the "Salón Independiente," whose first presentation is to be held in October of 1968.[45]

This is a little partial. There were indeed the longstanding commitments of the institutions—there is no doubt about that: Fernando Gamboa appears all over the place—, but also some of more recent origin. If abstract art established itself in Mexico as the opposite of the contemporary art of the 1960s, as the antidote to Pop and kinetic art, the Salón Solar was the end of this story of concord. The painters' new options also entered into crisis.

Tamayo wandered around the Venice Biennale in a foul mood. He withdrew from an official exhibition full of kinetic art and social realism. Jorge Hernández Campos continued his career in Mexican cultural institutions, though these were no longer able to establish relations between "the Mexicans and their world." They would first have to undertake the task—more modest but also more necessary—of improving their relations with the Mexicans themselves.*

---

35. The author of the present essay is a member of the Academia de Artes and director of the Instituto de Investigaciones Estéticas of the UNAM.
36. [Programa Cultural de la XIX Olimpiada]; *Exposición Solar 1968* [rooms 1, 2, 3, and 4, Palacio de Bellas Artes, October-December 1968] (Mexico City: INBA, 1968).
37. *Exposición Solar 1968*.
38. *Exposición Solar 1968*.
39. Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México* (Mexico City: UNAM-IIE, 1969).
40. On Confrontación 66 and events in the art world in 1968, see Tibol, *Confrontaciones*, 33–100, 150–162.
41. Tibol, *Confrontaciones*, 150–166, provides an account of several episodes in this process of politicization.
42. Jorge Alberto Manrique, "Artes Plásticas. Expo 67: Pintura Vigente," *Revista de la Universidad de México* XXI, no. 6 (February 1967); available at <http://www.revistadelauniversidad-historico.unam.mx/historico/10286.pdf>, accessed 6 February 2018.
43. Tibol, *Confrontaciones*, 33–100.
44. Alfredo Joskowicz, "Resumen de tendencias del arte en los sesenta," *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México*, Mexico City, 1969.
45. Joskowicz, "Resumen de tendencias": 123.

*Note: Paola Eguilluz has collaborated on the documentary research for this essay. Many thanks to Juan Carlos Pereda for his support and generosity.

MURAL EFÍMERO: DESPLAZAMIENTOS ESTÉTICO-POLÍTICOS (1966–1973)[1]

ISRAEL RODRÍGUEZ

Por modernidad entiendo lo efímero, lo contingente.
Charles BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, 1863.

En el *Manifiesto del Partido Comunista*, Marx declaraba, acerca de la condición de la clase burguesa, lo siguiente: "todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, han quedado rotas; las nuevas rápidamente se hacen añejas y no llegan a petrificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es ahora profano". Este texto, como es bien sabido, sirvió a Marshall Berman como inicio de un largo y minucioso análisis de la vida moderna a partir de sus manifestaciones artísticas. En él, el autor distinguió dos procesos complementarios y dialécticos: la modernidad y el modernismo. En la primera, la revolución económica del siglo XIX transformó el mundo occidental y configuró las formas de las sociedades del siglo XX: industrialización de la producción, ampliación y tecnologización del conocimiento científico, profundas alteraciones demográficas y grandes crecimientos urbanos acompañaron la configuración de un Estado cada vez más poderoso administrado mediante una dura burocracia y obsesionado por la creación de nuevas ciudades.

Por otro lado, el modernismo se presentaba como la condición de existencia de quienes habitan estas nuevas ciudades: hombres y mujeres con la necesidad (y la capacidad) de transformar constantemente un mundo que previamente los había transformado a ellos; agentes de la historia para quienes lo perpetuo no tenía lugar, para quienes la permanencia era un pecado.[2]

En un lado de la moneda, los constructores del Estado moderno que no podían ver en él fisura alguna, una modernidad aceptada con entusiasmo ciego y acrítico, como un nuevo monolito cerrado e incapaz de ser reconfigurado; en el otro, aquellos que, apelando a la misma condición moderna, defendían la dicotomía construcción/destrucción como la forma distintiva de ser moderno. Por un lado, el Estado que en actitud fáustica levanta una nueva ciudad universitaria con las primitivas rocas del Pedregal y coloca sobre ellas una estatua que lo personifica y eterniza; por el otro, jóvenes modernos que destruyen aquella estatua, que enarbolan el dinamismo de su condición moderna, lo efímero como su esencia.

Construcción/destrucción

A mediados de su gestión, el presidente Miguel Alemán inició formalmente los trabajos de construcción de la Ciudad Universitaria. Al frente de un ejército de 150 profesionistas y cerca de 10 mil trabajadores, el arquitecto Carlos Lazo, gerente general de la obra, trabajó a marchas forzadas para construir la utopía funcionalista que aislara a los jóvenes estudiantes de la contaminación moral y política del centro de la ciudad.[3] A partir de ese momento, desde las altas esferas del poder universitario se desató una avalancha de elogios y agradecimientos hacia el presidente, en los cuales la retórica que lo identificaba como el miembro más importante de la comunidad universitaria sería la constante. El 7 de marzo de 1950, como corolario de aquella campaña, la universidad otorgó al presidente en funciones el doctorado *honoris causa*, reconocimiento que entregó el rector Luis Garrido mientras pronunciaba un emocionante discurso:

> Tal distinción obedece no sólo al reconocimiento por el interés vigente y afectuoso que habéis demostrado por la Universidad y la sagacidad y clarividente energía con que habéis afrontado graves problemas nacionales, sino también a la lección de confianza que el pueblo de México dispensa a sus intelectuales, eligiendo como capitán de su destino a un hijo de nuestra Casa de Estudios.[4]

Fue en ese clima de profunda idolatría *alemanista* que comenzó a circular en las oficinas de los arquitectos la idea de inmortalizar aquel momento con un homenaje en piedra para el presidente universitario. "Nadie habló de ella en voz alta —ni Novoa, ni Lazo, ni Garrido—, aunque en el secreteo de las oficinas se rumoreaba que andaban buscando escultor".[5]

---

1. Una aproximación al mural efímero de 1968, al acto, a la obra, a la cinta y a su historia no puede ser sino una relectura. El proceso creativo y las circunstancias culturares y políticas que dieron lugar a esta pieza y a su registro han sido estudiados ampliamente. Lo que pretendo ahora es un acercamiento al conjunto del fenómeno desde una óptica que rescate lo que de ella se ha dicho en investigaciones previas. Aunque lo aquí escrito es responsabilidad mía, este texto es deudor de todo lo que he leído, escuchado y discutido con cuatro personas con quienes declaro mi deuda: Angélica García, Pilar García, Álvaro Vázquez y, por supuesto, Rita Eder.

2. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad, trad. Andrea Morales Vidal (México: Siglo XXI Editores, 2011), 1–26 [*All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Nueva York: Penguin, 1988), 15–37].

3. Para un análisis detallado de este proyecto político y urbanístico, véase Sergio Miranda Pacheco, "Por mi raza hablará la metrópoli: universidad, ciudad, urbanismo y poder en la construcción de Ciudad Universitaria, 1929–1952", en Sergio Miranda Pacheco (coord.), *El historiador frente a la ciudad de México. Perfiles de su historia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]-Instituto de Investigaciones Históricas [IIH], 2016), 183–228.

4. Discurso del rector Luis Garrido en la imposición del grado de doctor *honoris causa* al presidente Miguel Alemán, 7 de marzo de 1950.

5. Vicente Leñero, "Una estatua para Miguel Alemán", en Vicente Leñero, *La talacha periodística* (México: Grijalbo, 1988), 157.

331. Miguel Alemán y | and Carlos Lazo frente a la maqueta de | in front of the model of Ciudad Universitaria

332. Proceso de construcción de la estatua a | Construction process of the statue of Miguel Alemán, 1952. 333. Estatua a | Statue of Miguel Alemán, s.f. | n.d..

La búsqueda fue corta y la elección no fue difícil. Se le llamó a uno de los más famosos escultores del régimen: Ignacio Asúnsolo.[6]

Durante dos años, el consagrado escultor trabajó en la monumental pieza emplazada estratégicamente entre el espacio que separaba la Biblioteca Nacional (depósito del saber) y el edificio de la rectoría (lugar del poder). En ella, Miguel Alemán, vestido con la indumentaria solemne con la que había recibido el *honoris causa*, sostenía el libro de la ciencia con la mano izquierda. En el proyecto original, el presidente tendía el brazo derecho en ademán de entrega para simbolizar su generosidad hacía los universitarios. Sin embargo, por el gran peso de la estatua (aproximadamente 58 toneladas), levantarle un brazo resultaba estructuralmente imposible.[7]

Si bien los cursos impartidos en la Ciudad Universitaria serían inaugurados por el presidente Ruiz Cortines el lunes 22 de marzo de 1954, el ritual de doble entrega (de la estatua y de las inconclusas instalaciones) debía realizarse antes del cambio de sexenio. Por ello, el 18 de noviembre, dos días antes de la inauguración (simbólica) de la Ciudad Universitaria, en acto solemne, el rector Garrido develaba la gigantesca ofrenda.

Aunque el festejado no asistió a aquella ceremonia (se decía desde entonces que le molestaba el parecido final con Stalin), dos días después, el 20 de noviembre de 1952, Alemán retribuía el homenaje entregando a la universidad aquellas impresionantes instalaciones. En su discurso, el mandatario reafirmaba la voluntad de sellar con esa entrega el pacto histórico entre el régimen y la comunidad universitaria: "El Gobierno de la República —decía Alemán— está cumpliendo. Toca cumplir ahora a la universidad, haciéndose cada vez más digna del alojamiento que, con beneplácito del pueblo, le ha edificado su Gobierno".[8] Era, no cabía duda, la época dorada de las relaciones entre el régimen y los universitarios.

Durante los siguientes años se trató de promover la imagen de los estudiantes disciplinados y agradecidos, los modernos universitarios, pulcros como el espacio que los contenía, pero el desgaste de la figura presidencial, y el error de haber colocado aquella estatua en el corazón de la universidad, se hizo cada vez más evidente. Así, el 13 de agosto de 1960 el monumento recibió su primer atentado: en la madrugada de aquel día una carga de dinamita abrió un enorme boquete en la toga del doctor Alemán. Hubo escándalo y lamentaciones. Tanto el ex presidente como el autor de la pieza condenaron el acto. "Mientras la juventud estudiosa pierda el tiempo en esta clase de salvajadas —decía Asúnsolo—, México no podrá ser un país de progreso científico, cultural y económico".[9] Fue el mismo Asúnsolo quien, tras seis meses de trabajo, reconstruyó la base de la estatua para que todo volviera a la añorada normalidad.

Cinco años después era claro que aquella normalidad no llegaría. El contraste entre la generosidad presupuestal de los gobiernos de Alemán, Ruiz Cortines y López Mateos hacia las instituciones educativas, y la política de austeridad y confrontación con la universidad por parte del régimen diazordacista hizo que 1966 fuera para la UNAM un año literalmente explosivo. Entre marzo y abril de aquel año, las voces que pedían la renuncia del rector Ignacio Chávez iban en aumento y en cada nueva manifestación estudiantil la estatua del ex presidente sufría nuevos ataques. Durante la manifestación del 28 de abril (que incluyó la toma de la rectoría y el secuestro y renuncia de Chávez), la escultura sufrió sus primeras intervenciones plásticas: los manifestantes le pintaron las siglas "USA" y una suástica en la toga y el lema "esta estatua es un insulto" en la base. Tras la caída final del rector las autoridades de la oficina de Conservación de Ciudad Universitaria ordenaron que se limpiara el monumento, para lo cual los trabajadores universitarios colocaron ingenuamente un andamio. La madrugada del 5 de

334. Enrique Bordes Mangel, la estatua a | the statue of Miguel Alemán tras el atentado del | following the attack on 13 de agosto de | August 1960

junio los integrantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria Estudiantil (MIRE) utilizaron aquella armazón como escalera y colocaron un cargamento de dinamita en la cara del ex presidente: la detonación voló la cabeza de Alemán por los aires.

Lo que antes representaba una imagen de autoridad y pulcritud terminó siendo una evidencia del divorcio. En lugar de la ostentosa figura presidencial quedaba ahora una mole de cantera chiluca, pintarrajeada y acéfala: un antimonumento al poder presidencial. Como esta vez resultaba imposible recurrir a una rápida restauración —Asúnsolo había muerto en diciembre de 1965—, y como el nuevo rector no parecía estar convencido de que restaurar la pieza fuera la mejor opción, las autoridades universitarias decidieron cubrir aquella ruina con láminas acanaladas a la espera de una resolución.

Para 1968, aquel enorme sarcófago gris se había convertido en un nuevo monumento. Había dejado de representar al ex presidente universitario y ahora era un símbolo de la resistencia estudiantil frente al régimen. Era quizá el espacio más politizado del campus universitario.

Como ha sido narrado en varias ocasiones,[10] una vez iniciado el movimiento estudiantil de 1968, un grupo de artistas, cuyos vínculos con la Universidad Nacional se habían estrechado durante la década de los años sesenta y que simpatizaban con las demandas del movimiento, decidieron utilizar aquellas láminas para realizar un mural colectivo durante los festivales dominicales que se realizaban en la explanada principal de Ciudad Universitaria. Pertenecientes a grupos artísticos de lo más disímiles, los participantes en aquel evento tenían algunos denominadores comunes: por un lado, varios de ellos habían participado de alguna manera en el amplio proyecto de renovación de la difusión cultural universitaria impulsado por Jaime García Terrés desde 1953, "el único espacio político, social, cultural y ético —recordaba Carlos Monsiváis—, que resistía el avasallamiento del PRI";[11] por otro lado, muchos de quienes participaron en su elaboración formarían parte de aquel grupo que había decidido rechazar la invitación a participar en el Salón Solar y que, semanas más tarde, inauguraría su famosa exposición en la Galería Isidro Fabela: el Salón Independiente. En muchos aspectos, la acción creativa de la explanada universitaria respondía al proceso de transición estético-político que se haría evidente con la inauguración, el 15 de octubre de aquel año, del Salón Independiente. El rechazo a las jerarquías impuestas llevó a los artistas a intervenir libremente cualquier espacio del mural efímero de la misma forma que los llevó a sortear democráticamente los lugares de la Galería Isidro Fabela. Además, aunque mantuvieron su apuesta (sesentista) por un arte personal, la exposición replicó simbólicamente la tendencia a la creación colectiva expresada semanas antes, un desplazamiento que generaría el desconcierto de la crítica que calificó el mural efímero de obra fallida y la exposición como abigarrada y caótica.[12]

6. Recordado por el malogrado proyecto vasconcelista de erigir las gigantescas estatuas de la raza cósmica en la Secretaría de Educación Pública (1929) y por ser el coautor del monumento a Álvaro Obregón (1934–1935), Ignacio Asúnsolo contaba en 1950 con un amplio reconocimiento como creador de obras monumentales para el régimen posrevolucionario. Véase Luis E. Cárdenas, *Architecture as Revolution. Episodes in the History of Modern México* (Austin: University of Texas Press, 2010), 14–55, 168–200.
7. Leñero, "Una estatua", 160.
8. Miguel Alemán, "El Estado y la Ciudad Universitaria", *Revista de la Universidad de México*, núm. 71 (noviembre de 1952): 6.
9. Leñero, "Una estatua", 163.
10. Véase Pilar García, "Salón Independiente: una relectura" y Álvaro Vázquez Mantecón, "La visualidad del 68", en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, 2a. ed. (México: UNAM/Turner, 2014), 36–50; Álvaro Vázquez Mantecón, "El 68 cinematográfico", en Mariano Mestman, coord., *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires: Akal, 2016), 285–310; así como el documental dirigido por María Judith Alanís Figueroa, *Trazos en trozos. Mural efímero, México 68* (México: 2008), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus>, consultado el 19 de marzo de 2018.
11. Daniel H. Escoto, "El reino combatiente. Jaime García Terrés y la difusión cultural universitaria", en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967* (México: UNAM/Turner, 2014), 516.
12. Pilar García, "Salón Independiente: una relectura", 42–43.

Y es que los años proteicos del surgimiento de la nueva izquierda universitaria (renovada tras el triunfo de la Revolución cubana) eran los mismos años del esplendor del proyecto artístico universitario: eran los años de Helen Escobedo al frente del Museo Universitario de Ciencias y Arte, los años del surgimiento y la consolidación del cine universitario, los de Arreola y Juan Vicente Melo al frente de la Casa del Lago. Los sesenta fueron los años de una profunda transformación, estética y política ocurrida en el corazón de la Universidad Nacional. La elaboración de aquel mural colectivo durante los festivales de la Ciudad Universitaria fue, pues, sólo una de las formas en las que los distintos grupos artísticos que se desarrollaban en la universidad participó en el movimiento. Su manufactura era parte de una amplia acción colectiva que incluía representaciones teatrales, lectura de poesía en voz alta e intervenciones musicales.

Según los testimonios de Manuel Felguérez —uno de los principales promotores de la acción pictórica realizada sobre aquel antimonumento—, participaron en su realización aproximadamente 50 artistas. Hoy resulta imposible precisar quiénes fueron todos ellos. Entre las firmas figuran Adolfo Mexiac, Francisco Icaza, José Muñoz, José Luis Cuevas, Juan Manuel de la Rosa, Mario Orozco Rivera, Luis Urías, Gilberto Aceves Navarro, Fanny Rabel, Guillermo Meza, Ricardo Rocha, Jorge Manuell y Benito Messeguer. Aunque la convocatoria era completamente abierta, es decir, que cualquier persona que lo deseara podía intervenir las láminas, se estableció un acuerdo implícito para que sólo los "artistas" participaran. Varios de ellos, como Adolfo Mexiac, poseían un doble reconocimiento, pues eran ubicados dentro del movimiento por producir una enorme cantidad de material gráfico como propaganda.

La realización del mural no tuvo un periodo definido. Se dejó de trabajar en él cuando, el 18 de septiembre, el poder presidencial volvió al campus universitario con el ejército por delante.

335. Héctor García (atribución) | (attributed), *Elaboración del Mural efímero*, 1968

Una de las tareas realizadas por los militares en los doce días de ocupación de la Ciudad Universitaria fue cubrir con pintura gris el mural colectivo. Así se quedó por seis años más. Capa sobre capa: la estatua cubierta por un andamio cubierto por las láminas acanaladas cubiertas por un mural efímero cubierto por pintura gris. Fue hasta el 25 de octubre de 1972, en medio otra toma de la rectoría, la tristemente célebre llevada a cabo por Mario Falcón y Miguel Castro Bustos contra el rector González Casanova, que las láminas fueron nuevamente arrancadas, dejando al descubierto las ruinas de aquel pacto entre el presidente y la universidad. "Fue como desnudar a un muerto. Oculta durante seis años, la efigie decapitada surgió más triste que nunca, más vacía, más muerta".[13]

Lo perpetuo y lo efímero

Desde los inicios de la década de los sesenta, el efímero flotaba e impregnaba una serie de prácticas artísticas de lo más disímiles. Alejado ya de su sentido original que hacía referencia a aquella materialidad perdida de una obra, durante la década de los sesenta el término se había revestido de un carácter performático. Como se ha estudiado recientemente,[14] el interés por lo efímero en la década de los años sesenta tiene indudables relaciones con elementos del espectáculo, del gesto y de la pantomima.[15]

Como es sabido, desde 1961 Alejandro Jodorowsky y Manuel Felguérez habían comenzado a realizar una serie de prácticas efímeras en las que las obras del escultor-pintor participaban junto con los actores de teatro en una acción irrepetible. En aquellos actos, como el realizado en el vestíbulo del Cine Diana o el ejecutado en el Balneario Bahía, las obras de Felguérez, firmes y duraderas como el hierro o las conchas de mar, formaban parte de una obra contingente, efímera. Por otro lado, la colaboración entre las propuestas teatrales y pictóricas pronto sacó a ambas expresiones de sus lugares habituales —el teatro y las galerías— para llevarlos al espacio público, donde la sacralidad de las dos comenzaba a desvanecerse. Al mismo tiempo que se ponderaba la pertinencia de la improvisación teatral, se destacaba cada vez más la importancia del accidente pictórico.

Tanto Manuel Felguérez como José Luis Cuevas emprenderían una serie de acciones plásticas efímeras donde el acontecimiento creativo —y su registro fílmico y fotográfico— constituía parte esencial de la obra. Más allá de la desaparición posterior de la materialidad de los objetos, es indudable que en estos registros del cineasta Rafael Corkidi existe un énfasis en el acto performático. La frontera entre pintar una obra efímera y realizar un efímero parece ya inexistente.

Sin embargo, como lo demostró la acción-mural efímero que desarrolló José Luis Cuevas en la esquina de Londres y Génova, nada más alejado de la realidad que el pretendido

336. José Luis Cuevas en | in *Instantáneas, México 1968*, 1968, de | by Rafael Corkidi

337. Obra de teatro realizada durante los festivales artísticos de Theater play performed during the artistic festivities of Ciudad Universitaria, 1968, en | in *El grito*, 1968–1970, de | by Leobardo López Arretche

desinterés por la trascendencia. Si bien la permanencia de la obra ya no recaía en su materialidad, ésta se depositaba, como en todo acto performático, en el impacto de la acción. Como ha documentado espléndidamente Pilar García, para realizar su mural efímero, Cuevas se apropió de las técnicas publicitarias más modernas y se valió de sus reglas y efectos para lanzar su pieza como un producto comercial, cuya inauguración, precedida por una intensa labor de propaganda, entrevistas y rumores, se convirtió en la parte medular de la retórica de la obra.[16] En este dispositivo artístico aparecía ya un elemento imposible de ignorar: la necesidad de elaborar un registro de la acción pictórica, de conservar y resignificar lo efímero.

Registros de lo efímero

Mientras los pintores intervenían las láminas, la cámara de Héctor García disparaba una y otra vez y las Bolex de 16mm de los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) filmaban pequeños rollos en blanco y negro. Sin embargo, una filmación destacó de entre el resto, no sólo por su calidad, sino por lo atípico de su realización. Aunque los ojos detrás del lente eran Juan Mora Catlett y Toni Kuhn, el artífice de esa cinta era Raúl Kamffer, un antiguo galerista de la Zona Rosa recientemente metido a estudiante de cine. Aunque Kamffer ejercería la profesión de cineasta años más adelante, en ese momento carecía de las herramientas técnicas para realizar la cinta. Sin embargo, a diferencia del resto de los jóvenes del CUEC, poesía un amplio conocimiento de los procesos artísticos de la última década y sabía que la acción que se realizaba en aquella explanada era más que un simple festival. Con paciencia e interés, Kamffer dirigió a su equipo y registro minuciosamente todo el proceso en rollos a color de 35 mm.

La edición del material se realizó cinco años después y fue presentada finalmente en 1973. El resultado fue un cortometraje que no llega a los diez minutos. Su estructura, al igual que la de la canción que le sirve de fondo ("*Child in Time*", de Deep Purple, 1970), se divide en dos grandes partes. La primera de ellas, de aproximadamente siete minutos, muestra, bajo la música del órgano de Jon Lord, el proceso de elaboración del mural en el ánimo festivo de la huelga universitaria. Para la segunda parte, de la misma forma que la pieza musical se transforma, la cinta cambia. Ya no hay más artistas, sólo la efímera obra, descarnada, muestra la represión. Finalmente, el grito desesperado de Ian Gillan acompaña imágenes de prensa que muestran las escenas de la represión y un dramático solo de guitarra de Ritchie Blackmore concluye la cinta con una Ciudad Universitaria vacía y lacerada.

Pero la cinta es mucho más que la filmación de la acción pictórica. Los cinco años que separan el minucioso registro de

13. Leñero, "Una estatua", 168.
14. Angélica García, "Emergencia del acontecimiento en el arte", y Rita Eder, "Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad", en Eder, ed., *Desafío a la estabilidad*, 64–80, 220–228.
15. Eder, "Dos aspectos", 66. Eder retoma el planteamiento ya clásico de Fischer-Lichte, según el cual: "El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. Aun cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprehender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico. Y precisamente para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: una estética de lo performativo". Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín (Madrid: Abada, 2011), 46.
16. Pilar García, "Nuevas estrategias artísticas: el caso del mural efímero de José Luis Cuevas", en Eder, ed., *Desafío a la estabilidad*, 504–514.

338. Fotograma del | Still from *Mural efímero*, 1968–1973, de | by Raúl Kamffer

la edición final potencian su sentido transicional, su carácter de obra de dos tiempos. Por un lado, las tomas obtenidas en el festival universitario hacen hincapié en el proceso artístico y la experiencia de todos los participantes, registran la interacción de los pintores con un público desconcertado y curioso, exponen el espectáculo de la creación artística. Por otro lado, el trabajo realizado por Kamffer en la mesa de edición evidencia (y a la vez construye) el entramado político que subyace en la acción plástica. Al comenzar con una toma realizada años después, que presenta nuevamente la ruina escultórica descubierta y manchada con las pintas que reclaman justicia para los muertos, la cinta construye un tiempo circular que muestra desde el inicio el ominoso final de aquella fiesta artística. La inclusión alternada de las trágicas fotografías de la revista *¿Por Qué?* junto a los fragmentos más dramáticos del mural no dejan lugar a dudas. Las imágenes del mural efímero muestran la simultaneidad de los desplazamientos estéticos y políticos ocurridos entre las décadas de los años sesenta y setenta.

Desde el año 2002, Ana Longoni y Mariano Mestman mostraron, mediante el estudio conjunto de los procesos artísticos, contraculturales y políticos, que era posible seguir un *itinerario del 68* que evidenciaba el desplazamiento de un grupo de artistas, que hasta entonces había sido identificado con las instituciones culturales hegemónicas, hacia nuevos espacios, primero solamente alternativos, luego claramente opositores; es decir, un grupo de creadores, resultado del auge artístico rioplatense que, al estallar la crisis de legitimidad política, habían emprendido un alejamiento del régimen: lo que inicialmente se había presentado como una oposición a las prácticas de las instituciones artísticas, poco a poco se fue configurando como un enfrentamiento contra el régimen militar de Juan Carlos Onganía. 1968 se presenta pues, no como un momento de quiebre, sino como el momento más alto de un desplazamiento estético político.[17]

En México, piezas como el *Mural efímero* (me refiero a la cinta) han sido poco observadas desde este indudable carácter de eje articulador de dos tiempos. Incluido como parte de la impresionante investigación *La era de la discrepancia* por haberse filmado en 1968 y editado durante la década de los años setenta, los elementos que desfilan en su interior quedan subordinados a la lectura política del momento y al proceso artístico que le siguió (no podría ser de otra forma). Por otro lado, al ser una pieza filmada durante el movimiento estudiantil del 68, ha quedado fuera de recientes investigaciones sobre procesos artísticos en México en los años anteriores, aun cuando el proceso de desplazamientos artísticos y la aparición de nuevos espacios que se abordaron en dicha investigación culmina indudablemente en la imagen de estos artistas pintando un mural colectivo en la explanada de la universidad.

Recientemente, Arden Decker ha subsanado de manera brillante esta falta. En su investigación doctoral, esta autora analiza precisamente cómo las distintas formas de intervención artística de los años sesenta, al evidenciar y desestabilizar las jerarquías que acompañaban los procesos artísticos, sirvieron como base y fundamento para la radicalización estético-política que surgió del movimiento de los Grupos en la siguiente década.[18] Demuestra, pues, que cualquier intención vanguardista es revolucionaria, transformadora. Imposible no ver en las imágenes de estos artistas pintando un mural colectivo un desplazamiento entre la defensa de la individualidad y las formas grupales que el arte mexicano presentaría durante los siguientes años; imposible no ver una muestra del alejamiento de muchos de ellos con las vías institucionales, imposible no ver un momento de transformación del arte público en arte político, entre la voluntad de utilizar los medios masivos y la necesidad de construir espacios de contrainformación; imposible no ver el mural efímero (acto-obra-filme) como la culminación de un desplazamiento, pero también como un momento clave en la configuración del arte de la década de los años setenta, cada vez menos aurático, cada vez más profano, más crítico, más revolucionario.

---

17. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2010), *passim*.
18. Véase Arden Decker, "Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico", tesis de doctorado, Graduate Faculty in Art History, The City University of New York, 2015; disponible en: <https: //academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1915&context=gc_etds>, consultado el 19 de marzo de 2018.

THE *EPHEMERAL MURAL*: ESTHETIC AND POLITICAL SHIFTS (1966–73)[1]

ISRAEL RODRÍGUEZ

By 'modernity' I mean the ephemeral,
the fugitive, the contingent...
Charles BAUDELAIRE, *The Painter of Modern Life*

In *The Communist Manifest*, Karl Marx offered the following description of the "bourgeois epoch": "All fixed, fast-frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions are swept away, all new-formed ones become antiquated before they can ossify. All that is solid melts into air, all that is holy is profaned..." This text served as the starting point for Marshall Berman's long and meticulous analysis of modern life on the basis of its artistic expressions.[1] Berman distinguishes two complementary dialectical processes: modernity and modernism. In the case of the former, the economic revolution of the nineteenth century transformed the western world and configured the forms of twentieth-century society: the industrialization of production, the expansion and technological development of scientific knowledge, vast demographic changes, and rapid urban growth accompanied the configuration of an ever more powerful state apparatus administered by an unyielding bureaucracy obsessed with the creation of new cities.

Modernism, on the other hand, is presented by Berman as the existential condition of those inhabiting the new cities: men and women with the need (and the ability) constantly to transform a world that had already transformed them, agents of history for whom the perpetual had no existence, for whom permanence was a sin.[2]

On one side, there were the constructors of the modern state, who discerned no fissures in it: a modernity accepted with blind, uncritical enthusiasm, like a new monolith, closed and unable to be reconfigured; on the other, those who appealed to the modern condition itself, defending the dichotomy of construction/destruction as the distinctive form of being modern. On the one side, the State, which in Faustian manner erects a new university city on the primitive rocks of the Pedregal lava bed, setting up a statue that personifies and eternalizes it; on the other, the young moderns who destroy that statue, brandishing the dynamism of their modern condition, with the ephemeral as essence.

Construction/Destruction

Halfway through his six-year presidential term, Miguel Alemán formally initiated work on the construction of Ciudad Universitaria. At the head of an army of 150 professionals and ten thousand workers, the architect Carlos Lazo, the general manager of the project, was working nonstop to construct the functionalist utopia that would insulate the young students from the moral and political contamination of central Mexico City.[3] As of that moment, an avalanche of praise and gratitude descended on the president from the upper echelons of university power,

339. Miguel Alemán es nombrado | being named *doctor honoris causa* por la | of the Universidad Nacional

identifying him in its rhetoric as the most important member of the university community. On 7 March 1950, as a corollary to the campaign, the university granted the president an honorary doctorate, a distinction conferred by the rector Luis Garrido as he delivered a moving speech:

> Such a distinction is not only an acknowledgment of the attentive and affectionate interest you have demonstrated in the University and of the sagacity and energetic foresight with which you have confronted serious national problems, but also a lesson of trust offered by the people of Mexico to its intellectuals, choosing as captain of their destiny a son of our own House of Studies.[4]

It was in this climate of fervent *alemanista* idolatry that the idea began to circulate in the architect's offices of immortalizing that moment with a homage in stone to the university graduate president: "No one mentioned it aloud—neither Novoa, nor Lazo, nor Garrido—, though there were whispered rumors going around that they were looking for a sculptor."[5] The search did not take long and the choice proved easy. A call was made to one of the regime's most celebrated sculptors: Ignacio Asúnsolo.[6]

For two years, the anointed artist labored on a monumental work located strategically in the space between the National Library (the repository of knowledge) and the administration building (the seat of university power). The sculpture portrayed Miguel Alemán draped in the solemn robes in which he had been invested *honoris causa*, holding the book of knowledge in his left hand. In the original design, the president extended his right arm in a gesture of bestowal, as if to symbolize his generosity to the university community. Nevertheless, because of the enormous weight of the statue (approximately 58 tons), having him raise an arm proved structurally unfeasible.[7]

340. Develación de la estatua de | Unveiling of the statue of Miguel Alemán, 18 de noviembre de | November 1952

341. Antonio Caballero, de la serie | from the series *Monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria*

Although classes were not to begin at Ciudad Universitaria until the inauguration by President Ruiz Cortines on Monday, 22 March 1954, the ritual of the double delivery (of the statue and of the unfinished installations) was to take place before the change of administration. On November 18th, therefore, two days before the (symbolic) inauguration of Ciudad Universitaria, the rector Garrido unveiled the gigantic offering at a solemn ceremony.

Although Alemán did not attend the ceremony (he was said to be upset by the resemblance of the finished statue to Stalin), he did repay the homage two days later, on 20 November 1952, by officially handing over those impressive installations to the University. In his speech, the president reaffirmed his intention to seal by means of the grant the historic pact between the revolutionary regime and the university community: "The Government of the Republic—said Alemán—has kept its word. It now falls to the University to render itself ever more worthy of the installations which, at the people's pleasure, the Government has built for it."[8] This was the golden age, to be sure, of relations between the regime and the university.

In the years that followed there was an attempt to foster an image of disciplined and grateful students, a modern student body, as pristine as the space they occupied, but the deterioration of the presidential figure and the mistake of having placed that statue in the very heart of the university were becoming increasingly evident. Thus, on 13 August 1960, the monument was the object of a first attack: in the early morning hours, a charge of dynamite blew an enormous hole in Dr. Alemán's

1. An examination of the ephemeral mural of 1968 —of the act, the work, the film, and its history— can only be a rereading. The creative process and the cultural and political circumstances that provided the context for the mural and its record have been exhaustively studied. What I offer here is an approach to the phenomenon as a whole, from a viewpoint that draws on what has been said about it in previous research. Although I am solely responsibility for what is written here, the text owes much to everything I have read, listened to, and learned in discussions with four people in whose debt I declare myself: Angélica García, Pilar García, Álvaro Vázquez, and of course Rita Eder.
2. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin, 1988), 15–37.
3. For a detailed analysis of this political and urban planning project, see Sergio Miranda Pacheco, "Por mi raza hablará la metrópoli: universidad, ciudad, urbanismo y poder en la construcción de Ciudad Universitaria, 1929–1952," in *El historiador frente a la ciudad de México. Perfiles de su historia*, ed. Sergio Miranda Pacheco (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 183–228.
4. Speech by rector Luis Garrido at the ceremony at which President Miguel Alemán was granted an honorary doctorate, 7 March 1950.
5. Vicente Leñero, "Una estatua para Miguel Alemán," in Vicente Leñero, *La talacha periodística* (Mexico City: Grijalbo, 1988), 157.
6. Remembered for his part in the unsuccessful project conceived by Secretary of Education Vasconcelos to erect a gigantic statues of the "cosmic race" in the Secretaría de Educación Pública (1929) and as the coauthor of the monument to Álvaro Obregón, Ignacio Asúnsolo was widely recognized by 1950 as a creator of monumental works for the post-revolutionary regime. See Luis E. Cárdenas, *Architecture as Revolution. Episodes in the History of Modern México* (Austin: University of Texas Press, 2010), 14–55, 168–200.
7. Leñero, "Una estatua", 160.
8. Miguel Alemán, "El Estado y la Ciudad Universitaria," *Revista de la Universidad de México*, no. 71 (November 1952): 6.

342. Escultura de | Statue of Miguel Alemán dinamitada | dynamited, 1966

robes. There was an immediate outcry, followed by lamentations. Both the former president and the author of the work condemned the act. "So long as young students are wasting their time on this kind of savagery—said Asúnsolo—, Mexico will be unable to become a country of scientific, cultural, and economic progress".[9] It was Asúnsolo himself who, after six months of work, managed to reconstruct the base of the statue, so that everything could get back to normal.

Five years later, it was clear that that longed-fornormality was never to arrive. The contrast between the budgetary generosity of the administrations of Alemán, Ruiz Cortines, and López Mateos toward educational institutions and the policy of austerity and confrontation with the university conducted by the Díaz Ordaz government made 1966 a literally explosive year for the UNAM. In March and April, calls for the resignation of the rector Ignacio Chávez became louder, as even as the statue of the former president underwent renewed attacks at each successive student demonstration. During a demonstration on April 28th (which included the occupation of the administration building, the temporary abduction of Chávez, and his subsequent resignation), the sculpture underwent its first visual interventions: the letters "USA" and a swastika were painted on the robes and the words "This statue is an insult" on the base. Following the departure of the rector, the officials of the Ciudad Universitaria maintenance department ordered that the monument be cleaned and university employees ingenuously set up scaffolding around it. During the night of June 4th–5th, members of the Leftist Revolutionary Student Movement used the scaffolding to place a charge of dynamite on the face of the former president: the explosion blew off Alemán's head.

What had hitherto represented an image of authority and rectitude ended up being evidence of a divorce. In place of the ostentatious presidential figure there was now a headless, graffiti-covered piece of Chiluca stone: an anti-monument to the power of the presidency. Since this time a rapid restoration was impossible—Asúnsolo had died in December of 1965—and since the new rector did not seem convinced in any case that restoring the stature was the best option, the university authorities decided to cover the ruin with corrugated sheet metal until the issue could be resolved.

By 1968, that enormous grey sarcophagus had become a different monument. It had ceased to represent the former president, alumnus of the university, and was now a symbol of student resistance to the regime. It was perhaps the most politicized space on the university campus.

The story has been told many times.[10] Once the 1968 student movement began, a group of artists sympathetic to its demands, whose ties with the university had become closer in the course of the decade, decided to use the sheet metal to paint a collective mural during the Sunday festival held every week on the main esplanade of Ciudad Universitaria. Belonging to a range of different artistic groups, the participants in the event had certain common denominators: first of all, many of them had participated in some way in the broad-based project to renew the dissemination of university culture led by Jaime García Terrés since 1953, "the only political, social, cultural, and ethical space—as Carlos Monsiváis has recalled—that resisted the hegemony of the PRI";[11] furthermore, many of those participating in the creation of the mural belonged to the group that had rejected an invitation to take part in the Salón Solar which, a few weeks later, was to inaugurate its celebrated exhibition at the Galería Isidro Fabela: the Salón Independiente. In many respects, the creative action on the university esplanade was in response to the process of transition, esthetic and political, made manifest by the opening, on 15 October 1968, of the Salón Independiente. The rejection of imposed hierarchies led artists to intervene freely in every part of the ephemeral mural in the same way that places in the Galería Isidro Fabela had been distributed democratically, by lot. Moreover, although the exhibition reflected the emphasis so characteristic of the 1960s on a personal art, it also responded symbolically to the trend toward collective creation expressed weeks earlier in the mural. This shift explains the disconcertion of critical reactions, which described the ephemeral mural as a failed work and the exhibition as disjointed and chaotic.[12]

Indeed, these Protean years of the emergence of a new university left (renewed in the wake of the triumph of the Cuban revolution) were the years of splendor of the university cultural project: they were the years when Helen Escobedo was at the head of the Museo Universitaria de Ciencias y Arte (MUCA), the years of the consolidation of university cinema, the years of Arreola and Juan Vicente Melo at the head of the Casa del Lago. The 1960s were a decade of profound transformation, both esthetic and political, at the heart of the UNAM. The creation of that collective mural during the Ciudad Universitaria festivities was therefore but one of the ways in which various artistic groups active in the university participated in the movement. The making of the mural was part of a broad collective action that included theater, poetry readings, and musical performances.

According to the testimony of Manuel Felguérez—one of the main promoters of the pictorial action undertaken around that anti-monument—, approximately fifty artists took part. It is impossible today to confirm precisely who they all were, though among those who signed the work were Adolfo Mexiac, Francisco Icaza, José Muñoz, José Luis Cuevas, Juan Manuel de la Rosa, Mario Orozco Rivera, Luis Urías, Gilberto Aceves Navarro, Fanny Rabel, Guillermo Meza, Ricardo Rocha, Jorge Manuell, and Benito Messeguer. Although participation was completely open, with anyone who wanted to do so permitted to intervene on the sheet metal, there was an implicit agreement that only "artists" would take part. Some of these, such as Adolfo Mexiac, had a double claim, since they also belonged to the movement of graphic artists who were producing enormous amounts of propagandistic material.

The creation of the mural did not fit into any definite time period. Work on it ended when, on September 18th, the power of the president returned to the university campus with the Mexican army at its head. One of the tasks undertaken by the military during the twelve days it occupied Ciudad Universitaria was to cover the collective mural with grey paint. It remained that way for six more years. Layer upon layer: the statue covered by corrugated sheet metal covered by an ephemeral mural covered by grey paint. It was not until 25 October 1972, in the course of another occupation of the administration building, the sadly celebrated coup carried out by Mario Falcón and Miguel Castro Bustos in opposition to the rector González Casanova, that the sheet metal was pulled down and the ruins of that pact between the president and the university was left in plain view again. "It was like stripping a corpse. Concealed for years, the decapitated image emerged, sadder, emptier, deader than ever."[13]

343. Héctor García (atribución) | (attributed), elaboración del *Mural efímero*, 1968

The Perpetual and the Ephemeral

From the beginning of the 1960s, the notion of ephemerality had been in the air, associated with a range of the most varied artistic practices. Removed from its original meaning, which made reference to that lost materiality of a work, in the 1960s the term took on a performative nuance. As has been studied recently,[14] interest in the ephemeral in the 1960s was definitely related to aspects of spectacle, gesture, and pantomime.[15]

In 1961 Alejandro Jodorowsky and Manuel Felguérez had begun to perform a series of ephemeral practices in which the works of the sculptor/painter played a part alongside theater

9. Leñero, "Una estatua," 163.
10. See Pilar García, "Salón Independiente: una relectura" and Álvaro Vázquez Mantecón, "La visualidad del 68," in *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997* [2nd ed.], ed. Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014), 36–50 and Álvaro Vázquez Mantecón, "El 68 cinematográfico," in *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, ed. Mariano Mestman (Buenos Aires: Akal, 2016), 285–310, as well as the documentary directed by María Judith Alanís Figueroa, *Trazos en trozos. Mural efímero, México 68* (México: 2008), accessible at: <https://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus>, accessed 19 March 2018.
11. See Daniel H. Escoto, "El reino combatiente. Jaime García Terrés y la difusión cultural universitaria," in *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967*, ed. Rita Eder (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014), 516.
12. Pilar García, "Salón Independiente: una relectura," 42–43.
13. Leñero, "Una estatua," 168.
14. Angélica García, "Emergencia del acontecimiento en el arte," and Rita Eder, "Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad," in *Desafío a la estabilidad*, 64–80, 220–228.
15. Eder, "Dos aspectos," 66. Eder takes up Fischer-Lichte's now classic formulation: "Prevalent aesthetic theories hardly address the performative turn in the arts —even if they can still be applied to it in some respects. However, they are unable to grasp its key aspect —the transformation from a work of art into an event. To understand, analyze, and elucidate this shift requires a whole new set of aesthetic criteria, suited to describe the specific characteristics of performance —an aesthetics of the performative." Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain (New York: Routledge, 2008), 23.

344. Elaboración del | Preparation of the *Mural efímero* en | in *El grito*, 1968–1970, de | by Leobardo López Arretche

actors in an unrepeatable action. In those actions, such as the ones performed in the lobby of the Cine Diana and at the Balneario Bahía, the works of Felguérez, solid and lasting like iron or seashells, became part of a contingent, ephemeral work. Moreover, this collaboration between theatrical and pictorial expressions took both practices out their habitual contexts —theater or gallery—and carried them into the public space, where the sacral quality of both began to fade away. Even as the pertinence of theatrical improvisation was being more fully appreciated, the importance of the pictorial accident assumed greater importance.

Both Manuel Felguérez and José Luis Cuevas would undertake a series of ephemeral actions in which the creative element—and its cinematic or photographic record—constituted an essential part of the plastic work. Irrespective of the later disappearance of the materiality of the objects, it is undeniable that in these records created by filmmaker Rafael Corkidi there is an emphasis on the performative act. The frontier between painting an ephemeral work and performing an ephemeral action had become nonexistent.

Nevertheless, as demonstrated by the ephemeral action-mural created by José Luis Cuevas at the corner of Londres and Génova, nothing could be farther from reality in these works than any supposed lack of interest in transcendence. Although the permanence of the work did not reside in its materiality, it did exist, as in any performative act, in the impact of the action. As Pilar García has splendidly demonstrated, in order to make an ephemeral mural Cuevas drew on the most modern advertising techniques and made use of their rules and effects to launch the piece as a commercial product, whose inauguration, preceded by an intense campaign of promotion, interviews, and rumor, became an integral part of the rhetoric of the work itself.[16] In this artistic device there was already an element that could not be ignored: the need to create a record of the pictorial action, to preserve and give new meaning to the ephemeral.

Records of the Ephemeral

While the painters were performing their intervention on the sheet metal, Héctor García was snapping the shutter of his camera and the Bolex 16 mm cameras of the students of the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) were shooting small rolls of black-and-white film. One instance of filming stood out from the rest, however, nor only for its quality, but also for the atypical way in which it was done. Although the eyes behind the lens were those of Juan Mora Catlett and Toni Kuhn, the real artificer of the footage was Raúl Kamffer, a former gallery owner in the Zona Rosa who had just started to study cinema. Kamffer would work as a filmmaker years later, but at that moment he did not have the technical tools at his command to make such a film. Unlike the rest of the young students of the CUEC, however, he had a wide knowledge of the artistic processes of the previous decade and knew that the action being performed on that esplanade was more than just a festival. With patience and interest, Kamffer directed his team and carefully recorded the entire process on rolls of 35 mm color film.

The editing of the material was done five years later and finally presented to the public in 1973, in the form of a short film less than ten minutes long. Its structure, like that of the song that served as a soundtrack (Deep Purple's *Child in Time* [1970]), consisted of two large parts. The first, approximately seven minutes long, shows the process of creating the mural in the festive atmosphere of the university strike, accompanied by Jon Lord's organ playing. For the second part, just as the music changes, so do the images. There are no more artists, just the ephemeral work itself, exposed and showing the repression to which it was subject. Finally, the desperate cry of Ian Gillian accompanies news footage of the repression, until the film comes to a close with a dramatic guitar solo by Ritchie Blackmore and images of an abandoned and lacerated Ciudad Universitaria.

But the film is much more than footage of the pictorial action. The five years that separated the meticulous original filming and the final edit gave added power to its transitional meaning, its character of a work in two tempi. On the one hand, the images of the university festival emphasize the artistic process and the experience of all the participants, record the interaction of the painters with a disconcerted but curious public, and present the spectacle of artistic creation. On the other, Kamffer's editing reveals (and at the same time constructs) the political context underlying and surrounding the artistic action. By starting with a shot taken years afterwards, which shows the sculptural ruin once again visible and covered with graffiti demanding justice for the dead, the film constructs a circular time that presents from the very beginning the ominous outcome of those artistic festivities. The intercalation of tragic

345–346. Fotogramas del | Stills from *Mural efímero*, 1968–1973, de | by Raúl Kamffer

photographs from the magazine *¿Por Qué?* with the most dramatic fragments of the mural itself leaves no room for doubt. The images of the ephemeral mural reflect the simultaneity of the esthetic and political shifts that occurred during the 1960s and 1970s.

In 2002, Ana Longoni and Mariano Mestman demonstrated, through a comprehensive study of artistic, countercultural, and political processes, that it was possible to follow a *'68 itinerary* that revealed the shift of a group of artists who until then had been identified with hegemonic cultural institutions in the direction of new spaces, at first only alternative, then clearly oppositional: a group of artist formed by the art boom in Buenos Aires who, when a crisis of political legitimacy developed, undertook to take their distance from the regime in power. This had originally been presented as an example of opposition to the practices of art institutions, but little by little it had taken shape as a confrontation with the military regime of Juan Carlos Onganía. The year 1968, therefore, can be understood not simply as a moment of rupture, but rather as the pivotal moment in an esthetic and political shift.[17]

In Mexico, works like *Mural efímero* (I am referring here to the short film) have been little viewed as an axis articulating two periods, though the relevance of this vantage point in indubitable. Included in the impressive investigative work *La era de la discrepancia* (The Age of Discrepancy) because it was filmed in 1968 and edited in the 1970s, the elements displayed in that short film are subordinated to the political reading of the moment and the artistic process that followed (as could not, indeed, be otherwise). On the other hand, as a work filmed during the 1968 student movement, it has been ignored by recent research into artistic processes in Mexico in the years before, even though the process of artistic shifting and the appearance of new spaces that are examined in this research undoubtedly culminate in the image of these artists painting a collective mural on the esplanade of the university.

Arden Decker has recently restored this missing perspective in brilliant fashion. In her PhD thesis, she analyzes precisely how the different forms of artistic intervention of the 1960s, by showing up and destabilizing the hierarchies that accompanied artistic processes, served as a basis and foundation for the esthetic and political radicalization that emerged from the movement of the "Grupos" in the following decade.[18] She shows, moreover, that any avant-garde intention is revolutionary, transformational. It is impossible not to see in the images of those artists painting a collective mural a shift from the defense of individuality to the group forms that would develop in Mexican art in the coming years; impossible not to see evidence of many of those artists distancing themselves from institutional channels; impossible not to see a moment of the transformation of public art into political art, in the context of the need to use mass media and to construct spaces of counter-information; impossible not to see the ephemeral mural (action-work-film) as the culmination of that shift, but also as a key moment in the configuration of the art of the 1970s, increasingly less enveloped by its aura, increasingly more profane, more critical, more revolutionary.

---

16. Pilar García, "Nuevas estrategias artísticas: el caso del mural efímero de José Luis Cuevas," in *Desafío a la estabilidad*, 504–514.

17. See Ana Longoni and Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde." Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2010).

18. See Arden Decker, "Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico," PhD thesis, Graduate Faculty in Art History, The City University of New York, 2015; accessible at: <https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1915&context=gc_etds>, accessed 19 March 2018.

EL SIGNO DE LA MODA: MODA SI EN AMÉRICA

ESTHER GABARA

En septiembre de 1969, la revista cultural semanal de *Excélsior* publicó un artículo realmente a la moda. "Modas para una exposición" de Eduardo Deschamp proclamó la iniciativa más reciente del grupo de artistas involucrados en el Salón Independiente (SI): "Moda SI", un desfile de modas cuyas ganancias traerían artistas internacionales a México para la venta anual de obras del SI en la Galería Pecanins. Llevó al grupo a un territorio nuevo e inexplorado, tan adelantado a su tiempo que Deschamp no sólo reseñó un desfile de moda que aún no había sucedido, sino que su texto resulta ser el único documento de un evento que nunca ocurriría.[1] Anunciado como "un espectáculo pop montado a todo lujo que incluye un *happening*",[2] los organizadores aspiraban a unirse a un nuevo espectáculo de desfiles de modas en América. El nombre del Salón en sí hace eco de una serie que comenzó a publicarse a principios de esa década en la revista femenina neoyorquina *Harper's Bazaar*, titulada "Fashion Independent", en la que artistas famosos aparecían como modelos.[3] La escultora venezolano-estadounidense e icono pop Marisol apareció como una "Fashion Independent" en octubre de 1963.

Los experimentos con la moda en particular, y el arte pop en general, fueron sitios de debate sobre la relación emergente entre el comercio, la gobernanza y el arte en el hemisferio.[4] La liberalización económica promovida por inversiones comerciales e intervenciones políticas de Estados Unidos tal vez queda mejor representada por la gira continental —el mismo año en que se planeó Moda SI— de Nelson A. Rockefeller, gobernador de Nueva York y emisario especial para América Latina de Richard Nixon. Si Rockefeller tuvo una relación de larga duración con México desde sus primeras visitas para ampliar su colección y la del Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York) de arte mesoamericano, su gira por América Latina en 1969 se encontró con protestas generalizadas, al apoyar públicamente a los regímenes represivos que facilitaron sus propias empresas comerciales.[5] Claire F. Fox rastrea las respuestas a la liberalización económica desde el Instituto Torcuato di Tella, que fue apoyado conjuntamente con fondos corporativos y públicos, hasta el norte, a la Feria Mundial de San Antonio, llamada HemisFair, y a las celebraciones olímpicas de la Ciudad de México en 1968.[6] Si el desplazamiento hacia la liberalización y un consumismo creciente proporcionan un amplio telón de fondo del tipo de cambio social y político que tenía lugar, también tuvieron una repercusión sustancial en el tejido de la vida cotidiana. Una medida clave de esta transformación fue la introducción de la tarjeta de crédito, y por lo tanto de la deuda del consumidor, en México. Conocida hoy como MasterCard, la Bancomático fue lanzada por Banamex en asociación con Interbank en 1968.[7]

Así como las revistas de moda se asomaron con curiosidad al mundo del arte, los artistas tomaron la moda como un sistema de signos que estructuraba el arte pop y el performance, la cultura de vanguardia y de consumo, la poesía y las artes visuales, los nuevos objetos y nuevos realismos, e incluso los modos de abstracción y figuración. Al final de esta década histórica, el compromiso de los artistas con la moda se había convertido en fundamental para la transición de las prácticas artísticas modernas a las contemporáneas. En Buenos Aires, cerca del Instituto Torcuato di Tella, Dalila Puzzovio creó los coloridos *Dalila doble plataforma* (1967), zapatos que se exhibieron en la

347. Dalila Puzzovio, *Dalila doble plataforma*, 1967

1. Deschamp repite involuntariamente el gesto vanguardista de los artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, cuyo *Happening para un jabalí difunto* (1966), como es bien sabido, sembró notas de prensa de un *happening* que nunca ocurrió. Véase Eduardo Costa y Roberto Jacoby, "Realización de la primera obra", en *Happenings*, ed. Óscar Masotta (Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967), 113–18.
2. Pilar García, "Salón Independiente: Una relectura", en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, eds. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]/ Turner, 2006), 42.
3. Véase Antje Krause-Wahl, "Between Studio and Catwalk: Artists in Fashion Magazines", *Fashion Theory* 13, núm. 1 (2009): 7–28.
4. Para más información sobre la relación entre la liberalización económica y el arte pop, véase mi introducción a *Pop América, 1965–1975*, ed. Esther Gabara (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2018). Mi agradecimiento al equipo de investigación y los museos involucrados en "Pop América" por su valiosa participación en la investigación que contribuye a este ensayo.
5. En Buenos Aires, los artistas lanzaron una exposición de carteles que protestaba por su llegada. Inaugurada el 30 de junio de 1969, "Malvenido Míster Rockefeller" fue cerrada al día siguiente por el régimen de Onganía.
6. El excelente *Making Art Pan-American: Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013) de Fox proporciona la investigación y el análisis de archivo con que aquí me guío.
7. Véase <http://www.condusef.gob.mx/Revista/index.php/credito/tarjeta/200-el-origen-del-plastico>.

vitrina de una tradicional tienda burguesa en la calle Florida. Puzzovio describe el impacto de la altura de la plataforma, que inserta el cuerpo femenino como una intervención móvil y vertical en la extensión horizontal de las calles de Buenos Aires.[8] Delia Cancela y Pablo Mesejean celebraron el primer desfile de modas del Di Tella, "Ropa con riesgo", curado por Felisa Pinto en 1968, con prendas hechas de materiales inusuales, como bolsas de basura. La pareja también publicó una revista de moda experimental, *Yiyish*, cuyo título era la palabra *lindo* en armenio, y continuaría trabajando tanto en la moda como en el arte durante la década siguiente en Buenos Aires, París y Londres.[9] María José Herrera señala que:

> Gran parte de los artistas *pop* diseñaron moda y objetos, y actuaron como modelos. En esa peculiar relación —inédita en nuestro medio— que estos artistas tuvieron con su propia imagen, Edgardo Giménez fue un protagonista indudable. En 1966 presentó la exposición *Las Panteras*, para la que produjo un vestuario *ad hoc* que lució en la inauguración y utilizó para la gráfica, los *posters*. Muy risueño, vestido a la manera de Tarzán, compara el *rock and roll* con los impulsos "salvajes".[10]

Giménez combinó las artes gráficas, la pintura, el diseño, la escultura y tantas actividades más que Herrera apunta su apodo de "el 'afichista de la cultura'" por encabezar los eventos en que se cruzaron las artes y el comercio en Buenos Aires.

Estas actividades llegaron desde Buenos Aires hasta Nueva York, un poderoso "imán" para los artistas argentinos en los años sesenta y setenta.[11] A principios del mismo año que Deschamps anticipó Moda SI, el artista y poeta argentino Eduardo Costa se unió a los poetas estadounidenses John Perreault y Hannah Weiner como anfitriones y presentadores del "Fashion Show Poetry Event", realizado en el Centro de Relaciones Interamericanas. Costa ya había ingresado al mundo de la moda de los medios masivos con su obra trascendental, *Fashion Fiction I*, un proyecto que incluía la fabricación de partes del cuerpo doradas y usadas por modelos de moda, luego fotografiadas e insertadas en publicaciones como *Vogue* (febrero de 1968), *Harper's Bazar* (octubre de 1968) y *Caballero* (1970).[12] En el "Fashion Show Poetry Event", se invitó a los principales artistas involucrados en el arte pop y de vanguardia de Nueva York a crear una obra de vestir basada en su arte, que fue portada y presentada en una pasarela para un público expectante. Entre los artistas participantes estaban Enrique Castro-Cid, Allan D'Arcangelo, Rubens Gerchman, Alex Katz, Les Levine, Roberto Plate, Marisol, Sylvia Stone, Andy Warhol, Susana Salgado, Marjorie Strider, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Alfredo Rodríguez Arias y Juan Stoppani. El desfile fue filmado por el cineasta experimental Les Levine y fotografiado por los famosos cronistas de la escena neoyorquina Peter Moore y Robert

348–349. Eduardo Costa, *Fashion Fiction I*, en | in *Harper's Bazaar* (octubre de | October1968)

R. McElroy. La revista *New York* cubrió el evento como "un momento de inmortalidad *outré*" con "anti-prendas" como "el lazo del pelo usado sobre el cuerpo desnudo de [la artista argentina] Susana Salgado, un vestido con corpiño de caramelos Pop-O-Mint y faldón de regaliz, y la solución de Andy Warhol a la pregunta: "¿Es la vida un lastre?"[13]

Al igual que el Fashion Show Poetry Event, Moda SI iba a ser dirigida por un triunvirato de la emergente nueva vanguardia en las artes visuales, las letras y el cine mexicanos.[14] Juan José Gurrola, Carlos Monsiváis y Alejandro Jodorowsky ya habían profundizado en una amplia gama de expresiones culturales populares en todo el continente americano. Monsiváis había comenzado sus perspicaces e ingeniosas crónicas de las culturas de masas y populares, que poco después serían publicadas en la recopilación fundamental *Días de guardar* (1970). La actitud irreverente de Gurrola había producido su "dom art" entre 1964 y 1967, en el que reutilizó imágenes comerciales del llamado "sueño americano" de la familia nuclear y la cultura del consumidor, y mezcló e hizo jingles y sonidos de su entorno sonoro.[15] Poco antes, Gurrola había explorado la moda: primero en una instalación, *Antes que la moda, las modelos* (1967), una propuesta para tiendas al aire libre en el Polyforum Siqueiros, y luego en *Cita con el Gato Félix en la Roqueta / Randez vous avec le chat Félix dans la Roquete* (1968), un *happening* enmarcado como desfile de modas en la Zona Rosa, realizado en colaboración con José Antonio Lloret.[16] El chileno Jodorowsky se mudó a México en 1960 después de su residencia en Francia, donde estudió mímica con Marcel Marceau.[17] Al insertarse en la pequeña escena teatral de vanguardia, en los años anteriores a Moda SI, Jodorowsky pasó de un compromiso con el surrealismo de la escritora Elena Garro y la artista Leonora Carrington a desarrollar su *Teatro pánico* junto con Fernando Arrabal y Topor. Su participación en Moda SI se dio justo cuando se preparaba para abandonar el teatro por el cine; su primera película, *El Topo*, se proyectaría en 1970.

Así como entre Buenos Aires y Nueva York, los desfiles de moda en Ciudad de México y Nueva York también estaban vinculados por experimentos artísticos y relaciones personales. Felipe Ehrenberg y el artista brasileño pop y conceptual Rubens Gerchman se hicieron buenos amigos durante su convivencia en Nueva York, y ambos exploraron las relaciones entre el cuerpo y el objeto, el arte pop y los medios, y la política y el arte a través de la moda. El artículo de Deschamps presenta un diseño de Felipe Ehrenberg: un dibujo de un vestido blanco y negro sobre un fondo amarillo brillante, que muestra a una mujer posando de espaldas al espectador y los brazos en posición vertical, sosteniendo su cabello contra su cabeza. Una larga flecha negra desciende en dos líneas de sus brazos y se une en su columna vertebral. Estas mismas formas geométricas, flechas y figuras femeninas icónicas aparecen en los lienzos y cajas pintadas de Ehrenberg del periodo. *Arte conceptual* (1968) del año anterior relaciona explícitamente su lenguaje visual pop compartido con el conceptualismo: múltiples rostros pop serigrafiados establecen una mediación visual sobre la representación en las ventanas que juegan con la perspectiva de un espacio urbano inquietante. *La Caja 25495* de Ehrenberg estaba hecha de estructuras de cajas de madera combinando imágenes figurativas tomadas de los medios de comunicación y centrándose en la forma o imagen femenina.[18] Para el Fashion Show Poetry Event en Nueva York, Gerchman exhibió una escultura portátil, *Abrigos: Caixas de morar* [Albergues: cajas para habitar], que pertenecía a una serie de *caixas de morar*. Si otras recordaban visualmente más las cajas que Ehrenberg exhibió en el Primer Salón Independiente, compartieron una invitación a analizar la forma femenina vulnerable en el arte. Los albergues portátiles de Gerchman eran estructuras redondas

350. Felipe Ehrenberg, *Caja 25495*, 1968

8. Entrevista con la autora, 15 de julio de 2016.
9 Véase MALBA, <http://intranet.malba.org.ar/web/prensa_det.php?id=76>.
10. María José Herrera, *POP! La consagración de la primavera* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010), 31.
11. Véase Rodrigo Alonso, ed., *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2010); e *Imán: New York = Magnet: New York. A Selection of Works of Art by Latin American Artists Living in New York*, 13 de enero a 22 de febrero de 1976 en el Center for Inter-American Relations (Nueva York: The Institute, 1976).
12. Agradezco a Eduardo Costa y su estudio por su ayuda para comprender la trayectoria de la serie *Fashion Fiction*.
13. *New York* 2, núm. 6 (10 de febrero de 1969): 19. Warhol hizo un juego de palabras con la palabra "drag", que en inglés significa tanto "un lastre" o "una lata" como un "show travesti".
14. En contraste con el Fashion Show Poetry Event, el equipo organizador fue enteramente masculino, aunque mejoró la proporción entre artistas mujeres y hombres.
15. Véase Raúl Falcó *et al.*, *La boîte de J. J. Gurrola*, coord. Andrea Ferreyra (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).
16. Agradezco a Natalia de la Rosa y a Daniel Escoto por su ayuda con los archivos de Gurrola y sus reflexiones respecto a su práctica; agradezco además a Natalia de la Rosa por leer este ensayo en su versión previa.
17. Marcela del Río Reyes, "Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro", *Latin American Theatre Review* 33, núm. 1 (1999): 55.
18. Véase la entrevista de Ehrenberg con Valerie Fraser, Michael Asbury, María Iñigo Clavo e Isobel Whitelegg, 2 de diciembre de 2009, disponible en: <https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_8/ehrenberg.pdf>, consultado el 26 de noviembre de 2017.

hechas de tela tensada, que las modelos llevaban sobre la cabeza mientras caminaban por la pasarela: casas portátiles para los precarios habitantes de los países que se modernizaban y urbanizaban implacablemente. Hecha originalmente para la novena Bienal de São Paulo en 1967, la escultura portátil de Gerchman aprovecha una mala traducción entre español y portugués. *Abrigo* significa albergue o refugio en portugués, mientras que en español nombra una prenda de vestir. Las esculturas portables hacen el trabajo del verbo, *abrigar-se*, en portugués, que une ambos significados: refugiarse y abrigarse.[19]

El juego de palabras panamericano del brasileño agregó la moda a su investigación en curso del lenguaje como imagen y como objeto. La escala humana de los *Abrigos* amplió las letras en miniatura de "Cosas de bolsillo" (primero hechas en 1967, una edición posterior en 1970), pequeñas cajas que creaban simples mensajes escritos y que estaban destinadas a ser producidas en masa. Acompañaron las grandes palabras escultóricas de la serie "Cartilha no superlativo" [Silabario en superlativo], palabras como *LUTE* (1967), dimensionadas para bloquear el tráfico en una importante avenida de Río de Janeiro y pensadas para abordar el analfabetismo generalizado en Brasil.[20] Carla Stellweg observa el grado en que estos proyectos de Gerchman —que considero contenedores de lenguaje— fueron influidos por los escritos del antropólogo estructuralista francés Claude Lévi-Strauss.[21] La semiótica, la ciencia social de cómo el lenguaje comunica el significado, ha desempeñado un papel formativo en Brasil, y la lingüística estructural y la antropología lideraron las escuelas de pensamiento en literatura, arte y ciencias sociales en gran parte debido a la residencia de Lévi-Strauss en el país a finales de la década de 1930.[22]

La investigación de Gerchman sobre el arte como un sistema de signos relacionado se correspondía perfectamente con el Fashion Show Poetry Event. Rodrigo Alonso escribe sobre el evento: "Si la moda puede ser comprendida como un lenguaje, entonces es posible crear poesía a través de ella: tal es el punto de partida de este espectáculo donde los artistas invitados [...] realizan una prenda a la manera de un poema. La presentación sigue todas las pautas de un desfile de modas, con pasarela y locutor, pero es en realidad una reflexión sobre el propio sistema de la moda y sus modos de significación".[23] Costa, Perreault y Wiener escribieron un manifiesto para el evento que comenzaba con citas de Lévi-Strauss y Octavio Paz, las cuales, juntas, remarcan tres elementos cruciales de la vestimenta: primero, como una forma de conocimiento, segundo, como estética, y tercero, como una estructura social fundamental.[24] Al reunir al principal antropólogo y al poeta dedicado al estructuralismo, los organizadores del Fashion Show Poetry Event pudieron traducir la expresión estética de la moda en un sistema social y artístico.[25] El ensayo del argentino Óscar Masotta El *pop-art* (1967) ya había definido el pop, en el que Costa fue uno de los primeros participantes, como un "arte de la semiótica", basándose en diversos análisis de un campo que estudió los signos y símbolos: visuales y lingüísticos.[26] Escribe que el arte pop creó "imágenes con contenido discursivo [...] íconos visuales pero el proceso semiológico no se ha alterado".[27]

Si bien la moda era un complejo sistema semiótico, los artistas involucrados en el Fashion Show Poetry Event y en Moda SI habían estado investigando por largo tiempo los signos más básicos que impregnan nuestro mundo social. Estos experimentos previos, modulados con fuerza por el arte pop, también apuntan a la política implícita en la semiótica de la moda. Gerchman, D'Arcangelo y Ehrenberg volvieron una y otra vez a la flecha simple, señalando hacia arriba o hacia abajo, hacia la izquierda o hacia la derecha. Si D'Arcangelo coloca la flecha como señales de tráfico en un paisaje futurista, el *Arte conceptual* de Ehrenberg usa flechas para repetir y resaltar la historia del arte de someter el cuerpo femenino a la mirada masculina. Gerchman hace explícita la traducción del signo visual al sentimiento político en su *É proibido dobrar a esquerda* (1965), que abstrae masas de personas que viven en condiciones precarias bajo una flecha que apunta hacia la izquierda, hacia el discurso revolucionario encarnado sobre todo, pero no únicamente, por la Revolución cubana de 1959.

Las implicaciones políticas de la semiótica de la moda en el año siguiente a los juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México fueron inevitables. El Comité Olímpico, coordinado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y su equipo de editores, arquitectos y diseñadores mexicanos e internacionales, incluidos Lance Wyman, Enrique Terrazas, Beatriz Trueblood y Peter y Julia Murdoch, colaboraron para crear una identidad gráfica distintiva y coherente para los juegos de verano. La agencia interdisciplinaria integró la arquitectura, los espacios urbanos y los medios de comunicación en un vasto programa cultural.[28] La moda era una herramienta preeminente en los entornos inmersivos e interactivos que producían una marca olímpica, todo lo cual buscaba demostrar la preparación de México —su nivel suficiente de modernización— para ser sede de la competencia internacional. El Comité presentó diferentes versiones del uniforme de la edecán personalizado para las traductoras-guías contratadas para dicho evento histórico: minivestidos con pictogramas en colores vivos de los eventos deportivos, incluido el llamado "rosa mexicano" y expansiones del logotipo op y cinético de los cinco anillos de los Juegos creado por Wyman y Terrazas. Sombreros y capas servían de accesorios. Estos vestidos, concebidos como moda y como logos portátiles, escenificaron un espectacular escenario urbano y realzaron la presentación del éxito del proyecto mexicano de intenso desarrollo económico. El equipo también

351. Allan D'Arcangelo, *Propuesta 9*, 1966

diseñó jorongos, bufandas, chaquetas de trajes coordinados para hombres y mujeres, pantalones y faldas y corbatas, chalecos y camisetas deportivas, todos con los emblemas de México 68 o diseños creados para los deportes individuales. Si el Salón Independiente se alejó de cualquier comentario directo sobre el ataque a los estudiantes en Tlatelolco, el poderoso sistema semiótico de la moda fue todo menos un lenguaje frívolo con el cual comprometerse en ese momento.

Puede ser aún más sorprendente, entonces, que el interés de estos artistas por la moda y el pop como artes semióticas también tenga profundas conexiones con la abstracción. Los principales artistas de la Ruptura, un grupo definido por su rompimiento con la figuración muralista y el discurso político directo que encarnaba, contribuyeron con sus diseños al planeado Moda SI.[29] Las contribuciones propuestas por Lilia Carrillo al desfile del SI son emblemáticas de las conexiones entre moda, semiótica y abstracción. Si sus lienzos expresivos han sido ampliamente descritos como una especie de abstracción poética, sus diseños para el desfile de moda revelan una comprensión precisa y específica de la relación entre moda, semiótica y arte.

Moda SI no fue la primera incursión de Carrillo en el diseño de ropa. Ya había colaborado con Jodorowsky en el vestuario de numerosas representaciones teatrales entre 1961 y 1963.[30] En 1960 creó el vestuario para una obra de teatro en el Teatro de la Esfera, *¿Crimen, suicidio?* o *Había una muchedumbre en la mansión* de Tardieu y dirigida por Alexandro, con música de José Antonio Alcaraz y un escenario compuesto con fotografías de Manuel Álvarez Bravo; también creó el vestuario para

19. Respecto a la participación de Gerchman en la Bienal de São Paulo de 1967, véase *With the Resignation Letter in My Pocket* (Río de Janeiro: Instituto Rubens Gerchman; Casa Daros, 2015), s.p.
20. Véase la entrevista de Gerchman con Fábio Magalhães, *Rubens Gerchman* (São Paulo: Lazuli, 2006).
21. Carla Stellweg, "Magnet–New York: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York", *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970* (Nueva York: Bronx Museum of the Arts, 1988), 308. Lévi-Strauss y su esposa Dina no sólo tuvieron una gran repercusión en la disciplina de la antropología y la etnografía durante su residencia en Brasil, también establecieron fuertes conexiones con artistas y escritores en los últimos años del movimiento moderno, especialmente con Mario de Andrade. Véase mi *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil, 1920–1940* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2008) para la relación entre Andrade y el matrimonio Lévi-Strauss.
22. Respecto a Lévi-Strauss en Brasil, véase mi *Errant Modernism*; para una visión general de las críticas estructuralistas y postestructuralistas del realismo, véase Robert Anchor, "Realism and Ideology: The Question of Order," *History and Theory* 22, núm. 2 (1983): 107–119; sobre la importancia del semiótico italiano Umberto Eco para Gerchman y su grupo de artistas y críticos, véase Cristina Mura, *Rubens Gerchman e o Brasil dos anos 60 e 70* (São Paulo: Alameda, 2016).
23. Rodrigo Alonso, *Arte de acción*, en línea (Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2011), disponible en: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php>, consultado el 10 de octubre de 2017.
24. Lévi-Strauss escribe: "La ropa introdujo la perfidia en la civilización. Pero sin ropa, ¿podrían [los pueblos primitivos] enseñarse a pensar?" Paz: "Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social" (véase Eduardo Costa, John Perreault, y Hannah Weiner, "The Fashion Show Poetry Event Essay" [1969], en *Hannah Weiner's Open House*. ed. Patrick Durgin [Berkeley, California: Kenning Editions/Small Press Distribution, 2006], 56).
25. El año anterior al anuncio de Moda SI, el semiótico francés Roland Barthes publicó su estudio histórico *El sistema de la moda*, resultado de una década de reflexión sobre la ropa, la novedad y el lenguaje que los describe. Barthes no analizó la ropa en sí, sino las revistas de moda que la presentaban. Si bien no se tradujo al español hasta una década más tarde, la red de conexiones anterior vincula el desfile de modas no realizado del SI con el tipo de investigación y análisis semiótico que culminó en el libro de Barthes.
26. Beatriz Sarlo ha argumentado que los seminarios de semiología de Umberto Eco en Buenos Aires fueron precursores importantes de la comprensión y dedicación de Masotta al pop. Véase Jorgelina Corbatta, "Oscar Masotta: divergencias y convergencias", *The Colorado Review of Hispanic Studies* vol. 6 (otoño de 2008), 98.
27. Óscar Masotta, *El pop-art* (Buenos Aires: Columba, 1967), 50.
28. Las contribuciones recientes a la bibliografía sobre el proyecto de diseño incluyen: *Pedro Ramírez Vázquez: inédito y funcional* (Ciudad de México: Amigos del Museo de Arte Moderno, 2014); Luis Castañeda, *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014); George F. Flaherty, *Hotel Mexico: Dwelling on the '68 Movement* (Oakland: University of California Press, 2016).
28. Participaron Arnaldo Coen, Brian Nissen, Marta Palau, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vlady, Lilia Carrillo y Kazuya Sakai.
30. También colaboró con Gurrola antes de los planes para Moda SI, actuando en su película fundamental *Tajimara* de 1964 (véase Juan García Ponce, *Homenaje a Lilia Carrillo* [Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1974]).

la producción de *Margarita Gautier*, protagonizada por Pina Pellicer.[31] En una revisión de esta producción, Armando de Maria y Campos escribe:

> El vestuario es rico —gracias al patrocinio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, de la Universidad Nacional de México, de Nacional Financiera, S.A., de Petróleos Mexicanos, del Banco Nacional de Comercio Exterior, de don Miguel Alemán Jr., de don José Puche, de don Ramón Naves Jr., etcétera, etcétera—, pero ninguno de los ropajes en que se envolvió la señorita Pellicer —escarlata, blanco, negro, sin una sola camelia en el pelo o en el pecho— favorecieron a su Margarita. El resto del vestuario estuvo ajustado a la época.[32]

El traje blanco con círculos abiertos sobre un fondo rojo que Carrillo diseñó para Moda SI recuerda el diseño descrito para el escenario, y ambos inscriben la falta, una ausencia, en su corazón. Si el diseño de vestuario se centra, paradójicamente, en la flor faltante de la famosa "Dama de las camelias" de la novela de Alexandre Dumas, los tres diseños de Carrillo para Moda SI usan recortes y formas negras vacías para remarcar la cintura y las nalgas de un cuerpo femenino silueteado. Los vestidos revelan las caderas abiertas, y los trajes tienen círculos negros sobre tela blanca.

El énfasis puesto por Carrillo en los huecos, los cortes y las ausencias en los diseños de estas prendas se hace eco de preocupaciones formales cruciales en su pintura *Evolución del presente* (1969), del mismo año. El lienzo puramente abstracto incluye, sorprendentemente para esta artista, letras estarcidas: una pequeña letra K en negro en la esquina superior izquierda del lienzo se invierte en blanco en la esquina inferior derecha, y una H fantasmal flota debajo de ella. La inversión implica un efecto de espejo por medio de un eje diagonal desde la parte inferior izquierda hasta la parte superior derecha de la obra. Si la forma estarcida sugiere fuentes militares y de los medios, las letras mismas son cruciales: la H extrañamente silenciosa en un idioma que generalmente es fonético, y una K que sólo aparece en palabras importadas de otros idiomas al español. Las letras son intrusas, no sólo en el espacio visual puramente abstracto de la tela de Carrillo, sino también en el contexto lingüístico que puede parecer propiamente suyo. Las letras en el cuadro abstracto están presentes como el rastro más reducido y evocativo del signo. Las amplias franjas blancas curvas en el centro de la tela rodean formas curvilíneas que revelan líneas de lápiz debajo de pintura ligera más delgada. Las letras estarcidas y las marcas de lápiz arruinan la abstracción pura de las pinceladas luminosas en su centro, e insertan el registro de la lengua, pero sólo de una lengua privada de sonido (H) y sentido (K). Estas letras pintadas en la tela resaltan el idioma como una poderosa convención, una de las ideas clave de la

352. Nelson Leirner, *Homenaje a Fontana II*, 1967

semiótica, una convención que funciona mediante la repetición y la circulación. Muy parecida a la moda.

La centralidad de los espacios cortados y negativos en los diseños y la pintura de Carrillo recuerda los lienzos perforados del ítalo-argentino Lucio Fontana, que comenzaron en la década anterior, una obra que tuvo un profundo impacto en toda la región.[33] De hecho, el año anterior a que Carrillo dibujara sus diseños recortados para Moda SI, el brasileño Nelson Leirner creó dos obras relacionadas que vinculaban la moda, la abstracción y el corte en referencia directa a Fontana. Interesado durante largo tiempo por la ropa y la moda, en parte debido a que su padre era dueño de una importante fábrica textil, la serie de Leirner titulada *Homenaje a Fontana* (1967) parece a primera vista pinturas abstractas. De hecho, repara con cremalleras metálicas industriales sus famosos lienzos rasgados. Creada como un múltiplo limitado, la tela dispone de la pintura y parece anhelar el cuerpo humano como una plataforma para el arte. Poco tiempo después, Leirner fabricó *Stripencores* (1968), cuatro vestidos en negro, rojo, verde y amarillo, cuyas distintas longitudes están creadas con las mismas cremalleras que repararon las rasgaduras de Fontana. Aquí, los cierres con cremallera rodean el cuerpo femenino, y al suturar el dramático desgarro vanguardista de Fontana, también le recuerdan al espectador la desesperanza de estar a la vanguardia de la moda cuando uno se ubica en las márgenes de la modernización. Los cuatro vestidos pueden representar las cuatro estaciones que impulsan el calendario de diseño y ventas en los centros de moda clásicos: invierno, primavera, verano y otoño, pero llaman nuestra atención sobre el hecho de que no organizan el año en el Brasil tropical.

Carrillo, Fontana y Leirner adoptan así la moda para producir lo que Masotta llamó el "no-sentido" del pop, incluso cuando llevan la estrategia mucho más allá de los límites aparentes del propio pop. Al igual que estos artistas y los teóricos del estructuralismo en general, Masotta se centró en la importancia de las lagunas o silencios en la forma en que las obras de arte crean significado. Si Gerchman hizo un pop explícitamente opositor en su representación de la prohibición contra un giro político a la izquierda, Masotta sugiere que el arte pop constituyó su oposición interna en su "no-sentido":

> El tema estalla desde entonces desde adentro: su sentido deviene entonces no-sentido, la imagen propone renegarse a sí misma, la cadena de significaciones se rompe, el significado ya no importa...[34]

Al explicar su preferencia por la denominación "pop" en vez de "nueva figuración", Masotta argumenta que en la medida en que estas obras hacen referencia a la cadena semiótica que hace posible la comunicación, su oposición interna interrumpe esa cadena y perturba la comunicación exitosa. Por el contrario, la "figuración" (incluso la "nueva figuración") presume el éxito en la comunicación visual —lo que ves es lo que obtienes— que estas obras rechazan. La negación de las letras silenciosas e ilógicas que arruinan los lienzos abstractos de Carrillo comparte así una oposición con la figuración internamente discordante del pop. Si Roberto Realh de León proclama que los vestidos que diseñó a partir de paneles grandes de un solo color son "un medio de comunicación", los diseños de Carrillo para Moda SI, en cambio, señalan y luego interrumpen los circuitos que constituyen una comunicación exitosa.[35] Al igual que la flecha de Gerchman que señalaba que las vueltas a la izquierda estaban prohibidas, y la flecha de Ehrenberg que desviaba la mirada que constituye el arte occidental, los cortes y vacíos de Castillo recrean y fragmentan simultáneamente el sistema de signos de la moda.

La moda fue una herramienta clave para los artistas durante ese momento fundamental en el surgimiento del arte contemporáneo, que les permitió salvar las divisiones entre arte y diseño, abstracción y figuración, y revertir suposiciones típicas sobre el potencial político e incluso ético del arte. Moda SI refleja estas combinaciones variadas y sorprendentes, y subraya el importante lugar de México en la escena internacional. En un ensayo inicial sobre el artista pop y conceptual Nicolás García Uriburu, su compatriota Jorge Glusberg argumenta que una exposición en la Galería Antonio Souza en México (1962) fue un momento decisivo para el argentino. Los acrílicos posteriores de García Uriburu, con coloridas plantas y animales, "son esencialmente murales: toros, ovejas, gatos y nubes, tienen una escala —siguiendo a los maestros mexicanos",[36] incluso cuando las imágenes contenían referencias a los artistas pop estadounidenses Jim Dine y Robert Rauschenberg. En general, Glusberg elogia al artista en los años posteriores a su visita a México porque "se desinteresa del snobismo de la discriminación", tanto contra la "cultura popular" como contra "la cultura de consumo rápido".[37]

Esa falta de discriminación llevó a otra exposición importante en la trayectoria del artista argentino, "Los jardines artificiales" en la Galería Iris Clert (París) en 1967, que incluyó objetos acrílicos, olores, sonidos, una instalación ambiental temprana y, lo que resulta de gran interés para nosotros aquí, un desfile de moda.[38] El folleto publicado para la exposición incluye un resumen de las famosas exposiciones de la galerista en Dallas y Nueva York, que marcaron el ritmo de la moda y el arte que Leirner señaló tan meticulosamente en *Stripencores*: "El arte es en Nueva York lo que la costura en París (sea alta o futura) [...] Los artistas de Nueva York hacen lo mismo que nuestros modistos. Cada año, lanzan nuevas tendencias al

31. Mara Reyes (seudónimo de Marcela del Río), "Diorama teatral", en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 31 de diciembre de 1960, p. 2, disponible en: <http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=072&op=1>, consultado el 2 de diciembre de2017; de acuerdo con las remembranzas de Manuel Felguérez en Reynol Pérez Vázquez y Ana Pellicer, Pina Pellicer: *Luz de tristeza (1934–1964)* (Ciudad de México: UNAM, 2006), 286.

32. Armando de Maria y Campos, "Margarita Gautier, por Pina Pellicer, en la Sala Chopin", en *Novedades*, 21 de octubre de 1960, disponible en: <http://criticateatral2021.org/html/resultado.php?ID=1613>, consultado el 2 de diciembre de 2017.

33. Carrillo habría visto poco antes la obra de Fontana en la exposición del MUCA de 1968 "Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales" (Flaherty, *Hotel Mexico*, 92–94). Fontana también fue incluido en la histórica exposición organizada por Mathias Goeritz en la Galería Proteo en 1955, "Confrontación Internacional del Arte Experimental" (véase Ida Rodríguez Prampolini, *La critica de arte en el siglo XX*, comp. Cristóbal Andrés Jácome [Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016]).

34. Masotta, *El pop-art*, 51. Es importante notar que Masotta señala que el pop se diferenció del surrealismo y la poesía del absurdo por este carácter preciso de su "no-sentido".

35. Rosa María Roffiel, "La moda como medio de comunicación", recorte hemerografico sin fecha. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

36. Jorge Glusberg, "Coloraciones y sistemas de Nicolás García Uriburu", *De la figuración al arte de sistemas*, cat. de exp. (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970), s.p.

37. Glusberg, "Coloraciones y sistemas".

38. Glusberg, "Coloraciones y sistemas". Desde su llegada a París el año anterior, la esposa del artista, Blanca, había trabajado como modelo y agregada cultural para Pierre Cardin para ganar dinero. Véase Pierre Restany, *Uriburu: Utopia of the South*, trad. Edward Shaw y Claudia Secci (Milán/Buenos Aires: Electa/Nicolás García Uriburu Foundation, 2001), 35.

mercado en las galerías... Esto es genial, porque crea una emoción extraordinaria..."[39] Una invitación a la exposición mostraba una fotografía del artista posando frente a su conjunto exuberantemente pintado al lado de dos modelos mujeres.

Glusberg pone énfasis en el giro del artista a la moda como un deseo de perturbar el orden de los signos, un gesto que hemos visto repetido en todo el continente americano. Escribe que, al sacar ciertos elementos de su contexto original, García Uriburu:

> le otorga otra red de significados; lo refiere a intenciones diferentes, operando con los objetos tal como Lévi-Strauss lo señalara para los 'ready-made' de Marcel Duchamp; una fijación semántica, que se refiere a códigos iniciales conocidos [...] No utiliza la figuración para buscar la belleza de lo material [...] sino para poner de manifiesto la eficacia semántica de las imágenes diarias.[40]

García Uriburu emplea la semiótica de la moda para unir el muralismo con el arte pop y, poco después, la pintura figurativa con el arte ambiental temprano, cuando "pinta" los canales de Venecia de verde en la primera pieza de su serie *Coloraciones* (1968–*ca*. 2010) en la Bienal de 1968. Junto con Leirner, Costa, Gerchman y los artistas de Moda SI, vemos que García Uriburu se involucró en la moda para realizar una reestructuración fundamental del lenguaje del arte.

Glusberg encuentra amplias ramificaciones para el campo del arte contemporáneo en la expansión argentina del lenguaje artístico en el ámbito de la moda, consecuencias que pueden extenderse a Moda SI. Los desfiles de moda aparentemente frívolos y pop de García Uriburu, argumenta, "incursionan tanto en el terreno del arte como en el de la ética".[41] Aunque no se realizó, Moda SI representó una oportunidad crucial para "desinteresarse del snobismo" sin abandonar la investigación crítica y de amplio rango de los idiomas potenciales del arte. Esta promesa coincide en términos generales con los recuerdos de Manuel Felguérez del Salón Independiente:

> Más bien es una generación que trata de alguna manera de ganar público y a través de ese público transformar en la medida de lo posible la sociedad, en contra del gobierno y de la sociedad como tal, no era para salir en el *¡Hola!* pero [sí] formar parte de una sociedad, no con base directamente del resultado estético sino al revés, es hacer algo tan llamativo que acerques a la sociedad. No era integrarnos, era buscar hacer crecer el mundo del arte.[42]

Las afirmaciones de una expansión del arte hacia la ética a través de vestidos, sombreros y corsés pueden parecer exageradas si no es que contraintuitivas. Sin embargo, ¿qué mejor medida de la expansión enérgica de la esfera comercial y el impacto diario de los programas hemisféricos de liberalización económica que la moda? Como hemos visto, una variada muestra representativa de esta generación —pintores abstractos y figurativos, esculturas e instalaciones de vanguardia, y artistas pioneros de los medios masivos y el performance— se dedicó a investigar las nuevas temporalidades, las restricciones corporales y el lenguaje dominante de este poderoso momento del discurso modernizante. Como señalaron los organizadores y los presentadores del desfile de Nueva York: "El que el desfile de modas sea divertido no excluye el hecho de que también es serio".[43] El que Moda SI jugara con una sorprendente variedad de expresiones artísticas no excluía el hecho de que también abordara la expansión irrestricta de lo comercial en lo social, lo político y lo estético. Emplear la moda para llevar el arte a una esfera social expandida y hacia preocupaciones éticas era un asunto serio.

39. "L'art est à New York ce que la couture est à Paris (qu'elle soit Haute ou Future) [...] Les artistes de New York font la même chose que nos couturiers. Ils lancent chaque année sur le marché de nouvelles tendances exposées dans les galeries... C'est très bien, car cela crée une effervescence extraordinaire..." *Iris. Time*, dir. Iris Clert, redactor Le Brain Trust, núm. 27 (febrero de 1967): s.p.
40. Glusberg, "Coloraciones y sistemas".
41. Glusberg, "Coloraciones y sistemas".
42. Entrevista con Pilar García de Germenos en *Salón Independiente, 1968–1971*, DVD 3 de la serie *Subversiones de la memoria, 60–70* (Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [Fonca]/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [Conacyt]/MUAC-UNAM, 2011), 1:00:57.
43. Costa, Perreault, y Weiner, "The Fashion Show Poetry Event Essay", 58.

THE SIGN OF FASHION: MODA SI IN AMERICA

ESTHER GABARA

In September 1969, the weekly cultural magazine of *Excelsior* published a truly fashionable article. Eduardo Deschamp's "Modas para una exposición" proclaimed the newest enterprise by the group of artists involved in the Salón Independiente (SI): "Moda SI," a fashion show whose proceeds would bring international artists to Mexico for the SI's annual sale of works at the Galería Pecanins. It brought the group into new and uncharted territory, so ahead of its time that Deschamp did not only review a fashion show that had not yet happened, his piece turns out to be the only document of an event that would never happen.[1] Announced as "a pop spectacle organized with every luxury, including a happening,"[2] the organizers aspired to join a new spectacle of fashion shows across the Americas. The name of the Salón itself echoes a series begun earlier in the decade in the New York women's magazine, *Harper's Bazaar*, entitled "Fashion Independent," in which famed artists appeared as models.[3] Venezuelan-American sculptor and Pop icon, Marisol, was featured as one such "Fashion Independent" in October 1963.

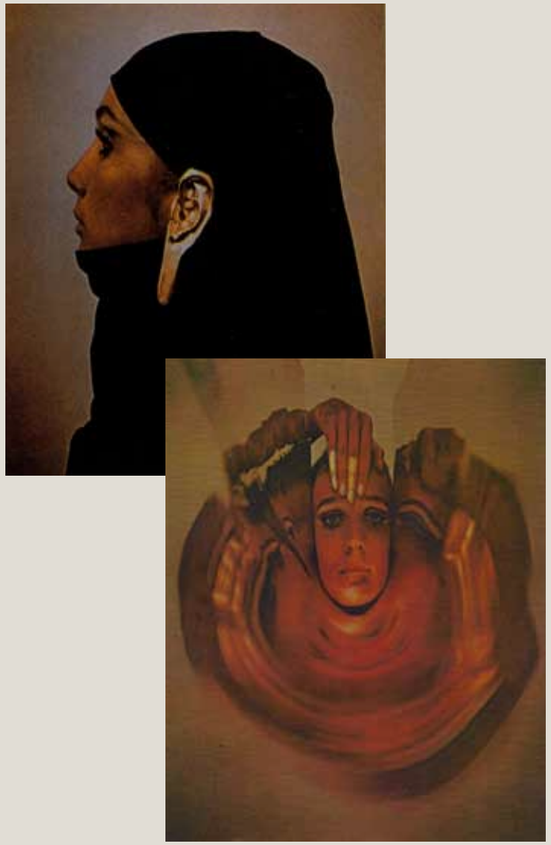
Experiments with fashion in particular, and Pop art in general, were sites for debates over the emerging relationship between commerce, governance, and art in the hemisphere.[4] Economic liberalization was promoted by US business investments and political interventions, perhaps best embodied by the continental tour—the same year Moda SI was planned—by Nelson A. Rockefeller, New York governor and special emissary to Latin America for Richard Nixon. If Rockefeller had a longstanding relationship with Mexico from early visits to add to his and the MoMA (NY) collections of Meso-American art, his 1969 Latin American tour was met with widespread protests, as he leant public support to the repressive regimes that facilitated his own commercial ventures.[5] Claire F. Fox traces responses to economic liberalization from the Instituto Torcuato di Tella, which was jointly supported by corporate and public funds, north to San Antonio's World Fair, called the HemisFair, and on to Mexico City's Olympic celebrations in 1968.[6] If the shift toward liberalization and increased consumerism provides a broad backdrop of the kind of social and political change taking place, they had a substantial impact on the fabric of daily life. One key measure of this transformation was the introduction of the credit card—and therefore consumer debt—into Mexico. Known today as MasterCard, the Bancomático was released by Banamex in affiliation with Interbank in 1968.[7]

As much as fashion magazines peeked curiously into the world of art, artists took up fashion as a system of signs that structured Pop art and performance, avant-garde and consumer culture, poetry and the visual arts, new objects and new realisms, and even modes of abstraction and figuration. By the end of this landmark decade, artists' engagement with fashion had become fundamental to the transition from modern to contemporary art practices. In Buenos Aires near the Instituto Torcuato di Tella, Dalila Puzzovio created the colorful leather *Dalila Doble Plataforma* (1967), shoes displayed in the window of a traditional, bourgeois store on the calle Florida. Puzzovio describes the impact of the height of the platform, which inserted the female body as a mobile and vertical intervention into the horizontal expanse of the streets of Buenos Aires.[8] Delia Cancela and Pablo Mesejean held the di Tella's first fashion show, "Ropa con riesgo," (Clothing at risk) curated by Felisa Pinto in 1968, featuring clothing made of unusual materials including garbage bags. The couple also published an experimental fashion magazine, *Yiyish*, whose title was the word for 'lovely' in Armenian, and would continue to work in fashion as much as art for the following decade in Buenos Aires, Paris, and London.[9] As María José Herrera has noted:

> Many of the Pop artists designed clothing and accessories or acted as models. Edgardo Giménez was definitely at the forefront as regards this peculiar relationship—unprecedented in the Mexican art milieu—between artists and their own image. In 1966 he presented the exhibition *Las Panteras* [The Panthers], for which he specially produced a wardrobe that he wore at the opening and used for the posters designed to promote the event. Dressed up like Tarzan, he cheerfully compared rock and roll to "savage" impulses.[10]

Giménez combined graphic arts, painting, design, and sculpture, as well as so many activities that Herrera notes his nickname "the *affichiste* of culture" for headlining events that crossed over between the arts and commerce in Buenos Aires.

These activities reached from Buenos Aires to New York, a powerful "magnet" for Argentine artists in the 1960s and 70s.[11] Earlier in the same year that Deschamps previewed Moda SI, Argentine artist and poet Eduardo Costa joined U.S. poets John Perreault and Hannah Weiner as the hosts and emcees for the "Fashion Show Poetry Event," held at the Center for Inter-American Relations. Costa already had gained entry into the mass media fashion world with his landmark work, *Fashion Fiction I*, a project that included of the fabrication of gold body parts worn by fashion models, then photographed and inserted into publications including *Vogue* (February 1968), *Harper's Bazaar* (October 1968), and *Caballero* (1970).[12] In the "Fashion Show Poetry Event," major artists involved in Pop and avant-garde art in New York were invited to create a wearable work based on their art, which was donned and presented on a catwalk for an expectant public. The participating artists included Enrique Castro-Cid, Allan D'Arcangelo, Rubens Gerchman, Alex Katz, Les Levine, Roberto Plate, Marisol, Sylvia Stone, Andy Warhol, Susana Salgado, Marjorie Strider, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Alfredo Rodriguez Arias, and Juan Stoppani.



353–354. Eduardo Costa, *Fashion Fiction I*, en *Caballero* (1970)

The event was filmed by experimental filmmaker Les Levine, and photographed by famed chroniclers of the New York scene, Peter Moore and Robert R. McElroy. *New York* magazine covered the event as "a moment of *outré* immortality" featuring "anti-clothes" like "the hair bow worn atop [Argentine artist] Susana Salgado's nude body, a Pop-O-Mint-bodiced, licorice-skirted dress, and Andy Warhol's solution to the question: 'Is life a drag?'"[13]

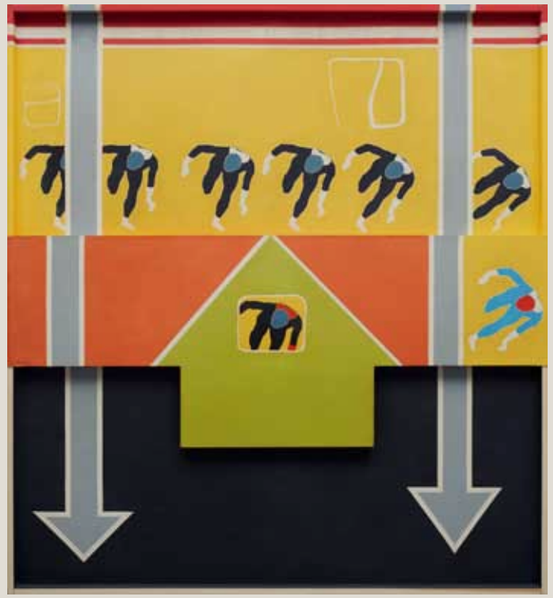
Like the Fashion Show Poetry Event, Moda SI was to be directed by a triumvirate of the emergent new avant-garde in Mexican visual arts, letters, and film.[14] Juan José Gurrola, Carlos Monsiváis, and Alejandro Jodorowsky already had delved into a wide range of popular cultural expression across the American continent. Monsiváis had begun his insightful and witty chronicles of mass and popular cultures, which soon thereafter would be collected and published in the landmark collection, *Días de guardar* (1970). Gurrola's irreverent attitude had produced "Dom Art" between 1964 and 1967, in which he repurposed commercial images of the so-called "American Dream" of the nuclear family and consumer culture, and mixed and made jingles and sounds drawn from their sonic environment.[15] Gurrola recently had explored fashion: first in an installation, *Antes que la moda, las modelos* (1967), a proposal for outdoor stores at the Poliforum Siqueiros, and then in *Cita con el Gato Félix en la Roqueta / Randez vous avec le chat Félix dans la Roquete* (1968), a happening framed as a fashion show in the Zona Rosa, made in collaboration with José Antonio Lloret.[16] Chilean Jodorowsky moved to Mexico in 1960 after his

1. Deschamp thus unintentionally repeats the avant-garde gesture of the Argentine artists Eduardo Costa, Raúl Escari, and Roberto Jacoby, whose *Happening para un jabalí difunto* (Happening for a Dead Boar, 1966), famously planted news reports of a happening that never had occurred. See Eduardo Costa and Roberto Jacoby, "Realización de la primera obra," in *Happenings*, ed. Oscar Masotta (Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967), 113–18.
2. Pilar García , "Salón Independiente: Una relectura," in *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, eds. Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2006), 42.
3. See Whiting, and Antje Krause-Wahl, "Between Studio and Catwalk: Artists in Fashion Magazines," *Fashion Theory* 13, no. 1 (2009): 7–28.
4. For more on this relationship between economic liberalization and Pop art, see my introduction to *Pop América, 1965–1975*, ed. Esther Gabara (Durham, NC: Duke University Press, 2018). My thanks to the research team and museums involved in "Pop América" for their invaluable involvement in the research that contributes to this essay.
5. In Buenos Aires, artists launched an exhibition of posters protesting his arrival. Opening on June 30, 1969, "Malvenido Mister Rockefeller" was closed after just one day by the Onganía regime.
6. Fox's excellent *Making Art Pan-American: Cultural Policy and the Cold War (*Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013) provides the archival research and analysis that guides me here.
7. See <http://www.condusef.gob.mx/Revista/index.php/credito/tarjeta/200-el-origen-del-plastico>.
8. Interview with the author, July 15, 2016.
9. See MALBA, <http://intranet.malba.org.ar/web/prensa_det.php?id=76>.
10. María José Herrera, *POP! La consagración de la primavera* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010), 31.
11. See Rodrigo Alonso, ed. *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años* 60 (Buenos Aires: Fundación Proa, 2010); and *Imán: New York= Magnet: New York. A Selection of Works of Art by Latin American Artists Living in New York*, January 13–February 22, 1976 at the Center for Inter-American Relations (New York: The Institute, 1976).
12. My thanks to Eduardo Costa and his studio for their help in understanding the full trajectory of the *Fashion Fiction* series.
13. *New York* 2, no. 6 February 10, 1969): 19. Warhol was creating a play on words: "drag" in English means both "una lata" and a "show travesti."
14. In contrast to the Fashion Show Poetry Event, it was an all-male organizing team, though the balance of artists between women and men was improved.
15. See Raúl Falcó, et al., *La boîte de J. J. Gurrola*, coord. Andrea Ferreyra (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).
16. My thanks to Natalia de la Rosa and Daniel Escoto for their assistance with the Gurrola archives and their insights into his practice; thanks again to Natalia de la Rosa for reading this essay in manuscript form.

residence in France, where he had studied mime with Marcel Marceau.[17] Inserting himself into the small avant-garde theater scene, in the years preceding Moda SI Jodorowsky moved from an engagement with the surrealism of author Elena Garro and artist Leonora Carrington to develop his *Teatro pánico* along with Fernando Arrabal y Topor. His participation in Moda SI came just as he was preparing to abandon the theater for cinema; his first film *El Topo* would be screened in 1970.

As much as Buenos Aires and New York, the fashion shows in Mexico City and New York were linked by artistic experiments and personal relationships. Felipe Ehrenberg and Brazilian Pop and Conceptual artist Rubens Gerchman became good friends during their overlap in New York, and both explored the relationships between body and object, Pop art and media, and politics and art through fashion. Deschamps' article features a design by Felipe Ehrenberg, a drawing of a black and white dress against a bright yellow background, showing a woman posed with her back to the viewer and arms upright, holding her hair to her head. A long black arrow descends in two lines from her arms and conjoins in her spine. These same geometric shapes, arrows, and iconic female figure appear in Ehrenberg's painted canvases and boxes of the period. *Arte conceptual* (1968) of the previous year explicitly connects their shared Pop visual language with conceptualism: multiple silk-screened Pop faces ground a visual mediation on representation in the windows that play with perspective on an eerie urban space. Ehrenberg's *Caja 25495* was made out of wooden box structures combining figurative images drawn from mass media, and focusing on the female form or image. [18] For the Fashion Show Poetry Event in New York, Gerchman exhibited a wearable sculpture, *Abrigos: Caixas de morar* [Shelters: Boxes for Living], which belonged to a series of *caixas de morar*. If others were more visually reminiscent of the *cajas* that Ehrenberg exhibited in the first Salón Independiente, they shared an invitation to analyze the vulnerable female form in art. Gerchman's portable shelters were rounded structures made of stretched cloth, carried over the heads of models as they walked the catwalk: portable homes for the precarious inhabitants of relentlessly modernizing and urbanizing countries. Made originally for the 9th São Paulo Biennial in 1967, Gerchman's wearable sculpture takes advantage of a mistranslation between Spanish and Portuguese. *Abrigo* signifies shelter or haven in Portuguese, while in Spanish it names an overcoat. The wearable sculptures do the work of the verb, *abrigar-se*, in Portuguese, which bridges the two meanings: to shelter and to bundle up.[19]

The Brazilian's pan-American pun added fashion to his ongoing investigation of language as image and as object. The human scale of the *Abrigos* enlarged the miniature letters of "Pocket Stuff" (first made 1967, later edition in 1970), small



355. Felipe Ehrenberg, *La caída*, 1968

boxes that created simple written messages and were intended to be mass-produced. They accompanied the large-scale sculptural words of the series "Cartilha no Superlativo" [Primer in the Superlative], words like *LUTE* (1967), sized to block traffic down a major avenue of Rio de Janeiro and meant to address Brazil's widespread illiteracy.[20] Carla Stellweg notes the degree to which these projects by Gerchman—which I see as containers of language—were influenced by the writings of French structuralist anthropologist Claude Lévi-Strauss.[21] Semiotics, the social science of how language communicates meaning, has played a formative role in Brazil, and structural linguistics and anthropology were leading schools of thought in literature, art, and the social sciences in large part due Lévi-Strauss' residence in the country in the late 1930s.[22]

Gerchman's investigation into art as a related sign system was a perfect fit for the Fashion Show Poetry Event. Rodrigo Alonso writes of the Event: "If fashion can be understood as a language, then it is possible to create poetry by means of it: this is the starting point of this show, in which guest artists [...] create a piece of clothing as they would a poem. The presentation follows all the conventions of a fashion show, with catwalk and emcee, but in fact it is a reflection on the fashion system itself and its modes of signification."[23] Costa, Perreault, and Wiener wrote a manifesto for the show that began with quotes by Lévi-Strauss and Octavio Paz, which together stress three crucial elements of clothing: first, as a form of knowledge, second, as aesthetics, and third, as a fundamental social structure.[24] By bringing together the leading anthropologist and poet dedicated to structuralism, the organizers of the Fashion Show Poetry Event were able to translate the aesthetic expression of fashion into a social and artistic system.[25] Argentine Óscar Masotta's essay *El Pop-art* (1967) had already defined the Pop in which Costa was an early participant as an "art of semiotics," drawing on analyses from a field that studied signs and symbols—visual and linguistic.[26] He wrote that Pop art had created "images with discursive content [...], visual icons, but the semiological process has not been altered."[27]

While fashion was a complex semiotic system, the artists involved in the Fashion Show Poetry Event and Moda SI had long been investigating the most basic of signs that pervade our social world. These earlier experiments, strongly inflected by Pop art, point to the politics implicit in the semiotics of fashion as well. Gerchman, D'Arcangelo, and Ehrenberg returned over and over to the simple arrow, pointing up or down, left or right. If D'Arcangelo places the arrow as traffic signs in a futuristic landscape, Ehrenberg's *Arte conceptual* uses arrows to repeat and highlight art's history of submitting the female body to the masculine gaze. Gerchman makes explicit the translation of visual sign into political sentiment in his *É proibido dobrar a esquerda* (1965), which abstracts masses of people living in

356. Rubens Gerchman, *Abrigos*, 1969

precarious conditions under an arrow pointing left, toward the revolutionary discourse embodied in but not limited to the Cuban Revolution of 1959.

The political implications of the semiotics of fashion in the year following the games of the XIX Olympiad in Mexico City were unavoidable. The Olympic Committee, coordinated by architect Pedro Ramírez Vázquez and his team of Mexican and international editors, architects, and designers, including Lance Wyman, Enrique Terrazas, Beatrice Trueblood, and Peter and

17. Marcela del Río Reyes, "Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro," *Latin American Theatre Review* 33, no.1 (1999): 55.
18. See Ehrenberg interview with Valerie Fraser, Michael Asbury, María Iñigo Clavo, and Isobel Whitelegg, December 2, 2009, available at: <https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_8/ehrenberg.pdf>, accessed November 26, 2017.
19. On Gerchman's participation in the 1967 São Paulo Biennial, see *With the Resignation Letter in My Pocket* (Rio de Janeiro: Instituto Rubens Gerchman; Casa Daros, 2015), n.p.
20. See Gerchman's interview with Fábio Magalhães, *Rubens Gerchman* (São Paulo: Lazuli, 2006).
21. Carla Stellweg, "Magnet–New York: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York," *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970* (New York: Bronx Museum of the Arts, 1988), 308. While Levi-Strauss and his wife Dina had a major impact on the discipline of anthropology and ethnography during their residence in Brazil, they also made strong connections with artists and writers in the waning years of the modernist movement, especially Mario de Andrade. See my *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil, 1920–1940* (Durham, NC: Duke University Press, 2008) on the relationship between de Andrade and the Lévi-Strausses.
22. On Lévi-Strauss in Brazil see my *Errant Modernism*; for an overview of structuralist and poststructuralist critiques of realism, see Robert Anchor, "Realism and Ideology: The Question of Order," *History and Theory* 22, no. 2 (1983): 107–119; on the importance of Italian semiotician, Umberto Eco, for Gerchman and his group of artists and critics, see Cristina Mura, *Rubens Gerchman e o Brasil dos anos 60 e 70* (São Paulo: Alameda, 2016).
23. Rodrigo Alonso, *Arte de acción*, online (Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2011), available at: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php>, accessed 10 October 2017.
24. Lévi-Strauss writes: "Clothing introduced perfidy into civilization. But without clothing could they (the primitive peoples) have taught themselves to think?" Paz: "There is no more aesthetic contemplation because aesthetics is dissolving itself into social life" (see Eduardo Costa, John Perreault, and Hannah Weiner, "The Fashion Show Poetry Event Essay" [1969], in *Hannah Weiner's Open House*. ed. Patrick Durgin [Berkeley, CA: Kenning Editions/Small Press Distribution, 2006], 56).
25. The year prior to the announcement of Moda SI, French semiotician Roland Barthes published his landmark study, *The Fashion System*, the result of a decade of thinking about clothing, novelty, and the language that described them. Barthes did not analyze clothing itself, but rather the fashion magazines that presented it. While not translated into Spanish for another decade, the above network of connections link the SI's unrealized fashion show with the kind of semiotic investigation and dedication to Pop. See Jorgelina Corbatta, "Oscar Masotta: divergencias y convergencias," *The Colorado Review of Hispanic Studies* vol. 6 (Fall 2008), 98.
27. Óscar Masotta, *El Pop-art* (Buenos Aires: Columba, 1967), 50.

Julia Murdoch, collaborated to create a distinctive and coherent graphic identity for the Summer Games. The interdisciplinary agency integrated architecture, urban spaces, and mass media in a vast cultural program.[28] Fashion was a preeminent tool in the immersive and interactive environments that produced an Olympic brand, all of which sought to demonstrate Mexico's readiness—its sufficient level of modernization—to host the international competition. The Committee presented different versions of the *edecán* uniform customized for the translator-guides hired for the landmark event: mini-dresses with brightly colored pictograms of the sporting events, including so-called "Mexican pink," and expansions of the Op and kinetic art fivering logo of the Games created by Wyman and Terrazas. Hats and capes accessorized the look. These dresses, conceived both as fashion and portable logos, staged a spectacular urban scene, and enhanced the presentation of the success of the Mexican project of intense economic development. The team also designed ponchos, scarves, men's and women's coordinated suit jackets, pants, and skirts, and ties, vests and sports jerseys, all with the emblems of Mexico 68 or designs created for the individual sports. If the Salón Independiente veered away from any direct comment on the attack on the students in Tlatelolco, the powerful semiotic system of fashion was anything but a frivolous language to engage at the time.

It may be even more surprising, then, that these artists' interest in fashion and Pop as semiotic arts enjoys deep connections with abstraction as well. Leading artists in La Ruptura, a group defined by its break with muralist figuration and the direct political discourse it embodied, contributed their designs to the planned Moda SI.[29] Lilia Carrillo's proposed contributions to the SI show are emblematic of the connections between fashion, semiotics and abstraction. If her expressive canvases have been widely described as a kind of poetic abstraction, her designs for the fashion show reveal a precise and specific understanding of relationship between fashion, semiotics, and art.

Moda SI was not Carrillo's first entry into clothing design. She had already collaborated with Jodorowsky in the costumes for numerous theatrical performances between 1961 and 1963.[30] In 1960 she created the costumes for a play at Teatro de la Esfera, *¿Crimen, suicidio?* o *Había una muchedumbre en la mansión* by Tardieu and directed by Alexandro, with music by José Antonio Alcaraz and a stage set composed of photographs by Manuel Álvarez Bravo; she also created the costumes for a production of *Margarita Gautier* starring Pina Pellicer.[31] In a review of this production, Armando de Maria y Campos wrote:

> The costumes are sumptuous—thanks to the sponsorship of the Secretaría de Salubridad y Asistencia, of the Universidad Nacional de México, of Nacional Financiera, S.A. of Petróleos Mexicanos, of the Banco Nacional de Comercio Exterior, of Don Miguel Alemán Jr., of Don José Puche, of Don Ramón Naves Jr., etc., etc.—but none of the apparel in which Señorita Pellicer wrapped herself—scarlet, white, black, without a single camellia in her hair or on her bosom—resembled Margarita. The rest of the costumes were in keeping with the period.[32]

357. Lilia Carrillo, Sin título | Untitled, 1969

The white suit with gaping circles on a red background that Carrillo designed for Moda SI strongly echoes the described design for the stage, and both inscribe lack, an absence, at their heart. If the costume design centers, paradoxically, on the missing flower of the famed "Lady of Camellias" of the novel by Alexandre Dumas, Carrillo's three designs for Moda SI use cut-outs and empty black forms to emphasize the waist and buttocks of an outlined female body. The dresses reveal open hips, and the suits feature black circles on white cloth.

Carrillo's focus on gaps, cuts, and absences in these clothing designs echo crucial formal concerns in her painting *Evolución del presente* (1969), of the same year. The purely abstract canvas includes, surprisingly for this artist, stenciled letters: a small letter K in black on the top left corner of the canvas is reversed in white at the bottom right corner, and a ghostly H hovers beneath it. The reversal implies a mirroring effect via a diagonal axis from the bottom left to the top right of the work. If the stenciled form suggests military and media fonts, the

358. Nelson Leirner (1932), *Stripencores*, 1968

letters themselves are crucial: the strangely silent H in a language that is generally phonetic, and a K, which only appears in words imported into Spanish from other languages. The letters are interlopers, not only in the purely abstract visual space of Carrillo's canvas but also in the linguistic context which may seem properly theirs. The letters in the abstract canvas are present as the most reduced and evocative trace of the sign. The broad, curved white swaths at the center of the canvas surround curvilinear shapes that reveal pencil lines beneath thinner light paint. The stenciled letters and pencil marks mar the pure abstraction of the luminous paint strokes at its center, and insert the register of language, but only a language deprived of sound (H) and sense (K). These painted letters on the canvas emphasize language as a powerful convention, one of the key insights of semiotics, a convention that works through repetition and circulation. Much like fashion.

The centrality of cut and negative spaces in Carrillo's designs and painting is reminiscent of Italo-Argentine Lucio Fontana's pierced canvases begun in the previous decade, work that had a profound impact across the region.[33] Indeed, the year before Carrillo drew her cut-out designs for Moda SI, Brazilian Nelson Leirner created two related works that connected fashion, abstraction, and the cut in direct reference to Fontana. Long interested in clothing and fashion, in part because of his father's ownership of a major textile factory, Leirner's series titled *Homage to Fontana* (1967) appear at first glance to be abstract paintings. In fact, they repair his famously rent canvases with industrial metal zippers. Made as a limited multiple, the canvas disposes of paint and seems to long for the human body as a platform for art. Soon thereafter, Leirner made *Stripencores* (1968), four black, red, green and yellow dresses whose varied lengths are created by the same zippers that repaired Fontana's rips. Here the zippered closures surround the female body, and while suturing Fontana's dramatic avant-garde rip they also remind the viewer of the hopelessness of being at the cutting edge of fashion when one resides at the margins of modernization. The four dresses may represent the four seasons that drive the calendar of design and sales in the classic centers of fashion—winter, spring, summer and fall—but they draw our attention to the fact that they do not organize the year in tropical Brazil.

Carrillo, Fontana, and Leirner thus embrace fashion to produce what Masotta called the "non-meaning" of Pop, even as they take the strategy far beyond the apparent limits of Pop itself. Like these artists and theorists of structuralism more broadly, Masotta focused on the importance of gaps or silences in how works of art create meaning. If Gerchman made an explicitly oppositional Pop in his representation of the prohibition against a political left turn, Masotta suggests that Pop art constituted its internal oppositionality in its "non-meaning":

> The subject then bursts out from within: its meaning then becomes non-meaning, the images proposes to deny itself, the chain of significations is broken, the meaning no longer matters...[34]

28. Recent contributions to the bibliography on the design project include: *Pedro Ramírez Vázquez: inédito y funcional* (Mexico City: Amigos del Museo de Arte Moderno, 2014); Luis Castañeda, *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014); George F. Flaherty, *Hotel Mexico: Dwelling on the '68 Movement* (Oakland: University of California Press, 2016).

29. Arnaldo Coen, Brian Nissen, Marta Palau, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vlady, Lilia Carrillo, and Kazuya Sakai, all participated.

30. She had also collaborated with Gurrola prior to the plans for Moda SI, acting in his landmark film *Tajimara* in 1964 (see Juan García Ponce, *Homenaje a Lilia Carrillo* [Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1974]).

31. Mara Reyes (pseudonym Marcela del Río), "Diorama teatral," in *Diorama de la Cultura*, supl. *Excélsior*, December 31, 1960, p. 2, available at: <http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.hp?id=072&op=1>, accessed December 2, 2017; according to recollections of Manuel Felguérez in Reynol Pérez Vázquez and Ana Pellicer, *Pina Pellicer: Luz de tristeza (1934–1964)* (Mexico City: UNAM, 2006), 286.

32. Armando de Maria y Campos, "Margarita Gautier, por Pina Pellicer, en la Sala Chopin," in *Novedades* (21 October 1960), available at: <http://criticateatral2021.org/html/resultado.php?ID=1613>, accessed 2 December 2017.

33. Carrillo would have seen Fontana's work recently in MUCA's 1968 exhibition, "Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales" (Flaherty, *Hotel Mexico*, 92–94). Fontana was also included in the landmark exhibition organized by Mathias Goeritz at Galería Proteo in 1955, "Confrontación Internacional del Arte Experimental" (see Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en el siglo XX*, comp. Cristóbal Andrés Jácome [Mexico City: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016]).

34. Masotta, *El Pop-art*, 51. It is important to note that Masotta announces that Pop differentiated itself from Surrealism and absurdist poetry in this precise character of its "non-meaning."

Explaining his preference for the denomination "Pop" over "new figuration," Masotta argues that as much as these works reference the semiotic chain that makes communication possible, their internal oppositionality interrupts that chain and disrupts successful communication. In contrast, "figuration" (even "new figuration") presumes success in visual communication—what you see is what you get—that these works refuse. The negation of silent and illogical letters marring Carrillo's abstract canvases thus share an oppositionality with Pop's internally discordant figuration. If Roberto Realh de León proclaimed that the dresses he designed out of large, single-color panels are "a means of communication," Carrillo's designs for Moda SI instead signal and then interrupt the circuits that constitute successful communication.[35] Like Gerchman's arrow that pointed out that left turns were prohibited, and Ehrenberg's arrow that diverted the gaze that constitutes Western art, Castillo's cuts and gaps simultaneously re-create and fragment the sign system of fashion.

Fashion was a key tool for artists during this key moment in the emergence of contemporary art, which allowed them to bridge divides between art and design, abstraction and figuration, and to reverse typical assumptions about the political and even ethical potential of art. The Moda SI reflects these varied and surprising combinations, and underlines the important place of Mexico on the international scene. In an early essay on Pop and Conceptual artist Nicolás García Uriburu, his compatriot Jorge Glusberg argues that an exhibition in the Gallery Antonio Souza in Mexico (1962) was a watershed moment for the Argentine. García Uriburu's later acrylics featuring colorful plants and animals "are essentially mural: bulls, sheep, cats, and clouds; are in a scale sufficiently big to belittle man—following the Mexican masters,"[36] even as the imagery contained references to U.S. Pop artists Jim Dine and Robert Rauschenberg. Overall, Glusberg praises the artist in the years after his visit to Mexico because he "has no interest for [sic] the snobbishness of discrimination"—against both "popular culture" and "quick consumption culture [sic]."[37]

That lack of discrimination led to another important exhibition in the Argentine artist's trajectory, "Los jardines artificiales" at Iris Clert Gallery (Paris) in 1967, which included acrylic objects, smells, sounds, an early environmental installation, and —of most interest to us here—a fashion show.[38] The pamphlet published for the exhibit includes a round-up of the famed gallerist's exhibitions in Dallas and New York, which pronounced the tempo of fashion and art that Leirner so meticulously signaled in *Stripencores*: "Art in New York is what *couture* is in Paris (whether *haute* or *future*) [...] The artists in New York do the same thing as our couturiers. Every year they launch new trends onto the market, exhibited in the galleries... It's all very well, because it creates an extraordinary effervescence..."[39]

An invitation to the exhibition featured a photograph of the artist posing in front of his exuberantly painted set alongside two female models.

Glusberg emphasizes the artist's turn to fashion as a desire to disrupt of the order of signs, a gesture that we have seen repeated across the American continent. He writes that by taking certain elements out of their original context:

> [García Uriburu] gives them another network of meanings; refers them to different intentions, operating with objects as pointed out by Lévi-Strauss for Marcel Duchamp's "ready-mades", a semantic fixation, referred to [sic] known initial codes. [...] He does not use figuration to search for the beauty of matter [...] but to show the semantic effectiveness of daily images of our urban life.[40]

García Uriburu employs the semiotics of fashion to join muralism with Pop art, and soon thereafter, figurative painting with early environmental art, when he will "paint" the canals of Venice green for in the first of his *Coloraciones* series in the 1968 Biennial (1968–circa 2010). Along with Leirner, Costa, Gerchman, and the artists of Moda SI, then, we see that García Uriburu engaged fashion to perform a fundamental restructuring of the language of art.

Glusberg encounters broad ramifications for the field of contemporary art in the Argentine's expansion of artistic language into the realm of fashion, consequences which can be extended to Moda SI. The apparently frivolous and Pop fashion spectacles of García Uriburu, he argues, "reaches the art as well as ethical field [sic]."[41] Though unrealized, Moda SI represented a crucial opportunity to avoid "snobbery" without abandoning the critical and wide-ranging investigation of the potential languages of art. This promise matches Manuel Felguérez's recollections of the Salón Independiente more broadly:

> It is rather a generation that seeks in some way to win over a public and through that public to transform society, in so far as it is able, in opposition to the government and society as such, not in order to appear in the pages of *¡Hola!* but still nevertheless to be part of society, based not directly on the esthetic result, but rather on the opposite: to do something so striking that you approach society. It wasn't a question of integrating ourselves, it was looking for a way to expand the art world.[42]

Claims for an expansion of art into ethics through dresses, hats, and corsets may seem overblown if not counterintuitive. Yet, what better measure of the forceful expansion of the commercial sphere and the daily impact of hemispheric programs of economic liberalization than fashion? As we have seen, a varied cross-section of this generation—abstract and figurative painters, sculpture and installation avant-gardes, and early media and performance artists—engaged fashion in order to investigate the new temporalities, bodily constraints, and pervasive language of this powerful moment of modernizing discourse. As the organizers and emcees of the New York show noted, "Because the Fashion Show Poetry Event is amusing does not exclude the fact that it is also serious."[43] Because Moda SI played with a surprising range of art idioms did not exclude the fact that it also addressed the unfettered expansion of the commercial into the social, political, and aesthetic. Employing fashion to push art into an expanded social sphere and toward ethical concerns was a serious business.

---

35. Rosa María Roffiel, "La moda como medio de comunicación", recorte hemerografico sin fecha. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
36. Jorge Glusberg, "Coloraciones y sistemas de Nicolás García Uriburu," in *De la figuración al arte de sistemas*, exhibition catalogue (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970).
37. Glusberg, "Coloraciones y sistemas."
38. Glusberg, "Coloraciones y sistemas." Since arriving in Paris the year prior, the artist's wife, Blanca, had worked as a fashion model and cultural attaché for Pierre Cardin to earn money. See Pierre Restany, *Uriburu: Utopia of the South*, trans. Edward Shaw and Claudia Secci (Milan/Buenos Aires: Electa/Nicolás García Uriburu Foundation, 2001), 35.
39. "L'art est à New York ce que la couture est à Paris (qu'elle soit Haute ou Future) [...] Les artistes de New York font la même chose que nos couturiers. Ils lancent chaque année sur le marché de nouvelles tendances exposées dans les galeries... C'est très bien, car cela crée une effervescence extraordinaire..." *Iris.Time*, dir. Iris Clert, redacteur Le Brain Trust, no. 27 (February, 1967): n.p.
40. Glusberg, "Coloraciones y sistemas."
41. Glusberg, "Coloraciones y sistemas."
42. Interview with Pilar García de Germenos in *Salón Independiente, 1968–1971*, DVD 3 from the series *Sub-versiones de la memoria, 60–70* (Mexico City: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Museo Universitario Arte Contemporáneo/Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 1:00:57.
43. Costa, Perreault, y Weiner, "The Fashion Show Poetry Event Essay," 58.

LA LIBERTAD COMO EXPERIMENTO: EL GRUPO CINE INDEPENDIENTE DE MÉXICO (1968–1972)

ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

A finales de los años sesenta, diversas manifestaciones artísticas en México parecieron aglutinarse en torno a un concepto complejo y heterogéneo: el de la independencia. Aunque éste término no siempre significara lo mismo aplicado al cine que a la pintura o las artes escénicas de aquel momento, representa un espíritu semejante: la aspiración a un arte libre de los dictados del mercado o de los promotores culturales de un Estado que había desempeñado un papel hegemónico en la conducción de la cultura mexicana, al menos desde 1921. En este trabajo exploraré la correlación entre los cineastas del grupo Cine Independiente de México y los miembros del Salón Independiente. Ambas agrupaciones estuvieron activas en los mismos años, entre 1968 y 1971. Se trata de un periodo delimitado en su inicio por la reacción ante la represión del movimiento estudiantil de 1968 y que llegaría a su fin con la política de "apertura" o cooptación emprendida por el gobierno de Luis Echeverría a principios de los años setenta. El análisis de cómo discutieron y articularon la noción de independencia puede servir para discutir y entender las complejas dinámicas de la producción cultural de aquellos años. Una de las premisas más comúnmente aceptadas en los estudios recientes es la de que el 68 modificó las dinámicas culturales del país.[1] Sin embargo, es necesario profundizar en el tema, preguntarse cómo las búsquedas formales y conceptuales y las experiencias previas de los artistas en los años cincuenta y sesenta del siglo XX realizaron una aportación a la experiencia libertaria de las agrupaciones independientes. La naturaleza misma y el origen de aquellos grupos, en donde caben tanto el Salón Independiente como los del Cine Independiente de México, debiera ser explicada con detalle. Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise plantearon que las agrupaciones artísticas en buena medida respondían a una estrategia de supervivencia "en un clima de intolerancia, represión o simple indiferencia".[2] La independencia buscada por los colectivos artísticos fue la clave para una experimentación que es necesario entender en relación con el contexto de los procesos políticos y culturales de los años sesenta y setenta,[3] en donde la cercanía con los términos "contracultura" y *underground* cumple con una función clave en la construcción de nuevas poéticas de transgresión.[4]

Para resolver estas preguntas, en este trabajo realizaré un recuento de la experiencia del grupo Cine Independiente de México, de donde seguiré también de cerca la relación establecida con el Salón Independiente, organización paralela en cuanto agrupaciones en búsqueda de autogestión y libertad creativa. Una fuente importante serán las entrevistas realizadas por Emilio García Riera a Arturo Ripstein (1989) y por Leonardo García Tsao a Felipe Cazals (1994). En ellas se hizo una referencia exhaustiva a las películas del grupo, y a pesar del tono consagratorio de los libros a los que dieron origen, ofrecen una documentación imprescindible sobre las circunstancias de realización, así como una primer valoración por parte de los directores de aquella experiencia. Por otra parte, la revisión de las películas procura hacer una aportación al análisis de este momento singular de la historia del arte y la cultura en México.

Vocación libertaria

La afirmación de independencia por parte de artistas e intelectuales comúnmente ha sido vista como producto del malestar provocado por la dureza de la represión al movimiento estudiantil de 1968. Sin embargo, es necesario no tomar este año como un punto de partida único y determinante, sino más bien como la culminación de un proceso de búsquedas narrativas y formales, que en el caso de los cineastas se remonta a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960. Para entonces había surgido en México un nuevo grupo de críticos, espectadores y aspirantes a cineastas, que influidos por las películas del neorrealismo italiano y la nueva ola francesa que se exhibían en los cada vez más numerosos cine-clubes, pugnaron por la existencia de un cine de autor, libre de ataduras comerciales impuestas por los productores, que pudiera constituirse plenamente como una obra de arte. A partir de las páginas de revistas como *Nuevo Cine* (1961–1962), personajes como José de la Colina, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y Rafael Corkidi, entre otros, realizaron una crítica mordaz de las películas industriales que hasta entonces se habían hecho en México y con clarividencia exigieron la creación de escuelas para formar a un nuevo tipo de directores, así como de filmotecas para preservar las películas clásicas. Esa misma generación vio con esperanza la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental de 1965, como la posibilidad de renovar la producción cinematográfica mexicana con nuevos

1. Véase, por ejemplo, los planteamientos de investigaciones como *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, eds. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2006), 34–89, en donde se hace un recuento de algunos procesos artísticos que, como la contracultura y el Salón Independiente, se articularon como respuesta al 68. Véase también, de Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX* (México: El Colegio de México, 2010), 382–400, donde señaló la importancia que el movimiento estudiantil tuvo en la cultura y las artes.
2. Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise, "Genealogía de una exhibición", en *La era de la discrepancia...*, 21.
3. Véase Arthur Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and United States, c. 1958–c. 1974* (Oxford y Nueva Yok: Oxford University Press, 1998).
4. Peter Stallybrass y Allon White, "Política y poética de la transgresión", en *Desacuerdos* 5, como parte del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Granada: Arteleku-Diputación Foral de Navarra/Diputación de Granada/Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Universidad Internacional de Andalucía, 2009), 15–37.

directores, capaces de producir nuevas historias. Ello sucedió parcialmente: los sindicatos de la producción cinematográfica, que por tantos años habían cerrado sus puertas a la renovación de cuadros profesionales, comenzaron abrirse a una nueva generación. En los años sesenta, la industria permitió un "cine de aliento" —o de halitosis, como malévolamente lo designó el crítico Jorge Ayala Blanco— que produjo películas con mayores aspiraciones artísticas. Aparecieron algunas nuevas casas productoras, como Cinematográfica Marte, que propiciaron un cine que estaba más acorde con los nuevos tiempos.[5]

Pero las oportunidades que vinieron con la relativa apertura de la industria no dejaron del todo satisfechos a quienes aspiraban a un cine de autor. Por ejemplo, en 1968, Arturo Ripstein filmó *Los recuerdos del porvenir*, una película basada en el relato homónimo de Elena Garro y producida por su padre, el productor Alfredo Ripstein, y también con participación estatal. El director experimentó varias limitaciones. La censura gubernamental hizo que se evitara la mención a la guerra cristera, un dato que resultaba esencial para la comprensión del relato. Antes de su proyección, la película fue muy recortada por los productores. Años después, Ripstein recordaría:

> Cuando vi la película cortada, decidí que si no se me permitía hacer una película tal y como yo la quería en ese momento, pues ya no estaba dentro del cine. Ésa fue la primera vez que me retiré de la industria cinematográfica.[6]

Entre quienes aspiraban a un cine de autor era necesario asegurar la independencia creativa ante quienes financiaban sus películas.

Además de las razones artísticas, la búsqueda de independencia por parte de los cineastas también estuvo determinada por el contexto político. El movimiento estudiantil de 1968 determinó nuevas formas de creación cinematográfica. Es conocido el caso de cómo el cineasta Paul Leduc, el editor Rafael Castanedo y el camarógrafo Alexis Grivas, quienes participaban en la elaboración de *Olimpiada en México* (1968), el documental dirigido por Alberto Isaac por encargo del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, decidieron realizar cortometrajes en apoyo a los estudiantes. Durante los meses de julio y agosto de 1968, elaboraron los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*, pero tuvieron el cuidado de no firmarlos para no poner en peligro su participación en el documental oficial sobre la Olimpiada. De manera similar a lo ocurrido con los miembros del Salón Independiente, que por aquellos días elaboraron un mural efímero en la explanada de Ciudad Universitaria en apoyo al movimiento estudiantil, para los cineastas la realización de los cortometrajes fue el primer paso en la construcción de una distancia crítica de los artistas hacia el Estado mexicano.

Por su parte, Felipe Cazals, formado en Francia en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC, por sus siglas en francés), emprendió en 1968 la filmación de su primera película, *La manzana de la discordia*, una producción independiente realizada sin apoyo de la industria o del Estado, que narraba una historia de vejaciones y crímenes cometidos por tres malhechores en un entorno rural. Según Emilio García Riera, la crueldad de la narración cinematográfica se correspondía con la de la represión al movimiento estudiantil ocurrida al mismo tiempo que se comenzaba a filmar la película,[7] cosa que era muy posible dado que Cazals había filmado la historia de manera improvisada, alterando el guión y de acuerdo con "los arrebatos de lucidez, o al contrario, los arrebatos viscerales que me llevaban a otro lado".[8] Sin embargo, llama la atención que a pesar de que la película cuenta una historia de vejaciones y asesinato —que García Riera asociaba a la representación inconsciente del 68— en *La manzana de la discordia* Cazals no muestra la violencia directamente a cuadro, cosa que realizaría con soltura en sus películas posteriores.

El hecho de que Cazals haya utilizado en *La manzana de la discordia* una pintura de Brian Nissen que muestra a un perro mordiéndose la cola, tanto en los créditos iniciales y en el programa de mano de la película, aporta un dato interesante sobre la cercanía de posiciones entre los artistas que por entonces estaban conformando el Salón Independiente. Las imágenes creadas por Cazals son muy distintas a las acostumbradas en el cine industrial. La independencia le sirve para trazar un retrato de un burdel provinciano con una crudeza sin precedentes. En alguna parte de la película se muestra cómo el pequeño grupo de maleantes entra a un asilo de ancianos. De ahí surgen varias escenas extrañas, más destinadas a generar un ambiente subjetivo que a construir una narración convencional. Cuando los matones finalmente encuentran al cacique que buscaron a lo largo de la película, se intercalan imágenes casi oníricas, como aquella en la que el personaje aparece en una silla de ruedas en el campo en medio de un grupo de caballos. En ese momento, sólo la independencia podría asegurar la experimentación.

Lo importante en este caso era la voluntad de hacer una película distinta a la que las convenciones narrativas de la industria y la vigilancia de un productor hubieran obligado. Algo más acorde con la búsqueda de un cine de autor que para entonces era un hecho en otras cinematografías del mundo, como es el caso del *cinema novo* en Brasil o de la *nouvelle vague* en Francia. Una apuesta difícil: la película nunca fue exhibida comercialmente y se vio restringida a un circuito muy limitado, aunque logró presentarse en los festivales de Pesaro y Benalmádena, obteniendo un premio en el segundo.[9]

La fundación del grupo Cine Independiente de México

A finales de 1968, Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret, Rafael Castanedo y Arturo Ripstein decidieron fundar el grupo Cine Independiente de México. La idea era juntarse para hacer tres películas: una de Ripstein, una de Cazals y otra de Castanedo, que serían producidas de acuerdo con su idea de cine de autor. El objetivo era conseguir 60 mil pesos (unos 5 mil dólares de aquellos años) para poder filmar cada una de ellas. Recabar los fondos no fue tan fácil como supusieron en un principio, y sólo pudieron financiar dos películas, ambas en el año de 1969: *La hora de los niños* y *Familiaridades* de Arturo Ripstein y Felipe Cazals respectivamente.

Para conseguir el dinero fue decisiva la ayuda de algunos integrantes del Salón Independiente cercanos al grupo de cineastas, quienes aportaron su obra para costear la película. Había una clara empatía entre artistas plásticos y cineastas. Más allá de la amistad personal y la noción de independencia, la búsqueda de una autodeterminación creativa los articulaba como una generación compacta. Los guiños y las correspondencias eran abundantes, como demostraba la obra del Luis Jaso en el Tercer Salón Independiente, muy interesada en la cultura cinematográfica mexicana, o bien la presencia de Juan Luis Buñuel, un personaje ubicado en la frontera de los dos mundos, plástico y cinematográfico. Aquel espíritu de colaboración que caracterizaba el Salón Independiente se correspondía con el del grupo de cineastas. Ambos colectivos daban lugar central a una autogestión creativa que articulara tanto la producción como la distribución del arte.

Entre el 23 de junio y el 5 de julio de 1969 se filmaría la primera película del grupo: *La hora de los niños*, dirigida por Arturo Ripstein. Basada en un relato del español Pedro Miret, la cinta contaba una historia sencilla: un payaso, interpretado por Carlos Savage (editor legendario de la industria cinematográfica), cuida a un niño (interpretado por la niña Ana María *Beba* Pecanins) en el curso de una noche. Ahora que podía ejercer plenamente su libertad como director, Ripstein se concentró en hacer una representación atípica del tiempo, como explicaría años después al crítico Emilio García Riera:

> Lo mío era hacer un cine más brutalmente contrario al cine común. Trabajé con planos muy muy largos. Me importaba muchísimo un transcurrir del tiempo prácticamente real, aunque en realidad no fuera tan así, pero quería que se notara una densidad del tiempo que transcurre y el tratamiento de unos personajes absolutamente carentes de psicología; no sólo de psicología, sino carentes de historia.[10]

Con una resonancia freudiana, Paulo Antonio Paranaguá ha descrito este momento de Ripstein con el grupo Cine Independiente de México como un alejamiento del padre productor que le permitió practicar en estos años un particular tipo de *underground*,[11] una ruptura que estaba acorde con el enfrentamiento juvenil con los valores de los adultos común en la política y la contracultura de los años sesenta en general y de ese post-68 en particular. En *La hora de los niños*, el director se aproxima a una muy particular narrativa, en la que la duración de los planos y la representación exasperante del tiempo se convierten en el asunto principal, por encima de la historia que relatan. Un tono cinematográfico que debe de haber complacido el autor, pero quizás no a las audiencias no especializadas. Un crítico con el seudónimo *Musk* escribió en *Variety Films* sobre la película después de haberla visto en el *Festival de Locarno*:

> Éste es el tipo de pastel inusual, irritante y que sin embargo te atrapa, que se ha convertido en indispensable en los banquetes cinematográficos actuales. Divide a los críticos, a los organizadores del festín, a los externos e incluso a las audiencias especializadas. Estés a favor o en contra, este fin lleno de seductoras insinuaciones, intimidades y ritmos medidos es un manojo de tomas, pero crea polémica y controversias a pesar de parecer comercialmente difícil dada su extensión y sus cualidades de indulgencia estática.[12]

Por su parte, Felipe Cazals dirigiría también en 1969 *Familiaridades*, la historia del encuentro entre una agente de viajes (interpretada por Betty Catania, nombre artístico entonces de la actriz argentina Beatriz Martínez) y dos vendedores a domicilio (Farnesio de Bernal y Ostro Reyes). La historia partía de un argumento del propio Felipe Cazals y tenía una fuerte dosis de improvisación, de manera similar a *La manzana de la discordia*. Pero a diferencia de la violenta brutalidad de esta última,

5. Véase Rosario Vidal Bonifaz, *Cinematográfica Marte, historia de una empresa fílmica sui generis* (Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2017). Cinematográfica Marte había realizado películas que aportaban una cierta renovación al lenguaje cinematográfico, pero sin perder un perfil comercial, como *La soldadera* (1966) de José Bolaños, *Los caifanes* (1967) de Juan Ibáñez o *Paraíso* (1969) de Luis Alcoriza.
6. Arturo Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine* con *Emilio García Riera* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1988), 59.
7. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 14 (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992–1997), 133.
8. Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficos, 1994), 44–45.
9. Tomás Pérez Turrent, "Cine crítica-*La manzana de la discordia*", *El Universal*, 26 de marzo de 1985, sección de Espectáculos: 1, 5.
10. Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 68.
11. Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997), 59.
12. *Musk*, "La hora de los niños", *Variety Films*, 14 de octubre de 1970. La traducción es mía.

Familiaridades se acercaba en su tono a una comedia del absurdo.[13] Según Tomás Pérez Turrent, crítico y a la vez miembro del grupo Cine Independiente de México, la película "rompe con los hábitos y costumbres del cine mexicano" en la medida que, con una frescura lejana, hacía de los clichés un retrato de "dos seres a las deriva" (Betty y Farnesio). Pérez Turrent festejaba también el método de filmación: "la improvisación no hace sino esconder el rigor", decía en una especie de programa de mano que presentaba la cinta.[14]

Una vez más los dibujos de Brian Nissen fueron utilizados en los créditos de la película, como ejemplo de la cercanía entre pintores y cineastas independientes. Al equipo se sumó el músico Joaquín Gutiérrez Heras, quien había trabajado en películas del Primer Concurso de Cine Experimental y en otras del cine de aliento.[15] De manera semejante a *La hora de los niños*, la lentitud de la narración se convierte en la primera conquista del cineasta. Pero, además, el relato permite la experimentación mediante nuevos planos y situaciones dramáticas inusuales en una historia que no teme la cercanía con el absurdo dramático. Al final de la película, varios planos imprimen a la película un tono surrealista, como aquellas escenas finales en un hospital (donde un hombre conduce a una mujer en una silla de ruedas por un pasillo largo) o bien las que nos muestran a los personajes principales en los andenes de una estación abordando un tren.

Salón Independiente

En 1969 el grupo Cine Independiente de México pudo corresponder al apoyo prestado por los pintores en la producción inicial de sus películas. Con negativos de 16mm sobrantes de una película de Gustavo Alatriste en la que Arturo Ripstein había trabajado a lo largo de 1969, pudieron hacer varios cortometrajes.[16] El primero de ellos llevó el título de *Salón Independiente* y ocupó un lugar especial en la medida que hacía un guiño de complicidad con los pintores de su misma generación y que les habían ayudado consistentemente en la creación de un tipo diferente de cine. Realizada de manera colectiva por Castanedo, Cazals y Ripstein, *Salón Independiente* transmite de manera lúdica el carácter irreverente y transgresor tanto de los artistas plásticos como de los cineastas que los filman. La película registra la inauguración del Segundo Salón Independiente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de Ciudad Universitaria. Una cámara en mano muestra el ambiente y pregunta a miembros del numeroso público sobre las obras y los artistas participantes. El montaje está hecho con sentido del humor, y contrasta la imagen con la banda sonora para crear una serie de juegos: a Vicente Rojo le preguntan qué es el Salón Independiente. Ante su primera respuesta escueta: "¿Que qué es? Esto que está aquí…", los realizadores se burlan poniendo en *off* sonidos de "olés" de una corrida de toros; el crítico de arte Juan García Ponce aparece a cuadro hablando, pero en lugar de oír sus opiniones escuchamos la música del final de la película *Tajimara*, dirigida en 1965 por Juan José Gurrola a partir de un cuento suyo; algo parecido ocurre con Kazuya Sakai, a quien vemos hablar pero sólo escuchamos el sonido de una señal en clave morse. Entre el público encuentran a David Alfaro Siqueiros, quien se convierte rápidamente en símbolo de aquello a lo que lo una nueva generación de artistas se opone. El muralista habla bien de la creatividad mostrada por los integrantes del Salón, pero se lamenta por la ausencia de humanidad en sus obras. "Yo quisiera que ellos fueran más hacia el problema del hombre y que no se quedaran en las cosas meramente plásticas que hacen a veces de forma genial, muchos de ellos, sino que le dieran más humanismo y más utilidad humanística a su obra", afirma enfáticamente. Se le responde en el montaje, primero con sonidos de chimpancé y luego al preguntar a Francisco Icaza por las opiniones de Siqueiros, propician una polémica que sirve para afirmar las propuestas del Salón Independiente.

En la película se insertan una serie de retratos fílmicos de algunos de los pintores, realizados en las salas del MUCA, pero sin público. Así aparecen Vicente Rojo, Vlady, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen y varios artistas más al lado de las obras que presentan. Vicente Rojo mueve los brazos emulando las formas geométricas de sus pinturas, Helen Escobedo transita por una de sus piezas (*Corredor blanco*), Francisco Icaza juega con sus obras entrando y saliendo de cuadro con ellas… El cortometraje consigue producir en sus escasos diez minutos de duración la imagen de una generación artística en un momento clave. En los créditos finales los realizadores hicieron un guiño a las propuestas del Salón Independiente de rechazar premios oficiales advirtiendo que:

> ESTE CORTO NO HA OBTENIDO LOS SIGUIENTES PREMIOS/ LEONE DI VENEZIA/ PALME DÓR (CANNES)/ DER OSEN VON BERLIN/ EL CENICERO DE LA GOODRICH/ LA CORCHOLATA DE LA PEPSI/ DE LA DIOSA DE PLATA

Una declaración bromista de empatía entre los objetivos de ambos grupos de artistas y de su intención de romper con toda posible conducción de la creación, ya fuera por parte del Estado, el mercado o los productores.

Epílogo

Además de estos dos largometrajes filmados en 35 mm con una idea de hacer un cine cercano a la experimentación, pero con un formato profesional y del cortometraje sobre el Salón Independiente, el grupo realizó varios cortometrajes en 16 mm, dirigidos por Arturo Ripstein en los que pudieron afirmar y expandir sus gustos y preocupaciones artísticas: *Autobiografía* (1970), *La belleza* (1970), *Crimen* (1970), *Exorcismos* (1970) y *El náufrago de la calle de la Providencia* (1971). En *Autobiografía*, de nueve minutos de duración, Ripstein aparece a cuadro delante a un muro de ladrillos. Alterna tomas largas de frente y de perfil, como en una ficha policiaca, en un ejercicio que resulta muy cercano a los *screen test* realizados por Andy Warhol en los años sesenta en The Factory.[17] *La belleza* se refería a la espera impaciente de un hombre a su mujer mientras ésta se arregla. El cortometraje permitió a Ripstein ensayar encuadres cuidadosos y realizar ejercicios interesantes de montaje, como el que muestra el ritmo de la música y la respiración que se incrementa mientras la mujer se maquilla lentamente ante el espejo. En *Crimen* se narraba brevemente la historia de un asesinato motivado por un triángulo amoroso en una casa humilde. En esta película llama la atención una nueva noción de colectividad en la autoría. Un cartel inicial presenta la cinta como "una película hecha por Mario Castillón, Carlos Castañón, Dunia Zaldívar, Roberto Chávez, José Becerril, Paul Leduc, José Chávez, Alexis Grivas, Salvador Topete, Gustavo Alatriste, Rafael Castanedo y Arturo Ripstein". Es decir, nos encontramos ante un desdibujamiento de las funciones tradicionales del cine (iluminación, fotografía, guión, actuación) en aras de la creación colectiva. Un elemento que sin duda alude a la tendencia a la agrupación artística posterior al 68. Según Paranaguá, el ejercicio recuerda "los lazos entre las utopías constructivas y la experimentación".[18] *Exorcismos* hacía un ejercicio de filmación con un solo rollo de película y filmado en un solo día del encuentro de un hombre (Martín Lasalle) y una mujer (Mirna Betancourt) en un taller de carpintería. Ripstein se había inspirado en *El gran vidrio* de Marcel Duchamp (1915–1923) para hacer esta narración libre y experimental, cercana en su origen al dadaísmo.[19] En estas películas continuaría la colaboración entre los miembros del Salón Independiente y el grupo Cine Independiente de México. En los créditos de *El náufrago de la calle de la Providencia*, un documental sobre Luis Buñuel, Brian Nissen hace los dibujos de insectos que sirvieron para hacer con Julio Pliego los créditos iniciales de la película, en una referencia al interés del director surrealista español por la entomología.

Para filmar estas películas se conformó un grupo de producción en el que participaron el fotógrafo griego Alexis Grivas, el editor Rafael Castanedo o Jorge Fons (asistente de dirección en *La hora de los niños*), quienes terminarían por ser determinantes en la producción de cine mexicano en décadas posteriores. Son cortometrajes en los que se pone a prueba el cine que querían hacer, con un lenguaje propio. En ellos, la idea de independencia los conduce a la frontera de la experimentación estética. Prueban nuevas formas de narración cinematográfica y ponen énfasis en el ritmo de las imágenes mediante un montaje que produce una sensación distinta del tiempo, sobre todo en comparación con las narrativas convencionales del cine industrial.

Ya en la década de los setenta, la llegada a la presidencia de Luis Echeverría abrió nuevas oportunidades tanto para el cine como para el mundo de la cultura en general. En el marco de una "apertura democrática", muchos intelectuales, como Carlos Fuentes o Fernando Benítez, vencieron la reticencia hacia el Estado producida por la represión al movimiento estudiantil de 1968. En materia cinematográfica, la llegada de Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, al Banco Nacional Cinematográfico supuso una fuerte iniciativa para producir películas de calidad. Bajo la promesa de que su libertad creativa sería respetada, los miembros del grupo Cine Independiente de México aceptaron dirigir películas en un nuevo esquema industrial bajo la producción del Estado. De ahí surgirían cintas que ya son consideradas como clásicas tanto en la obra de Ripstein (*El castillo de la pureza*, 1972; *El santo oficio*, 1973; o *El lugar sin límites*, 1977) como en la de Cazals (*El apando*, 1975; *Canoa*, 1975). Ciertamente películas de madurez y libertad creativa, pero ya no independientes ni de experimentación. En la década de los años setenta, el término "independiente" sería utilizado de manera distinta por otros cineastas, ya fuera como una afirmación de la marginalidad como única condición que aseguraba la libertad creativa, que fue el caso de los superocheros,[20] o por la vía de una militancia fílmica como la que propusieron nuevos grupos como la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Octubre.

De las propuestas del grupo Cine Independiente de México prevaleció la creencia en el cine de autor, aunque el afán indagatorio y experimental terminara desvaneciéndose. Pero sin las búsquedas narrativas y formales de finales de los años sesenta y principios de los setenta no sería posible entender la obra posterior de estos cineastas. En 1990 Octavio Paz acuñó la frase "la experiencia de la libertad" para compendiar las

---

13. García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 57–65.
14. Tomás Pérez Turrent, "Familiaridades", programa de mano.
15. Entre otras, *Un alma pura* (1965) de Juan Ibáñez; *La viuda* (1965) de Benito Alazraki; *Pedro Páramo* (1966) de Carlos Velo, y *Las visitaciones del diablo* (1967) de Alberto Isaac.
16. Se trataba del documental *Q. R. R.* (1970) dirigido por Gustavo Alatriste, sobre la situación de pobreza en Ciudad Nezahualcóyotl. Ripstein, *op. cit.*
17. Aunque Ripstein afirmó que por entonces no había visto las películas de Warhol. Véase Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 78.
18. Paranaguá, *Arturo Ripstein*, 65.
19. Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 77.
20. Algunos manifiestos, como "Ocho milímetros contra ocho millones", hecho por el realizador Óscar Menéndez en 1970 —precisamente en contra de películas como *Zapata* (1970) de Felipe Cazals—, o los textos de Sergio García proponiendo el súper 8 como un "cuarto cine" insistieron en que sólo la plena autonomía económica podría asegurar la independencia de una película. Véase Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970–1989)* (Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM, 2012).

presentaciones de un gran encuentro de intelectuales organizado por la revista *Vuelta* y evaluar las transformaciones intelectuales sucedidas en el mundo en la segunda mitad del siglo XX. Poco después, Gilberto Guevara Niebla tituló su libro de memorias sobre el 68 como *La libertad nunca se olvida*.[21] Ambas frases podrían sintetizarse en una nueva: *la experiencia de la libertad nunca se olvida*, que puede ser aplicable no sólo a la generación de jóvenes que se iniciaron en la política con el movimiento estudiantil de 1968, sino de manera más amplia a quienes buscaron y encontraron en la independencia la mejor forma de desarrollar una creatividad que resultó fundamental para sus obras posteriores. Sirva este trabajo como una contribución al estudio de las manifestaciones culturales independientes que tuvieron lugar en el México posterior a 1968.

21. Gilberto Guevara Niebla, *La libertad nunca se olvida. Memoria del 68* (Ciudad de México: Grijalbo, 2004).

FREEDOM AS EXPERIMENTATION: THE CINE INDEPENDIENTE DE MÉXICO GROUP (1968–72)

ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

Toward the end of the 1960s, various artistic expressions in Mexico seemed to group themselves around a single complex and heterogeneous concept: that of independence. Although the term did not always mean exactly the same thing in the context of filmmaking as in that of the painting or theater of the time, it was imbued with a similar spirit: the aspiration for an art free of the dictates of the marketplace or of the cultural promoters of a state apparatus that had played a hegemonic role in the development of Mexican culture, at least since 1921. This essay will explore the correlation between the filmmakers of the Cine Independiente de México group and the members of the Salón Independiente. The two groups were active in the same years, from 1968 to 1971, a period delimited on one side by the reaction to the repression of the student movement in 1968 and on the other by the policy of "opening" or cooptation undertaken by the government of Luis Echeverría in the early 1970s. An analysis of how the notion of independence was articulated and discussed can serve to explore and understand the complex dynamics of cultural production in those years. One of the most widely accepted premises of recent scholarship is that the events of 1968 modified the cultural dynamic of the country as a whole.[1] It is necessary, however, to go more deeply into the subject and to ask whether the formal and conceptual discoveries and the previous experiences of the artists in the 1950s and 1960s contributed to the experiment in freedom of these independent groups. The very nature and origin of the groups—both the artists associated with the Salón Independiente and those of Cine Independiente de México—must be examined in detail. Cuauhtémoc Medina and Olivier Debroise have written that the artistic groupings were due in large part to a strategy of survival "in a climate of intol-erance, repression or simple indifference."[2] The independence sought by the artistic collectives was central to an experimentation that must be examined within the context of the political and cultural processes of the 1960s and 1970s,[3] in which the proximity of the terms "counterculture" and "underground" play a key role in the construction of new poetics of transgression.[4]

In order to explore these issues, the present essay will give an account of the experience of the Cine Independiente de México group, before following up on its relationship with the Salón Independiente, a parallel organization likewise in search of operational autonomy and creative freedom. The interviews with Arturo Ripstein conducted by Emilio García Riera (1989) and with Felipe Cazals conducted by Leonardo García Tsao (1994) have constituted an important source of material for my research. The interviews contain a full account of the films made by the group and, in spite of the uncritical, celebratory tone of the books in which they are contained, they provide indispensable documentation concerning the circumstances surrounding the making of the films, as well as an initial appraisal by the directors of their own experiences. A reexamination of the films themselves has also contributed to this analysis of a singular moment in the history of art and culture in Mexico.

Libertarian Vocation

The claims to independence made by Mexican artists and intellectuals have usually been seen as one result of the deep unease generated by the harshness of the repression of the 1968 student movement. There is no need, however, to take that year as the single decisive starting point: it can be viewed rather as the culmination of a process of exploration into questions of form and narrative which, in the case of the filmmakers, goes back to the early 1960s or even the 1950s. By that time a new group of critics, viewers, and aspiring filmmakers had emerged in Mexico, who, influenced by the works of Italian Neorealism and the French New Wave that could be seen in a growing number of film clubs, were championing the development of an *auteur* cinema free of the commercial restraints imposed by producers, one which could take its place fully as an art form in itself. In the pages of magazines such as *Nuevo Cine* (1961–1962), José de la Colina, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Rafael Corkidi, and other writers were offering a biting critique of the productions of the Mexican motion picture industry and clear-sightedly demanding the creation of film schools to train new kinds of directors and of film societies to preserve classic films. This same generation welcomed the announcement of the first Experimental Film Competition in 1965, seeing in it the possibility of renewing Mexican filmmaking through new directors capable of telling new stories. And that is what happened, to a certain extent: the unions, which for years had put up barriers to professional renewal, began to open up to the new generation. In the 1960s, the motion picture industry permitted a "breath of fresh air"—or simply of "bad breath," as the critic Jorge Ayala Blanco maliciously described it—that produced films with greater artistic aspirations. Some new production houses appeared, like Cinematográfica Marte, which promoted a cinema more in keeping with the times.[5]

But the opportunities that came with the relative opening up of the industry did not satisfy those aspiring to agenuine *auteur* cinema. For example, in 1968 Arturo Ripstein made *Los recuerdos del porvenir* (Memories of the Future), a film based on Elena Garro's novel of the same name, which was produced by his father, Alfredo Ripstein, with governmental support. The director was subjected to several constraints. Government censorship required him to avoid any mention of the Cristera War, although this element was essential to an understanding of the story. Furthermore, before its release, the film was cut by the producers. Years later, Ripstein would recall:

> When I saw the film cut up, I decided that if I were not allowed to make a film exactly as I wanted to at that moment, then I simply wasn't doing cinema. That was the first time I withdrew from the motion picture industry.[6]

For those aspiring to *auteur* filmmaking, it was necessary to ensure creative independence vis-à-vis those who were financing their films.

Apart from the artistic reasons, the filmmakers' quest for independence was determined by the political context. The 1968 student movement shaped new forms of cinematic creation. One example is the case of filmmaker Paul Leduc, editor Rafael Castanedo, and cinematographer Alexis Grivas, who participated in the making of *Olimpiada en México* (1968), a documentary commissioned by the Olympic Games Organizing Committee and directed by Alberto Isaac. The young trio decided also to make some short films in support of the students. In July and August of 1968 they produced the *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* (Communiqués from the National Strike Council), but they were careful not to sign their work, out of fear of endangering their participation in the official documentary about the Olympics. As with the members of the Salón Independiente, occupied around the same time with creation of the ephemeral mural in support of the student movement on the esplanade of Ciudad Universitaria, the short films created by these artists were a first step in taking a critical distance with respect to the Mexican government.

It was also in 1968 that Felipe Cazals, trained in France at the Institut de hautes études cinématographiques (IDHEC), made his first film, *La manzana de la discordia* (The Apple of Discord), an independent production, undertaken without the support of either the government or the film industry, which told a story of crimes and abuses committed by three delinquents in a rural setting. According to Emilio García Riera, the cruelty of the cinematic rendering corresponded to the repression of the student movement that took place around the time the film began to be made,[7] which is very possible, given that Cazals filmed the story in an improvisatory manner, modifying the screenplay and reacting to the "fits of lucidity or, to the contrary, the visceral impulses that carried me in another direction."[8] Still, it is striking that, although the film tells a story of murder and abuse—associated by García Riera with an unconscious representation of '68—, there are no direct displays of violence in *La manzana de la discordia*, of the kind Cazals recurred to readily in his later work.

Cazals used a painting by Brian Nissen of a dog biting its tail for the opening credits of the film and on the promotional brochure. This provides an interesting insight into the proximity of views among the artists associated at the time with the Salón Independiente. The images created by Cazals are very different from those usually seen in commercial motion pictures. The independence he enjoyed allowed him to create a portrait of a provincial brothel with unprecedented crudity. In one part of the film, the little group of criminals enters an old folks' home: this leads to several strange scenes, aimed rather at creating a subjective ambience than at constructing a conventional narrative. When the killers finally find the cacique they have been looking for all through the film, some almost dreamlike images are intercalated, including one of this character in a wheelchair amidst a pack of horses in a field. In those years, only complete artistic independence could ensure experimentation of this kind.

The important thing in this case was the will to make a film different from the one the narrative conventions of the industry and the supervision of a producer would have obliged him to make: something more in line with the explorations of an *auteur* cinema that already existed elsewhere in the world, in the form, for example, of *cinema novo* in Brazil and *nouvelle vague* in France. It was a challenge: the film was never released

---

1. See, for example, the research postulates of La era de la discrepancia. *Arte y cultura visual en México, 1968–1997 / The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997*, eds. Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]/Turner, 2006), 34–89, which provides an account of certain countercultural processes, such as the Salón Independiente, articulated in response to the events of 1968. See also Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX* (Mexico City: El Colegio de México, 2010), 382–400, which underlines the importance of the student movement in the areas of culture and the arts.

2. Cuauhtémoc Medina and Olivier Debroise, "Genealogy of an Exhibition," in *The Age of Discrepancies*, 28.

3. See Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and United States, c.1958–c.1974* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998).

4. See Peter Stallybrass and Allon White, "Política y poética de la transgresión," in *Desacuerdos* 5, part of the project *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Granada: Arteleku-Diputación Foral de Navarra/ Diputación de Granada/Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Universidad Internacional de Andalucía, 2009), 15–37.

5. See Rosario Vidal Bonifaz, *Cinematográfica Marte, historia de una empresa fílmica sui generis* (Mexico City: Cineteca Nacional, 2017). Cinematográfica Marte had produced films that contributed to the renewal of cinematic language without losing commercial appeal, such as *La soldadera* (1966), directed by José Bolaños, *Los caifanes* (1967), by Juan Ibáñez, and *Paraíso* (1969), by Luis Alcoriza.

6. Arturo Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1988), 59.

7. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 14 (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992–1997), 133.

8. Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficos, 1994), 44–45.

commercially and was restricted to a very limited circuit, though Cazals did manage to have it presented at festivals in Pesaro and Benalmádena, at the second of which it received an award.[9]

The Founding of Cine Independiente de México

Toward the end of 1968, Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret, Rafael Castanedo, and Arturo Ripstein decided to found a group called Cine Independiente de México. The idea was to join together in order to make three films: one by Ripstein, one by Cazals, and one by Castanedo, to be produced in accord with their respective directors' ideas of *auteur* cinema. The aim was to raise 60,000 pesos (around five thousand US dollars at the time) to make each one of the films. Raising funds was not as easy as they supposed it would be at first, and only two films were finally financed, both in 1969: *La hora de los niños* (The Children's Hour) and *Familiaridades* (Familiarities), directed by Arturo Ripstein and Felipe Cazals, respectively.

The help of some of the participants in the Salón Independiente, who were close to the group of filmmakers and who sold their own works to help finance the films, was decisive in raising the money. There was a clear empathy between the visual artists and the filmmakers. Apart from personal friendships and the notion of independence, the quest for creative self-determination bound them together as a generation. Reciprocal allusions and correspondences were abundant, as could be seen in the work of Luis Jaso, who was particularly interested in Mexican cinema, at the third Salón Independiente, or in the presence of Juan Luis Buñuel, a figure who straddled two worlds, that of cinema and the visual arts. The spirit of collaboration that characterized the Salón Independiente was matched by that of the group of filmmakers. Both collectives gave central importance to creative autonomy in both the production and the distribution of their works.

Between June 23rd and July 5th of 1969 the group's first film was made: *La hora de los niños*, directed by Arturo Ripstein. Based on a story by the Spanish-born writer Pedro F. Miret, the film tells a simple tale: a clown, played by Carlos Savage (the legendary film editor), takes care of a little boy (played by a girl: Ana María *Beba* Pecanins) for the course of a night. Able to fully exercise his freedom as a director, Ripstein concentrated on producing an atypical representation of the passage of time, as he would explain to the critic Emilio García Riera:

> My thing was a cinema brutally different from ordinary cinema. I worked with very long takes. It was very important to me for time to pass almost as in real life, though this wasn't actually the case, but I wanted a density of passing time to be noted and a treatment of characters totally lacking a psychology; not only a psychology, but lacking a history.[10]

With Freudian echoes, Paulo Antonio Paranaguá has described this moment of Ripstein's career with the Cine Independiente de México group as an attempt to distance himself from his producer father, which would allow him to practice a particular type of underground cinema in those years.[11] This was a rupture akin to the general clash with adult values on the part of young people in the 1960s and particularly after 1968. In *La hora de los niños*, the director employs a very particular narrative style, in which the duration of the takes and the exasperating representation of time become the main subject matter, quite apart from the story that is being told. It is a cinematic style that must have pleased the director, but perhaps not so much the non-specialist audience. A critic writing under the pen name of Musk in *Variety Films* described the film as follows, after seeing it at the festival in Locarno:

> This is the kind of unusual, irritating, yet gripping pie that has become indispensable at film fests these days. It splits critics, fest organizers and outsiders and even specialized audiences. Pro or non, this film, full of tantalizing innuendoes, intimations and measured rhythms, is a handful of shots in all, but creates talk and controversy although it looks commercially difficult, due to its length and indulgent static qualities.[12]

It was also in 1969 that Felipe Cazals directed *Familiaridades*, the story of an encounter between a travel agent (played by Betty Catania, the stage name of the Argentine actress Beatriz Martínez) and two door-to-door salesmen (Farnesio de Bernal and Ostro Reyes). The plot of the screenplay was devised by Felipe Cazals himself and includes a strong dose of improvisation, as in *La manzana de la discordia*. Without the brutal violence of this previous film, *Familiaridades* is closer in tone to the comedy of the absurd.[13] According to Tomás Pérez Turrent, a critic and member himself of the Cine Independiente de México group, the film "breaks with the habits and customs of Mexican cinema," transforming, with a novel freshness, a pair of clichés into a portrait of "two lost souls" (Betty and Farnesio). Pérez Turrent also praised the filming method: "the improvisation does not produce, but rather conceals, the rigor," he wrote in the brochure that accompanied the release of the film.[14]

Once more, drawings by Brian Nissen were used for the credits: another example of the proximity between the painters and the independent filmmakers. Joining the team was the composer Joaquín Gutiérrez Heras, who had worked on films of the first Experimental Film Competition and others of the new trend.[15] As in *La hora de los niños*, the slow pace of the narration was the filmmaker's foremost achievement. But there was also experimentation with innovative takes and unusual dramatic situations in the context of a story unafraid of approaching the absurd. Towards the end, several takes lend the film a surrealist tone, such as the final scenes shot in a hospital (including one of a man pushing a woman in a wheelchair down a long corridor) or those showing the main characters on the platform of a station about to board a train.

The Salón Independiente

In 1969 the Cine Independiente de México group was able to return the favor for the support given by the painters in the initial production process of their motion pictures. With leftover 16 mm negatives from a film by Gustavo Alatriste on which Arturo Ripstein had worked all through 1969 they were able to make a series of short films.[16] The first, entitled *Salón Independiente*, occupied a special place, constituting a gesture of complicity with the painters of the same generation, who had consistently supported them in the creation of a different kind of cinema. A collective endeavor by Castanedo, Cazals, and Ripstein, *Salón Independiente* playfully conveys the irreverent, provocative character of both the visual artists who are the subject of the film and of the filmmakers themselves. The film recorded the inauguration of the second Salón Independiente at the Museo Universitario de Ciencia y Arte (MUCA) of Ciudad Universitaria. A handheld camera surveys the ambience and asks members of the large public about the participating artists and their works. The editing is done with a sense of humor and the soundtrack creates a contrasting interplay with the images. Vicente Rojo is asked what the Salón Independiente is and his laconic answer ("What is it? It's what's here…") is accompanied by some mocking voiceover *olés!* from a bullfight. The critic Juan García Ponce is seen speaking, but instead of his opinions we hear the music from end of the movie *Tajimara*, directed by Juan José Gurrola in 1965 and based on one of the writer's stories. A similar thing happens with Kazuya Sakai, who is seen speaking, but only the sound of a Morse code signal can be heard. One of the people in the audience was David Alfaro Siqueiros, who was rapidly becoming a symbol of everything the new generation of artists was against. The muralist speaks well of the creativity demonstrated by the members of the Salón, but he emphatically laments the lack of humanity in their works: "I would like to see them dealing more with the problem of man and not limiting themselves to merely visual things, which they do marvelously at times, many of them, but rather putting more humanism and more humanistic utility in their works." In the final edit, the muralist's words are answered first by the sound of a chimpanzee and then by the controversial views of Francisco Icaza about Siqueiros, which serve to reaffirm the principles of the Salón Independiente.

Also inserted into the film is a series of portraits of some of the painters, shot in the rooms of the MUCA, but without the public present. We see Vicente Rojo, Vlady, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Arnoldo Coen, and several others alongside the works they are exhibiting. Vicente Rojo moves his arms, imitating the geometrical forms of the paintings, Helen Escobedo moves through one of her installations (*White Corridor*), and Francisco Icaza plays with his works, moving in and out of the frame with them… The short film manages to produce in its brief ten minutes the image of a generation of artists at a pivotal moment. In the final credits, the directors allude playfully to the refusal of the members of the Salón Independiente to accept official awards:

> THIS SHORT FILM HAS NOT RECEIVED THE FOLLOWING AWARDS/ LEONE DI VENEZIA/ PALME D'OR (CANNES)/ DER OSEN ON BERLIN/ THE GOODRICH ASHTRAY/ THE PEPSI BOTTLE CAP/ OF THE SILVER GODDESS

It is a humorous statement of the empathy between the aims of the two groups of artists and their desire to break free of any kind of creative control, whether by the government, by the market, or by producers.

Epilogue

In addition to the two 35 mm feature-length films, made in a professional format, though somewhat experimental in nature, and the short film about the Salón Independiente, the group also made several short films in a 16 mm format, directed by Arturo Ripstein, in which the artistic tastes and concerns of the members are affirmed and expanded: *Autobiografía* (1970), *La belleza* (1970), *Crimen* (1970), *Exorcismos* (1970), and *El náufrago de la calle de la Providencia* (1971). In the nine-minute-long *Autobiografía* (Autobiography), the camera frames Ripstein's face in front of a brick wall. Frontal and side takes alternate, as in a mug shot, in an exercise very similar to the screen tests made by Andy Warhol at the Factory in the 1960s.[17] *La belleza* (Beauty) shows a man waiting impatiently as his

---

9. Tomás Pérez Turrent, "Cine crítica- *La manzana de la discordia*," *El Universal* (26 March 1985), "Espectáculos" section: 1, 5.
10. Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 68.
11. Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997), 59.
12. [Musk], "La hora de los niños," *Variety Films* (14 October 1970).
13. García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 57–65.
14. Tomás Pérez Turrent, "Familiaridades," brochure.
15. Among others, *Un alma pura* (1965), directed by Juan Ibáñez, *La viuda* (1965), by Benito Alazraki, *Pedro Páramo* (1966), by Carlos Velo, and *Las visitaciones del diablo* (1967), by Alberto Isaac.
16. The film was the documentary *Q. R. R.* (1970), directed by Gustavo Alatriste, which dealt with the poverty in Ciudad Nezahualcóyotl. See Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine.*
17. Although Ripstein declared that he had not seen Warhol's films at the time. See Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 78.

wife gets ready to go out. The short film allowed Ripstein to try out different ways of framing shots and interesting edits, as when the rhythm of the music and the respiration speeds up while the woman slowly makes herself up in front of the mirror. *Crimen* (Crime) is a brief tale of a murder motivated by a love triangle in a poor household. The viewer is informed at the beginning that it is "a film made by Mario Castillón, Carlos Castañón, Dunia Zaldívar, Roberto Chávez, José Becerril, Paul Leduc, José Chávez, Alexis Grivas, Salvador Topete, Gustavo Alatriste, Rafael Castanedo, and Arturo Ripstein." In other words, the traditional cinematographic categories (lighting, photography, screenplay, acting) are blurred in favor of collective creation, something which doubtless foreshadowed the stance of the group after 1968. According to Paranaguá, the exercise recalls "the ties between constructive utopias and experimentation."[18] *Exorcismos* (Exorcisms), filmed in a single day with a single roll of film, deals with the encounter between a man (Martín Lasalle) and a woman (Mirna Betancourt) in a carpentry workshop. Ripstein was inspired by Marcel Duchamp's *The Large Glass* (1915–1923) for this free experimental narrative, akin in spirit to Dadaism.[19] The collaboration between members of the Salón Independiente and the Cine Independiente de México group continued in these works. In *El náufrago de la calle de Providencia* (The Shipwreck of Providence Street), a documentary about Luis Buñuel, Brian Nissen's insect drawings were used by Julio Prieto to design the opening credits, in a reference to the Spanish surrealist director's interest in entomology.

The production team assembled to make these films included the Greek photographer Alexis Grivas, the editor Rafael Castanedo, and Jorge Fons (assistant director of *La hora de los niños*), all of whom played significant roles in the production of Mexican cinema over the following decades. These short films constituted a test of the type of cinema they actually wanted to make, in a language of their own. The idea of independence led the filmmakers to the frontiers of esthetic experimentation. They tried out new forms of cinematic narration and emphasized the rhythm of the images by means of an editing that produced a distinct sense of time, especially in comparison to the conventional narrative techniques of commercial motion picture industry.

In the 1970s, the rise of Luis Echeverría to the presidency generated new opportunities for both Mexican cinema and culture in general. Within the framework of a "democratic opening," many intellectuals, including Carlos Fuentes and Fernando Benítez, overcame their reticence vis-à-vis the regime that had been generated by its repression of the 1968 student movement. In the area of cinema, the appointment of Rodolfo Echeverría, the president's brother, to the Banco Nacional Cinematográfico was a strong signal that quality films could be produced in Mexico. With the promise that their creative autonomy would be respected, the members of the Cine Independiente de México group agreed to direct films under a new government-sponsored system. This was the origin of numerous films now considered classics, directed by both Ripstein (*The Castle of Purity*, 1972; *The Holy Office*, 1973; *The Place without Limits*, 1977) and Cazals (*The Heist*, 1975; *Canoe*, 1975). These were mature films made with creative freedom, but they were no longer either independent or experimental. In the 1970s, the term "independent" would be used differently by other filmmakers, whether as an affirmation of marginality, the sole condition that ensured creative freedom (as in the case of the *superocheros*, or 'Super8ers'),[20] or in terms of the more militant ideology espoused by new groups such as the Cooperativa de Cine Marginal and the Taller de Cine Octubre.

Among the legacies of the Cine Independiente de México group was the belief in an *auteur* cinema, although the more innovative, experimental spirit ended up fading away. Nevertheless, without the formal and narrative explorations of the late 1960s and early 1970s, it would not be possible to understand the later work of these filmmakers. In 1990 Octavio Paz coined the phrase "the experience of freedom," under which he gathered the presentations of a large encounter of intellectuals organized by the magazine *Vuelta* to evaluate the intellectual transformations of the second half of the twentieth century. Shortly thereafter, Gilberto Guevara Niebla entitled his book of memoirs about 1968 *La libertad nunca se olvida* (Freedom Is Never Forgotten).[21] The two phrases could be melded into a new one: "the experience of freedom is never forgotten." This is applicable not only to the generation of young people who started out in politics with the 1968 student movement, but also, more widely, to those artists who sought and found in independence the best way of developing a creativity fundamental to their later work. May this essay serve as a contribution to the study of the independent artistic expressions of post-1968 Mexico.

18. Paranaguá, *Arturo Ripstein*, 65.
19. Ripstein, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 77.
20. Some manifestos, such as "Ocho milímetros contra ocho millones" (Eight Millimeters against Eight Million), drawn up by filmmaker Óscar Menéndez in 1970—precisely in opposition to films like *Zapata* (1970), directed by Felipe Cazals—, or the writings of Sergio García, which championed Super 8 as a "fourth cinema," insisted that only complete financial autonomy could ensure the independence of a motion picture. See Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970–1989)* (Mexico City: Filmoteca de la UNAM, 2012).
21. Gilberto Guevara Niebla, *La libertad nunca se olvida. Memoria del 68* (Mexico City: Grijalbo, 2004).

ANEXOS

ANNEXES

LISTAS DE OBRA

LISTS OF WORKS

Hemos querido reconstruir las listas de obra de las tres exposiciones del Salón Independiente y sus itinerancias a partir de lo publicado en cada edición y otros materiales de archivo. Tales listas han sido corregidas y completadas lo más posible, pero desafortunadamente es mucha la información ya no disponible. Las obras señaladas con un asterisco (*) forman parte de la presente exposición.

We have reconstructed the lists of works of the different editions of the Salón Independiente, including the traveling exhibitions, from material published for each edition and other archival sources. The lists have been corrected and completed as fully as possible, but unfortunately there is much information no longer available to us. Works marked with an asterisk (*) are included in the present exhibition.

Salón Independiente 68
1968
Centro Cultural Isidro Fabela

La información presentada aquí proviene en su mayor parte de la lista de obra publicada en la *Guía de exposiciones, diciembre. México 68: Programa Cultural de la XIX Olimpiada* (México: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968) y ha sido completada en lo que se refiere al número de piezas que cada artista montó, con las imágenes recopiladas durante la investigación realizada por Pilar García.

The information presented here comes primarily from the list of works published in the guide prepared by the Olympic Games Organizing Committee: *Guía de exposiciones, diciembre. México 68: Programa Cultural de la XIX Olimpiada* (Mexico City: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968). It has been completed as regards the number of works presented by each artist, by the photographic images assembled during the investigation carried out by Pilar García.

Gilberto Aceves Navarro (1931)
Sin título | ***Untitled***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
140×120 cm

Josep Bartolí (1910–1995)
Temas de la guerra |
Subjects of war
Dibujo | Drawing
30×40 cm

Arnold Belkin (1930–1992)
Rueda personaje | ***Figure wheel***
Acrílico | Acrylic
130 cm Ø

Philip Bragar (1925–2017)
Mujer | ***Woman***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×70 cm

Caras | ***Faces***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×70 cm

Juan Luis Buñuel (1934–2017)
Escultura | ***Sculpture***
45×40×40 cm

* Lilia Carrillo (1930–1974)
En todos los caminos |
On all the roads, 1968
Óleo sobre tela | Oil on canvas
180×140 cm

Arnaldo Coen (1940)
Sin título | ***Untitled***
Técnica mixta | Mixed media
80×100 cm

Rafael Coronel (1931)
Monjes | ***Monks***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
120×100 cm

Francisco Corzas (1936–1983)
Tres personajes | ***Three figures***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
160×140 cm

* Enrique Echeverría (1923–1972)
Flores (Flores XIV) |
Flowers (Flowers XIV), 1968
Óleo sobre tela | Oil on canvas
120×100 cm

* Felipe Ehrenberg (1943–2017)
Tlatelolco, 1968
Acrílico y metal sobre caja de madera | Acrylic and metal on wood box
40×50 cm

Sin título | ***Untitled***
Acrílico y caja de madera | Acrylic and wooden box

Helen Escobedo (1934–2010)
Escultura | ***Sculpture***
(Muro solar, de la serie | from the series ***Muros dinámicos)***, 1968
Madera laqueada y latón | Lacquered wood and brass
220×220 cm

Antonio España (1933–2015)
Naturaleza muerta | ***Still life***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×80 cm

Manuel Felguérez (1928)
La respuesta del espejo |
The mirror's answer
Relieve | Relief

Fernando García Ponce (1933–1987)
Sin título (Composición en gris y rojo) |
Untitled (Composition in grey and red), 1968
Óleo sobre tela | Oil on canvas
200×160 cm

Vita Giorgi (1941–2017)
Tigre | ***Tiger***
Gouache
80×60 cm

Pareja y tigre | ***Couple and tiger***
Gouache
80×60 cm

* Alberto Gironella (1929–1999)
Diego Velázquez artista fotógrafo |
Diego Velázquez artist photographer, 1968
Óleo sobre tela | Oil on canvas
160×130 cm

Leonel Góngora (1932–1999)
Escenas eróticas |
Erotic scenes
Dibujo con collage | Drawing with collage
70×50 cm

Gastón González (1940)
Dibujo negro nº 2 |
Black drawing no. 2
Tintas | Inks
140×120 cm

* Roger von Gunten (1933)
Ofrenda a la diosa iracunda |
Offering to the wrathful goddess
Óleo sobre tela | Oil on canvas
150×180 cm

Raúl Herrera (1941)
Tríptico | ***Triptych***
Técnica mixta | Mixed media
45×80 cm

* Francisco Icaza (1930–2014)
Sin título (Equis) |
Untitled (X), 1968
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
200×165 cm

Luis Jasso (1936–1983)
Phaeton guiando al sol |
Phaeton guiding the sun
Óleo sobre tela | Oil on canvas
80×60 cm

Mi familia | ***My family***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
80×60 cm

Lucas Johnson (1940–2002)
Personajes | ***Figures***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
130×100 cm

Myra Landau (1926)
Cuadro collage |
Collage painting
Collage
120×120 cm

Íker Larrauri (1929)
Rinoceronte | ***Rhinoceros***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
160×120 cm

Luis López Loza (1939)
Dos caras | ***Two faces***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
200×220 cm

Benito Messeguer (1927–1982)
Personaje | ***Figure***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×80 cm

Cristo negro | ***Black Christ***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×80 cm

José Muñoz Medina (1927)
Dos personajes | ***Two figures***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×80 cm

Brian Nissen (1939)
Mujer tejiendo verdes |
Woman weaving greens
Óleo sobre tela | Oil on canvas
110×80 cm

Felipe Orlando (1911–2001)
Naturalezas muertas |
Still lifes
Óleo sobre tela | Oil on canvas
120×60 cm

Marta Palau (1934)
3 grabados a color |
3 colored engravings
Grabado | Engraving
40×50 cm

Pedro Preux (1932–2011)
Tapiz | ***Tapestry***
Tapiz | Tapestry
300×180 cm

Gabriel Ramírez Aznar (1938)
Sin título | ***Untitled***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
140×120 cm

Ricardo Regazzoni (1942)
Sin título | ***Untitled***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
180×100 cm

Mariano Rivera (1945)
Sin título | ***Untitled***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
120×100 cm

Ricardo Rocha (1937–2008)
Sin título | ***Untitled***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×80 cm

* Vicente Rojo (1932)
Tríptico escultórico |
Sculptural triptych, 1968
Acrílico sobre tela montada en estructura de madera | Acrylic on canvas mounted on wooden structure
160×180×30 cm

Kazuya Sakai (1927–2001)
Sin título | ***Untitled***
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
120×120 cm

Toni Sbert (1937–2002)
Cuadro metálico |
Metallic painting
Óleo sobre tela | Oil on canvas
160×100 cm

Olivier Seguin (1927)
Sin título | ***Untitled***
Dibujo | Drawing
60×80 cm

Artemio Sepúlveda (1937)
Tremendismo (la mascota del Pentágono) | ***Tremendismo (The Pentagon's Mascot)***, 1966
Óleo sobre tela | Oil on canvas
150×150 cm

Lucinda Urrusti (1929)
Naturaleza muerta | ***Still life***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×130 cm

Salón Independiente 69
1969
Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)

Aunque se publicó un catálogo del Salón 69 con fotografías, éste no contiene una lista de obra por lo que los datos provienen de las fotografías de la muestra y de información hemerográfica.

Although a catalogue with photographs was published of the 1969 edition of the Salón, it does not contain a list of works. Our information therefore comes from photographs of the exhibition and from information garnered from press reports.

* Gilberto Aceves Navarro (1931)
Canto triste por Biafra | ***Sad song for Biafra***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
199.7×848 cm

Shusaku Arakawa (1936–2010)

Leonardo Baskin (1922–2000)
Exhibe cuatro obras | Exhibited four works
Betrayal, 1969
Aguafuerte sobre papel | Etching on paper
60.5×75 cm

Agonized, 1969
Xilografía sobre papel | Woodcut on paper
60.9×76.2 cm

Philip Bragar (1925–2017)
Así será | ***So it will be***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
170×105 cm

Baile, baile, baile | ***Dance, dance, dance***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
95.5×75.5 cm

Los tres paladines | ***The three paladins***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
92.5×73 cm

Las cuatro escenas | ***The four scenes***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
51×41 cm

Paisaje | ***Landscape***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
64×79 cm

Figuras en el cielo y montañas | ***Figures in the sky and mountains***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
62×100 cm

Ya me voy | ***I'm going***
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100×62 cm

* Juan Luis Buñuel (1934–2017)
Sin título | ***Untitled***, 1969
Alambre y láminas de metal | Wire and sheets of metal
36×16.5×20 cm

Sin título | ***Untitled***, 1969
Alambre y láminas de metal | Wire and sheets of metal

Rafael Canogar (1935)
Desempleo | ***Unemployment***, 1969
Construcción en poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo sobre tabla recortada | Oil-painted polyester and fiber construction on a wooden plank
167×335 cm

* Lilia Carrillo (1930–1974)
Principio y fin | ***Beginning and end***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
142×330 cm

Arnaldo Coen (1940)
Exhibe cinco torsos
* ***Sin título*** | ***Untitled***
Acrílico sobre madera | Acrylic on wood
55×33×24 cm c/u

José Luis Cuevas (1934–2017)
Boceto para anuncio | ***Sketch for advertisement***, 1969
Tinta sobre papel | Ink on paper
35×25 cm

* ***Tiempo de pensar*** | ***Time to think***, 1969
Acrílico sobre madera | Acrylic on wood
100×150×50.2 cm

* ***El viaje (Homenaje a Quevedo)*** | ***The journey (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
76.3×57 cm

* ***La vida (Homenaje a Quevedo)*** | ***Life (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
57×76.3 cm

* ***Lo feo de este mundo III (Homenaje a Quevedo)*** | ***The ugliness of this world III (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
57×71.7 cm

* ***Portada (Homenaje a Quevedo)*** | ***Cover (Homage to Quevedo)***, 1969
Estuche | Case
79.5×58.5×2.5 cm

* ***Hechicería antigua (Homenaje a Quevedo)*** | ***Ancient sorcery (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
75.5×57 cm

* ***La máscara (Homenaje a Quevedo)*** | ***The mask (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
76×56.5 cm

* ***La máscara abierta (Homenaje a Quevedo)*** | ***The open mask (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
76×56.5 cm

* ***Condición humana I (Homenaje a Quevedo)*** | ***Human condition I (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
57×24.5 cm

* ***Condición humana II (Homenaje a Quevedo)*** | ***Human condition II (Homage to Quevedo)***, 1969
Litografía sobre papel | Lithograph on paper
57×41 cm

Felipe Ehrenberg (1943–2017)
* ***Arte conceptual*** | ***Conceptual art***, 1968
Acrílico sobre madera | Acrylic on wood
200×180×5.5 cm

La caída | ***The fall***, 1968
Acrílico sobre caja de madera | Acrylic on wood box
200×183×6.5 cm

Helen Escobedo (1934–2010)
* ***Corredor blanco*** | ***White corridor***, 1969
Réplica bajo la supervisión de la artista | Replica made under the artist's supervision, 2007
Madera laqueada, cartón e iluminación | Lacquered wood, cardboard, and lighting
300×240×1100 cm

Efímero tubular | ***Tubular ephemeral***, 1969

Manuel Felguérez (1928)
Mural para el Salón Independiente | ***Mural for the Salón Independiente***, 1969
Acrílico sobre tela y varillas de metal | Acrylic on canvas and metal rods
350×500 cm

* Fernando García Ponce (1933–1987)
Sin título | ***Untitled***, 1969
Políptico. Cuatro piezas
Óleo sobre tela | Oil on canvas
90×90 cm c/u

Vita Giorgi (1941–2017)
Exhibe cuatro obras | Exhibited four works
Sin título | ***Untitled***

Alan Glass (1932)
Sin título | ***Untitled***, 1969
Caja con objetos y conejo en jaula | Box with objects and rabbit in cage

Leonel Góngora (1932–1999)
Sin título (La maja) | ***X***, 1969

Roger von Gunten (1933)
Exhibe tres obras | Exhibited three works
* ***La mesa de cambiar a la niña*** | ***The girl's changing table***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
120×90 cm

* ***Carro de combate*** | ***Tank***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
90×125 cm

Sin título | ***Untitled***
Óleo sobre tela | Oil on canvas

Raúl Herrera (1940)
Rojo y negro 1 | ***Red and black 1***, 1969
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
152×75 cm

Flor | ***Flower***, 1969
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
151×91 cm

Sin título | ***Untitled***

Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940)
Sin título | ***Untitled***

Francisco Icaza (1930–2014)
Exhibe ocho piezas. De las series *Paisaje urbano*, *Señales* y *Homenaje a África* | Exhibited eight works. From the series *Urban landscape*, *Signs* and *Homage to Africa*
Sin título, de la serie *Paisaje urbano* | ***Untitled***, from the series *Urban landscape*, 1969
Madera y hoja de oro | Wood and gold leaf

Luis Jasso (1936–1983)
Sin título | ***Untitled***

Myra Landau (1926)
Exhibe cuatro obras | Exhibited four works
Sin título | ***Untitled***

Raúl Márquez (1938)
Exhibe dos obras | Exhibited two works
Sin título | ***Untitled***

Antonio Moreno Ortega (1931)
Exhibe cinco obras | Exhibited five works
Sin título | ***Untitled***

José Muñoz Medina (1927)
Exhibe seis piezas | Exhibited six works
Sin título | ***Untitled***

Brian Nissen (1939)
* ***El jardín de las delicias*** | ***The garden of earthly delights***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
150×249 cm

Cine / Cinema, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
190×229.4 cm

Felipe Orlando (1911–2001)
Exhibe cuatro obras | Exhibited four works
Sin título | ***Untitled***

La anunciación | ***The annunciation***

Marta Palau (1934)
* ***Salón independiente***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
155×185 cm

* ***Cámara fotográfica*** | ***Camera***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
152×182 cm

* ***Sin título*** | ***Untitled***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
150×180 cm

* ***Sin título*** | ***Untitled***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
120×145 cm

Marta Pan (1923–2008)
Sin título | ***Untitled***

Pedro Preux (1932–2011)
Apocalipsis | ***Apocalypse***, 1969
Tapiz | Tapestry
180×300 cm

Ricardo Regazzoni (1942)
Sin título | ***Untitled***, 1969
Óleo y tapones de vidrio sobre aglomerado de madera | Oil and glass plugs on wood agglomerate
50 cm Ø

* ***Sin título (Chacal)*** | ***Untitled (Jackal)***, 1969
Réplica bajo la supervisión del artista | Replica made under the artist's supervision, 2018
Madera, tela y acrílico | Wood, canvas, and acrylic
120×198.4×36.6 cm

* ***Sin título*** | ***Untitled***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
125×126 cm

* ***Sin título*** | ***Untitled***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
125×126 cm

Ricardo Rocha (1937–2008)
Exhibe cuatro obras | Exhibited four works

Vicente Rojo (1932)
* ***Señal con perfil oscuro*** | ***Sign with dark profile***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
180×130 cm

Sin título | ***Untitled***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
180×130 cm

Señal con marco oscuro | ***Sign with dark frame***, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
180×130 cm

Kazuya Sakai (1927–2001)
Exhibe tres obras | Exhibited three works
* ***Sin título*** | ***Untitled***, 1969
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
150×190 cm

Toni Sbert (1937)
Exhibe tres obras | Exhibited three works
Sin título | ***Untitled***

Sebastián (Enrique Carbajal, 1947)
Sin título | ***Untitled***

Antonio Seguí (1934)
Exhibe diez obras | Exhibited ten works
On Attend, 1968
Litografía a color sobre papel | Colored lithograph on paper
56.9×48.7 cm

Olivier Seguin (1927)
Exhibe cinco obras | Exhibited five works

Fernando de Szyszlo (1925–2017)
Paclla pampa (Campo desolado) | ***Paclla pampa (Desolate field)***, 1969
Óleo sobre yute | Oil on jute
194.6×287 cm

Raúl Tovar Luna (1943)
Exhibe dos obras | Exhibited two works

Vlady (Vladímir Kibálchich Rusakov, 1920–2005)
Exhibe dos obras | Exhibited two works
* ***Reflejos de arquitectura futura*** | ***Reflections of a future architecture***, 1968
Acrílico y óleo | Acrylic on oil
400×600 cm

Salón Independiente 70
1970
Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)

La relación de obras proviene del análisis de las fotografías del Tercer Salón, de la hemerografía y de las colecciones a las que pertenecen. Las obras se realizaron con cartón, papel y periódico, de no ser así se especifican los materiales.

This list has been compiled from an examination of photographs of the third edition of the Salón, from press reports, and from the collections to the which the works belong. Unless otherwise indicated, the works were made with cardboard, paper, and newsprint.

Gilberto Aceves Navarro (1931)
* ***Sin título*** | ***Untitled***, 1970
Réplica bajo la supervisión del artista | Replica made under the artist's supervision, 2018
Papel periódico, cartón, sellador y madera | Newsprint, cardboard, sealant, and wood
214 × 505 × 383 cm

Miguel Aldana Mijares (1920–2011) y | and Héctor Navarro (1937)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Philip Bragar (1925–2017)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Lilia Carrillo (1930–1974)
Exhibe cuatro piezas | Exhibited four works

* ***Premonición*** | ***Premonition***, 1970
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
80 × 100 cm

Anticipación al olvido | ***Anticipation of forgetting***
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
80 × 100 cm

Principio del eclipse | ***Beginning of the eclipse***
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
80 × 100 cm

Arístides Coen (1920–2011)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Arnaldo Coen (1940) y | and Sebastián (Enrique Carbajal, 1947)
Sin título | ***Untitled***, 1970

José Luis Cuevas (1934–2017)
* ***Cartel. Vote por José Luis Cuevas como candidato Independiente a Diputado del Primer Distrito*** | ***Campaign poster. Vote for José Luis Cuevas as Independent candidate for Deputy of the First District***, 1970
Vicente Rojo, diseño | design
Offset
55.5 × 39 cm

El dibujo más grande del mundo | ***The largest drawing in the world***, 1970
Tinta sobre papel | Ink on paper

La galería más chica del mundo | ***The smallest gallery in the world***, 1970
Tinta, papel y cartón | Ink, paper, and cardboard

Francesca Duran-Reynals (1939)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Felipe Ehrenberg (1943–2017)
Exhibe dos obras | Exhibited two works

* ***Arriba y adelante*** | ***Upward and onward***, 1970
Tinta, timbres postales y sellos de goma sobre 193 tarjetas postales | Ink, postage stamps, and rubber stamps on 193 postcards
177.8 × 139.7 cm

* Helen Escobedo (1934–2010)
Ambiente gráfico | ***Graphic ambience***, 1970
Pintura automotiva sobre metal | Automotive paint on metal
180 × 400 × 200 cm

Margot Fanjul (1931–1988)
Exhibe tres obras | Exhibited three works
Sin título | ***Untitled***, 1970

Manuel Felguérez (1928)
Exhibe tres obras | Exhibited three works

* ***Sin título*** | ***Untitled***, 1970
Réplica bajo la supervisión del artista | Replica made under the artist's supervision, 2018
Metal, papel y pintura automotiva | Metal, paper, and automotive paint
200 × 200 cm

Leopoldo Flores (1934–2016)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Fernando García Ponce (1933–1987)
Sin título | ***Untitled***, 1970

* Leonel Góngora (1932–1999)
De la transformación de Sansón y Dalila en Judith y Holofernes | ***Of the transformation of Samson and Delilah into Judith and Holofernes***, 1970
Litografía intervenida con pastel sobre papel | Lithograph on paper intervened with pastels
75 × 56 cm

* Roger von Gunten (1933)
Sin título | ***Untitled***, 1970
Réplica bajo la supervisión del artista | Replica made under the artist's supervision, 2018

* Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940)
Sin título | ***Untitled***, 1970
Réplica producida por el artista | Replica made by the artist, 2018
Cartón, madera y acrílico | Cardboard, wood, and acrylic
292 × 210 × 485 cm

Francisco Icaza (1930–2014)
Sin título | ***Untitled***, 1970

* Luis Jasso (1936–1983)
El cine nacional | ***National cinema***, 1970
Collage, cordón acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre madera | Collage, acrylic string, ink, synthetic tape, and prepared base on wood
130 × 130 cm

* ***¡Viva el cine!*** | ***Long live cinema!***, 1970
Collage, cordón acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre madera | Collage, acrylic string, ink, synthetic tape, and prepared base on wood
92 × 60 cm

Lucas Johnson (1940–2002)
Sin título | ***Untitled***, 1970

* Myra Landau (1926)
Ritmo no. 7 | ***Rhythm no. 7***, 1970
Acrílico y periódico sobre madera | Acrylic and newsprint on wood
226 × 401 cm

Joy Laville (1923–2018)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Ernesto Mallard (1932)
Sin título | ***Untitled***, 1970

José Muñoz Medina (1927)
Sin título | ***Untitled***, 1970

* Brian Nissen (1939)
La autoviuda | ***The self-widowed***, 1970
Réplica en colaboración con el artista | Replica in collaboration with the artist, 2012
Papel periódico, madera y alambre | Newsprint, wood, and wire
180 × 500 × 250 cm

Felipe Orlando (1911–2001)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Jorge Páez Vilaró (1922–1944)
Sin título | ***Untitled***, 1970

* Marta Palau (1934)
Ambientación alquímica | ***Alchemical ambience***, 1970
Réplica bajo la supervisión de la artista | Replica made under the artist's supervision, 2007
Madera, papel periódico y pintura vinílica | Wood, newsprint, and vinyl paint
240 × 400 × 200 cm

* Tomás Parra (1937)
Sin título | ***Untitled***, 1970
Réplica bajo la supervisión del artista | Replica made under the artist's supervision, 2018
Acrílico, papel y pegamento sobre bastidor de madera | Acrylic, paper, and glue on wooden frame
246 × 576 cm

Gabriel Ramírez (1938)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Roberto Realh de León (1950)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Ricardo Regazzoni (1939)
Exhibe tres obras | Exhibited three works
Sin título | ***Untitled***, 1970

Ricardo Rocha (1937–2008)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Vicente Rojo (1932)
* ***Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra*** | ***Baroque sign in homage to José Carlos Becerra***, 1970
Óleo sobre tela | Oil on canvas
180 × 130 cm

* ***Señal sobre fondo azul*** | ***Sign against blue background***, 1970
Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
180 × 130 cm

Kazuya Sakai (1920–2011)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Toni Sbert (1913–1972)
Ametrallamiento | ***Machine-gunning***, 1970

* Sebastián (Enrique Carbajal, 1947)
Exhibe seis obras | Exhibited six works
Sin título | ***Untitled***, 1970

Rosetón Victoria, de la serie | from the series ***Transformables***, 1970

Antonio Seguí (1934)
Exhibe cuatro obras | Exhibited four works

Yutaka Toyota (1931)
Cubo | ***Cube***, 1970

* Vlady (Vladímir Kibálchich Rusakov, 1920–2005)
Independencia | ***Independence***, 1968
Tinta china sobre papel | India ink on paper
292 × 264 cm
Se exhibe a la entrada de la exposición | Work exhibited at the entrance to the exhibition

Guillermo Zapfe (1933–1992)
Sin título | ***Untitled***, 1970

Happening Salón Independiente, 1971
Centro de Arte Moderno, Guadalajara

Murales efímeros | **Ephemeral Murals**

Gilberto Aceves Navarro (1931)
Toda guerra es injusta | ***All wars are unjust***, 1971

Miguel Aldana Mijares (1920–2011)
Luz y sombra | ***Light and shadow***, 1971

Philip Bragar (1925–2017)
La trampa en que caímos | ***The trap we fell into***, 1971

Salvador Bru (1933)
Double Rainbow, 1971

Arístides Coen (1945–2011)
Autorresurrección | ***Self-resurrection***, 1971

Arnaldo Coen (1940)
El acuario | ***The aquarium***, 1971

Manuel Felguérez (1928)
Erotomanía | ***Erotomania***, 1971

Roger von Gunten (1933)
Adriana, eco de la luz | ***Adriana, echo of light***, 1971

Myra Landau (1926)
Vitrales | ***Stained glass***, 1971

Ernesto Mallard (1932)
Tablero óptico cinético | ***Optical-kinetic panel***, 1971

José Muñoz Medina (1927)
Circenses | ***Circus figures***, 1971

Héctor Navarro (1937)
Conquistador, 1971

Brian Nissen (1939)
Cupido | ***Cupid***, 1971

Marta Palau (1934)
Quiromancia | ***Palmistry***, 1971

Tomás Parra (1937)
San Sebastián rodeado de ángeles | ***Saint Sebastian surrounded by angels***, 1971

Gabriel Ramírez (1938)
Toro destruyendo el orden bien establecido | ***Bull destroying the well-established order***, 1971

Ricardo Rocha (1937–2008)
Juego de piedra | ***Game of stone***, 1971

Kazuya Sakai (1927–2001)
Mural de cinco horas | ***Five-hour mural***, 1971

Sebastián (Enrique Carbajal, 1947)
Estructuras de juego | ***Game structures***

Obra exterior | **Works Exhibited Outside**

Helen Escobedo (1934–2010)
Ambiente tubular | ***Tubular ambience***, 1971
Esmalte sobre tubos de metal | Enamel on metal tubes

Fernando González Gortázar (1942)
Sin título | ***Untitled***, 1971
Seis cubos formados por bastidores de madera recubiertos de tela y pintados con acrílico | Six cubes made of wooden frames covered in canvas and painted with acrylic
75 × 52 × 52 cm

Ernesto Mallard (1932)
Modelo ondulatorio | ***Undulating model***, 1971

Obra interior | **Works Exhibited Inside**

Fernando González Gortázar (1942)
* ***125 cubos dorados*** | ***125 gilded cubes***, 1970
Madera, hoja de oro y latón | Wood, gold leaf, and brass
75 × 52 × 52 cm

Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940)
* ***Maqueta en un ambiente urbano*** | ***Model in an urban ambience***
Pintura automotiva sobre metal | automotive paint on metal
80 × 90 × 245 cm

Sin título (La familia), 1971

Roberto Realh de León (1950)
Pintura construida | ***Constructed painting***, 1970

LISTA DE ILUSTRACIONES

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Offset sobre papel revolución | Offset printing on recycled paper. Imprenta Madero. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **19**
2. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Offset sobre papel revolución | Offset printing on recycled paper. Imprenta Madero. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **20**
3. Manuel Álvarez Bravo (1902–2002), Manuel Felguérez pintando la cara este del | painting the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968. Fotografía | Photograph. Archivo Manuel Felguérez, cortesía | courtesy of Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C. / **23**
4. Luis Cardoza y Aragón, "Canibalismos generacionales", *El Día*, 21 de noviembre de | November 1969. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **26**
5. *Reglamento interno del Salón Independiente*, 1969. Mecanuscrito | Typescript. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **30**
6. Carla Stellweg, "Salón Independiente se solidariza con el rechazo a la Bienal de Sao Paulo", *Excélsior*, 17 de junio de | June 1971. Colección particular | Private collection / **31**
7. Desfile de modas Tangente 67, *Novedades*, 22 de septiembre de | September 1967. Fondo histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **32**
8. Felipe Ehrenberg, "El SI no contesta", *Siempre!*, 25 de noviembre de | November 1970. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **42**
9. "Según Kazuya Sakai, infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente", *Excélsior*, 20 de julio de | July 1971. Colección particular | Private collection / **44**
10. "El Salón Independiente insiste en su veto a bienales y exposiciones competitivas", *Excélsior*, 11 de julio de | July 1969. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **49**
11. De izquierda a derecha | From left to right: Pedro Preux, Myra Landau, Brian Nissen, Nadine Prado, Lilia Carrillo, Arnold Belkin, Manuel Felguérez y | and Enrique Echeverría, en | in Concepción Solana de Icaza, "Los pintores forman el Salón Independiente", *Mañana*, 24 de agosto de | August 1968. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **50**
12. Rodolfo Rojas Zea, "Se inauguró el Salón Independiente 69. Al Estado toca decidir si hay ausencia de política cultural, afirma Barros Sierra", *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1969. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **55**
13. De izquierda a derecha y de arriba abajo | From left to right and from top to bottom: Gilberto Aceves Navarro, Francisco Icaza, Vlady, Brian Nissen, Roger von Gunten, Philip Bragar, Helen Escobedo, Ricardo Rocha, Ana María Pecanins, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Conchita Icaza, Myra Landau, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Carla Stellweg y | and Juan José Gurrola, en | in Eduardo Deschamps, "Diseños audaces, belicosos, sacudidores", *Magazine Dominical* de | of *Excélsior*, 21 de septiembre de | September 1969. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **56**
14. *Boletín. A los miembros del Salón Independiente*, julio de | July 1971. Mecanuscrito | Typescript. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **66**
15. "Según Ehrenberg, Salón Independiente murió porque ya había cumplido su misión histórica", *Excélsior*, 21 de julio de | July 1971. Colección particular | Private collection / **68**
16. Los integrantes del | Members of the Salón Independiente en la explanada del | on the esplanade of the Museo Nacional de Antropología, verano de | summer of 1969. De derecha a izquierda | From right to left: Conchita Solana, Isabel Vlady, Roger von Gunten, Gilberto Aceves Navarro, Leonel Góngora, Teresa Pecanins, Philip Bragar, Francisco Icaza, Vita Giorgi, Myra Landau, Manuel Felguérez, Carla Stellweg, Ricardo Rocha, Helen Escobedo, Juan José Gurrola, José Muñoz Medina, Felipe Orlando. Acostados: Brian Nissen, Vlady y | and Arnaldo Coen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **101**
17. Paolo Gori (1937), serie | series *Monumentos mexicanos*, 1968. Fotografía | Photograph. Colección Helen Escobedo-Paolo Gori. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM / **102**
18. Rodrigo Moya (1934), *Atentado fallido contra la escultura de Miguel Alemán*, 1957. Fotografía | Photograph. © Archivo Rodrigo Moya / **104**
19. Antonio Caballero (1940), de la serie | from the series *Monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria*. *ca*. 1966. Fotografía, 25 × 20 cm. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM / **105**
20. Hermanos Mayo, *Estatua de Miguel Alemán en la C.U.*, 1966. Dinamitada el | Dynamited on 4 de junio de | June 1966, la cabeza cae al suelo | the head fell to the ground. Negativo de 35 mm | 35 mm negative. Fondo Hermanos Mayo, Manifestaciones, 21.994, Archivo General de la Nación / **105**
21. Hermanos Mayo, *Estatua de Miguel Alemán en la C.U.*, 1966. Dinamitada el | Dynamited on 4 de junio de | June 1966, la cabeza cae al suelo | the head fell to the ground. Negativo de 35 mm | 35 mm negative. Fondo Hermanos Mayo, Manifestaciones, 21.994, Archivo General de la Nación / **105**
22. Concierto de | Concert by Óscar Chávez en los jornadas culturales del Comité de Huelga | during the cultural days of the Strike Committee, en | in Leobardo López Arretche (1942–1970), *El grito*, 1968–1970. Fotograma del largometraje en 16 mm | Still from 16mm feature-length film, 100 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **106**
23. Hermanos Mayo, Sin título | Untitled, 1968. "Huelga estudiantil, mitin en la explanada, Ciudad Universitaria, después de la XIX Olimpiada y salida de los 60 estudiantes de la penitenciaría, del zafarrancho y masacre en la Plaza de las Tres Culturas, asistiendo unos 8000 estudiantes sin novedad, 31 de octubre de 1968." Negativo, 35 mm | 35 mm negative. Fondo Hermanos Mayo, HMCR 24671, octubre de | October 1968, Archivo General de la Nación / **106–107**
24. Juan José Gurrola en los jornadas culturales del Comité de Huelga | during the cultural days of the Strike Committee, en | in Raúl Kamffer (1929–1987), *Mural efímero*, 1968–1973. Guion y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **107**
25. Antonio Caballero (1940), de la serie | from the series *Monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria*, *ca*. 1966. Fotografía 20 × 25 cm. Colección del artista / **108**
26. Leobardo López Arretche (1942–1970), *El grito*, 1968–1970. Fotogramas del largometraje en 16 mm | Stills from 16 mm feature-length film, 100 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **109**
27. Vista de la cara este del | View of the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, en | in Raúl Kamffer (1929–1987), *Mural efímero*, 1968–1973. Guion y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **109**
28. Hermanos Mayo, *Estatua de Miguel Alemán en la C.U.*, *ca*. 1966. Negativo, 35 mm | 35 mm negative. Fondo Hermanos Mayo, Manifestaciones, 21.994, Archivo General de la Nación / **110**
29. Héctor García (1923–2012), detalle de la cara sur del | detail of the south face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968. Fotografía | Photograph. © Fundación María y Héctor García / **110**
30. Héctor García (1923–2012), vista de la cara norte del | view of the north face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968. Fotografía | Photograph. © Fundación María y Héctor García / **110**
31. Artistas participantes en el | Artists who participated in the *Mural efímero*, en | in Raúl Kamffer (1929–1987), *Mural efímero*, 1968–1973. Guion y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **111**
32. Detalle de la cara este del | Detail of the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/ Colección Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Javier Barros Sierra/caja 9/RED-04766 / **111**
33. Créditos del cortometraje de | Credits of the short film by Raúl Kamffer (1929–1987), *Mural efímero*, 1968–1973. Guion y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **112**
34. Manuel Felguérez pintando la cara este del | painting the east face of the *Mural efímero*, en | in Raúl Kamffer (1929–1987), *Mural efímero*, 1968–1973. Guion y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **112**
35. Manuel Álvarez Bravo (1902–2002), Manuel Felguérez pintando la cara este del | painting the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968. Fotografía | Photograph. Archivo Manuel Felguérez, cortesía | courtesy of Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C. / **113**
36. Héctor García (1923–2012), artistas pintando la cara sur del | artists painting the south face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968. Fotografía | Photograph. © Fundación María y Héctor García / **114**
37. Héctor García (1923–2012), vista de la cara este del | view of the east face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968. Fotografía, 17.7 × 12.5 cm. © Fundación María y Héctor García / **114**
38. Héctor García (1923–2012), detalle de la cara norte del | detail of the north face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria,* 1968. Fotografía | Photograph. © Fundación María y Héctor García / **114–115**
39. Héctor García (1923–2012), artistas y estudiantes trabajando durante el | artists and students working during the Festival Cultural en | in Ciudad Universitaria, de la serie | from the series *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968. Fotografía | Photograph. © Fundación María y Héctor García / **115**

40. Vista de la cara norte del | View of the north face *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Javier Barros Sierra/caja 9/RED-04773 / **116**
41. Vista de la cara norte del | View of the north face *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, en | in Raúl Kamffer (1929–1987), *Mural efímero*, 1968–1973. Guion y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **117**
42. Detalle de la cara oeste del | Detail of the west face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, en | in Raúl Kamffer (1929–1987), *Mural efímero*, 1968–1973. Guion y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **117**
43. Detalle de la cara oeste del | Detail of the west face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Javier Barros Sierra/caja 9/RED-04754 / **118**
44. Detalle de la cara sur del | Detail of the south face of the *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Javier Barros Sierra/caja 9/RED-04776 / **119**
45. Alejandro Ballesteros, *Esfera mágica*, en la | in the *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968, en | in *Revista fílmica 697*, *Noticiero Cine Mundial*, "Exposición Solar 1968". Dirección | Direction: Fabián Arnau. Fotograma, 35 mm | 35mm still, 1 min 43 s. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **120**
46. Vista de la obra de | View of the work by José Hernández Delgadillo, *Sol de cosmos*, en la | in the *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968, en | in *Revista fílmica 697*, *Noticiero Cine Mundial*, "Exposición Solar 1968". Dirección | Direction: Fabián Arnau. Fotograma, 35 mm | 35mm still, 1 min 43 s. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **120**
47. Lorraine Pinto (1933), *Quinta dimensión*, en la | in the *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968, en | in *Revista fílmica 697*, *Noticiero Cine Mundial*, "Exposición Solar 1968". Dirección: Fabián Arnau. Fotograma, 35 mm | 35mm still, 1 min 43 s. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **120**
48. Jorge Alarcón Islas, *Un móvil*, en la | in the *Exposición Solar*, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1968, en | in *Revista fílmica 697*, *Noticiero Cine Mundial*, "Exposición Solar 1968". Dirección | Direction: Fabián Arnau. Secuencia de fotogramas en 35 mm | Sequence of 35 mm stills, 1 min 43 s, de | from 1:28 a | to 1:32 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **120**
49. "Los pintores protestan por las bases de la 'Exposición Solar'", *Excélsior*, 9 de agosto de | August 1968. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **122**
50. "Aclaraciones a Exposición Solar 1968", *Revista de la semana*, suplemento de | supplement to *El Universal*, 11 de agosto de | August 1968. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **122**
51. "A los artistas plásticos del país. Convocatoria-reglamento para la 'Exposición Solar'", *Excélsior*, 2 de septiembre de | September 1968. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **123**
52. Catálogo | Catalogue *Exposición Solar 1968*, Palacio de Bellas Artes, INBA, México, octubre-diciembre de | October-December 1968. Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Festival Internacional de las Artes. Colección particular | Private collection. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **123**
53. Pedro Cervantes (1933), *Ícaro*, 1968. Acero soldado y pulido | Soldered and polished steel, 160×300×44 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura / **124**
54. "Exposición Solar. Premios a Lorraine, Ocejo, Peyrí, Esqueda, Friedeberg, Maillard [sic], Cervantes y otros", *Excélsior*, 8 de octubre de | October 1968. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **124**
55. Lorraine Pinto (1933), *Quinta dimensión*, 1968. Acrílico y madera con efectos de luz y música | Acrylic and wood with light and musical effects, 240×170×90 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura / **125**
56. Gelsen Gas (1933–2015), *Trasplante*, 1968. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 100×200 cm. Colección Ariel Sánchez. Reproducción autorizada por | Reproduction authorized by Gelsen Gas. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **125**
57. Antoni Peyrí (1924), *Tríptico de un mundo sin sol, de luces interiores*, 1968. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 190×330 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **126**
58. Eduardo Coghlan (1928–1995), *Entierro*, 1968. Acuarela sobre papel y yeso | Watercolor on paper and plaster, 50×70 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **126**
59. Héctor Navarro (1937), *Historieta*, 1968. Tinta sobre cartón | Ink on cardboard, 112×71 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **127**
60. Pedro Friedeberg (1936), *Festival histérico en honor de los niños de Afganistán*, 1968. Tinta y óleo sobre cartón | Ink and oil on cardboard, 100×75 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. D.R.© Pedro Friedeberg/Somaap/México/2018 / **128**
61. Joy Laville (1923–2018), *Tres desnudos y escalera*, s.f. | n.d. Pastel sobre papel | Pastel on paper, 44×61 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. D.R.© Joy Laville/Somaap/México/2018 / **129**
62. Ernesto Mallard (1932), *Heliogonía (tríptico)*, 1968. Acrílico, plexiglás y metal | Acrylic, Plexiglas, and metal, 180×300 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **129**
63. Vista de la entrada al | View of the entrance to the *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkhiea, MUAC-UNAM / **130**
64. Cartel de la exposición | Poster of the exhibition *Salón Independiente 68*, 1968. Diseño | Design: Brian Nissen. Offset sobre papel | Offset printing on paper. 45×43.8 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkhiea, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018 / **132**
65. "Ya hay 'Independientes' y 'Ultraindependientes'", *Excélsior*, 2 de octubre de | October 1968. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **133**
66. Agustín Salmón, "Cincuenta pintores queremos libertad artística", *Excélsior*, 18 de septiembre de | September 1968. Archivo Manuel Felguérez / **133**
67. "Desde el 'op' hasta el retrato familiar", *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1968. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **133**
68. "'Nada de política', afirma el pintor", *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1968. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **134**
69. "Desde el 'op' hasta el retrato familiar", *Excélsior*, 17 de octubre de | October 1968. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **134**
70. E. Deschamps, "Libertinaje; lo importante es cómo se pinta; ¿se ha encogido la libertad de expresión?; que sean sinceros", *Excélsior*, 1 de noviembre de | November 1968. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **134–135**
71. Eduardo Deschamps, "Libertinaje; lo importante es cómo se pinta; ¿se ha encogido la libertad de expresión?; que sean sinceros", *Excélsior*, 1 de noviembre de | November 1968. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **135**
72. Programa | Program, *Dos debates públicos*, 30 de julio y 7 de agosto de | 30 July and 7 August 1969. Offset sobre papel | Offset printing on paper. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **135**
73. Concepción Solana de Icaza, "Los pintores forman el Salón Independiente", *Mañana*, 24 de agosto de | August 1968. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **136–137**
74. "46 Pintores 46", *El Heraldo*, 19 de octubre de | October 1968. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **138**
75. Vicente Rojo (1932), *Tríptico escultórico*, 1968 (anverso y reverso) | (obverse and reverse). Acrílico sobre tela montada en estructura de madera | Acrylic on canvas, mounted on a wooden structure, 160×180×30 cm. Donación del artista | Donation of the artist. Colección MUAC-UNAM. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **139**
76. *Guía de exposiciones, diciembre. México 68. Programa Cultural de la XIX Olimpiada*, 1968. México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. Colección particular | Private collection. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **139**
77. Felipe Ehrenberg (1943–2017), *Tlatelolco*, 1968 (anverso y reverso) | (obverse and reverse). Acrílico y metal sobre caja de madera | Acrylic and metal on wooden box, 40×50 cm. Colección Alberto Híjar. © Felipe Ehrenberg. Fotografías | Photographs: Araceli Limón, Agustín Estrada / **140–141**
78. Alberto Gironella (1929–1999), *Diego Velázquez artista fotógrafo*, 1968. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 160×130 cm. Colección Claudia Peralta de Doménech. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Jesús Sánchez Uribe / **142**
79. Lilia Carrillo (1930–1974), *En todos los caminos*, 1968. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 160×140 cm. Fotografía proveniente de negativo | Photograph from negative. Archivo Manuel Felguérez. D.R.© Lilia Carrillo/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **142**
80. Vista de la exposición | View of the exhibition *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkhiea, MUAC-UNAM / **143**
81. Vista de la exposición | View of the exhibition *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkhiea, MUAC-UNAM / **143**
82. Enrique Echeverría (1923–1972), *Flores XIV*, *1968*. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 100×120 cm. Colección particular, en comodato | Private collection, on loan to the Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas. Fotografía | Photograph: José Luis González Martínez / **143**
83. Juan Luis Buñuel (1934–2017), *Escultura*, s.f. | n.d. Alambre y latón | Wire and brass, 45×40×40 cm. Fotografía proveniente de negativo | Photograph from negative. Archivo Manuel Felguérez. © Juan Luis Buñuel. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **144**
84. Manuel Felguérez (1928), *La respuesta del espejo*, *ca.* 1968. Fotografía proveniente de negativo | Photograph from negative. Archivo Manuel Felguérez. D.R.© Manuel Felgúerez/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **144**
85. Fernando García Ponce (1933–1987), Sin título | Untitled (*Composición en gris y rojo*), 1968. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 160×200 cm. Fotografía proveniente de negativo | Photograph from negative. Archivo Manuel Felguérez. D.R.© Fernando García Ponce/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **145**
86. Benito Messeguer (1927–1982), *Personaje*, s.f. | n.d. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 100×80 cm. Fotografía proveniente de negativo 6×6 cm | 6×6 cm photograph from negative. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **145**
87. Helen Escobedo (1934–2010), *Muro solar*, de la serie | from the series *Muros dinámicos*, 1968. Madera laqueada y latón | Lacquered wood and brass, 244×220×220 cm. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **146**
88. Vista de las obras de | View of the works by Felipe Ehrenberg en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 68*, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia MUAC-UNAM / **146**
89. Francisco Icaza (1930–2014), Sin título | Untitled (*Equis*), 1968. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 80×60 cm. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **147**
90. Felipe Ehrenberg (1943–2017), *Don Isidro Fabela preside sobre el Salón Independiente*, 1969. Tinta sobre papel | Ink on paper. Colección particular | Private collection. © Felipe Ehrenberg / **147**
91. Felipe Ehrenberg (1943–2017), *Salón Independiente*, 1969. Tinta sobre papel | Ink on paper. Colección particular | Private collection. © Felipe Ehrenberg / **147**
92. Integrantes del | Members of the Salón Independiente. De izquierda a derecha | From left to right: Philip Bragar, Roger von Gunten, Brian Nissen, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen, Carla Stellweg, Felipe Orlando, Isabel Vlady, Vlady, Ricardo Rocha, Vita Giorgi, Concha Icaza, Juan José Gurrola, Tere Pecanins, Francisco Icaza, Myra Landau, José Muñoz Medina, Leonel Góngora, Montserrat Pecanins, Helen Escobedo, Soto Soria, Gabriel Ramírez, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **148**
93. "El Salón Independiente se opone", *Excélsior*, 2 de mayo de | May 1969. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **150**
94. "Las bienales deben desaparecer, dicen varios artistas en una mesa redonda", *Excélsior*, 1 de agosto de | August 1969. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **150**
95. "Se abre el Salón Independiente 69. Los participantes señalan la ausencia de una 'verdadera política cultural' del Estado", *Excélsior*, 15 de octubre de | October 1969. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **150**

96. Jorge Ibargüengoitia, “La rebelión de los colgados. El Salón Independiente”, *Excélsior*, 28 de octubre de | October 1969. Archivo Roger von Gunten / **151**
97. Cartel de la exposición | Poster of the exhibition *Salón Independiente 69*. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 61.5×27 cm. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **152**
98. Concepción Solana de Icaza, “Salón Independiente. Un grupo de artistas que se patrocinan a sí mismos”, *Mañana*, núm. | no. 1366, 1 de noviembre de | November 1969. Fondo Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **153**
99. Rafael Canogar (1935), *Desempleo*, 1969. Construcción en poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo sobre tabla recortada | Construction of polyester and fiberglass painted with oil on sawed-off plank, 167×335 cm. Universidad de Parma-Instituto de Historia del Arte, Italia | University of Parma-Institute of Art History, Italy. Fotografía cortesía | Photograph courtesy of Estudio Rafael Canogar / **154**
100. Vista de la entrada a la exposición | View of the entrance of the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **154**
101. Vista de las obras de | View of the works by Felipe Ehrenberg (1943–2107), Arnaldo Coen (1940) y| and Rafael Canogar (1935) en el | in the *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **154**
102. Leonel Góngora (1932–1999), Sin título | Untitled (*La maja*), 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **155**
103. Roger von Gunten (1933), *Carro de combate*, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 90×125 cm. Archivo Roger von Gunten. D.R.© Roger von Gunten/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **156**
104. Roger von Gunten (1933), *La mesa de cambiar a la niña*, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 120×90 cm. Colección Roger von Gunten. D.R.© Roger von Gunten/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **156**
105. José Luis Cuevas (1934–2017), *La máscara* de la serie | from the series *Homenaje a Quevedo*, 1969. Litografía sobre papel | Lithograph on paper, 76×56.5 cm. Colección Ramón López Quiroga. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **157**
106. José Luis Cuevas (1934–2017), *La máscara abierta* del portafolio | from the portfolio *Homenaje a Quevedo*, 1969. Litografía sobre papel | Lithograph on paper, 76×56.5 cm. Colección Ramón López Quiroga. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **157**
107. Vista de las obras de | View of the works by Roger von Gunten (1933) y | and José Luis Cuevas (1934–2017) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69*, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **157**
108. José Luis Cuevas (1934–2017), *La vida* del portafolio | from the portfolio *Homenaje a Quevedo*, 1969. Litografía sobre papel | Lithograph on paper, 56.5×76 cm. Colección Ramón López Quiroga. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **158**
109. José Luis Cuevas (1934–2017), *El viaje* del portafolio | from the portfolio *Homenaje a Quevedo*, 1969. Litografía sobre papel | Lithograph on paper, 76×56.5 cm. Colección Ramón López Quiroga. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **158**
110. Lilia Carrillo (1930–1974), *Principio y fin*, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 142×330 cm. Colección Walther Boelsterly. D.R.© Lilia Carrillo/Somaap/México/2018 / **158–159**
111. Vlady (Vladímir Kibálchich Rusakov, 1920–2005), *Reflejos de arquitectura futura*, 1968. Acrílico y óleo sobre tela | Acrylic and oil on canvas, 400×600 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. D.R.© Vlady/Somaap/México/2018 / **159**
112. Vicente Rojo (1932), *Señal con perfil oscuro*, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 180×130 cm. Colección Sofía Urrutia. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2018 / **160**
113. Juan Luis Buñuel (1934–2017), Sin título | Untitled, 1969. Alambre y lámina de metal | Wire and sheet metal, 36×16.5×20 cm. Colección Mercedes Oteyza y Manuel Felguérez. © Juan Luis Buñuel. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **161**
114. Vista de la obra de | View of the work by Juan Luis Buñuel (1934–2017) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **161**
115. Ricardo Regazzoni (1942), Sin título | Untitled, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 125×125 cm c/u. Colección Julia Ana Faesler. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **161**
116. Recorrido con la prensa por la exposición | Press tour of the exhibition *Salón Independiente 69*, 1969. De izquierda a derecha | From left to right: Vlady, Gabriel Ramírez, Antonio Seguí, Myra Landau, Manuel Felguérez, persona no identificada | unidentified person, Pedro Preux, Juan Luis Buñuel, Lilia Carrillo, Marta Palau, José Muñoz Medina, Helen Escobedo, Felipe Orlando. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Universidad/Sección Extensión Universitaria/Serie conferencia de prensa/Caja 190G/CU-005463 / **162**
117. Recorrido con la prensa por la exposición | Press tour of the exhibition *Salón Independiente 69*, 1969. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Universidad/Sección Extensión Universitaria/Serie conferencia de prensa/Caja 190G/CU-005462 / **162**
118. Vista de las obras de | View of the works by Francisco Icaza (1930–2014) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **162–163**
119. “Pintores contra el Museo de Arte Moderno”, *Excélsior*, 10 de agosto de | August 1969. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **164**
120. Felipe Ehrenberg (1943–2017), *Arte conceptual*, 1968. Acrílico sobre madera | Acrylic on wood, 200×180×5.5 cm. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. © Felipe Ehrenberg / **164**
121. Kazuya Sakai (1927–2001), Sin título | Untitled, 1969, Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 150×190 cm. Colección Dino Rubino. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2018 / **164**
122. Fernando García Ponce (1933–1987), Sin título | Untitled, 1969. Políptico. Óleo sobre tela | Polyptic. Oil on canvas, 90×90 cm c/u | each one. Colección Acervo Galería Ponce. D.R.© Fernando García Ponce/Somaap/México/2018 / **165**
123. “‘Mueran los sistemas caducos’, claman los del ‘Independiente’”, *Últimas Noticias*, 16 de octubre de | October 1969. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **165**
124. Vista de las obras de | View of the works by Ricardo Regazzoni, (1942), Marta Palau (1934) y | and Helen Escobedo (1934–2010) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **166**
125. Ricardo Regazzoni (1942), Sin título | Untitled (*Chacal*), 1969. Fotograma de la película de Jaime Aldana del | Still from Jaime Aldana’s film *Salón Independiente 69*, Casa de la Cultura, Toluca, 16 mm. Archivo Miguel Aldana / **166**
126. Vista de la obra de | View of the work by Alan Glass (1932) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **166**
127. Helen Escobedo (1934–2010), *Corredor blanco*, 1969. Réplica bajo la supervisión de la artista | Replica produced under the artist’s supervision, 2007. Madera laqueada, cartón e iluminación | Lacquered wood, cardboard, and light. 300×240×1100 cm. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. D.R.© Helen Escobedo/Somaap/México/2018 / **167**
128. Helen Escobedo (1934–2010), *Efímero tubular*, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Helen Escobedo/Somaap/México/2018 / **167**
129. Helen Escobedo (1934–2010), *Ambiente tubular*, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Helen Escobedo/Somaap/México/2018 / **167**
130. Vista de las obras de | View of the works by Gilberto Aceves Navarro (1931) y | and Marta Palau (1934) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **168**
131. Gilberto Aceves Navarro (1931), *Canto triste por Biafra*, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 230×867 cm. Acervo Moderno de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. D.R.© Gilberto Aceves Navarro/Somaap/México/2018 / **168–169**
132. Inauguración del | Inauguration of the *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. De izquierda a derecha | From left to right: Kazuya Sakai, el rector Javier Barros Sierra, Helen Escobedo. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Universidad/Sección Javier Barros Sierra/Serie Inauguraciones/caja 88G/CU-002061 / **169**
133. Marta Palau (1934), *Salón independiente*, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 155×185 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **169**
134. Vista de las obras de | View of the works by Toni Sbert (1937–2002) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 69* en el | at the MUCA, 1969. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **170**
135. Marta Palau (1934), Sin título | Untitled, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas. Colección Marta Palau. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **170**
136. Vista de la obra | View of the work *Mural para el Salón Independiente* de | by Manuel Felguérez (1928) en la exposición | in the exhibition Salón Independiente 69 en el | at the MUCA, 1969. Fotografía del catálogo | Photograph of the catalogue *Salón Independiente 69*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM / **171**
137. Brian Nissen (1939), *El jardín de las delicias*, 1969, Óleo sobre tela | Oil on canvas, 150×249 cm. Colección Carlos García Villareal. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **171**
138. Juan Luis Buñuel (1934–2017), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Plumón sobre papel | Marker on paper, 22×16.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. © Juan Luis Buñuel / **172**
139. “Modas para una exposición”, *Magazine Dominical* de *Excélsior*, 21 de septiembre de | September 1969. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **174**
140. Ricardo Garibay, “Despropósito de la moda”, *Magazine Dominical* de *Excélsior*, 21 de septiembre de | September 1969. Archivo Roger von Gunten / **175**
141. Eduardo Deschamps, “Diseños audaces, belicosos, sacudidores”, *Magazine Dominical* de | of *Excélsior*, 21 de septiembre de | September 1969. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **176–177**
142. Brian Nissen (1939), *Luz y fuerza* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969. Tinta, gouache y plumón sobre papel | Ink, gouache, and marker on paper, 66×51.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018 / **178**
143. Brian Nissen (1939), *Guantanamera* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969. Tinta, gouache y plumón sobre papel | Ink, gouache, and marker on paper, 66×51 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018 / **178**
144. Brian Nissen (1939), *Vestido de largometraje para gala de cine* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969. Tinta, gouache y plumón sobre papel | Ink, gouache, and marker on paper, 66×51.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **179**
145. Philip Bragar (1924–2017), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Gouache y plumón sobre cartulina | Gouache and marker on pasteboard, 34.7×28 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Philip Bragar/Somaap/México/2018 / **180**
146. Myra Landau (1926), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Tinta sobre papel | Ink on paper, 23.6×16.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **180**
147. Juan Luis Buñuel (1934–2017), *Bikini* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969. Tinta y plumón sobre papel impreso | Ink and marker on newsprint, 25.5×17.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. © Juan Luis Buñuel / **180**
148. Helen Escobedo (1934–2010), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Collage y tinta | Collage and ink, 60×46.5 cm. Colección Andrea y Michael Kiserbom Escobedo. D.R.© Helen Escobedo/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Bob Schalkwijk / **181**
149. Ricardo Regazzoni (1942), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Lápiz sobre papel | Pencil on paper, 20×15 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **181**

150. Arnaldo Coen (1940), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Lápiz sobre papel | pencil on paper, 20 × 21.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Arnaldo Coen/Somaap/México/2018 / **181**
151. Arnaldo Coen (1940), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Grafito y lápiz de color sobre papel | Graphite and colored pencil on paper, 28 × 21.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Arnaldo Coen/Somaap/México/2018 / **181**
152. Leonel Góngora (1932–1999), *El triciclo* (Boceto para desfile de modas) | (Sketch for fashion show), 1969. Lápices de color, grafito, plumón y tinta sobre papel | Colored pencils, graphite, marker, and ink on paper, 33 × 45 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **182–183**
153. Marta Palau (1934), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Gouache, tinta y bolígrafo sobre papel | Gouache, ink, and ball-point pen on paper, 30.3 × 22.8 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **183**
154. Manuel Felguérez (1928), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Collage, tinta y lápiz de color | Collage, ink, and colored pencil, 28 × 15.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Manuel Felgúerez/Somaap/México/2018 / **184**
155. Manuel Felguérez (1928), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Collage, papel aluminio, gouache, lápiz de color y bolígrafo sobre papel | Collage, tinfoil, gouache, colored pencil, and ball-point pen on paper, 31.3 × 24 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada. D.R.© Manuel Felgúerez/Somaap/México/2018 / **185**
156. Manuel Felguérez (1928), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Collage, papel aluminio, papel América, plumón y bolígrafo | Collage, tinfoil, America paper, marker, and ball-point pen, 31 × 24 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Manuel Felgúerez/Somaap/México/2018 / **185**
157. Kazuya Sakai (1927–2001), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Tinta y plumón sobre papel | Ink and marker on paper, 32 × 24 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2018 / **186**
158. Kazuya Sakai (1927–2001), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Collage, tinta, gouache, plumón y bolígrafo sobre papel | Collage, ink, gouache, marker, and ball-point pen on paper, 32 × 24 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2018 / **186**
159. Francisco Icaza (1930–2014), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Pintura metálica y plumón sobre papel | Metallic paint and marker on paper, 35 × 43.2 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **186**
160. Francisco Icaza (1930–2014), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Pintura metálica y plumón sobre papel | Metallic paint and marker on paper, 43.2 × 35 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **187**
161. Gilberto Aceves Navarro (1931), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Gouache, acuarela y plumón sobre cartulina | Gouache, watercolor, and marker on pasteboard, 66.5 × 51 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Gilberto Aceves Navarro/Somaap/México/2018 / **188**
162. Gilberto Aceves Navarro (1931), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Tinta, gouache y plumón sobre papel | Ink, gouache, and marker on paper, 66.5 × 51 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Gilberto Aceves Navarro/Somaap/México/2018 / **189**
163. José Luis Cuevas (1934–2017), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Collage, grafito y lápices de color sobre cartoncillo | Collage, graphite, and colored pencils on cardboard, 33.3 × 25.8 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018 / **190**
164. Felipe Orlando (1911–2001), Sin título (Boceto para desfile de modas) | Untitled (Sketch for fashion show), 1969. Gouache, óleo y pastel sobre papel | Gouache, oil, and pastel on paper, 36 × 32 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **191**
165. Luis Jasso (1936–1983), *El cine nacional ¡Viva el cine!*, 1970. Collage, cordón, acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre madera | Collage, string, acrylic, ink, synthetic tape, and preparatory base on wood, 130 × 130 cm. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM / **192**
166. Folleto | Pamphlet "La manzana de la discordia" de | by Felipe Cazals. Offset sobre cartulina | Offset printing on pasteboard, 26 × 40 cm. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **194**
167. Folleto | Pamphlet "La manzana de la discordia" de | by Felipe Cazals. Offset sobre cartulina | Offset printing on pasteboard, 26 × 40 cm. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **194**
168. "Formaron el Grupo de Cine 'Independiente'", *Excélsior*, 15 de octubre de | October 1969. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **194**
169. Luis Jasso (1936–1983), *¡Viva el cine!*, 1970. Collage, cordón, acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre madera | Collage, string, acrylic, ink, synthetic tape, and preparatory base on wood, 92 × 60 cm. Colección Rosa Eugenia y Felipe Cazals. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **195**
170. Brian Nissen (1939), *Cine*, 1969. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 190 × 229 cm. Archivo del artista | Artist's archive. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018 / **195**
171. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970, p. 5. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Offset sobre papel revolución | Offset printing on recycled paper. Imprenta Madero. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada/ **196–197**
172. Rafael Castanedo (1942–2000) en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals (1937) y | and Arturo Ripstein (1943), *Salón Independiente 69*, 1969. Fotograma del cortometraje, 16 mm | Still from 16mm short film, 11 min 36 s. Vicente Rojo frente a sus obras en el | in front of his works at the MUCA. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **198**
173. Rafael Castanedo (1942–2000) en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals (1937) y | and Arturo Ripstein (1943), *Salón Independiente 69*, 1969. Fotograma del cortometraje, 16 mm | Still from 16mm short film, 11 min 36 s. Manuel Felguérez frente a sus obras en el | in front of his works at the MUCA. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **198**
174. Rafael Castanedo (1942–2000) en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals (1937) y | and Arturo Ripstein (1943), *Salón Independiente 69*, 1969. Fotograma del cortometraje, 16 mm | Still from 16mm short film, 11 min 36 s. Helen Escobedo transita su obra en el | going through her work at the MUCA. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **199**
175. Rafael Castanedo (1942–2000) en colaboración con | in collaboration with Felipe Cazals (1937) y | and Arturo Ripstein (1943), *Salón Independiente 69*, 1969. Fotograma del cortometraje, 16 mm | Still from 16mm short film, 11 min 36 s. Francisco Icaza con su obra en el | with his work at the MUCA. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **199**
176. Arturo Ripstein (1943) y | and Cine Independiente de México, *La belleza*, 1970. Fotograma del cortometraje, 16 mm | Still from 16 mm short film, 18 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **200–201**
177. Arturo Ripstein (1943) y| and Cine Independiente de México, *Crimen*, 1970. Fotograma del cortometraje, 16 mm | Still from 16mm short film, 24 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **202–203**
178. Cubierta del Boletín del | Cover of the Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Offset sobre papel revolución | Offset printing on recycled paper. Imprenta Madero. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **204**
179. Sarah Sloan, "Locuras del Tercer Salón Independiente, *Novedades*, 13 de diciembre de | December 1970. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **206**
180. "Se abrió el III Salón Independiente. Esculturas cinéticas con noticias; pinturas con editoriales; el periodismo como mural", *Excélsior*, 3 de diciembre de | December 1970. Archivo Roger von Gunten / **206**
181–182. Sarah Sloan, "Locuras del Tercer Salón Independiente", *Novedades*, 13 de diciembre de | December 1970. Archivo Manuel Felguérez. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **206**
183. Raquel Tibol, "Los 'independientes' juegan al salón", *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, enero de | January 1971. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **207**
184. Raquel Tibol, "Insólito monumento al papel: el salón independiente 1970", *Excélsior*, 29 de noviembre de | November 1970. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **207**
185–187. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970, pp. 1, 3 y | and 7
185–187. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970, pp. 1, 3 y | and 7. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Offset sobre papel revolución | Offset printing on recycled paper. Imprenta Madero. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **208–209**
188. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970, pp. 4–5. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Offset sobre papel revolución | Offset printing on recycled paper. Imprenta Madero. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **210–211**
189. Cartel | Poster, *Venta anual Salón Independiente*, 1970. Galería Pecanins. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 51.7 × 22.4 cm. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **211**
190. Ursula Bernath (1915–2011), Tomás Parra (1937) frente a su obra en la exposición | in front of his work in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Negativo 5 × 5 cm | 5 × 5 cm negative. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Cortesía | Courtesy of Annette Schulze. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **212**
191. Montaje de la exposición | Setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **212**
192. Montaje de la exposición | Setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **212**
193–194. Ursula Bernath (1915–2011), Helen Escobedo (1934–2010) elaborando su obra para la exposición | preparing her work for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Negativos 5 × 5 cm | 5-×-5-cm negatives. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Cortesía | Courtesy of Annette Schulze. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **212**
195. Ursula Bernath (1915–2011), Joy Laville (1923–2018) pintando su obra para la exposición | painting her work for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Negativo 5 × 5 cm | 5 × 5 cm negative. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Cortesía | Courtesy of Annette Schulze. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **212–213**
196. Ursula Bernath, Brian Nissen (1939) y | and Arístides Coen (1945) durante el montaje de la exposición | during the setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Negativo 5 × 5 cm | 5 × 5 cm negative. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Cortesía | Courtesy of Annette Schulze. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **213**
197. Montaje de la exposición | Setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **213**
198. Ursula Bernath (1915–2011), Arnaldo Coen (1940) frente a su obra en la exposición | in front of his work in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Negativo 5 × 5 cm | 5 × 5 cm negative. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Cortesía | Courtesy of Annette Schulze. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **213**
199. Ursula Bernath (1915–2011), Brian Nissen (1939) elaborando su obra | preparing his work *La autoviuda* para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Negativo 5 × 5 cm | 5 × 5 cm negative. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Cortesía | courtesy of Annette Schulze. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **213**

200. Ursula Bernath (1915–2011), Roger von Gunten (1933) elaborando su obra para la exposición | preparing his work for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Negativo 5×5 cm | 5×5 cm negative. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Cortesía Annette Schulze. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **213**
201. Vista de las obras de | View of the works by Sebastián (1947), Roberto Realh de León (1950) y | and Gabriel Ramírez (1938) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Diapositiva 5×5 cm | 5×5 cm slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **214**
202. Vista de la entrada y las obras de | View of the entrance and the works by Sebastián (1947), Roberto Realh de León (1950) y | and Manuel Felguérez (1928) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Pablo González Casanova/caja 10/RED-05177 / **215**
203. Vista de la entrada y las obras de | View of the entrance and the works by Margot Fanjul (1931–1998) y | and Sebastián (1947) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **216**
204. Obras de | Works by Ricardo Regazzoni (1942) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **216**
205. Brian Nissen (1939) junto a la obra de | next to the work by Tomás Parra (1937) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **217**
206. Sebastián (Enrique Carbajal, 1947), Sin título, de la serie | Untitled, from the series *Transformables*, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **217**
207. Sebastián (Enrique Carbajal, 1947). *Rosetón Victoria* de la serie | from the series *Transformables*, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **217**
208. Manuel Felguérez (1928), Sin título Untitled, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Manuel Felgúerez/Somaap/México/2018 / **218**
209. Vicente Rojo (1932), *Señal sobre fondo azul*, 1970. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 180×130 cm. Colección FEMSA. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Roberto Ortiz Giacomán / **218**
210. Vicente Rojo (1932), *Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra*, 1970. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 180×130 cm. Colección particular | Private collection. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2018 / **218**
211. Vista de las obras | View of the works *Ambientación alquímica*, de | by Marta Palau (1934), y Sin título, de | and Untitled, by Ricardo Rocha (1937–2008), en la exposición | in the exhibition Salón Independiente 70, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Pablo González Casanova/caja 10/RED-05191 / **219**
212. Sin título | Untitled, de Ricardo Rocha (1937–2008), en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Diapositiva 5×5 cm | 5×5 cm slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **219**
213. Vista de las obras de | View of the works by Kazuya Sakai (1927–2001) y, al frente, de | and, opposite, by Arnaldo Coen (1940) para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotograma de la película de 16 mm de | Still from the 16mm film by Jaime Aldana *Tercer Salón Independiente*. Archivo Miguel Aldana / **219**
214. Vista de la obra de | View of the work by Leopoldo Flores (1934–2016) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Pablo González Casanova/caja 10/RED-05186 / **219**
215. Brian Nissen (1939) reflejado en el espejo del cubo de | reflected in the mirror in the cube by Yutaka Toyota (1931), Sin título | Untitled, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **220**
216. Brian Nissen viendo el cubo de | looking at the cube by Yutaka Toyota, Sin título | Untitled, en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Diapositiva 5×5 cm | 5×5 cm slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **220**
217. Brian Nissen reflejado en el espejo del cubo de | reflected in the mirror in the cube by Yutaka Toyota, Sin título | Untitled, 1970 en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA. Diapositiva 5×5 cm | 5×5 cm slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **220**
218. Francisco Icaza (1930–2014), Sin título | Untitled, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **220**
219. Vista de las obras de | View of the works by Helen Escobedo (1934–2010), Jorge Páez Vilaró (1922–1994), Yutaka Toyota (1931) y | and Gilberto Aceves Navarro (1931) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA. Negativo | Negative. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **221**
220. Vista de la obra Sin título, de | View of the work Untitled, by Gilberto Aceves Navarro (1931), en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Gilberto Aceves Navarro/Somaap/México/2018 / **221**
221. Obra de | Work by Gabriel Ramírez (1938), Sin título | Untitled, para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **222**
222. Fernando García Ponce (1933–1987) trabajando su obra en la exposición | preparing his work in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotograma de la película de 16 mm de | Still from the 16 mm film by Jaime Aldana *Tercer Salón Independiente*. Archivo Miguel Aldana / **223**
223. Obra de | Work by Guillermo Zapfe (1933–1992), Sin título | Untitled, para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA. Fotografía | Photograph. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **223**
224. Obra de | Work by Toni Sbert (1937–2002), *Ametrallamiento*, para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **223**
225. Instructivo de montaje de la obra | Setup instructions for the work *Arriba y adelante*, 1970, de | by Felipe Ehrenberg (1943–2017) publicado en el catálogo | published in the catalogue *Ehrenberg* (México: INBA-SEP, s.f. | n.d.) / **224**

226. Anverso y reverso de dos de las tarjetas postales que conforman la obra | Obverse and reverse of two of the postcards used in the work *Arriba y adelante*, 1970, de | by Felipe Ehrenberg (1943–2017). Tinta, timbres postales y sellos de goma sobre tarjetas postales | Ink, postage stamps, and rubber stamps on postcards. 9×14 cm. Colección Michael Lowe Collection, Cincinnati, Ohio. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **224**
227. Felipe Ehrenberg, *Arriba y adelante*, 1970. Tinta, timbres postales y sellos de goma sobre 193 tarjetas postales | Ink, postage stamps, and rubber stamps on 193 postcards, 177.8×139.7 cm. Colección Michael Lowe Collection, Cincinnati, Ohio. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **225**
228. Obra de | Work by Felipe Orlando (1911–2001) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **226**
229. Vista del montaje de la exposición | View of the setup of the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotograma de la película de 16 mm de | Still from the 16 mm film by Jaime Aldana Jaime Aldana *Tercer Salón Independiente.* Archivo Miguel Aldana / **226**
230. Vista de las obras de | View of the works by José Luis Cuevas (1934–2017) *Cartel de la campaña electoral como candidato independiente*, *El dibujo más grande del mundo* y | and *La galería más chica del mundo*, de 1970, y de | and by Lilia Carrillo (1930–1974) *Anticipación al olvido*, *Premonición* y | and *Principio del eclipse* en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **226**
231. Vista de las obras de | View of the works by Arnaldo Coen (1940) y | and Sebastián (1947) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **227**
232. Obras de | Works by Ernesto Mallard en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Diapositiva 5×5 cm | 5×5 cm slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **227**
233. Brian Nissen con su obra | with his work *La autoviuda*, 1970 en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA. Diapositiva 5×5 cm | 5×5 cm slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **227**
234. Obras de | Works by Antoni Seguí (1934) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **228**
235. Obra de | Work by José Muñoz Medina (1927) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **228**
236. Vista de las obras de | View of the works by Yutaka Toyota (1931), Miguel Aldana (1920–2011), Héctor Navarro (1937) y | and Helen Escobedo (1934–2010) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **229**
237. Helen Escobedo, *Ambiente gráfico*, 1970. Fotograma de la película de 16 mm de | Still from the 16 mm film by Jaime Aldana Jaime Aldana *Tercer Salón Independiente*. Archivo Miguel Aldana. D.R.© Helen Escobedo/Somaap/México/2018 / **229**
238. Vista de las obras de | View of the works by José Muñoz Medina (1928), Philip Bragar (1925–2017), Arístides Coen (1945), Guillermo Zapfe (1933–1992) y | and Lucas Johnson (1940–2002) en la exposición | in the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **229**
239. Dossier de la obra de | of the work by Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940) para la exposición | for the exhibition *Salón Independiente 70*, MUCA, 1970. Fotografías y manuscritos sobre cartón | Photographs and manuscripts on cardboard, 26×29 cm. Colección del artista | Collection of the artist. Fotografía | Photograph: Araceli Limón y | and Agustín Estrada / **230**
240. Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940), Sin título | Untitled, 1970. Réplica bajo la producción del artista | Replica produced under the supervision of the artist, 2018. Acrílico sobre conos de cartón en bastidor de madera | Acrylic on cardboard cones in a wooden frame, 2292×2210×485 cm. Colección del artista | Collection of the artist / **230**
241. Detalles de la obra de | Details of the work by Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940), Sin título | Untitled , 1970. Réplica bajo la producción del artista | Replica produced under the supervision of the artist, 2018. Colección del artista | Collection of the artist / **230–231**
242. Myra Landau (1926), *Ritmo No. 7*, 1970. Técnica mixta sobre tela y madera | Mixed media on canvas and wood, 224.5×403×15.5 cm. Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile. Archivo MSSA/cortesía | courtesy of Myra Landau / **231**
243. Leonel Góngora (1932–1999), *De la transformación de Sansón y Dalila en Judith y Holofernes*, 1970. Litografía sobre papel intervenida con pastel | Lithograph on paper with interventions in pastel, 75×56 cm. Colección Tomás Parra / **231**
244. Integrantes del | Members of the Salón Independiente colaborando en la creación del mural | collaborating on the creation of the mural *Autorresurección* de | by Arístides Coen en el | at the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **232**
245. Cartel | Poster *Salón Independiente. Ejecución in situ de escultura y murales efímeros durante Semana Santa*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 12 de abril de | April 1971. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 55×24.3 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **234**
246. Inauguración de la exposición del | Inauguration of the exhibition of the Salón Independiente en el | at the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. De izquierda a derecha | From left to right: Hersúa, Jaime Torres Bodet, Miguel Aldana y | and Kazuya Sakai. Fotografía | Photograph. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **234**
247. Catálogo de exposición del | Exhibition catalogue of the Salón Independiente en el | at the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Centro de Arte Moderno, Ediciones M. y P. 1971. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **234**
248. Vista del | View of the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. De izquierda a derecha | From left to right: mural de | mural by Brian Nissen *Cupido*, escultura de | sculpture by Fernando González Gortázar, mural de | mural by Ricardo Rocha *Juego de piedra* y mural de | and mural by Arnaldo Coen *El acuario*. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **235**

249. Vista nocturna del | Nighttime view of the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **235**
250. Proceso de elaboración del mural | Process of preparing the mural *Erotomanía* de | by Manuel Felguérez (1928), Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **236**
251. Manuel Felguérez (1928) trabajando su mural efímero | working on his ephemeral mural *Erotomanía* en el | at the Centro de Arte Moderno, 1971. Secuencia de fotogramas en 16 mm | Sequence of 16mm stills, de | from 10:26 a | to 10:31 min. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **236**
252. Manuel Felguérez, (1928), *Erotomanía*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Transparencia, 5×5 cm | 5×5 cm transparency. Archivo Miguel Aldana. D.R.© Manuel Felgúerez/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **236**
253. Arnaldo Coen, *El acuario*, 1971. Centro de Arte Moderno, Guadalajara. Diapositiva | Slide. Archivo Miguel Aldana. D.R.© Arnaldo Coen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **237**
254. Gabriel Ramírez (1938), *Toros destruyendo el orden bien establecido*, 1971. Centro de Arte Moderno, Guadalajara. Diapositiva | Slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **237**
255. Brian Nissen (1939) *Cupido*, 1971. Centro de Arte Moderno, Guadalajara. Diapositiva | Slide. Archivo Miguel Aldana. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **237**
256. Héctor Navarro (1937), *Conquistador*, 1971. Centro de Arte Moderno, Guadalajara. Diapositiva. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **237**
257. Integrantes del | Members of the Salón Independiente en su hotel en | in their hotel in Guadalajara, 1971. De izquierda a derecha | From left to right: Brian Nissen, Montserrat Pecanins, Ricardo Rocha, Kazuya Sakai, Sumi. Secuencia fotográfica | Photographic sequence. Transparencia 5×5 cm | 5×5 cm transparency. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **238**
258. Participación del público en el evento | Participation of the public in the Happening Salón Independiente en la plaza exterior del | on the exterior plaza of the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotogramas, 16 mm | 16 mm stills. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **238**
259. Ernesto Mallard (1932) elaborando | preparing *Tablero óptico cinético*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Transparencia, 5×5 cm | 5×5 cm transparency. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **239**
260. Gabriel Ramírez (1938) frente a su mural efímero | in front of his ephemeral mural *Toros destruyendo el orden bien establecido*, en el | at the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Archivo Miguel Aldana / **239**
261. Marta Palau (1934) pintando | painting *Quiromancia* en los muros exteriores del | on the exterior walls of the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Archivo Miguel Aldana / **239**
262. Marta Palau (1934) pintando | painting *Quiromancia* en los muros exteriores del | on the exterior walls of the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Archivo Miguel Aldana / **240**
263. Brian Nissen (1939) frente a su mural efímero | in front of his ephemeral mural *Cupido*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Archivo Miguel Aldana / **240**
264. Marta Palau (1934), *Quiromancia*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Diapositiva | Slide. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **240**
265. Ricardo Rocha (1937–2008) elaborando su mural | preparing his mural *Juego de piedra*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Archivo Miguel Aldana / **241**
266. Myra Landau (1926) pintando su mural efímero | painting her ephemeral mural *Vitrales* en el | at the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotograma, 16 mm | 16mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **241**
267. Integrantes del | Members of the Salón Independiente colaborando en la creación del mural efímero de | collaborating on the creation of the ephemeral mural by Gilberto Aceves Navarro (1931) *Toda guerra es injusta*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **241**
268. Vista de | View of *Ambiente tubular* de | by Helen Escobedo (1934–2010) y | and *Tablero óptico cinético* de | by Ernesto Mallard (1932) en la plaza exterior del | on the exterior plaza of the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **242**
269. Niños participando en el | Children participating in the Happening Salón Independiente frente a la obra | in front of the work *Ambiente tubular* de | by Helen Escobedo (1934–2010) en la plaza exterior del | on the exterior plaza of the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **242**
270. Helen Escobedo (1934–2010), *Ambiente tubular*, 1971. Fotografía | Photograph. Archivo Miguel Aldana. D.R.© Helen Escobedo/Somaap/México/2018 / **242**
271. Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940), Sin título (La familia), 1971. Transparencia, 5×5 cm | 5×5 cm transparency. Archivo Miguel Aldana. Cortesía Hersúa. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **243**
272. Sebastián (Enrique Carbajal, 1947), *Estructuras de juego*, 1970. Transparencia, 5×5 cm | 5×5 cm transparency. Archivo Miguel Aldana. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **243**
273. Kazuya Sakai (1927–2001), *Momoyama-IV*, 1970. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 120×100 cm. Colección Miguel Aldana. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2018. Fotografía | Photograph: Marcos García / **243**
274. Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940), *Maqueta de un ambiente urbano*, 1970. Transparencia, 5×5 cm | 5×5 cm transparency. Archivo Miguel Aldana. Cortesía | Courtesy of Hersúa. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **243**

275–277. CAM *22 obras del Salón Independiente*, maqueta para el catálogo de la exposición del | maquette for the exhibition catalogue of the Salón Independiente en el | at the Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. Grafito y recortes de fotografías sobre papel y mica | Graphite and photo cuttings on paper and mica, 21×21.5 cm. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **244–245**

278. Cartel | Poster *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 62×43.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **246**
279. Vista de la exposición | View of the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. De izquierda a derecha | From left to right: obras de | works by José Luis Cuevas (1934–2017), Arístides Coen (1945) y | and Vicente Rojo (1932). Fotografía | Photograph. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **248**
280. "Comienza hoy en Toluca la Gira del Tercer Salón Independiente", *Excélsior*, 19 de marzo de | March 1971. Colección particular | Private collection / **248**
281. Vista de la exposición | View of the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Obras de | Works by Roberto Realh de León (1950) y | and Felipe Ehrenberg (1943–2017). Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **248**
282. Cartel | Poster *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971 (anverso) | (obverse). Offset sobre papel | Offset printing on paper, 62×43.7 cm. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **249**
283. Cartel | Poster *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971 (reverso) | (reverse). Offset sobre papel | Offset printing on paper, 62×43.7 cm. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **250**
284. Obra de | Work by Arnaldo Coen (1940) en la exposición | in the exhibition *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970. Fotograma, 16 mm | 16mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
285. Obra de Roberto Realh de León (1950) en la exposición *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970. Fotograma, 16 mm | 16 mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
286. Manuel Felguérez (1928), *Mural para el Salón Independiente*, 1969. Casa de la Cultura, Toluca, 1970. Fotograma, 16 mm | 16 mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
287. Obra de Francisco Icaza (1930-2014) en la exposición *Plástica 70 Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970. Fotograma, 16 mm | 16 mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
288. Sebastián (1947) activando su obra | activating his work *Rosetón Victoria* en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1970. Secuencia de fotogramas en 16 mm | Sequence of 16 mm stills, de | from 20:55 a | to 21:23 min. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
289. Obra de Brian Nissen (1939) en la exposición *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura Toluca, 1971. Fotograma, 16 mm | 16 mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
290. Roberto Realh de León (1950), Ernesto Mallard (1932), Sebastián (1947) y | and Ana María Pecanins (1930) en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Fotograma, 16 mm | 16 mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
291. Ernesto Mallard (1932) activando su obra en la exposición | activating his work in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Secuencia de fotogramas, 16 mm | Sequence of 16 mm stills. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
292. Estudiantes caminando sobre la obra de | Students walking on the work by Roger von Gunten (1933) en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Fotograma, 16 mm | 16 mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
293. Vista de las obras de | View of the works by Roberto Realh de León (1950) y | and Gilberto Aceves Navarro (1931) en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente*, Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Fotograma, 16 mm | 16 mm still. Filmación | Filmed by: Jaime Aldana. Archivo Miguel Aldana / **251**
294. Integrantes del | Members of the Salón Independiente y amigos frente a la obra | and friends in front of the work *La autoviuda* de | by Brian Nissen (1939) en la exposición | in the exhibition *III Salón Independiente* Casa de la Cultura, Toluca, 1971. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **252–253**
295. Programa del | Program of the *X Festival de Arte*, Cali, Colombia, 1970. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 20.5×14.5 cm. Archivo Roger von Gunten / **254**
296. Cartel de la | Poster of the *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, 1971. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 70×50 cm. Cortesía | Courtesy of Centro de Documentación (Cedoc)-Museo La Tertulia, Cali, Colombia / **255**
297. Catálogo | Catalogue *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, 1971. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 21×17.5 cm. Colección Katia González. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **255**
298. Catálogo de la exposición | Catalogue of the exhibition *Salute to Mexico*, Our Lady of the Lake College, 1970. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 28×21.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **256–257**
299. Portada del catálogo de la exposición | Cover of the catalogue of the exhibition *Salute to Mexico*, Our Lady of the Lake College, 1970. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 28×21.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM / **257**
300. Cartel | Poster *La mujer 50×50. Pinturas inéditas 50×50 cm*. Venta anual del | Annual sale of the Salón Independiente, Galería Pecanins, junio de | June 1971. Diseño | Design: Brian Nissen. Offset sobre papel | Offset printing on paper, 46.5×45.5 cm. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **258**
301. Kazuya Sakai (1927–2001), *La mujer 2 senos 2*, de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2018. Fotografía | Photograph: Marcos García / **260**
302. Manuel Felguérez (1928), Sin título | Untitled, de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre madera | Acrylic on wood, 60×60 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. D.R.© Manuel Felgúerez/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Marcos García / **260**
303. Miguel Aldana (1920–2011), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **261**
304. Arnaldo Coen (1940), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. D.R.© Arnaldo Coen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Marcos García / **261**

305. Gilberto Aceves Navarro (1931), *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. D.R.© Gilberto Aceves Navarro/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Marcos García / **262**
306. Leonel Góngora (1932–1999), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **262**
307. Luis Jasso (1936–1983), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **263**
308. Philip Bragar (1925–2017), *No hay mujer que no sufra*, de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **263**
309. Jorge Páez Vilaró (1922–1994), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **264**
310. Marta Palau (1934), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **264**
311. Brian Nissen (1939), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico y papel sobre tela | Acrylic and paper on canvas. 55×60 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. D.R.© Brian Nissen/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Marcos García / **265**
312. Roger von Gunten (1933), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. D.R.© Roger von Gunten/Somaap/México/2018. Fotografía | Photograph: Marcos García / **265**
313. Ricardo Regazzoni (1942), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **266**
314. Ricardo Rocha (1937–2008), *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **266**
315. Tomás Parra (1937), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **267**
316. Héctor Navarro (1937), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **267**
317. Ernesto Mallard (1932), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **268**
318. Helen Escobedo (1934–2010), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Collage y acrílico sobre tela | Collage and acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. D.R.© Helen Escobedo/Somaap/México/2018 Fotografía | Photograph: Marcos García / **268**
319. Myra Landau (1926), Sin título | Untitled , de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **269**
320. Toni Sbert (1937–2002), Sin título | Untitled, de la serie | from the series *La mujer 50×50*, 1971. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 50×50 cm. Colección Miguel Aldana, cortesía | courtesy of Helena Aldana. Fotografía | Photograph: Marcos García / **269**
321. "Renuncia masiva en el Salón Independiente tras de más de tres años de actividades", *Excélsior*, 16 de julio de | July 1971. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **271**
322. Boletín del | Bulletin of the *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de | December 1970. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Offset sobre papel revolución | Offset printing on recycled paper. Imprenta Madero. Diseño | Design: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía | Photograph: Araceli Limón, Agustín Estrada / **272**
323. José Luis Cuevas, *Caricatura*, 1956. Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018 / **288**
324. Andrés Henestrosa, "Reflexiones sobre una exposición", en | in *México en la Cultura*, suplemento del periódico | supplement to the newspaper *Novedades*, núm. | no. 465 (9 de febrero de | February 1958). Fotografía | Photograph: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM / **290**
325. Raquel Tibol, "Respuestas a la carta de Cuevas", *México en la Cultura*, suplemento del periódico | supplement to the newspaper *Novedades*, núm. | no. 469 (9 de marzo de | March | March 1958). Fotografía | Photograph: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM / **291**
326. José Luis Cuevas, *El proceso de la metamorfosis*, 1957. Philadelphia Museum of Art, Gift of Samuel Pesin, 1959. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018 / **292**
327. José Luis Cuevas, "Cuevas, el niño terrible", en | in *México en la Cultura*, suplemento del periódico | supplement to the newspaper *Novedades,* núm. | no. 473 (6 de abril de | April 1958). Fotografía | Photograph: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM / **298**
328. José Luis Cuevas, "Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana", en | in *México en la Cultura*, suplemento del periódico | supplement to the newspaper *Novedades*, núm. | no. 468 (3 de marzo de | March 1958). Fotografía | Photograph: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM / **298**
329. José Luis Cuevas, *Retrato de José Gómez Sicre*, 1969. Museo José Luis Cuevas. D.R.© José Luis Cuevas/Somaap/México/2018 /**300**
330. Rufino Tamayo, *Hombre radiante de alegría*, 1968. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 81.5×100 cm. Museo de Arte Moderno, INBA. D.R.© Rufino Tamayo/Herederos/México/2018. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018. Fotografía | Photograph: José Verde Oribe, AFMT-IIE-UNAM / **304**
331. Miguel Alemán y | and Carlos Lazo frente a la maqueta de | in front of the model of Ciudad Universitaria, 12 de enero de | January 1951. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Fondo Saúl Molina Barbosa/Carlos Lazo/SM-CL-E0129-001 / **322**
332. Proceso de construcción de la estatua a | Process of construction of the statue of Miguel Alemán, 1952. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Universidad/Colección Universidad/Construcción de CU/Rectoría/Caja 125G/CU-003376 / **322**
333. Estatua a | Statue of Miguel Alemán, s.f. | n.d. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua/Sección Universidad/Serie Javier Barros Sierra/caja 8/RED-03877 / **322**
334. Enrique Bordes Mangel (1886–1935), la estatua a Miguel Alemán tras el atentado del 13 de agosto de 1960 | the statue of Miguel Alemán following the attack of 13 August 1960. Fotografía | Photograph. Colección particular | Private collection / **323**
335. Héctor García (atribución) | (attributed), *Elaboración del Mural efímero*, 1968. Fotografía | Photograph. Colección particular | Private collection / **324**
336. José Luis Cuevas (1934–2017) realiza un efímero para la cámara de | making an ephemeral work for the camera of Rafael Corkidi (1930–2013) en | in *Instantáneas, México 1968*, 1968. Fotograma | Still, 13 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **325**
337. Obra de teatro realizada durante los festivales artísticos de | Theater play performed during the artistic festivities of Ciudad Universitaria, 1968, en | in *El grito*, 1968–1970, de | by Leobardo López Arretche (1942–1970). Fotograma del largometraje en 16 mm | Still from the 16 mm feature-length film, 100 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **325**
338. *Mural efímero*, 1968–1973, de | by Raúl Kamffer (1929–1987). Guión y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotograma del cortometraje en 16 mm | Still from 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **326**
339. Miguel Alemán es nombrado | is named *doctor honoris causa* por la | of the Universidad Nacional. Fototeca Nacional, Archivo Casasola, núm. 62006. Secretaría de Cultura.-INAH.-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia", 2018 / **328**
340. Develación de la estatua de | Unveiling of the statue of Miguel Alemán, 18 de noviembre de | November 1952. Fotografía | Photograph. IISUE/AHUNAM/Fondo Saúl Molina Barbosa/Carlos Lazo/SM-CL-E074-016 / **329**
341. Antonio Caballero, de la serie | from the series *Monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria*, s.f | n.d. Fotografía 22×35 cm. Colección del artista / **329**
342. Estatua de | Statue of Miguel Alemán dinamitada | dynamited, Ciudad Universitaria, fotógrafo desconocido | unknown photographer, s.f | n.d / **330**
343. Héctor García (atribución) | (attributed), elaboración del | preparation of the *Mural efímero*, 1968. Fotografía | Photograph. Colección particular | Private collection / **331**
344. Elaboración del | Preparation of the *Mural efímero* en | in *El grito*, 1968–1970, de | by Leobardo López Arretche (1942–1970). Fotograma del largometraje en 16 mm | Still from the 16 mm feature-length film, 100 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **332**
345–346. *Mural efímero*, 1968–1973, de | by Raúl Kamffer (1929–1987). Guión y dirección | Screenplay and direction: Raúl Kamffer; producción | production: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM y Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fotogramas del cortometraje en 16 mm | Stills from the 16 mm short film, 9 min. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM / **333**
347. Dalila Puzzovio (1945), *Dalila doble plataforma*, 1967. Instalación | Installation, 300×300 cm. Walker Art Center, 2015. © Dalila Puzzovio / **335**
348–349. Eduardo Costa (1940), *Fashion Fiction I*, en | in *Harper's Bazaar* (octubre de | October 1968). Colección del artista | Collection of the artist. © Eduardo Costa / **336**
350. Felipe Ehrenberg (1943–2017), *Caja 25495*, 1968. Acrílico sobre madera | Acrylic on wood, 100×80×11 cm. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. © Felipe Ehrenberg / **337**
351. Allan D'Arcangelo (1930–1998), *Propuesta 9*, 1966. Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas, 166×138×3.5 cm. Walker Art Center Acquisition Fund, 1967. © Allan D'Arcangelo Estate/VAGA/Somaap/México/2018 / **339**
352. Nelson Leirner (1932), *Homenaje a Fontana II*, 1967. Tela y cierre metálico | Fabric and metallic zipper, 124×179 cm. Pinacoteca de São Paulo. © Nelson Leirner / **340**
353–354. Eduardo Costa (1940), *Fashion Fiction I*, en | in *Caballero* (1970). Colección del artista | Collection of the artist. © Eduardo Costa / **345**
355. Felipe Ehrenberg (1943–2017), *La caída*, 1968. Acrílico sobre tabla de fibracel | Acrylic on Fibracel panel, 200×183×6.5 cm. Depósito de la Fundación Museo Reina Sofía, 2016. © Felipe Ehrenberg / **346**
356. Rubens Gerchman (1942–2008), *Abrigos*, 1969. *Fashion happening*. © Rubens Gerchman / **347**
357. Lilia Carrillo (1930–1974), Sin título | Untitled, 1969. Grafito, tinta y papel celofán sobre papel | Graphite, ink, and cellophane on paper, 31.5×24 cm. Fondo Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. D.R.© Lilia Carrillo/Somaap/México/2018 / **348**
358. Nelson Leirner (1932), *Stripencores*, 1968. Vestidos, maniquíes, telas y cierres metálicos | Dresses, manikins, fabrics, and metallic zippers, 185×50 cm. © Nelson Leirner / **349**

SEMBLANZAS

Esther Gabara es Profesora Asociada E. Blake Byrne de Estudios Romances y Arte, Historia del Arte y Estudios Visuales en la Duke University. Gabara, especialista en literatura y cultura visual latinoamericana moderna y contemporánea, fue curadora invitada de la exposición itinerante *Pop América, 1965–1975* (McNay Art Museum, San Antonio, Texas / Nasher Museum of Art, Duke University, Durham, Carolina del Norte); editó y escribió un ensayo para el catálogo bilingüe que acompaña la exposición (2018). Gabara es autora de *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil* (Duke University Press, 2008), así como de numerosos artículos académicos y catálogos de exposiciones, incluyendo *La Raza* (Autry Museum of the American West, 2017), *Revolution and Ritual: The Photographs of Sara Castrejón, Graciela Iturbide, and Tatiana Parcero* (Ruth Chandler Williamson Gallery at Scripps College, 2017), y *Estudios de cultura visual en América Latina* (UNAM-IIE, 2018).

Claudia Garay Molina (Ciudad de México, 1983) es licenciada en Historia y maestra y doctorante en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su línea de investigación vincula arte y política, además del intercambio artístico y la circulación de imágenes en publicaciones periódicas durante la primera mitad del siglo XX. Ha realizado proyectos de curaduría e investigación para el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y el Museo del Palacio de Bellas Artes. Recibió la Latin American Collection Research Fellowship, Nettie Lee Benson Collection / Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies, Universidad de Texas en Austin, y un apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (Fonca). Co-coordinó el libro *Recuperación de la memoria de exposiciones históricas en México y Estados Unidos, 1920–1950*, que contó con la beca Bancomer de Apoyo a las Artes.

Pilar García es curadora e historiadora del arte. Estudió la licenciatura en Historia del Arte y la maestría en Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana. Desde 2015 es curadora de la Colección artística del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y anteriormente tuvo a su cargo el Centro de Documentación Arkheia. Ha participado como curadora y coordinadora en proyectos claves para entender la emergencia del arte contemporáneo como las exposiciones y libros *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968–1997* y *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952–1967*. Ha curado las exposiciones *Grupo Proceso Pentágono: políticas de la intervención 1969–1976–2015* (MUAC, 2015); *Zona de riesgo: Carlos Aguirre, retrospectiva* (Museo de Arte Moderno, INBA, 2015); *De ida y vuelta. Lance Wyman, iconos urbanos* (MUAC y Marco de Monterrey, 2015), y *Reverberaciones: arte y sonido en la colecciones del MUAC* (2017).

Renato González Mello (1964) es licenciado en Historia y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es profesor de la misma facultad desde 1991, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM desde 1992 y ha sido su director desde 2010. Sus líneas de investigación incluyen la pintura moderna mexicana y la iconografía política en México en el siglo XX. Ha publicado: *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje* (2008); con Diane Miliotes, *José Clemente Orozco in the United States* (2002); con Deborah Dorotinsky, *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920–1950* (2010); con Anthony Michael Stanton, *Vanguardia en México, 1915–1940* (2013), y con Matthew Affron, Mark Castro y Dafne Cruz, *Paint the Revolution. Mexican Modern Art. 1910–1950* (2017). Desde 2014 es miembro de la Academia de Artes.

Tom McDonough es un escritor y crítico con sede en el estado de Nueva York y la ciudad de Toronto. Es ampliamente conocido por su obra sobre la Internacional Situacionista y por sus ensayos sobre arte contemporáneo. Su libro más reciente es la antología *Boredom* (2017), publicada en la colección "Documents of Contemporary Art" de la Whitechapel Gallery. Ha sido profesor en la Universidad de California-Berkeley y en Harvard, y actualmente es profesor asociado de Historia del Arte en la Universidad de Binghamton, Universidad Estatal de Nueva York.

Cuauhtémoc Medina es crítico de arte, curador e historiador con doctorado en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex. Desde 1993 es investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y entre 2002 y 2008 fue el primer curador asociado de Arte Colecciones Latinoamericanas en la Tate Modern. En 2012 fue curador de la novena edición de *Manifesta The European Biennial of Contemporary Art*, presentada en Limburgo, Bélgica. En 2017, Editorial Cubo Blanco publicó una compilación de sus ensayos bajo el título de *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte posmexicano (1992–2013)*. Desde 2013 es curador en jefe del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Ciudad de México y actualmente es curador de la 12ª Bienal de Shanghai a presentarse en noviembre de 2018.

Israel Rodríguez es maestro en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctorante en Historia en El Colegio de México. Es miembro fundador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y editor de *Montajes. Revista de Análisis Cinematográfico*. Ha sido co-curador de exposiciones como *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952–1967*, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (2014); *Cineplástica, el film sobre arte en México* (1965–1978), en el Museo de Arte Moderno (2015), y *Antonio Reynoso, archivo de un cinefotógrafo*, en el Centro de la Imagen (2016).

Álvaro Vázquez Mantecón es doctor en Historia del Arte. Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo XX. Ha trabajado también en diversos proyectos museográficos (entre los que destacan *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968–1997* (2006); y en la investigación y curaduría del *Memorial del 68* (2007) y las exposiciones *Cine y revolución* (2010), *Imágenes del cardenismo* (2011) y *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952–1967* (2014). Entre sus libros se encuentran *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a* Santa *de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007), y *El cine súper 8 en México, 1970–1989* (2012).

BIOGRAPHICAL NOTES

Esther Gabara is the E. Blake Byrne Associate Professor of Romance Studies and Art, Art History & Visual Studies at Duke University. A specialist in modern and contemporary Latin American literature and visual culture, Gabara was the faculty guest curator of the traveling exhibition, *Pop América, 1965–1975* (McNay Art Museum, San Antonio, Texas / Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, North Carolina); she edited and authored an essay for the bilingual catalogue accompanying the exhibition (2018). Gabara is the author of *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil* (Duke University Press, 2008), as well as numerous scholarly articles and exhibition catalogues, including in *La Raza* (Autry Museum of the American West, 2017), *Revolution and Ritual: The Photographs of Sara Castrejón, Graciela Iturbide, and Tatiana Parcero* (Ruth Chandler Williamson Gallery at Scripps College, 2017), and *Estudios de cultura visual en América* Latina (Mexico: UNAM-IIE, 2018).

Claudia Garay Molina (b. 1983, Mexico City) has an undergraduate degree in history and a master's and PhD in Art History from the Facultad de Filosofía y Letras of the Universidad Nacional Autónoma de México. Her research explores the links between art and politics, including issues of artistic interchange and the circulation of images in early-twentieth-century periodical publications. She has undertaken research and curatorial projects for the Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo and the Museo del Palacio de Bellas Artes. She has received the Latin American Collection Research Fellowship from the Nettie Lee Benson Collection / Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies at the University of Texas at Austin and financial aid from the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). She coedited the book *Recuperación de la memoria de exposiciones históricas en México y Estados Unidos, 1920–1950*, which was published with the help of an "Support for the Arts" grant from Bancomer.

Pilar García is a curator and art historian with an undergraduate degree in Art History and a master's degree in Art Studies from the Universidad Iberoamericana. Since 2015 she has been curator of the art collection of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). She was formerly the director of the Centro de Documentación Arkheia. She has participated as a curator and coordinator of projects indispensable to understanding the emergence of contemporary art in Mexico, including the exhibitions (with their accompanying catalogues) *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968–1997* and *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952–1967*. She has also curated the exhibitions *Grupo Proceso Pentágono*: *políticas de la intervención 1969–1976–2015* (MUAC, 2015), *Zona de riesgo: Carlos Aguirre, retrospectiva* (Museo de Arte Moderno, INBA, 2015), De ida y vuelta. *Lance Wyman, iconos urbanos* (MUAC and Marco de Monterrey, 2015), and *Reverberaciones: arte y sonido en la colecciones del MUAC* (2017).

Renato González Mello (b. 1964) has an undergraduate degree in History and a PhD in Art History from the Facultad de Filosofía y Letras of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). He has been a professor at the UNAM since 1991, a research fellow at the Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) since 1992, and the director of the IIE since 2010. His research focuses primarily on modern Mexican painting and political iconography in twentieth-century Mexico. His books include *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje* (2008), *José Clemente Orozco in the United States* (2002), coauthored with Diane Miliotes, *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920–1950* (2010), coauthored with Deborah Dorotinsky, *Vanguardia en México, 1915–1940* (2013), coauthored with Anthony Michael Stanton, and *Paint the Revolution. Mexican Modern Art. 1910–1950* (2017), coauthored with Matthew Affron, Mark Castro, and Dafne Cruz. He has been a member of the Academia de Artes since 2014.

Tom McDonough is a writer and critic based in upstate New York and Toronto. He is widely known for his work on the Situationist International and for his essays on contemporary art. His most recent book is the anthology *Boredom* (2017), published in the "Documents of Contemporary Art" series by the Whitechapel Gallery. He has taught at University of California, Berkeley and Harvard, and is currently Associate Professor of Art History at Binghamton University, State University of New York.

Cuauhtémoc Medina is an art critic, curator, and historian, with a PhD in Art History and Theory at the University of Essex. Since 1993 he has been a fulltime research fellow at the Instituto de Investigaciones Estéticas of the Universidad Nacional Autónoma de México. From 2002 to 2008 he was first associate curator of the Latin American Art Collections of the Tate Modern. In 2012 he was curator of the ninth edition of *Manifesta, The European Biennial of Contemporary Art*, presented at Limbourg in Belgium. In 2017, Editorial Cubo Blanco published a collection of his essays under the title *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte posmexicano (1992–2013)*. Since 2013 he has been head curator of the Museo Universitario Arte Contemporáneo in Mexico City. He is currently curating the 12th Shanghai Biennial, to be held in November of 2018.

Israel Rodríguez has a master's degree in History from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) and a PhD in History from El Colegio de México. He is a founding member of the Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico in the post-graduate studies program in art history at the UNAM and editor of *Montajes. Revista de Análisis Cinematográfico*. He has been co-curator of the exhibitions *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952–1967* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2014), *Cineplástica, el film sobre arte en México (1965–1978)* (Museo de Arte Moderno, 2015), and *Antonio Reynoso, archivo de un cinefotógrafo* (Centro de la Imagen, 2016).

Álvaro Vázquez Mantecón has a PhD in Art History and is a fulltime professor/research fellow at the Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. He is the author of several studies of politics and culture in twentieth-century Mexico. He has also collaborated as researcher or curator in the exhibitions *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968–1997* (2006), *Memorial del 68* (2007), *Cine y revolución* (2010), *Imágenes del cardenismo* (2011), and *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952–1967* (2014). His books include *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a* Santa *de Federico Gamboa* (2005), *Memorial del 68* (2007), and *El cine súper 8 en México, 1970–1989* (2012).

FUENTES

SOURCES

Abreviaturas | Abbreviations

CAM	Centro de Arte Moderno, A.C. Guadalajara
Cenidiap	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA
Conacyt	Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
Conaculta	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Fonca	Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM
IPN	Instituto Politécnico Nacional
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
MUAC	Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
MUCA	Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM
SEP	Secretaría de Educación Pública
SRE	Secretaría de Relaciones Exteriores
UdeG	Universidad de Guadalajara
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Archivísticas | Archives

Archivo Centro de Arte Moderno (CAM), Guadalajara.

Archivo Concepción Solana.

Archivo Histórico Genaro Estrada, SRE.

Archivo Juan Carlos Pereda.

Archivo Manuel Felguérez.

Archivo Miguel Aldana.

Biblioteca Nacional de México, Fondo Carlos Pellicer.

Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM: Fondo Alberto Híjar; Fondo Galería Pecanins; Fondo *La era de la discrepancia*; Fondo Salones Independientes / Brian Nissen.

José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin, Estados Unidos.

Stanford Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries, California, Estados Unidos.

Digitales | Digital Sources

Alanís Figueroa, María Judith. *Trazos en trozos. Mural efímero, México 68* (México: 2008), consultado el 19 de marzo de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus.

Alonso, Rodrigo. *Arte de acción*, en línea (Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2011), consultado el 10 de octubre de 2017, http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php.

Comisión Nacional para la Protección y Defensa de los Usuarios de Servicios Financieros (Condusef). "El origen del plástico", http://www.condusef.gob.mx/Revista/index.php/credito/tarjeta/200-el-origen-del-plastico.

Decker, Arden. "Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico", tesis de doctorado, Graduate Faculty in Art History, The City University of New York, 2015, consultado el 19 de marzo de 2018, https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1915&context=gc_etds.

Entrevista a Felipe Ehrenberg con Valerie Fraser, Michael Asbury, María Iñigo Clavo e Isobel Whitelegg, publicado el 2 de diciembre de 2009, https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_8/ehrenberg.pdf.

"Estrellas y deportes en la XIX olimpiada de México 1968 — Antorcha olímpica", consultado el 7 de febrero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=ErLC3GRikGI.

González Casanova, Manuel. *Tamayo*, 1967, consultado el 8 de febrero de 2018, http://www.imdb.com/title/tt0324157/.

———. *Tamayo*, 1967, consultado el 8 de febrero de 2018, http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/video38.html.

Híjar Serrano, Alberto. "Resistir por la vida", *Piso 9. Investigación y Archivo de Artes Visuales* (México: Cenidiap-INBA), publicado el 26 de mayo de 2017; disponible en: http://piso9.net/resistir-por-la-vida/.

"La antorcha olímpica llega a Veracruz (México 1968)", consultado el 6 de febrero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=EKEVa2lPn1U.

Medina, Cuauhtémoc. "13 y ½: La 'crítica al arte' de Ida Rodríguez Prampolini", blog *Tzopilotl. Apuntes críticos*, publicada el 26 de julio de 2017, https://cuauhmedina.wordpress.com/2017/07/26/13-y-½-la-critica-al-arte-de-ida-rodriguez-prampolini/.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), "Moda con identidad criolla", publicado el 15 de enero de 2007, http://intranet.malba.org.ar/web/prensa_det.php?id=76.

"Rafael Canogar", consultado el 7 de junio de 2018, http://www.rafaelcanogar.com.

Raunig, Gerald. "Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar", traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos. *Transversal*, publicado en enero de 2006, http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/es.

Tobias, Jennifer. "Messing with MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art, 1939-Now", *post*, publicado el 26 de mayo de 2016, http://post.at.moma.org/content_items/804-messing-with-moma-critical-interventions-at-the-museum-of-modern-art-1939-now.

Torres, Ana. "Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales", *Discurso Visual* 3 (enero-marzo de 2005), http://discursovisual.net/dvweb03/agora/agoanator.htm.

Fílmicas | Filmography

Castanedo, Rafael, Arturo Ripstein y Felipe Cazals. *Salón Independiente* (1969).

Cazals, Felipe. *La manzana de la discordia* (1968).

———. *Familiaridades* (1969).

Ripstein, Arturo. *Autobiografía* (1970).

———. *Crimen* (1970).

———. *Exorcismos* (1970).

———. *La belleza* (1970).

———. *La hora de los niños* (1969).

———. *El náufrago de la calle de la Providencia* (1971).

Impresas | Books and Articles

44 años. Salón de la Plástica Mexicana. México: INBA, 1994.

"A los artistas plásticos del país", *Excélsior* (2 de septiembre de 1968).

"A los miembros del Salón Independiente", *Boletín* (s.f.).

"Aclaraciones a la Exposición Solar", *Revista de la Semana* (1 de agosto de 1968).

Adorno, Theodor W. "Museo Valéry Proust". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas*, trad. Jorge Navarro Pérez, 159. Madrid: Akal, 2008.

Alanís, Judith, y Sofía Urrutia. *Rufino Tamayo: una cronología, 1899–1987*. México: SEP, 1987.

Albarrán Favela, Ana María. "Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México". Tesis para optar por el grado de maestra en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1973.

Alemán, Miguel. "El Estado y la Ciudad Universitaria". *Revista de la Universidad de México*, núm. 71 (noviembre de 1952): 6.

Alloway, Lawrence. *The Venice Biennale, 1895–1968*. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1968.

Alonso, Rodrigo, ed. *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2010.

———. *Imán: New York = Magnet: New York. A Selection of Works of Art by Latin American Artists Living in New York*. Nueva York: The Institute / Center for Inter-American Relations, 1976.

Altshuler, Bruce, ed. *Salon to Biennial–Exhibitions That Made Art History*, vol. I: *1863–1959*. Londres: Phaidon Press, 2008.

Anchor, Robert. "Realism and Ideology: The Question of Order". *History and Theory* 22, núm. 2 (1983): 107–119.

"Après les evénéments de ces dix derniers jours". París: Commission de l'Information de l'Odéon, 16 de mayo de 1968.

"Ausstellungen: Triennale: Sturm auf Vitrinen". *Der Spiegel* 24 (10 de junio de 1968): 122.

Benítez, Fernando. "Editorial". *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 1 (6 de febrero de 1949): 1.

"Bellas Artes retiró el mural comunista de Diego Rivera, ignórase dónde fue a parar el discutido cuadro". *Últimas Noticias* (15 de marzo de 1952).

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin, 1988.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI Editores, 2011.

Biennale di Venezia, ed. *Venezia Biennale 1968: Venezia, 22 Giugno–20 Ottobre, 1968/34 Biennale Internazionale d'arte*. Venecia: Biennale, 1968.

"Black Mask Nº 1 (noviembre 1966)". En *Motherfuckers!: de los veranos del amor al amor armado*, trad. Carmen Toledano, 83. Madrid: La Felguera Ediciones, 2010.

"Boletín SI". *Panorama* (3 de diciembre de 1970).

Brito de Martí, Esperanza. "Pensándolo bien. Exposición Solar". *Novedades* (16 de octubre de 1968).

Buchloh, Benjamin H. D. "Marcel Broodthaers: Open Letters, Industrial Poems". En *Neo-avantgarde and Culture Industry*. Cambridge, MA y Londres: The MIT Press, 2000.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

Cárdenas, Luis E. *Architecture as Revolution. Episodes in the History of Modern Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2010.

Cardoza y Aragón, Luis. *México: pintura activa*. México: Era, 1961.

———. *Orozco*. México: UNAM-IIE, 1959.

———, *et al. Ruptura, 1952–1965*, catálogo de exposición. México: INBA-Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, 1988.

Castañeda, Luis. *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

Chávez, Carlos. "Una iniciativa del Licenciado Alemán". En Carlos Chávez, *Obras II. Escritos periodísticos (1940–1949)*, edición de Gloria Carmona. México: El Colegio Nacional, 2000.

"Chávez, Tamayo y los jóvenes. 'Nada de política', afirma el pintor". *Excélsior* (17 de octubre de 1968).

"Cintas de arte en el Salón Independiente". *Excélsior* (3 de noviembre de 1968): 30-A.

Corbatta, Jorgelina. "Oscar Masotta: divergencias y convergencias". *The Colorado Review of Hispanic Studies* vol. 6 (otoño de 2008): 98.

Coronel, Pedro, y Justino Fernández. *Pedro Coronel, pintor y escultor*. México: UNAM-IIE, 1971.

Costa, Eduardo, y Roberto Jacoby. "Realización de la primera obra". En *Happenings*, edición de Óscar Masotta, 113–118. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.

Costa, Eduardo, John Perreault, y Hannah Weiner. "The Fashion Show Poetry Event Essay" [1969]. En *Hannah Weiner's Open House*, edición de Patrick Durgin, 56. Berkeley, California: Kenning Editions / Small Press Distribution, 2006.

Crespo de la Serna, Jorge J. "Salón Independiente II (sic)". *Novedades* (10 de diciembre de 1970): 5.

"Cuadros sinópticos de la organización general del I.N.B.A. según el plano del C.N.A. de julio de 1946". En *Dos años y medio del INBA*, 36–37. México: SEP-INBA, 1950.

Cuevas, José Luis. *Cuevario*. México: Grijalbo, 1973.

———. "Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana". *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 468 (3 de marzo de 1958).

———. "Cuevas, el niño terrible". *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 473 (6 de abril de 1958).

———. "La cortina de nopal". En *Ruptura 1952–1965*, catálogo de exposición, 82. México: INBA-Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, 1988.

———. "Por qué lancé mi candidatura como diputado". En José Luis Cuevas, *Cuevario*, prólogo de Carlos Monsiváis, 122–123. Colección Nuestras Cosas 8. México: Grijalbo, 1973.
Dans le décor spectaculaire [...], póster. París: Internationale situationniste, diciembre de 1967.
Day, Gail. *Dialectical Passions*. Nueva York: Columbia University Press, 2011.
De Duve, Thierry. "Given the Richard Mutt Case". En *Kant After Duchamp*, 89–143. Cambridge-Londres: The MIT Press, 1996.
Debroise, Olivier, y Cuauhtémoc Medina, eds. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997/The Age of Discrepancies. Art and visual culture in Mexico, 1968–1997*. México: UNAM / Turner, 2006; 2a. ed., México: UNAM / Turner, 2014.
Departamento de Artes Visuales del INBA, presentación al catálogo de la *Exhibición Solar 1968*. México: INBA, 1968.
Deschamps B., E. "4 horas de discusión en el 'Salón Independiente'. Libertinaje; lo que importa es cómo se pinta; ¿se ha encogido la libertad de expresión? Que sean sinceros". *Excélsior* (viernes 1 de noviembre de 1968): 30-A.
"Desde Londres, Felipe Ehrenberg acusa al Salón Independiente". *Siempre!* (26 de agosto de 1970).
"Diseños audaces, belicosos: El Salón Independiente presentará en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU una exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo, que auspiciará con un desfile de modas". *Magazine Dominical* de *Excélsior* (21 de septiembre de 1969): 4.
Devillez, Virginie. "To be in or behind the museum? Les arts visuels dans les années 68". *Cahiers d'histoire du temps présent* 18 (2007): 19–58.
Di Stefano, Chiara, "The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days". En *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, ed. Clarissa Ricci, 130–133. Milán: Et al., 2010.
Dos años y medio del INBA. México: SEP-INBA, 1950.
Drumont, E. "L'Exposition du Boulevard des Capucines". *Le Petit Journal* (París, 19 de abril de 1874).
Eder, Rita, ed., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967/Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967*. México: UNAM / Turner, 2014.
———. "Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad". En Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967*, 220–228. México: UNAM / Turner, 2014.
Ehrenberg, Felipe. "El SI no contesta", carta. *Siempre!* (25 de noviembre de 1970).
"El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado". *La Libertad* (13 de enero de 1880). Reproducido en Ida Rodriguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II (1879–1902)*, 15. México: UNAM-IIE, 1997.
"El 'Salón Independiente' insiste en su veto a bienales y a exposiciones competitivas". *Excélsior* (9 de junio de 1969).
"El Salón Independiente se abre hoy en el Isidro Fabela". *Excélsior* (martes 15 de octubre de 1968).
"El 'Salón Independiente' se opone". *Excélsior* (2 de mayo de 1969).
Escoto, Daniel H. "El reino combatiente. Jaime García Terrés y la difusión cultural universitaria". En Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967* (México: UNAM / Turner, 2014), 516.
Espinosa, César, y Araceli Zúñiga, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales* (Ciudad de México: UNAM-Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
"Exposición Solar". *Excélsior* (8 de octubre de 1968).
Exposición Solar. México: INBA, 1968.
Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920–1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: UNAM-IIE, 1989.
Ferreyra, Andrea, coord. *La boîte de J. J. Gurrola*. México: UNAM, 2014.
Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, traducción de Diana González Martín. Madrid: Abada, 2011.
Flaherty, George. *Hotel Mexico: Dwelling on the '68 Movement*. Berkeley, California: University of California Press, 2016.
Foppa, Alaíde. "Artes plásticas. La antisolemnidad de los independientes". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (3 de febrero de 1971): 14.
———. "Galerías de arte. El Salón Independiente". *La Capital* (9 de noviembre de 1969).
———. "La discutida exposición solar". *Diorama de la Cultura* (27 de octubre de 1968).
Fox, Claire F. *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2013.
Gabara, Esther, ed. *Pop América, 1965–1975*. Durham, Carolina del Norte: Nasher Museum of Art, Duke University Press, 2018.
Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil, 1920–1940*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2008.
García, Angélica. "Emergencia del acontecimiento en el arte". En Rita Eder, ed., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967*, 64–80. México: UNAM / Turner, 2014.
García, Pilar. "Nuevas estrategias artísticas: el caso del mural efímero de José Luis Cuevas". En Rita Eder, ed., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952–1967*, 504–514. México: UNAM / Turner, 2014.
———. *Salón Independiente, 1968–1971*, DVD 3 de la serie *Sub-versiones de la memoria, 60–70*. México: Fonca / Conacyt / MUAC-UNAM, 2011.
———. "Salón Independiente: Una relectura". En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, edición de Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, 40–48. México: UNAM / Turner, 2006; 2ª. ed., México: UNAM / Turner, 2014.
———, *et al., 1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. México: INBA-Museo Nacional de Arte, 1991.
García Flores, Margarita. "Vicente Rojo: el orden como vocación". *Revista de la Universidad de México* 11 (julio de 1969): 11–15; disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico/10313.pdf>.
García Oropeza, Guillermo. "El Salón Independiente". *El Informador* (22 de marzo de 1970).
García Ponce, Juan. "Artes plásticas". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 359 (1 de enero de 1969): 11.
———. *Homenaje a Lilia Carrillo*. México: INBA, 1974.
———, *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI Editores, 1968.
García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: UdeG, 1992–1997.
García Tsao, Leonardo. *Felipe Cazals habla de su cine*. Guadalajara: UdeG-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficos, 1994.
Garduño, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Álvar Carrillo Gil*. México: UNAM, 2009.
Gerchman, Rubens. *With the Resignation Letter in My Pocket*. Rio de Janeiro: Instituto Rubens Gerchman / Casa Daros, 2015.
Glueck, Grace. "Hippies Protest at Dada Preview". *The New York Times* (26 de marzo de 1968): 21.
Glusberg, Jorge. "Coloraciones y sistemas de Nicolás García Uriburu". En *De la figuración al arte de sistemas*, catálogo de exposición, s.p. Buenos Aires y Córdoba: Centro de Arte y Comunicación / El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 1970.
Goldman, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. Austin y Londres: University of Texas Press, 1981.
———. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México: IPN, 1989.
Gómez Robledo, R. "La exposición de Savia Moderna. Notas". *Savia Moderna* I, núm. 3 (mayo de 1906): 145–153. Reproducido en *La crítica de arte en México: Estudios y documentos (1896–1913)*, edición de Xavier Moyssén, t. I, 221. México: UNAM-IIE, 1999.
González Casanova, Manuel. "Tamayo: sobre el oficio de pintor". *Revista de la Universidad de México* XXI, núm. 5 (enero de 1968): 11–13; disponible en: <http://www.revistadelauniversidad-historico.unam.mx/historico/10297.pdf>.
Gorostiza, Celestino, "Carta abierta sobre la actitud del señor José Gómez Sicre, funcionario de la O.E.A.", 23 de agosto de 1963. Reproducida en Antonio Luna Arroyo, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana* (México: UNAM, 1981).
Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2011.
Grindon, Gavin. "Poetry Written in Gasoline: Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker". *Art History* 38, núm. 1 (febrero de 2015): 170–209.
"Guadalajara, el Salón Independiente comenzó a desacralizar el arte con una exposición efímera". *Excélsior* (9 de abril de 1971).
Gual, Enrique F. "Aclaraciones a Exposición Solar 1968". *Revista de la Semana* (11 de agosto de 1968).
———. "Concurso del INBA: El sol de 1968", en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior* (4 de agosto de 1968).
———. "Los Independientes". *Excélsior* (28 de octubre de 1968): 22-A.
Guevara Niebla, Gilberto. *La libertad nunca se olvida. Memoria del 68*. México: Grijalbo, 2004.
Hellion, Martha, ed. *Manchuria. Visión periférica/Peripheral Vision. Felipe Ehrenberg*. México: RM, 2008.
Hendricks, Jon, y Jean Toche. *GAAG: The Guerrilla Art Action Group*. Nueva York: Printed Matter, 2011.
Henestrosa, Andrés. "Reflexiones sobre una exposición". *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 465 (9 de febrero de 1958).
Herrera, María José. *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.
Horn, Gerd Rainer. "The Belgian contribution to global 1968". *Revue belge d'histoire contemporaine* 34, núm. 4: "Views from Abroad: Foreign Historians on Belgium" (2005): 597–635.
Ibargüengoitia, Jorge. "La rebelión de los colgados. El Salón Independiente". *Excélsior* (28 de octubre de 1969).
Institutional Critique, edición de Alexander Alberro y Blake Stimson. Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press, 2009.
Instituto Nacional de Bellas Artes, ed. *Exposición solar 1968: Salas 1, 2, 3, 4, Palacio de Bellas Artes, octubre/diciembre 1968*. México: Programa Cultural de la XIX Olimpiada, 1968.
———. *Tamayo: 20 años de su labor pictórica*. México: INBA-Museo Nacional de Artes Plásticas, 1948.
Iris.Time, dir. Iris Clert, redactor Le Brain Trust, núm. 27 (febrero de 1967): s.p.
"José Vasconcelos, por Ortega". *El Universal Ilustrado* (23 de noviembre de 1923): 35
Joskowicz, Alfredo. "Resumen de tendencias del arte en los sesenta". *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México* (México, 1969).
Keneas, Alexander. "Awards Jurors at Biennale Quit", *The New York Times* (19 de junio de 1968): 96.
———. "Students in Venice again Protest Fete". *The New York Times* (20 de junio de 1968): 46.
Krause-Wahl, Antje. "Between Studio and Catwalk: Artists in Fashion Magazines". *Fashion Theory* 13, núm. 1 (2009): 7–28.
"La exposición efímera del Salón Independiente en Guadalajara fue inaugurada por Cosío Vidaurri". *Excélsior* (13 de abril de 1971).
"Las bienales deben desaparecer, dicen varios artistas en una mesa redonda". *Excélsior* (1 de agosto de 1969).
Le Fustec, Jean. *Le Journal des Artistes* (París, 13 de diciembre de 1884).
Leñero, Vicente. "Una estatua para Miguel Alemán". En Vicente Leñero, *La talacha periodística*, 157. México: Grijalbo, 1988.
Lippard, Lucy R. "Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969", 79–120. En *Alternative Art New York, 1965–1985*, edición de Julie Ault. Nueva York, Minneapolis y Londres: The Drawing Center / University of Minnesota Press, 2002.
"Lo bueno, lo malo y lo feo del periodismo en el II Salón Independiente". *El Día* (6 de diciembre de 1970).
Loaeza, Soledad. "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944–1968". En *Nueva historia general de México*, edición de Bernardo García Martínez, 682. México: El Colegio de México, 2010.
Longoni, Ana, y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
"Los Solares y los Independientes". *Diálogos. AAG Letras y Ciencias Humanas* 6, núm. 24 (noviembre-diciembre de 1968).
Loubet Jr., Enrique. "Para la memoria artística". *Universo de El Búho* (octubre de 2007).
Luna Arroyo, Antonio. *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*. México: UNAM, 1981.
Magalhães, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli, 2006.
Manrique, Jorge Alberto. "Artes plásticas. Expo 67: pintura vigente". *Revista de la Universidad de México* XXI, núm. 6 (febrero de 1967): 28–29; disponible en: <http://www.revistadelauniversidad-historico.unam.mx/historico/10286.pdf>.
———. "El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana", *Universidad de México* XXIV, núm. 7–8 (México, marzo-abril de 1970): 5–36.
———. "La independencia y la libertad del Salón Independiente". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 805 (27 de noviembre de 1968): 10–11.
———. "Las galerías de arte". En *Historia del arte mexicano*, t. 15: *Arte contemporáneo III*, 2128–2132. 2ª. ed., México: SEP / Salvat, 1986.
———. "Las nuevas generaciones del arte mexicano". *Plural. Crítica y Literatura*. revista mensual de *Excélsior*, vol. II, núm. 24 (septiembre de 1973): 29.
———. "Varia". *Deslinde. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 2–3 (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, septiembre-diciembre de 1968 / enero-abril de 1969): 112–113.
———. *Una visión del arte y de la historia*, compilación de Martha Fernández y Margarito Sandoval, vol. IV. México: UNAM-IIE, 2001.
Maria y Campos, Armando de. "Margarita Gautier, por Pina Pellicer, en la Sala Chopin". *Novedades* (21 de octubre de 1960); disponible en: <http://criticateatral2021.org/html/resultado.php?ID=1613>.
Marwick, Arthur. *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and United States, c. 1958-c. 1974*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1998.
Masotta, Oscar. *El pop-art*. Buenos Aires: Columba, 1967.
———, ed. *Happenings*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967
McDonough, Tom. "Notes on the Withering Away of Art, and Art History". En *Kunstgeschichte nach 1968* (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft), edición de Norbert Schneider y Martin Papenbrock, 167–172. Göttigen: V & R Unipress, 2010.
Medina, Cuauhtémoc. "The 'Kulturbolschewiken' I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and 'Pure Amusement'". *RES* 48 (otoño de 2005): 179–192.
Miranda Pacheco, Sergio. "Por mi raza hablará la metrópoli: universidad, ciudad, urbanismo y poder en la construcción de Ciudad Universitaria, 1929–1952". En *El historiador frente a la ciudad de México. Perfiles de su historia*, coordinación de Sergio Miranda Pacheco, 183–228. México: UNAM-IIH, 2016.

Monsiváis, Carlos. *Democracia. Primera llamada. El movimiento estudiantil de 1968*. México: Conaculta / Gobierno del Estado de Colima / Etcétera, 2010.
———. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
———. "Prólogo". En José Luis Cuevas, *Cuevario*. México: Grijalbo, 1973.
Morales Cortés, Mariana. "Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo", tesis de Licenciatura en Historia (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2005), disponible en: <http://132.248.9.195/ptb2005/01021/0347515/Index.html>.
Morea, Ben, y Ron Hahne, *Black Mask & Up Against the Wall Motherfucker: the incomplete works of Ron Hahne, Ben Morea, and the Black Mask Group*. Oakland, California: PM Press, 2011.
Moreno Brid, Juan Carlos, y Jaime Ros. "México: las reformas del mercado desde una perspectiva histórica". *Revista de la CEPAL* 84 (diciembre de 2004): 45.
Moyssén, Xavier, ed. *La crítica de arte en México: Estudios y documentos (1896–1913)*, t. I. México: UNAM-IIE, 1999
Mura, Cristina. *Rubens Gerchman e o Brasil dos anos 60 e 70*. São Paulo: Alameda, 2016.
Museums in Crisis, edición de Brian O'Doherty. Nueva York: G. Braziller, 1972.
Musk. "La hora de los niños". *Variety Films* (14 de octubre de 1970).
Negri, Antonio, y Verina Gfader, "The Real Radical?" in *The Italian Avant-Garde, 1968–1976*, ed. Catharine Rossi y Alex Coles, vol. 1 (Berlín: Sternberg Press, Col. "EP", 2013), 208–209.
Neuvillate, Alfonso de. "Por las galerías de México. De la antigua 'Confrontación 66', la actual Exposición Solar y la probable lunar". *El Heraldo* (28 de septiembre de 1968).
New York 2, núm. 6 (10 de febrero de 1969): 19.
Nicolin, Paola. "Beyond the Failure: Notes on the XIVth Triennale". *Log* 13 / 14 (otoño de 2008): 98.
Nicolin, Paola. "T68 / B68". En *The Italian Avant-Garde, 1968–1976*, edición de Catharine Rossi y Alex Coles, 79–95. Colección EP, vol. 1. Berlín: Sternberg Press, 2013.
"On the Poverty of Student Life" (1966). En *Situationist International Anthology*, edición y traducción de Ken Knabb, 323. Berkeley, California: Bureau of Public Secrets, 1981.
Paranaguá, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997.
Paz, Octavio. "Rufino Tamayo en la pintura mexicana". *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 103 (21 de enero de 1951).
Pedro Ramírez Vázquez: inédito y funcional. México: Amigos del Museo de Arte Moderno, 2014.
Pérez Turrent, Tomás. "Cine crítica-*La manzana de la discordia*", *El Universal*, 26 de marzo de 1985, sección de Espectáculos: 1, 5.
———. "Familiaridades", programa de mano.
Pérez Vázquez, Reynol, y Ana Pellicer. *Pina Pellicer: Luz de tristeza (1934–1964)*. México: UNAM, 2006.
Ragon, Michel. "L'artiste et la société". En *Art et contestation*, 34. Bruselas: La Connaissance, 1968.
Ramírez, Fausto. "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo". En Pilar García de Germenos *et al.*, *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, 22. México: INBA-Museo Nacional de Arte, 1991.
Ramírez, Ramón. *El movimiento estudiantil de México. Julio/diciembre de 1968*. 2 tomos, México: Era, 1969.
"Regulamento da VI Bienal de São Paulo", 17. En *VI Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna. Catálogo geral*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 1961; disponible en: <https://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>.
"Renuncia masiva en el Salón Independiente tras de más de tres años de actividades". *Excélsior* (16 de julio de 1971).
Restany, Pierre. *Uriburu: Utopia of the South*, traducción de Edward Shaw y Claudia Secci. Milán / Buenos Aires: Electa / Nicolás García Uriburu Foundation, 2001.
Reuter, Jas. "Artes. Los solares y los independientes. Dos exposiciones simultáneas de pintura contemporánea". *Diálogos. AAG Artes, Letras, Ciencias Humanas* 6, núm. 24 (noviembre-diciembre de 1968): 33.
Revueltas, José. *México 68: Juventud y revolución*, prólogo de Roberto Escudero, edición de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, Obras Completas 15. México: Era, 1978.
Reyes, Mara (Marcela del Río). "Diorama teatral". *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior* (31 de diciembre de 1960): 2; disponible en: <http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=072&op=1>.
Reyes Palma, Francisco. "México en París, 1952. Un caso de recepción interferida". *Runa* XXII (1995), 13.
"Rifirrafe artístico en el Senado por el cuadro de Dalí del que está enamorado Juan Carlos I". *El Español* (14 de junio de 2017); disponible en: <https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170614/223727686_0.html>.
Río Reyes, Marcela del. "Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro". *Latin American Theatre Review* 33, núm. 1 (1999): 55–72.
Ripstein, Arturo. *Arturo Ripstein habla de su cine* con *Emilio García Riera*. Guadalajara: UdeG-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1988.
Rodríguez Mortellaro, Itzel. "El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl", En *La imagen política*, edición de Cuauhtémoc Medina, 335–354. México: UNAM-IIE, 2006.
Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México.* México: UNAM-IIE, 1969.
———. *La crítica de arte en el siglo XX*, compilación de Cristóbal Andrés Jácome. México: UNAM-IIE, 2016.
———. "Las expresiones plásticas contemporáneas de México". En *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, 221–222. México: Herrero, 1971.
———. "Sueño y mentira del Museo de Arte Contemporáneo de México". *México en la Cultura,* suplemento de *Novedades* (30 de julio de 1961).
Roos, Jane Mayo. *Early Impressionism and the French State (1866–1874)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
Rosenberg, Harold. "Confrontation". En *The De-Definition of Art*, 203–211. Nueva York: Collier Books, 1972.
Rothkopf, Scott. "Banned and Determined". *Artforum* 40, núm. 10 (verano de 2002): 142–145, 194.
Rubens Gerchman: With the Resignation Letter in My Pocket (Río de Janeiro: Instituto Rubens Gerchman / Casa Daros, 2015.
"Rufino Tamayo". *Mañana* (México, 29 de junio de 1968): 65.
Ruptura 1952–1965, catálogo de exposición. México: INBA-Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1988.
S'Chara, Julio César. "Arte otro y otro arte". *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 3ª. época (1 de junio de 1969): 4–6.
Sakai, Kazuya. "Infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente". *Excélsior* (20 de julio de 1971).
Salas Anzures, Miguel. "Ocho artistas de México en la Bienal de Sao Paulo". En Miguel Salas Anzures, *Textos y testimonios*, compilación de Myra Landau de Salas Anzures y Jorge Olvera, 41. México: [Imprenta Madero], 1967.
Salmón, Agustín. "Salón Independiente: Cincuenta pintores queremos libertad artística". *Excélsior* (18 de septiembre del 1968): 21-A.
Salón Independiente 70. México: MUCA-UNAM, 1970.
Salón Independiente, *Boletín* (México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, CU, 3 de diciembre de 1970): 1.
"Salón Independiente: nuevos dirigentes; pronto su postura ante el caso del INBA". *Excélsior* (jueves 11 de marzo de 1971).
Schmilchuk, Graciela. *Helen Escobedo. Pasos en la arena*. México: Conaculta / Difusión Cultural UNAM / Turner, 2002.
"Se abrió el III Salón Independiente". *Excélsior* (4 de diciembre de 1970).
"Se inauguró el Salón Independiente 69". *Excélsior* (17 de octubre de 1969).
"Según Kazuya Sakai, infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente". *Excélsior* (20 de julio de 1971).
"Sepelio del arte comercial". *Últimas Noticias* (17 de octubre de 1969).
Sloan, Johanne. "Humanists and Modernists at Expo 67". *Revista Mexicana de Estudios Canadienses* 13, nueva época (primavera-verano de 2007): 79–87.
Smithson, Robert. "Confinamiento cultural" (1972). *Errata* 7 (abril de 2012): 78–80.
[Spota, Luis]. "Palabras. Entrevista con Rufino Tamayo". *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México* (cuarto trimestre de 1967): 167.
Stallybrass, Peter, y Allon White, "Política y poética de la transgresión". En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 5, 15–37. Granada: Arteleku-Diputación Foral de Navarra / Diputación de Granada / Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Universidad Internacional de Andalucía, 2009.
Stein, Philip. *Siqueiros: His Life and Work*. Nueva York: International Publishers, 1994).
Stellweg, Carla. "Magnet–New York: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York". En *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970*, 308. Nueva York: Bronx Museum of the Arts, 1988.
———. "Salón Independiente (2)". *Diorama de la Cultura* (2 de noviembre de 1969).
Steyerl, Hito. "¿Es el museo una fábrica?". En *Los condenados de la pantalla*, traducción de Marcelo Expósito, 63–80. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo: aproximaciones*, Colección El Horcón. México: Praxis, 2000.
Symonds, Guillermo Eduardo. "Exposición de arte nacional". *Revista de Revistas* (México, 2 de octubre de 1910): 5.
Tamayo, Rufino. *Rufino Tamayo. México 68: Programa Cultural de la XIX Olimpiada*. México: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada-Departamento de Publicaciones, 1968.
———, *et al.*, *Rufino Tamayo, slikar iz Meksika. Muzej savremene umetnosti, novembar-decembar, 1968*. Belgrado: Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, 1968.
Taracena, Berta. "Independientes 69". *Tiempo* (10 de noviembre de 1969).
———. "SI III". *Tiempo* (28 de diciembre de 1970).
The Anti-Museum, edición de Mathieu Copeland y Balthazar Lovay. Friburgo y Londres: Fri Art / Koenig Books, 2017.
Thorsen, Jens Jørgen, Cæsar, y Jørgen Nash. "Declaration for Our Italian Artists and Comerades [*sic*]: Follow Courbet", documento (Venecia, junio de 1968).
Tibol, Raquel. *Confrontaciones. Crónica y recuento*. México: Sámara, 1992.
———. "Escultura mexicana en Amberes". *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior* (1968): 3.
———. "Insólito monumento al papel: El Salón Independiente 1970", *Magazine Dominical* de *Excélsior* (22 de diciembre de 1970).
———. "La consecuencia de una inconformidad". *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea* 36 (noviembre- diciembre de 1968): 12 y 13.
———. "Los 'Independientes' juegan al 'salón'". *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior* (6 de diciembre de 1970).
———. "Razones del Salón". *Proceso* (8 de marzo de 1980); disponible en: <http://www.proceso.com.mx/128125/razones-del-salon>.
———. "Respuestas a la carta de Cuevas". *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, núm. 469 (9 de marzo de 1958).
———. "Una década de la Sección de Pintura del Salón Nacional de Arte (I)". *Proceso* (13 de agosto de 1988); disponible en: <http://www.proceso.com.mx/151177/una-decada-de-la-seccion-de-pintura-del-salon-nacional-de-arte-i>.
———. *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
Torres, Ana. "Memorias colectivas y escaparates artísticos en tiempos de confrontación (1952)". *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930–1950)*, coordinación de Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, 175–190. México: UNAM, 2016.
Ursprung, Philip. *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, traducción al inglés de Fiona Elliott. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2013.
Valdés, Carlos. *José Luis Cuevas* . México: UNAM, 1966.
Valverde, Isabel. "La influence des Salons au-delà des frontierès nationales: le cas des Exposiciones Nacionales de Bellas Artes". En *The Paris Fine Art Salon/Le Salon, 1791–1881*, edición de James Kearns and Alister Mill, 305–326. Oxford: Peter Lang Academic Publishers, 2015.
Vázquez Mantecón, Álvaro. "El 68 cinematográfico". En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coordinación de Mariano Mestman, 285–310. Buenos Aires: Akal, 2016.
———. *El cine súper 8 en México (1970–1989)* (Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM, 2012).
———. "La visualidad del 68". En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, edición de en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina. 2ª. ed., México: UNAM / Turner, 2014.
"Vida cultural. Julio Le Parc". *Revista de Bellas Artes* 22 (julio-agosto de 1968): 105; disponible en: <https://issuu.com/cnl-inba/docs/68_07_22_pdf_completo_opr>.
Vidal Bonifaz, Rosario. *Cinematográfica Marte, historia de una empresa fílmica sui generis*. México: Cineteca Nacional, 2017.
Villalpando, Jesús. "Nuestras manifestaciones de arte. A propósito de la exposición organizada por la Junta Española de Covadonga". *Revista de Revistas* (México, 10 de noviembre de 1912): 2.
"'Violence Kills Culture'". *Time* 91, núm. 26 (28 de junio de 1968): 72.
Wallace, Caroline V. "Exhibiting Authenticity: The Black Emergency Cultural Coalition's Protests of the Whitney Museum of American Art, 1968–71". *Art Journal* 74, núm. 2 (2015): 5–23.
Whitelegg, Isobel. "The Bienal de São Paulo: Unseen / Undone (1969–1981)". *Afterall* 22 (otoño-invierno de 2009): 106–113.
"Ya hay 'independientes' y 'ultra independientes'". *Excélsior* (2 de octubre de 1968).
Zalman, Sandra. *Consuming Surrealism in American Culture: Dissident Modernism*, Ashgate Studies in Surrealism. Londres y Nueva York: Routledge, 2015.
Zolov, Eric. "Showcasing the 'Land of Tomorrow': Mexico and the 1968 Olympics." *The Americas* 61, núm. 2 (octubre de 2004): 159–188.

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Concepto y diseño curatorial | **Curatorial Concept and Design**
Pilar García

Curadora adjunta | **Assistant Curator**
Andrea de Caso

Coordinación iconográfica | **Iconography Coordination**
Elisa Schmelkes

Investigación | **Research**
Valeria Macías
Luz Zavala

Apoyo de investigación curatorial | **Curatorial Research Support**
Diana Lucet Corona Aparicio
Jaime Guillermo González Solís
Getsemaní Guevara Romero
Luis Alberto López Matus Villegas
Luis Daniel Pérez González
Catalina Pérez Meléndez
Andrea Villers Barriga

Curador en jefe | **Chief Curator**
Cuauhtémoc Medina

Diseño museográfico | **Installation Design**
Giacomo Castagnola

Cristóbal García
Erick Eduardo López

Coordinación de producción | **Production Coordination**
Joel Aguilar

Adalberto Charvel
Cecilia Pardo

Coordinación de colecciones | **Collections Coordination**
Julia Molinar

Enlace de colecciones y registro de obra | **Collections Managment and Registrar**
Elizabeth Herrera
Mariana Arenas
Juan Cortés
Alfredo Cuevas
Cruz Lira
Manuel Magaña

Conservación | **Conservation**
Claudio Hernández
Daniela Merediz
Mónica Nuñez

Montaje | **Montage**
Delfino Ávila
Enrique Castillo
Raúl Chávez
Carlos Moguel
Alberto Villarruel
Víctor Vidal

Instalación de equipos multimedia | **Installation of Multimedia Equipment**
Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Edgar Carbo
Mario Hernández
Alberto Mercado

Digitalización | **Digitalization**
Agustín Estrada
Araceli Limón
Mariana Mejía

Fotografía | **Photography**
Agustín Estrada
Araceli Limón
Marcos García
Bob Shalkwijk

Servicio Social | **Interns**
Raúl Aguilar
Gerardo Alquicira
Horacio Araneda
Sebastián Eduardo
Fernanda González
Mariana Hernández
Vladimir Mancillas
Nick Trosino

AGRADECIMIENTOS

AKNOWLEDGMENTS

La Universidad Nacional Autónoma de México agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible este libro-catálogo y la exposición *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971*.

The Universidad Nacional Autónoma de México wishes to thank the people and institutions whose generous collaboration made possible this catalogue-book and the exhibition *Art without guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968–1971*.

Luz María Albarrán, Helena Aldana, Pilar Alfonso, Ricardo Alvarado, Lauren Bate, Malú Block, Walther Boelsterly, Víctor Bragar, José Mário Brandão, Jennifer Libertad Bringas, Fabián Cadena, Nahúm Calleros, Lidia Camacho, Jaime Castellanos, Dolores Cobielles, Ramón Coehlo, Jerome Coen Laiter, Teófilo Cohen, Aysleth Corona, Genoveva Corro, Arden Decker, Esther Echeverría, Miguel Escobedo, Santiago Espinosa de los Monteros, Juliana Faesler, Lourdes Fava, Gerardo Galarza, Rocío Gamiño, Emma Cecilia García Krinsky, Carlos García Ponce, Carlos García Villarreal, Amparo García, María García, Zanna Ghilbert, Katia González, Juan Francisco González, Carolina Groverman, Roberto Guillén, Xavier Guzmán, Fernando Hernández, Kitula Hernández, Lourdes Hernández, Alberto Híjar, Deborah Holtz, Familia Icaza, América Juárez, Ángeles Juárez, Andrea y Michael Kirsebom Escobedo, María Larios, María José Lemaitre, Luis Miguel León, Michael Lowe, Ramón López Quiroga, Ben Murphy, Toni Marcín, Pablo Méndez, Nieves Montero, Louise Noelle, James Oles, Cuitláhuac Oropeza, Mercedes Oteyza, Ariadna Patiño Guadarrama, Carlos Palacios, Montserrat Pecanins, Yani Pecanins, Marina Pellegrini, Claudia Peralta, Mariana Pérez Amor, Dalila Puzzovio, Patricia Quijano, Ramón Quiroga, Clara Inés Ramírez, Arturo Ripstein, Rosa María Rodríguez, Roberto Rodríguez Rebollo, Antonia Rojas, Vania Rojas, Dino Rubino, Jorge Ruiz, Ariel Sánchez Gas, Columba Sánchez Jiménez, Iliana Sánchez, Graciela Schmilchuk, Annette Schultze, Pia Seirsen, Guadalupe Sobrazo, Lourdes Sosa, Carla Stellweg, Graciela Toledo, Leticia Torres, Sofía Urrutia, Pavel Vernaza, Myriam Vivas Ornelas, Marian Villafane, Caroll Yasky, Alejandra Yturbe, Claudia Zaldívar, Magdalena Zavala.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE); Archivo General de la Nación (AGN); Archivo Miguel Aldana; Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam); Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano); Dirección General de Actividades Cinematográficas; Estudio Rafael Canogar; Filmoteca UNAM; Excélsior; Galeria Graça Brandão, Lisboa; Grupo Imagen; Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE); Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF); Museo de Arte Carrillo Gil, Secretaría de Cultura, Instituro Nacional de Bellas Artes (INBA); Museo de Arte Moderno; Museo de la Tertulia, Colombia; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile; Museo Fernando García Ponce (MACAY); Noriega y Escobedo A.C.

Agradecemos a todos los artistas cuya generosa colaboración hizo posible este libro-catálogo, especialmente a:

We wish to thank the artists whose generous assistance made possible this catalogue-book, specially:

Gilberto Aceves Navarro, Phillip Bragar, Manuel Felguérez, Fernando González Gortázar, Roger von Gunten, Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez), Myra Landau, Ernesto Mallard, Brian Nissen, Tomás Parra, Ricardo Regazzoni, Vicente Rojo, Sebastián (Enrique Carbajal).

Noriega + Escobedo
ABOGADOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector | **Rector**

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General | **General Secretary**

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo | **Administrative Secretary**

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional | **Secretary of Institutional Development**

Mtro. Javier de la Fuente Hernández
Secretario de Servicios a la Comunidad | **Secretary of Community Service**

Dra. Mónica González Contró
Abogada General | **General Counsel**

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL | DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador | **Coordinator**

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC | **General Director, Visual Arts · MUAC**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Dr. Renato González Mello
Director | **Director**

Dra. Geneviève Lucet
Secretaria Académica | **Academic Secretary**

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Graciela de la Torre
Directora | **Director**

Cuauhtémoc Medina
Curador en jefe | **Chief Curator**

PROGRAMA CURATORIAL | CURATORIAL PROGRAM

José Luis Barrios
Patricia Sloane
Curadores asociados | **Associate Curators**

Amanda de la Garza
Alejandra Labastida
Virginia Roy
Curadores adjuntos | **Adjunct Curators**

PROGRAMA PEDAGÓGICO | PEDAGOGICAL PROGRAM

Mónica Amieva
Subdirectora | **Deputy Director**

Eliza Mizrahi
Beatriz Servín

PROGRAMA DE COLECCIONES | COLLECTIONS PROGRAM

Pilar García
Curadora de Acervo Artístico Contemporáneo | **Contemporary Art Collection Curator**

Andrea de Caso

Sol Henaro
Curadora de Acervos Documentales | **Archive Collection Curator**

Elva Peniche

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

Joel Aguilar
Subdirector | **Deputy Director**

Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Cecilia Pardo

CONSERVACIÓN Y REGISTRO | CONSERVATION AND REGISTRAR

Julia Molinar
Subdirectora | **Deputy Director**

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

PROCURACIÓN DE FONDOS | FUNDRAISING

Gabriela Fong
Subdirectora | **Deputy Director**

María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

COMUNICACIÓN | MEDIA

Carmen Ruiz
Subdirectora | **Deputy Director**

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

ADMINISTRACIÓN | ADMINISTRATION

Pedro Colio Martínez
Jefe de Unidad Administrativa | **Administrator**

PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C.

Enrique Graue Wiechers
Presidente Honorario | **Chairman Emeritus**

María Teresa Uriarte Castañeda
Representante de Rectoría | **Rectory Representative**

Gilberto Borja Suárez
Presidente | **Chairman**

Arturo Talavera Autrique
Vicepresidente | **Vice-Chairman**

Marta M. Mejía
Secretaria | **Secretary**

Maribel González Espinosa
Tesorera | **Treasurer**

Alfonso de Angoitia Noriega
Ma. Teresa Borja de Rodríguez
Raymundo del Castillo González
Moisés Cosío Espinosa
Ma. de las Nieves Fernández
Gabriela Garza
Ramiro Garza Vargas
Andrés Gómez Martínez
Miguel Granados Cervera
Alfredo Harp Helú
Jesús Rodríguez Dávalos
Aimée Servitje
Patronos | **Trustees**

Carlos Aguirre Gómez
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
José Ignacio Rubio Hidalgo
Patronos Honorarios | **Honorary Trustees**

Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971 se terminó de imprimir y encuadernar en agosto de 2018 en los talleres de Artes Gráficas Palermo, Madrid, España. Para su composición se utilizaron fuentes de las familias tipográficas Atlas, Clarendon y Berthold Akzidenz Grotesk. Impreso en Coral Book, Woodstock Grigio y Woodstock Camoscio, bajo la supervisión del MUAC y RM. La tirada es de 2000 ejemplares.

Art without Guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968–1971 was printed and bound on August, 2018 in Artes Gráficas Palermo, Madrid, Spain. Typeset in Atlas, Clarendon y Berthold Akzidenz Grotesk. Printed on Coral Book, Woodstock Grigio and Woodstock Camoscio papers, supervision by MUAC and RM. This edition is limited to 2000 copies.

MEXICO . D.F.

9 788417 047627

SALON INDEPENDIENTE