

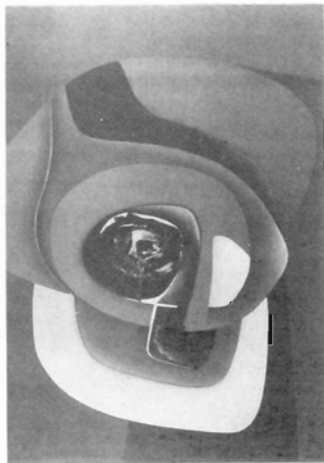
NUM. 14
AÑO 8, VOL. 1
MARZO 1986

PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN



PLASTICA
REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN



Noemí Ruiz, *Abrazo del Solsticio de Verano*, acrílico sobre tela, 170.18 x 121.92 cms., 1985

La portada reproduce una obra de Noemí Ruiz, en la actualidad profesora en el Recinto Metropolitano de la Universidad Interamericana. La forma geométrica sencilla y equilibrada de la obra crea una impresión de gran armonía. Colores aplicados en gradaciones muy bien logradas. La misma formó parte de la exhibición que presentó la artista en el Instituto de Cultura Puertorriqueña en diciembre de 1985.

REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

AÑO 8, VOL. I, NUM. 14 \$4.00
MARZO 1986.

La Liga de Arte de San Juan es una institución sin fines de lucro, dedicada única y exclusivamente al completo y total desarrollo del estudiantado a través de su escuela, cursillos y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior.

JUNTA DE DIRECTORES

Graciela Candelas, Haydée Venegas, Carlos González, Rosita Haeussler, Teresa Tió, Gloria Ayala Behan, Alicia Vélez Auld, Maria del Pilar González Lamela.

JUNTA EDITORA

Delta de Picó, Frances Bothwell del Toro, Teresa Tió, Elsa Costas García

DIRECTORA DE LA REVISTA

Ruth Vassallo

DISEÑO GRAFICO

Gloria Florit

La Liga de Arte de San Juan no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los autores en sus artículos, cuya propiedad intelectual y derechos de reproducción parcial o total pertenece a los mismos.

EDITORIAL	3
JOSE CAMPECHE Y JORDAN (1751-1809) PRIMER RETRATISTA PUERTORRIQUEÑO Maria del Pilar González Lamela	5
CARLOS RAQUEL RIVERA Y LA EVOLUCION DE SU ESTILO Rafael Omar Ruiz	15
PERFIL DE CARLOS RAQUEL RIVERA Rafael Omar Ruiz	18
DESDE SANTO DOMINGO. BREVES APUNTES ACERCA DE UN SIMPOSIO DE ESCULTURA... Marianne de Tolentino	21
PABLO RUBIO O LA METAMORFOSIS DE LA ESCULTURA, DE LO TECNOLÓGICO A LO POÉTICO Marianne de Tolentino	25
PROYECCIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DEL ARTE Luis Camnitzer	29
RECUERDOS: ANTE EL MURAL DE "LA PLENA" Félix Bonilla Norat	31
LA DECADA DEL '50 Teresa Tió	33
EL CARTEL EN PUERTO RICO: RETROSPECTIVA Maria E. Somoza	39
NUBESTRATOS DE ANTONIO NAVIA: ALGUNOS DATOS Nelson Rivera Rosario	43
JAIME SUAREZ: 1975-1985 Marimar Benitez	47
APUNTES SOBRE UN LIBRO Efraín Barradas	51
EL SALON DE ARTE YAUCONO: PINTURA 1985 Nelson Rivera Rosario	53
POR LAS GALERIAS Delta de Picó	57

EDITORIAL

Durante los últimos ocho años, la revista *Plástica*, órgano cultural de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan ha venido cumpliendo una muy necesaria función divulgadora de las artes plásticas en Puerto Rico. Necesaria, porque lamentablemente, el material escrito sobre nuestros artistas y su obra es muy limitado y lo poco que existe no está accesible a la mayor parte de las personas interesadas.

Conscientes de que la aspiración a la belleza es una disposición innata en todo ser humano, *Plástica* se reafirma hoy en su empeño de dar a conocer en todas sus facetas las artes plásticas de nuestro país.

Nuestra posición es dual. Damos un enfoque histórico, porque con ello preservamos nuestro haber cultural al tiempo que devolvemos en nuestras páginas esa herencia artística a sus destinatarios; es decir, a todos. Este número es un vivo ejemplo de ese propósito. Con orgullo les ofrecemos a todo color, el mural *La Plena* de Rafael Tufiño, obra de gran valor en la historia de nuestras artes plásticas, recientemente rescatada y ahora ocupando su justo lugar en el Centro de Bellas Artes.

Además del enfoque histórico, respetamos y apoyamos la libertad en todo lo relacionado a la expresión artística; a la búsqueda de nuevos medios y de nuevas formas que aseguran la continuidad del movimiento creador que es consustancial al arte.

Plástica continuará esta trayectoria contribuyendo al quehacer artístico como un aporte nuestro a todo el pueblo de Puerto Rico.

JOSE CAMPECHE Y JORDAN (1751-1809) Primer Retratista Puertorriqueño

María del Pilar González Lamela

La ausencia de un desarrollo artístico tradicional en la isla de San Juan de Puerto Rico dificulta la explicación del surgimiento de la obra de José Campeche. La escasez de piezas pictóricas de cierta categoría y los limitados documentos en existencia, desde la colonización hasta el siglo XVIII, marcan la aridez de la tradición artística puertorriqueña. Por lo tanto, José Campeche puede considerarse el primer pintor puertorriqueño de nombre conocido, cuya producción de calidad resulta más o menos numerosa.

Es necesario indicar las razones por las cuales se considera a José Campeche el iniciador¹ de la tradición pictórica en la isla. Más que un trasfondo histórico sobre Puerto Rico, ya conocido, es conveniente también ubicar a Campeche en el panorama de la pintura española dieciochesca.

Una síntesis reflejará el carácter de la pintura en España durante el siglo XVIII permeada por razones políticas con la llegada de los Borbones al trono español. Luego de una magistral y genial productividad durante el siglo anterior -el Siglo de Oro- el barroco español, cuando se destacan pintores de la talla de Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, José de Ribera, Valdés Leal, Bartolomé Murillo, Carreño de Miranda y Claudio Coello; Lafuente Ferrari dice: *"Hay un cansancio, un agotamiento de la producción artística española al llegar el XVIII, pero hay también incompreensión de lo español por parte de la dinastía que viene a reinar en España después de la muerte de Carlos II"*.² Los Borbones, de procedencia francesa, traen consigo a España artistas extranjeros que fungen como retratistas oficiales, girando en torno a ellos los pintores locales. Durante el siglo XVIII desfilan por la Corte española un sinnúmero de artistas italianos y franceses que marcarán las pautas a seguir en la corriente artística. Lafuente Ferrari interpreta esta época como *"una etapa de desnacionalización y extranjerismo"*.³

Estos artistas no sólo llevaban a cabo encargos oficiales de retratos reales y de familias aristocráticas sino que también decoraban las grandes construcciones de auspicio real con temas históricos, religiosos y mitológicos. Por otro lado, debe indicarse que gracias a esta modalidad de la Corte española, imitadora del fastuoso Versalles, llegan y trabajan en España artistas como Andrea Procaccini, Juan Bautista Tiépolo y Antonio Rafael Mengs.

Además, desde principios de siglo existe en Madrid el interés por crear una institución académica bajo la tutela del Estado, dedicada al

aprendizaje y entrenamiento en las bellas artes. En 1752 se inaugura la Real Academia de San Fernando.⁴

El establecimiento de una institución de esta categoría y el riguroso y sistemático estudio del dibujo y la pintura, sirve de sólida formación a varios artistas españoles. Uno de ellos será Luis Paret y Alcázar.

Datos biográficos y relación con Paret y Alcázar

José Campeche y Jordán nació el 23 de diciembre de 1751 en San Juan de Puerto Rico y fue bautizado el 6 de enero del año siguiente, según consta en el libro de Bautismos de la Iglesia Catedral de San Juan.⁵ Sus padres fueron Tomás de Rivafrecha, mulato y liberto, y María Jordán y Marqués, blanca y natural de La Laguna, Islas Canarias.⁶ José fue el tercero de seis hijos que procreó la pareja.

Una vez finalizada su educación primaria, José Campeche continuó estudios en la academia que poseían los frailes dominicos en el vecino convento de Santo Tomás, en donde estudiaría entre otras disciplinas, filosofía, religión y latín.⁷ Es curioso notar el apego que tuvo Campeche a la iglesia.⁸

José y sus dos hermanos, Miguel e Ignacio, trabajaron con su padre como adornistas y doradores. Al parecer, el padre, Tomás, poseía un taller en San Juan donde restauraba esculturas y pinturas de los edificios o instituciones religiosas de la ciudad, tales como la Catedral, San José y los conventos. Posiblemente los hijos de Tomás Campeche se dedicarían, además de la labor de restauración, a elaborar algunos encargos en pintura de caballete.⁹

Una de las mejores bibliotecas de esos tiempos era la que poseían los frailes dominicos y que formaría también, en cierta medida, la educación de Campeche. La pintura religiosa de nuestro artista denota influencia barroca que posiblemente adquiriera de los grabados y estampillas de los textos religiosos.

Al presente no existen documentos que indiquen cual fue su entrenamiento en dibujo y pintura, excepto por lo que indudablemente aprendió en el taller de su progenitor.

Alejandro Tapia y Rivera,¹⁰ el primer biógrafo, menciona la posibilidad de que José hubiese tomado lecciones de anatomía y que saliera a pintar al campo para aprender de la naturaleza.

Sin embargo, un evento importante que afectó la vida artística de José Campeche fue la llegada a San Juan en el año 1775 de Luis Paret y Alcázar.¹¹ Paret y Alcázar, pintor de la Corte española, fue expulsado por el rey Carlos III y enviado al exilio debido a turbios asuntos de moral.

De acuerdo con George Kubler y Martín S. Soria,¹² Luis Paret y Alcázar fue el único artista europeo de importancia en visitar América durante el siglo XVIII. Es también Martín S. Soria¹³ quien alaba a Paret como el mejor pintor español de este siglo después de Francisco de Goya.

La obra de Paret se distingue por el interés en el detalle y la técnica miniaturista, el gusto por el lujo y lo elegante de acuerdo con las corrientes del Rococó, movimiento artístico de origen francés que surge en el siglo XVIII. Paret utiliza varios temas en su obra tales como lo religioso, lo histórico, lo mitológico, los retratos, el género, el paisaje y los bodegones. De acuerdo con su estilo se le considera "el Fragonard español."¹⁴

Paret estudió en Madrid en la Academia de San Fernando y con Charles de la Traverse, pintor que acompañaba al embajador francés en España, el Marqués de Ossun. Además, viajó a Italia varias veces (1763, 1766 y 1771) hasta que Carlos III le contrató como pintor de la Corte. Más tarde llegó a ser académico de mérito de la Academia de San Fernando.¹⁵

El pintor español radicó en Puerto Rico por tres años,¹⁶ desde 1775 hasta 1778, en donde posiblemente conocería a José Campeche, para aquel entonces uno o el más importante artista de la isla. La presencia de Paret se ha vinculado con el progreso percibido en las composiciones de Campeche, enseñándole el dibujo, el diseño y el empleo de la perspectiva lineal. La obra de nuestro artista demuestra un mayor interés y aprendizaje por el dominio de la composición. Su disposición para ejecutar los retratos encomendados surgirá después de esa posible relación con el pintor español.

Varios biógrafos de Campeche mencionan la posibilidad de que el artista poseyera copia del libro de Acisclo Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*,¹⁷ así como también *Las cartas* de Antonio R. Mengs. Estos detalles pudieran aclarar algo sobre el estilo de nuestro pintor; sin embargo, no hay documentación al respecto, lo que deja el dato como mera especulación.

Tapia y Rivera estima la producción de Campeche en más de quinientas obras; González García la rebaja a ciento quince, sin embargo, Gaya Nuño considera que aún con lo que falte por encontrar ya esta cifra es suficiente.¹⁸

La labor de identificación y autenticación de la obra de Campeche resulta difícil ya que el artista

pocas veces firmaba y fechaba su trabajo. Cuando lo hacía, variaba la firma, unas veces utilizaba el nombre y apellido "José Campeche" mientras que otras, sólo usaba su apellido o las iniciales "J.C."

Los materiales que empleó Campeche en su producción artística son: madera sumamente pulida, lienzo o planchas de cobre y sobre estas superficies aplicaba el pigmento de aceite. No existe documento que indique el método y fórmulas empleados por el artista para preparar los colores, no obstante, es evidente, que debía conocer y manejar bien la paleta pues la mayor parte de su obra conserva la brillantez de los matices, aún después de doscientos años de haberse ejecutado.

Campeche emplea en su obra los temas religiosos, históricos y los retratos. Debido al aislamiento geográfico y la falta de considerables piezas de arte en la isla, el pintor debió buscar inspiración en "recetas" o patrones compositivos que observaba en los grabados que ilustraban los libros. Por otro lado, realiza varias copias de la única pintura que se conserva del siglo XVI, *La Virgen de Belén*.¹⁹

Su producción de tema religioso es abundante y comprende un estudio por sí solo de la obra de Campeche. De la temática histórica se conservan dos obras en la iglesia de San José en San Juan. Estas son: *El Salvamento de d. Ramón Power* y *El Sitio de la Ciudad de San Juan de Puerto Rico por los Ingleses en el año de 1797*. Ambas pinturas son *ex-votos* conmemorando el momento milagroso que se explica en un letrero en la parte inferior de los cuadros.

De acuerdo con la carta enviada por sus hermanas Lucía y María Loreto al Cabildo de San Juan²⁰ pidiendo sustento al Estado tras la muerte de José, se indica que es éste el único fisionómico que tiene la isla. También mencionan su labor en Venezuela y en varias islas antillanas. De Venezuela se conoce el paradero de alguno que otro cuadro de tema religioso.

Los retratos resultan ser lo mejor y más original en la obra de Campeche. Estos los ejecutaba del natural o de pequeños relicarios que le facilitaba el encargado. Es aquí donde se siente el artista con más libertad para expresarse, aunque mayormente empleaba elementos repetitivos o de receta en la composición.

Al reflejar los rasgos fisionómicos y atributos del retratado, sus cuadros resultan ser más originales. Pintó Campeche a los obispos, gobernadores, alcaldes y miembros de la aristocracia isleña.

Análisis compositivo y estilístico

Es aquí donde comenzaremos el análisis de su obra escogiendo varios retratos, identificando al retratado (hasta donde sea posible), sus atributos,

los elementos de la composición y los rasgos de estilo del pintor boricua. Algunos de estos cuadros han sido identificados y fechados de acuerdo a los datos biográficos del retratado. En cuanto al estilo, un factor común en la obra del artista es la falta de dominio en el dibujo como se aprecia en la representación de la proporción de los brazos y sobre todo, en las manos. Pero este detalle queda subsanado por el cuidado que pone en la representación del rostro, en las vestimentas y accesorios, así como también en el uso y selección del color. Campeche elabora retratos sedentes, de pie y ecuestres. De estos últimos, se conservan dos tablas muy parecidas, representando jóvenes damas montadas a caballo.²¹ Una de las obras está recortada en los lados, lo cual no permite apreciar la composición completa. Esta se encuentra en el Museo de la Universidad de Puerto Rico y la otra obra, en mejor estado, en el Museo de Arte de Ponce.

A pesar del parecido físico y disposición de la figura y demás objetos de la composición de escena exterior, las damas no han podido ser identificadas por su nombre.²² Hay diferencias como en los detalles del vestido, el sombrero y el color del cabello, siendo la de la Universidad, rubia y la otra, morena.

En el primer plano, dominando la composición, aparece la joven elegantemente ataviada, mirando al espectador y sentada sobre el engalanado caballo que galopa pausadamente. La dama lleva falda ancha y vaporosa, chaquetilla ajustada y blusa con encajes y lazos; el sombrero elaborado con plumas y flores.²³

En el segundo plano, a la izquierda, Campeche colocó un árbol y plantas. En el tercer plano, al fondo a la derecha, se aprecia un paisaje muy difuminado donde aparecen una o dos casas construidas en madera (¿acaso alguna hacienda?). La pieza que se conserva sin mutilar está firmada y fechada en el ángulo inferior y lee; "José Campeche la pintó/ en Puerto-Rico año de 1785".

Estas dos deliciosas pinturas demuestran el interés de Campeche por los detalles y elementos decorativos, como los accesorios en el tocado de las damas, e inclusive, de la figura animal, adornada con lazos y trenzas en la crin. El color magistralmente usado y aplicado en delicadas pinceladas es lo que más interesa del cuadro, denotando ricas y variadas texturas.

Campeche se distingue haciendo retratos de los altos jerarcas eclesiásticos de la Isla. Varios obispos fueron retratados mientras cumplían su término pontificio en San Juan durante la época en que vivió el pintor. Tan sólo se conservan algunas de estas pinturas.

Uno de los primeros obispos en ser retratados y cuyo cuadro se encuentra en el Palacio Arzobispal, es D. Felipe José de Trespalcios y Verdeja.²⁴



Foto: Max Toro

José Campeche y Jordán, *Dama a Caballo*, óleo sobre tabla, 50 x 41.2 cms., 1785.

Trespalcios fue obispo de San Juan desde 1785 hasta 1789. El retratado, dispuesto en tres cuartos de posición, está sentado en una silla o butaca de madera con respaldo forrado en rojo. Viste muceta azul violácea y alba con encajes en los puños y en el ruedo. Cuelga de su cuello un pectoral en cruz y bendice con la diestra, mientras que con la izquierda, sujeta un libro. Al fondo, hacia la derecha se aprecia una cortina roja con ribetes y galones dorados. En la parte inferior del cuadro hay un letrero que lee:

El Ill.mo S.D.n Felipe José de Trespalcios. Nació en Allés Diócesis de Obiedo en 26 D.mayo D.1724. Electo obispo De Puerto-Rico En 25 D.junio D.1784. Consagrado en la Cathed. D.Sto. Domingo por el Ill.mo S. Arzob.po D.n Fr. Isidoro Rodrig.z Lorenzo D. Quien fue provisor y Cann.go D. Dns. Sta. Igl.

La pintura está sin firmar y sin fechar; González García y Dávila la sitúan hacia 1788 basándose en la época en que el obispo ocupó cargo en la isla.

En esta obra Campeche trata las telas y el cortinaje de una manera bastante rígida. Las manos del obispo no están bien modeladas, pareciendo cortas y regordetas. Lo mejor del cuadro es el rostro. El modelado sutil contrasta con la luz y la sombra, sobretodo mostrando el tono azulado de la incipiente barba y el bigote. Los ojos son pequeños pero penetrantes.

El retrato sedente de *D. Francisco de la Cuerda y García*,²⁵ obispo de San Juan desde 1790 hasta 1795, resulta interesante aún en el estado de deterioro en que se encuentra. El obispo de la Cuerda está sentado en la misma disposición que el obispo Trespalacios, sin embargo, la butaca es de talla más elaborada y con copete. El obispo viste muceta azul oscura y alba con encajes, el pectoral es de mayor riqueza en el diseño que la obra anterior. Con la mano derecha bendice mientras que la izquierda reposa sobre el brazo de la butaca y sus pies descansan sobre un cojín rojo. La parte inferior derecha del cuadro lamentablemente está deteriorada y la pintura saltada.

En este cuadro la composición es más clara y equilibrada. En primer plano, a la izquierda, hay una mesa con un escudo tallado en la base. En el tope de dicha mesa, están colocados un crucifijo y un libro. Al fondo, hacia la derecha aparece una cortina recogida mostrando una librería. El suelo con el típico diseño de damero resulta ser un ingenio técnico para presentar la profundidad.

En la parte inferior izquierda del cuadro hay un letrero que lee: "*Ill.mo D. Francisco de la Cuerda y García/Tomó posesión de este obispado el 11 de junio de 1790.*" Aunque el cuadro está sin firmar ni fechar, de acuerdo con González García podría datar del 1792.²⁶ Además, Arturo Dávila indica que debe ser uno de los primeros cuadros de Campeche en gran escala,²⁷ aún con sus detalles miniaturistas.

Uno de los retratos más celebrados de Campeche, es el del primer obispo puertorriqueño, *D. Juan Alejo de Arizmendi*;²⁸ cuyo pontificado cubre los años desde 1803 hasta 1814. En esta composición, a diferencia de las dos anteriores, la figura está de pie y en disposición frontal. Arizmendi viste muceta encarnada, alba con encajes y lleva también bonete encarnado con tres picos. Con sus manos teje una canasta, mientras que en el suelo, a la izquierda, reposa otra. Es curioso observar como Campeche ha cambiado la disposición del retratado a diferencia de los cuadros de los obispos Trespalacios y la Cuerda. El doctor Dávila ha descubierto que Arizmendi le encargó a Campeche su retrato, representándole como San Julián, el obispo de Cuenca que tejía y vendía cestas para dar el dinero a los pobres.²⁹

La habitación donde se encuentra el obispo Arizmendi tiene, a la derecha, unas cortinas verdes y una consola en madera dorada con patas *cabriolé*.

Para crear profundidad, al fondo, hacia la izquierda, aparece un detalle interesante, un cuadro con un marco muy elaborado, representando un bautismo.

La obra está firmada en el ángulo inferior derecho con las iniciales "J.C.", sin embargo, no está fechada. Arturo Dávila considera que la pieza fue ejecutada hacia 1803, primer año del pontificado del obispo Arizmendi, mientras que González García considera que la fecha apropiada es la de 1806.

Evidentemente estos tres retratos de obispos son parte de una serie encomendada a Campeche: los otros han desaparecido o están sin identificar. Se tiene conocimiento de otros dos retratos de obispos de la isla, pero la información es escasa. Estos son el retrato de *D. Manuel Jiménez Pérez* (1772-1781) y el de *D. Juan de Zengotita*³⁰ (1795-1802); copia hecha de éste último, por Ramón Atilés y se encuentra en el Palacio Arzobispal.

Los retratos de los gobernadores y alcaldes ordinarios de la ciudad de San Juan es otra serie de pinturas comisionadas a Campeche. El más interesante de éstos es el retrato de *D. Miguel Antonio de Ustáriz*,³¹ gobernador de Puerto Rico desde el 8 de julio de 1789 hasta el 19 de mayo de 1792. Ustáriz lleva peluca empolvada, chaquetón azul, chaleco rojo y camisa blanca de volantes; pantalón corto azul ceñido y calza medias blancas con zapatos negros y hebilla dorada. Sostiene en la mano derecha el bastón, símbolo de su autoridad y carga al cinto una espada. A la derecha, según indica la figura del retratado, sobre una mesa sumamente ornamentada a lo rococó, yacen los planos de la ciudad de San Juan. También se puede apreciar el plano de elevación de un edificio con arcada de medio punto, posiblemente, alguna construcción de carácter público impulsada por Ustáriz.

Dando paso al retratado, en primer plano, aparece un cortinaje encarnado, a modo de telón. Además, la habitación presenta las típicas baldosas a dos tonos que llevan hacia la profundidad de un balcón. A través de la abertura, al fondo, a la izquierda, se aprecia el panorama particular de las obras de pavimentación de las calles de San Juan; ilustrativo del plano que sostiene el Gobernador. Esta labor se llevó a cabo durante su incumbencia.

Este paisaje urbano, que se cuele a través de la abertura, presenta las fachadas características de la arquitectura colonial: las viviendas con dos plantas y balcón volado, el remate sobre el entablamento con el motivo de pináculos y bolas, que corresponden a la ornamentación sanjuanera del siglo XVIII. Contrario a lo que muchos han pensado, ésta no es otra "receta" utilizada por Campeche. Algunos de estos elementos, aún en nuestros días, se atisban tras un paseo minucioso por las calles de la capital, especialmente por la de



José Campeche y Jordán. *Don Miguel Antonio de Ustáriz*,
óleo sobre tabla, 61 x 43.1 cms.

Foto: M.ª. Foro

San Justo. Al fondo, en tercer plano, se divisa la bahía de San Juan.

En cuanto al aspecto plástico de la obra, resulta ser éste uno de los cuadros más interesantes por el uso meticuloso de la perspectiva lineal. A la derecha de dicho balcón se encuentra un cuadro de marco ornamentado representando un tema de paisaje con un puente dispuesto en diagonal, estableciéndose aquí un segundo punto de fuga en la composición.

Debe destacarse también el cuidado que pone Campeche en los rasgos del gobernador Ustáriz: de facciones finas, frente ancha, ojos redondos, nariz larga, labios delgados y mostrando la tenue sombra de la barba. Esta disposición indica el dominio en el modelado, contrastando suavemente la luz y la sombra. El cuadro tiene una gran riqueza en el colorido y un arreglo compositivo dinámico. Aunque la obra no está firmada ni fechada, es fácil datarla por el momento histórico y adjudicarla por razones de estilo, al repetirse elementos en la obra campechiana.

El retrato de *D. Ramón de Castro*,³² gobernador de Puerto Rico desde 1795 hasta 1804, es una de las obras de mayor tamaño hechas por Campeche. El gobernador, dispuesto en tres cuartos de posición, lleva peluca empolvada a la usanza de la época y viste uniforme muy parecido al que presenta el gobernador Ustáriz. En la mano derecha sostiene el simbólico bastón y el sombrero, atributos de su jerarquía. Con la mano izquierda señala hacia una amplia ventana donde se presenta un paisaje con fortificaciones. Se sugiere el Castillo de San Cristóbal, dispuesto hacia Puerta de Tierra, donde laboran varios soldados y se divisa el perfil de la muralla y batería con troneras y garitas. Para dar la ilusión de profundidad, Campeche utiliza la perspectiva aérea en el cielo, difuminando los colores, lo mismo que en el horizonte costero. En el segundo plano, presenta el fuste de una columna montada sobre un alto plinto. A la derecha, en primer plano, se coloca un pilar trunco, a modo de trofeo, donde yace un anagrama y un letrero en latín: *DE FORTI DULCEDO*, aludiendo a la forma de gobierno de don Ramón de Castro; fuerte pero benéfico a la vez.

La fecha de la pintura aparece inscrita en el pilar-el 1° de septiembre de 1800- sin embargo, la obra no está firmada. Dávila considera el cuadro como parte de la obra ya madura de Campeche.

Otra de las personas retratadas por el pintor boricua es *D. Valentín Martínez*,³³ alcalde ordinario de San Juan. Este cuadro pudiera datar aproximadamente hacia 1791. Una vez más, se repiten los elementos compositivos como el cortinaje, el suelo ajedrezado, las paredes ricamente decoradas con molduras doradas y las mesas de estilo rococó.

El personaje, don Valentín, viste con casaca larga de color azul oscuro, calzón corto, chaleco rojo y camisa blanca con volantes. En la mano derecha sostiene el bastón de mando y con la izquierda, sostiene una carta identificándole que lee: "*Sr.or Alc.e Ordin.o*".

Otro retrato, el de *D. Ramón Carvajal*,³⁴ muestra el personaje vestido con uniforme azul claro con ribetes oscuros, sombrero y botas negras. El militar aparece en primer plano, en un escenario exterior, señalando con el brazo derecho a sus tropas y mostrando en esta disposición el rango de segundo capitán del Regimiento Fijo de Puerto Rico. A la derecha, en segundo plano y falto de un adecuado sentido de perspectiva en la composición, un grupo de soldados avanza vestidos igual al retratado.

Es interesante notar en esta obra el motivo de la vegetación, árbol y plantas, muy parecido al retrato de la *Dama a Caballo* que posee el Museo de Arte de Ponce. En ambas obras la línea del horizonte es baja, acentuando por lo tanto, la figura en primer plano.

A pesar de que el retrato de don Ramón Carvajal no está firmado ni fechado, es fácil ubicarlo aproximadamente hacia 1791 por una pintura de su esposa hecha durante ese año.

El retrato de *Doña María Dolores Martínez de Carvajal*³⁵ pudiera ser pareja del cuadro mencionado. La dama viste un traje rosa y azul con falda ancha, cinturón negro y un chal con encajes sobre los hombros. Encima del abultado peinado lleva un sombrero decorado con plumas, cintas, lazos y flores; denotando el autor un curiosísimo gusto por el color y las texturas. La señora muestra y sostiene en la mano derecha una tarjeta dirigida según inscripción: "*A/D.n Ramón Carvajal/2º Cap.n del Regim.to Inf.a/Fijo (en) P.to Rico.*" Tirado como al descuido, aparece en el suelo otro sobre que lee: "*Para/D.a María de los Dolores Martínez de Carvajal/P.to Rico.*"

La habitación presenta a la derecha un clavicordio con llamativa combinación de madera pintada en rojo anaranjado con paneles en azul pavo y ribetes dorados. La disposición en diagonal del clavicordio y las acostumbradas baldosas ajedrezadas, llevan a la profundidad donde se recubre la pared azulada con ricas molduras doradas. Posiblemente el clavicordio es un elemento iconográfico que muestra la habilidad instrumental de la dama retratada. La firma "José Campeche" aparece en el panel inferior, ángulo derecho del clavicordio.

Además de la gran riqueza decorativa y el interés en la profundidad en cuanto a la proporción anatómica, es notable el pobre contorno de las manos, algo característico en el estilo de nuestro pintor.

En 1936, Augusto Mayer, el famoso conocedor de arte, identificó el retrato de *D. José Más Ferrer*³⁶ atribuyéndolo a Francisco de Goya. Más tarde se pudo constatar que no pertenecía a la mano del mejor pintor español del siglo XIX, sino a la de un desconocido artista de ultramar, llamado José Campeche.

Don José Más Ferrer, al igual que los retratos de gobernadores y alcaldes ordinarios, viste casaca, en este caso, roja anaranjada con incrustaciones doradas, pantalón corto con chaleco negro y camisa blanca con volantes. La figura está dispuesta en tres cuartos en el interior de una habitación de suelo ajedrezado. Hacia la derecha, en el tercer plano, se abre una ventana que presenta un paisaje de un puerto; acaso la bahía de San Juan.

En primer plano, yace en el suelo un papel que lee: "Al Gl.mo S.or D. Franc.o Cerdá Secret.o del Con/sejo y Cámara de/Yndias etc./Madrid", mientras que sobre una consola, a la izquierda, hay otro papel que lee: "A D.n José Más Ferrer/Contador Electo de la Prov.a/y ciudad de Popayán, etc./ Puerto Rico." Junto a este papel aparece una pluma, un tintero y dos libros. La obra está sin firmar y sin fechar, Gaya Nuño la data del año 1795.³⁷

El más impresionante de los retratos de Campeche es el del niño *Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado*.³⁸ El pequeño cuadripléjico, desnudo y recostado en la cama con sábanas y fundas blancas, es un tema diferente en la obra del artista. Esta pintura está firmada y fechada. En el borde inferior del cuadro hay un letrero que relata el propósito del encargo:

Juan Pantaleón, hijo legítimo de Luis de Avilés y de Martina de Luna Alvarado, vecinos labradores de la Villa de/Coamo esta isla de San Juan Baut.a de Puerto Rico. Nació el día 2 de julio de 1806, y conducido por sus padres a esta Capital,/se confirió el Sacramento de la Confirmación el 6 de Abril de 1808 el Illmo. Sr. Obispo Diocesano D. D. Juan Alexo de Arismendi por cuya/orden se hizo esta copia cogida del natural./José Campeche/.

Lo que llama la atención en la obra es la crudeza al presentar el cuerpo mutilado del niño, con la cabeza levemente ladeada hacia la derecha y los enormes ojos de expresión triste. Resulta ésta una pintura de gran realismo, casi naturalista, algo extraño no solo en la obra de Campeche sino también en la de su época, pudiendo recordar, si acaso, a los retratos de bufones hechos el siglo anterior por Diego Velázquez.

Se conservan otros retratos de Campeche, pero debido a la falta de documentación y difícil acceso, no han sido incluidos en este trabajo. Una investigación más extensa urge para una publicación completa de la retratística de Campeche.



Fotos: Max Toro

José Campeche y Jordán, *Don Ramón Carvajal*, óleo sobre tabla, 42.12 x 32.17 cms., 1791.



José Campeche y Jordán, *Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado*, óleo sobre lienzo, 70.5 x 49.5 cms.

Para resumir, entre los elementos de estilo característicos de Campeche deben mencionarse: el interés en los detalles pequeños y precisos, el marcado contorno de las figuras y objetos, la sombra cargada que se proyecta casi siempre hacia la derecha del retratado, el suelo de baldosas ajedrezadas y el pesado cortinaje recogido a un lado, de modo teatral. Además, las texturas ricas y variadas de las telas, el paisaje que se proyecta a través de una ventana, balcón u otro cuadro dentro del cuadro, el elaborado mobiliario como butacas, mesas y consolas, sobres y papeles que identifiquen al retratado, libros, etcétera.

La manera en que Campeche utiliza estos elementos en la composición, el gusto por la combinación sutil de colores y su habilidad para reflejar los rasgos fisionómicos del retratado es lo que hace de él uno de los mejores, o más bien, el mejor retratista de América de su tiempo.

José Campeche muere el 7 de noviembre de 1809, dejando a la isla sin un pintor de su equiparable relevancia hasta el último tercio del siglo XIX, cuando surge Francisco Oller y Cestero (1833-1917) quien comenzará a pintar copiando obras de Campeche.³⁹

Exceptuando la obra de Francisco de Goya, la pintura española marcada por el afrancesamiento, casi olvida su carácter español tan consciente durante el siglo anterior. Sin embargo, es curioso ver cómo la América Hispana conserva y se apega más que la metrópoli a lo español. Esto se puede apreciar en la obra de José Campeche. A pesar de las fórmulas compositivas barrocas y rococó de influencia francesa, Campeche conservó el carácter español en sus retratos, sobre todo en los rasgos fisionómicos.

Por otro lado, está presente lo americano, más bien lo puertorriqueño en los paisajes urbanos como en las calles y fortificaciones, además de la información prestada en mapas y planos que despliega la composición; siendo también estos retratos un valioso documento histórico.

María del Pilar González Lamela, puertorriqueña, profesora de Historia del Arte en el Colegio Universitario de Humacao.

La autora agradecerá cualquier información relacionada con la vida y obras de Campeche que pueda ser utilizada en la retrospectiva del artista que esta organizando.

Ilustraciones correspondientes al artículo "José Campeche y Jordán (1751-1809): primer retratista puertorriqueño."
Por: M.P. González Lamela, Revista **Plástica**, núm. 14, año 8, vol. 1, marzo 1986.



Núm. 2 Dama a Caballo, tabla, Museo UPR,
37.5 x 12 cm.



Núm. 3 D. Felipe José de Trespacios, lienzo, Pal.
Arzobispal, 105 x 70.5 cm.



Núm. 4 D. Francisco de la Cuerda, lienzo, Pal.
Arzobispal, 190 x 136.5 cm.



Núm. 5 D. Juan Alejo de Arizmendi, tabla, Pal.
Arzobispal, 39.3 x 27 cm.



Núm. 7 D. Ramón de Castro, lienzo, Museo Arte e Hist. S.J., 236 x 167 cm.



Núm. 8 D. Valentín Martínez, lienzo, col. particular S.J., 57 x 45.5 cm.



Núm. 10 Da. María Dolores Martínez de Carvajal, tabla, col. particular S.J., 45 x 32 cm.



Núm. 11 D. José Mas Ferrer, lienzo, col. T. Vidal, S.J., 54.7 x 41.6 cm.

NOTAS AL TEXTO

1. Osiris Delgado, **Sinopsis histórica de las artes plásticas en Puerto Rico** (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969), p. 18.
2. Enrique Lafuente Ferrari, **Breve historia de la pintura española** (Madrid: Edit. Tecnos, 1953), Cap. XX, p. 379.
3. Ibid.
4. Ibid., p. 385.
5. Luisa Geigel de Gandía, **La genealogía de Campeche** (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972), pp. 54-55.
6. Ibid. Este es un estudio completo de la genealogía y apellidos de Campeche. La autora sugiere que el apellido del padre de José era Rivafrecha pero éste le recordaba su origen de esclavo, por lo que decide cambiar al de Campeche, posiblemente de procedencia yucateca.
7. Alejandro Tapia y Rivera, **Vida y obra del pintor puertorriqueño José Campeche** (San Juan: Establ. Tip. Guasp, 1885), p. 12.
8. Hay documentos que relatan aspectos de su vida marcada por un profundo sentimiento religioso.
9. De Miguel Campeche se conserva en el Museo de la Universidad de Puerto Rico una pintura titulada *El Bautismo*, mientras que de Ignacio no se conserva ninguna.
10. A. Tapia y Rivera, Op. cit., p. 13.
11. Osiris Delgado, **Paret y Alcázar** (Madrid: Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1957). Publicada en conjunto con la Universidad de Puerto Rico.
12. George Kubler y Martín S. Soria, **"Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions"** (1500-1800) (Baltimore: Penguin Books, 1969), p. 301.
13. Martín S. Soria, **"Painters in Puerto Rico: Paret and Campeche"**, *Art Quarterly* (Núm. 23 (3) October 1960), p. 229.
14. Ibid.
15. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, **Historia del arte hispánico** (Barcelona: Salvat Editores, 1945), Tomo IV, p. 516.
16. De la obra de Paret en Puerto Rico solo se conserva un autorretrato vestido a la usanza del jíbaro puertorriqueño. El cuadro está fechado en 1778 y pertenece a la colección del Museo de Arte e Historia de la Ciudad de San Juan.
17. A. Palomino (1653-1727), **Museo pictórico y escala óptica** (Madrid: 1715-1725). Tapia y Rivera y Fernández Juncos mencionan la obra junto con las Cartas de Mengs, como decisivas en el arte de Campeche. Gaya Nuño dice que Paret le regaló a Campeche un ejemplar de la obra de Palomino, lo que resulta muy difícil de comprobar. A. R. Mengs (1728-1779) fue un artista austríaco que se estableció en España en 1761. Fue pintor de la corte de Carlos III, y director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
18. Juan A. Gaya Nuño, **"El colega de Goya en Puerto Rico"**, *Goya* (Núm. 67, 1965), p. 6.
19. Esta pintura perteneciente a la iglesia de San José desapareció del lugar en 1972, desconociéndose aún su paradero.
20. A. Tapia y Rivera, Op. cit., p. 33.
21. Ver Catálogo y figuras, Núm. 1 y 2.
22. Sebastián González García, **"Catálogo"**, *La Torre* (UPR - Núm. 77-78), Cat. Núm. 2, p. 97.
23. F. Iñigo Abbad y Lasierra, **Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico** (Río Piedras: UPR, 1959).
André Pierre Ledrú, **Viaje a la isla de Puerto Rico** (Río Piedras: UPR, 1957) pp. 32-33.
Ambos historiadores describen las carreras de caballos durante el siglo XVIII como festividades donde también participaban las elegantes damas.
24. Ver Catálogo y figura Núm. 3.
25. Ver Catálogo y figura Núm. 4.
26. S. González García, Op. cit., cat. Núm. 6, p. 107.
27. José Campeche, **Catálogo Exposición 1971** (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña), p. 28.
28. Ver Catálogo y figura Núm. 5.
29. Arturo Dávila, **"La iconografía de San Julián de Cuenca y el retrato del Obispo Arizmendi"**, *Revista del ICP* (Núm. 15, abril-junio 1962), pp. 53-57.
30. S. González García, Op. cit., cat. Núm. 12, pp. 123-135.
31. Ver catálogo y figura Núm. 6.
32. Ver catálogo y figura Núm. 7.
33. Ver Catálogo y figura Núm. 8.
34. Ver Catálogo y figura Núm. 9.
35. Ver Catálogo y figura Núm. 10.
36. Ver Catálogo y figura Núm. 11.
37. G. A. Gaya Nuño, Op. cit., p. 4.
38. Ver Catálogo y figura Núm. 12.
39. El Ateneo Puertorriqueño posee dos retratos hechos por Francisco Oller. Ambos son copias de originales de Campeche; uno de ellos, corresponde al abuelo del pintor Oller, don Francisco Oller Ferrer y el otro, a don Ramón Power y Giralt.

BIBLIOGRAFIA

- Abbad y Lasierra, Iñigo. **Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico**. Río Piedras, P.R.: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1959.
- Blanco, Enrique T. "Campeche filiación genealógica documentada", **Alma Latina**. San Juan, P.R. Abril-mayo 1932. pp. 27-31.
- _____. "Campeche III, su obra". **Alma Latina**. San Juan, P.R. Núm. 23, Junio 1932.
- _____. "El nombre Campeche en Puerto Rico". **La Torre**. Universidad de Puerto Rico. Núm. 77-78, julio-dic. 1972. pp. 81-82.
- Campeche, José. Catálogo. Exposición 1971. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R. 1971.
- Campeche, José. **Catálogo**. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R. 1985.
- Caro Costas, Aida. "Gobernadores de Puerto Rico en el siglo XVIII". **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**, San Juan, P.R. Núm. 8, julio-sept. 1960. pp. 55-58.
- Coll y Toste, Cayetano. "El pintor Campeche". **Boletín Histórico de Puerto Rico**. 1916. Tomo III, p. 308.
- _____. **Puertorriqueños ilustres**. Nueva York: Las Américas Publishing, Inc., 1957. pp. 61-65.
- Contreras, Juan de (Marqués de Lozoya). **Historia del arte hispánico**. Barcelona: Salvat Editores, S.A. 1945. Tomo IV.
- Dávila, Arturo. "José Campeche y sus hermanos en el Convento de las Carmelitas". **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**. San Juan, P.R. Núm. 2, enero-marzo 1959. pp. 12-17.
- _____. "José Campeche, maestro de música". **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**. San Juan, P.R. Núm. 8, julio-sept. 1960. pp. 14-16.
- _____. "La iconografía de San Julián de Cuenca en el retrato del obispo Arizmendi". **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**. San Juan, P.R. Núm. 15, abril-junio 1962. pp. 53-57.
- _____. "Los retratos de José Campeche". **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**. San Juan, P.R. Núm. 23, oct-dic 1966. pp. 8-10.
- Delgado Mercado, Osiris. **Paret y Alcázar**. Madrid: Universidad de Puerto Rico e Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- _____. **Sinopsis histórica de las artes plásticas en Puerto Rico**. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R. 1969, p. 18.
- _____. "Siglo XVIII. José Campeche y Jordán". **La Gran Enciclopedia de Puerto Rico**. Madrid: C. Corredera, 1977. Tomo VIII. pp.7-26.
- "Dos siglos de pintura puertorriqueña". **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**. San Juan, P.R. No. 16, julio-sept. 1962. pp. 24-30.
- "Exposición de José Campeche". **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**. San Juan, P.R. Núm. 5, oct.-dic. 1959. pp. 22-24.
- Fernández Juncos, Manuel. "José Campeche, pintor puertorriqueño". **Revista de las Antillas**. San Juan, P.R. Año 2, Núm. 4, junio 1914. pp. 69-79.
- Fernández Méndez, Eugenio y Manuel Cárdenas Ruiz. "José Campeche en la pintura americana del siglo XVIII". **La Torre**. Universidad de Puerto Rico. Núm. 77-78, julio-dic. 1972. pp.53-80.
- Gallego, Julián. **Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro**. Madrid: Editorial Aguilar, 1972.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. "José Campeche el colega de Goya en Puerto Rico". **Goya**. Núm. 67, julio-agosto 1965. pp. 3-11.
- _____. "Precisiones en torno a José Campeche". **La Torre**. Universidad de Puerto Rico. Núm. 77-78, julio-dic. 1972. pp. 29-42.
- Geigel de Gandía, Luisa. **La genealogía y el apellido de Campeche**. San Juan, P.R. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- González García, Sebastián. "Campeche". **Artes y Letras**. San Juan, P.R. Núm. 12, dic. 1957. p. 30.
- _____. "Catálogo parcial de la obra de José Campeche Jordán (1751-1809)". **La Torre**. Universidad de Puerto Rico. Núm. 77-78, julio-dic. 1972. pp. 85-210.
- Kubler, George y Martín S. Soria. "Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions" (1500-1800). Baltimore: Penguin Books, 1969.
- Lafuente Ferrari, Enrique. **Breve historia de la pintura española**. Madrid: Editorial Tecnos, S. A. 1953. Cap. XX, pp. 379-397.
- Ledru, André Pierre. **Viaje a la isla de Puerto Rico**. Río Piedras, P.R. Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1957.
- Milicua, José. "Un retrato de Campeche". **Archivo Español de Arte**. Madrid. Núm. 31, abril 1958. pp. 143-144.
- Neumann Gandía, Eduardo. "José Campeche, genial pintor puertorriqueño 1752-1809". **Benefactores y hombres ilustres de Puerto Rico**. Ponce, P.R. 1899. Tomo I, pp. 335.
- Preece, Margot. "The Man who Wouldn't Leave Home". **San Juan Star**. Sunday Magazine. 1º diciembre de 1963. p. 12.
- Soria, Martín S. "Painters in Puerto Rico: Paret and Campeche". **Art Quarterly**. Núm. 23, octubre 1960. pp. 228-231.
- Tapia y Rivera, Alejandro. **Vida del pintor puertorriqueño José Campeche**. San Juan, P.R. Establ. Tip. de D. I. Guasp. 1855.
- Traba, Marta. "El ojo alerta de José Campeche". **La Torre**. Universidad de Puerto Rico. Núm. 77-78, julio-dic. 1972. pp. 43-52.

CARLOS RAQUEL RIVERA Y LA EVOLUCION DE SU ESTILO

Rafael Omar Ruiz

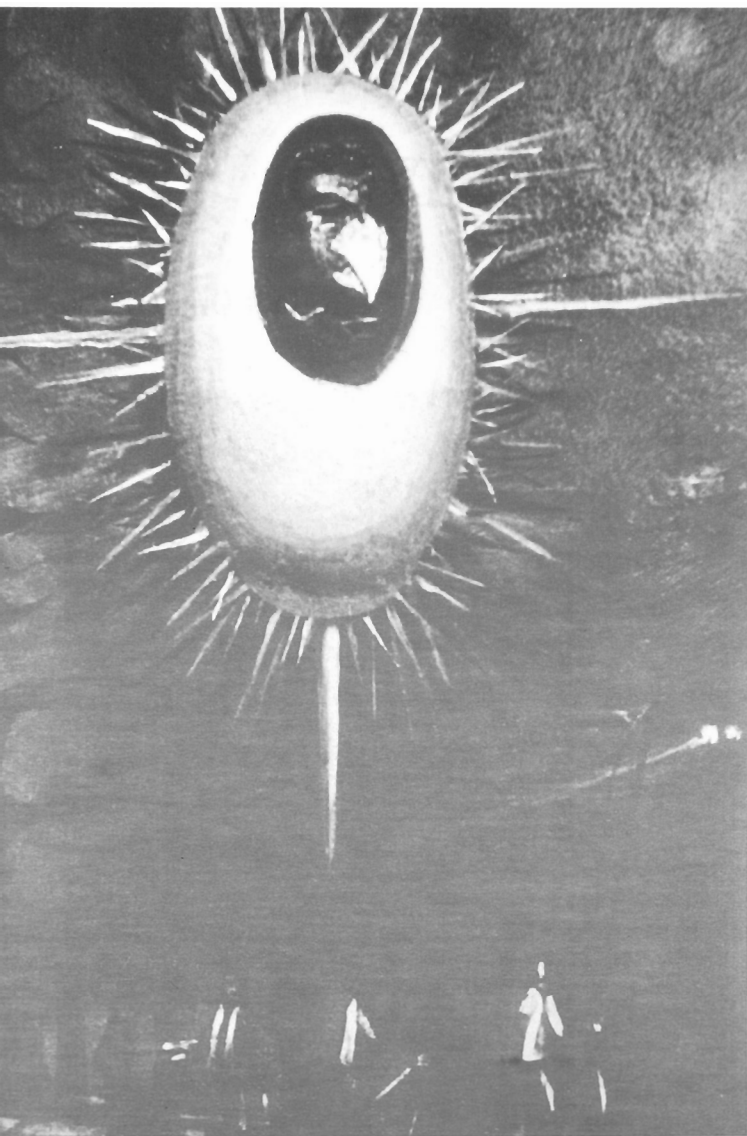


Carlos Raquel Rivera, *Neblina*.

Carlos Raquel Rivera es modelo viviente de lo que hace un artista. Su vida ha sido un proceso interminable de aprendizaje, exploración y experimentación de los medios en dos dimensiones. Su obra en pintura y en grabado al relieve muestra una vasta exploración de las diversas posibilidades de la obra figurativa. Este es el punto de origen y la base de su estilo. Tal es la influencia de su educación en pintura y dibujo realista, que el artista se mantiene siempre fiel a la figuración sea en forma real o en formas estilizadas, en las cuales el artista altera las proporciones o acentúa rasgos característicos de la figura o el personaje para lograr una mayor expresividad. Al igual que con la forma, el color es usado con libertad creativa. Las armonías generalmente responden a cualidades emotivas que el artista desea expresar a través del color. La oscuridad del fondo, la cual caracteriza a algunas de sus mejores

pinturas (*Mala Entrañita*, *Sortilegio*, *Paroxismo*), sirve para crear un espacio de cuyas tinieblas emergen siniestras y misteriosas figuras. En la obra *Rescatadores de Terreno*¹ la intensidad del color es usada para enfatizar la fuerza colectiva de las figuras.

Predomina en su obra lo que Carlos Raquel llama el tema patriótico -la obra de conciencia política y social desarrollada desde (c.) 1952 en la cual se manifiesta una profunda preocupación por las circunstancias de vida del puertorriqueño pobre y por el porvenir político de Puerto Rico. Entre las primeras obras de tema social del artista, están los grabados *Niño Dormido* y *Marea Alta*.² El tema político manifiesta sus comienzos en grabados como *Huracán del Norte*, *La Masacre de Ponce* y *Elecciones Coloniales*. *La Masacre de Ponce* presenta el famoso suceso de la emboscada policial a un desfile



Carlos Raquel Rivera, *Sortilegio*. óleo, 18 x 23 cms., 1962-1965.



Carlos Raquel Rivera, *Marea Alta*, linóleo, 27.5 x 40.5 cms., 1954.

nacionalista ocurrido en Ponce. *Elecciones Coloniales* presenta una alegoría de la "politiquería" local en la forma de una parada eleccionaria convertida en absurdo y violento desfile de carnaval que dirige a todos a la violencia y a la muerte en las profundidades de un abismo. Cubre el cielo en ambas obras la figura de un águila norteamericana sonriente y segura. Otras obras de Carlos Raquel que manifiestan esta preocupación política lo son las pinturas *Diplomacia* y *Mala Entrañita*, ambas alusivas al uso del dinero como instrumento del poder y la persuasión.

Las mencionadas obras de tema político hacen uso de un simbolismo alegórico del cual se deriva lo que se ha llamado "la pintura surrealista" de Carlos Raquel. La gigantesca águila en *La Masacre de Ponce* y en *Elecciones Coloniales* tiene un obvio significado. Este se repite en la pintura *Sortilegio* en la cual un rostro mitad hombre, mitad águila se vislumbra en la ventana de una forma ovoide flotante sobre un ambiente en tinieblas. La figura voladora en *Huracán del Norte* es otro simbolismo del orden político colonial establecido por la nación del "norte": el rostro cadavérico que vuela por el espacio arrasando con todo a su paso. Las imágenes surrealistas, las cuales continúan manifestándose hasta en su obra más reciente, varían entre un surrealismo puro y un surrealismo alegórico de temas variados.

La creativa combinación de formas - figurativas y abstractas- que se observa en su pintura de principios de los '60 responde igualmente a su estilo "surrealista". En *Paisaje de la Jurada* vemos la forma abstracta en una misteriosa figura hecha de rayos y fuego que flota en medio de un bosque tropical. En *Inocente Mariposa*, las figuras en sombras de una mujer y un vejigante, son parcialmente iluminadas por la energía que emana de la cabellera femenina. La animalesca figura en la obra *Paroxismo* parece estar hecha ella misma de rayo y centella, a manera de criatura convertida en energía o de energía convertida en forma viviente. En cada caso, las figuras abstractas o casi abstractas aparecen integradas a un ambiente real a manera de apariciones sobrenaturales.

El hablar de estilos específicos en períodos específicos en la obra de Carlos Raquel sería el ignorar partes de su excelente producción artística en pro de una claridad y precisión histórica ilusoria. Más bien tenemos que hablar de un largo y continuo proceso creativo a través del cual el artista ha demostrado diversas combinaciones de los mencionados estilos -el realismo, la obra figurativa estilizada, el color expresionista, el surrealismo alegórico y el surrealismo puro- llevando el desarrollo de una producción artística rica en imagen, en color y en idea.



Carlos Raquel Rivera, *Elecciones Coloniales*,
linóleo, 32.5 x 45 cms., 1959.

1. Obra alegórica que representa a un grupo de hombres cargando en conjunto una misteriosa antorcha.
2. Un cuadro de las miserias de la vida en los arrabales de San Juan.

Rafael Omar Ruiz, puertorriqueño, profesor de Bellas Artes en el Recinto Metropolitano y en el Recinto de San Germán de la Universidad Interamericana.

PERFIL DE CARLOS RAQUEL RIVERA

Rafael Omar Ruiz

Para los vecinos de la calle Tizol, Carlos Raquel Rivera es uno más de los muchos inquilinos que viven y conviven en el sector riopedrense de Santa Rita. Pregunte por "un señor que pinta", y alguna persona observadora le señalará un edificio de viviendas. El apartamento es pequeño y modesto, aunque decorado con singulares e intrigantes pinturas. Al llamar, la puerta es atendida por una humilde figura de trato cortés y amable. El pelo algo canoso. Su hablar pausado, sereno, adquiere cierta intensidad y fluidez al preguntársele sobre sus treinta y ocho años de ardua y productiva labor en las artes. Este es Carlos Raquel; las pinturas que cubren la pared son obras suyas. Carlos Raquel Rivera: autor de *Marea Alta* y de *Paroxismo*, de *Huracán del Norte* y de *La Masacre de Ponce*, *Chefa*, *Niño dormido*, *Doña Fulana*, *Mala Entrañita*, *Paisaje de la Jurada*, *Elecciones Coloniales*. Muchos son los títulos de pinturas y grabados que vienen a la mente al mencionarse su nombre. El artista mismo, sin embargo, no recuerda muchos de ellos; tantas han sido las obras, tantos los grabados y las pinturas...

Más que los títulos o las imágenes, Carlos Raquel recuerda las experiencias de una vida dedicada al arte. Recuerda, entre otras cosas, el interés de un niño en hacer lo que veía hecho por otros: "Influye el que uno vaya a la escuela, al primer grado. Uno ve cosas dibujadas en las pizarras, también en las paredes. Los libros son ilustrados. Eso influye a uno a querer hacer las cosas como las que ve".

Sus inicios en el arte tuvieron un comienzo más tardío. Recuerda haber comenzado a hacer arte a los 24 años. Recuerda sus primeras lecciones formales

tomadas en la Academia de Arte de Edna Coll. Esta ofrecía un amplio programa en artes comenzando por el medio básico: el dibujo. Hasta esta época, el artista sigue considerando el dibujo como el punto de partida de la tarea creativa: "Uno empieza por dibujar. No se piensa. No se tiene razón alguna. Uno inventa y se le ocurre empezar a dibujar. Algo que uno ve... Tiene que agradarle. Lo primero que uno hace es dibujar, lo del color viene después."

Además del dibujo, la academia incluía en su currículo talleres en acuarela, óleo y otro en artes comerciales. No había notas de A, B, C. La calidad de la obra servía para distinguir al estudiante aprovechado del mal estudiante. Se comenzaba con bodegones para proseguir al retrato de la figura -siempre vestida- de un modelo. Frecuentemente era un estudiante o instructor quien posaba a falta de recursos con qué pagar un modelo. Se les recomendaba hacer "apuntes" (bocetos) en las calles -costumbre que hasta esta época es esencial para la tarea creativa de Carlos Raquel: "El pasear es importante. Son las fuentes unas realidades. No es cuestión de copiarlas. Es que dan una idea. Ve uno como una combinación de colores en la naturaleza. Se pone uno a analizarlo: si yo pudiera poner eso en un cuadro... Lo importante es la vista. Uno va por una calle: ese verde... ese tono con este otro tono... eso está funcionando. Uno se lleva eso en la memoria. Uno practica. Busca."

Aunque no completó el programa de la academia, los dos y medio años de estudios realizados allí guardan experiencias que serían determinantes en formar su vocación artística. De la academia recuerda con gran estima a

varios de sus maestros, los cuales, comenta el artista -influyeron en su espíritu. Menciona al italiano Nino Sparaciuno ("Tuvo su época de ser un dibujante extraordinario.") Recuerda a Tomás Fuentes ("gran persona, buen maestro"), instructor de arte comercial, el cual alternaba su enseñanza en el diseño y elaboración de letras, letreros y carteles con su trabajo como fabricante de carteles de anuncio para el teatro Matienzo en una época (en los años del 1947, 1948 y 1949) en que el cartel no tenía gran desarrollo. De Federico Enjuto, maestro de historia de arte, recalca el amor con que enseñaba y transmitía el saber. De esta época se conserva un retrato del historiador, ejecutado al óleo en el 1949 por el joven estudiante Carlos Raquel.

En 1950, Carlos Raquel viaja a Nueva York en búsqueda de nuevas oportunidades educativas. A sus cinco meses de estudio en el "Art Students' League", Carlos Raquel da casi ningún crédito: "Yo no sé inglés. Lo detesto. Yo no entendía lo que decían los maestros... Lo único novedoso fue pintar al desnudo."

Al hacer memoria, sin embargo, el artista recuerda otro mérito de su estadía: por primera vez ve originales de los grandes maestros. Fue un compañero estudiante, José Olivo, quien le lleva a ver una exposición de Van Gogh en el Museo Metropolitano de Arte aprovechando el día gratis: el lunes. Es otro, sin embargo, el artista que domina sus recuerdos: "Puedo mencionar una pintura de Rembrandt. Un caballo con jinete en fondos oscuros. Me impresionó. En un momento empecé a ver ese caballo moviéndose -la ilusión de ver el caballo caminando. Empieza a ver uno fenómenos. Los he visto en los campos al obscurecer. Las

cosas caminan estando quietas. *Empieza a intercalarse la naturaleza entre luz y sombra. Es como una fantasmagoría.*" Esta fantasmagoría del anochecer habría de tomar diversas formas en varias de sus futuras pinturas en obras como *Neblina* -en paisajes que surgen de la obscuridad del bosque como formas vegetales y animales que parecen vibrar y emanar luz.

A su regreso a la Isla, Carlos Raquel encuentra empleo en el taller de Juan Rosado, el cual se dedicaba a la elaboración de letreros, carrozas, murales y otras manualidades. Allí trabaja y establece amistad con Rafael Tufiño y Antonio Maldonado, quienes habrían de ser poco después compañeros de trabajo en el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP). Fundado en diciembre de 1950, el Centro, establecido en los altos del antiguo diario *La Correspondencia* (calle San José 152 en el Viejo San Juan) era una combinación de taller, galería y escuela de arte. En sus facilidades, compartió y obró, además, con Lorenzo Homar, Félix Rodríguez Báez, Antonio Torres Martinó, Rubén Rivera Aponte y Samuel Molina. La influencia que más recuerda Carlos Raquel, sin embargo, es la de Frank Cervoni: "*Cervoni es el que me alumbró en cuanto al tema que llamaremos patriótico. Recuerdo una obra suya: 'Flotará Aunque se Oponga el Viento'.*" *En ella hay unos estudiantes izando la bandera de Puerto Rico antes de tener el reconocimiento oficial. El enemigo de la independencia pone que eso es un delito dependiendo de quién la alce. (El tema patriótico) nace de la idea de que si uno quiere que su país sea independiente, uno tiene que hacer las cosas que enfatizan eso. Si uno le pone pensamiento a una marina, a un paisaje, uno lo hace que sea así.*"

Una experiencia que enriqueció esta faceta de la obra del artista lo fue su contacto con la

obra de artistas mejicanos del Taller de Gráfica Popular (TGP) y con los murales de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco y González Camarena -pintores en cuya obra predominaba el estilo del realismo social. Fue Antonio Maldonado quien le invitó a visitar México y con quien viajó al país en 1952 y en 1958. Sobre la obra gráfica del TGP, Carlos Raquel recuerda: "*Yo vi un libro que era como un portfolio. Era un libro, pues era impreso. Creo que tenía cuatro originales. Era un escogido, yo entiendo, del arte de la Segunda Guerra Mundial. Eso era, pues, 'fuego a la lata' al eje Berlín-Roma-Tokio. También había grabados sobre la guerra entre Alemania y Rusia.*"

El Realismo Social desarrollado desde la década de los '20 e inspirado por la Revolución Mexicana, en las circunstancias políticas, sociales y económicas por las cuales había pasado y tenía que enfrentar el hombre mexicano y la cualidad alegórico-surrealista, tan expresiva de algunos de estos murales, muestra su influencia en grabados como *Doña Fulana*, *Elecciones Coloniales* y *Huracán del Norte* así como en pinturas como *Mala Entrañita*, *Paroxismo* y *Diplomacia*. En *Huracán del Norte*, una gigantesca figura de rostro calavérico -símbolo del estado colonial impuesto por el "norte" -acarrea fuertes vientos los cuales a su paso destruyen el paisaje urbano puertorriqueño a la vez que arrastran consigo figuras de hombres y mujeres agonizantes y que a la vez lleva consigo a un sonriente hombre de negocios norteamericano. En su pintura al óleo titulada *Mala Entrañita*, la explotación económica de la colonia se personaliza en una siniestra figura que esconde en las sombras su cornamenta y que, en un ademán que genera centella, lanza al espectador unas monedas a la vez que se

aferra a un fajo de billetes.

De los murales mexicanos, los más recordados por Carlos Raquel son los de González Camarena los cuales -comenta él- eran "*murales realistas que intercalaban abstracción y surrealismo*". La idea de combinar lo figurativo y lo abstracto habría de surgir más tarde en la obra de Carlos Raquel. Al decidir que una pintura en proceso no estaba resultando, el artista decidió cubrir el lienzo con pintura blanca para uso posterior en otra obra. Al comenzar a aplicar el blanco, hubo algo que llamó la atención del artista. Los rápidos movimientos del pincel crearon en el lienzo un patrón que reflejaba la energía del gesto que los producía. Tanto llamó la atención del artista este efecto que más tarde lo aplicó en pinturas como *Paisaje de la Jurada*. En estas obras, destellantes formas abstractas que sugieren rayos o llamaradas, flotan en un espacio de obscura tiniebla en la cual se vislumbran imágenes de figuras y paisaje.

Sobre lo que ha sido llamado el elemento de surrealismo en su obra, el artista comenta: "*Algunos cuadros son tomados de imágenes que aparecen en sueños. Hay imágenes tomadas de la realidad. Al uno pintarlo, entonces parecen sueños. Como si se entrelazaran realidad con sueño y sueño con realidades. Otros provienen de temas que uno piensa y que uno comienza a descifrar con un lápiz y un papel*".

Sueño y realidad se fusionan en la mente creativa del artista dando lugar a un exótico mundo en el cual objetos y figuras son sometidas a misteriosas e incluso siniestras transformaciones. En *Paroxismo* vemos una monstruosa figura cuyo cuerpo parece estar reducido a un esqueleto del cual emana luz y energía. En *Chefa y Lengua Viperina*, figuras humanas sufren extrañas transformaciones.

Sueño, realidad, paisaje, figura, patriotismo. En las hábiles manos de Carlos Raquel Rivera, estos temas han encontrado toda una gama de manifestaciones, a veces bellas, a veces escalofriantes, pero siempre intrigantes, a través de ese laborar creativo del arte.

“La pintura es un algo cuando uno empieza que es un misterio. Uno ve en la naturaleza todo lo que hay y es como si estuviera pintado. Ahí lo que pasa es que el sol está pintando lo que uno está viendo. Como que le da forma a las cosas para que uno las vea. Les da color.”

“Uno se pasa tratando de entender cómo es que se pinta... estudiando la pintura para llegar a dominarla, a comprenderla, para uno llegar a hacer esos cuadros ideales que uno desea llegar a hacer. Es una 'brega'. En realidad es una brega lo que hay. En ese trajín... ¡Cuántos se rajan! La inmensa mayoría... Eso, pienso yo, es que no llegaron a entender la pintura como creían que la entendían. Y es que hay un engaño en esto. Uno ve todo lo que está ahí y parece que está pintado. Y se ve fácil. Pero llegar a poner eso en un cuadro... eso es segunda naturaleza.”

*La obra fue destruida al igual que otro óleo de Cervoni - *La Masacre de Ponce* - y uno de Antonio Maldonado, titulado *El Plebiscito* en un fuego de misterioso origen, ocurrido en la sede del Movimiento Pro Independencia (MPI), entonces localizado en Río Piedras frente a la Plaza de Recreo:

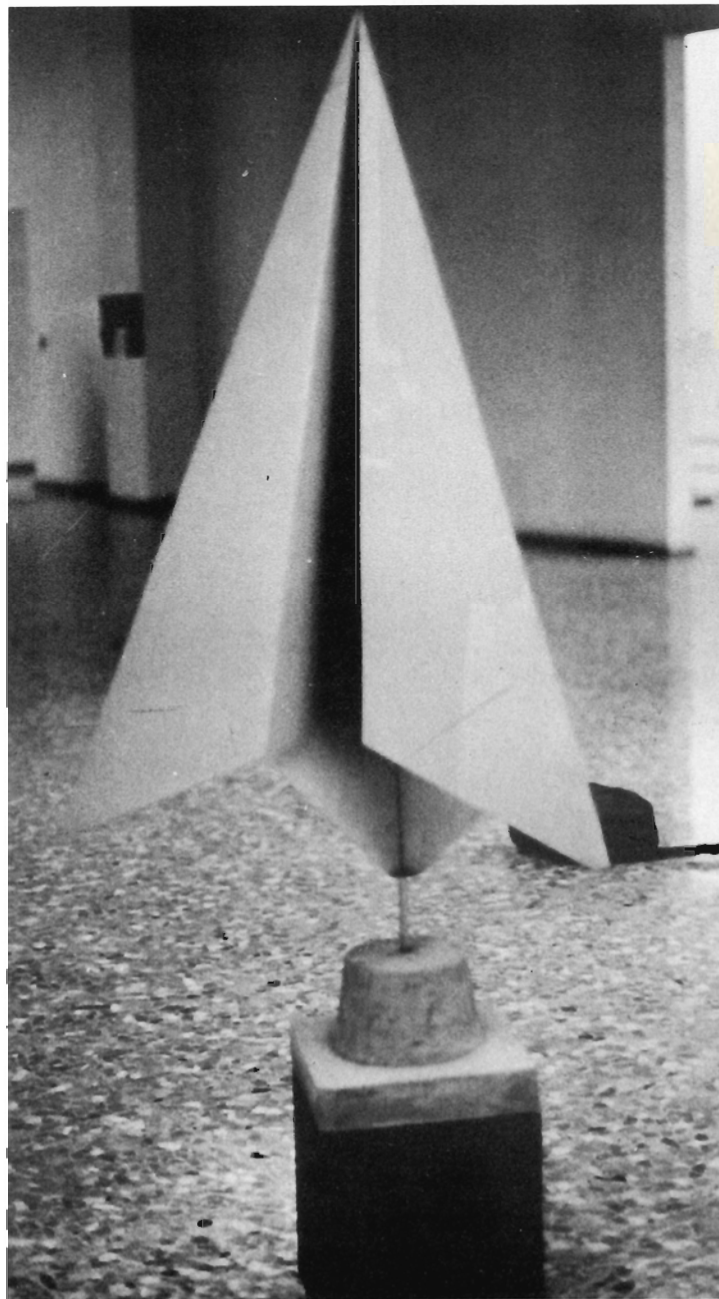
DESDE SANTO DOMINGO BREVES APUNTES ACERCA DE UN SIMPOSIO DE ESCULTURA...

Marianne de Tolentino

El *Simposio Iberoamericano de Escultura* se ha celebrado. Fue sucesivamente una idea, un proyecto, un hecho. Los artistas dominicanos sentían la necesidad de encontrarse con sus colegas más cercanos, no tanto en el aspecto geográfico como de los intercambios humanos y culturales. Para tales fines, se decidió organizar un evento internacional en torno a la escultura. ¿Por qué la escultura, si es una categoría plástica menos desarrollada, informada y solicitada en Santo Domingo que la pintura o el dibujo? La pregunta trae su respuesta: justamente, esa misma situación de la escultura dominicana requería una inyección de gente, conocimientos y obras, susceptibles de provocar estímulos, inquietudes y cambios. En pocos meses, gracias a la Secretaría de Estado de Turismo y al Colegio de Artistas Plásticos, con la colaboración de un Comité Organizador, presidido por el escultor Antonio Prats-Ventos, se preparó una audaz y ambiciosa empresa, que conllevaba la invitación, cubriendo transporte y estadía, a más de 40 escultores y 15 críticos oriundos de América Latina, El Caribe y Europa, pues se quiso un encuentro iberoamericano, relacionado con la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

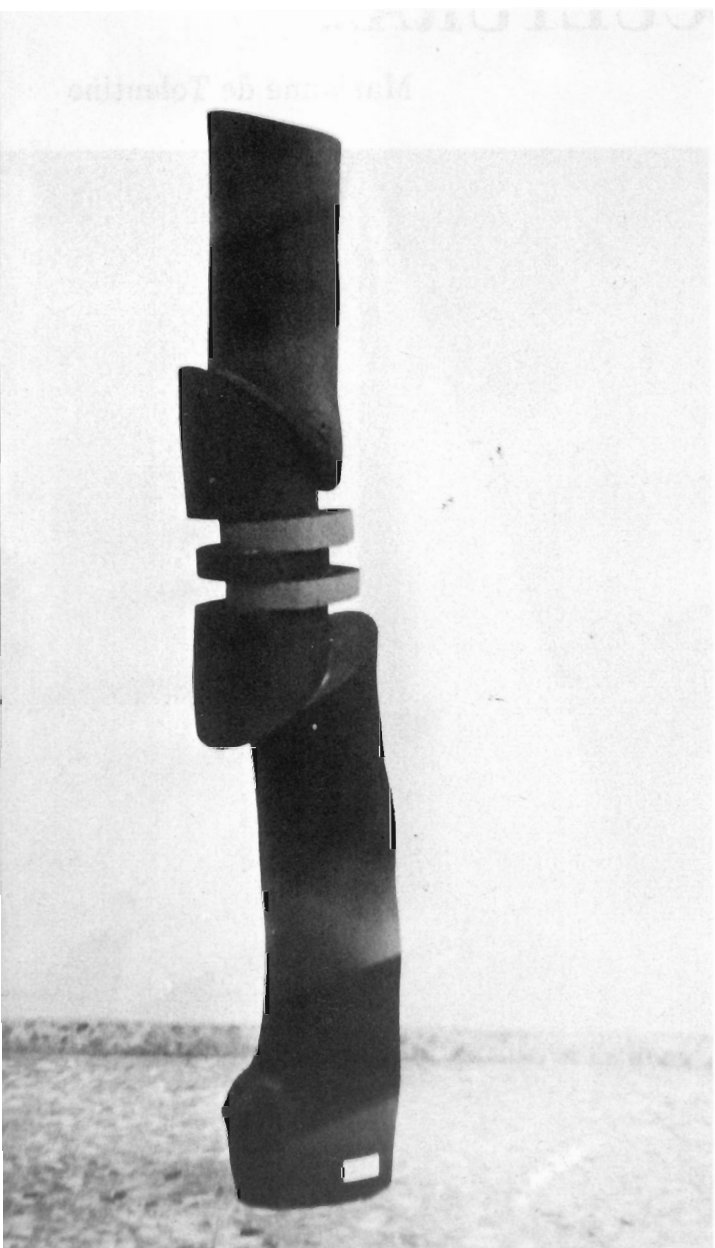
Por cierto, se ensancharon un poco las fronteras incluyéndose artistas de Estados Unidos y el Canadá, y críticos franceses especialistas en arte latinoamericano. Salvo casos de fuerza mayor y compromisos previos, todas las personalidades contactadas respondieron positivamente y aceptaron donar a la República Dominicana, una obra que realizarían durante el *Simposio*, en principio con materiales y herramientas proporcionadas "in situ". Los críticos participarían con ponencias y debates, tratando temas nacionales y regionales, en Jornadas de la Crítica, una ocasión también excepcional para los críticos dominicanos, en su mayoría marginados del circuito internacional.

Los problemas múltiples que se presentaron, unos surgiendo después de que otros habían sido solucionados, retrasaron en algunos días el inicio del *Simposio* que se inauguró oficialmente el 2 de diciembre de 1985 y se clausuró el 15 de mismo mes, aunque contados participantes, enfrascados con obras monumentales, permanecieron más tiempo. Todavía está aquí trabajando el canadiense Armando Vaillancourt. Los críticos se habían marchado antes. El balance del *Simposio* ha sido altamente positivo, y, en comparación a los resultados, inconvenientes parciales de desorganización o de retraso e insuficiencia de los materiales, tuvieron



Pablo Rubio, Puerto Rico, *Simposio*,
acero inoxidable y oro. 6', 1985.

poca importancia, la buena voluntad y el compañerismo fueron victoriosos. La satisfacción de los invitados y de los dominicanos se manifestó de manera casi unánime. No sería exagerado afirmar que, el *Primer Simposio* se convirtió en una cita para el Segundo...



Melquiades Rosario, Puerto Rico, *Escultura*
Ensamblaje, madera policromada, 5' 6", 1985.

Fue una experiencia extraordinaria en cuanto a la convivencia, a la atmósfera de hermandad que reinó durante esas semanas. Los trabajos se desarrollaron en esa gran área urbana, a la vez museo-gráfica y verde que es la Plaza de la Cultura. Las Jornadas de la Crítica tuvieron por marco la Biblioteca Nacional. Los talleres de escultura se montaron alrededor de la Galería de Arte Moderno, principalmente en el anexo abierto de hormigón, llamado Paraboloides, donde estaba ubicada también la cafetería, punto de reunión y... alimentación. A pesar de las barreras levantadas

por la falta de comunicación, muchos son los artistas de Latinoamérica y España que se conocen, hasta personalmente, más aún los críticos. Por lo tanto varios de los participantes en el *Simposio* eran amigos o relacionados. Los lazos se estrecharon o se establecieron. Para los dominicanos, constituyó una magnífica oportunidad para descubrir y ser descubiertos, con la excepción de algunos vínculos anteriores desde Congresos y Bienales.

La solidaridad y el interés recíprocos se manifiestan en los intercambios de ideas y proyectos, e igualmente en la ayuda mutua en el trabajo, desde accionar el proyector durante las sesiones de la crítica hasta colaborar con la ejecución de las obras escultóricas ajenas.

A ese respecto, cabe mencionar la activa participación de la representación de Puerto Rico. Vinieron, realizaron y dejaron obras notables los escultores Pablo Rubio, y su asistente Edwin Villanueva, Melquiades Rosario, María Elena Perales. La importante crítica de arte mexicana, Raquel Tibol, destacó la actuación de Pablo Rubio: "*El puertorriqueño Pablo Rubio llegó provisto de todos los instrumentos para la soldadura en frío y el empleo del rayo láser. Con entusiasmo y generosidad hizo cuantos muestreos le pidieron dentro del enorme taller conjunto levantado a propósito junto al Paraboloides del complejo de varias manzanas conocido como Plaza de la Cultura.*" Lo cierto es que muy pocos como Pablo Rubio, -hubo contadas excepciones que trajeron elementos ya listos de sus esculturas- viajaron con equipos y herramientas, puestos luego a la disposición de compañeros, hasta manejadas para ellos, según lo hizo el escultor puertorriqueño. Valientemente, con media pierna enyesada, el crítico de arte, Ernesto Ruiz de la Mata, superó esa molestia para asistir al *Simposio* y a las Jornadas de la Crítica.

Ahora bien, el aprovechamiento mayor que se sacó del *Simposio* fue evidentemente el aporte de las obras. No solamente porque han conformado una colección excepcional que permanecerá en Santo Domingo, sino que han sido fuente -múltiple y diversificada- de información sobre las tendencias actuales y la creatividad personal; el uso de materiales y las técnicas empleadas; los conceptos de forma, volumen, espacio y color; figuración y abstraccionismo; la pieza única y el ensamblaje; escultura y ambientación.

Todas esas modalidades han coexistido en este *Simposio*. Para los dominicanos, en particular los jóvenes (desde los profesionales del arte o los simples "receptores" de las artes visuales) esa variedad, esa inventiva, esa explosión de libertad, fue reveladora, por la identificación frecuente en nuestro medio de la escultura con la talla en madera, mayormente vertical y cerrada, preeminentemente orgánica en contornos, volumetría y

reminiscencias. En pocas palabras, una categoría limitada en los aspectos matéricos, técnicos y plásticos, a pesar del talento de varios artistas entregados en cuerpo, alma y oficio a la escultura.

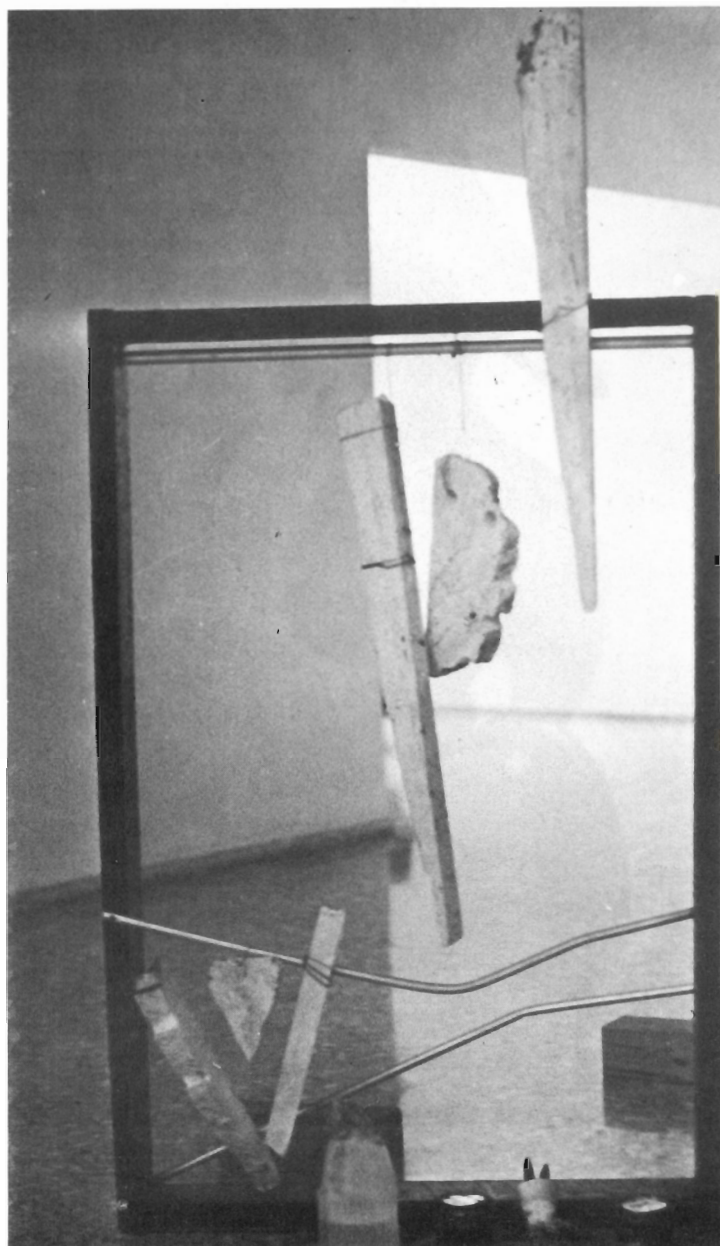
En el espacio de breves apuntes, no es posible analizar las esculturas realizadas durante el *Simposio*. Sin embargo, el video documental que filmó recientemente Pablo Rubio en Santo Domingo, habrá permitido "ver", a través de la televisión puertorriqueña, prácticamente todas las obras, actualmente colocadas en la Galería de Arte Moderno. Nos limitaremos pues a un comentario muy general...

La talla directa tradicional tuvo sus representantes. En madera y formas orgánicas neofigurativas, el hondureño Jesús Antonio Zelaya y el nicaragüense Salvador Aguilar. En ónix, modulando la superficie, el guatemalteco Dagoberto Vázquez; en mármol, con efecto de suspensión aérea, el costarricense Domingo Ramos. Cabe mencionar también la rusticidad voluntaria de la madera de la peruana Sonia Prager y el dramático labrado de la pieza del ecuatoriano Jesús Cobo. Dos esculturas combinaron la talla en madera con tensores que mantenían equilibrio y posición de los elementos; los *signos* del español Feliciano Hernández y los bajos-relieves del dominicano residente en Roma, Cristian Martínez, mientras otro "dominicano ausente", de Nueva York, Bismarck Victoria convirtió una mesa de taller en composición *dadaísta*.

De Puerto Rico, Melquíades Rosario formuló con un tronco policromado, cortado y reensamblado, una protesta ecológica, y María Elena Perales se entregó con entusiasmo a la experimentación. Una de las obras más comentadas fue la composición escultórica en madera de Carlos Colombino de Paraguay, desmitificadora del clasicismo, conceptual, emotiva, plural y fascinante en su plasticidad.

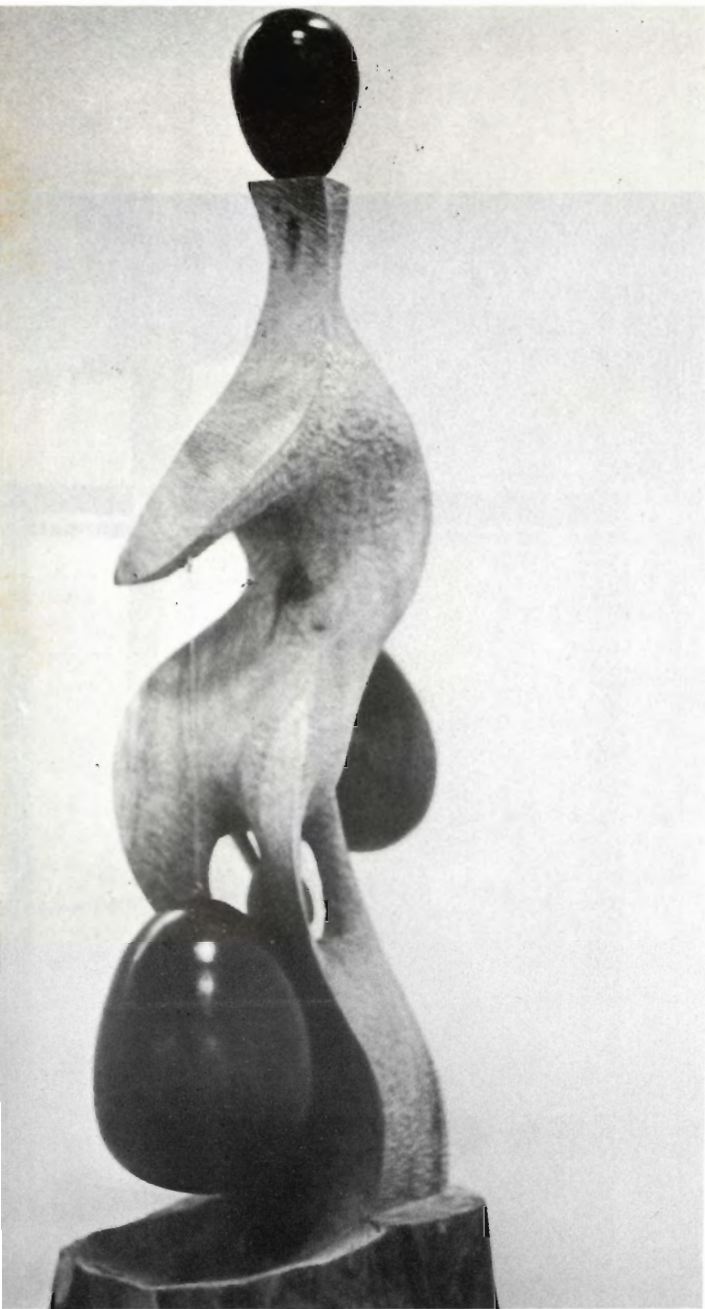
Paisaje y ecología, ruinas y arqueología se transmitieron, pues, a través de distintos discursos escultóricos. El excelente escultor argentino Enio Iommi realizó una verdadera ambientación de expresión geográfica y "social", en materiales pobres, que ha estremecido el *Simposio*. *Arte Povera* podría también calificarse la interesante estructura horizontal - ladrillos, madera, cemento, sogá - de Susana Arias de Panamá. La *construcción* geométrica, ritual, rústica de Antonio Nava, de México, con sus dos elementos de piedra volcánica mexicana, que filtran un depósito de agua gota a gota, llamó mucho la atención.

Relativamente pocos artistas trabajaron en metal, en parte por la limitación de material y equipo disponibles en el *Simposio*, pero la calidad compensó la cantidad, a través de tres obras excelentes. Pablo Rubio, el héroe "tecnológico" de esas jornadas, hizo triunfar su dominio sobre el acero, y



María Elena Perales, Puerto Rico, 1985.

consiguió en su *Página al Tiempo* exaltación de la forma, el volumen, la superficie, desplegados en la estructura principal y reconcentrados en la esferilla dorada. Patricia del Canto, de Chile, elevó una impresionante secuencia de barrotos de hierro, carcelaria e impenetrable, con una *Ventanilla* que abre sobre un espejo. Ecuatoriano residente en Roma, Estuardo Maldonado, construyó una verdadera geometría en el espacio, ligera y rica en efectos de perspectiva; cabe señalar también la magnífica muestra individual que expuso en la Galería de Arte Moderno.



Salvador Aguilar, Nicaragua, 1985.

Para los dominicanos, acostumbrados a la verticalidad escultórica, fueron objeto de curiosidad y reflexión, las concepciones y realizaciones horizontales, a ras del suelo, de los brasileños José Resende y Marco Antonio Alves do Valle. El conjunto de *pedras...* en fibras vegetales, modeladas por la venezolana María Teresa Torras causó gran impacto y la abatida efigie de la *condición humana*, con sus tres bloques de cemento, del argentino Carlos Boccardo ha sido también muy comentada.

A pesar de que se superó en buena medida el problema de los materiales de trabajo, ese aspecto no dejó de influir sobre el tamaño y/o rasgos formales de ciertas obras, como fue el caso de la *Flor de Quisqueya*, alta estructura en madera, del venezolano Pedro Barreto; sin embargo, la ligera

tendencia arqueada de las tablas... aumentó el carácter "emotivo" y cercano a la naturaleza de la pieza.

En cuanto a Leopoldo Mahler, conocido miembro del Grupo CAYC de Buenos Aires, residente actualmente en Santo Domingo, la imposibilidad de conseguir una autorización municipal para un proyecto urbano hizo que recortara en planchas de travertino, un trio de caballos "desmitificados", reposando sobre troncos y gravilla. A veces los inconvenientes generan soluciones...

Las últimas obras realizadas fueron las del escultor colombiano John Castles, energía y ritmo llevados al acero y las edificaciones monumentales -todavía en curso en el momento de escribir este texto- y las de dos importantes artistas: el peruano Emilio Rodríguez Larraín y el canadiense Armando Vaillancourt.

Con la celebración del *Primer Simposio de Escultura* en Santo Domingo, se ha rendido un justo tributo a la escultura iberoamericana y se ha comprobado que, guiados por el talento y la confraternidad, los fines... consiguen los medios.

Marianne de Tolentino, francesa, directora del Departamento Cultural de la Secretaría de Relaciones Exteriores de la República Dominicana y presidenta de la Asociación de Críticos de Arte, República Dominicana.

PABLO RUBIO O LA METAMORFOSIS DE LA ESCULTURA.

De lo Tecnológico a lo Poético.

Marianne de Tolentino

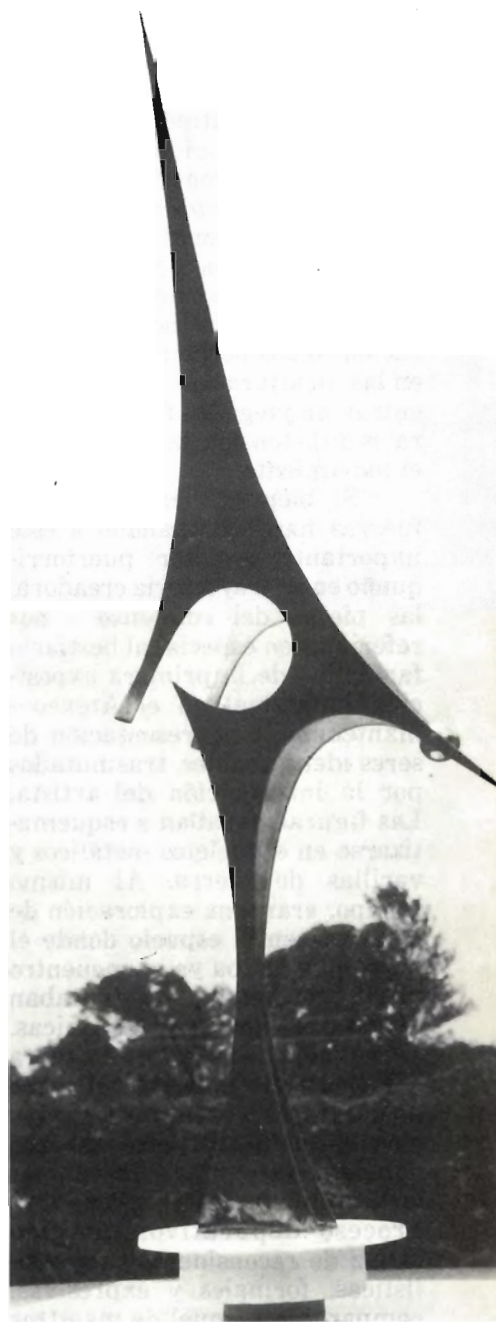
Durante el *Simposio Iberoamericano de Escultura* que se celebró en Santo Domingo, reinaba una febril actividad entre ruido, gesto y materia, en el Paraboloides, anexo a la Galería de Arte Moderno, situado detrás del edificio principal. Por la mañana, por la tarde, un personaje alto y enmascarado causaba una fuerte impresión sobre el visitante. Rodeado por ayudantes y observadores, ese héroe desconocido, cuyo cuerpo se doblaba hacia estructuras de metal, estaba concentrado en su labor de soldadura o de corte de una plancha con el rayo láser. Cuando calor y esfuerzo intensos obligaban al protagonista de esa dura faena a descansar, cuando la máscara levantada dejaba aparecer el rostro, reconocíamos a Pablo Rubio. Una sonrisa franca acompañaba las palabras de bienvenida y una constante disposición para enseñar a los curiosos la técnica y los instrumentos de trabajo. Incansable y entusiasta, el escultor había terminado ya su pieza realizada para el *Simposio*. Sin embargo seguía labrando el metal, ayudando entonces a compañeros latinoamericanos en la ejecución de sus esculturas.

En aquel momento de reposo, si llegaba un amigo, Pablo Rubio podía preguntarle: "¿Quéte parece mi escultura... la viste ya en la segunda planta de la Galería?" Pero el elogio no le dejaba satisfecho y agregaba: "Sí, está bien, pero yo quería hacer para Santo Domingo una escultura monumental, la falta de materiales me limitó..." Sin embargo, esa estructura, globalmente triangular en sus esquemas formales, evoca la monumentalidad y propone a la percepción del espectador, una simbiosis de energía, refinamiento y sutileza. Como bien lo

señala Myrna Rodríguez a propósito de otra obra de Pablo Rubio: "una escultura puede ser clasificada como 'monumental' no solamente por su gran escala sino también por su sentido simbólico".

Es una flecha que se dispara hacia la verticalidad del espacio. Es el sometimiento del acero que el escultor ha *plegado* como si fuese un proyectil de papel. Es la alternación de planos que animan el volumen. Es el lustre de metal que exhala luz y pureza. Es también aquella esferilla, áurea, enigmática, perfecta, a la vez suspensión y equilibrio, que convierte en acorde el contraste entre arista y redondez, entre línea recta y circularidad. Es, en su culminación expresiva, reflexión metafísica y armonía poética.

Esas cualidades que acabamos de observar en la pieza concebida y realizada para el *Simposio* de Santo Domingo, caracterizan a la personalidad escultórica de Pablo Rubio. Una lectura "objetiva" enfoca prioritariamente la *geometría sensible*² de la escultura, la óptima proporción entre los elementos formales, los ejes direccionales, la distribución de las masas, la articulación entre superficie bidimensional y perspectiva volumétrica. A esa percepción estética interior - podríamos decir *íntima* - de la obra, se suma una visión abierta, pública, al aire libre. Es indudable que los trabajos de Pablo Rubio demandan una comunicación con el medio circundante: la naturaleza, el cielo, el agua - como su composición monumental *Honor al Tiempo*-. El diálogo con el espacio implica un ambiente físico que acoge la escultura como parte integrante de su alrededor y no le basta una colocación para que nuestra mirada se concentre en la pieza. Pablo Rubio concibe sus trabajos para que se unan al



Pablo Rubio, *Guerrero Celeste*, bronce. 16'. 1984.

entorno, para que se establezca una relación permanente y vital entre el lugar y el objeto. Así cobran su plena valoración, es una cuestión de atmósfera, de distancia, de continuidad sensorial. Esa situación intensifica simultáneamente el *mundo exterior*, en su consistencia espacial, y la aproximación visual a la escultura en sí, flujo recíproco de energías. Interrelación que tiene su explicación si nos percatamos de que, en las esculturas de Pablo Rubio, entran en juego las fuerzas naturales de la tensión, la resistencia y el movimiento.

Si bien es cierto que esas fuerzas han acompañado a este importante escultor puertorriqueño en su trayectoria creadora, las piezas del comienzo - nos referimos en especial al bestiario fantástico de la primera exposición individual en el Ateneo - mantenían la representación de seres identificables, trasmutados por la imaginación del artista. Las figuras llegaban a esquematizarse en esqueletos metálicos y varillas de hierro. Al mismo tiempo, eran una exploración de la forma en el espacio donde el barroquismo iba ya al encuentro de la geometría, y/o trazaban escrituras ligeras y dinámicas. Una silueta de caballo, evocadora del desarrollo corporal del ritmo en la carrera, poseía una singular elocuencia al respecto. Si nos detenemos a pensar, observamos en la evolución de Pablo Rubio, un proceso depurativo, también capaz de reconsideraciones estilísticas, formales y expresivas, comparable a aquel de maestros de la escultura contemporánea en metal, como David Smith o Alexander Calder.

Nos parece fundamental subrayar el aspecto de la reconsideración permanente. En efecto, constatamos una depuración

paulatina que supera el fenómeno de las apariencias y su conexión con organismos reales, y persigue cada vez más, fines de plasticidad y esencia, o sea una "búsqueda de lo absoluto". Sin embargo, no se manifiesta en las concepciones artísticas de Pablo Rubio una actividad irrevocable y dogmática. Escultor, pero igualmente pintor y grabadista, recientemente, en 1983 y 1985 respectivamente -aparte de su dedicación a la escultura- él ha realizado muy buenos trabajos gráficos en colografía (*Yocahu II* o una textura de bajo-relieve) y en serigrafía (... expresivo diseño de *Hipérbolas* que, llevadas a la tercera dimensión, constituirían magníficas estructuras escultóricas). Esa vocación plural, que permite un desenvolvimiento técnico y creativo en distintas categorías - siendo la escultura una "presencia" constante que aflora en otros lenguajes - nos remite, en un registro diferente de aproximación a la obra, a la correspondencia entre abstracción y figuración.

Aparte de que esa disociación tradicional, no tiene, en nuestro criterio hoy, razón de ser, debemos evitarla frente a las esculturas de Pablo Rubio, jamás narrativo o descriptivo hasta en su primer periodo. Ahora bien, de igual manera, existe en sus signos espaciales, aún los más vinculados a la tecnología, una libre referencia a un objeto o sujeto reconocible, con una especificidad: la relación con el vuelo y el espacio. El crítico de arte José A. Pérez Ruiz hizo un análisis minucioso de las alusiones y correspondencias a través del *Guerrero Celeste*,³ y saludando el sentido alegórico de la obra y su alusión al pitirre, expresó: "*Su concepción dependió del recuerdo aleccionador de tan desigual*

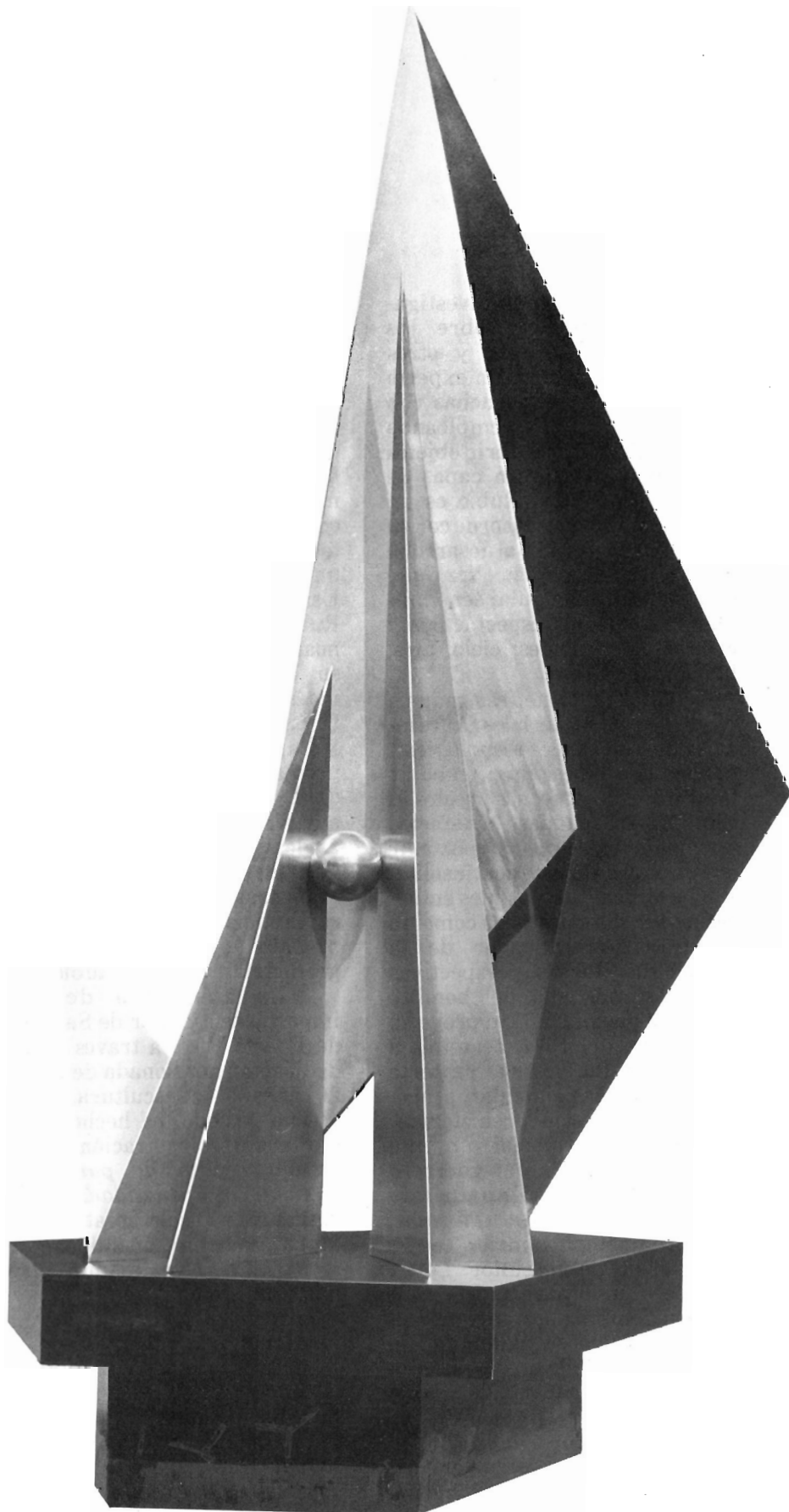
lucha en que la habilidad del pequeño se impone a la fuerza del gigante. El despliegue de las alas tiene la gracia de los desplazamientos ascendentes". Asimismo, la escultura monumental *Honor al Tiempo* aprovecha una reminiscencia conceptual y estilizada del murciélago, evitando así el rigor austero y frío del minimalismo; y la pequeña esfera rutilante cumple una función plural de signo y símbolo, de fascinación y enigma.

Hemos de ampliar la reflexión acerca de la escultura de Pablo Rubio y la tendencia minimalista. Es cierto que el artista adopta la precisión y el ascetismo de las formas geométricas, geometría en el espacio tratada con una gran pureza. Pero, lejos de culminar en la reducción y la impersonalidad voluntaria del minimalismo, en esa estética del vacío expresivo, una motivación filosófica, existencial y alegórica, determina un potencial comunicador más amplio y subjetivo. Aunque se trata de un rasgo identificador del *temperamento* escultórico de Pablo Rubio, él ha realizado obras en las cuales esa impronta interior se vuelve más evidente, así pues la serie de los *Mundos Caídos* y el *Guerrero Celeste*. José A. Pérez Ruiz⁴ valora plenamente la proyección anímica de determinados elementos plásticos: "*Los reflejos quebrados derivados de la integración de vanis, otorga a los vacíos cualidades poco usuales, ya que se abren como ventanas en que las emociones pueden asomarse*".

Las propiedades a la vez físicas y estéticas del acero inoxidable, material industrializado por excelencia, que utiliza preferentemente Pablo Rubio, participan en la riqueza de comunicación de las esculturas. La

superficie posee vitalidad propia. Al efecto de perfección que produce intrínsecamente la plancha de metal por su lisura y limpidez, se suma ese diálogo con el entorno que ya mencionamos para el aspecto estructural y espacial. Nos referimos ahora a la luminosidad y el espejeo de la materia bruñida. Allí se reflejan los elementos circundantes. En las piezas de mayor altura, creemos ver *mundos de ilusiones*, hasta las nubes que pasan. Es la animación, cambiante y movediza, llevada por la luz, aprovechada por la calidad "refractiva" de la superficie, entonces creadora de imágenes. La preciosidad asciende del acero a la plata y al oro, cuando la mirada, inconteniblemente atraída, se detiene ante la esfera áurea y su enchapado reluciente, fruto de la habilidad del artista y su dominio de los medios tecnológicos aplicados a la escultura. Analizando el monumento *Honor al Tiempo*, José A. Pérez Ruiz expresa que "el globo dorado que forma la cabeza del murciélago se transforma simultáneamente en especie de foco en que confluyen fuerzas que se orientan en direcciones opuestas".⁵

Ningún análisis de la obra de Pablo Rubio puede hacerse sin que se tome en cuenta la tecnología vertida a la escultura y su conocimiento de los últimos adelantos científicos e industriales que él pone al servicio de la expresión plástica. En efecto, su experiencia y su formación ponen de manifiesto, a la par con estudios prácticos y teóricos de las disciplinas artísticas, años de entrenamiento e investigación en ese campo. Se ha perfeccionado en las técnicas más avanzadas de la soldadura; ha estudiado a nivel especializado, física y química aplicadas a su quehacer de



Pablo Rubio, *Monumento a Lola Rodríguez de Tió*, acero inoxidable y oro, 10', 1985.

escultor; ha realizado investigaciones exhaustivas sobre las propiedades del acero y otros metales; se ha vuelto un experto en el corte de las planchas con rayo láser, así como, empleando la electrólisis en recubrir objetos de cobre o acero, con capas de plata u oro. Pablo Rubio es un profesional del arte, acorde con su tiempo, la sociedad y el desarrollo post-industrial, a la vez que demuestra una singular sensibilidad frente a los espectáculos y elementos naturales: cielo, aire, luz, agua, paisaje.

Por otra parte, ese manejo renovador de materiales procesados y de los avances tecnológicos, no impiden al escultor trabajar también con desechos, restos y recortes de chapas, artefactos seriales *ready-made*, y construir ensamblajes de estética insólita, si no barroca, susceptibles entonces de ser interpretados como un discurso desmitificador de la tecnología, de sus perspectivas cósmicas más allá del hombre común y planetario. Un proyecto fascinante, del 1984, accesible a varias lecturas posee al respecto una elocuencia particular, proponiendo una versión "prehistórica" de un cohete espacial, un ente extra-terrestre, o algún guerrero enajenado y asolapado de residuos y retazos herrumbrosos. Concordamos plenamente con la afirmación del escultor López Dirube - quien para satisfacción de los dominicanos, residió un tiempo y tuvo su taller en La Romana -, cuando escribe acerca de la participación de Pablo Rubio en la XVII Bial de Sao Paulo: "*En su obra, detrás de esa parafernalia de volantas, bielas, engranajes y levas; soldaduras, atornillados y remuchados, se afirma lo más legítimo del Arte Escultórico*". Agrega, empleando una hermosa imagen, que es "más

constructor de sueños que amasador de materia."⁶

Pablo Rubio, que concibe la estructura como composición y construcción, a menudo como edificación monumental, hasta como arquitectura donde el hombre podría pasearse, es al mismo tiempo un creador que consigue convertir el proceso tecnológico en gesta poética... con un ingrediente épico permanente. Esa virtud se explica. Pablo Rubio es puertorriqueño. Es latinoamericano. Reflexionar sobre su obra nos recuerda que el maestro colombiano de la escultura, Eduardo Ramírez Villamizar, refiriéndose a sus propias geometrías, decía que, dentro de la exuberancia latinoamericana, podían parecer frías, áridas, pero, que, frente a otras geometrías extremas, las de él eran casi líricas y próximas al romanticismo. Esa observación podría extenderse a las geometrías de Pablo Rubio.

La evolución de este importante escultor de San Juan de Puerto Rico, a través de una dedicación apasionada de más de 20 años a la escultura, en su último período, ha hecho culminar oficio e inspiración en "*un mundo repleto de pureza, de humana espiritualidad*".⁷... Sin embargo, su ciclo creativo dista mucho de haber concluido. Pablo Rubio es a la vez maduro en su labor artística y joven en la perspectiva cronológica. El seguirá sorprendiendo y seduciendo con esculturas que llevarán la huella de las raíces culturales, de la vida interior y de la tecnología presente y futura. Su obra pertenece a la corriente tal vez más representativa de la plástica puertorriqueña actual: simbiosis histórica de ayer, hoy y mañana; fusión entre lo local, lo regional y lo universal; resultado fructífero

del dominio físico de la materia y la técnica de la concepción intelectual y los conocimientos académicos, y sobre todo de la facultad visionaria inherente al arte y sus hacedores.

-
1. Myrna Rodríguez, "What makes art 'monumental'?", **Sunday San Juan Star**, 28 de julio de 1985.
 2. Calificación empleada por el crítico de arte brasileño Roberto Puntual, a partir de una exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 1978.
 3. José A. Pérez Ruiz, "*Guerrero Celeste*", **El Reportero**, 25 de junio de 1984.
 4. *Ibid.*
 5. José A. Pérez Ruiz, "*Honor al Tiempo*", **El Reportero**, 17 de junio de 1985.
 6. Rolando López Dirube, "*Sobre Pablo Rubio*". Texto de presentación para el catálogo de las obras de Pablo Rubio expuestas en la XVII Bial de Sao Paulo, 1983.
 7. Manuel Pérez-Lizano, **Arte Contemporáneo en Puerto Rico**, Universidad Central de Bayamón, Ediciones Cruz Ansata, Mayo 1985, pág. 81.

PROYECCIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DEL ARTE

Luis Camnitzer

El coronel Overmyer, del cuerpo de marina, comandante del vuelo, comunicó a la base de control que parte de las materias fecales de los monos había aparecido en la cabina de mando... "Esto es muy descorazonador" dijo el coronel Overmyer. "Todos estos años les hemos advertido a esos tipos que las jaulas para monos no iban a funcionar". Otros comentarios [del coronel Overmyer] fueron suprimidos por la base de control. (New York Times, Mayo 2, 1985).

La noticia es una metáfora para el colonialismo. Los sistemas educacionales promovidos por la metrópoli son nuestras jaulas, y parte de los productos que creamos bajo esos sistemas terminan apareciendo en la cabina de mando. La metáfora es particularmente certera con respecto a la enseñanza del arte.

El arte, en sí mismo afuncional, producción de lujo para un mercado restringido, tiene mucha mayor oferta que demanda. Las reglas del mercado son determinadas y controladas en la "cabina de mando", la metrópoli, y es solamente lógico que los integrantes de la cabina tengan un acceso más directo. Es paradójico que nuestros sistemas de enseñanza de arte se orienten hacia la metrópoli inaccesible. Las pedagogías del arte en las colonias han siempre reflejado o imitado las pedagogías metropolitanas, como también el arte colonial ha imitado al arte metropolitano. Tanto los movimientos académicos que siguen el modelo de la Academia Francesa del siglo XIX como los movimientos anti-académicos, particular-

mente los que siguen las ideas del Bauhaus, cumplen con este esquema. Las sub-tendencias pedagógicas o nuevas academias, se alinean con los movimientos estéticos, también promovidos por la metrópoli. Las hipótesis sobre las que se basa la aceptación de estas influencias son que el arte, sus valores y su comunicación, son objetivas y universales. No importa que para la Academia Francesa el arte es enseñable y tiene una forma particular, el realismo novecentesco y todo lo que no se acomoda al modelo, deja de ser arte. No importa que para la pedagogía posterior al Bauhaus el arte no es enseñable y solamente puede ser producto de un logro individual. Ambas versiones, totalmente contradictorias, son aceptadas como verdades objetivas y universales.

La cuestión sigue sin resolver: ¿se puede o no enseñar a hacer arte? La pregunta desgraciadamente no se liquida con una afirmativa o una negativa. Requiere un análisis más complejo que tiene que incluir respuestas a preguntas como: ¿Qué es lo que entendemos bajo la palabra arte?, ¿Qué posición ética, qué ideología tenemos como base para nuestro análisis?, ¿Qué necesidades tiene nuestro medio local o regional en relación a estas preguntas?

Dado que en general estas necesidades son distintas a las de los centros económicos y culturales que nos rigen, es concebible que las respuestas a las preguntas formuladas también sean distintas en cada lugar. Más aún, entre nosotros mismos no encontraremos unanimidad sobre qué entendemos bajo arte, o sobre nuestras éticas e ideologías, o sobre la percepción de nuestra realidad.

En la mayoría de las gentes existe la presunción que el talento es una prerrogativa de pocos donde generalmente uno mismo está entre los negados y excluidos. El talento artístico pasa a ser algo genético, proveniente de la gracia de Dios o del uso de vitaminas. Sin dedicarse a discutir el origen del talento, la mayoría de las instituciones artísticas presuponen su existencia en un número restringido de individuos. La escuela de arte por lo tanto es competitiva, tratando no de formar talentos, sino de identificarlos y promoverlos. Cuanto más talentos se "descubren" y cuanto más de esos talentos posteriormente triunfan individualmente en el mercado, mejor es la calidad de la escuela. Este tipo de escuela es el producto de una sociedad capitalista, clasista, competitiva, represiva y obscurantista, continuamente a la búsqueda de nuevos productos para satisfacer el consumismo que lubrica la economía.

Por oposición a este esquema tenemos la posición de que el talento es transmisible. Hay recetas precisas que si seguidas fielmente, producirán obras de arte que reflejan ese talento adquirido. Generalmente esta escuela es un taller dogmático formulado alrededor del ego de un profesor y los productos de los alumnos no son más que una extensión del trabajo del maestro. O si no, corresponde a una sociedad uniformada, culturalmente estable y anónima en su producción, con poca diferenciación entre arte y artesanía, generalmente represiva y obscurantista, pero sin necesidad del consumismo para lubricar la economía.

Tenemos una tercera alternativa: la de asumir la posibilidad de que el talento es una parte integral de todos nosotros. La institución pedagógica por lo

tanto estará para ayudarnos a todos a utilizarlo. Mientras que ninguna de las tres alternativas tiene confirmación científica, la ventaja de la última es que dañará menos al individuo. Una pedagogía coherente con la tercera posición permite el desarrollo de artistas que se perderían en las otras dos, más allá de los que saldrían formados por estas posiciones. Hay por lo tanto razones éticas para preferir esta tercera posición.

La propuesta resultante es entonces que una institución pedagógica tiene que concentrarse en la identificación de qué es lo que un individuo puede hacer mejor, para después equiparlo e integrarlo a la sociedad. Es el acento en el *qué* por oposición al *cómo*, lo que debiera separar las escuelas coloniales de las metropolitanas, a menos que estén satisfechas en su rol colonial. Las escuelas que nos han dado nuestras jaulas de monos, nos enseñan a pintar, a esculpir, a una cantidad de técnicas, pero no a pensar o a crear. Nos enseñan a ser trabajadores manuales sin propósito. Nos definen el arte como una acumulación de técnicas en lugar de como una empresa cognitiva e investigadora. Y peor aún, nos definen una técnica como una acumulación de recetas en lugar de como un proceso inventivo de búsqueda de soluciones a un problema.

El graduado de una escuela de arte generalmente tiene que desaprender lo aprendido, ubicarse en su medio real en oposición al medio ficticio que se le enseñó como realidad artística, encontrar un motivo o razón para expresarse, y encontrar un empleo que le permita invertir dinero en lo que es un *hobby* extremadamente costoso. Es extraño que mantengamos una institución para formar este tipo de gente, donde la poca que sale del laberinto, lo hace para irse al centro cultural de turno.

Si bien no creo que se pierda mucho cerrando las escuelas de arte en su estado presente, no es mi posición el hacerlo. Más bien pienso que hay que racionalizar la enseñanza, racionalizar el tema, y más que nada, ayudar a racionalizar a la gente. No estoy seguro que sea importante como meta el formar pintores y escultores. Me parece que es más importante el lograr que la gente entienda y utilice su potencial creativo en cualquier área de actividad. Creo que el arte, más que nada, es una actitud dentro de la cual todo es apropiable. Lo que llamamos historia del arte, aparte de ser una historia hecha en la cabina de mando, no es más que una colección de fósiles que quedan como síntomas parciales de esa actitud. Cuando enseñé me interesa más ver la distancia que recorre el estudiante en el proceso de entender y transformar la realidad que lo aprisiona, que ver si creó una obra exhibible en una galería. Me interesa el "arte" entre comillas solamente porque bien entendido puede ser una metáfora de libertad. En el momento, e institucionalmente, el arte tiende a ser una metáfora de represión.

Si bien no me molesta que nuestras materias fecales terminen dando en la cabina de mando, sí me molesta que durante su trayectoria nos salpiquen en la cara.

Ponencia presentada en el Arsenal de la Puntilla, Viejo San Juan con motivo de la exposición *Salón de Arte Yaucono: 1985* el 21 de mayo de 1985.

Luis Camnitzer, uruguayo, profesor de arte en la Universidad de Nueva York, Colegio de Old Westbury desde 1969.

RECUERDOS: ANTE EL MURAL DE LA PLENA

Félix Bonilla Norat

Tufiño sabía que tendría problemas cuando le pidieron el mural de *La Plena*. Pero sus ojos brillaban ante la faena según la explicaba Amílcar Tirado en el Bar Seda después del trabajo. Finalizaba el 1951.

"*Algo bien grande*" decía Amílcar "*que sirva de fondo para la película*" (que él dirigiría). "*Algo ilustrativo del tema que podría después, (aunque ambulante y sin pared precisa) quedarse como mural, una fiel señal de una linda fe, fe de que así será*". (La fe se cumplió 32 años después en la pared de Bellas Artes donde el mural hoy está y se puede ver. La obra pasó por Hades y problemas hasta llegar a una pared justiciera donde espero que se quede).

La fe la tenía Tufiño desde que se contagió con la DIVEDCO y empezó a ilustrar de "*los libritos*" por Pedro Juan Soto, Díaz Valcárcel y René Marqués. Los libritos y películas se repartían y exponían por campañas y algunos pueblos. Llevaban mensajes sencillos propios de una División de Educación de la Comunidad creada por la ley de un poeta que decía que "*la ciudadanía no debe estar cívicamente desempleada*", debe discutir y tratar de resolver sus propios problemas locales sin esperar que jefazos políticos lo hagan. Era una ley que depositaba confianza en el pueblo y nos enamoró a los artistas por ello.

Hasta de noche trabajábamos porque como no había que marcar reloj por la mañana, por la tarde no había compulsión de escapar: seguir trabajando de noche después del Bar Seda, era nada. No se pagaban las horas extra: no lo esperábamos. Y entre la DIVEDCO y las actividades del Centro de Arte Puertorriqueño los artistas nos completábamos. Eran buenos años. Todos teníamos fe en aquellos tiempos de la DIVEDCO en sus comienzos y del Centro. Todos teníamos fe y laborábamos con cariño en algo mayor que nosotros mismos, algo comunitario cuando en realidad no importaban los partidismos. Era un milagro ya desaparecido con tantos individualismos formalistas o partidismos políticos presentes que buscan lo que nos separa para

arrimarlo a sus brasas. Es la visión del niño la que se fija en cómo somos distintos. Entonces veíamos lo que nos unía, cómo nos parecíamos; esa es la visión del adulto productivo.

Tufiño estaba encantado aún cuando entre días lo veíamos silencioso y huraño, leyendo a Jung. (Se buscaba en muchos peldaños). Los organizadores de juntas de vecinos de la DIVEDCO no se suponía que fueran politiqueros porque la política divide esfuerzos y se buscaba reunirlos para resolver problemas en cada barrio o pueblo. Tufiño ya planeaba ir con organizadores hasta Adjuntas y otros poblados para tantear tanta maravilla sobre el campo. (De Adjuntas volvió con los bocetos iniciales para su serie *El Café* que terminaría dos años después, en 1953). ¡Vaya, que Tufiño tenía la fe!

"*A mí siempre me gustaron los musicales*" le dijo Tufiño a Amílcar. "*Y un mural sobre 'La Plena' es un sueño en mi vida. Que sea escenografía de una película es un regalo. Podría empezar como un portafolio de grabados...*"

Efectivamente, Lorenzo Homar también se había contagiado y entre él y Tufiño publicaron *La Plena* para 1953 con diseño del portafolio por Irene Delano y prólogo de don Tomás Blanco. Canario y otros cantores pleneros eran los resortes mágicos y esos cantos rimados de las plenas que tantos chismes contaban eran también murales del gusto público descarnado que prefiere aquello que va al grano de lo que se está contando. ¡Tufiño iba a tener competencia de la propia madeja de las Plenas! Tenía que atraer tal público de su lado... Tufiño musitaba entusiasmado y nosotros lo estimulábamos.

El mural se empezó en el 1952 aunque al final del año "*patinó*". Cada uno le urgía tal y tal plena favorita y Tufiño, el generoso, siempre quería probar toda nueva "*mirilla*". Además, ¡tantas otras cosas demandaban su atención! Pero la composición cuajó. Recuérdese que el mural se hacía cuando Tufiño podía y quería, ya que también tenía que cumplir la tarea de cada día en la División (ilustraciones y cartelones).

En el '53 siguió con inspiración y en el '54 se terminó "*un poquito de jaquemate*" dice él. "*Había que terminar la película y había la posibilidad de ir a estudiar y trabajar en Nueva York con una beca Guggenheim*".

En el pasado diciembre en sitio decente ¡al fin! el mural se inauguró. La gente bailó y cantó las distintas plenas plasmadas allí. Es un mural-pizarrón aculturador, y cuando lo ví últimamente me pareció más muralesco que antes excepto la parte que ha sido restaurada: ésta fue barnizada con barniz muy brillante, como cuadro de caballete al óleo, no como mural luminoso. Mientras colgaba "*temporeramente*" en la DIVEDCO se veía ajetreado en medio de los trabajos y cuando colgó en el Instituto de Cultura en la exhibición de Tufiño (1959) la luz le daba brillos desiguales. Donde está ahora permite mejor visión de cantazo, se aprecia mejor su plano unitario aunque las varias hileras de luces según se alejan en el cielo raso causan varias líneas de luz incidente cuyo reflejo por el mural (si es restaurado con el brillo innecesario) molestará su visión integrante.

Ahora que el mural consiguió una pared final según esperamos, el restaurador tendrá mejor oportunidad. El quería salvar algo de la obra: ahora ya sabe las luces que la iluminarán entera y que la matarán si fuera toda brillante.

El mural en sí es un tanto abigarrado porque cada plena ilustrada es unidad aparte. Pero el mar y el temporal del fondo entre garita (izquierda) y cementerio (derecha) con el Terrible Animal o Gran Bestia al frente, forman un ámbito unitario satisfactorio que mantiene los distintos grupos y colores locales en relativa buena "órbita" compositiva. El modelado de las figuras es algo simplificado como es propio del muralismo pero en la parte restaurada los contrastes tonales se han exagerado y las figuras parecen más bultos vivos. Como tales podrían amenazar con irse de su ámbito unitario (como pasa en demasiados murales oleosos de Siqueiros y muchos otros artistas incluyendo a Delacroix. Piero de la Francesca modelaba en redondo pero al fresco.

Orozco simplificaba el modelado y usaba el fresco también).

Las Plenas Ilustradas en el Mural

Veamos cuales de esas estrofas métricas que son las plenas y que tantos resabios y chismes nos cuentan escogió Tufiño en aquella época; son documentos de pueblo que a veces se fijan en la memoria más allá de su momento y sitio. Por eso el día de la inauguración del mural en el edificio de Bellas Artes, muchas personas las recordaban, las cantaban y bailaban.

Empezando por la esquina restaurada (inferior derecha) el joven Tufiño se retrató con Canario, otros pleneros y un señorón mirando su reloj, como mirones todos de "*Eran las 4 de la tarde cuando mataron a Lola*". Arriba de esa unidad están los esqueletos de "*Tanta Vanidad y*

tanta Hipocresía, y el cuerpo después de muerto pertenece a la tumba fría". Unas mujeres en el cementerio prenden velas porque "*Cuando las mujeres quieren a los hombres*"... Un hombre a caballo es *Monchín del Alma*... (Yo me acuerdo cuán miedosos los niños de Aibonito mirábamos a Monchín pasar a caballo en su limosnero recorrido por la isla con su cara tan descarnada; las mujeres se persignaban). Más arriba contra lo azul brinca la *Tintorera del Mar* y se ve la *Guánica Central* más *Fuego, fuego, fuego en la Cantera*.

En el centro y descomunal, rige la gran bestia de "*Santa María, libranos de todo mal, ampáranos señora de ese Terrible Animal*" (y del Diábulo Colorao). Sobre ellos está el Huracán de "*Temporal, temporal, que terrible temporal*". Hacia la izquierda del Terrible Animal y vestida de rojo está *Josefina* y su

hilera de soldados detrás del carrito de piraguas y el niño averiguado.

Arriba a la izquierda se ve una garita de San Juan contra el mar y el *Perro de San Jerónimo*. Lucgo esta *Cortaron a Elena* y más abajo, "*y se la llevaron al hospital*", con al lado "*su madre lloraba*"...

¡Ay! En aquellos tiempos, las plenas nunca acababan y siempre había algo que pasaba y servía de pie y sustancia... El rock and roll de hoy es más hedonista, menos historicista... Los cordones umbilicales ya no atan al pasado.

Félix Bonilla Norat, puertorriqueño, por muchos años profesor de la Universidad de Puerto Rico y crítico de arte del periódico *The San Juan Star*.

Este proyecto de reproducir y publicar el mural *La Plena* de Rafael Tufiño, se hizo posible gracias al apoyo de KODAK Caribbean, LTD.





Rafael Tufiño, mural, *La Plena*, 16' x 30', 1954.



LA DECADA DEL '50

Teresa Tió

Revivir el espíritu de una época, lo que fue moda y por eso pasajera, lo que quedó porque era sustantivo, los perfiles que fueron definiendo el carácter de una sociedad, es posible de varias maneras, pero pocas son tan elocuentes para redescubrir un pasado como la expresión de los artistas. Sin la música, las letras y las artes plásticas ese reconstruir se tornaría árido y no nos permitiría ir más allá de la superficie de las cosas. Porque en realidad las cosas sólo son cosas y no tienen sentido ni valor si no logramos insertarlas en la vida. La voluntad del artista puede llevar a cabo esa fusión.

Los años cincuenta es una década cuyos rasgos podemos precisar y mirar con mayor exactitud.

Entrar a esa época por la vía de las artes plásticas nos permite ser un poco más que expectadores. Treinta y tres artistas, representados en la exposición *Pintura y Gráfica de los años '50* que organizó la Hermandad de Artistas Gráficos con el auspicio del First Federal Savings en el Arsenal de la Puntilla, expresan en su obra un sentir, una visión, un propósito frente al que no podemos sentirnos ajenos. Participamos de un reencuentro con vivencias no desconocidas, por humanas, de una consciencia particular frente a lo cotidiano y lo extraordinario, de una común-uniión en el compromiso del artista con su gente, que somos todos, y con su arte, que es su forma de hablarnos.

Arte comprometido, sí, con el arte de la vida, con la consciencia de hacer con la expresión algo más que un conversar interior. Trascender desde ese interior a la colectividad con propuestas que respondan a la urgencia de nombrar para definir el entorno. Se trata de un arte que no da paso a lo superfluo ni se acomoda a las visiones de fácil consumo. Para el artista su trabajo es demasiado serio y no se deja seducir por cantos de sirena que aseguren éxitos de mercado. No responde la sensibilidad de estos artistas a las visiones costumbristas de las décadas anteriores, que tuvieron su razón de ser en el proceso histórico y que al existir, eximen a la nueva generación de esa forma de captación.

Los contenidos del arte de los '50 reflejan una mentalidad de honda preocupación social que arrancan de una necesidad de vincular la expresión artística con el hombre, de comunicar su percepción de la realidad a ese hombre. Después de todo, son más las cosas que los unen que las que los separan.

La mayoría de los artistas que entonces trabajan y que dan inicio al arte contemporáneo nacional, coinciden en un enfoque que se ubica en el ámbito ciudadano. Ya sea el arrabal o la calle, un

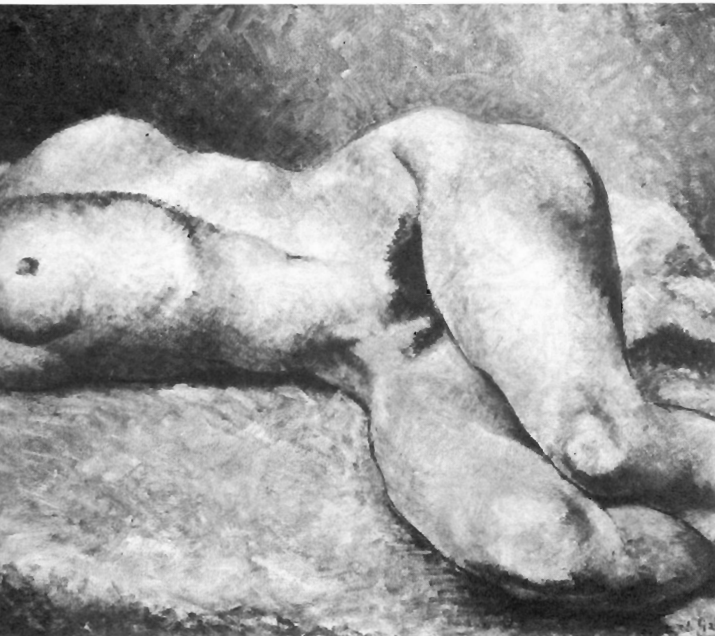


Lorenzo Homar, *Saltimbanquis*, linóleo.

interior o un paisaje, predomina la atención al mundo donde el artista vive día a día.

El paisaje urbano desaliñado o el viejo edificio cuyos perfiles se interrumpen por múltiples cordones del tendido eléctrico, aparecen en varios ejemplos de la muestra. Obras de Jaime Carrero, Marilú Rodríguez Salaso, Luis Muñoz Lee sirven para ilustrarlo. Se repiten asuntos que, desde diversas perspectivas los artistas tratan y naturalmente, no pueden faltar el retrato, el desnudo y la naturaleza muerta.

En el caso de Julio Rosado del Valle, las cuatro pinturas seleccionadas tratan la variedad temática mencionada. Rosado del Valle fue entonces y sigue siendo hoy, un pintor de propuestas de envergadura, cuya obra se resiste a las modas o modalidades y persisten en la seriedad del planteamiento formal. *Desnudo*, óleo de 1952, es una de las obras más



Luisa Géigel, *Desnudo de Mujer*. óleo, 75 x 60 cms.

impactantes. El potente escorzo femenino, la coloración tierra de las carnes y la estructura compositiva dan en una imagen cuya presencia es esencial. Igual sucede con *Silla*, bodegón donde las transiciones y las múltiples transparencias de objetos en acción visual se proponen con una modernidad todavía vigente.

José Meléndez Contreras, cuya obra cartelística es una de las más significativas del país, traduce la imagen estructurando planos geométricos de colores graves opuestos a la visión colorística de la estampa folclórica tropical. Trópico amargo chorrea en las luces de sus pinturas. En *Mujer peinándose* incluso omite cualquier aspecto de atractivo convencional. Santos René Irizarry, otro pintor que también hizo carteles, se encuentra en la zona del expresionismo buscando en la figura humana una dimensión agónica, de estados espirituales convulsos. Los cuerpos descarnados dejan ver en ocasiones una estructura ósea en la superficie, como invirtiendo la relación natural.

El interés de crear un papel protagónico para el hombre del pueblo lo traduce Fran Cervoni en *La Miata*. La escena diaria en la fonda, con los obreros a la mesa, informa el concepto del nuevo héroe. Acompaña al grupo en la pared del fondo la figura de Betances, tomada de un diseño de Tufiño, que valida la intención ideológica del artista.

Los desnudos de Domingo García y Luisa Géigel se plantean con los acercamientos distintos, pero en ambos casos, con un énfasis en el aspecto expresivo de la forma, con cortes o recortes de acercamiento.

En las obras de Luisa Géigel, *Desnudo de mujer* y *Autorretrato*, descubrimos una reica personalidad que desde los años '40 se había afirmado con la presentación en el Ateneo Puertorriqueño de una exposición individual consistente de 21 desnudos que causaron revuelo y reacciones adversas. Luisa Géigel desaparece del panorama de las artes plásticas para dedicarse a otra fase relacionada con ella, la educativa.

Al observar la participación de mujeres en esta muestra, nos vemos en la obligación de plantear varias preguntas que sólo podrán ser contestadas tras un estudio concienzudo de las circunstancias personales y el ambiente de la sociedad en torno al rol de la mujer como artista.

Algunas de estas preguntas podrían ser:

- ¿Cuántas mujeres se habían formado en la plástica y permanecían activas?
- ¿Cuáles eran las actitudes y los prejuicios que prevalecían entre sus colegas sobre su participación en las artes?
- ¿Por qué sus nombres son casi desconocidos hoy?
- ¿Cómo les afectaba su posición político-ideológica, si ésta era distinta a la de sus colegas hombres?
- ¿Cuál fue su producción durante esa y la anterior década?

Creo relevante ir a la raíz de los problemas que afectaron la producción de estas artistas para ver cuáles fueron los factores que modelaron y conformaron su trabajo. Son cinco las mujeres representadas en esta exposición, Olga Albizu, Irene Delano, Luisa Géigel, María Luisa Penne y Marilú Rodríguez. Todas se formaron en escuelas de reconocida reputación en Estados Unidos; no se trataba, por lo tanto, de diletantes sabatinas. Sólo Olga Albizu e Irene Delano permanecieron activas en la plástica. Albizu se trasladó a Nueva York e Irene Delano trabajó durante 30 años en su taller. El caso de Irene Delano, que hace de Puerto Rico su patria desde 1946, es conocido por muchos.

Al llegar a Puerto Rico, el entonces Presidente del Senado, Luis Muñoz Marín, recluta a los esposos Delano para implementar un programa educativo que ayudó a efectuar la transformación social, cívica y política de esa década. No fue fácil para Irene Delano llevar a cabo su trabajo. Al principio era mirada con recelo por ser americana y mujer; prejuicios que ilustran una mentalidad. Ver su obra hoy en la exposición de los '50 es reconocer su obra y su huella.

Las circunstancias que dirigen a las otras artistas por senderos distintos deben ser estudiadas.

De los iniciados en el taller de gráfica que dirigía Irene Delano están Manuel Hernández Acevedo, Eduardo Vera y José Manuel Figueroa. Las imágenes centran su interés en acontecimientos, como la pintura mural de Manuel Hernández

Acevedo, *Instalación de Muñoz Marín, 1er. Gobernador electo*, en el que cada pulgada es un detalle del hecho histórico desde una perspectiva ingenua y refrescante. Mejor que una foto, Manuel Hernández procede a especificar cada plano y figura. Allí está Muñoz, doña Inés, Felisa, los aviones, el Capitolio, los piragüeros, las pancartas alusivas y hasta los niños mirando desde los árboles. Pero de sus pinturas es el *Autorretrato* la visión de más impacto. Esta obra en la que Manuel Hernández Acevedo afirma su presencia, mira con el ojo puro del ingenuo aparente. Aparente porque en verdad esa mirada no contaminada provee unos elementos para expresarse genuinamente.

Por otro lado el *Arrabal de Figueroa*, y la *Vida de Perros de Vera*, hacen que lo común trascienda y adquiera una dimensión de fuerte realismo que comenta elocuentemente sobre el mundo circundante. Rafael Tufiño se autorretrata también, alerta y vivaz. Lo que miran sus ojos lo pinta desde el corazón. Son las huellas de un mundo afectivo. Lo vemos en *Casas de la Perla*, *El Santero* y en el magistral *Goyita*, retrato de su madre y de la madre. Imagen espectante, grave y digna.

José Antonio Torres Martinó, cabeza que concibe esta exposición y que fue una de las personas claves en la creación del Centro de Arte Puertorriqueño en 1950, concibe los objetos desde una dimensión de consciente vínculo con la realidad social. *La Perla*, tema que ha sido extensamente tratado cobra su dimensión demitificada. *Los niños bebiendo agua de coco* personifican el reclamo inquietante en una acción de aparente intrascendencia.

La figura del niño reaparece en dos obras de Lorenzo Homar, *Lelolai* y *El niño de Barceloneta*. A manera de personajes con las que afirman una identidad maltrecha, Homar inserta al niño en el contexto de símbolos, algunos de los cuales, por su naturaleza pétreo, se hacen cómplices a la intención de resistencia del artista.

El grabado puertorriqueño tiene su cuna en esta década. La formación de nuestros nacientes artistas se había encausado sobre todo en la pintura. El interés que vierten en la gráfica como medio de expresión se entiende por el propósito de los artistas de llegar a un público más amplio de la escala social. El carácter múltiple de la estampa gráfica proveía para una difusión mayor.

La formación gráfica de los artistas se daría ahora en el taller de gráfica de la División de Educación de la Comunidad, en el taller de Carlos Marichal en la Universidad de Puerto Rico -- donde muchos artistas imprimieron su primera estampa -- y en el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP).

El realismo social que se destila en la pintura hace su presencia más potente en la gráfica. En la forma se enfatiza un contenido de visión crítica, un



Fran Cervoni, *La Mixta*, óleo 135 x 90 cms., 1960.

deseo de vincular el arte al pueblo y de que la obra de arte, lejos de concébirse para el consumo o el adorno, exprese una parte vital de la realidad social.

Es en esta época que nace la idea de recoger un conjunto de obras temáticamente relacionadas en un portafolio. El primero de ellos se imprime en el CAP con obras de Carlos Raquel Rivera, Samuel Sánchez, Félix Rodríguez Báez, Lorenzo Homar, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, Rubén Rivera Aponte, Manuel Hernández Acevedo, José Manuel Figueroa y Carlos Marichal. A falta de prensas, los artistas trabajan la impresión sobre relieve, o la serigrafía.

En *Pobreza* de Carlos Raquel Rivera, los trazos anchos, vigorosos, definen una escena que parece tomada del cine y en la que se insertan dos planos de presencia humana con una figura dominante y anónima, de espaldas, frente al trío de una familia en desamparo. *Los Obreros* de Rubén Rivera Aponte enmarca también ese especial enfoque por la escena del diario vivir. La serigrafía de José Manuel Figueroa, *Limpiabotas*, resume en el color el gusto popular y lo traslada a la imagen. De este portafolio es el linóleo de Tufiño, *Cortador de Caña*, la obra más madura. El movimiento circular del sombrero se evoca en el machete y la caña con que se apoya el obrero. Un molino de aspas centrifugas frente a las lenguas de las hojas de caña.

Como óptima realización del linóleo están las escenas que Rafael Tufiño y José Meléndez Contreras diseñaron para el portafolio *Los Casos de Ignacio y Santiago*. Un pie literario da paso a escenas que no son mera ilustración, ya que no dependen del texto literario para tener vigencia artística. Su autonomía reside en la elocuencia de la relación humana y su mayor fuerza en la composición.



Carlos Marichal, *Paisaje Yaucano*. boj, 1951.

Teresa Tió, puertorriqueña, profesora de Historia del Arte en el Colegio Universitario de Cayey, crítica de arte del periódico *El Mundo*.

Mujer de Barceloneta de Homar se acerca a la figura humana con semejante intensidad a la de *Goyita* de Tufiño. Sigue Homar una vieja tradición, iniciada en el siglo XIX, al partir de una fotografía* para sobre ella proceder a transformar esa realidad en otra. Es una forma de ensanchar el recuerdo y de dar otra dimensión al planteamiento inicial.

Carlos Marichal, que para los años '50 contaba con una vasta experiencia en el grabado en metal y al relieve, da muestras de dicha maestría en las obras *Yauco* y *Paisaje Yaucano*. En este último, crea un ambiente inquieto y vibrante de nubes en fuga, y asimismo, de luces y sombras.

El voluntario rasgamiento de la superficie y el descuido formal imperan en obras como *Limpiabotas* de Torres Martinó. La belleza de ésta y otras imágenes contemporáneas reside en su autenticidad, vínculo y compromiso con el arte como vehículo al contexto social.

La obra de los años '50 está vigente. Aunque los acercamientos, enfoques y soluciones que los artistas hoy den al trabajo plástico deban ser distintos, ese nuevo enfoque se da en parte, arrancando de aquella visión. Como punto referencial puede ser negada o aceptada, pero no ignorada. Si se intentara tal cosa se edificaría sobre un vacío, en amnesia histórica con el inevitable resultado de un salto mortal.

* La foto fue tomada por Irene Delano y está reproducida en *The People of Puerto Rico*, Stewart.

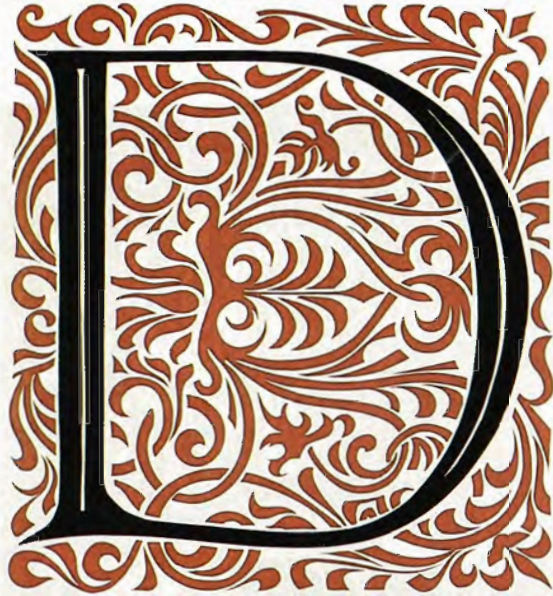


José Antonio Torres Martínó,
El Limpiabotas, linóleo, 1951.



Rafael Tufiño, *Cortador de Caña*, linóleo, 1951.

LA LETRA INICIAL



CASA DEL LIBRO CALLE DEL CRISTO 255
DE 11:00AM A LAS 5:00PM DIARIAMENTE EXCEPTO LOS DOMINGOS

Rafael Tufiño, *La Letra Inicial D*, 1965.

EL OCTAVO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA PRESENTA



DRAMA HISTORICO DE RENE MARQUES
DIRIGIDO POR PABLO CABRERA
DEL 20 AL 23 DE MAYO EN EL TEATRO TAPIA

Antonio Martorell, *Mariana o el Alba*, 1965.



José Rosa, *Carnaval Arroyano*, 1973.



Lorenzo Homar, *Juan Alejo de Arizmendi*, 1960

EL CARTEL EN PUERTO RICO: RETROSPECTIVA

María E. Somoza

Una selección de la importante y extensa colección de carteles reunidos por la compañía farmacéutica Smith, Kline & French (SKF) desde hace apenas tres años, acaba de ser exhibida con gran éxito en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. La selección de aproximadamente 300 piezas (la colección reúne más de 700 ejemplares) fue acompañada de un catálogo que recoge el artículo, *Texto y Contexto del Cartel Puertorriqueño* de Teresa Tió y una interesante entrevista al maestro Lorenzo Homar realizada por María del Carmen Ramírez. Como parte de la exhibición se organizaron varias tertulias en las que participaron los artistas Lorenzo Homar, José Antonio Torres Martinó, Nelson Sambolin y Antonio Martorell protagonistas y testigos todos de tan importante página en la historia plástica puertorriqueña. La instalación de la exhibición, lamentablemente, no facilitó como hubiese sido lo deseable el análisis e interpretación de la misma. La movilidad del observador se hizo en ocasiones confusa debido a que no se establecieron con claridad los espacios físicos, ni se hicieron del todo visibles los textos. Hubiese sido de gran utilidad al observador una orientación esquemática en donde se indicara el punto de inicio de la exhibición, así como la distribución de la misma. La muestra, no obstante, logró clarificar interrogantes; describir la trayectoria histórica y estilística del cartel en Puerto Rico y sobre todo reafirmar la relevancia del mismo como vehículo difusor de nuestra cultura.

Comentario obligado al hablar del cartel en Puerto Rico merecen por su destacada aportación los artistas Irene Delano, Lorenzo Homar y Antonio Martorell. El curso seguido por este género en el país hubiese sido otro sin la presencia de estos tres maestros que, aunque coinciden en un tiempo los dos primeros, representan, sin embargo, tres épocas históricas en el cartelismo nacional. Irene Delano estableció las bases en el modesto taller de Parques y Recreo y luego organizó en 1949 el Taller de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO). Estos primeros carteles, educativos en su propósito, se caracterizaron por la sencillez técnica y por su mensaje claro y directo, siguiendo así muy de cerca las pautas dictadas para entonces por los artistas del Programa Federal de las Artes auspiciado en Estados Unidos por la "Work Progress Administration" (W.P.A.). Señalamos como piezas muy particulares de esta primera época los carteles *Peligro: la mosca trae microbios* (1946-1947), de Irene Delano y Francisco Palacios; *Los Peloteros* (1950) de Irene Delano y Lorenzo Homar; así como el cartel *Una voz en la*

Montaña (1952) de Homar, en donde también interviene un segundo artista, en esta ocasión, Félix Bonilla Norat quien asiste en la impresión del cartel. Los dos primeros carteles poseen un diseño impactante, siendo interesante en el tercero el manifiesto interés del artista en trabajar el tamiz utilizando un crayón de cera con lo que logra una gran calidad textural, técnica en donde Homar va a tener luego sorprendentes logros. Los primeros años en DIVEDCO fueron para la mayoría de los artistas años de laboratorio y adaptación al medio gráfico. Pintores muchos de ellos, van a acercarse al diseño del cartel arrastrando referencias de ese medio. Pero ni el compromiso en diseñar un cartel que cumpliera con una función social y educativa, ni la formación como pintores de nuestros primeros cartelistas fueron factores anémicos o debilitantes, sino por el contrario agentes que influyen e inspiran las directrices temáticas y técnicas que posteriormente sigue nuestro cartel. Obsérvese cómo, en treinta y nueve años de cartelismo en Puerto Rico (1946-1985), el cartel comercial queda totalmente relegado por nuestros artistas, aún por aquellos que a partir de 1959 comienzan a trabajar en talleres independientes. De igual forma, se observa sobre todo en los carteles realizados en el taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña hasta 1973 - la tendencia de nuestros artistas a experimentar con el color y a aplicar el mismo en la superficie del cartel como si lo estuvieran haciendo frente a un lienzo, convirtiéndose éste en uno de los rasgos que luego definirá el cartel puertorriqueño. Lorenzo Homar, artista cultivado, establece escuela en la elaboración de este género en Puerto Rico. Su disciplina profesional, actitud experimental y dominio del medio gráfico son cualidades que se infieren al observar sus carteles. Mencionamos a manera de ejemplo, los carteles *Obras Maestras de la Pintura Europea* (1958), *Quinta Feria de Artesanías* (1966), y el cartel conmemorativo *Juan Alejo de Arizmendi* (1961). Sus logros después de años de experimentación constante en el medio de la serigrafía, le sitúan como el máximo exponente del cartel nacional; como piedra angular en la formación de muchos talentos gráficos del país entre los que debemos mencionar a José Rosa, José Alicea y Antonio Martorell. Este último, versátil artista de singular e influyente personalidad, quien va a generar una interesante actividad gráfica para fines de la década del sesenta organizando un taller junto a un grupo de jóvenes de escasos recursos. Nos referimos al Taller Alacrán, un taller revolucionario en sus principios o base constitutiva; provocador e innovador en sus planteamientos temáticos y



Nelson Sambolín, *Oliva, Mimo Puertorriqueño*, 1980.



Irene Delano, *Peligro*, 1946-47.

técnicos. El cartel utilizado hasta entonces como vehículo educativo, como medio divulgador de eventos culturales, pasa a ser arma de censura a través del cual se hacen serios planteamientos de justicia social. De esta época son los excelentes carteles de Martorell *El Tajo del Alacrán presenta la Nueva Vida* (1969), *Fuera la Marina de Culebra* (1970) y *Betances* (1970). Impactantes fueron también de los carteles que se hicieron en el Taller El Seco (1968-1979), organizado en Comerío por el ex-religioso Alfonso Dammans, discípulo de Martorell. De gran fuerza expresiva es el primer cartel diseñado por Dammans, alusivo a la leyenda de *El Seco* (1968) de la cual recibe el nombre el grupo. Lamentamos no haber visto el esfuerzo de este taller mejor documentado en esta ocasión.

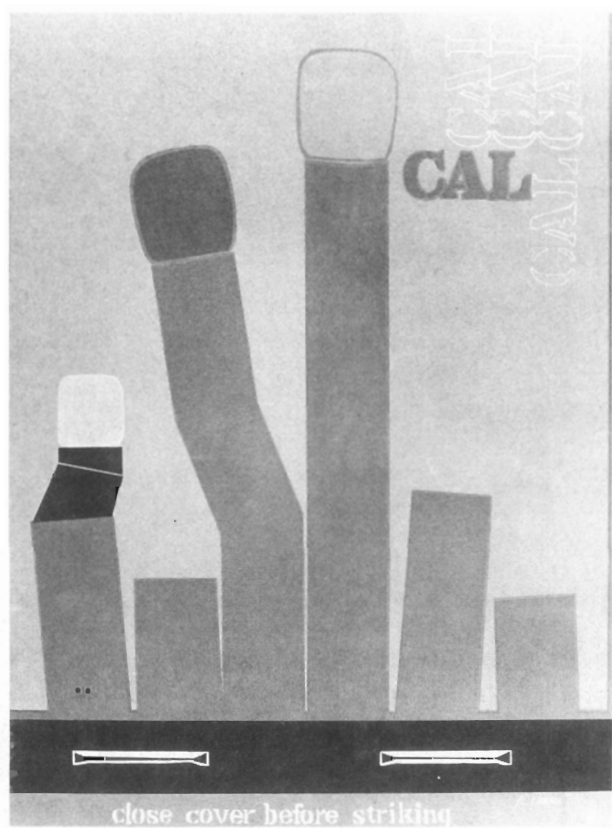
Omitir en esta breve reseña, la contribución que hacen los talleres de la Universidad de Puerto Rico sería presentar un cuadro inconcluso de nuestro tema. Dos figuras se destacan por salirse de cauce, o dicho de otro modo, por incorporar nuevos enfoques en lo que respecta a la caligrafía en el cartel, su color y aplicación. Nelson Sambolín y Rafael Rivera Rosa, dos excelentes gráficos, van a producir un cartel poblado de símbolos, de zonas planas de color y de caracteres geométricos en la caligrafía. En el cartelismo de ambos se da una armoniosa integración compositiva. Vale citar como ejemplo los carteles *Cal* (1971) y *El Cobre es Nuestro* (1973) de Rivera Rosa; así como *Crónica del Vértigo* (1977) y *Antibélico* (1985) de Sambolín.

Evidencia de que aún hoy se honra el esfuerzo y la mejor tradición del cartelismo nacional son algunos de los más recientes afiches realizados por dos jóvenes artistas que trabajan para el taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña: Luis Alonso y Jesús Cardona. Impactantes y cargados de emotividad son los carteles *Cerro Maravilla: Seis Años Después* (1984) y *117 Aniversario del Grito de Larés* (1985) ambos de Alonso.

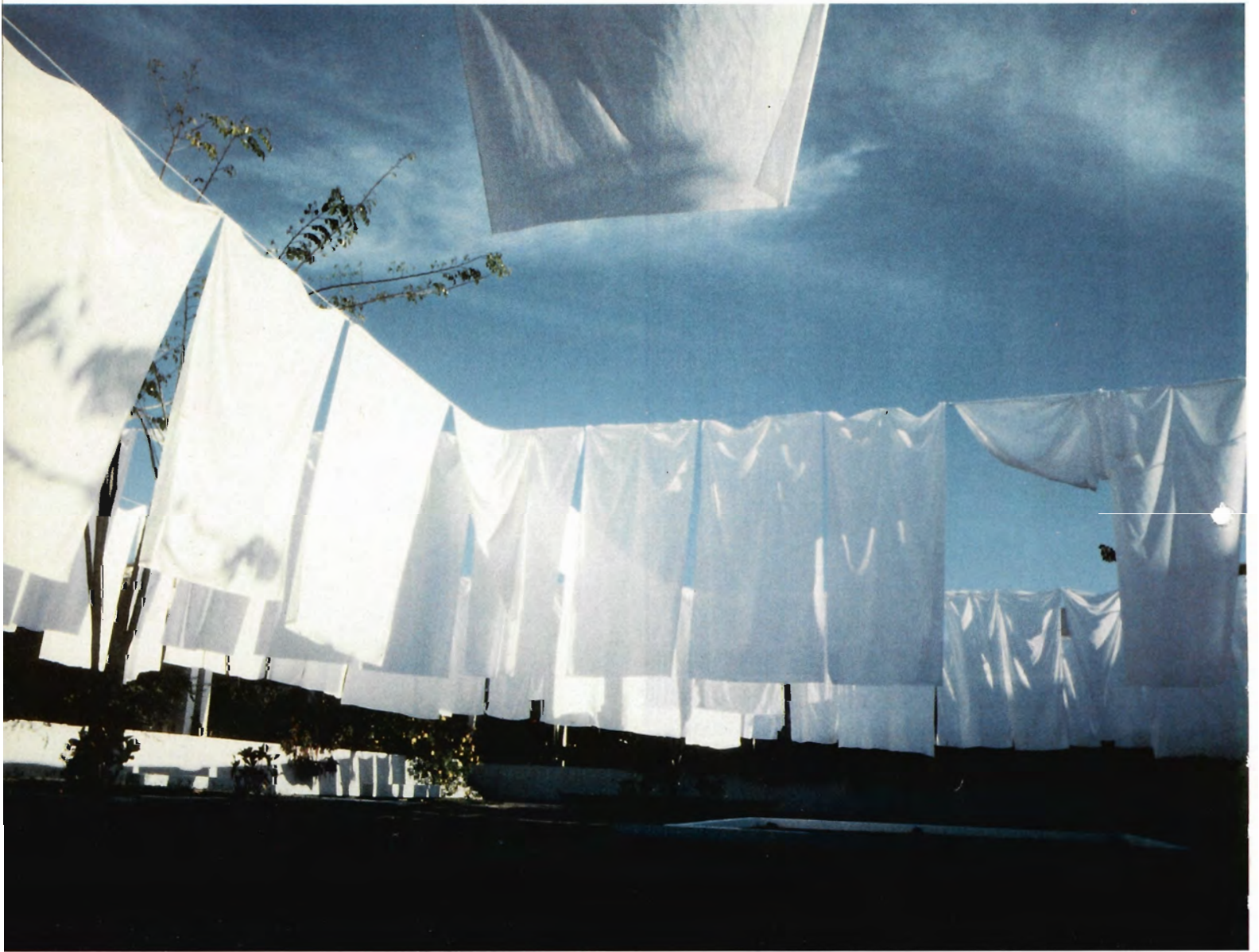
Como es de esperar que suceda en toda muestra retrospectiva, algunos de los trabajos aportaban poco al conjunto y no se justificaba del todo su inclusión. Algunos artistas merecían estar mejor representados como es el caso de José Rosa, Isabel Bernal y Antonio Maldonado. Otros debieron ser incluidos, como Isaac Novoa, quien trabajó varios años en el Taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña. La muestra, no obstante, representó adecuadamente el género del cartel puertorriqueño.

Admiramos la iniciativa y el apoyo ofrecido por la firma SKF a una de las más genuinas expresiones de nuestro arte. Esperamos la oportunidad de ver esta valiosa colección instalada permanentemente para el disfrute del público puertorriqueño.

María E. Somoza, puertorriqueña, profesora en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, directora de la sección de Artes Plásticas del Ateneo Puertorriqueño.



Rafael Rivera Rosa, *CAL*, 1971.



Antonio Navia, *Nubestratos*, vista general, 1985.

NUBESTRATOS DE ANTONIO NAVIA: ALGUNOS DATOS

Nelson Rivera Rosario

a doña Carmen E. Izquierdo de Rivera

Durante los meses de enero a mayo de 1985, la Oficina de Actividades Culturales del Colegio Universitario de Humacao presentó tres trabajos especiales comisionados a tres artistas plásticos, quienes también laboran en el teatro y la música: Oscar Mestey, Antonio Navia y Antonio Martorell. Oscar Mestey coreografió y bailó su *Arlequinando* como parte de su exhibición *Visión mascarada*; Antonio Martorell, junto a Rosa Luisa Márquez, ofreció la pieza teatral *Foto-estáticas* como complemento a su exposición de dibujos *Album de Familia*. Antonio Navia, por su parte, presentó *Nubestratos*, instalación ambiental sonora, junto con su exposición retrospectiva *Obras 1974-1984*, la cual abrió en Humacao el martes 12 de marzo de 1985. Esta exposición retrospectiva fue organizada por los Departamentos de Actividades Culturales de la Universidad de Puerto Rico, recintos de Humacao y Río Piedras. Se presentó también en el Museo de la Universidad de Puerto Rico durante el mes de abril, y en la Sala de Exposiciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña en San Juan durante los meses de julio y agosto del mismo año.

Antonio Navia: *"El arte es una experiencia de gran amplitud. Su totalidad incluye no sólo la de obras para ser percibidas por medio de los mecanismos visuales - por ejemplo - sino que además es una donde existe la idea que precede y programa la obra misma y la reacción derivada del acto contemplativo."*

Nubestratos fue creada y concebida específicamente para ser instalada temporariamente en el patio central del Colegio Universitario de Humacao a 25 pies aproximadamente sobre el nivel del piso. Cubría un área de 125 pies cuadrados. En la construcción se utilizaron 2,414 pies de soga de nilón de ¼ de pulgada de ancho (para el armazón) 676 yardas de tela blanca (cortadas en paneles de 8 pies de largo cada uno), 18 poleas (para sujetar el armazón y darle movilidad), y 540 imperdibles (para sujetar la tela a la soga).

Estudiante 1: *"Nubestratos causó más revuelo y controversia en el ambiente colegial. Me interesó ya que es sumamente sencilla, aunque bien amplia en cuanto al espacio que ocupó. Fue acertado haberla colocado en ese espacio abierto ya que facilita la integración de la obra con el ambiente, y así el espectador lograba comprender la función o intención de este trabajo artístico. Un detalle interesante en esta obra es que el espectador tenía que observar la*

pieza de distintos ángulos y perspectivas para poder comprenderla y encontrar su relación con el medio ambiente, específicamente el cielo. La mayoría de las personas no la entendían (y de aquí surge el revuelo), y creo que fue al no observarla de manera apropiada."

María del Pilar González, profesora de historia del arte, del Colegio Universitario de Humacao: *"Nubestratos cambió la disposición espacial de una arquitectura incómoda y poco práctica como la plaza del Colegio Universitario de Humacao. Además, brindó frescura a un lugar sumamente caluroso, logrando un conjunto armónico entre la arquitectura, la escultura de Navia y el ambiente."*

Conserje: *"Perdóneme, pero para mí, eso no es arte. Lo que me impresionó es que no sé por qué gastan dinero para estas cosas y no para las que hacen falta. Los que trabajaron, pues no tenían nada que hacer, pero se ve que fueron cooperadores y eso sí importa. Por favor hagan algo mejor por ustedes mismos y lleven en alto el nombre de esta institución."*

Profesor 1: *"La obra no significa nada, considero la exposición como algo prosaico."*

Estudiante 2: *"Algo muy curioso que me pasó en el estreno de la obra fue que había mucha gente que sentía como miedo al centralizarse en la obra. Yo diría que ahí está el éxito de la obra, ya que si yo estuviera en el espacio en medio de nubes sentiría también miedo."*

Estudiante 3: *"Nos da una sensación de la naturaleza casi completa, estimula a las personas a observar y tomar parte de la pieza directamente desde el centro de la obra."*

La noche de la apertura de la exposición retrospectiva en Humacao, *Nubestratos* fue presentada con iluminación especial y con la banda sonora realizada por Sunshine Logroño y Nelson Rivera. Para esta ejecución pre-grabada de la página 2 de la *Composición musical isomórfica de Navia*, se construyó un modelo de *Nubestratos* dentro del estudio de grabación. Este modelo, amplificado con micrófonos de contacto colocados sobre la polea, la soga, los imperdibles y la tela, se utilizó como fuente sonora, además del sonido del viento y la voz de Logroño. La grabación y la manipulación electrónica de todos estos sonidos se hizo siguiendo rigurosamente la partitura de Navia.

Estudiante 4: *"Fue hecha específicamente para el patio central del Colegio Universitario de Humacao y es por eso que no fue ni será obra para 'comprar' y 'exhibir' en la sala de alguna*



Antonio Navia, *Nubestratos*, durante la construcción, 1985.

casa. La música, más que representar el sonido del viento y el movimiento de la nube parecía más bien el ronco respirar de un 'monstruo gigantesco'.

Anónimo: *"Yo tenía conocimiento de que la obra se iba a exhibir allí, pero cuando la vi pensé que en este Colegio hay estudiantes que pueden crear arte mejor que éste, y que si estas sábanas eran arte, mi mamá es una gran artista ya que la ropa que ella tiende en el patio de casa por lo menos es en colores. Estas cosas hacen que se desprestigie la palabra arte porque por lo que veo, arte es cualquier cosa."*

Profesor 2: *"Arte es lo que tiene sentido de belleza y no cualquier cosa. Si colocamos una peñilla en una botella y digo que es una obra de arte sería una estupidez al igual que las sábanas. El que leyó el cuento de los pícaros, podría caer en una situación igual; por miedo a que le digan ignorante si dice que eso no es arte."*

Profesor 3: *"Obra de arte es aquello que tiene propiedades tales que no pueden ser reproducidas por métodos ordinarios. 'Colgar sábanas' no es arte alguno."*

La Oficina de Actividades Culturales del Colegio Universitario de Humacao recibió cartas solicitando, y en una ocasión, exigiendo, que se dismantelara la instalación *Nubestratos* "inmediatamente". Varios estudiantes y profesores nos informaron que se habían echado a correr rumores malintencionados acerca del costo de la pieza, rumores que se comentaban tanto en los pasillos como en las oficinas y salones de clase. Se recibieron, además, llamadas telefónicas anónimas

en las cuales se insinuaba un malgasto de fondos por parte de la Oficina. Nunca se aclararon los rumores ni se reveló el costo total de la pieza. No se recibió una petición oficial al respecto y, aparentemente, se aceptó como correcto el rumor de que *Nubestratos* había costado entre \$1,500 a \$2,000. Al director de la Oficina le pareció candorosa la creencia de que en un recinto universitario de este país se disponga de tales cantidades de dinero para un proyecto cultural.

Todas las personas que trabajaron en la construcción y realización sonora de *Nubestratos* lo hicieron voluntariamente y no recibieron remuneración económica alguna por su trabajo.

Nubestratos fue vandalizada en varias ocasiones: secciones de tela robadas, sogas desamarradas, telas desgarradas. El personal de la Oficina, por todo lo anterior, temió la destrucción total de la obra, sobre todo durante las noches y los fines de semana.

Estudiante 5: *"Fue una obra de significado profundo, además es algo espiritual, tiene que ver con mi ser bien adentro. Tiene que ver con la paz espiritual, con la paz del cielo, pero el medio ambiente en que estamos muchas veces no nos lo permite."*

Administrador: *"Aunque somos el hazmerreír del pueblo, mi impresión fue alegría, aunque muchos hablaron y dejaron de hablar para que quitaran eso, pero se logró. Claro que es arte. Porque dice lo que quiere el autor, demostrar su creatividad. Pues tiene mucha creatividad ese señor."*

Ante la exigencia de algunos sectores de la comunidad colegial de que se dismantelara *Nubestratos* antes de la fecha señalada originalmente (28 de marzo), la Oficina decidió pedirle apoyo a la rectora interina del Colegio Universitario de Humacao para evitar la desaparición prematura de la obra. La rectora interina envió una carta a toda la comunidad invitándola a asistir a la segunda presentación de *Nubestratos* con sonido, presentación organizada y realizada con el propósito expreso de exigir respeto hacia el trabajo de un artista.

Estudiante 6: *"Aún en la noche de estreno los efectos no fueron lo suficientemente convincentes para el público. Sólo al final de la obra, que se hizo 're-estreno', el público, o parte de éste, reaccionó favorablemente. Algunas personas, lamentablemente, aceptaban que era arte porque se les decía que era arte y no porque ellos creyeron que era arte. En fin, Antonio Navia logró lo que trata de hacer un artista, que hablen de su obra."*

Estudiante 7: *"De este tipo de trabajo se aprende mucho. No solamente es lo que se está mirando, sino todo lo que envuelve la pieza. Los árboles, las flores, la lluvia, el sol, el viento, la*



Antonio Navia, *Nubestratos*, detalle, 1985.

oscuridad de la noche, las nubes y el cielo varían la pieza, le dan una visión distinta."

Después de dismantelar *Nubestratos*, la tela sobrante se utilizó en la confección del vestuario y la utilería de la pieza teatral de Martorell-Márquez *Foto-estáticas*; otra cantidad se regaló a personas que habían colaborado en la creación de la obra. Todavía hay personal del Colegio Universitario de Humacao que al ser interrogados por un hermoso vestido o blusa blanca responden: "*Nubestratos*". También se conserva una cantidad que se mantiene en su estado original.

Estudiante 8: "*Es más cómodo criticar sin pensar, que hacer un análisis responsable y admitir que nos hace falta más educación con respecto al arte. Sostengo que fue una gran idea la de montar esa pieza en ese vacío del patio interior del Colegio de Humacao. Cumplió una función social, sacudió mecanismos burocráticos de administración e hizo reflexionar a muchas personas de toda la comunidad universitaria."*

Estudiante 9: "*Considero que la instalación ambiental *Nubestratos* fue la más chocante.*

*Ayudé a instalar esta obra, que llevó muchas horas de esfuerzo y dedicación. Toda obra de arte recibe sus críticas, unas favorables, las otras desfavorables. Muchas veces algunas de estas críticas desfavorables provienen de personas que no tienen un verdadero conocimiento del arte y desconocen también las obras realizadas por los artistas. *Nubestratos* fue una buena obra a pesar de que otras personas opinaron lo contrario, muchas porque no la entendieron, y otras que criticaron para hacer alarde de criticar."*

Profesor 4: "*Arte, arte, no sé, pero sí quedó bien, y al llenar ese espacio que siempre está vacío, quedó mejor. Tiene imaginación ese Antonio. Me impresionó ver cómo trabajaron todos con mucho esmero y satisfacción. Fíjate, no está tal mal la cosa."*

Estudiante 10: "*Fue una experiencia vivencial, una experiencia impactante de la cual siempre tendré un recuerdo latente. No es lo mismo ser espectador que protagonista. A pesar de todas las polémicas que generó, sentó un precedente en el Colegio y también en las*

personas que tuvimos la oportunidad de verla. Me enseñó a ser cauteloso, más inquisidor, a compenetrarme con la obra para ver más allá de donde uno puede ver. No todos podemos crear una obra para un espacio en específico. Es estar atado. Navia superó esta condición con maestría."

Las opiniones vertidas por diversos miembros de la comunidad universitaria humacaeña que se incluyen como parte del texto anterior fueron recogidas por un grupo de estudiantes de historia del arte durante los meses de marzo a mayo de 1985.

Nelson Rivera Rosario, puertorriqueño, profesor en el Colegio Universitario de Humacao de la Universidad de Puerto Rico.

El arte conceptual es la expresión de una idea. Es un arte temporal: no es arte de galerías o museos. Se construye y desmantela dejando el recuerdo de la experiencia de lo que fue la expresión artística en su momento. Libera al arte del contexto tradicional y deja subsistir la idea creativa, la experiencia visual.

El *arte conceptual* floreció en la década de los '70 y entre sus cultivadores puertorriqueños, podemos contar a Rafael Ferrer, Antonio Martorell, Antonio Navia, entre otros.

Este tipo de arte puede ser al mismo tiempo *arte público*, el cual se construye en sitios públicos para envolver al espectador y hacerlo partícipe de la experiencia artística. Uno de los más notables exponentes de este género es el búlgaro Christo; siendo sus obras más conocidas *Running Fence* y *Surrounding Island*, ambas realizadas en Estados Unidos.

NUBESTRATOS DE ANTONIO NAVIA: algunos datos

Nelson Rivera Rosario

A: Doña Carmen E. Izquierdo de Rivera

L'oeuvre correspondant à la structure mentale de tel ou tel group social peut être élaborée dans certains cas, bien rares il est vrai, par un individu ayant très peu de relations avec ce groupe. Le caractère social de l'œuvre réside surtout en ce qu'un individu ne saurait jamais établir par lui-même une structure mentale cohérent correspondant à ce qu'on appelle une "vision du monde". Une telle structure ne saurait être élaborée que par un groupe, l'individu pourant seulement la pousser à un degré de cohérence très élevée et la transposer sur le plan de la création imaginaire, de la pensée conceptuelle, etc.

Lucien Goldmann,
Pour une sociologie du roman

Durante los meses de enero a mayo de 1985, la Oficina de Actividades Culturales del Colegio Universitario de Humacao presentó tres trabajos especiales comisionados a tres artistas plásticos quienes también laboran en el teatro y la música: Oscar Mestey, Antonio Navia, y Antonio Martorell. Oscar Mestey coreografió y bailó su *Arlequinando* como parte de su exhibición *Visión mascarada*; Antonio Martorell, junto a Rosa Luisa Márquez, ofreció la pieza teatral *Foto-estáticas* como complemento a su exposición de dibujos *Album de Familia*. Antonio Navia, por su parte, presentó *Nubestratos*, instalación ambiental sonora, junto con su exposición retrospectiva *Obras 1974 - 1984*, la cual abrió en Humacao el martes 12 de marzo de 1985. (Esta exposición retrospectiva fue organizada por los Departamentos de Actividades Culturales de la Universidad de Puerto Rico, recintos de Humacao y Río Piedras. Se presentó también en el Museo de la Universidad de Puerto Rico durante el mes de abril, y en la Sala de Exposiciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña en San Juan durante los meses de julio y agosto del mismo año.)

Antonio Navia: *El arte es una experiencia de gran amplitud. Su totalidad incluye no solo la de obras para ser percibidas por medio de los mecanismos visuales - por ejemplo - sino que además es una donde existe la idea que precede y programa la obra misma y la reacción derivada del acto contemplativo.*

Nubestratos fue creada y concebida específicamente para ser instalada temporariamente en el patio central del Colegio Universitario de Humacao a 25 pies aproximadamente sobre el nivel del piso. Cubría un área de 125 pies cuadrados. En la construcción se utilizaron 2,414 pies de sogas de algodón de 1/4 de pulgada de ancho (para el armazón), 676 yardas de tela blanca (cortadas en paneles de 8 pies de largo cada uno), 18 poleas (para sujetar el armazón y darle movilidad), y 540 imperdibles (para sujetar la tela a la soga).

Estudiante: *Nubestratos causó más revuelo y controversia en el ambiente colegial. Me interesó ya que es sumamente sencilla, aunque bien amplia en cuanto al espacio que ocupó. Fue acertado haberla colocado en ese espacio abierto ya que facilita la integración de la obra con el ambiente, y así el espectador lograba comprender la función o intención de este trabajo artístico. Un detalle interesante en esta obra es que el espectador tenía que observar la pieza de distintos ángulos y perspectivas para poder comprenderla y encontrar su relación con el medio ambiente, específicamente el cielo. La mayoría de las personas no la entendían (y de aquí surge el revuelo), y creo que fue al no observarla de manera apropiada.*

Estudiante: *Me interesó porque fue bien controversial en la comunidad colegial. También el hecho de que esta obra hizo o trató de hacer conciencia de que existía ese lugar.*

María del Pilar González, profesora de historia del arte, del Colegio Universitario de Humacao: *Nubestratos cambió la disposición espacial de una arquitectura incómoda y poco práctica como la plaza del Colegio Universitario de Humacao. Además, brindó frescura a un lugar sumamente caluroso, logrando un conjunto armónico entre la arquitectura, la escultura de Navia y el ambiente.*

Trabajaron en la construcción el personal de la Oficina de Actividades Culturales (Carmen E. Izquierdo de Rivera, secretaria; Angel Noel Velázquez, coordinador; Nelson Rivera, director en aquel entonces) y los estudiantes Luis A. Castro, José Alexis Rodríguez, Juan D. Rosa, Francisco Sáenz y José Raúl Santa, además del propio Navia. El montaje se realizó en cinco días entre los días 9 y 24 de marzo, fecha en que se completó. La instalación fue desmantelada el 29 de marzo por Nelson Rivera y Angel Noel Velázquez en un periodo de 3 horas.

Conserje: *Perdóname, pero para mí, eso no es arte. Lo que me impresionó es que no sé por qué gastan dinero para esas cosas y no para las que hacen falta. Los que trabajaron, pues no tenían nada que hacer, pero se ve que fueron cooperadores y eso sí importa. Por favor hagan algo mejor por ustedes mismos y lleven en alto el nombre de esta institución.*

Profesor: *La obra no significa nada, considero la exposición como algo prosaico.*

Estudiante: *Ridículo. No me pareció que esto fue una obra de arte.*

Los materiales para la construcción de *Nubestratos* fueron obtenidos mediante donaciones de comercios, donaciones individuales y compras. Durante un periodo de tres semanas el personal de la Oficina, así como algunos profesores y estudiantes voluntarios recorrimos ferreterías, fábricas de ropa, tiendas de telas, hoteles y hospitales de las áreas de Humacao, Yabucoa, Las Piedras, Juncos, Río Piedras, Guaynabo y Bayamón, en busca de donaciones y rebajas de precios. También se le solicitó a los estudiantes de nuestros cursos de arte que contribuyeran con tela.

Estudiante: *Algo muy curioso que me pasó en el estreno de la obra fue que había mucha gente que sentía como miedo al centralizarse en la obra. Yo diría que ahí está el éxito de la obra, ya que si yo estuviera en el espacio en medio de nubes sentiría también miedo.*

Estudiante: *Nos da una sensación de la naturaleza casi completa, estimula a las*

personas a observar y tomar parte de la pieza directamente desde el centro de la obra.

La noche de la apertura de la exposición retrospectiva en Humacao, *Nubestratos* fue presentada con iluminación especial y con la banda sonora realizada por Sunshine Logroño y Nelson Rivera. Para esta ejecución pregrabada de la página 2 de la *Composición musical isomórfica* de Navia, se construyó un modelo de *Nubestratos* dentro del estudio de grabación. Este modelo, amplificado con micrófonos de contacto colocados sobre la polea, la soga, los imperdibles y la tela, se utilizó como fuente sonora, además del sonido del viento y la voz de Logroño. La grabación y la manipulación electrónica de todos estos sonidos se hizo siguiendo rigurosamente la partitura de Navia.

Estudiante: *Fue hecha específicamente para el patio central del Colegio Universitario de Humacao y es por eso que no fue ni será obra para "comprar" y "exhibir" en la sala de alguna casa. La música, más que representar el sonido del viento y el movimiento de las nubes parecía más bien el ronco respirar de un "monstruo gigantesco".*

La segunda presentación con la banda sonora se hizo el miércoles 27 de marzo de 12:30 a 1:00 P.M. En esa ocasión se añadió a la banda sonora una realización en vivo de la página 1 de la *Composición musical*, para voz y percusión amplificadas ejecutada una vez más por Logroño y Rivera. El evento fue grabado en cinta videomagnetofónica por técnicos y estudiantes del Departamento de Comunicación del Colegio Universitario de Humacao bajo la dirección de Modesto Vega.

Antonio: *Yo tenía conocimiento de que la obra se iba a exhibir allí, pero cuando la vi pensé que en este colegio hay estudiantes que pueden crear arte mejor que ese, y que si estas sábanas eran arte, mi mamá es una gran artista ya que la ropa que ella tiende en el patio de casa por lo menos es en colores. Estas cosas hacen que se desprestigie la palabra arte porque por lo que veo, arte es cualquier cosa.*

Profesor: *Arte es lo que tiene sentido de belleza y no cualquier cosa. Si colocamos una peñilla en una botella y digo que es una obra de arte sería una estupidez al igual que las sábanas. El que leyó el cuento de los pícaros podría caer en una situación igual. Por miedo a que le digan ignorante no decir que eso no es arte.*

Profesor: *Obra de arte es aquello que tiene propiedades tales que no pueden ser reproducidas por métodos ordinarios. "Colgar sábanas" no es arte alguno.*

Administrador: *Somos el hazmereir del pueblo.*

La Oficina de Actividades Culturales del Colegio Universitario de Humacao recibió cartas solicitando, y en una ocasión, exigiendo, que se dismantelara la instalación **Nubestratos** "inmediatamente". Varios estudiantes y profesores nos informaron que se habían echado a correr rumores malintencionados acerca del costo de la pieza, rumores que se comentaban tanto en los pasillos como en las oficinas y salones de clases. Se recibieron, además, llamadas telefónicas anónimas en las cuales se insinuaba un malgasto de fondos por parte de la Oficina. Nunca se aclararon los rumores ni se reveló el costo total de pieza. No se recibió una petición oficial al respecto y, aparentemente, se aceptó como correcto el rumor de que **Nubestratos** había costado entre 1,500 a 2,000 dólares. Al director de la Oficina le pareció candorosa la creencia de que en un recinto universitario de este país se dispone de tales cantidades de dinero para un proyecto cultural.

Anónimo: *No le veo ningún sentido a esa clase de obra, yo quisiera saber cuánto dinero han gastado en esa exposición. Mi impresión fue como si estuvieran criticando a los puertorriqueños que viven en el Bronx, no se justifica haber pagado fondos del Colegio para eso sin sentido. Critico si se ha pagado por eso.*

Todas las personas que trabajaron en la construcción y realización sonora de **Nubestratos** lo hicieron voluntariamente y no recibieron remuneración económica alguna por su trabajo.

Anónimo: *Realmente a mí no me gustó. Nunca lo pude entender. Lamento mucho que el Colegio haya gastado tanto dinero en haber traído esto.*

Anónimo: *Su trabajo en madera esta (sic) bien hecho y los dibujos también (sic). Pero el trabajo de la tabla de predecir echos (sic) no convence (sic) en lo absoluto. Su obra de las sabanas (sic) es tremenda porquería, además (sic) de porquería, RIDICULISA (sic) al Colegio y pone su nombre por el piso. La próxima (sic) ves (sic) lo hace (sic) en el patio de su casa. Att. El crítico (sic).*

Nubestratos fue vandalizada en varias ocasiones: secciones de tela robadas, sogas desamarradas, telas desgarradas. El personal de la Oficina, por todo lo anterior, temió la destrucción total de la obra, sobre todo durante las noches y los fines de semana.

Estudiante: *Se relacionaba con la pureza, como si las nubes quisieran bajar del cielo y que estuvieran más cerca de nosotros. V'eo esto como gran arte.*

Estudiante: *Fue una obra de significado profundo, además es algo espiritual, tiene que ver con mí ser bien adentro. Tiene que ver con la paz espiritual, con la paz del cielo, pero el medio ambiente en que estamos muchas veces no nos lo permite.*

Administrador: *Mi impresión fue alegría, aunque muchos hablaron y dejaron de hablar para que quitaran eso, pero se logró. Claro que es arte. Porque dice lo que quiere el autor, demostrar su creatividad. Pues tiene mucha creatividad ese señor.*

Ante la exigencia de algunos sectores de la comunidad colegial de que se dismantelara **Nubestratos** antes de la fecha señalada original-

mente (28 de marzo), la Oficina decidió pedirle apoyo a la rectora interina del Colegio Universitario de Humacao para evitar la desaparición prematura de la obra. La rectora interina envió una carta a toda la comunidad invitándola a asistir a la segunda presentación de **Nubestratos** con sonido, presentación organizada y realizada con el propósito expreso de exigir respeto hacia el trabajo de un artista puertorriqueño.

Estudiante: *Induce a meditar; quizá por sus sonidos; pero de verdad como el dicho "se siente una en las nubes".*

Estudiante: *Aún en la noche de estreno los efectos no fueron lo suficientemente convincentes para el público. Sólo al final de la obra, que se hizo "re-estreno", el público, o parte de éste, reaccionó favorablemente. Algunas personas lamentablemente, aceptaban que era arte porque se les decía que era arte y no porque ellos vieran que era arte. En fin, Antonio Navia logró lo que trata de hacer un artista, que hablen de su obra.*

Estudiante: *De este tipo de trabajo se aprende mucho. No solamente es lo que se está mirando, sino todo lo que envuelve la pieza. Los árboles, las flores, la lluvia, el sol, el viento, la oscuridad de la noche, las nubes y el cielo varían la pieza, le dan una visión distinta.*

Después de dismantelar **Nubestratos**, la tela sobrante se utilizó en la confección del vestuario y la utilería de la pieza teatral de Martorell-Márquez **Foto-estáticas**; otra cantidad se regaló a personas que habían colaborado en la creación de la obra. Todavía hay personal del Colegio Universitario de Humacao que al ser interrogados por un hermoso vestido o blusa blanca responden: "**Nubestratos**". También se conserva una cantidad que se mantiene en su estado original.

Profesor: *No diré nada, sólo que generó muchos problemas.*

Estudiante: *Es más cómodo criticar sin pensar, que hacer un análisis responsable y admitir que nos hace falta más educación con respecto al arte. Sostengo que fue una gran idea la de montar esa pieza en ese espacio vacío del patio interior del Colegio de Humacao. Cumplió una función social, sacudió mecanismos burocráticos de administración e hizo reflexionar a muchas personas de toda la comunidad universitaria.*

Estudiante: *Considero que la instalación ambiental **Nubestratos** fue la más chocante. Ayudé a instalar esta obra, que llevó muchas horas de esfuerzo y dedicación. Toda obra de arte recibe sus críticas, unas favorables, las otras desfavorables. Muchas veces algunas de estas críticas desfavorables provienen de personas que no tienen un verdadero conocimiento del arte y desconocen también las obras realizadas por los artistas. **Nubestratos** fue una buena obra a pesar de que otras personas opinaron lo contrario, muchos porque no la entendieron, y otras que criticaron para hacer alardes de criticar.*

Profesor: *Arte, arte, no sé, pero sí quedó bien, y al llenar ese espacio que siempre está vacío quedó mejor. Tiene imagen ese Antonio. Me impresionó ver como trabajaron todos con ese trabajo, con mucho esmero y satisfacción. Fíjate, no está tan mal la cosa.*

Estudiante: *Fue una experiencia vivencial, una experiencia impactante de la cual siempre tendré un recuerdo latente. No es lo mismo ser espectador que protagonista. A pesar de todas las polémicas que generó, sentó un precedente en el Colegio y también en las personas que tuvimos la oportunidad de verla. Me enseñó a ser cauteloso, más inquisidor, a compenetrarse con una obra para ver más allá de donde uno puede ver. No todos podemos crear una obra para un espacio en específico. Es estar atado. Navia superó esta condición con maestría.*

Nota:

Las opiniones vertidas por diversos miembros de la comunidad universitaria humacaña que se incluyen como parte del siguiente texto fueron recogidas por un grupo de estudiantes de historia del arte durante los meses de marzo a mayo de 1985.

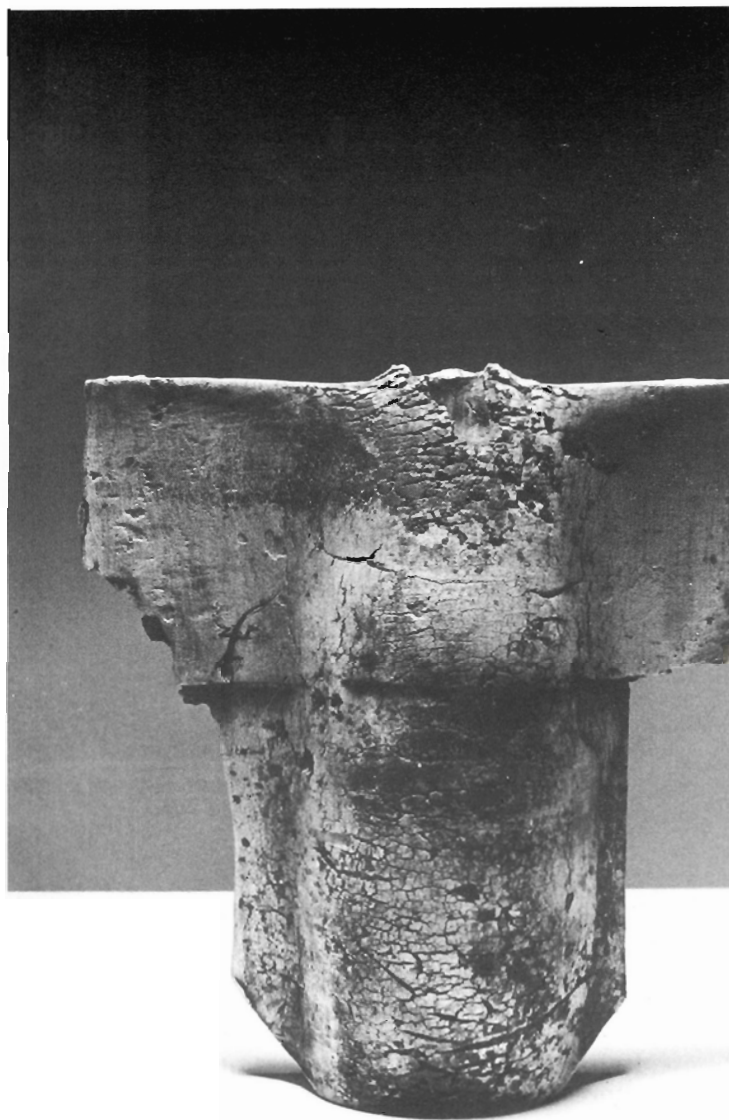
JAIME SUAREZ: 1975-1985

Marimar Benítez

La exposición retrospectiva de Jaime Suárez nos ofreció la oportunidad de analizar la rica producción en barro de este importante artista. Suárez llega a la cerámica indirectamente; toma cursos en este campo durante sus estudios de arquitectura. Para 1975 abandona su trabajo como arquitecto para dedicarse de pleno a trabajar el barro. Desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la cerámica contemporánea de Puerto Rico: establece primero el **Estudio Caparra**, donde se entrenan en el uso del barro los artistas que pasan a integrar el **Grupo Manos**. Suárez es el agente catalítico de la creatividad generada por este grupo de artistas; al presente es uno de los cuatro pilares de la galería/taller **Casa Candina**. Esta actividad en la enseñanza y promoción de la escultura en barro se combina con su extensa colaboración con las artes de la representación, notablemente el baile y el teatro; con el diseño de impresos, catálogos, exposiciones. Pero lo fundamental es su formidable producción en barro, merecedora de un número de premios a nivel nacional e internacional.

El acercamiento innovador, la actitud de experimentación con diversas técnicas y materiales caracteriza a Jaime Suárez. El desarrollo de sus formas resulta de una relación dialéctica con el material: su expresión se origina en un manejo muy particular del barro. Suárez estira el barro hasta hacerlo agrietarse, lo tira al suelo violentamente, lo rasga y empuja hasta hacerlo quebrarse. El resultado de este maltrato literal al material es una superficie accidentada que comunica el paso del tiempo, la devastación, las fuerzas de la destrucción. El desarrollo de su obra en estos diez años es en el sentido de hacer un uso cada vez más sutil y controlado de esa violencia al barro para lograr obras que si bien mantienen un alto nivel de dramatismo comunican a la vez un control riguroso de los medios de esa expresión. El barro es siempre la tierra, la manipulación del barro expresa uno de los temas centrales de la obra de Suárez, el maltrato a la tierra.

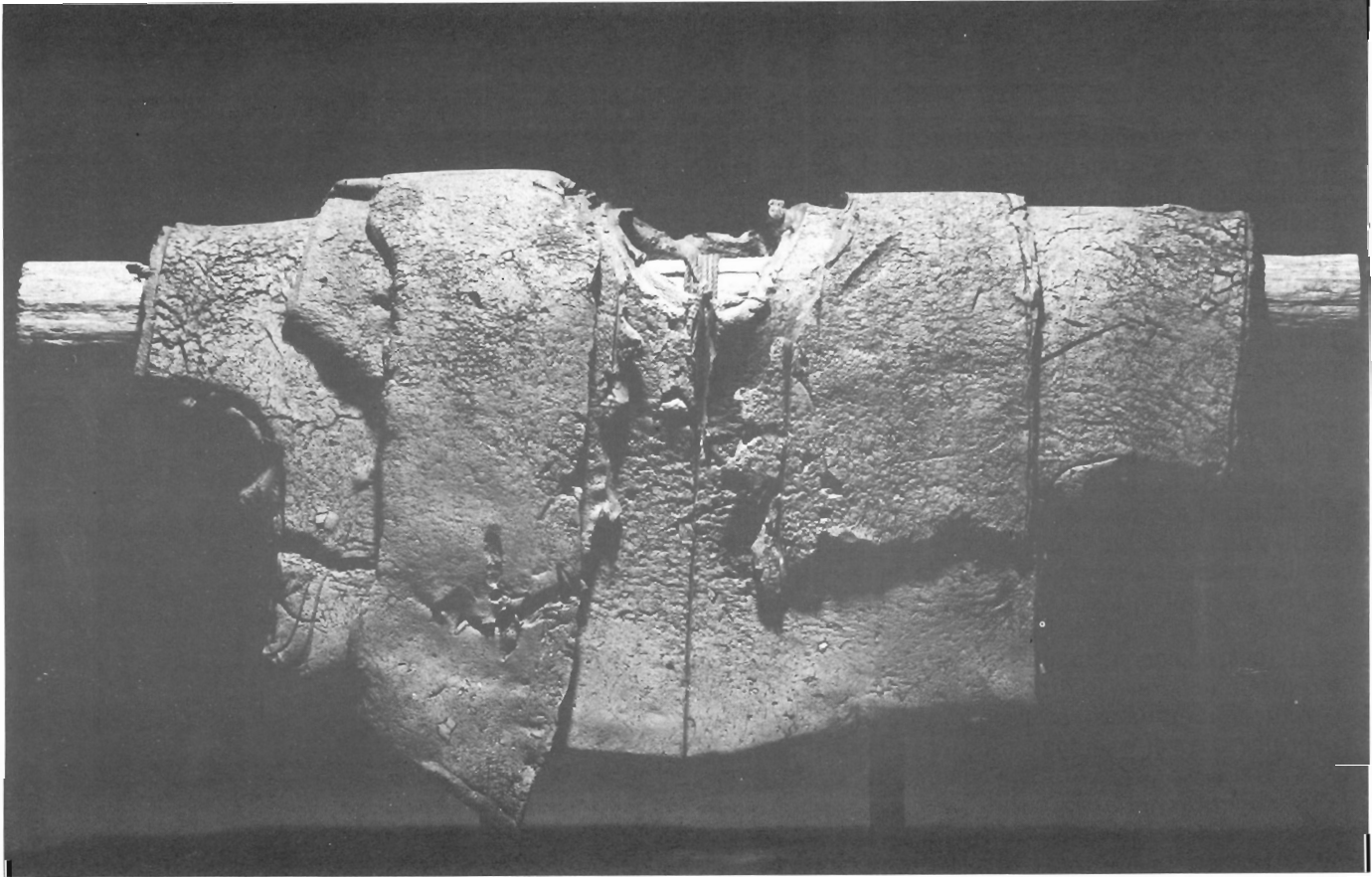
Si bien en la obra de Suárez encontramos esa rara y feliz identificación total entre el medio y la expresión, el aspecto más trascendente es lo que comunica. Las primeras obras desarrollan el tema de la destrucción del paisaje, del mar. Suárez arropa sus vasijas hasta convertirlas en receptáculos de su expresión, siempre relacionada con la comunicación del proceso creación/destrucción. Las placas relieves son el medio primordial para la expresión del paisaje en deterioro. Sus formas pueden ser rectangulares, pero generalmente emplea el círculo para realizar estas



Jaime Suárez, *Vasija Alada*, cerámica, 20 cms., de alto, 1981.

imágenes del desgaste de la tierra. Suárez elabora mediante distintos recursos el tema, que ocupa buena parte de su producción entre 1975 y 1980.

Notable en la producción de estos años es la *vasija alada*. Como señalara elocuentemente María Luisa Moreno en su ensayo para el catálogo de la exposición: "*La vasija alada es una manifestación literal de un fenómeno persistente en la cerámica artística: el apego al recipiente y el vuelo de la inspiración que lo transforma en objeto artístico*".



Jaime Suárez, *Vestimenta de Tierra y Tiempo*, cerámica, 90 cms., de largo, 1982.

Comienza a trabajar el tema en 1975 y sigue elaborando esta forma hasta el presente. En las **vasijas aladas** más recientes la forma comienza a adquirir un cierto carácter antropomorfo, como en la pieza que le mereció medalla de oro en Faenza, Italia en 1980. La **vasija alada** por otro lado expresa las ansias de vuelo/libertad en tensión con lo corpóreo.

El proceso de búsqueda y experimentación lleva a Suárez a desarrollar la **barrografía**: la impresión sobre papel de una plancha de barro. Las múltiples formas que va desarrollando por medio de la barrografía le permiten la manifestación sistemática de imágenes del deterioro, pero haciendo alusión a otra realidad. El barro es la tierra misma, el papel por otro lado, es producto de la civilización del hombre, símbolo de la cultura. Suárez rasga el papel de sus barrografías, lo quema, lo dobla, lo enrolla, para expresar por ese medio el deterioro de la civilización. Por medio de la barrografía, de los murales arquitectónicos y de sus esculturas en barro comienza a elaborar otro gran tema: la destrucción de la cultura.

El tema de la cultura aparece primeramente relacionado con la arquitectura, en una serie de obras que hacen alusión a la destrucción del ambiente urbano. Las series *Vestigios de una arquitectura futura*, *Muros* y *Vasija con ventana* recuerdan las estructuras multipisos de la arquitectura moderna o las paredes de la ciudad. El tratamiento de las superficies alude a la ruina de la ciudad, a la acción destructiva del tiempo y del hombre. El mural *Canto al sol* en el Centro de Bellas Artes trae a la mente las ruinas de una ciudad abandonada: de trazo regular, sus formas recuerdan casas, templos, mientras que las palabras garabateadas hacen referencia a los **grafitti**, al deterioro del ambiente urbano.

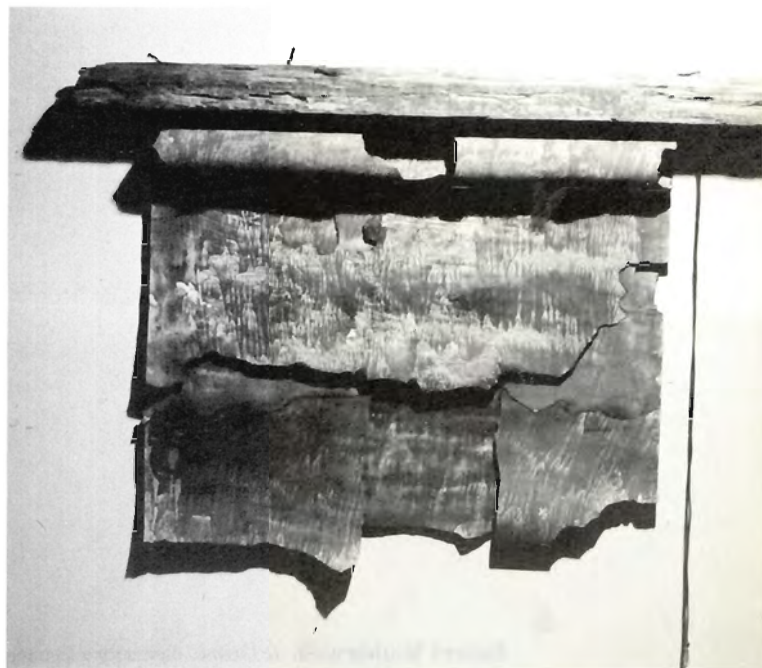
Las primeras contrucciones con barrografía que Suárez expuso, *Arcángel de destrucción*, *Mantón ceremonial para Leticia del Rosario*, *Angel exterminador* y *Mantón ceremonial para la AFAC* fueron concebidas como vestimentas ceremoniales. Estas obras, que pertenecen al ámbito del arte de protesta, hacen referencia también al mundo del ceremonial religioso. La asombrosa serie de

vestimentas que desarrolla a partir de 1981 como una elaboración de los mantones en barrografía recuerdan vestiduras litúrgicas. La riqueza de sus texturas sugieren la opulencia del ritual religioso. Pero estas texturas aluden también al deterioro; los perfiles rasgados de estas formas reiteran el concepto de la descomposición del mundo al que pertenece ese ritual.

Si bien las vasijas recientes de Jaime Suárez no tienen un carácter utilitario, su imponente forma nos remite a otro uso, el ceremonial. Los esgrafiados con que las trabaja, la corrosión que comunican sus superficies sugieren el desgaste del tiempo: evocan piezas arqueológicas. En conjunto estas obras recientes parecen pertenecer a una civilización destruida, a un mundo hermoso que ha desaparecido.

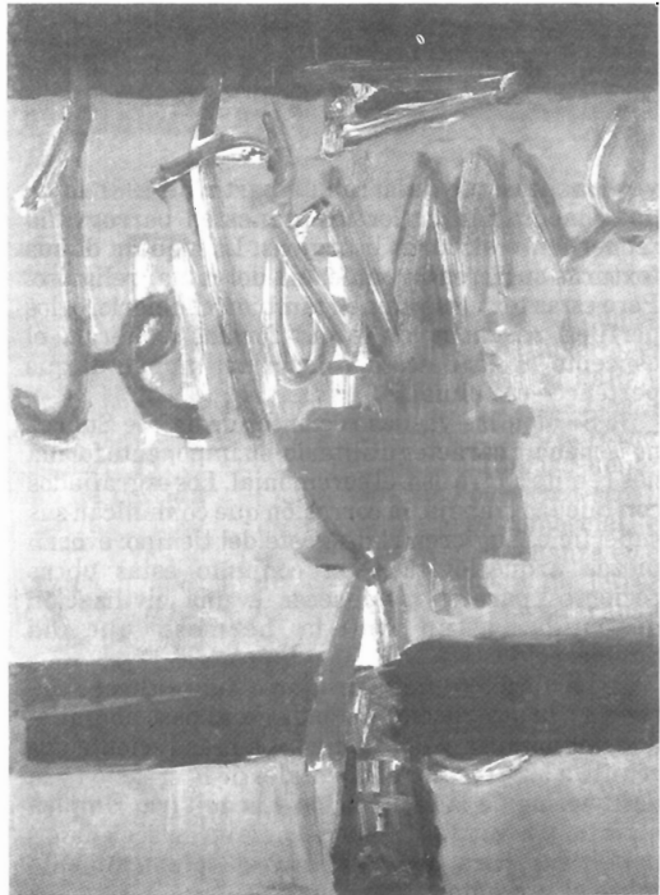
La obra temprana de Jaime Suárez hace referencia a la destrucción del paisaje, al paso aniquilador del hombre y del tiempo. La más reciente nos remite a los procesos elementales de la creación y la destrucción de la civilización y la cultura. Emplea el ritual y la magia, raíces del arte en las sociedades primitivas para hacer un radical planteamiento sobre el presente.

El arte de Jaime Suárez nos remite a los procesos elementales de la creación y la destrucción, a la eterna oposición del Eros y el Tanatos. Su obra nos habla del potencial aniquilador del hombre, su capacidad para destruir el ambiente, el mar, la tierra, y finalmente su propia civilización. Su expresión es la alegoría de un Puerto Rico empeñado en destruir sus raíces, en renegar de su identidad para acabar por desaparecer. Suárez nos confronta con esta imagen terrible a través de la ruina de una civilización que termina siendo la nuestra. La capacidad para conmovernos encierra la esperanza radical de transformar esa realidad.



Jaime Suárez, *De Tierra y Tiempo*, construcción con barrografías y madera encontrada, 120 cms, de ancho, 1985.

Marimar Benítez, puertorriqueña, curadora del Museo de Arte de Ponce y crítica de arte del periódico *El Reportero*.



Robert Motherwell, *Je t'aime*. óleo sobre lienzo.



Jackson Pollock, *Dibujo*. tinta negra sobre papel, 1948.

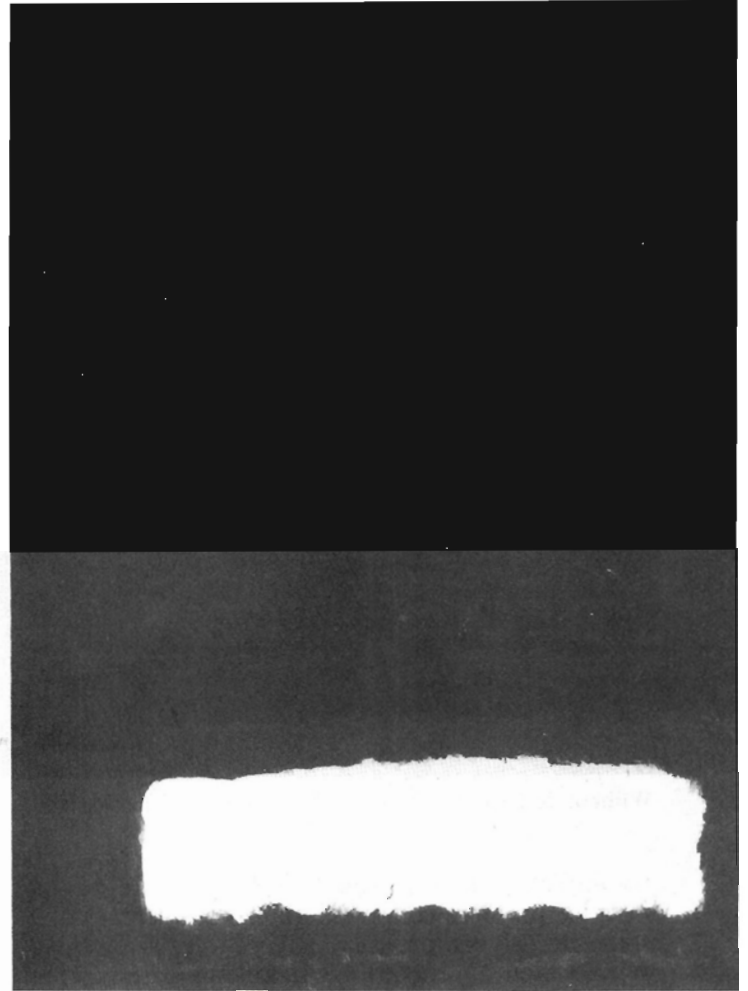
APUNTES SOBRE UN LIBRO

Efraín Barradas

A veces la lectura de un texto importa más por lo que sugiere que por lo que dice. Este es el caso, para un lector hispanoamericano, del libro de Serge Guilbaut, *“How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War”*, sobre la pintura estadounidense de la década de 1940. Este libro sugiere caminos a seguir en una investigación paralela sobre la cultura hispanoamericana de los mismos años.

Guilbaut presenta un amplio panorama de la situación política y social en que crearon sus primeras grandes obras los pintores estadounidenses que conocemos como los expresionistas abstractos: Pollock, Gorky, Motherwell, Rothko, de Kooning, entre otros. Tras un momento de compromiso político de izquierdas y hasta de pintura no figurativa que se concebía como política — Stuart Davis — el ambiente cultural norteamericano cae bajo la dominación del fiero anticomunismo que se desata en ese país tras la Segunda Guerra Mundial. Guilbaut ve en ese período la fusión de diversas corrientes ideológicas: un fuerte individualismo, una rápida y forzada depolitización, un ciego deseo de dominio cultural a nivel internacional y un nuevo intento por definir el arte nacional pero no en términos regionalistas como había ocurrido en las décadas anteriores (Wood, Benton). Esas corrientes se consolidan en el expresionismo abstracto, movimiento que se presenta en Europa en la década de 1950 como *The Triumph of American Art* — como reza el título del famoso libro de Irving Sandler sobre esos pintores — y como prueba de la supremacía cultural norteamericana tras la guerra. Jackson Pollock se convierte, así, en el héroe de la nueva cultura estadounidense, cultura que es mejor aceptada en el exterior que en el interior donde nunca llega a ser bien vista por los representantes de la cultura popular. La neurosis, el experimentalismo, el expresionismo de Pollock hacen de éste una especie de ambiguo héroe cultural de tono existencialista. Pero, con el tiempo, aún la cultura popular asimila los logros y conflictos del movimiento pictórico que Pollock representa.

Serge Guilbaut reconstruye minuciosamente el ambiente cultural norteamericano del momento. Como su trabajo se fundamenta esencialmente en la labor de otros historiadores, su contribución mayor es colocar el movimiento pictórico que estudia y sus manifestaciones más allá de la pintura en su contexto cultural amplio. Muchas veces su análisis social de la obra de arte se limita a descubrir paralelismos entre el arte y la sociedad donde se crea. Muchas veces no establece un sistema de causa y



Mark Rothko, *Rojo, Blanco y Marrón*, óleo sobre lienzo.

efecto entre la obra y su contexto. Pero, en general, el libro es iluminador, minucioso, claro y razonable. Sólo el título sensacionalista le resta mérito a un trabajo de investigación excelente.

Eso es lo que dice Guilbaut. Pero mucho más es lo que sugiere para un lector hispanoamericano. Para nosotros este texto puede servir de ejemplo — más que modelo — del tipo de investigación que necesitamos para aclarar puntos importantes de la historia cultural de nuestros países. Los paralelismos entre la situación norteamericana y la nuestra abundan. Así, por ejemplo, en un trabajo sobre la cultura nuestra en esa década — 1940 — tendríamos



Willem de Kooning, *Mujer Sentada*, óleo sobre lienzo, 1940.

que enfrentarnos al problema paralelo de pugna entre los pintores comprometidos y los jóvenes que huyen de ese compromiso: Rivera versus Tamayo sería un ejemplo clásico. De la misma forma que la Segunda Guerra Mundial desató un interés norteamericano por liberarse de la Escuela de París, en Hispanoamérica se sienten fuerzas internas que proponen ideales parecidos. Revistas como *Cuadernos Americanos*, por ejemplo, proponen la creación de una cultura americana distinta de la europea que se ve como decadente y en plena decadencia, como lo comprueba, para estos intelectuales americanos, la guerra que se desata en Europa. Mientras tanto hay intelectuales que en esos años postulan la creación de un arte propio pero que no niegue el europeo y adquiera un prestigio de magnitud internacional: ese plan subyace en la ensayística de Lezama Lima, pongamos un ejemplo caribeño. Nacionalismo, internacionalismo y universalismo constituyen para los intelectuales norteamericanos — confiados en su poder y victoria

en la guerra contra el fascismo — la ruta del arte nuevo de su país. Para los hispanoamericanos el mismo plan guía sus pasos sólo que sin tener la confianza que les da a sus contemporáneos del Norte el poder político y económico, y sin el objetivo de negar lo nacional al tratar de alcanzar lo universal. (La pintura de Tamayo buscará lo esencial humano pero siempre lo hará enraizada en lo nacional que aflorará en sus lienzos constante y sutilmente. ¡Cuán difícil es hallar la norteamericanidad de la obra de Pollock, por ejemplo!)

Como en otros momentos de la historia cultural de la América europea y nuestra América, los paralelismos y las diferencias ayudan a comprender mejor ciertos movimientos y figuras que parecen tan distantes que resultarían antagónicos a primera vista. Mucho hay de común, por ejemplo, entre la crítica de arte de Clement Greenberg y la de Octavio Paz, entre la pugna interna de *Partisan Review* y los postulados estéticos de *Orígenes*, entre el programa artístico de los expresionistas abstractos y sus contemporáneos en América Latina. También hay diferencias. Un texto como el de Guilbaut, a pesar de sus fallas, nos estimula a explorar esa tierra nuestra casi virgen. Por ello es lectura recomendable.

Efraín Barradas, puertorriqueño, profesor de la Universidad de Boston, Massachusetts.

EL SALON DE ARTE YAUCONO: PINTURA 1985

Nelson Rivera Rosario

El *Salón de Arte Yaucono 1985* es un aporte de la empresa privada muy necesario para el arte y los artistas puertorriqueños. Jiménez y Fernández Sucrs., Inc., además de auspiciar la presente colectiva de pintura, proyecta realizar la "Colección de Arte Yaucono" la cual circulará por varios países con el propósito de divulgar lo mejor y más representativo de la producción artística local. Este esfuerzo es más que bienvenido, ya que por lo general han sido los mismos artistas los que, con poco o ningún apoyo institucional, han dado a conocer sus trabajos tanto aquí como en el extranjero.

El *Primer Salón de Arte* se dedica a la pintura. A diferencia de las artes gráficas, en este medio -el de la pintura- nuestros artistas no se han destacado mucho a nivel internacional, salvo en algunas excepciones. Sin embargo, en los últimos años hemos visto crecer un nuevo interés por la misma, y este *Salón* nos ofrece una visión del estado de la pintura puertorriqueña actual. No es esta precisamente una visión alentadora: la impresión general que recibimos es la de imágenes agotadas, carentes de frescura, una ausencia de riesgos e innovaciones técnicas. Es como si ya lo hubiésemos visto todo anteriormente.

En realidad, hemos visto ya mucho de lo que ahora se exhibe en muestras anteriores. La selección de obras en esta ocasión no ha sido suficientemente cuidadosa, y varios de los artistas más destacados están mal representados (Myrna Báez, Carmelo Sobrino, por ejemplo). Para los que han visitado los estudios de los artistas, la colectiva resulta decepcionante pues muchos de estos están realizando trabajos de mayor interés que los que aquí se exhiben. Es imprescindible que la selección de artistas y de obras sea de calidad, pues de esto dependerá también la calidad de la colección de arte que saldrá de la muestra inicial.

Una exposición colectiva además de ofrecer una visión amplia de lo que en ella se presenta debe mantener una coherencia interna independientemente de la diversidad de las obras que la componen. La muestra Yaucono adolece de esa falta de coherencia, lo cual dificulta una lectura completa de la misma. Esto quizás pudo haberse evitado con la presencia de un solo curador; una colectiva nunca es enteramente satisfactoria para todo el mundo, pero es preferible tolerar las malas ideas de una sola persona que las buenas, pero confusas, intenciones de todo un grupo.

No obstante, e independientemente de la calidad en la selección de obras y artistas, el *Salón*



Arnaldo Roche, *Atrapando a la Bestia*,
óleo, 213 x 183 cms., 1985.



Carlos Marcial, *Serio sobre el Taller*,
acrílico, 80 x 120 cms., 1985.

Yaucono no deja de ofrecer una visión de lo que se ha estado haciendo en pintura. Obviamente ésta no se encuentra en muy buen estado; la pregunta que debe hacerse es por qué. Podríamos explorar las razones dando un vistazo a la presente exhibición.

La exposición muestra una predilección hacia lo figurativo, manteniéndose un mismo orden de temas tradicionales: paisajes, figuras, bodegones, retratos. Una de las pocas imágenes novegas que aquí se presentan pertenece a Antonio Martorell, quien recién comienza a pintar: un objeto, la cama en este caso, como paisaje interno. La pieza de Marta Pérez, aunque es de las más frescas de la muestra, no debió ser incluida puesto que no es pintura sino dibujo. Técnicamente, las obras de los artistas abstractos (Lope Max, Paul Camacho, entre otros) se destacan por el cuidado en la factura, aventajando así a los figurativos en este aspecto. Los trabajos de Oscar Mestey y Jaime Romano merecen mención aparte por el sentido de aventura que exhiben, además de su excelencia técnica. Son obras realizadas sin pretensiones, al igual que las de Betsy Padín, cuya *Amarrada para Gretchen* resulta ser la sorpresa más agradable de toda la muestra. Estos son algunos de los ejemplos que demuestran el profesionalismo y la dedicación de nuestros pintores; sin embargo, no podemos obviar la evidente carencia de vitalidad observada en la muestra total.

Se ha señalado en varias ocasiones que el predominio en Puerto Rico de la gráfica y el dibujo por sobre la pintura y la escultura se debe en gran medida a factores del mercado de arte local. Las dificultades económicas (o en algunos casos, la ausencia de éstas) a que se enfrentan gran parte de nuestros artistas se reflejan de un modo u otro en su producción. Esto posiblemente explica el cansancio y la timidez en la experimentación que observamos en las obras de la muestra. Sin embargo, no es ésta la única razón.

Es interesante notar que la mayoría de los artistas representados utilizan la superficie donde pintan del modo más tradicional: como ventana, o repositorio de un mundo ilusorio. En este sentido, son obras que no se diferencian grandemente de las del siglo pasado. Las excepciones evidentes a este ilusionismo son las piezas de Zilia Sánchez, Lope Max y Julio Suárez, que proclaman abiertamente su condición de objetos independientes, autónomos, no-ilusionistas. La pintura de Julio Suárez es precisamente una demostración de la definición misma de pintura: pigmento sobre una superficie plana. Su tela no "contiene" una obra, su tela es la obra, y el proceso de pintarla constituye el tema primordial de la misma, y no un ejercicio divorciado de la imagen final. El trabajo de Suárez marca unas directrices que no deben ser desaprovechadas por la nueva generación de pintores que, por lo que se observa, han seguido la tradición sin cuestionarla.



Ralph De Romero, *Noche del Barrilito y Chesterfield*,
acrílico/collage, 91 x 107 cms., 1985.



Jaime Romano, *Madrugada Invernal*,
acrílico, 91 x 107 cms., 1985.



Carlos Collazo, *Sin Título*, óleo, 173 x 89 cms., 1985.

Posiblemente sea éste el problema mayor de los trabajos de nuestros pintores; no parecen haberse cuestionado por qué, para qué o para quién pintan, ni siquiera qué es la pintura. Por la gran cantidad de obras de índole privada, introspectiva, pensamos que la mayoría pinta para sí mismos, para expresar su *yo interno*. Necesitamos, sin embargo, una pintura que exprese, no el cansancio o la angustia de un individuo aislado, sino la vitalidad y la angustia de nuestra colectividad. Si la pintura pretende tener la pertinencia que se le ha reconocido al grabado, deberá tirarse a la calle y participar del proceso vital puertorriqueño. Nuestros pintores pueden, y deben, contribuir al desarrollo de una estética que nos es propia, pero sólo lo lograrán si antes se cuestionan los fundamentos en que descansan la forma y el contenido de sus trabajos, como han dado ejemplo nuestros maestros Julio Rosado del Valle, Carlos Raquel Rivera y Rafael Tufiño.

La creación del *Salón de Arte Yaucono* tiene el potencial para convertirse en un importante punto de apoyo para la superación de nuestro medio artístico, así como un gran incentivo para que nuestros artistas encaren el reto que se les presenta.

POR LAS GALERIAS

Delta de Picó



Myrna Báez, *Crotos de Fuego*, serigrafía.

• Myrna Báez es hoy la más conocida entre las mujeres artistas de Puerto Rico debido no sólo a la excelencia de su trabajo, sino a que es también una incansable obrera del arte y crítica severa de su propia obra.

El sábado 19 de octubre de 1985 abrió al público en el Museo de Bellas Artes de la calle Del Cristo en el Viejo San Juan su última exposición: 9 pinturas de gran formato y 9 grabados, que recogen su producción artística de los últimos cuatro años.

Citamos del primer párrafo de su catálogo lo que Margarita Fernández escribe sobre su obra: "Las pinturas y grabados de Myrna Báez que se

exhiben en el Museo de Bellas Artes, son resultado directo de uno de los procesos artísticos más esclarecedores y fascinantes de nuestro país. Las suyas son imágenes estimulantes de difícil recepción ya que Myrna Báez tras años de trabajo (su primera exposición individual fue en 1962) no se ha dejado seducir por el reconocimiento, ni por el mercado del arte, ni por la presión del tiempo. La obra actual es madura porque mana de su firmeza de propósito, de su obsesión técnica, de su terquedad de visionaria y de su afán alertador. Aquí no hay nada hecho con desgano o prisa. No hay nada frívolo o inocente. Myrna Báez ha avanzado con su característica intensidad. Su obra ha crecido."



Marta Matos, *La Puerta de Lala*, colografía, 55 x 75 cms., 1981.

- Al certamen de Artes Plásticas 1985 del Ateneo Puertorriqueño se sometieron 91 obras de las cuales se escogieron 53 para exhibición. Muchos artistas no participaron, razón por la cual no le fue posible al Jurado, compuesto por Luis Hernández Cruz, Consuelo Gotay y Melquiades Rosario, analizar debidamente si las tendencias que se observan en las obras expuestas son representativas o no de lo que está ocurriendo actualmente en nuestras artes plásticas.

En la categoría de grabado, por ejemplo, se sometieron únicamente siete trabajos, lo que presenta la interrogante, según aparece en el laudo, de si se está produciendo obra gráfica con la misma intensidad que en los pasados años. Tres premios se otorgaron en esta categoría. Primer premio a la litografía de Martiza Dávila, *Paisaje urbano al amanecer* y menciones a Ismael Dieppa y Marta Matos por sus obras *Sin Título* y *Cux Cux*, respectivamente.

En pintura recayó el primer premio en la obra *Franjas, Composición #IV* del artista Ever Sabater. Se adjudicaron cuatro menciones: a Jeannette Blassini, por su obra *Las dos Jeannettes: homenaje a Frieda Kahlo*; a Cecilio Colón, *Hombre y ceiba*; a Jaime Carrero, *Sato*; y a Daniel Lind, *La noticia*.

En dibujo, el primer premio recayó en Cecilio Colón, por su obra en carboncillo, *Esperando a las nucleares*, y las tres menciones: Mercedes Quiñones, *Alusión a una sombra*; María Antonia Ordóñez, *A caballo y de mentiras*; y Marta Matos.

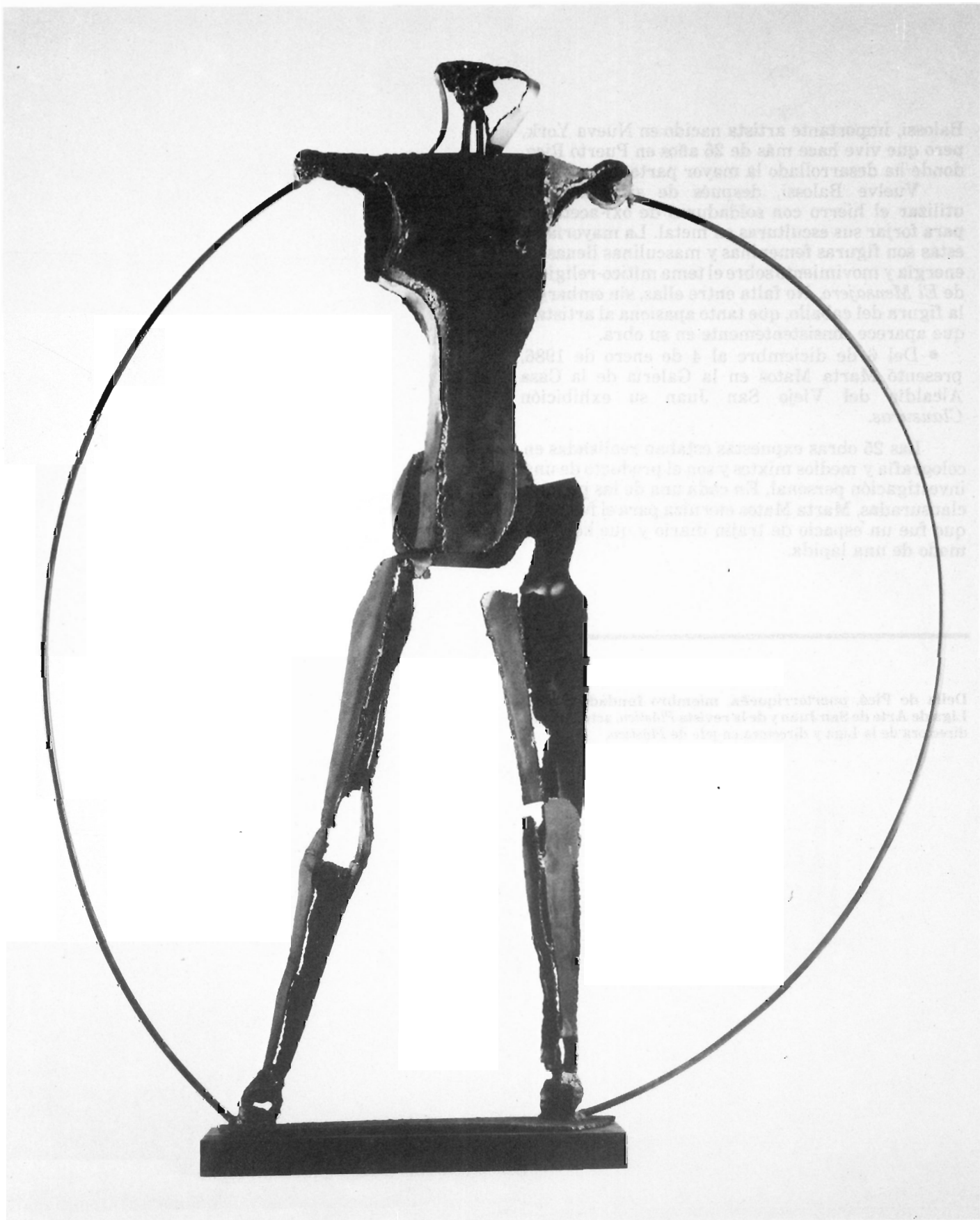
El primer y único premio otorgado en el campo de la escultura recayó en la artista Myriam Zamparelli ya que las otras obras presentadas denotaban una gran confusión entre lo que es escultura y artesanía.

- La Galería 59, que abrió sus puertas al público en 1985, ha organizado interesantes exhibiciones tanto de importantes y reconocidos artistas, como de artistas menos conocidos pero que empiezan a destacarse ya en el ámbito artístico local.

Allí, y con el nombre de *Sincretismo Técnico* abrió el 13 de noviembre la interesante exposición de dibujos, pinturas, esculturas, murales y gráficas del conocido artista y maestro Rolando López Dirube, cuya obra se destaca como siempre por su perfección técnica y continua exploración de nuevos medios de expresión.

Lisette Lugo presentó también en Galería 59 una serie de sus últimos dibujos y grabados, la que recibió muy buena acogida de la crítica y Lisa Johnson Vargas expuso en la misma galería del 18 de diciembre de 1985 al 31 de enero de 1986 su primera exhibición individual.

- La Galería Botello de Plaza Las Américas presentó al público, del 25 de septiembre al 9 de octubre de 1985, las últimas esculturas de John



John Balossi, *The Messenger*, hierro, 4' 9" de alto, 1985.

Balossi, importante artista nacido en Nueva York, pero que vive hace más de 25 años en Puerto Rico, donde ha desarrollado la mayor parte de su obra.

Vuelve Balossi, después de siete años, a utilizar el hierro con soldaduras de oxi-acetileno para forjar sus esculturas en metal. La mayoría de éstas son figuras femeninas y masculinas llenas de energía y movimiento sobre el tema mítico-religioso de *El Mensajero*. No falta entre ellas, sin embargo, la figura del caballo, que tanto apasiona al artista y que aparece consistentemente en su obra.

- Del 6 de diciembre al 4 de enero de 1986, presentó Marta Matos en la Galería de la Casa Alcaldía del Viejo San Juan su exhibición *Clausuras*.

Las 25 obras expuestas estaban realizadas en colografía y medios mixtos y son el producto de una investigación personal. En cada una de las puertas clausuradas, Marta Matos eterniza para el futuro lo que fue un espacio de trajín diario y que hoy es a modo de una lápida.

Delta de Picó, puertorriqueña, miembro fundador de la Liga de Arte de San Juan y de la revista *Plástica*, actualmente directora de la Liga y directora en jefe de *Plástica*.

Favor de suscribirme a la Revista **PLASTICA**

Nombre _____

Dirección _____

_____ Zip Code _____

Liga de Arte

Apartado 5181, Puerta de Tierra
San Juan, Puerto Rico 00906-5181

LOCAL: \$8.00 Anual

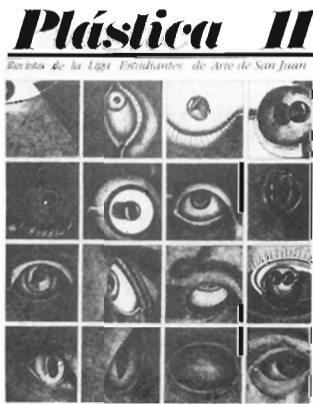
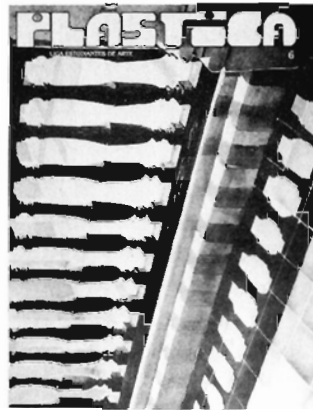
EXTERIOR: \$10.00 Anual

TENGA UNA COLECCION COMPLETA DE PLASTICA

Números 1 - 2 - 3 - 7 - 8 - 10 agotados

Números 4 - 5 - 6 - 9 - 11 \$5.00 c/u

Números 12 - 13 \$6.00 c/u



Favor de enviarme los siguientes números de **PLASTICA**

Núm. 4 Núm. 6 Núm. 11 Núm. 13 Costo - \$5.00 c/u TOTAL _____

Núm. 5 Núm. 9 Núm. 12 Costo - \$6.00 c/u TOTAL _____

_____ TOTAL _____

Nombre _____

Dirección _____

_____ Zip Code _____

CHEQUE
 GIRO POSTAL

Liga de Arte
Apartado 5181, Puerta de Tierra
San Juan, Puerto Rico 00906-5181

HONRANDO
NUESTRO COMPROMISO
CON EL DESARROLLO
DE NUESTRA CULTURA



Adolfo Krans Associates Inc.

Ave. Muñoz Rivera 600 - Hato Rey, P.R. 00918 - Tel. 753-1818



Glass & Moulding



ART
MATERIALS

PONCE DE LEON 1118 • PDA. 17 • P.O. BOX 9744
SANTURCE, P.R. 00908 • TELS. 722-2248 • 722-0892

CORTESIA DE



EMPRESAS
NATIVAS

G.P.O. Box 1138 - San Juan, Puerto Rico 00936
Tel. (809) 754-8516 y 754-7135



*Te prefiero
¡y tú lo sabes!*

BOTELLO



EXPOSICION COLECTIVA DE ARTISTAS LOCALES
E INTERNACIONALES

PLAZA LAS AMERICAS - 143, HATO REY, PUERTO RICO 00918, TEL. 754-7430



- Sala de Exposiciones Colectivas e Individuales
- Grabados, Dibujos, Pinturas y Serigrafías
- Selección de Artesanías
- Asesoramiento a Decoradores en Selección de Obras
- Marcos para Cuadros
- Diplomas y Laminados
- Conservación (acid-free), Lavado y Esterilización de Obras

GALERIA DE ARTE Y TALLER DE MARCOS, LAMINADOS Y CONSERVACION

Calle Navarro No. 68, Esq. Peñuelas (detrás antiguo Sears)
 Hato Rey, Puerto Rico 00918 Tel. (809) 758-1078
 Horario: 9 A.M. a 6 P.M. de lunes a sábado. Domingo por cita.



Eleanor Roosevelt 209, Háto Rey, Puerto Rico 00918
 Tels. (809) 754-1638 / 756-6150

EXHIBICIONES EN LA LIGA DE ARTE

1985

- | | |
|------------------|---|
| 19 de julio | Pinturas y collages de Amanda Carmona, hasta el 18 de agosto |
| 22 de septiembre | Instalaciones para un Tiempo de Paz en un Tiempo de Guerra, hasta el 7 de octubre |
| 10 de octubre | Salón de Humoristas, hasta el 23 de octubre |
| 14 de noviembre | Julio Rosado del Valle, hasta el 9 de diciembre |

1986

- | | |
|-------------|---|
| 10 de enero | CORTEX, CODEX, EXPO de Antonio Navia, hasta el 7 de marzo |
| 21 de marzo | Altars y Secretos de Cristina Emmanuel, hasta el 19 de abril. |
| 24 de abril | Exposición Anual de la Asociación de Acuarelistas de Puerto Rico, hasta el 13 de mayo |
| 16 de mayo | Dibujos a Pastel y Acuarelas de Diana Dávila, hasta el 31 de mayo. |

ofi-arte

material de oficina
 arte
 escolar
 copias xerox

PLAZA LAS AMERICAS PRIMER NIVEL LOCAL 108
 HATO REY, PUERTO RICO 00919 TELEFONO: 754-8635

Grupo Médico Especializado

José Milton Soltero M.D.
Medicina de Familia

Jorge Solé Massana M.D.
Neumología

José L. Nin Torregrosa M.D.
Nefrología e Hipertensión

Miguel A. López M.D.
Cardiología

Oswaldo Jiménez M.D.
Cardiología

José Rafael Ramírez M.D.
Artritis y Reumatismo

Unidos para brindarle atención Integral al paciente adulto

Vestibulo Hospital San Carlos
Ave. Ponce de León 1822
Santurce, Puerto Rico - 727-5873; 726-2986

Avenida Baldorioty No. 6
Caguas, Puerto Rico - detrás
Hospital San Rafael
744-6177

Grupo Médico Especializado

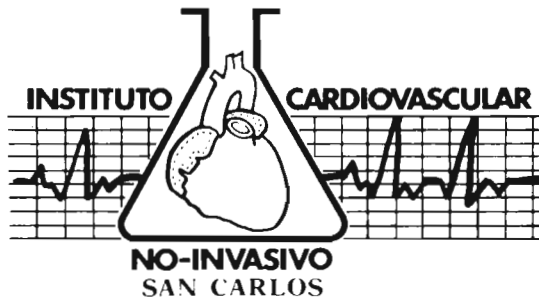
y el

Instituto Cardiovascular No-Invasivo San Carlos *Un Nuevo Concepto en Medicina Integrada*

EL INSTITUTO
CARDIOVASCULAR
NO-INVASIVO SAN CARLOS

tiene el placer
de poner a su disposición
las facilidades para
los siguientes estudios:

ECOCARDIOGRAFIA BI-DIMENSIONAL
HOLTER DE 24 HORAS
PRUEBAS DE ESFUERZO
ESTUDIOS VASCULARES NO-INVASIVOS



José Milton Soltero, M.D.
PRESIDENTE

SECCION CARDIOVASCULAR
Juan. M. Aranda, M.D.
Oswaldo Jiménez, M.D.
Miguel A. López, M.D.
DIRECTORES

SECCION VASCULAR
José L. Nin Torregrosa, M.D.
DIRECTOR

ADMINISTRACION
Lic. José M. Soltero Zamora
Sr. Ricardo Ramirez Soltero
Jorge Solé Massana, M.D.
TESORERO

Hospital San Carlos
Ponce de León 1822 (Lobby), Santurce, P.R. 00909 Teléfonos 727-5873, 726-2986

Laboratorio Profesional ByN
Papeles de Arte
Enmarcados
Materiales Fotográficos

151 Tetuán, Viejo San Juan
(809) 722-9627

colortaal

services



EVERYTHING FOR THE ARCHITECT,
ENGINEER, DRAFTSMAN, SURVEYOR
AND ARTIST.

Dealers autorizados Keuffel & Esser.

Servicio para Arquitectos, Ingenieros, Agrimensores,
Delineantes y Artistas.

* Copias de Planos * Efectos y equipos para
Arquitectos, Ingenieros, Estudiantes y Agrimensores
* Xerox, a new concept in Engineering and
Architectural Documentation

725-0990

723-1841

1655 Ave. Ponce de León (Pda. 24), Santurce, P.R.
PARKING GRATIS PDA. 24½.

GALERIA C O ABEY

GRAFICA DE PUERTO RICO

Jesús M. Díaz Caraballo
Director

San José #1, Viejo San Juan
Apartado 1744, San Juan, P.R. 00903
Tels. 723-1018, 723,1395

Román, D'Cruz & Asociados

MEDICOS ANESTESIOLOGOS

Dr. José C. Román de Jesús
Dr. Oswald A. D'Cruz
Dr. José E. González García

Calle Peral - Esq. De Diego
Condominio La Palma - 2ndo. Piso - Oficina 2-G
Mayagüez, Puerto Rico 00709
Apdo. 939 - Tels: 834-4340 / 834-4347 / 834-4348

DEFINITIVAMENTE



Lo mejor
de nuestros
artistas.

- PINTURA
- DIBUJO
- GRAFICA
- ESCULTURA
- CERAMICA
- ARTESANIA

GALERIA 2

Hotel Cerromar
Dorado
Puerto Rico
796-4025



LIGA DE ARTE

Apartado 5181 Puerta de Tierra
San Juan, P.R. 00906-5181
Tels. (809) 722-4468, 725-5453

DIBUJO
PINTURA
GRABADO
CERAMICA
SERIGRAFIA
CALIGRAFIA
FOTOGRAFIA
CARICATURA
ARTE PARA NIÑOS
TALLERES ESPECIALES
GALERIA

Myrna Báez, Juan Ramón Velázquez, Cristina Emmanuel, Lorraine de Castro,
John Balossi, Sylvia Blanco, Zilia Sánchez, Rebecca Castrillo, Raúl Zayas,
Arturo Yopez, Tuti Torrech, Luis Maisonet, Arnaldo Meyners, Mercedes
Quiñones, Marylin Torrech, Ismael Dieppa, Betsy Padín, Ralph DeRomero,
Josefina Ramos, Ivelisse Oliveras.

*Mentes que crean,
manos que plasman,
artistas que honran.*

*Nuestro compromiso con el arte
nos enorgullece.*

FIRST FEDERAL
VAMOS A SER SU BANCO



**FIRST
FEDERAL
SAVINGS
BANK**



GENTE EMPRENDEDORA... EL MEJOR MAÑANA DE ESTA TIERRA

En el Banco Popular reconocemos la gran labor de toda la gente emprendedora. Por eso ponemos a su alcance más y mejores servicios bancarios y un personal dispuesto a orientarle y ayudarle a planificar su futuro económico de manera responsable y segura.



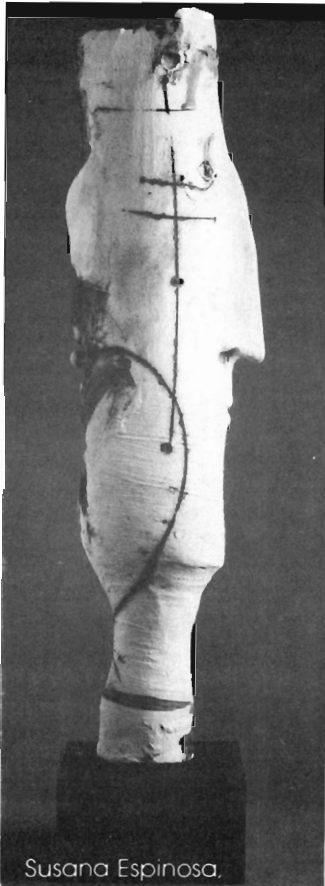
Banco Popular de Puerto Rico

Más... y a su alcance

Fundado en 1893

Miembro FDIC

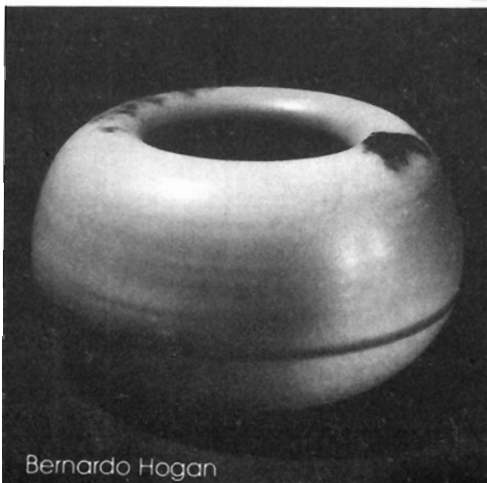
cerámica en casa candina



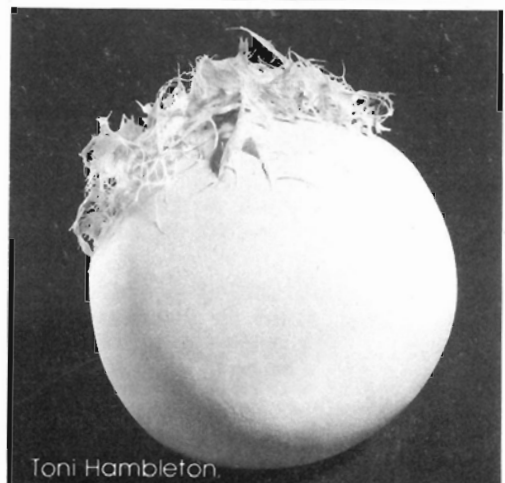
Susana Espinosa.



Jaime Suárez



Bernardo Hogan



Toni Hambleton.

● candina 14 condado Puerto Rico 00907 724-2077

