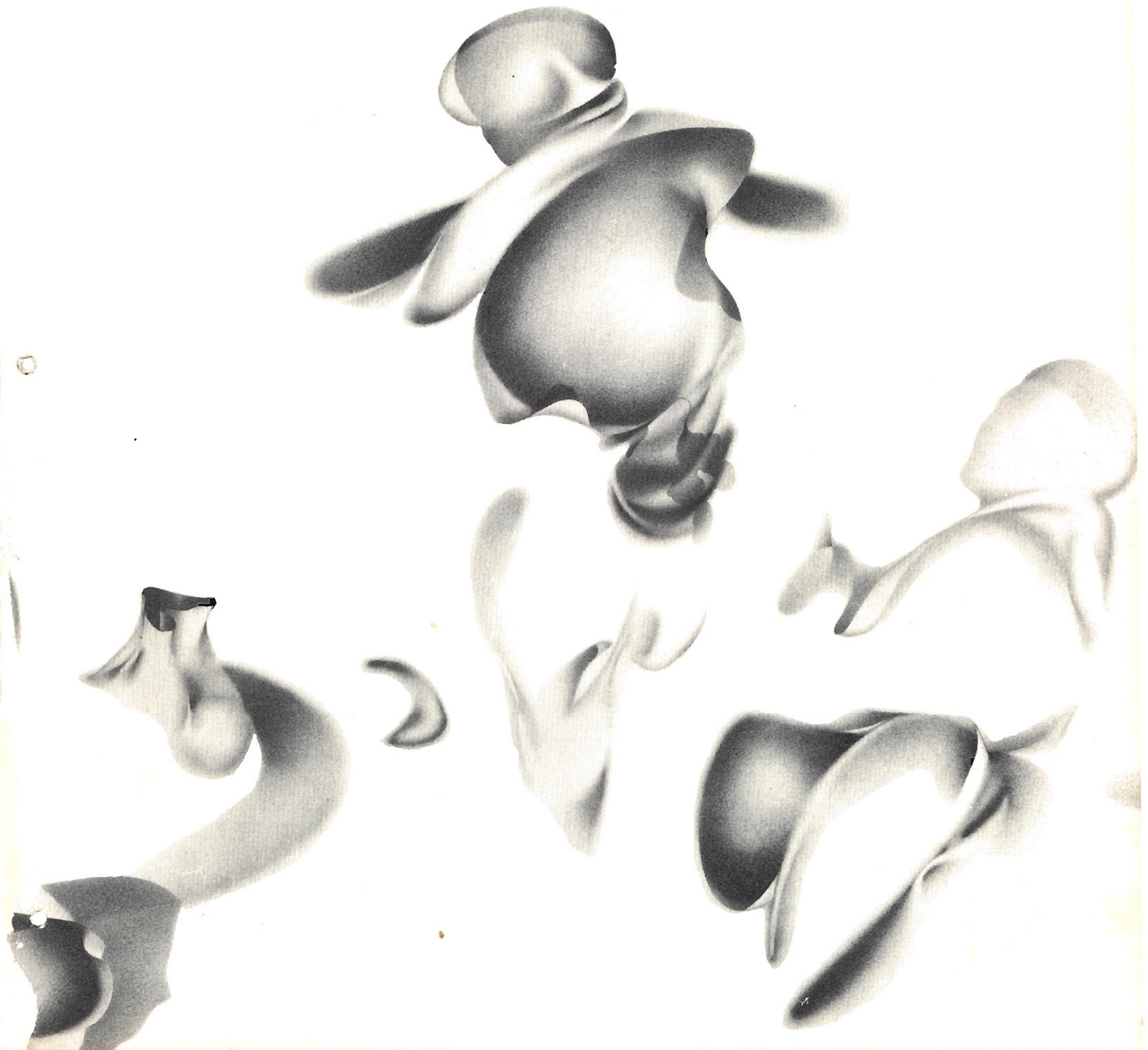


PLÁSTICA

LIGA DE ESTUDIANTES DE ARTE

4



**Si todavía
no tiene su
Tarjeta de
Crédito Gulf...
Solicítela ahora
a su Detallista
Gulf.**



JUNTA DE DIRECTORES
Liga Estudiantes de Arte de San Juan

Presidente Ernesto Alvarez
Vice-Presidente Pepi Borritz
Tesorera Ana Delia Rivera
Secretaria Marifé Vall-Lloberas
Presidente Comité de Escuela Jaime Anglada

DIRECTORES

Ana Díaz Collazo
Gretchen Haeussler
Hélène Saldaña
Myriam Zamparelli
Joanne Romanace
Nicolás Gautier
Ronald Duncan
Graciela Candelas
James Shine
Rosita Haeussler
Betsy Padín
Norman Hopgood

EDITORES

Hélène Saldaña
Delta Picó
Juan Manuel García Segovia
Frances M. Bothwell del Toro
Cordelia Buitrago

FOTOGRAFIA

Frances M. Bothwell del Toro

PLÁSTICA
LIGA DE ESTUDIANTES DE ARTE 4

Organo Oficial de la Liga Estudiantes de Arte
de San Juan — Diciembre 1979.

Indice

Museos de Puerto Rico: El Museo de la Universidad	
Frances M. Bothwell del Toro	2
Comentarios a la Cuarta Bienal del Grabado	
Damián Bayón	4
Paris · Grand Palais · Picasso	6
Paris-Moscú · 1900-1930	8
Ana Delia Rivera	
Frances M. Bothwell del Toro	10
Simposio · Arte y la Situación Cultural	
en el Caribe	11
El Cartel Puertorriqueño	
J.A. Torres Martinó	12
El Arte en el Caribe: Puerto Rico	
Luis Hernández Cruz	16
El Arte en Cuba	
Samuel B. Cherson	18
El Arte de Sobrevivir en el Caribe o como (etc).	
Antonio Martorell	22
Los Movimientos Artísticos en las Metropolis (etc.)	
A. Martorell	25
La Pintura Haitiana	
Eugenio Fernández Méndez	27
Exodo del Artista Latinoamericano	
Damián Bayón	31
Chardín, Sept. - Nov. 18, 1979	
Boston Museum of Fine Arts.	34
Por Museos y Galerías	35

PLÁSTICA



PORTADA POR JUAN RAMON VELAZQUEZ

MUSEOS DE PUERTO RICO: EL MUSEO DE LA UNIVERSIDAD

por Frances M. Bothwell del Toro

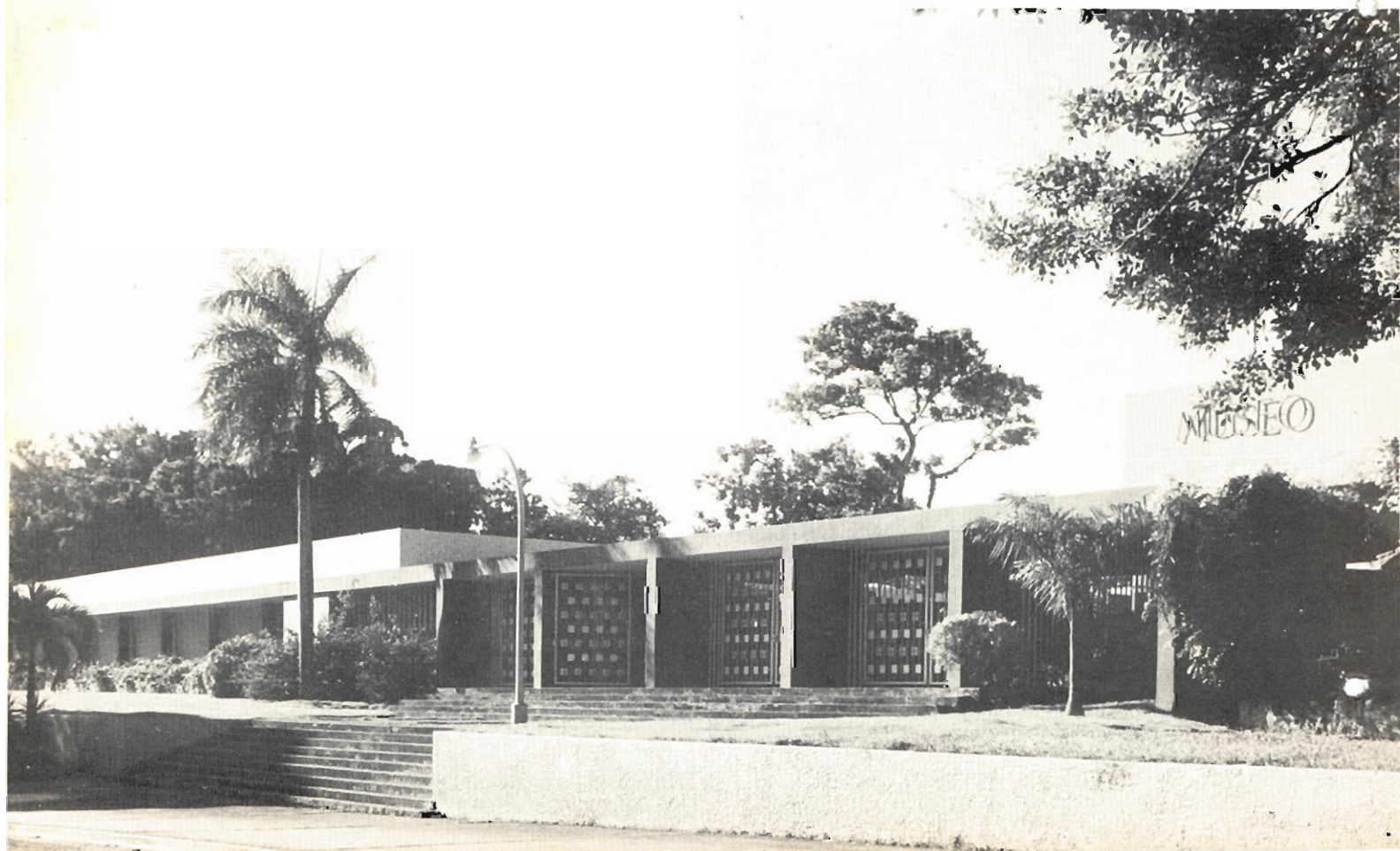
EL Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico, localizado en una de las entradas norte del campus de Río Piedras, contiguo con la avenida Ponce de León, sirve a ambas la Universidad de Puerto Rico y especialmente a la Facultad de Humanidades del recinto, y al pueblo en general que está siempre bienvenido durante su horario regular de nueve de la mañana a diez de la noche de lunes a viernes y de nueve de la mañana a tres de la tarde los sábados y domingos. Cierra los días feriados.

El Museo se fundó en 1927 y originalmente fue localizado en el edificio donde hoy se encuentra la oficina del Registrador. En 1959, se abrió al público el plantel actual, diseñado por el arquitecto Henry Klumb. El edificio existente debió ser la primera de cinco etapas de construcción, pero, por desgracia, las otras etapas no fueron construidas, dejándolo con limitadas facilidades de exhibición. Aunque el Dr. Arturo Dávila, director del Museo, ahora de sabática, no pierde las esperanzas de que en el futuro se amplíe la estructura, por ahora solo se cuenta con la sala de antropología, la de exhibiciones temporeras, y la salita Campeche que por el presente está cerrada. De uso limitado por razones de seguridad son las amplias galerías abiertas a los jardines

El Museo de la Universidad diseñado por Henry Klumb.



Patio Central del Museo.





Pasillo con exhibiciones permanentes.

donde solo se pueden exhibir algunos objetos.

En la sala de antropología se encuentran obras étnicas y arqueológicas relativo a las culturas indias del Caribe, especialmente de Puerto Rico. Además está la colección Francisco Oller que incluye el famoso cuadro del "Velorio." Está ubicada allí también una pequeña sección egipcia que incluye dos momias y varios otros artefactos donados al Museo por el Instituto Peabody de la Universidad de Harvard.

En la sala de exhibiciones temporeras se montan numerosas exposiciones en todos los medios artísticos: pintura, escultura, artes gráficas, cerámica y fotografía. Anualmente se exponen obras de los estudiantes de Bellas Artes. En estas exposiciones se utiliza a veces los frescos pasillos y galerías.

El Museo de la Universidad sufre por su falta de recursos. En este año, por ejemplo, el presupuesto total es de unos \$107,920. De esta cantidad tres cuartas partes, \$77,320, está comprometida para pagar los sueldos de los

empleados. Solo \$18,000 quedan para servicios y materiales, y, más doloroso aún, unos tristes \$12,000 para equipos y compras. Recientemente, para comprar dos pinturas de Campeche, se vió el Museo obligado a invertir el total de su presupuesto de compras dos años. En el mercado inflado de hoy los dineros disponibles son completamente inadecuados.

No por eso se rinden los directores Dávila y la Directora interina Carmen Pons de Alegría. Recientemente comenzó el Museo la exhibición en la sala de antropología, de la "Pieza del Mes." Así se puede ir mostrándole al público parte de la colección del Museo que no se puede presentar de forma permanente por falta de facilidades físicas. Esta actividad ha de traer ante los visitantes del Museo piezas de valor arqueológico, étnico o artístico ya que la vasta mayoría de las colecciones del Museo está ahora guardada en depósitos esperando su turno para ver la luz del día.

COMENTARIOS A LA CUARTA BIENAL DE GRABADO

"A mi, por supuesto, me gusta más alabar que censurar, no porque no censure también yo, que hallo en mi indignación contra lo injusto y lo feo mi mayor fuerza, sino porque creo que la censura más eficaz es la general, donde se censura el defecto en sí y no en la persona que lo comete".

José Martí, Carta a Manuel Mercado, 14 set. 1888

NO había tenido oportunidad de concurrir a ninguna de las tres anteriores Bienales de Grabado de San Juan. En realidad, hube de ser jurado en la de 1976 que - como es notorio - se suspendió ese año. Es decir, cuando esta vez llegué a Puerto Rico para participar en un simposio sobre Arte del Caribe, no tenía prejuicios sobre las Bienales: ni a favor ni en contra. Espero, pues, que la opinión que me han pedido aquí sea comprendida con benevolencia, dentro del mismo espíritu que fue el mío.

Quiero afirmar ante todo, y en descargo de mi conciencia, que la organización de la Bienal me pareció perfecta: había mucha gente trabajando en esos días previos a la apertura, cada uno a su distinto nivel, y todos parecían cumplir con su cometido de la manera más eficaz.

Los organizadores tuvieron también la buena idea de exponer - sobre uno de los muros de entrada - todos los premios de las anteriores competencias. De esa manera el espectador atento se ponía en situación evaluando cómo se habían expedido los precedentes jueces.

Vayamos ahora sin embargo a lo de esta vez. En cuanto me autoanalizo descubro que mis comentarios se inscriben en dos órbitas distintas (aunque complementarias): las de orden general y las de orden particular. De acuerdo al principio científico, empiezo por las de carácter general.

A pesar de los 310 participantes, de la nutrida concurrencia el día de la inauguración, sospecho que esta Bienal no es ya lo que fue... Las situaciones repetidas - por buenas que sean -

terminan fatalmente por fatigar y hasta de producir un movimiento revulsivo. Además, en este caso es fácil de comprender que la suspensión prolongada de cinco años puede haberle resultado fatal a este tipo de manifestación: se produce así irremediamente una ruptura entre las generaciones: ¿qué se hizo de los jóvenes de las anteriores Bienales, los que prometían, los valores que entonces se empezaban a afirmar?

Si se me pidiera consejo - cosa que nadie ha tenido la imprudencia de hacer - yo diría que lo sano sería plantear las cosas de nuevo y de manera tal vez diametralmente distinta. Quizá haya que abandonar la idea de Bienal que fue, en sí misma, una **moda cultural** que parece estar desapareciendo rápidamente (al menos de América Latina), para sustituirla por una manifestación de otro tipo. Tal vez lo que haya que cambiar se limite sobre todo al **tema**, para pasar a otras formas de la plástica, dejando el grabado pero insistiendo, por ejemplo, en el dibujo que es el campo en el que se están revelando las mejores promesas. En fin, puede ser que hubiera que enfocar la posibilidad del cambio a nivel de los **procedimientos** que se utilizan para entrar en contacto con los artistas. Si esa relación se establece por medio de los gobiernos, en el campo **oficial** del trámite, me permito afirmar que ese, precisamente, puede ser constituir el peor de los sistemas. Terminaremos viendo las obras del sobrino del ministro, cuando no las de su tía... Estoy convencido de que la única manera segura y válida - aunque reconozco que engorrosa - es la del entendimiento personal con cada uno de los artistas, después de haber ellos sido seleccionados por un severísimo jurado de admisión. Si en vez de 300 participantes llegara sólo a haber 50, pero de gran calidad, eso habría salido ganando el certámen en prestigio y en éxito.



Aspecto de las galerías del Convento de Santo Domingo, sede del Instituto de Cultura Puertorriqueña, durante la IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano.



Mayo 26, 1979. Vista Parcial durante la IV Bial. n.

Vayamos ahora al terreno más práctico y sencillo de lo particular, aunque sin entrar en detalles. Acostumbro a mirar las exposiciones con dos ópticas diferentes y que terminan unificándose en mi juicio. Una consiste en observar intensamente las obras que se me dan a ver. La otra, en aplicar lo que yo llamo la "mirada circular": una vista a la redonda que me permite una impresión de conjunto, la que por último es la mejor manera de hacerse una idea del tono general de la materia juzgada.

Pues bien, la mirada circular esta vez me depara sorpresas: la primera se refiere a la proporción de los envíos: no las he contado, pero de las obras expuestas calculo que unas 400 deben corresponder a la denominación genérica de grabado bajo todas sus distintas especies: aguafuerte, mezzotinta, intaglio, puntaseca (o las posibles combinaciones entre ellas); el resto se reparte en xilografías, litografías en negro y en color, para terminar con sólo unas pocas serigrafías: parientas pobres - sin motivo - que hasta hace poco no eran admitidas en este tipo de competiciones.

Ahora bien: cada técnica implica un "clima": el grabado - al menos después de Rembrandt y Goya - parece ser la forma de arte más apta a manejar la luz y la sombra y, en consecuencia, se impone como el vehículo ideal para expresar la intimidad. El problema consiste en que - como la técnica del grabado es en sí muy ardua - se necesita imperiosamente que el artista sea capaz de verter contenidos en ese despliegue de sabiduría artesanal. Si no llega a lograrlo - y es lo que pasa hoy casi siempre, - el grabador será incapaz de expresar nada y su forma, digamos, quedará vacía de sentido. Es decir estaremos en pleno formalismo.

Lo que estoy queriendo decir - quizá con demasiados rodeos para no herir a nadie - es que a los más jóvenes les convendría orientarse a esquemas y técnicas más recientes. La serigrafía - otra vez - ofrece para ellos nuevas posibilidades y no arrastra un pasado tan ilustre como el grabado, capaz de paralizar al más osado. Puedo afirmar por ejemplo que el arte

geométrico suizo contemporáneo - que conozco bien - se expresa casi exclusivamente por ese vehículo y da la impresión de que sus posibilidades de jugar con la forma cortante y el color plano y alto se imponen como prácticamente infinitas e inagotables.

Otro recuento que habla por sí solo: sobre los muros se podía comprobar una proporción de cinco a dos a favor de las figurativas sobre las abstractas. Es cierto que, hoy, en el mundo entero se repite más o menos esta distribución entre los dos campos de nuestro arte actual. En otros sitios, sin embargo, cuando aparecen imágenes reconocibles ellas tienden a la neofiguración o al hiperrealismo. Aquí tampoco he encontrado eso, aunque no me importa y hasta podría ser un síntoma favorable de relativa originalidad. No lo es, en cambio, porque el conjunto parece referirse en muchos casos a viejos "trucos" visuales de hace veinte o treinta años. Entre los abstractos dominaban netamente los geométricos. Las posturas se radicalizan, pues, en dos polos: o una especie de expresionismo romántico, por una parte, o una suerte de perfección lineal, por otra.

Otra tercera comprobación: paseando los ojos sobre los muros se notaba una cierta "palidez" generalizada. Quiero decir que al dominar el blanco del panel, los grises, negros, ocres de las tintas tradicionales, la totalidad resultaba monótona. Se pedía mentalmente a gritos algún gran manchón a lo Miró o la astuta combinación de colores discordantes que hicieran pensar en un Bacon o un Appel. En una palabra: la impresión general - aunque hubiera honorables excepciones - era la de una serie de artistas indecisos que habían querido halagar al público o al jurado con obras bien hechas pero irremediabilmente medianas. El jurado, a su vez, tomó el único camino honorable que le quedaba abierto: premió algunas excelentes técnicas y estimuló - un tanto prematuramente - a algunos jóvenes.

Damián Bayón
Austin, junio de 1979



Autoretrato, 1901.

PARIS - GRAND PALAIS PICASSO

octubre 11, 1979 - enero 7, 1980

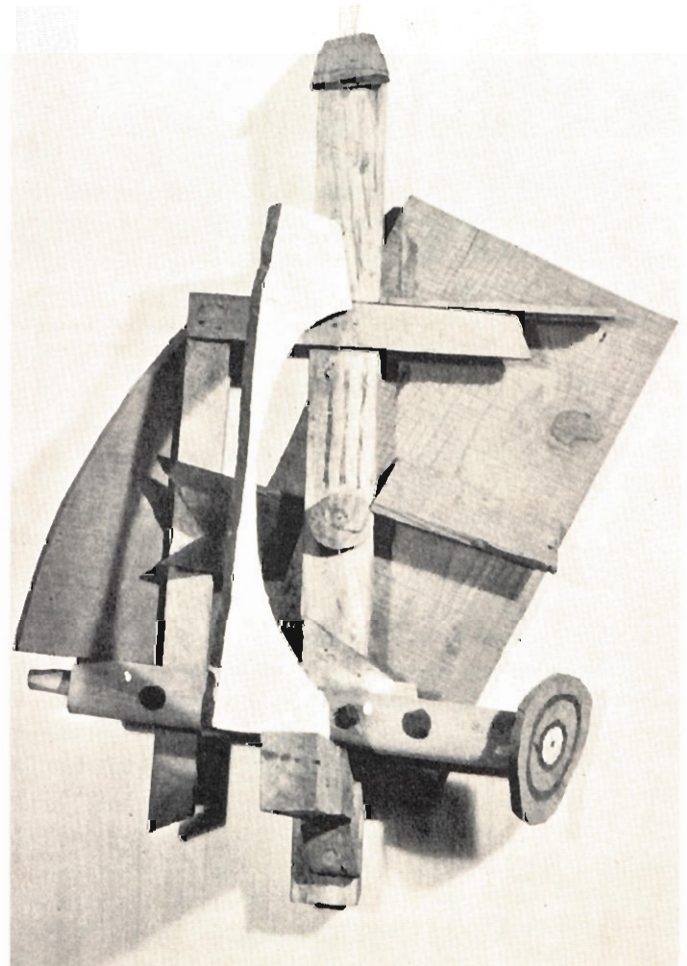
ESTA exposición comprende las obras de arte de Picasso entregadas al gobierno de Francia por los herederos del artista, como pago de los derechos de sucesión del mismo.

Después de cinco años de litigio, una colección extraordinaria de las obras de Picasso llega a ser propiedad del Estado. Así nace el museo Picasso que tendrá su sede definitiva en el Hotel Salé. Allí también se guardarán los archivos personales del pintor, fuente incomparable de documentos para la historia de la creación artística en nuestro siglo.

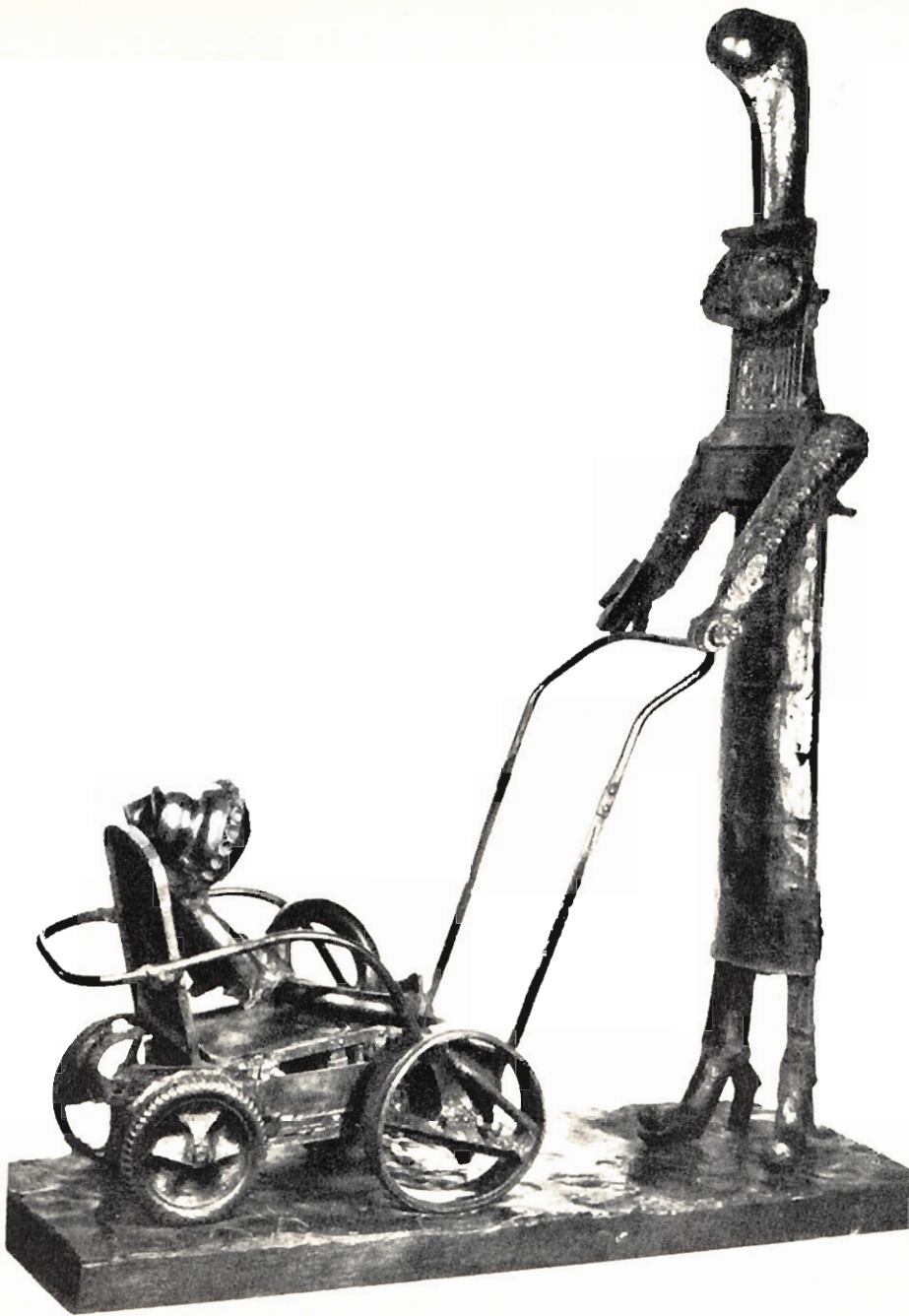
La exposición actual en el Grand Palais está montada en orden cronológico. En la pintura, se empieza por la "Niña Descalza", obra del maestro cuando tenía 14 años. Siguen, entre otros, el "Autoretrato Azul", 1901, la "Silla de Paja", bodegón (1912), la "Flauta de Pan" (1923), "Paul en Pierrot" (1925), el "Acrobata" (1930), "Autoretrato" (1938), "Las masacres de Corea" (1951), y "Le déjeuner sur l'herbe" (1960).



Desnudo de pié.



Mandolina y Clarinete, 1913-14.



Mujer con coche 1950.

Los dibujos, fuente de toda la obra pictórica y escultórica del maestro, aunque expuestos en número reducido (por razones de conservación) demuestran a cabalidad que Picasso fue el maestro dibujante de este siglo.

Las esculturas. Lo más interesante sin embargo, resultan ser las esculturas de Picasso. Con excepción de la Cabra, por lo general se conocen poco. Desde la "Niña brincando la cuica" - "Pierrot" - "El Loco" - "La Mujer con el Coche" - todas llevan el sello del maestro y deleitan al espectador.

El nuevo museo Picasso llevará dos características importantes: 1ro. comprender obras creadas por el artista en el suelo de Francia. 2do. se compone de obras importantes en distintas épocas de su vida que el artista había conservado para él.

Cabeza de Toro



PARIS: CENTRE GEORGES POMPIDOU PARIS — MOSCÚ — 1900 — 1930

EL éxito que ha tenido la Exposición París-Moscú 1900-1930 se debe en gran parte a la estrecha colaboración del Ministerio de la Cultura de la URSS, los museos, bibliotecas y otros organismos culturales soviéticos conjuntamente con los cuatro departamentos del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou y es parte de una serie de intercambios culturales que se vienen llevando a cabo entre los dos países en estos últimos años y que expresan un creciente interés mutuo entre ellos.

La exposición es una tentativa de síntesis de las distintas fases de la vida cultural en Rusia y la URSS y de sus lazos con Francia, desde 1900 a 1930. Su presentación es cronológica, con énfasis en el año 1917, cuando todos los valores sociales y culturales cambian radicalmente en Rusia. La exposición nos da una visión global de todas las actividades culturales de estos años, tanto en las artes plásticas como en la arquitectura, literatura, cine, teatro, etc. Ofrece además espectáculos teatrales, películas y conciertos.

LA LITERATURA

Es interesante notar que en el campo de la literatura y desde fines del siglo 19 existían relaciones estrechas entre los escritores rusos Tourgeniev, Herzen y los franceses Merimée y Theophile Gautier y que las novelas de Tolstoy eran acogidas con gran entusiasmo por los lectores franceses.

ARTES PLÁSTICAS

Desde principios del Siglo veinte se conoce en Rusia la vanguardia artística francesa. Esto se debe a las colecciones prodigiosas adquiridas por dos mecenas rusos: Serge Chtchoukine e Iván Morozov. La colección de Morozov consistía mayormente de pinturas impresionistas y algunas de Matisse y Picasso, mientras que Chtchoukine demostró tener mucha más audacia y antes del 1914 ya había adquirido 221 pinturas francesas. Entre ellas 54 Picasso (incluyendo el famoso retrato de Ambroise Vollard y "Tres Mujeres".) 37 Matisse y 20 Derain.

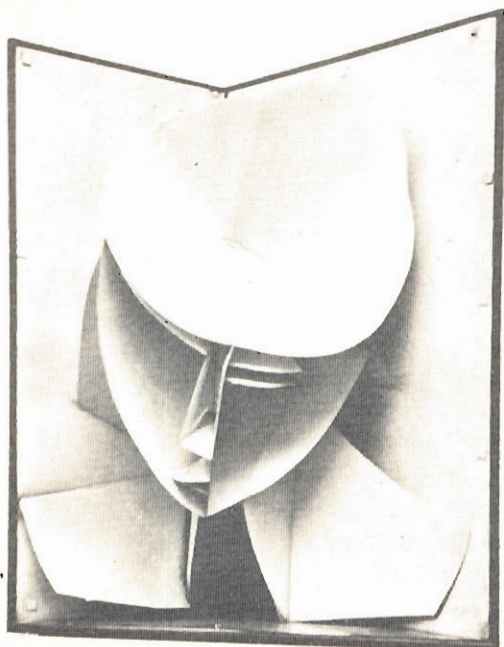
Fué en 1909 que Chtchoukine le comisionó a Matisse unos murales para decorar la escalera de su casa y Matisse pintó sus dos paneles decorativos bien conocidos, "El Baile", famoso por sus colores brillantes y "La Música".

Las mejores telas de Matisse y Picasso en esa época, apenas terminadas eran enviadas a Rusia dándole poca oportunidad a los franceses de verlas mientras los rusos podían admirarlas a sus anchas. Gracias a esa situación los jóvenes artistas rusos no tardaron en asimilar las nuevas tendencias francesas: el fauvismo y el cubismo.

La Toison d'or, una nueva revista de arte y de literatura, es creada por un rico comerciante ruso: Nicolás Riabouchinski. Esa revista difunde entre el público ruso un mejor conocimiento de arte de vanguardia ruso y francés.



Maqueta para el Monumento a la Tercera Internacional, 1920. Vladimir Tatline.



N. Gabo,
"Cabeza de Mujer"
1917-20.

Con la ayuda del crítico de arte francés Alexandre Mercereau, la "Toison d'or" organiza dos exposiciones en Moscú en 1908 y 1909-10, en la que se podía ver obras de Matisse, Derain, Marquet, Vlaminck, Van Dongen Braque, y Léger. En 1910 Mercereau colabora a la exposición "Valet de Carreau" donde aparecen además de los antes citados, obras de Gleizes, Le Fauconnier, Juan Gris y Delaunay. A partir de esta fecha hasta el 1914 se suceden en Moscú numerosas exposiciones que reflejan las diferentes tendencias en las Artes. Entre ellas el neo-primitivismo (Chagall), la abstracción (Kandinsky, Tatline), el cubo futurismo y el suprematismo con Malevitch, quien llega al punto "cero" de la pintura con su "cuadrado negro".

Después de la revolución rusa el arte cambia radicalmente. Los artistas se identifican con la revolución y en su entusiasmo llevan el arte a la calle, establecen talleres populares y concretizan **la idea de la revolución** en el arte. Surge entonces en Rusia el afiche de propaganda. El Ministerio de Cultura le da a los artistas progresistas la oportunidad de decorar los edificios, los trenes y las estaciones con paneles decorativos propagandistas.

Las exposiciones de 1918 al 1920 comprenden las obras de los pintores suprematistas (Malevitch y Rodtchenko) y las obras de los escultores constructivistas (Gabo y Pevsner). En 1920-21 nace un conflicto entre los artistas. Por un lado Malevitch, Kandinsky y los hermanos Pevsner defienden el arte como actividad espiritual que no se puede someter a las reglas de lo funcional mientras Tatline y Rodtchenko pretenden al contrario que el artista debe ser un técnico de la nueva sociedad. La producción de arte abstracto empezó a desaparecer y Kandinsky se trasladó a Alemania en 1922 donde se unió al grupo Bauhaus.

En 1922, Inkhouk, el Instituto de Cultura Artística, empieza a favorecer el regreso a las formas artísticas tradicionales y le quita a los artistas de vanguardia el puesto que habían ocupado hasta entonces de representantes artísticos de la revolución.

Desde ese momento reina en Rusia la Asociación de Pintores de la Rusia Revolucionaria: un grupo de pintores figurativos cuyo programa era "el realismo revolucionario". Su meta es llegar a las masas por medio de un lenguaje sencillo con temas ligados a la edificación del socialismo: los retratos de los jefes de la revolución, la vida cotidiana del soldado, del obrero y del campesino y los temas de la guerra civil. Esta asociación organiza exposiciones frecuentes.

En el 1932 el Comité Central del Partido Comunista decide disolver las organizaciones artísticas e introduce oficialmente el método del "realismo socialista".

LA ARQUITECTURA

Los problemas sociales determinan las posiciones diferentes de los arquitectos. Se favorece mayormente una **arquitectura social**. Surgen varios proyectos de clubes obreros, casas comunitarias, centros de recreo que giran hacia la nueva vida colectiva.

Hay en esta interesante exposición del Centro Pompidou un modelo detallado de un club obrero de Iván Leoníдов.

En ese mismo periodo en Francia deas racionalistas dirigen

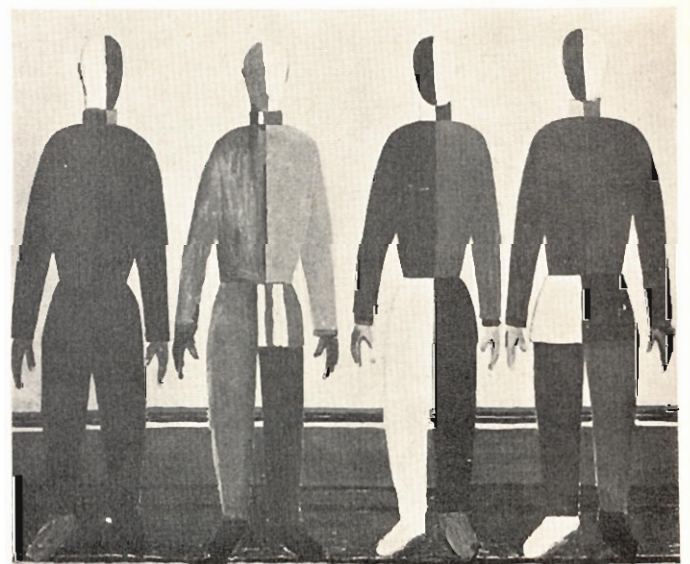
la reconstrucción de las ciudades (Le Corbusier, André Lurçat, Robert Mallet-Stevens) y de los edificios concebidos para las masas. "Viviendas baratas" que la nueva ley Loucheur permite realizar.

Para concluir es interesante señalar que para fines de los años treinta Le Corbusier fue invitado a colaborar en la construcción de centros cooperativos en la U.R.S.S. y simultáneamente el arquitecto francés André Lurçat fue invitado también a la Unión Soviética para trabajar allí en un proyecto de casa comunitaria obrera.

H.S.



A. Rodtchenko- Club Obrero - Paris - Exposición de las Artes Decorativas, 1925.



L. Malevitch. "Suprematismo con contornos deportivos" 1929.

ANA DELIA RIVERA

por Frances M. Bothwell del Toro

ANA Delia Rivera trajo a Puerto Rico un gran honor en el ámbito internacional: fue una ganadora de medalla de oro en el prestigioso certamen de cerámica artística celebrado anualmente en Faenza, Italia. Este certamen es sin duda el más importante en la cerámica moderna; el que tan solo una pieza sea aceptada para exhibición es un gran logro, ya que menos de la mitad de las obras sometidas llegan a las salas de exposición. Los premios son diez medallas de oro además del gran premio.

La artista puertorriqueña ganadora de este premio llega a su quehacer artístico luego de terminar sus estudios formales en contabilidad, profesión que aun practica con el mismo afán y deseo de perfección que caracteriza su búsqueda de medios expresivos en el campo del arte.

Sintiendo inquietudes no enteramente satisfechas, en 1966 estudia dibujo bajo Sánchez Felipe. Entre 1968 y 1969, se dedica a estudios humanísticos en la Universidad de Puerto Rico donde además de cursos en literatura e historia de arte, persigue su afán estudiando dibujo y pintura con José Buscaglia, Luisa Géigel de Gandía, Jaime Romano y Alfonso Arana. Luego en el 1973 comienza estudios en cerámica en la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan donde Jaime Suárez y Toni Hambleton son sus maestros. Suárez se convierte en su mentor y le ayuda en su experimentar en formas y técnicas, aconsejándola y dándole la seguridad necesaria para seguir su propio camino. Sigue en la Liga y se hace parte del Estudio Caparra y el Grupo Manos.

Se dedica a hacer vasijas y botellas ya que siente la necesidad de empezar con un algo concreto, ante la idea de un artefacto básico en la historia de la cerámica, y ahora la realidad sólida del metal encontrado alrededor del cual se



ANA DELIA RIVERA

forman sus obras. Siente absurdo el llegar al barro sin nada. Prefiere esa base de forma o material al cual se ha de ceñir su expresión. Su acercamiento es hasta cierto punto instintivo, pero no por eso rechaza la disciplina del crear buscando armonía, complementos, unidades entre medios desiguales. Su hierro y metal encontrado, feliz resultado de su estrecha atadura a la empresa familiar donde se produce maquinaria para procesar el café, le atrae y persiste en su mente donde las posibilidades de composición van tomando forma hasta poder visualizar la obra terminada.

Trabaja con su deseo de expresión. Prefiere no adentrarse en los aspectos químico-físicos de la cerámica. Busca expresión y le es indiferente la composición exacta del barro que usa o la temperatura de la quema si éstas producen lo que ya ha visualizado.

Aunque se rehusa vivir a base de planes que estructuren su futuro, persigue metas que no puede olvidar o desechar. La pintura es tal vez su primer y verdadero amor en las artes plásticas y su empeño es seguir ese amor hasta lograr su visión sobre el lienzo. Estudia de nuevo en la Liga, esta vez con Hernández Cruz, para este fin. Está insatisfecha con dos pinturas aceptadas para la actual muestra puertorriqueña del Instituto de Cultura. Y es fácil percatarse que con su disciplinada libertad, Ana Delia Rivera alcanzará la cima en este otro sendero como lo ha hecho para honor de nuestra Isla en el campo de la cerámica artística.



Ana Delia Rivera. Piezas.

SIMPOSIO

El Arte y la Situación Cultural en el Caribe

La Liga Estudiantes de Arte y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades auspiciaron un simposio de críticos de arte en San Juan de Puerto Rico los días 22, 23 y 24 de mayo de 1979. Este simposio se tituló "El Arte y la Situación Cultural en el Caribe", cuyos temas fueron discutidos en tres foros:

- 1ro. Situación actual del arte caribeño.
2. El arte en la sociedad capitalista y en la sociedad marxista.
- 3ro. Los movimientos artísticos en las metrópolis internacionales y su influencia en la sociedad y el arte caribeño.

Críticos de arte distinguidos y otros conocedores de la historia del arte caribeño participaron en el simposio.

La revista "PLASTICA" en su cuarto número, se propone publicar la mayoría de las ponencias presentadas. La Junta Editorial de "PLASTICA" le agradece a los participantes su colaboración para llevar a cabo esa obra.

Participantes del simposio:

DAMIAN BAYON, argentino. Crítico de arte, historiador, escritor distinguido y profesor en la Universidad de París.

MARIANNE DE TOLENTINO, francesa, radicada en Santo Domingo. Crítica de arte y profesora en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. La señora Tolentino es hoy en día encargada de asuntos culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de Santo Domingo.

EUGENIO FERNANDEZ MENDEZ, puertorriqueño. Doctor en Antropología, historiador distinguido y conocedor de la tradición artística haitiana.

LUIS HERNANDEZ CRUZ, puertorriqueño. Artista y director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico. Director de este simposio.

SAMUEL CHERSON, cubano, residente en Puerto Rico. Arquitecto, crítico de arte y escritor distinguido.

ANTONIO MARTORELL, puertorriqueño. Artista, grabador distinguido y escritor.

JOSE EMILIO GONZALEZ, puertorriqueño. Profesor de literatura de la Universidad de Puerto Rico y conocedor de la vida cultural en las Antillas.

JOSE ANTONIO TORRES MARTINO, puertorriqueño. Artista, profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, escritor e historiador del arte del cartel.

Por limitación de espacio, algunas de las ponencias se publicarán en el próximo número de Plástica.



EL CARTEL PUERTORRIQUEÑO

por J.A. Torres Martín

El presente artículo se basa en las ideas generales contenidas en una ponencia televisada en julio de 1979 por WIPR-TV, bajo los auspicios de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, P.R. y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.

EN su famoso ensayo sobre los carteles cubanos, la escritora norteamericana, Susan Sontag, declara que el cartel, según lo conocemos hoy, nace en Europa "de un impulso estético".¹ Señala que no es casual que "la primera generación de grandes cartelistas se haya formado en París, la capital artística, que no la económica del siglo 19". Y añade la Sontag que la creación de afiches tenía por propósito "hacer del comercio algo bello". Puede afirmarse, según la sagaz escritora que el factor estético se equipara en el peor de los casos al factor utilitario desde el punto y hora en que nace el cartel moderno: aunque se vea determinado por necesidades del capitalismo, lo estético no naufraga en el mercantilismo, sino al contrario. Y de ello dan fe inequívoca su lugar de nacimiento, su factura, su inclinación congénita a la autonomía artística y el hecho de que casi simultáneamente con su aparición en la escena europea se desarrolla el afán de coleccionar carteles.

El cartel puertorriqueño, sin embargo, nos parece que surge de necesidades sociales y políticas tanto o más que de impulsos estéticos. Nuestros comerciantes y publicitarios nunca le han dedicado esfuerzo digno de nota al cartel como medio propagandístico idóneo, por lo cual no es aventurado apuntar que en la inepción de nuestro afichismo no intervino ni remotamente el propósito que, según la Sontag, dió sentido a la primera etapa del cartelismo europeo: hacer del comercio algo bello.

Como bien dice nuestra historiadora del cartel, Teresa Tió Fernández,² el cartelismo boricua es gestión exclusiva de agencias gubernamentales por lo menos en sus comienzos. Uno de los primeros diseñadores nativos, Francisco Palacios, está ya activo en el Departamento de Salud hacia las postrimerías de la década de los treinta; sus carteles del momento son exhortaciones y advertencias en pro de la salud pública. Se trata de los primeros ensayos. Hay que esperar hasta la posguerra (1946) cuando de un núcleo que se forma como adherencia de la Comisión de Parques y Recreo Públicos, se concreta más tarde el Taller de Gráfica de la División de Educación de la Comunidad (DIVECO), dependencia del Departamento de Instrucción Pública.

Del seno de ese núcleo inicial de Parques y Recreo Públicos, en que figuran, además del ya mencionado Palacios, Manuel Hernández Acevedo, Eduardo Vera y Juan Díaz y su directora, Irene Delano, salen carteles por el estilo de: *La Música Combata las Enfermedades, Por Mandato del Pueblo...* El primero fue diseñado por Irene Delano; los otros dos, por el conocido pintor norteamericano, Robert Guathmey, quien viene a la Isla a orientar a los incipientes diseñadores del patio.



LORENZO HOMAR

La aportación que hace Guathmey en Puerto Rico durante las breves semanas de su estadía representa una prolongación de su trabajo de toda la vida como adalid que era del socialrealismo norteamericano de la hora. Su estilo, apoyado en un estricto planismo colorístico, se avenía admirablemente con el medio de la serigrafía, técnica de multiplicación que se adopta aquí sin vacilaciones desde el principio, desde los años de preguerra, por ofrecer espléndidas posibilidades cromáticas sin necesidad de maquinarias.

El cartel siempre ha tenido una importancia capital en nuestra vida de pueblo. Si antes de la guerra del 39 este modesto personaje sirve en campañas contra la malaria, la uncinariasis y otras enfermedades terribles, cuando nos caen la guerra y sus desgracias, el cartel lanza avisos y advertencias sobre el control de precios y el racionamiento de artículos de primera necesidad.

Al cabo de la guerra, cuando se instituye en la Isla un gobierno que proclama interés en solucionar nuestros problemas sociales y políticos de siempre, se ponen en marcha programas de reforma social en cuya composición resultan indispensables recursos de difusión y propaganda. Es cuando se funda la unidad de cine y gráfica de la Comisión de Parque y Recreo Públicos (1946) que luego se convierte en la DIVECO (1949).



TUFIÑO

Vuelve el cartel a asumir su rol de servidor público en campos y pueblos. No solo exhorta a los ciudadanos a purificar el agua hirviéndola, sino a purificar el proceso eleccionario negándose a vender su voto. Tal vocación didáctica del cartelismo incipiente se amplía e intensifica al surgir la DIVEDCO.

Anótese como dato determinante también que, a tiempo que se crea la DIVEDCO, regresan al país casi simultáneamente: Rafael Tufiño y Antonio Maldonado de Méjico; Lorenzo Homar y Carlos R. Rivera de Nueva York; Rosado del Valle de Europa... pintores todos, adiestrados en el extranjero, quienes tarde o temprano se unirán a los ya nombrados en el taller de la DIVEDCO. Es lo natural y lógico para quienes regresan de las vanguardias estéticas, dignos hijos de los años más politizados de la posguerra, ansiosos de incorporar su arte a las vivencias del pueblo que se interesen vivamente en crear un arte socialmente útil. Ven en el cartel un puente de comunicación eficaz, un medio de proyectar, en colonia tan insólita y confusa como Puerto Rico, imágenes de esclarecimiento. Ninguna coyuntura mejor que la DIVEDCO, ni más directa y palpable que la del cartel.

A mediados de la década de los 50, el cartelismo boricua, por razones que el espacio no permite discutir aquí,³ deriva hacia la esfera cultural. Será en la próxima década que el

cartel retome en alguna medida considerable la temática política, con la creación por parte de Antonio Martorell del Taller Alacrán y por parte de Nelson Sambolin, Rafael Rivera Rosa como artistas y René Pietri como administrador, del Taller Bija, entre otros. Vale destacar, sin embargo, que a nuestro juicio, aún actuando sólo en el plano cultural, nuestro cartel no deja de tener efecto positivo en el plano político; esa labor de afirmación cultural contribuye no poco a consolidar nuestra conciencia nacional.

No es únicamente en su temática que evoluciona el cartel nativo: se operan cambios también en sus estructuras de diseño y concepción, particularmente en la relación de letra e imagen, principales elementos de esta hoja gráfica.

En sus principios, el cartel se concibe aquí como una especie de ilustración, de cuadro, al cual se le añade la letra a posteriori. (Véase el afiche *Desde las Nubes*, 1950, de J. Rosado del Valle). Todavía hoy se cultiva esta manera de hacer carteles, que en verdad no es nada desdeñable, pero que es resabio proveniente de la pintura, del que pronto se curan diseñadores de la talla de Lorenzo Homar, nuestro más importante cartelista. Homar desarrolla a plenitud la tendencia purista, la del diseño integrado.

Durante esas primeras etapas, la letra no es diseñada exprofeso para cada caso: es transferida o copiada de alfabetos mecánicos. Difícil adecuar tipografía tal a la tónica compositiva y a la intención del diseño.

Hay que tener presente que los primeros diseñadores, con pocas excepciones, al propio tiempo que están fundando nuestra tradición cartelística, se están fundando ellos mismos como afichistas.

Para darnos una idea clara del desarrollo del cartel en Puerto Rico, basta con examinar la obra de Lorenzo Homar. Desde sus primeros trabajos, Homar demuestra un vivo interés en la letra. Todavía en *Una Voz en la Montaña*, persiste en la noción de cuadro con tipografía adicionada; la serigrafía está aquí en plan de medio de reproducción pictórica; esta obra fue un laboratorio para el artista.

Pero ya en los afiches subsiguientes comienza a revelarse su preocupación por la integración de letra e imagen. Homar no descansará hasta abordar un modo de fundir todos los elementos: mensaje y forma, en un todo integrado. Tales experimentaciones las hará Homar cuando se haya separado de la DIVEDCO, y, después de disfrutar de una Beca Guggenheim, funde el Taller de Gráfica del ICP.

La variedad tipográfica le otorga a la numerosa obra cartelística de Homar una riqueza visual extraordinaria. Tal utilización de la tipografía creada adhoc, que cuadra tan justamente con la atmósfera general del afiche, que jamás desentona estilísticamente ya que se corresponde a perfección con la forma y su contenido, constituye un definitivo dato de estilo.

El maridaje entre letra e imagen es evidente en carteles como el del *Tercer Festival de Teatro* de 1960, típico de los que salen del taller del ICP, apoyados en la temática cultural. Otros afiches ejemplares en este sentido de integración compositiva son: *Quinto Festival de Teatro*, 1962, en que el diseñador construye el diseño con la propia letra, situándose en la frontera misma de la abstracción; *Ballets de San Juan*,

1962, en que Homar utiliza la trama caligráfica para crear la forma, modo de concebir el cartel pictóricamente que ejerce poderosa influencia en el afichismo local: *Quinta Feria de Artesanías*, 1966, ahora el tratamiento atmosférico anterior da paso a una organización geométrica de planos netos. Letra, imagen, colores, vibran alternativamente: feria formal y cromática que reinterpreta para el espectador la variedad de ofertas, tanto del trabajo artesanal en la montaña de Barranquitas como de la exuberancia de nuestro paisaje de altura.

La gran mayoría de las tendencias de la plástica contemporánea encuentran expresión en el cartelismo criollo en el cual se recorre toda la gama, desde el figurativismo más convencional hasta el abstractismo extremado. En uno de nuestros artistas menos inclinados a este último tipo de expresiones, Rafael Tufiño, encontramos un cartel como el del *Octavo Festival de Teatro*, 1965 y otros análogos.

Después de Homar, es Tufiño quien tiene a su haber gran cantidad de carteles. La tendencia hacia el cuadro abstracto que advertimos en el cartel señalado antes y que recurre en otro para una *Feria del Libro*, 1966, no es una constante en este artista que siempre se ha distinguido por una notable sensibilidad para el trazo dibujístico. Desde sus primeras obras cartelísticas hasta hoy son numerosos los instantes en que aplica soluciones lineales.

Otro cartelista de nota en nuestro medio, primitivo en sus enfoques, pero certero, lo es Eduardo Vera Cortés. Perteneciente a la primera hornada de diseñadores, que también incluye a Cheito Figueroa, Vera Cortés realiza, 14 años después que Homar, otro cartel *Una Voz en la Montaña*, 1964, completamente distinto, facturado serigráficamente, no pictóricamente. A Vera Cortés se le deben muchos afiches excelentemente concebidos y realizados; es, además uno de los que transitan del cartel serigráfico al grabado y la pintura, como Manuel Hernández Acevedo y otros.

De la dirección contraria, es decir, procedente de la pintura como tantos, José Meléndez Contreras desarrolla un cartelismo de gran impacto, estilísticamente inconfundible. Por años, Meléndez Contreras fue miembro del grupo adscrito a la DIVEDCO.

La gran mayoría de los cartelistas puertorriqueños de los primeros veinte años de posguerra se adiestran en el taller de la DIVEDCO o en el taller del ICP, que se funda en 1957. Por este último pasa toda una nómina artística y técnica que incluya a Rodón, Germán Cajigas, Alicea, Tufiño, Martorell, Myrna Báez, Rubén Moreira, Avilio Cajigas, Rochet, José Rosa... quien dirige ese taller al presente desde que Homar se retiró del empleo en 1972.

En los países capitalistas industrializados, el cartel cumple generalmente una función mercantil. Tiene como razón de ser el anuncio comercial: colabora en la gestión de venta de una mercancía, aparte de cumplir cometidos culturales. En la inmensa galería popular que es la calle, según ha dicho alguien, figuran todo tipo de mensajes.

En Puerto Rico, ya lo dijimos, nuestro cartel no ha hecho incursión significativa en el campo mercantil. Sea por

ignorancia, sea por prejuicios recíprocos entre artistas y comerciantes, sea por lo que fuere, nuestros afiches se han motivado en necesidades sociopolíticas primero, más tarde en lo cultural y de algunos años a esta parte, también en lo político.

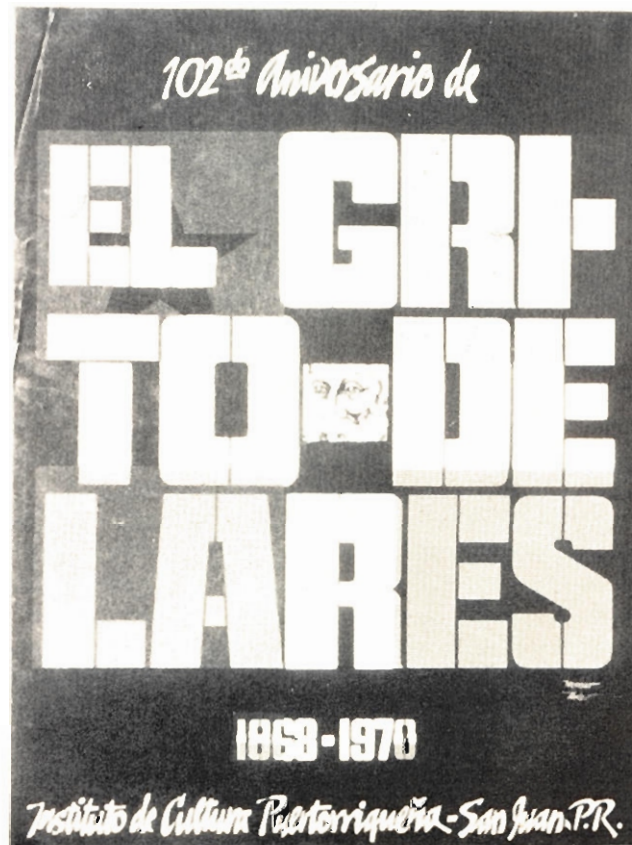
A nuestro juicio, la vertiente política del cartelismo boricua tiene una gran importancia; constituye una dirección dignificante para nuestro arte. Ese cartel concientizado hace las veces de agente reivindicador, promueve recursos espirituales de sobrevivencia en momentos en que Puerto Rico está amenazado en sus esencias definitorias.

Y no son pocos los artistas que han dedicado esfuerzo al cartel político: Homar, Tufiño, Martorell, García Fonteboa, Rafael Rivera, José Rosa, Nelson Sambolin, Luis Alonso, Luis Maysonet Jr. y muchos otros.

En estos últimos diez o quince años esta forma de expresión ha tenido una ramificación muy relevante dentro de nuestras luchas políticas. Nos referimos al pasquín callejero, variante del cartel más dinámica y agresiva, auténtico "grito en la pared", versión militante en que no se frustra su vocación del llamado multitudinario, ése que elude a todo trance las lisonjas esteticistas, las fascinaciones bajo techo de la colección y del museo.

Cuando el país necesitó de él urgentemente allí estuvo y está para servir sin condiciones. Susan Sontag dice que el cartel político asoma cuando prevalece un estado de emergencia; ni qué decir que la Isla pasa por un estado crítico desde hace

Lorenzo Homar y Augusto Marin



tiempo.

Al finalizar el desarrollo del cartel moderno se pone de manifiesto, como lo han advertido tratadistas del tema, que a través de esa hoja gráfica puede trazarse sin dificultad la historia de las ideas y tendencias sociales, políticas o estéticas de un pueblo. Aquella vieja teoría favorita del lúcido crítico catalán Eugenio D'Ors, que él tituló la "morfología de la cultura", según la cual las formas sociopolíticas determinan las formas estéticas, encuentra confirmación cabal en la expresión cartelística.

D'Ors se refería sin duda a los aspectos específicos, inconfundibles, reveladores, de la obra artística, fundamentando su conclusión en el axioma de que el arte, que es o debe ser reflejo de la vida, nunca surge del vacío, sino que surge de lo que discurre en torno y en ocasiones, es evidencia de lo latente o anticipación de lo porvenir.

El cartel contemporáneo, lleve éste encomiendas precisas o no, se ha convertido en una forma autónoma de arte. Particularmente en Puerto Rico, su función originaria de anuncio, de agente de venta de algo, sea de una exposición artística, sea una obra teatral o una causa benéfica o patriótica, se desvirtúa casi siempre, se frustra o se redirige hacia la función decorativa. Aquí se imprimen afiches como se imprime cualquier otra estampa gráfica, con la firma del artista a lápiz y con número de edición. En verdad, lo descrito sucede en todos aquellos países del mundo en donde se producen buenos carteles.

Nos preocupa, sin embargo, que ya no se vean muchos buenos carteles en muros y vitrinas de la calle. Se ha caído en la trampa sutil de recortar la impresión --con frecuencia a un mínimo de cien ejemplares-- para acomodar la obra a un reclamo típico de la clase media, que sabe o intuye su declinación y se niega permitir que una manifestación artística se salga del redil. Manipulación hábil que tanto anula la función originaria y definitoria del cartel como lo obliga a ingresar en el sacralizado ámbito de la obra única o de tirada bien limitada. Y no es que deba cerrarse ese camino, sino que sería preferible que el cartel puertorriqueño retornara a su vida multitudinaria y ampliara incluso sus alcances.

La fiebre de los consumidores del cartel no se aplacaría si éste multiplicara sus ofertas, multiplicación que, por cierto, es hora ya de que se mecanice debidamente y se extienda a otras técnicas modernas de reproducción, como la fotolitografía, por ejemplo.

El cartel bien diseñado debe ampliar su números, debe volver a cumplir su encomienda en la calle. Después que lo haga, si se le reconoce como obra digna de preservarse, tanto mejor.

¹Susan Sontag, "Carteles: Anuncios. Arte. Artefacto Político. Comodidad", prólogo del libro sobre carteles cubanos. "El Arte de la Revolución", MacGraw-Hill Book Co. 1970.

²Teresa Tió Fernández, "Trasfondo y Desarrollo del Cartel Puertorriqueño", tesis inédita, 1977.

Véase op. cit. de Teresa Tió Fernández.



HOMAR

EL ARTE EN EL CARIBE: Puerto Rico

por Luis Hernández Cruz

TRATAR el tema del Arte en Puerto Rico dentro del contexto cultural y aún más en la circunstancia caribeña nos coloca indefectiblemente en la problemática política puertorriqueña. El arte en Puerto Rico ha representado el mayor intento de independencia cultural imaginable, junto con otras manifestaciones (literatura, teatro, música, etc.) desde luego.

Ante una situación colonial (para algunos) o de status político indefinido (para otros) la tendencia del artista puertorriqueño ha sido a desarrollar y querer demostrar una autonomía artística que le ha llevado a participar en todo evento artístico posible donde pueda aparecer el nombre de Puerto Rico como país (y no solamente como entidad cultural sino también jurídica).

No me refiero a una resistencia cultural, lo que implicaría rechazar estilos, tendencias, actitudes internacionales por el mero hecho de haberse originado en los grandes centros, cosmopolitanos, dominantes. Estos estilos, tendencias y movimientos son absorbidos y utilizados en la creación original y autóctona que van constituyendo el frente a que me refiero.

Esta consciente actividad de independencia cultural comienza en la década del sesenta y se ha acentuado en los últimos años, sobre todo a partir de la 1era. Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan. De hecho esta misma es un magnífico ejemplo de lo que vengo argumentando. Esta es nuestra, con el propósito de acercarnos a Latino América. En estos últimos nueve años la obra de nuestro artista fluye a las bienales de Cracovia, Ljubljana, Tokyo, Medellín, Noruega, Menton, Cali, etc., etc. Para entender por qué es en la década de 1970 cuando se



Primos (linoleo), Carlos Raquel Rivera

intensifica este interés de internacionalización o de apertura al mundo exterior, tendremos que repasar brevemente la situación de las artes plásticas en las últimas tres décadas y exclusivamente a partir de 1950, porque es en ese momento que ocurre el fenómeno, la formación de una escuela pictórica, la toma de conciencia colectiva en fin una actividad creadora antes nunca vista en las artes plásticas.

A la sombra del Estado Libre Asociado y de las instituciones culturales que se crean bajo ese gobierno (que dominó justamente por todos estos años el destino del país) madura la 1era generación como tal de artistas puertorriqueños. Las instituciones a que me refiero: La División de Educación de la Comunidad, dependencia del Departamento de Instrucción Pública (establecida en 1949) y El Instituto de Cultura Puertorriqueña creado en 1955. Tenían como propósito expreso en el 1er. caso un programa de educación a comunidades aisladas rurales y urbanas y para ello contaban con talleres de imprenta, de artes gráficas, de filmación etc. con la consecuente producción de folletos, carteles, libros, películas, diseño e ilustración. El Instituto de Cultura Puertorriqueña por otra parte completaba el cuadro, bajo el mandato de preservar los valores autóctonos de la cultura, crear museos, renovar el teatro puertorriqueño, fomentar las artesanías, etc. Se entendió que el arte que servía a estos fines sólo podía ser el figurativo, ilustrativo y hasta costumbrista, a ello se debe la proliferación de artistas gráficos en ese momento. La pintura seguía a las gráficas; de tipo ilustrativo, figuración expresionista, y poco-color donde predominan los ocres-verdosos mustios. Los temas: crítica social, sátira política, o simplemente descriptivo-costumbrista. Esto con sus excepciones, claro está. En los talleres del Instituto se perfecciona el arte del cartel, que sirve de propaganda a los fines del I.C.P. Esa generación constituye la única escuela pictórica que haya tenido Puerto Rico desde Campeche en el siglo XVIII.

Hacia 1965 el panorama comienza a cambiar. La nueva promoción de pintores se presenta con un nuevo ideario estético. Se da una apertura al mundo actual, a las tendencias vanguardistas, a la experimentación de nuevos medios y técnicas. En realidad se está al unísono con las corrientes internacionales por 1era. vez desde Oller en su corto período impresionista.

La reacción se palpa en el cambio estilístico. La temática social desaparecerá en la nueva pintura y comienza el predominio de la abstracción, el arte óptico, constructivista y la nueva figuración.

Con la nueva pintura proliferan las galerías, brota un público que quiere participar de la hazaña cultural y naturalmente se multiplica el número de creadores.

Debo aclarar en este punto que el abandono de los temas sociales y costumbristas de otrora por nuevas tendencias, no implica el abandono de valores patrios. La casi totalidad de la última generación de artistas separan la actividad política de la actividad pictórica. No utilizan el arte como instrumento de la política, pero tampoco abandonan los ideales de independencia y libertad y sobre todo expresan ésta en la activa autonomía cultural a que me vengo refiriendo, pero ahora dirigida a un público internacional.

EN LA GALERIA DE LA LIGA

• Con el nombre de **TRECE ARTISTAS DE LA LIGA** se inauguró el 22 de mayo una interesante exposición de la obra de 13 artistas profesionales que estudiaron en la Liga de Arte de San Juan. La exposición fue un saludo cordial al Jurado de la Cuarta Bienal del Grabado Latinoamericano y reunió en el simpático patio a un nutrido grupo de artistas y críticos que cambiaron interesantes impresiones sobre la situación del arte en Latinoamérica y el Caribe.

• **ANTONIO DIAZ CORTES**, conocido grabador mexicano ofreció en la Liga un taller de grabado en madera enseñando a los participantes su interesante técnica. En conjunción con este taller montó una exposición de sus obras gráficas más recientes.

• Una exposición diferente tuvo lugar en la galería del 31 de agosto al 13 de septiembre cuando **NORMAN HOPGOO** exhibió sus fotografías de flores silvestres de P.R. Por casi dos años, Hopgood recorrió la isla captando con su cámara la campiña puertorriqueña para así poder ofrecer una visión de la maravillosa flora silvestre de nuestra tierra. Junto con la exposición se ofreció la noche de apertura una presentación audiovisual durante la cual se proyectaron 211 diapositivas a todo color con música típica de fondo y poesías sobre las flores y el ambiente que las rodea.

• La artista colombiana **GLORIA DUNCAN** expuso cuadros del paisaje puertorriqueño en los que utilizó diferentes medios para captar su visión de nuestra tierra. La exposición se presentó del 21 de sept. al 3 de octubre y fue muy bien recibida por la crítica.

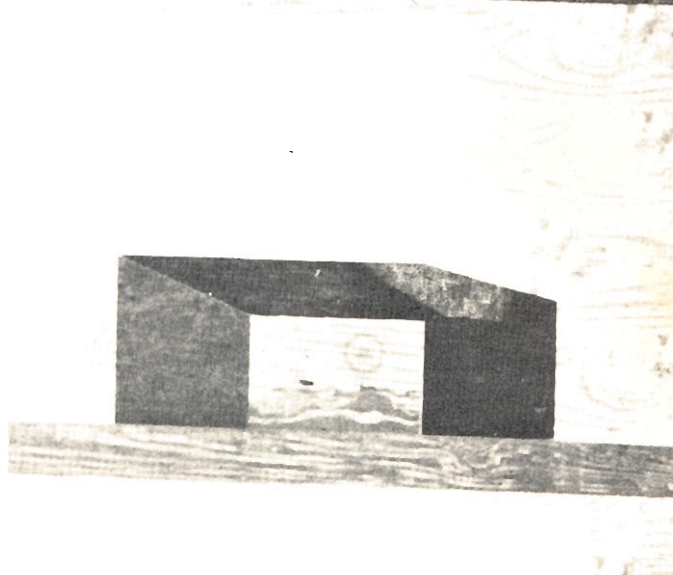
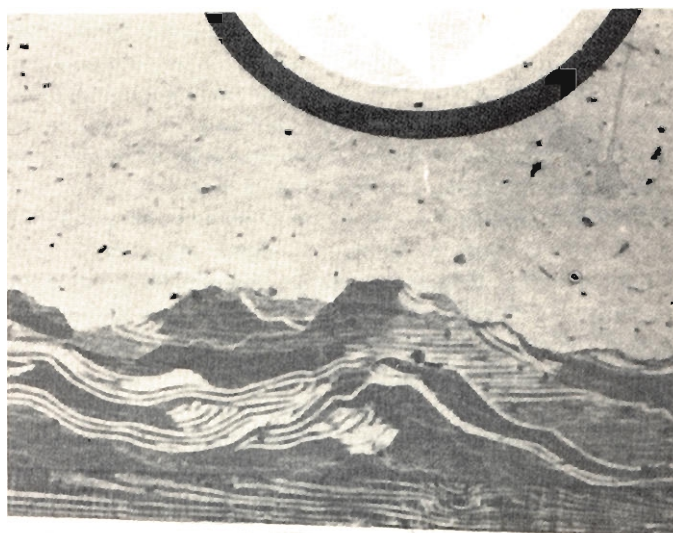
• Una muestra representativa de la producción cultural de "CASA LAS AMERICAS" organizada por Ruth Vasallo de Soltero, se llevó a cabo en la galería de la Liga donde se exhibieron carteles y libros infantiles recientes de diferentes artistas cubanos. Se celebraron también dos interesantes foros en los que participaron artistas e intelectuales puertorriqueños que disertaron sobre la aportación de la Casa las Américas a las artes plásticas, la música, la danza y la literatura latinoamericana.

• En el concurso de grabado "EL PAISAJE PUERTORRIQUEÑO" co-auspiciado por la Liga Estudiantes de Arte de San Juan y la firma Arthur Andersen, el jurado, integrado por Ricardo Alegría, José Alicea y J.A. Torres Martínó, otorgó el premio único de adquisición de \$3000, a la xilografía **PROYECCIONES II** de Rafael Rivera Rosa. Manuel García Fonteboa, Natividad Gutiérrez y Maggie Correa recibieron menciones de honor.

LAUDO (José Alicea)

El jurado acordó por voto unánime conceder el premio único de grabado al artista Rafael Rivera Rosa, por su xilografía Paisaje (Proyección II) considerando, entre otras facetas de la obra, el modo original de ver el Paisaje

Puertorriqueño, su gran fuerza expresiva y el máximo aprovechamiento de la técnica empleada. Contrario a lo expresado en la convocatoria, el Jurado consideró las serigrafías marcadas como Prueba de Artista y las ediciones de grabado numeradas desde el uno hasta el 125 ó 130 o sea 1/25 y 1/130.



Paisaje Proyección II
El Artista: Rafael Rivera Rosa

EXPOSICIONES EN PERSPECTIVA

Formas y superficies

Exposición conjunta de Sylvia Blanco y Betsy Padín
Nov. 30 a 12 de Dic.

Oscar Mestey, pintura
Enero 19 a 8 de Febrero

Willy Alonso, fotografía.
Febrero 15 a 29.

Continúa en la página 26

SIMPOSIO: El arte en las sociedades marxistas y capitalistas en las Antillas.

EL ARTE EN CUBA

por Samuel B. Cherson

NO seré yo quien venga a erigirme aquí en defensor del tratamiento acordado a los artistas bajo el capitalismo nuestro. En numerosas ocasiones he señalado lo endeble del apoyo económico comunitario al desarrollo de las Artes entre nosotros. Solo recientemente indicaba en la introducción escrita para el catálogo de una exhibición local organizada por una poderosa corporación foránea que "bien poco puede el artista esperar de los organismos oficiales para resolver el apremiante problema del sustento, prácticamente abandonado como está a las impredecibles fuerzas del mercado. En cuanto a la empresa privada — continuaba señalando— la ayuda a las Artes es raramente practicada y, cuando lo es, en dosis poco generosas. Especialmente, la mayoría de las grandes corporaciones foráneas localizadas en Puerto Rico, que en sus países dedican enormes sumas, al patrocinio artístico, no ponen el mismo énfasis aquí en su función como Mecenas, a pesar de los pingües beneficios derivados de los programas de exención contributiva." Ni mi introducción, ni, de hecho, el catálogo, fueron publicados por esta empresa; quizás lo mencionado anteriormente tuviera que ver con dicha decisión. Afortunadamente, cuento también con mi columna en el periódico *El Día* donde dicho artículo eventualmente vió la luz.

No hay duda de que, en términos generales, el artista, que desempeña un rol de tanta importancia en nuestra sociedad capitalista, comparado con otros sectores productivos, está totalmente abandonado a su propia suerte. Sin la seguridad de un ingreso estable, sin los beneficios sociales que protegen a la mayoría productiva, es un segmento maltratado y condenado a una vida azarosa. ¿Será ésto un rezago de la noción romántica de que el artista, para crear con éxito, tiene que pasar trabajo? Es posible. Otros, desde una posición ideológica de total dogmatismo, como el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez, parten del pensamiento de Karl Marx sobre la hostilidad "radical" del capitalismo a hacia el arte, al reducir la producción artística a las leyes de la producción comercial convirtiéndola en mercancía, con un valor de cambio que denaturaliza su valor estético, para concluir que bajo el capitalismo, se tiende a reducir o anular la libertad de creación artística. Como dogmatismo al fin, son necesarios grandes juegos malabares para conciliar este criterio con el hecho innegable del surgimiento de monumentales movimientos artísticos, precisamente en los países capitalistas supuestamente "hostiles" al arte, mientras que un movimiento de importancia en las Artes Plásticas aún brilla por su ausencia en los países comunistas que sirven de paragón a dicho movimiento.

De hecho, sí es posible crear un sistema exitoso de soporte financiero para los artistas plásticos dentro del marco capitalista y el ejemplo lo es Holanda. Allí el Gobierno se gasta más de \$30 millones al año para proveer a más de 2,000 artistas un ingreso anual suficiente, subsidio de venta,



Paisaje Carlos Enriquez

espacio de estudio y materiales gratuitos. A cambio de esta ayuda, el Gobierno adquiere las obras de los artistas a precios muy superiores a los del mercado privado. Este programa, llamado B.K.R., mantiene económicamente a la inmensa mayoría de los artistas plásticos hasta la edad de 65 años.

Pero, dejando a un lado estos sueños y volviendo a la realidad caribeña y, más específicamente, antillana, dejaremos a nuestros artistas locales, que sufren en carne propia las incertidumbres y privaciones propias del quehacer artístico, que expongan su caso, cosa que podrán hacer con más vehemencia que yo, para examinar nosotros la alternativa marxista en el desenvolvimiento de las Artes Plásticas, representada por la Cuba del presente.

En primer lugar, la Revolución cubana no ha producido hasta ahora un lenguaje, una expresión plástica nueva. Los máximos exponentes de la pintura cubana de hoy continúan siendo aquellos artistas ya consagrados al triunfo de la Revolución. Esto no lo digo solamente yo, sino nada menos que la Profesora Adelaida de Juan, una de las autoridades críticas dentro de la Cuba de hoy: "La Revolución cubana no ha sofocado las diversas manifestaciones de la Plástica cubana que, desde hacia varias décadas, había alcanzado un rango propio, a través de grupos de pintores destacados. Esta actitud de la Revolución no representa en sí el logro de una expresión nueva, sino tan solo la no comisión de un error. Este hecho, unido a la vinculación de los plásticos a funciones reales dentro de la sociedad, ha dado resultados felices." (Énfasis suplido).¹



Raúl Martínez, Cartelista.



Victor Manue' Pintor "Vista de una Calle".

Pero, analicemos en detalle este párrafo de Adelaida de Juan, que es muy revelador entre líneas, por cuanto se refiere a varios aspectos centrales del tema que nos ocupa:

- a) Es cierto, como ella dice, (y es significativo que se sienta obligada a mencionarlo como un logro revolucionario) que la Revolución ha respetado las expresiones individuales de los artistas, pero solo en el aspecto formal, visual. Esto no quiere decir que en los años iniciales del Gobierno Revolucionario no surgieron intentos oficiales por suprimir o alterar expresiones formales "decadentes", intentos vigorosamente opuestos por los artistas cubanos, que con casi total unanimidad habían apoyado el movimiento revolucionario contra la dictadura de Batista, y se habían incorporado a éste tras el triunfo. La política cultural del nuevo régimen vino a ser definida en una crucial serie de reuniones ocurrida en junio de 1961 entre los artistas y los gobernantes, incluyendo al propio Fidel Castro, con motivo de la censura del documental "P.M." el primer intento serio por parte de la Revolución en controlar la libertad artística.² Al final de dichas reuniones, Fidel Castro pronunció un discurso, titulado "Palabras a los intelectuales", que aún hoy constituye la Biblia, en materia cultural, de la Revolución; en dicho discurso, refiriéndose al aspecto formal, Fidel Castro expresó: "Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema."³

Una cosa totalmente distinta es la actitud del Gobierno Revolucionario en cuanto al contenido, mensaje o temática de la obra de Arte. De la propia "Boca del Caballo" (The horse's mouth, en inglés), repetimos textualmente: "La cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones. El punto más polémico de esta cuestión es: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística. Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás por temor a eso que estimaron prohibiciones, regulaciones, limitaciones, reglas, autoridades, para decidir sobre la cuestión."⁴ Y concluye finalmente, sobre este tema: "Creo que ésto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios? Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho."⁵ Por supuesto, son las autoridades las que juzgan cuál contenido está o no en contra de la Revolución.

Esta es la extensión de la libertad de creación con la que cuenta el artista en Cuba.

Pero ¿es posible en Arte separar la libertad formal de la libertad de contenido? ¿Cómo se segrega, en artistas como Edward Munch y Van Gogh, su profunda angustia personal de su particular expresión visual? De hecho, existen casos de artistas en la Cuba de hoy que se encuentran bajo presión oficial por emplear una expresión fantástica, monstruosa, ya que en Cuba "no hay angustia." Podemos reflejar la Revolución de esa

forma, y no de ninguna otra. La Revolución entra en nuestras pinturas con alegría."⁶ Fuera de la plástica, otras víctimas de esta intolerancia temática lo han sido el poeta Heberto Padilla, de cuyo sonado caso se hicieron eco las más destacadas figuras internacionales de la intelectualidad de izquierda, como Jean Paul Sartre, Susan Sontag, Simone Beauvoir, etc. Otros escritores han tenido dificultades de publicación desde este incidente, tales como Pablo Armando Fernández (premio Casa de las Américas 1966), José Lezama Lima (no vuelto a mencionarse hasta su muerte, acaecida recientemente) y otros.

La Dra. de Juan se refiere a "La vinculación de los plásticos a funciones reales dentro de la sociedad" (¿implica acaso que la creatividad plástica no es una función real en la sociedad?). Veamos cómo funciona la vida de un artista en la Cuba de hoy:

- b) A consecuencia de la reunión entre artistas y gobernantes mencionada, en junio del 1961 fue convocado un Congreso Nacional en el que quedó constituida la UNEAC. (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos). Este es el organismo encargado de regular y controlar todo lo concerniente a las actividades de las Artes Plásticas cubanas, en Cuba y fuera de ella. Es esta organización la única suplidora de materiales para los artistas y la que decide, a través de un comité, sobre las exposiciones y obras que habrán de presentarse dentro y fuera de Cuba, así como sobre los viejaes de los artistas. Imaginemos las implicaciones, trasladándonos mentalmente a Puerto Rico: ¿qué pensaría nuestro artista Carlos Irizarry si tuviera que obtener del Gobierno los materiales para las obras de la exposición sobre Andrés Figueroa Cordero, u obtener su permiso para exponerlas? En esas circunstancias, ¿qué sucedería con una obra como el grabado de José A. Pelaez: "Un minuto de silencio por la massacre de Cerro Maravilla", que ahora mismo está colgada en la Bienal del Grabado de San Juan? ¿Sería posible, una exposición como la de Homar en el Museo de Ponce, cuyas directas caricaturas atacan ácidamente a Luis A. Ferré, fundador de dicho museo y actual Presidente del Senado y ex-gobernador.⁶

Las respuestas, por obvias, no son necesarias. La decisión sobre la participación en un evento internacional como la Bienal de San Juan no puede ser hecha en Cuba por el artista individual, sino por la UNEAC. De hecho, no hay un solo artista residente en Cuba en la Bienal del 79, a pesar de la invitación extendida personalmente a través de la UNEAC, mientras artistas de Puerto Rico han participado frecuentemente en exposiciones en Cuba. En esta misma mesa teníamos la esperanza de discutir estos temas con un representante de Cuba, pero desafortunadamente, nadie ha respondido a la invitación cursada.

- c) ¿Cómo se gana el sustento el artista de Cuba? ¿Es acaso subvencionado para poder disponer libremente de su tiempo en el acto creativo? No, salvo contadas excepciones. Según el eufemismo de Adelaida de Juan,



Mariano Rodríguez

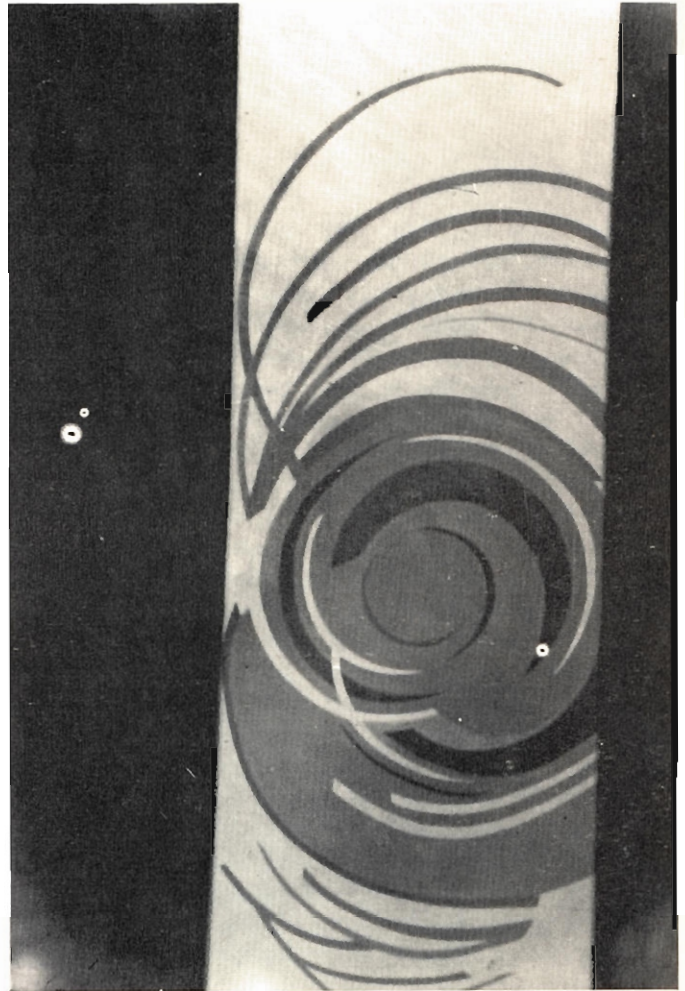
tiene que "vincularse a funciones reales dentro de la sociedad", o sea trabajar en un empleo, con las obligaciones y presiones extra-laborales que van aparejadas, para ganarse la subsistencia. Es solo su tiempo libre el que puede dedicar a su creación.

Otro problema al que se han tenido que enfrentar algunos artistas cubanos en su vida personal, es el de un proceso de "cacería de brujas", debido a sus orientaciones sexuales, homosexuales específicamente. No queremos mencionar nombres, pero esa absurda intolerancia gubernamental ha conducido hasta a casos de suicidio de artistas.

Una falacia generaliza sobre la Plástica cubana es la de que prácticamente ningún artista ha abandonado Cuba. Mario Benedetti solo menciona dos casos⁷ y el crítico Herbert Read repitió esa aseveración, luego de su visita a La Habana en 1968. Al contrario de lo dicho, existe una extensa lista de artistas destacados, originalmente en pro de la Revolución, que han decidido posteriormente permanecer fuera de su país.

Entre los resultados felices en la plástica cubana revolucionaria, Adelaida de Juan menciona "la expansión de las expresiones artísticas fuera del ámbito de la galería, buscando por una parte, la comunicación eficaz con un público masivo y, por otra, la combinación de diversas manifestaciones artísticas (medios múltiples) para lograr un objetivo extra-artístico."

El incorporar el diseño de calidad a la vida cotidiana, el acercar el arte al pueblo ha sido ideal vigorosamente emprendido en nuestro siglo por movimientos como el Bauhaus alemán. Indudablemente, el diseño de vallas y carteles en Cuba, ha sido saludado como el mayor logro de la plástica revolucionaria en la medida en que representa una inteligente absorción de los lenguajes gráficos contemporáneos en boga (incluyendo las efectivas técnicas publicitarias empleadas en los países capitalistas), contando con la ventaja de la ausencia de competencia visual producida por anuncios comerciales y de otro tipo que bombardean nuestros sentidos en nuestras urbes capitalistas. Del cartelismo cubano podemos afirmar: Propaganda visual exitosa, sí; aportación al activa al panorama urbano, sí; pero evento estremecedor en la estética contemporánea, no.



Martínez Pedro, "Aguas Territoriales" 1967.

NOTAS:

- 1) Dra. Adelaida de Juan, "Actitudes y Reacciones", en "América Latina en sus Artes", Siglo XX Editores, pág. 43.
- 2) El documental "P.M." producido independientemente por Orlando Jiménez co-director del reciente filme "El Super" y Sabá Cabrera Infante (hermano del autor de "Tres Tristes Tigres"), era un recorrido por las calles de La Habana, en estilo "cinema-verité" mostrando una población generalmente despreocupada. Esto invitó a las autoridades interesadas, a presentar una ciudadanía en estado de alerta y preparación ante la posibilidad de una invasión. La exhibición del documental fue prohibida. Néstor Almendros, el notable camarógrafo de tantos filmes recientes de Truffaut y Rohmer, ganador del Oscar por la cinematografía de "Days of Heaven", fue cesanteado a la razón como crítico de la revista Bohemia, por salir en defensa de los autores de "P.M."
- 3) Fidel Castro, "Palabras a los Intelectuales", Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961, pp. 7-16.
- 4) Fidel Castro, ibidem
- 5) Fidel Castro, ibidem
- 6) El pintor Mariano, citado por Mario Benedetti, "Status Presente de la Cultura Cubana", en "Cuba in Revolution" Doubleday-Anchor Editors.
- 7) Mario Benedetti, ibidem

“EL ARTE DE SOBREVIVIR EN EL CARIBE O COMO SOBREVIVIR AL ARTE EN EL CARIBE”

por Antonio Martorell

EL Caribe es, sobre todo para los caribeños, una abstracción intangible compuesta de pequeños datos aislados, fuertes percepciones intuitivas y una comunidad mal entendida y negada en una práctica enajenante. Somos parte de una gran comunidad incomunicada. Todo lo que nos une también nos separa. Fuimos el primer bastión colonial de América y somos el último. Nuestro Mediterráneo, contrario al Mare Nostrum romano, nunca ha sido nuestro, sino de las fuerzas imperiales de turno. España, Holanda, Inglaterra, Francia y Estados Unidos, cada una en su momento hegemónico, han frustrado el que nuestra América sea nuestra como proféticamente la bautizara Martí. Todavía la profesía no se cumple. El crisol de razas, idiomas y naciones en el cual el negro ha sido quizás el factor más cohesivo, se ha logrado en cada país de distinto modo de acuerdo a las particularidades propias. Nuestros lazos con las metrópolis coloniales siempre han sido más fuertes que con nuestros vecinos. Un martiniquense estudia en París y un natural de Barbados en Londres, y los puertorriqueños por supuesto vamos siempre a Nueva York. Los intentos de acción concentrada política, social, económica o cultural han permanecido proyectos o se han dado bajo el signo del poder dominante metropolitano. Por eso es muy importante que este diálogo se abra precisamente en Puerto Rico, una de las últimas colonias clásicas de América, y que, en un marco amplio, que evidencia nuestras contradicciones, intercambiemos inquietudes, señalemos logros y condenemos los males que aquejan al arte en el Caribe.

Sobrevivir en el Caribe puede tomarse muy literalmente y muchas veces lo es. Recientemente en un país vecino, El Salvador, se celebró un encuentro de artistas plásticos latinoamericanos. El día antes de la fecha señalada para la apertura, una manifestación de estudiantes, obreros y campesinos fue ametrallada en la Avenida Roosevelt que pasa directamente sobre la Sala Nacional. Las efemérides tuvieron que aplazarse para dar tiempo a que los albañiles revocaran las paredes y así abocar el impacto de las balas; para que los conserjes lavaran la sangre de las escaleras por donde habían sido arrastradas las víctimas que fueron diligente y convenientemente transportadas de camiones lejos del lugar de los hechos para que no afearan el verde y apacible paisaje. Sobrevivir puede ser menos dramático pero no menos peligroso frente a situaciones sutiles y complejas que afectan la creación artística. Las injusticias sociales, desigualdades económicas, persecución política y prejuicios raciales marcan nuestra realidad y enmarcan nuestra producción.

Nuestro panorama es de un amplio espectro y cubre, desde la férrea dictadura haitiana que paradójicamente sustenta y es sustentada a la vez por una de las grandes pinturas autóctonas del hemisferio que además constituye una de las más importantes industrias nacionales de exportación pasando por el imperio petrolero que inunda los domingos

por la mañana las calles de Caracas de venezolanos que ávidamente compran sin mayor discriminación arte de todo tipo, hasta la Cuba revolucionaria donde el estado es el principal cliente de la producción artística y donde ha florecido un arte público como lo es el cartel en todas sus variantes. La interacción entre el patronato del arte, el consumidor del producto artístico y el producto mismo es innegable. La estructura de esta relación de artista, público, crítico, galería y obra es gráficamente pentagonal, con el artista y la obra a modo de base y el público como vértice. Enlace intermedio lo constituyen las galerías y la crítica. Este sistema está desarrollado en las metrópolis, en marcado contraste con la ineficacia y mutilación de esta estructura en nuestras capitales antillanas, donde se encuentra casi todo el mercado de arte regional. El acceso a la metrópolis es escaso. En el caso puertorriqueño, en Nueva York y en Washington en el mejor de los casos, somos mayormente considerados como minorías étnicas y consignados a museos y galerías de comunidades hispanas con poca o ninguna atención del "art establishment". La situación de nuestros compatriotas residentes en la metrópolis no es mucho mejor, aunque definitivamente tienen más acceso a programas gubernamentales y privados que forzados por la nueva fuerza política de estas minorías hasta ayer relegadas al escalafón más bajo de esa sociedad ahora obtiene algo de lo que hace tiempo se les debe.

En la República Dominicana es todavía en gran medida una alta burguesía la que compra cuadros y esculturas a precios relativamente considerables cuando los vemos desde nuestra perspectiva. Aunque una nueva clase media en ciernes comienza a adquirir obras gráficas, son todavía estas clases las patrocinadoras, conjuntamente con el estado, de este arte. En Santo Domingo se ha desarrollado una crítica de arte saludable que ayuda sin duda a rebustecer la relación de obra y público y facilita el camino a una pintura y unas artes plásticas en general de notable desarrollo y que aquí ignoramos casi totalmente. De hecho, el mercado dominicano de arte cotiza al doble del mercado de arte puertorriqueño. En una exposición que hace algunos años llevara a la capital dominicana, la dueña de la galería donde expuse me pedía que duplicara mis precios para estar a la par con el mercado nacional. Se asombraban allí y en el resto de América Latina que he visitado, que los precios de arte en Puerto Rico fueran tan bajos manejando nosotros dólares americanos. Si me extiendo en estas preocupaciones sobre el mercado de arte lo hago porque considero necesario evidenciar la interrelación entre producto y consumidor, entre sociedad y creación y que el factor económico, públicamente tabú entre artistas, es un grave y privado problema y no pocas veces un factor decisivo en la profesión artística.

En Puerto Rico la situación es algo diferente. Gran parte del desarrollo de nuestro arte contemporáneo, principalmente

la gráfica, se da inicialmente bajo auspicios gubernamentales en instituciones diseñadas como válvulas de escape a la puertorriqueñidad y que emplean y adiestran a generaciones de artistas puertorriqueños. Esto complementado con un esfuerzo extraordinario de grupos e individuos orientados artística y políticamente a un arte de comunicación al rescate de una imagen de nacionalidad y a la propuesta deliberación. Este movimiento coincide con la emergencia de una clase media para la cual el grabado y el cartel resultan atractivos y accesibles por su multiejemplaridad y bajo costo, además de sus contenidos patrióticos cada vez más urgentes y popularizados en tanto en cuanto se agudiza nuestro dilema político. De ahí que nuestro principal consumidor del arte sea esa clase media y no la alta burguesía que con escasas excepciones prefiere otro tipo de consumo considerado de lujo como yates, caballos, perros de raza, y autos deportivos además de antigüedades europeas. Esta burguesía culta y responsable de su destino histórico, mediatizada por la invasión norteamericana y sustituida por una clase de intermediario más o menos incondicional, nunca recibe el patronato de las artes, hasta que hace algunos años las corporaciones multinacionales impusieron las nuevas modalidades de la imagen cultural y como todo los demás, nos llegó de afuera la hora de la cultura. Por supuesto que estas empresas muchas veces condicionan sus compras y patronatos. Recuerdo que un importante decorador norteamericano residente de San Juan, hace varios años adquirió para un cliente suyo el portafolio, Salmos basado en los poemas del

LEVANTATE LAZARO - OVIEDO

sacerdote revolucionario nicaraguense Ernesto Cardenal. El decorador nunca leyó los versos y compró la obra por los valores plásticos del trabajo y sus posibilidades de ornato dentro de un esquema decorativo. El cliente resultó ser una empresa bancaria internacional que al día siguiente devolvió los grabados a la galería. La explicación es innecesaria, pero vamos a darla. Uno de los grabados ilustraba versos de Cardenal que decían lo siguiente: "Arrebátame de las garras de los bancos con tu mano, Señor, librame del hombre de negocios."

Pero los tiempos cambian, se hacen cada vez más complejos. Y al cobrar conciencia el mundo publicitario de que la puertorriqueñidad vende y que la crisis de la nacionalidad es rentable, no sólo ha surgido la posibilidad de una estadidad jibara, sino que nos vemos asediados de día y de noche por anuncios en los medios de comunicación que nos convidan a beber puertorriqueñamente ron puertorriqueño de añeja tradición, a consumir aceite de cocinar con raíces taínas, y por qué no, a comer habichuelas enlatadas en el corazón de la montaña. La historia, la cultura, las artes, y las artesanías son vorazmente utilizadas para los propios fines del sistema que muy hábilmente al cobrar conciencia de inevitabilidad de la crisis de identidad nacional decide manipularla para sus propios fines, como decimos en vernáculo, dar del ala para comer de la pechuga. Recientemente hice un trabajo "El Album de Familia", que me interesaba permaneciera completo en el país, debido a que tiene una unidad temática que refleja mi imagen de los



puertorriqueños. Tras intentar infructuosamente de venderlo en instituciones culturales públicas y privadas, fue adquirido por una compañía extranjera que recientemente había comprado una importante empresa en Puerto Rico y necesitaba una buena imagen puertorriqueña. En sus manos esta colección será cuidada y exhibida con esmero y se le dará plena accesibilidad al público, más aún quizás, que si estuviera en un museo público, pues interesa vitalmente a esta empresa demostrar su identificación con los puertorriqueños. La evidencia no puede ser más clara de que la imagen nacional está sujeta a distintos tipos de manipulación en que el artista y su obra pasan a ser fichas en un tablero de variados intereses.

El Caribe suena como si fuera uno, persona singular, cuando en realidad es más cercano a nuestra realidad el término de las Antillas por su imagen de diversidad y pluralidad. Si el Caribe hispano todavía no se conoce entre sí a pesar del idioma y de la historia en común, nuestra relación con los demás países del Caribe es aún más distante y plagada de prejuicios. El desconocimiento y menosprecio de las capacidades de las repúblicas recientes a las que llaman islas de negros, nos han segado la riqueza y el beneficio del contacto con el arte haitiano, jamaicano y trinitario. Aportes tan variados como el chino y el indio, además del más evidente africano, presentes en estos países, quedan aquí fuera de nuestro alcance a pesar de su proximidad. El arte haitiano recientemente expuesto generosamente en Puerto Rico, es de una gran significación para nosotros. En él se manifiesta una característica antillana como quizás no estén presentes en cantidad y calidad en ninguna otra parte de la región. Aunque la comercialización a nivel de industria nacional de exportación con calles completas tapizadas de pinturas para todos los bolsillos turísticos ha aumentado la producción en menoscabo de la calidad, esta pintura sigue siendo una referencia inevitable cuando se habla de arte antillano por su originalidad y vitalidad. Allí la relación artista a público se orienta fundamentalmente al turismo con la galería o la calle como intermediaria. La repetición de los temas y estilos exitosos respondiendo a una demanda comercial siempre renovada por cada avión o barco que llega repleto de turistas dispuestos a llevarse sus cuadros bajo el brazo, hacen cada vez más difícil encontrar y apreciar buena pintura haitiana, pero cuando se encuentra, compensa la búsqueda. Pero es curioso que Haití, por nuestra propia adicción a lo exótico de sus circunstancias y por la promoción que merecidamente ha recibido su pintura a nivel internacional, nos es más conocido que la República Dominicana y su arte. Y el desconocimiento hasta hace poco era mutuo. Cuando hace unos años llevé una exposición a Santo Domingo se me informó que era la primera exposición individual de un artista puertorriqueño en ese país. Aquí estamos a 30 minutos en jet, con una fuerte inmigración dominicana y un amplio intercambio turístico y comercial, pero en el área de la cultura y específicamente de las artes plásticas, en un aislamiento continuado.

Estos apuntes forzosamente breves estarían incompletos si no señalaran la precariedad que en nuestros países caracteriza a las galerías y a la crítica de arte además de los museos e instituciones culturales, servicios de relaciones exteriores, embajadas, etc. Las galerías de arte han



Joaquin Reyes,
Grabado.

proliferado en nuestras capitales y para el ojo no avezado parecería que vivimos un renacimiento plástico en la región. En realidad la mayoría de nuestras galerías son poco más o menos que tiendas de souvenirs con pretensiones. Por un lado algunas que con una visión de mantener los niveles de calidad y realmente cernir la producción y levantar las miras se condenan a sí mismas a una corta vida o a la dependencia de algún tipo de subsidio privado o gubernamental, y otras que en búsqueda de supervivencia, vulgarizan en extremo su producción. Casi todas contienen una cantidad y variedad excesiva de obras de artistas sin poder darles la debida atención y promoción a las mismas. La falta de profesionalización tanto de marchantes como de artistas, ambos forzados a asegurarse la subsistencia de otros modos ajenos a su llamado principal, impiden el desarrollo de una obra y de un estado. La promoción fuera de las fronteras nacionales es reducida o nula. Las cancillerías y embajadas no le prestan prioridad a estos asuntos o lo hacen para algún favorito. En nuestro caso en particular carecemos de embajadas que nos representen y esta labor la lleva a cabo con un presupuesto ridículo y notables esfuerzos, el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Otras instituciones como la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades también están aportando ayuda para mejorar la situación. Evidencia de estos esfuerzos son la bienal que se está celebrando y este simposio en que participamos.

La crítica de arte sigue siendo insuficiente en nuestro país. Su labor de puente e intérprete entre público y obra ha sido la más lenta y difícil en lograrse. Sin embargo, es importante señalar la gran inquietud que ha llevado a que hoy día en Puerto Rico haya tanta gente escribiendo sobre arte. Aunque los resultados disten todavía mucho de ser los óptimos, la actividad constante y cada vez más diversificada es realmente esperanzadora. El público del arte sigue siendo reducido. En algunos lugares es la alta burguesía. En lugares como Puerto Rico son sectores intelectuales de la clase media. Pero la totalidad de la sociedad sigue siendo la excepción. El artista, sin embargo, sobrevive. Otra forma de subsistencia se avecina con la presencia de fondos posibles del National Endowment for the Arts para repartir entre nosotros. Hemos sobrevivido a la indiferencia, al éxito, al fracaso. Quizás la prueba final esté en si sobrevivimos a una nueva forma de mantengo.

LOS MOVIMIENTOS ARTISTICOS EN LAS METROPOLIS INTERNACIONALES Y SU INFLUENCIA EN LA SOCIEDAD Y EL ARTE CARIBEÑOS.

A. Martorell

CON el advenimiento del jet, las revistas internacionales de arte, las bienales, trienales, encuentros y desencuentros amén de becas y de bolsas de viaje otorgadas a un número de artistas latinoamericanos, principalmente con destino a los Estados Unidos y Europa, los artistas antillanos cobran acceso cada vez en mayor número a las tendencias artísticas generadas en la metrópoli. Esta situación no se había dado antes con esta intensidad y los factores mencionados serán determinantes en la producción artística contemporánea. Y serán determinantes tanto por la asimilación de éstas tendencias o su asimilación a ellas según sea el caso, como por el rechazo deliberado de las mismas. Marta Traba señala que en la América Latina existen áreas abiertas y áreas cerradas frente a estas corrientes. Básicamente está en lo correcto, pero el modo de manifestarse de estas aperturas y enclaustramientos no deja de ser bastante complejo y ambivalente. Pero lo absolutamente cierto es que por primera vez el artista caribeño se confronta a un caudal de información anteriormente escaso o de difícil acceso y que para bien o para mal, el aislamiento ya no es posible. Claro está que esta comunicación es todavía mayor con los centros emisores culturales que con sus vecinos, pero aún con éstos se está incrementando. El arte pop, conceptual, mínimo, pobre, hiperealista, cinético, etc., son manejados con avidez por pintores, escultores, grabadores y fotógrafos amén de los nuevos practicantes del video y los "happenings" de todo tipo de la región. Las reacciones frente a estas influencias se diferencian de país a país.

El Caribe de habla inglesa y francesa quizás tiene una de las posiciones más conservadoras frente a las nuevas tendencias, concentrada principalmente en los haitianos, en la pintura buscada hacia adentro o de entronques naturales con la pintura mal llamada ingenua o primitiva de países europeos como Francia y Yugoslavia.

El Caribe Hispano por su parte es el más permeado por estas corrientes. En Puerto Rico y la República Dominicana, en Venezuela y Colombia y gran parte de Centro América, como también en Cuba, se da una vasta gama de reacciones que va desde el rechazo total pasando por la incorporación de elementos temáticos y formales hasta la asimilación mimética e incondicional a los ecos de la vanguardia interamericana, norteamericana y europea. Si en Cuba el arte del cartel incorpora conscientemente los lenguajes plásticos contemporáneos, en Colombia, desde antes del auge del hiper-realismo, los artistas viven obsesionados por un realismo mágico, presente también en su literatura como lo demuestra magistralmente "Cien Años de Soledad" y en Venezuela se desarrolla un cinetismo a tono con el ritmo vertiginoso de una sociedad edificada alrededor de una autopista.

La República Dominicana se encuentra más cerca de Puerto Rico en el modo desconfiado de enfrentarse a la vanguardia, aunque aquí el campo está más dividido y equilibrado.

Un factor que no debemos olvidar es el del artista antillano ubicado en las metrópolis, especialmente en Nueva York y París. Su presencia en estas ciudades donde forman pequeños núcleos hace sentir su peso entre los latinoamericanos considerando sobre todo la notable calidad de su producción y el reconocimiento que allá han obtenido. Dentro de este esquema, la ubicación de Puerto Rico amerita entrar en detalles. Tanto por su situación geográfica como política, Puerto Rico resulta ser un país excéntrico a pesar de aparentar estar en el medio del Caribe. Me explico: el Caribe en sí es una zona de tránsito entre los dos centros de esfera de influencia de Norteamérica. En el caso colonial de Puerto Rico se complica más aún pues a la mayor parte de nuestros artistas no les interesa identificarse con los Estados Unidos ni a ese país le interesa incorporarnos como artistas norteamericanos participando de sus exposiciones, gestiones culturales, selecciones nacionales, representaciones internacionales, etc. Por otro lado, Latinoamérica hasta hace poco nos ignoraba y no nos contaba entre los suyos, excluyéndonos de sus encuentros, exposiciones y publicaciones. Si ahora estamos más vinculados a nuestros hermanos latinoamericanos ha sido por una gestión apremiante de nuestra parte y de algunos sectores responsables en esos países del rechazo a la otra esfera de influencia del norte que nos atrae y a la vez nos amenaza a ambos. El contacto con el resto de Latinoamérica ha sido vital para nosotros en reforzar nuestra resistencia a la asimilación.

En Puerto Rico los nuevos patrocinadores del arte corporativo hasta hace poco, cuando se ha descubierto la rentabilidad de lo nacional, han comprado arte que se asemeja lo más posible al que se produce en Nueva York, no sólo porque allí están sus predilecciones estéticas, sino porque lo consideran conveniente para la decoración de los templos de la industria y el comercio. Es éste un arte tan inocuo y exclusivamente decorativo como la música de fondo que constantemente ahuyenta el silencio y sirve de sedante a obreros, secretarías y clientes. El arte atrincherado que ha sido nuestro primer movimiento de arte contemporáneo en Puerto Rico en los años cincuenta y parte de los sesenta, justamente por sus intenciones de vanguardia política y por estar orientando a la comunicación con las mayorías de nuestro pueblo, rechazaba la vanguardia formal en favor de una figuración de más fácil acceso a nuestro público. Además, estas vanguardias se sentían y de hecho estaban, fuera de nuestro tiempo histórico. Nuestra América se mueve en distintos tiempos simultáneamente y

en una misma ciudad y hasta en una misma calle podemos transitar siglos pasando de lujosos centros comerciales a caseríos y villas miserables.

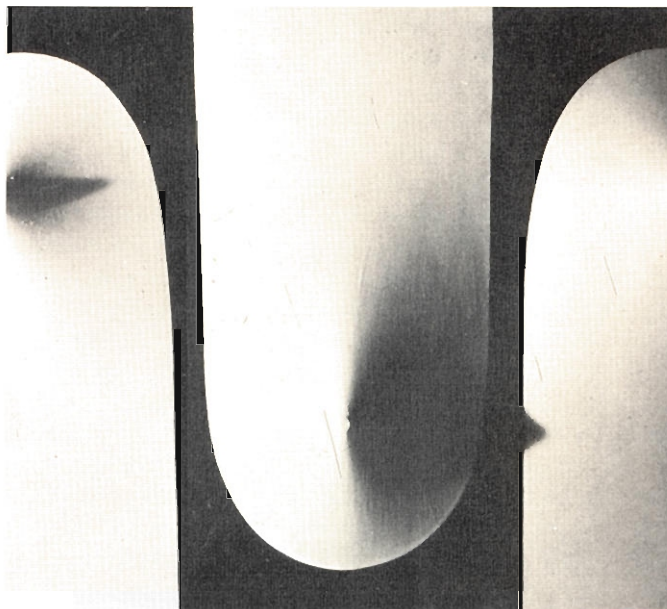
Pero volviendo a Puerto Rico, el desarrollo industrial nos empujó dar un salto en el tiempo, salto mortal que todavía nos tiene un tanto adoloridos y que nos está poniendo más o menos al día a pesar de que el costo es muy alto. Pero para el que pretende entrar con el último grito, es forzoso mudarse a las metrópolis, porque gritar desde aquí equivale a ser un sólo eco ronco con peligro a perder la voz como resultado del esfuerzo. El grito de vanguardia se origina y se escucha principalmente allá y aunque nuestro tiempo histórico se ha acercado, siempre estaremos un paso atrás si nuestro paso se marca afuera.

Esta necesidad del artista de estar al día, positiva en sí, requiere soluciones. Tanto para el puertorriqueño como para los demás artistas caribeños la alternativa de emigrar a la metrópolis es tentadora. Los reconocimientos recientes a Tamayo y a Soto en el Guggenheim ponen estrellitas en nuestros ojos. Por otro lado, las presiones a que estamos sujetos en nuestros países, las urgencias y demandas sobre nuestro tiempo de la realidad política, condicionan nuestro esfuerzo y determinan no pocas veces nuestra producción. La trinchera, la urgencia de nuestro testimonio político social en un principio fortaleza de expresión en imágenes significantes y contundentes, pero cualquiera que ha estado en estas lides sabe que es indispensable salir a tomar aire para volver con nuevos bríos. Felizmente la incorporación de nuevos recursos formales en el lenguaje pictórico regional ha dado nueva vitalidad a viejas preocupaciones que aún no se resuelven. Es imposible hoy ser un artista desconectado de los procesos de vanguardia que se suceden vertiginosamente haciendo que lo nuevo de hoy se convierta en la Academia, en un envejecimiento cada vez más acelerado. Es importante aprovechar los nuevos aportes con discriminación y sin mencionar otras fuentes, no menos importantes, como son nuestros entornos geográficos y humanos, nuestra tradición y todo aquello que señala nuestra individualidad.

Mi experiencia reciente hace unas horas como jurado de la Biental Latinoamericana de Grabado que se celebrará próximamente, me ha alertado sobre los aspectos positivos y negativos que tiene el creciente contacto de nosotros con los países latinoamericanos y con la metrópolis. Hemos definitivamente ganado en perspectivas más amplias que nuestros parámetros nacionales y las técnicas han mejorado notablemente. Cientos de grabados tienen en común un nivel muy profesional, están presente casi todas las tendencias actuales o la evidencia que del conocimiento que se tiene de ella. Ya no estamos tan aislados, y se evidencia una asimilación a estas corrientes internacionales tan notable, que se hace difícil distinguir de esa Biental de cualquier otra que pudiera celebrarse en Noruega o en Tokio. Pero, lo que es más grave a mi juicio es que hay pocas imágenes memorables y demasiadas que se parecen entre sí, con variantes. Aún así es evidente una búsqueda de imágenes significativas reflejadas en lo mejor de la muestra lo que considero positivo y alentador.

EN LA GALERIA DE LA LIGA
(Viene de la página 17)

- Con el nombre **TOPOLOGIAS EROTICAS** la conocida artista Zilia Sánchez exhibió en la galería de la Liga una colección de 14 de sus últimas obras. Zilia, que ha recorrido en viaje de Estudio España, Francia, Italia y Estados Unidos está representada con sus obras en el Museo de Arte Moderno de París, en el Palacio de Bellas Artes de Venezuela, en la muestra de Catorce Pintores Latinoamericanos en Washington y en otras importantes colecciones públicas y privadas de Puerto Rico y del exterior.



Zilia Sánchez

"Estructura número 3"



ANTONIO DIAZ · Puerto Rico, Junio 1979

Continúa en la pág. 36

LA PINTURA HAITIANA

por Eugenio Fernández Méndez

HAITI, es una tierra mágica donde se han fundido como en un gran crisol histórico: indios Arawaks de América, negros de África, de diversa procedencia, y hombres del Viejo Mundo: especialmente normandos y bretones. Los franceses del norte de Francia, fueron los que vinieron a Haití en los primeros siglos y han dejado sus huellas, una huella muy peculiar, en el creole que es la lengua nativa de Haití. La lengua que la gente habla en la calle no es el francés: a pesar de que el francés es la lengua oficial del gobierno haitiano y del pueblo haitiano. El francés es la lengua oficial en la educación del pueblo haitiano, sin embargo: el creole es la lengua en que la gente realmente dice las cosas y canta sus canciones.

Haití fue la primera república negra de América, la segunda en antigüedad en el Hemisferio Occidental. Fue poblada por franceses en el siglo XVII que habían ocupado la isla de la Tortuga y venían a cazar ganado salvaje en las montañas de Haití -- último refugio de los indios de Saint Domingue-- y en los llanos del norte.

Allí establecieron los franceses uno de los emporios agrícolas más ricos de las Antillas: lo que se llamó la colonia de Haití, que tenía más valor para los franceses en el siglo XVIII que el enorme y rico territorio de la Louisiana.

En 1697 por el Tratado de Ryswick, España divide la isla: una parte se queda española, Santo Domingo; la otra parte pasa a ser francesa: Haití. En el mismo llano aluvial del norte donde los franceses tuvieron rico emporio y esto es importante, porque allí estuvo la ciudad de Cap Haitien, el "París" de las Antillas, en el siglo XVIII es que se desarrolló una de las escuelas más interesantes: la llamada Escuela del Norte de los pintores primitivos de Haití. Se le llama a Cap Haitien el "París de las Antillas en el siglo XVIII, porque era un puerto muy activo, y había mansiones de las haciendas de café, cacao, y principalmente de azúcar.

Fue el poblamiento azucarero lo que trajo realmente la gran cantidad de esclavos que hoy forma la masa de la población negra del pueblo haitiano. Se sabe que hubo mestizaje con los indios nativos, y con los franceses, desde relativamente temprano en los siglos XII y XVIII.

Con todo, el mayor elemento, numéricamente hablando, que puebla hoy día a Haití, es fundamentalmente negro. Vinieron esclavos de África: desde Senegal hasta Nigeria: desde el Congo hasta Angola. Y vinieron esclavos de Costa de Marfil, de Costa de Oro, y principalmente de Dahomey: según los estudios antropológicos de Melville Herskovits, el conocido antropólogo norteamericano.

La influencia de Dahomey y la influencia del Congo, se advierte hoy claramente en los cultos del vudú de los haitianos. El vudú es uno de los motivos fundamentales de la pintura haitiana. La pintura haitiana vibra precisamente porque está llena de magia. Quizás el pintor más importante de toda la escuela de primitivos haitianos sea un pintor del

cual André Bretón, dijo: "que si lo hubieran conocido en París, hubiera revolucionado la pintura en Francia."

Héctor Hippolite era un hougan, sacerdote del culto vudú y pintaba con plumas de gallina. Hizo algunos de los cuadros más enigmáticos, más interesantes, de la pintura haitiana. Es realmente una figura apasionante. Llegó a tener éxito, se le conoció en el mundo entero. Sus cuadros, que los vendió, al principio en cinco dólares, hoy valen hasta \$30,000. Ahora mismo, en una venta en la Galería Parke Bernet, de Nueva York, que está haciendo una subasta, hay una obra de Héctor Hippolite, valorada en \$11,500 dólares. Es realmente asombroso.

Héctor Hippolite, a pesar del triunfo, de todo el éxito que alcanzó en vida, siguió viviendo en su choza pobre en las afueras de Puerto Príncipe. No cambió su modo de vida, no se le fueron los humos a la cabeza. Ganó fama mundial, y hoy en día es uno de los grandes pintores primitivos del mundo. Simplemente el gran Héctor Hippolite, vivió y murió en la humildad y la pobreza tal y como siempre lo había hecho.

La otra figura importante en la historia de la pintura haitiana es Philomé Obin. Philomé Obin era un haitiano de clase media que vivía en la ciudad de Cap Haitien, al norte. Es, en mucho, un hombre excepcional. Hoy día tiene alrededor de 90 años y es uno de los grandes pintores primitivos de Haití. Ha sido declarado por el gobierno haitiano patriarca de la pintura haitiana, y en el Louvre de París cuelgan sus cuadros. Su ideal era pintar la historia de su pueblo. Un pueblo del cual decían muchos, que no tenía historia. "Haití, los negros en América,-- se decía-- no tienen historia."

Philomé Obin quería demostrar que en Haití los negros habían hecho la historia. La hicieron Dessalines, la hizo Henri Christophe, la hizo Alexander Petión, la hizo Toussaint L'Ouverture: los grandes fundadores de la Independencia del pueblo de Haití: la primera república negra de América y del mundo.

¿Cómo comenzó este fenómeno tan extraordinario en el mundo del Caribe... de América? El fenómeno singular de la pintura haitiana, de la llamada escuela de los primitivos haitianos, es un fenómeno notable que ha sido llamado por distintos y apropiados nombres: "El milagro haitiano", el moderno "Renacimiento" en Haití. Todo ello tiene mucho de verdad.

En 1944 el antropólogo norteamericano Melville Herskovits fue a Haití y no encontró señales de movimiento alguno en la pintura. Había sí, dos hombres que pintaban en aislamiento, e ignorados de todos. Uno era, Héctor Hippolite, que pintaba estampas religiosas en los pequeños negocios rurales y decoraba las puertas de las casas de los campesinos. El otro, Philomé Obin, que pintaba sus cuadros de la historia de Haití, que a nadie interesaban. A éste, el norte-americano De Witt Peters-- de ascendencia holandesa -- le ofreció ocasión de fundar un Centro de Arte. Invitó también a Héctor Hippolite, a que se mudara desde su pequeña aldea, a Puerto Príncipe. Allí empezó a pintar en 1944, Héctor Hippolite. Luego se unió a ellos Castera Bazile. Se unió también al Centro, Wilson Bigaud y se unió Rigaud Benoit. En fin, se unieron al Centro una serie de geniales artistas ingenuos. Hoy en día, son justamente reconocidos como los maestros de la pintura



DEJAD QUE LOS NIÑOS VENGAN A MI. Autor André Normil.

haitiana. Han llegado a ser reconocidos como los maestros de la pintura haitiana en el mundo entero.

La idea del norteamericano De Witt Peters fue la chispa que encendió aquella explosión de creatividad latente en el pueblo negro de Haití. ¡Hasta el barrendero del Centro de Arte quiso pintar! Un día llegó a De Witt Peters con un cuadro que ha pintado un amigo mío." No dijo que lo había pintado él. Era un vaso de cerámica pintado en colores brillantes. No reveló que lo había pintado él. De Witt Peters le sugirió llevar unas cartulinas y hacer que pintara nuevos cuadros. Cuando volvió tenía unos cuadros imaginativos, ingenuos y de gran impacto. Ahora decía que eran dos los pintores. No se atrevía a confesar que era él. Hasta que por fin confesó "estos cuadros son míos". Así se conoció a Castera Bazile un ingenuo pintor extraordinario. Ha muerto ya, pero ha sido y todavía es hoy en día, conceptualizado como uno de los famosos fundadores del "Renacimiento" de la pintura haitiana.

Hoy en día, -- lo ha constatado así el crítico francés André Malraux -- hay alrededor de 800 pintores en Haití. No todos son buenos; el comercialismo ha hecho algún daño, y causado, en parte, alguna confusión. Hay mucha pintura indiferente y puramente folklórica en Haití, pero, a pesar del comercialismo, a pesar de que muchos tenían gran esperanza y decían: "¡Ah, pero el comercialismo va a echar a perder la calidad de la pintura haitiana!" ¡No ha sido así. No, no. Selden Rodman, que es uno de los mejores conocedores del movimiento de la pintura haitiana ha publicado recientemente un nuevo libro, y varios artículos en la revista Américas de la Unión Panamericana -- y otras -- donde menciona cinco, seis, siete, ocho y nueve nuevos maestros de primera categoría. Nuevos pintores que siguen hoy la tradición de calidad y gran arte del movimiento haitiano. También algunos de los primeros maestros siguen pintando. De los 800 pintores que hay en Haití, por lo menos unos cien, son pintores de primerísima categoría.

Podría mencionar algunos nombres, por ejemplo; Bien Aime Sylvain, Andre Normil, Gabriel Leveque, Gabriel Alix, Phillipe Auguste, Wilmino Dumond, Fernand Pierre, Raymond D'Orleans, Jacques Hippolite, Casimir Laurent, Emmanuel Ducasse, Jacques Enguerrand Gorge, Prefette Duffaut, Celestin Faustin, Madse, Mompremier, Bourmond Byron, Pierre Agustin, Adam Leontus, Gasner Albelard, Felix Jean, Paul Gerard, J.R. Chery, Robert St. Brice, Montas Antoine, St. Pierre Toussaint, Jean Baptiste Bottex, que ya murió, y así por el estilo.

Hay muchos maestros... y no digamos los de la familia de Philomé Obin. De éstos, pintaban sus hermanos y pintaban sus hijos y sus nietos. Pintaba Seneque Obin: que era hermano de Philomé; Antoine y Telemaque, sus hijos. Seneque, recientemente ha muerto. Philomé, aún pinta. Asimismo Henri y Harrison Obin, su nietos.

Los cuadros que pintaban son los que todo el mundo conoce y se han visto aquí en exposiciones que se han hecho en Puerto Rico, los de la llamada escuela de los primitivos del norte. Hay también mucha pintura sin importancia, en Haití, que es la que comercialmente se conoce más. Pero hay una pintura excelente, de excelentes maestros y verdaderamente continúa hoy día el movimiento creativo con el mismo vigor,



VIDA CAMPESINA, de Wilson Bigaud.

usando los temas más variados.

El tema de vudú es quizás el tema al cual le han prestado mayor atención los críticos. Porque pensar en Haití es pensar en el vudú. El vudú es la religión diaria del pueblo haitiano, como el catolicismo es la religión diaria del pueblo puertorriqueño. O como el protestantismo es la religión diaria del pueblo norteamericano.

Simplemente el pueblo haitiano vive su religión y la religión es el ingrediente fundamental de las vivencias cotidianas-- del día y la noche-- del pueblo haitiano. André Malraux ha dicho recientemente, en un libro póstumamente publicado, *L'Intemporel* (París 1976), que André Pierre es hoy el pintor vivo más importante de Haití. André Pierre como Hippolite, es un hougan, o sea que vive su religión como sacerdote y creyente, y la pinta.

En la iconografía de los dioses de la mitología del mundo, los haitianos están llevando a sus lienzos y plasmando en obras de arte la mitología de su pueblo. Con influencias africanas y con influencias cristianas. Porque en Haití realmente la labor de los misioneros cristianos de los siglos XVII y XVIII, y la labor de la iglesia católica del siglo XX, ha logrado y ha permitido a los haitianos que identifiquen sus dioses con las deidades y los santos del cristianismo. El resultado es, que, por ejemplo, una diosa como **Erzulie** cuando la pintan como diosa del amor, o diosa de la belleza, la equiparan con la Virgen María, o un dios como **Legba**, lo identifican con Cristo.

En la pintura haitiana hay una corriente que pinta principalmente escenas cristianas, paraísos, escenas bíblicas, santos, etc. y otra corriente que pinta escenas del vudú. Pero realmente en la mente del haitiano, las dos religiones-- lo sacro elemental de las dos religiones-- se funde en una sola religión. Esta es una de las cosas maravillosas y extraordinarias del pueblo haitiano. Pintan también escenas campesinas, pintan preciosos bodegones. Yo tengo uno, por ejemplo, en mi colección; una pieza de Alexander Gregoire, que es una de las bellezas de mi colección. Es un hermoso bodegón con frutas, con trozos de caña, piñas, melones, cocos, peces y cangrejos.

También pintan flores, ángeles, paisajes, sirenas, etc. Pintan escenas de la vida campesina, del campesinado haitiano:

porque el campesino haitiano vive su cultura y sus raíces culturales africanas en la solidaridad y en la cooperación. El pueblo haitiano es muy cooperativo. El campesino haitiano es además muy hospitalario, y eso lo deben a sus raíces africanas y lo deben también a la cultura cristiana colonial que en cierto modo se fundió en los primeros siglos de la historia del pueblo haitiano, con las raíces africanas. Resultado de todo ello es el **coumbite.**, por ejemplo; el **coumbite** es simplemente una especie de junta de campesinos y vecinos que se unen cooperativamente para trabajar todos juntos la misma tierra.

El espíritu de cooperación lo tienen los haitianos en una medida extraordinaria. Podría hablar muchísimo de ello realmente, pero no sé si tenga tiempo para extenderme más.

En la pintura de Haití hay tres movimientos. Uno que se conoce mucho: el de los primitivos haitianos, que es uno de los grandes movimientos de la pintura americana en toda su historia. Cuando se pase balance, en todo el Caribe, quizás sea hoy, la pintura haitiana la que tiene más clara expresión e identidad de lo que es el pueblo haitiano. El pueblo haitiano en la pintura ha expresado mejor que nadie la auto-imagen del pueblo haitiano. Han logrado expresar lo haitiano con una gran sinceridad, con una gran naturalidad y dignidad.

Por otro lado, hay en Haití, un segundo movimiento de pintores impresionistas que son excelentes. Tenemos nombres en el impresionismo haitiano como Ernst Louizor o Gesner Armand que son realmente pintores de primerísima categoría, comparables, tal vez, a los impresionistas franceses. Estos pintores son mucho menos conocidos en Puerto Rico, y en general, mucho menos conocidos en el ancho mundo del arte moderno.

También de artistas modernos tenemos un tercer movimiento interesantísimo en Haití, con figuras de primera categoría, como Max Pinchinat, Bernard Wah, Bernard Sejourne, Arijac, Valcin II o Antoine Joseph, Rosemarie Desruisseaux, Calixte Henri, Petion Savain y Luce Turnier, y

toda una serie de pintores que son pintores típicamente modernos y que están a la altura de pintores modernos en cualquiera de las otras islas del Caribe y posiblemente en muchos otros países de la América Latina. De modo que tenemos estas tres vertientes: la escuela primitiva, de los cuales son maestros Héctor Hippolite, Wilson Bigaud y otros; la escuela de los impresionistas, y la escuela de los modernos.

Se me olvidaba mencionar un dato muy importante, con lo cual quiero terminar. Los haitianos han tenido la extraordinaria oportunidad de pintar por iniciativa de Selden Rodman y del arzobispo Alfred Voegelin, de la Catedral episcopaliana de Puerto Príncipe, unos murales que hoy en día constituyen una de las obras maestras de la pintura de América, donde colaboraron Philomé Obin, Prefette Duffaut, Rigaud Benoit, Adam Leontus, Gabriel Leveque y Wilson Bigaud. Son unos murales espléndidos, de tema religioso. El promotor del movimiento muralístico de Haití fue uno de los críticos de arte que ha sido uno de los conocedores más renombrados del movimiento, el norteamericano, Selden Rodman, gran escritor sobre estos temas.

Recientemente se han presentado muchas exposiciones en otros países- aparte del hecho de que en la UNESCO en París- por allá por el 1950, o la década del '50, se celebró una exposición de arte haitiano que causó gran sensación. Recientemente en Nueva York en el Kennedy Center y en el Brooklyn Museum, se han hecho exposiciones de arte haitiano, que fueron recibidas con gran entusiasmo por la crítica. Donde quiera que se conozca la parte genuina, profunda y seria del arte haitiano, tiene que causar sensación. Porque verdaderamente Haití es un caso único en América, y su movimiento artístico es uno de los movimientos espirituales más genuinos e importantes que se han producido en el Caribe americano, a lo largo de toda su historia.



LA PRIMERA COMUNION, Escena Urbana de Puerto Príncipe, por Wilson Bigaud.

EL EXODO DEL ARTISTA LATINOAMERICANO

Apuntes de una ponencia de Damián Bayón en el simposio "Arte en el Caribe", editados con la ayuda de Don José Buitrago.

YO he contribuido al éxodo de los artistas latinoamericanos. No hay que dramatizar el asunto de su movilidad, puesto que nosotros en toda la América Latina recibimos artistas europeos, e incluso americanos que se arraigan o instalan en nuestros países, donde encuentran ambiente favorable o estimulante. Los hay que se fueron de su tierra natal relativamente jóvenes y se formaron fuera. Yo obstinadamente los considero del país que adoptaron. Ese es el caso de Antonio Fernández Muro, nacido en España, y quien nunca ha perdido el acento madrileño. Nosotros lo consideramos artista argentino con buen motivo, ya que es un creador excelente que no estamos dispuestos a perder. Los españoles también lo consideran español, y el hombre se encuentra en el caso de ostentar doble nacionalidad. Las dos se lo disputan.

El caso contrario es el de la gente que se va a París o a Nueva York y sigue siendo más latinoamericano que los europeos que vienen a nuestros países y que a veces, con algunas excepciones, se integran a una cultura completamente ajena. En mi experiencia no veo que ni Soto, ni Cruz Diez, ni Le Parc, ni Alicia Peñalba, ni siquiera Roberto Matta, ni Wilfredo Lam, ni Bonevardi, ni otros tantos, sean en forma alguna afrancesados o norteamericanizados. Incluyo en la lista a artistas que considero de primer orden y que viven, o han hecho su carrera principalmente en el extranjero o sea, en París o en Nueva York. Han estado viviendo y trabajando en un medio que les ha sido favorable, y no por eso han perdido sus caracteres propios. Sé que esto que afirmo no ha de ser del agrado general, ya que se pretende ver esta salida al exterior como una especie de tragedia.

Casi todos los artistas que mencioné antes eran argentinos, o venezolanos, o chilenos. Pero hay casos en que la situación sería aun más comprensible, por ejemplo, el de los uruguayos. Uruguay es un país pequeño, de la América del Sur, pero produce una enorme cantidad de grandes escritores y grandes pintores. En nuestro siglo Torres, Gamucho y Barradas son artistas de importancia que, por ejemplo, la Argentina, mas extensa, no tiene. ¿Cómo es posible -pregúntense ustedes como caso de conciencia- que los artistas uruguayos encuentren salida a su quehacer dentro de un panorama tan restringido? Una sola ciudad, prácticamente una sola ciudad como Montevideo, porque las otras, como Maldonado, como Colonia, son pequeñas comunidades provincianas que dependen exclusivamente de la capital. Para colmo de males estos últimos años, desgraciadamente por circunstancias políticas, económicas y sociales, Uruguay atraviesa una situación desfavorable para el arte, en general, para la cultura. Es pues, lógico, que la mayor parte de los buenos artistas uruguayos tengan que emigrar.

Curioso que les ocurra algo como a los emigrantes españoles cuando venían a América. Si un gallego iba a Buenos Aires, casi todos los oriundos de su pueblo se dirigían a Buenos Aires o a Córdoba. Si un asturiano o un catalán emigraba a Puerto Rico, casi todos los de su pueblo

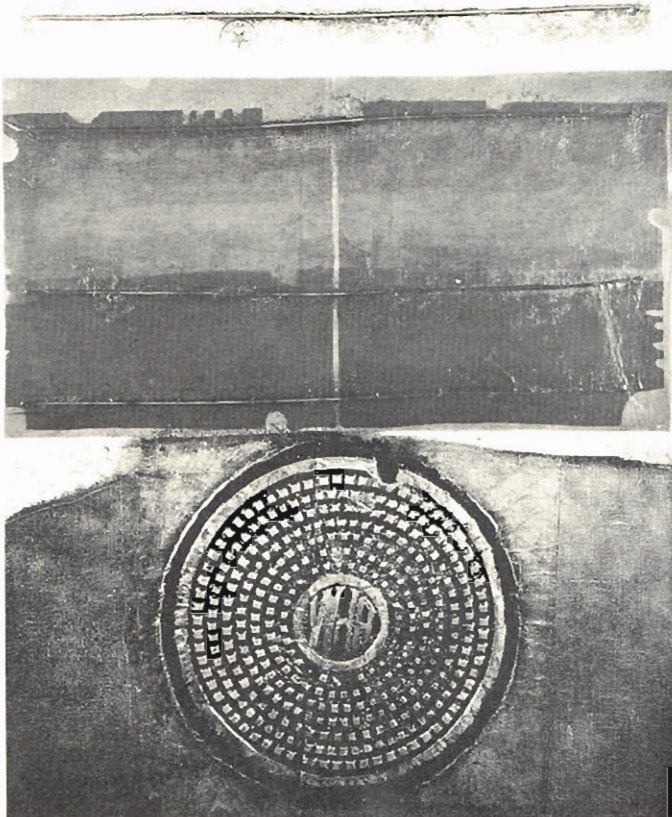
se domiciliaban en la isla. Mandan cartas a la familia diciéndoles que están bien, que han puesto una panadería y que están prosperando. El caso es parecido al de los uruguayos que se van a Nueva York. No creo que me puedan acusar de pitiyanqui. Van a Nueva York porque uno empezó yendo y parece que de ahí se formó la tradición de que todos los uruguayos van a tener a Nueva York. Y son muchos. Entre ellos Govani, Solari, Gonzálo Fonseca, para mi el mejor escultor latinoamericano de nuestros días, ex-alumno de Torres García. En París hay relativamente pocos, por lo menos dos importantes, que yo sepa: Estos son Enrique Broliá, discípulo del español Pablo Serrano, que estuvo algún tiempo en Montevideo; y luego José Gamarra, pintor del interior de Uruguay, que hace muchos años se fue a París, donde ha hecho su carrera. Quedan buenos artistas en el país, nada menos que Nelson Ramos, posiblemente uno de los más importantes, y varios escultores. Lo cual se justifica, puesto que Montevideo es una ciudad de aspecto internacional, europeizada como Buenos Aires, aunque de no mucha capacidad, sobre todo en los últimos años. Cuenta con pocos coleccionistas y adolece de un problema económico que no podemos ignorar, no obstante los esfuerzos de personas como el Director del Museo de Montevideo, hombre muy dinámico y bien relacionado, quien organiza conferencias, gestiona un gran volumen de producciones y promueve actos que quizás no son lo bastantes como para mantener interesado continuamente un público de estudiantes y artistas. Cuando éstos llegan a la mayoría de edad y consideran que se pueden ganar la vida afuera, o van a probar fortuna en el extranjero, o se trasladan, como muchos, a Buenos Aires, relativamente cerca.

Como dije una vez en uno de mis libros: Buenos Aires es el París de los que no pueden ir a París. Allí hay limeños, hay paraguayos, hay chilenos (que son los más independientes por cuanto tienen bastante fuerza en su propio país, buena escuela y museos.) El uruguayo está tentado a veces a irse para Buenos Aires, pero ésta es como una solución de proximidad. Hay otros, sin embargo, que se van a San Pablo. Gamarra tuvo una formación brasileña, porque si se mira en un mapa, el sur del Brasil está también muy próximo de la frontera del Uruguay y existe la tentación de atravesarla a pesar de la barrera del idioma. Se trata de la misma cultura.

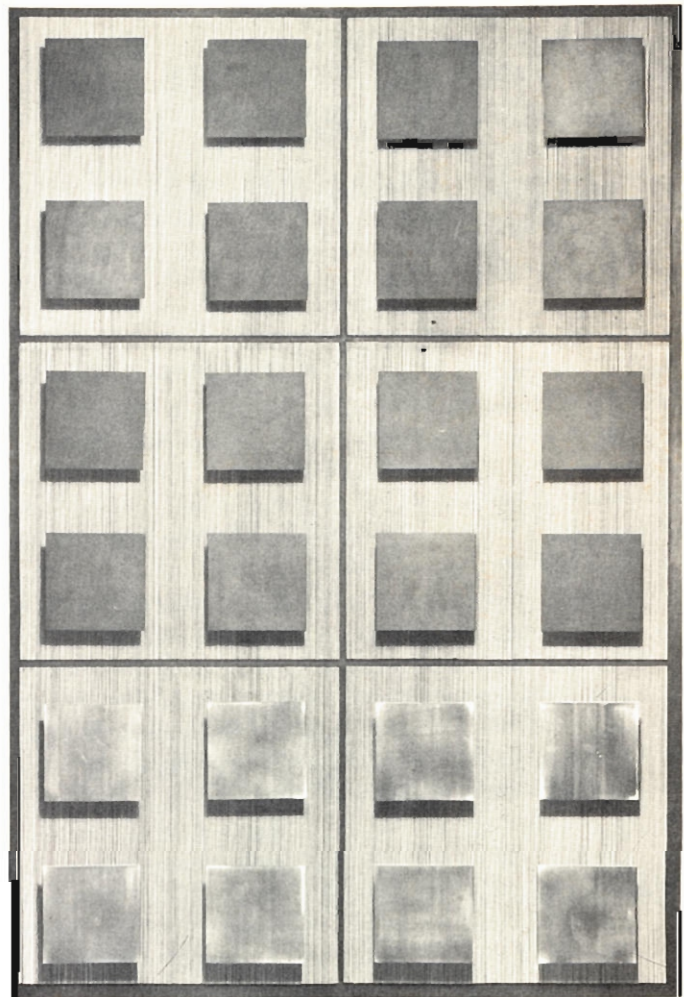
Lo del éxodo no debe exagerarse. Hay artistas que vuelven. Por ejemplo, los de una generación anterior argentina, los mejicanos que fueron a Europa entre 1915 y 1920. De éstos, unos 30, es decir, la mayor parte de ellos, volvieron. Los argentinos pertenecientes a otra generación hace muchos años que se están muriendo, como Sandújar, como Butler, como O'Connor. Todos estos artistas hicieron estudios avanzados en París y permanecieron allí bastantes años. Rivera estuvo prácticamente desde 1908 a 1920. Entonces fue a Méjico a pintar los murales que estaba promoviendo bajo Barrancelo. De manera que ha habido una tradición de ir a Europa. No sólo a París, que conste. Torres García fue a Barcelona. Era de familia uruguayo. Barrada, que era de



"Constructivo con Madera y Dibujo" París, 1932. Torres García.



JOSE ANTONIO FERNANDEZ-MURO · SECRET BANNER



JESUS RAFAEL TORO · VIBRACION

nacionalidad uruguaya también, vivió parte de su corta vida en España y volvió a Montevideo sólo a morir. Pettoruti tuvo que regresar a la Argentina a los nueve o diez años de haber estado en París y se quedó con su familia definitivamente. Torres García fue a Montevideo en el año 34, dedicándose hasta el 49 en que murió, a escribir innumerables artículos reunidos en su libro **Universalismo Constructivo**, y a dar conferencias. Lástima que Torres García se perdiera la televisión, porque era un gran viejo barbudo que no paraba de hablar y de escribir muy bien, y que estuvo predicando la buena palabra de su constructivismo simbólico en Montevideo, en Buenos Aires y en todos los sitios donde le invitaban.

En mi libro **Aventura Plástica**, escrito hace cinco o seis años, decía:

"es costumbre que los argentinos y los venezolanos vayan mas a Europa, en cambio los mejicanos siempre son más aferrados al terruño. Efectivamente, cuando uno ve artistas mejicanos en el extranjero siempre están extrañando las tortillas y los tamales y los distintos platos. Nosotros somos más desarraigados, no sentimos tanto la ausencia del mate o del tango, o de esas cosas prácticamente argentina."

O sea, para resumir, yo soy pro-éxodo. La prueba: yo mismo pertenezco a esa generación y yo también salí hace treinta años de mi país y sigo rodando por el mundo.

BOSTON:
MUSEUM OF FINE ARTS
CHARDIN,
Sept. - Nov. 18, 1979

SE ha desarrollado ultimamente entre los expertos de arte un nuevo interés por el pintor francés, Chardin.

Chardin nació en París en 1699. Era un pintor de escenas familiares y de bodegones, arte que desarrolló hasta su mayor perfección. En el siglo 18 el bodegón era considerado un género inferior. A pesar de eso, Chardin fue admitido desde joven en la Academia Real de la Pintura de la cual fue un miembro muy activo toda su vida.

A medida que se acercaba la Revolución francesa, se puso muy de moda la pintura de escenas históricas, de preferencias heroicas. Después de la Revolución renació poco a poco el interés por el bodegón. A mediados del siglo 19 los hermanos Goncourt publican un ensayo lleno de ferviente admiración, sobre Chardin, que ayudó mucho a despertar un nuevo interés en el pintor.

Cézanne, pintor de bodegones, durante toda su vida fue influenciado por el sentido del diseño y armonía en los colores de Chardin. En sus primeros bodegones, Cézanne se inspira directamente de los bodegones de Chardin. En los últimos años son las ideas de éste que fueron muy importantes para Cézanne y lo llevaron a crear obras que son la primera expresión del arte moderno a principios del siglo 20.

Esta exposición fue el resultado del esfuerzo conjunto de los museos de Francia, el Museo de Bellas Artes de Boston y el Museo de Cleveland. Tuvo lugar primero en París a principios del 1979, y desde Boston se llevará al Museo de Cleveland.

Aquí en Boston se celebra, junto con ella, un simposio de directores de Museos, encabezado por Pierre Rosenberg, director del Museo del Louvre, organizador de la Muestra.

El tema general del simposio es el reciente interés en la pintura de Chardin y los estudios que su obra ha provocado.



"Niña con Volantín" Chardin.



"Caldero en Cobre" Chardin.



"Bodegón con Pan y Huevos" Paul Cézanne

POR MUSEOS Y GALERIAS

• Una de las retrospectivas más completas jamás presentadas en Puerto Rico tuvo lugar en el **MUSEO DE LOS DOS ZAGUANES** del Instituto de Cultura del 25 de mayo al 31 de agosto y en ocasión de la **IV Bienal del Grabado Latinoamericano**. Se rindió homenaje a un grabador extranjero de relieve internacional, **MAURICE LASANSKY**. Todos los salones de la antigua casona se llenaron con la magnífica obra del grabador argentino que reside en Estados Unidos, algunos de cuyos grabados ya conocíamos en P.R. pues fué uno de los premios de la Primera Bienal en 1970.

Al día siguiente de la apertura ofreció Lasansky una interesante charla que tuvo lugar en el mismo museo, y durante la cual recorrió con un grupo de personas toda la exhibición explicando durante el recorrido las distintas épocas en que realizó su obra y la forma en que la misma había sido concebida y ejecutada. Fué un privilegio formar parte de este grupo y compartir con el maestro sus conocimientos y Vivencias.



EL OBISPO - LASANSKY



JOSE HERNANDEZ, RETRATO

• Rafael Canogar, Francisco Ferreras, Manolo Millares, Amadeo Gabino, José Guerrero y Antonio Saura, son algunos de los artistas españoles representados en la interesante exhibición de Gráfica Española que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de Casa Blanca. Estos grabados, editados por **GRUPO QUINCE** en ediciones relativamente pequeñas de más o menos 75 ejemplares, que muchos consideran la máxima cantidad que se admite internacionalmente para ser considerados obra original, son seleccionados, numerados y firmados por el artista y autenticados por el taller que en esta forma se responsabiliza de todo el proceso mecánico y artesanal que conlleva la estampación de los mismos.

JOSE ALICEA

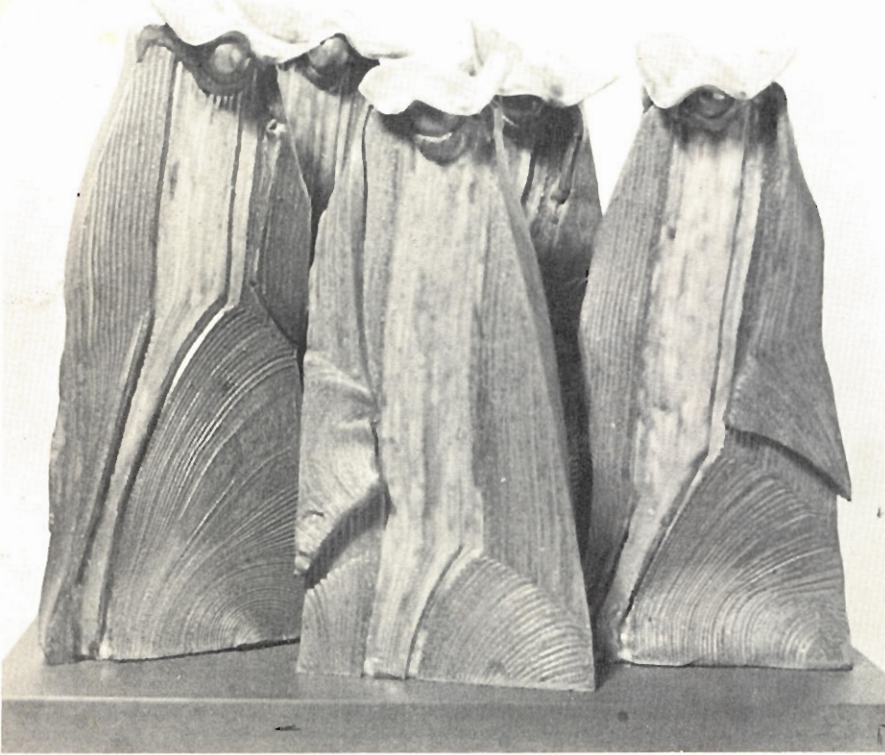


• El conocido artista y maestro José Alicea fué el grabador puertorriqueño invitado en ocasión de la Cuarta Bienal a presentar una muestra retrospectiva de su extensa obra gráfica en el Museo Latinoamericano del Grabado. En esta forma se une a Lorenzo Homar y Rafael Tufiño, que fueron los artistas puertorriqueños invitados en las pasadas bienales.



- En el Museo Antropológico de la Universidad de Puerto Rico ofreció el grupo **MANOS** una de las exposiciones más interesantes y mejor montadas que hemos visto en este museo. Obras en barro, fibra, metal y papel formaban la colección expuesta en la que estaban representados todos los artistas que integran el grupo Manos. Obras de Jaime Suárez, Ana Rivera, Beba Pazmiño, Toni Hambleton y Sylvia Blanco que forman parte del grupo, fueron aceptadas este año al 37º Concurso Internacional de Cerámica que se celebra anualmente en Faenza, Italia.

- Cuatro prometedores artistas jóvenes y su director James Shine, integrantes todos del **TALLER 78** expusieron durante la Semana Hispánica en Washington, invitados por la Oficina de P.R. de Asuntos Federales. El mismo grupo ofreció una exhibición de su interesante obra, que abrió al público el 25 de octubre, en la Galería Botello.



EN LA GALERIA DE LA
LIGA

Viene de la página 26

"ORACION MATUTINA"
JORGE CANCIO

PLASTICA

Publicación bi-anual de la Liga Estudiantes de Arte.

Suscripciones:

Puerto Rico: \$4.00 al año

Exterior: \$6.00 al año

Imprenta Model Offset Printing, Inc.



**“Proveyendo Seguros de Vida y Salud
para todas las necesidades.”**



**ATLANTIC SOUTHERN
INSURANCE COMPANY**
Avenida Muñoz Rivera Núm. 1054
Río Piedras, Puerto Rico
Teléfono 767-9750

34to Año al servicio del pueblo puertorriqueño



FUNDACION PUERTORRIQUEÑA de las HUMANIDADES

**apartado postal S-4307
san juan de puerto rico 00904
teléfono (809) 723-2087**

