

PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

NUM. 19. AÑO 10, VOL. 2

SEPTIEMBRE 1968



PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN
BOYD BARBERO, S. R. L. REVISTA 0098



Myrna Baez, *Auburn, mes II, 1977*, escultura en "70 x 51" cms.

REVISTA CUARTAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

Año 10, Vol. 2, Núm. 19 - \$5.00

La Liga de Arte de San Juan es una revista editada en su totalidad por el personal administrativo y docente de su escuela, galería, talleres y conferencias presenciales por artistas y críticos locales y del exterior. Nuestra reconocida agenda que recibe el National Endowment for the Arts, de la Fundación Angel Ramos y de la Liga Varata de Puerto Rico.

JUNTA DE DIRECTORES

Alicia Haber, Lydia Dóez, Ruth Liza Fernández, Hector Rosario, Gabriela Candelas Bizarri, Rosalva Harasim, Mireya Saldaña, Rafael Torres, Mónica Zamparini

JUNTA EDITORIAL

Déla de Prós, Elsa Costas García, Rafael Torres, Rafael Arroyo Carrion

DIRECTORA EDITORA

Raquel Vassallo

DISEÑO GRAFICO

Jose A. Pérez

EPIGRAMA

Epigramata Corina

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

Impresión: MHOFF OFFSET PRINTING

Indice

EDITORIAL	3
ARANA, EL JEUDOR DE TIEMPOS Jose A. Pérez Ruiz	5
BAJO EL SIGNO DE LA PAVA: ARTE Y POPULISMO PUERTORRIQUEÑO EN UN CONTEXTO INTERNACIONAL Sofra Goldman	9
PUERTO RICO EN SEUL, PABLO RUBIO Y LUIS BERNANDEZ CREZ EN LAS OLIMPIADAS DE LAS ARTES Marianne de Tolentino	27
LUIS CAMNITZER: ANALISIS, CRISIS, COMPROMISO Alicia Haber	35
ESCULETA ACTUAL EN PUERTO RICO II Manuel Pérez-Lizaso	41
LA VII BIENAL DE SAN JUAN DEL GRABADO LATINOAMERICANO Y DEL CARIBE Marianne de Tolentino	49
MYRNA BAEZ: DE LA CLAUSTRÓFOBIA Y LA PASIVIDAD DEL COLONIZADO Marimar Benítez	59
LOS PREMIOS DE LA VII BIENAL Nelson Rivera Rosario	69
LUIS ALONSO OTI: HORIZONTE ENCAJONADO Antonio Martorell	75
ARTISTAS PUERTORRIQUEÑOS Y EXTRANJEROS HOMENAJEADOS EN LAS BIENALES DE SAN JUAN	79
JESUS RAMAEL SOTO Myrna Rodríguez	79
POR LAS GALERIAS Déla de Prós	87

Editorial

Hace sólo unos años un grupo de artistas y amantes del arte emprendieron la tarea que entonces parecía utópica, de dotar a Puerto Rico de un Museo de Arte Contemporáneo. Era sabido de todos la necesidad de un museo de esta clase; faltaba la iniciativa, el primer paso. Y este grupo además de la iniciativa, cargó con la decisión y terquedad necesarias para llevar el proyecto a su final exitoso.

Sin duda alguna sólo un proyecto visualizado como servicio a la sociedad puede aunar de principio a fin a un grupo que por encima de la diversidad de compromisos ideológicos converjan y sumen fuerzas hasta llevar su bandera hasta la meta que se propusieron. Concluimos entonces, que la convicción honesta de ofrecer un servicio al pueblo puede ser el elemento cohesivo que conduzca a realizar grandes empresas donde la variedad de pensamientos y la excelencia se funden para que emerja lo más valioso de la esencia del hombre: servir al bien común en un gesto de dación sin visos personales ni egoístas.

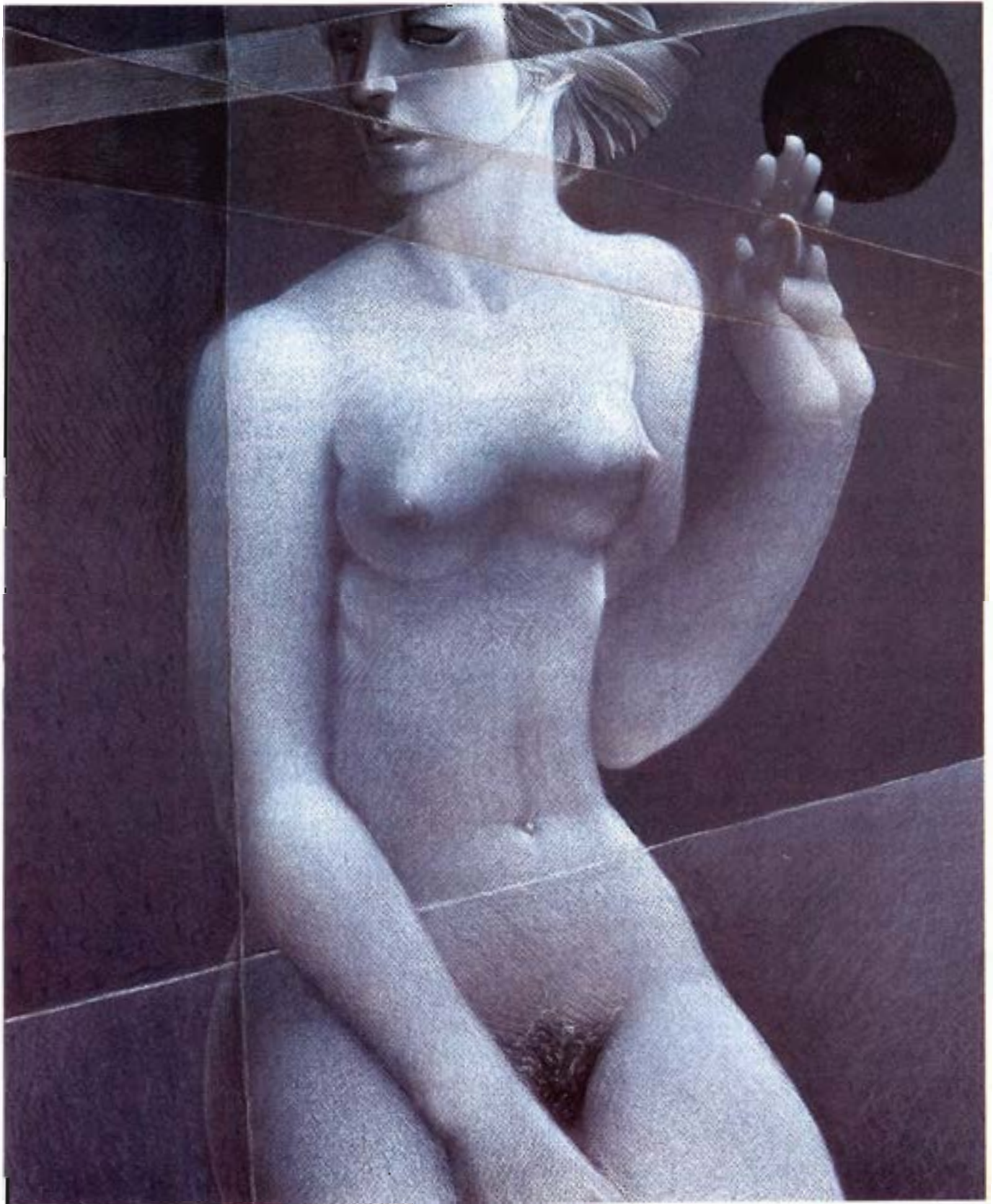
El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico acaba de abrir sus puertas. En la apertura tuvimos la oportunidad de constatar la acogida inmensa que tuvo en la comunidad puertorriqueña. Esta acogida es sin duda un augurio de sus éxitos futuros que reforzará marcadamente la divulgación y conservación del arte puertorriqueño y el de los países hasta cuyas latitudes se extienda.

El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico no está enmarcado en la definición de un museo común: "un lugar donde se conservan, estudian, interpretan y exhiben objetos significativos de la sociedad". Rompiendo ese marco, su Presidenta y portavoz de la Junta de Directores, Dra. María Emilia Somoza, esbozó en su discurso inaugural las bases sobre las cuales esta institución desarrollará sus futuros trabajos. Se trata de un museo "vivo" que ofrecerá: "... actividades artísticas y educativas de un alto valor formativo y espiritual..".

Las instituciones culturales y sus actividades tienden a ser dirigidas hacia públicos limitados perdiéndose el necesario contacto y la necesaria apertura que haga posible la integración de un público amplio. Esta apertura significaría la participación de todos en el quehacer cultural ya que todos, día a día construimos nuestra cultura.

La revista *Plástica*, órgano cultural de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan, celebra la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, y se une al regocijo de los que iniciaron esta misión cuyas primeras ideas y propuestas se gestaron en la Liga.

Alonso Serna, *El cuerpo en suero*, 1988, pastel, 70 x 41,7



Arana: Tejedor de Tiempos

José Antonio Pérez Ruiz

Durante los meses de junio y julio de 1988 en el Arsenal de la Marina en San Juan de Puerto Rico, el artista puertorriqueño Alfonso Arana presentó la exposición **La vida, el amor y la muerte**. La misma fue organizada por la Galería Corinne Finest de París y auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Las pinturas mostradas reflejan tramas acunadas a partir de nociones arraigadas a la fábula. Sin embargo, no se advierten en ellas fugas sobrenaturales. Al observar la colección, nos asedia la impresión de encontrarnos ante la materialización de un proyecto concebido en términos cíclicos, en el cual los plazos temporales están destinados a repetirse.

En las telas de Arana existe una tendencia al hermetismo debido a esa conciencia del eterno retorno. En ese sentido, la certeza de volver hace que las acciones se perciban como un eterno ahora, generador de un presente imperpetuado. La serie responde a un esquema atemporal desarrollado ante puntos desde los cuales se pueden divisar el ayer y el mañana. El resultado es una alegoría

idílica donde los sentimientos fueron secuestrados por el exceso de virtuosismo. El autor promueve en sus obras una confluencia de tiempos donde sólo tienen acceso los seres que se proyectan unas veces en personajes olímpicos, otras como maniqués insensibles. Toda la población de

En sus creaciones no hay cabida para la improvisación; en ese sentido sus composiciones se encuentran emancipadas de los atavismos de las escuelas artísticas de ayer y del dogmatismo de los "ismos" modernos.

sus cuadros ostenta rasgos básicos, producto de una intensa relación endogámica o de un experimento para gastar una especie de clones. Sus presencias aparentan estar proyectadas o laminadas en espacios apropiados para desarrollar utopías. Los moradores de las telas de Alfonso Arana viven por

tanto en un universo aparente donde la acción se encuentra confinada a un rincón impreciso del infinito. Los habitantes de ese mundo edénico aparentan disfrutar variaciones perennes. En sus creaciones no hay cabida para la improvisación, en ese sentido sus composiciones se encuentran emancipadas de los atavismos de las escuelas artísticas de ayer y del dogmatismo de los "ismos" modernos. Es evidente que el esplendor que revelan sus obras proviene de su técnica impecable con la cual establece una especie de eugenesia pictórica poco común. En realidad, cuando estudiamos su quehacer nos enfrentamos a una grandeza concebida en términos lacónicos donde anacronismo y vanguardismo no tienen acomodo.

Los trabajos de Arana frecuentan el ideal o platónico. Sus actores parecen vivir en aquella República arquetípica en la cual se convive con patrones esenciales. Sus anatomías dan la impresión de estar constituidas de una materia ilusoria que las convierte en parte de una estirpe extraída de relatos juglarescos. Para coexistir

con ellas, el observador debe hacer ajustes para adaptarse a un tipo de sofisticación muy particular, aunque distante de toda realidad inmediata. Son imágenes verosímiles, derivadas de razonamientos abstractos. En ese sentido, la interpretación de sus cuadros depende de terminologías criptográficas. Todo lo aseverado anteriormente se hace tangible en el políptico *La vida, el amor y la muerte*. Allí la representación previa a la vida y la correspondiente al fin de la existencia, se encuentran unidas por una luz azul verdosa alusiva a manifestaciones de cambios de estado en el trayecto vital. Semejante presencia luminosa recuerda la muerte "azul" que Sócrates sintió subirle por los pies, previo a su deceso, de acuerdo con la versión suministrada por su discípulo Platón. Notamos en el primer canvas la representación de unas circunstancias paradisíacas simbolizadas por la humanización de las bestias. Al centro se aprecia una trilogía tumular, la cual creemos que ayuda a la Divina Familia de no ser por el toque pagano impreso en su producción. Los miembros de ésta se encuentran somamente protegidos al concebirlas dentro de una estera cristalina, cual si se tratara de predestinados. En todos los casos se ofrece la impresión de que viven en situaciones en las cuales todo se encuentra prescrito y la casualidad ha sido remitida al ostracismo. Es notable en su obra la tendencia a no presentar las cosas como son, sino como él opina que deben ser.

Un hecho al cual debemos hacer referencia son los semblantes impasibles de sus representa-



Alfonso Arana, *Un momento de paz*, 1985, óleo, 195 x 150 cms.

dos. Esos gestos no permiten percibir en ellos esperanzas o temores; no dan cabida a la manifestación de las sustancias psíquicas. Busca conscientemente dar paso a un estado de suspenso que no revele emociones. Dicha condición de insensibilidad es propia de ciertos estamentos aristocráticos o de grupos clandestinos. Todos ellos asumen posturas que les involucran en una especie de conjura contra el devenir. Por esa

razón no se advierten presencias fugitivas en sus óleos. Ese recurso le permite confrontarnos con estampas que recrean situaciones sensoras de la nostalgia. Nos topamos con una función deslindada de los parámetros temporales que sugiere una especie de consubstanciación entre tiempo e ideal. El auditorio es expuesto a escenas que al percibir las hacen vacilar la mente, pues son distantes y a la vez cercanas. El pintor

presta su talento para convertirse en interprete de una musa de tiempos perdidos. Por tal razón, los que se acercuen al trabajo de Arana con propósitos analíticos

sentirán la necesidad de poseer un pasaporte especial a fin de aventurarse en predios remotos.

Son también dignas de mención las almitas mostradas por

los sujetos que moran en ese mundo de ánimas. Hay en ellos un manierismo muy peculiar por sus afinidades a la danza y por un rigor propio de las concepciones cabalísticas. Esas circunstancias hacen que el entendimiento de la labor de Arana sea más asequible a iniciados en temas esotéricos. Los enlaces establecidos con las profundidades de la vida espiritual nos remiten a un presente eterno como los postulados de Plotino en la antigüedad y en el siglo XX por algunos discípulos de Einstein. A ese respecto, resulta interesante advertir las referencias cósmicas existentes en sus telas. Ellas permiten intentar escapadas meditativas al infinito.

La colección presentada por Arana origina la sensación de encontrarnos ante una generación de criaturas que de tan perfectas son abstractas. A veces, se originan dudas en los observadores, pues no es posible precisar si se encuentran en el vestíbulo del cielo o si la inexpressión de ellas es consecuencia de una situación de espera prolongada en una institución penitenciaria con características de purgatorio. De todas maneras, estas personas impactan la mirada cual si se tratara de entes inmortales. Proyectan una

Es notable como ha asimilado las distintas escuelas y tendencias figurativas europeas y las vierte en forma propia. Ha reunido en su expresión un lenguaje plástico donde lo acontecido y lo futuro conviven.

Alonso Arana. *La Luta, el Amor y la Muerte*. 1987, óleo polípnea. 195 x 136 cms en paneles



perpetuidad vital pautada dentro de un estado de ataraxia absoluta.

Alfonso Arana lleva a efecto funciones poéticas en las cuales imprime cavilaciones interesantes de gran altura intelectual. Se convierte en un tejedor de momentos significativos en el desarrollo del *l'air artistique*. Ese recurso le permite identificar remanentes de distintas épocas en cada una de

sus composiciones. Ostenta por tanto capacidades técnicas antológicas a las cuales ha impregnado con sus toques personales. Es notable como ha asimilado las distintas escuelas y tendencias figurativas europeas y las vierte en forma propia. Ha reunido en su expresión un lenguaje plástico donde lo acontecido y lo futuro conviven. Ante esa situación es necesario advertir que todo acer-

camento crítico debe cuidar, no estigmatizar lo que se enfatiza e incluso se alaba en muchos casos.

JOSE ANTONIO PEREZ RUIZ- Puertorriqueño. Ha publicado numerosos artículos y ensayos de arte. Actualmente es profesor de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, y Presidente de la Asociación Puertorriqueña de Críticos de Arte afiliada a la AICA.

Alfonso Arana, *Homenaje a Chavall*, 1986-87, óleo, 746 x 114 cms.



Bajo el emblema de la pava

Arte y populismo puertorriqueño dentro del contexto internacional

Shifra M. Goldman / Traducción: Sygnos, Inc.

Manuel Hernández Acevedo* en la actualidad uno de los pintores primitivistas puertorriqueños más notables y, para mediados de la década de los cuarenta, un hombre de pueblo de familia numerosa, quien en busca de empleo fue a parar al programa de arte de educación a la comunidad—pinto en 1949 una obra enorme de 4 por 12 pies, que dejó constancia de la inauguración del primer gobernador electo por los puertorriqueños, Luis Muñoz Marín. Con habilidad para la composición y ojo para el detalle narrativo meticuloso que a menudo encontramos en los artistas autodidactas, Hernández concentra en un detalle la apañada multitud racialmente diversa, que se arremolina fila tras fila a lo largo de una carretera ubicada en lo que parece ser un parque de grandes árboles, en cuyas ramas se sientan espectadores. Capta la atención un estandarte religioso y las pancartas que personas en la multitud sostienen para identificarse. Un largo banderín azul que proclama la presencia de la "Compañía Insular de Bomberos" se nos muestra debajo de

unos bomberos vestidos de verde olivo, de un camión de humos rojos, de una estructura blanca de dos plantas y de una ambulancia blanca. Para el artista, ésta era una ocasión de júbilo que aunaba a toda la población y ameritaba una obra de grandes proporciones, en vez de las serigrafías y las pinturas de menor escala por las que se distraía.

Precisamente diez años más tarde, en 1959, Félix Rodríguez Báez, pintó *¿Status Quo?* Era el más joven de los que se hacían llamar "artistas rebeldes" y quienes en 1950 habían organizado el Centro de Arte Puertorriqueño, un grupo de poca duración pero de gran importancia, que generó el primer movimiento autodidacta y racionalista de arte moderno en la isla. Dentro de la tendencia realista social, esta pintura de caballete resume, de forma crítica, los resultados de una década de la "Operación Manos a la Obra" de Muñoz—bautizada "Operación Manos a la Botella" según aparece en la tarima blanca de campaña desde la cual el político habla a la multitud en la parte inferior izquierda del lienzo. El

castro y los hombros agobiados de una anciana dominan la composición que está organizada como un mural, con un círculo de escenas narrativas. En torno a la mujer aparecen los indicios y símbolos de los males sociales urbanos que sobreviven "bajo la pava": el sombrero de paja, usado por el jibaro, que cuelga bajo la doble imagen del político (el mismo Muñoz Marín), en el edificio a la derecha. Desde 1938, la pava simbolizaba para el Partido Popular Democrático su consigna de organización: pan, tierra y libertad, la que había tomado prestada de una consigna revolucionaria mexicana que exigía una reforma agraria.

Si seguimos la mirada de la anciana, nos topamos con un hombre sentado leyendo un periódico que dice "serenidad", en referencia a la "Operación Serenidad", la consigna ideológica que añadía valores "espirituales" a los del progreso material. La frase fue acuñada por Muñoz Marín en 1953, un año después de que Puerto Rico se constituyó en un "commonwealth" vinculado a Estados Unidos. El estado

* A fines de este artículo se publica este trabajo, el pintor Manuel Hernández Acevedo había fallecido.

Félix Rodríguez Lora, *Votos que!*, 1959. Óleo sobre lienzo.



Libre Asociado (E.L.A.), como fue denominado, fue considerado por muchos intelectuales y artistas puertorriqueños como una traición a sus aspiraciones independentistas. Al fondo de la pintura se ve un "cafetín" donde hay una vellozera y un parroquiano. Sobre la cabeza de la mujer, vemos a un marinero anglosajón, rubio, que camina junto a una puertorriqueña, tal vez una prostituta. Sobre éstos cuelga una bandera puertorriqueña debajo de un vejigante del personaje folclórico con máscara de coco conuda, de las festividades de origen africano que se han convertido en atracción turística). En el rabo vemos un signo de dólar, mientras un turista en el Viejo San Juan fotografía a la máscara. Más abajo, está La Perla, el arrabal costero que Rodríguez ha pintado tantas veces a través de los últimos treinta años.

La Perla irradia en una pintura de 1960 de Rodríguez, *Delincuentea Juvenil*, basada en la obra teatral *La Carreta* de René Marqués. La escena se ubica parcialmente en La Perla, donde la pornografía, las peleas a cuchilladas, la prostitución y el alcohol son síntomas de los problemas sociales y económicos de los campesinos recién urbanizados, y, parcialmente en Nueva York, donde la comunidad de emigrantes puertorriqueños en busca de una vida mejor enfrenta condiciones arrabaleseras parecidas.

Fue también en 1960 cuando la Compañía de Fomento Industrial de la isla, rompió todos los records de promoción de fábricas nuevas en Puerto Rico. Según el San Juan Star del 1^o de julio de 1960, la agencia firmó acuerdos

con 156 fábricas estadounidenses (70 de ellas nuevas en Puerto Rico), en contraste con 60 empresas locales. Tomando en cuenta este hecho, es interesante advertir que en 1969, veinte años después de su pintura conmemorativa de la "inauguración", Hernández Acevedo asumió una visión crítica particularmente fuerte hacia el régimen de Muñoz en su obra *Casa Clavirada*, en la cual representa Puerto Rico como una casa vacía que se está derrumbando y que no ha derivado beneficio alguno de la inversión de capital estadounidense promovida por la "Operación Manos a la Obra", e invita a los yatequeros "go home".

En particular, intento analizar la influencia del arte del Nuevo Trato en Estados Unidos y del arte realista social mexicano (que también fue vital para los muralistas del Nuevo Trato) sobre los artistas de Puerto Rico durante el apogeo del populismo muñocista.

¿Qué ocurrió entonces, según el punto de vista de los artistas, desde la elección triunfal de Muñoz Marín, —organizador del Partido Popular Democrático (PPD) en 1938, y su portavoz durante como legislador y gobernador por cuatro términos— y el retiro de Muñoz en 1964? ¿Cuáles fueron los triunfos y los fracasos de su programa populista? Res-

ponde a estas interrogantes relacionándolas con su efecto en el arte moderno en Puerto Rico es la tarea que me propongo emprender aquí. En particular, intento analizar la influencia del arte del Nuevo Trato en Estados Unidos y del arte realista social mexicano (que también fue vital para los muralistas del Nuevo Trato) sobre los artistas de Puerto Rico durante el apogeo del populismo muñocista.

Puerto Rico y el Nuevo Trato estadounidense

Dos personajes claves en el drama moderno de la política y la cultura puertorriqueña son el propio Luis Muñoz Marín y el último gobernador designado por Estados Unidos (1941-1946), Rexford Guy Tugwell. En sus gestiones como gobernador, Tugwell realinhó la responsabilidad de Estados Unidos de realizar reformas sociales en Puerto Rico, así como la necesidad de que la isla apoyara el esfuerzo militar de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Las reformas agrarias comenzadas durante la administración de Tugwell obtuvieron fuerza de ley mediante gestiones de Muñoz Marín. Más que ningún otro gobernador de los designados anteriormente por el Presidente a este cargo —a mayoría militares que se aislaban de una cultura, un lenguaje y un pueblo que no conocían ni comprendían— Tugwell fue "capaz de dirigir cambios en la economía y, hasta cierto punto, en la estructura de poder, gracias a la coyuntura his-

tórica que hizo que tales cambios fueran, no solo necesarios, sino a la postre posibles.⁷ A principios de su incumbencia sugirió que un gobernador electo podría fomentar lealtad hacia el esfuerzo de guerra estadounidense; en todo caso, un gobernador colonial constituiría una situación incómoda para Estados Unidos. Sin embargo, a pesar de estas actitudes "bienintencionadas", Lugwell mismo era a ratos paternalista y a ratos altivo hacia Puerto Rico y su gente; nunca aprendió español, y vetó legislación que disponía que el español se enseñara como vernáculo y el inglés como segunda idioma, un asunto hasta delicado que abarcaba valores y sensibilidades culturales.⁸

No obstante, la política de gobierno y los programas de Lugwell sirvieron bien a Puerto Rico en otra esfera. Como liberal rooseveltiano, economista y científico político, Lugwell fue Secretario Adjunto y Subsecretario de Agricultura de Estados Unidos durante 1933 a 1937 (de ahí su interés en la reforma agraria de Puerto Rico), y fue miembro del banco de talento de Roosevelt, que definió las soluciones del Nuevo Trato para los graves problemas económicos de los años de la Depresión. Fue durante su administración que su colega de la Universidad de Columbia, Roy S. Stryker, fue designado director de la Historical Section of the Resettlement Administration (División Histórica de la Administración de Realojos) — que luego se conoció como el proyecto fotográfico de la Farm Security Administration (FSA), la Administración de Seguridad Agrícola. Lugwell favorecía el

uso de métodos visuales para difundir información y promover política pública (en este caso para acelerar el programa de Nuevo Trato para realojar a los agricultores venidos a menos) y, allá para 1925, Stryker había hecho la investigación de materiales gráficos para un libro de texto en el que colaboró con Lugwell. Ello lo hacía ideal para el programa de la FSA que comenzó en 1935 y se extendió hasta 1941 (cuando la FSA comenzó a trabajar para el esfuerzo de guerra). Finalmente, la FSA fue tildada de comunista y aniquilada por acción congresional en 1943.

La filosofía estética y sociológica de Stryker era patente y sin duda sirvió de guía cuando se establecieron programas similares en Puerto Rico. "El fotógrafo documentalista no toma instantáneas", dijo. "Habla un lenguaje. La fotografía documental es un enfoque, no una técnica, una afirmación, no una negación. . . en la fotografía, como en las demás artes, la actitud documentalista no es una negación de los elementos plásticos, los cuales deben prevalecer como criterios esenciales del trabajo. Meramente, delimita y dirige estos elementos." A esto añadió "La tarea consiste en saber lo suficiente del tema, en descubrir el sentido que entraña en relación consigo y con su ambiente, su tiempo y su función".⁹ Bajo la dirección de Stryker, los fotógrafos de la FSA eran seleccionados en detalle y equipados intelectualmente para las encomiendas. A partir de entonces, sin embargo, cesaba la intervención de Stryker y los trabajos exhiben el beneficio del acumen y dedicación estética propia de

cada cual en combinación con los intereses sociales e intelectuales del jefe. Entre los fotógrafos de la FSA se encontraban Dorothea Lange, Arthur Rothstein, John Vachon, Carl Mydans, Russell Lee y el pintor Ben Shahn, y —crucial para el desarrollo de la fotografía y el cine puertorriqueño— Jack Delano, quien con su esposa Irene (ambos artistas adiestrados) se incorporó a la división de fotografía desde 1940 hasta su desaparición. En 1941, la Farm Security Administration envió a Delano a las Islas Virgenes a realizar una encomienda. Estando allí, Pearl Harbor fue atacada por los japoneses y Delano se dirigió a Puerto Rico (que tenía su propio programa de la FSA), donde permaneció por tres meses durante los cuales tomó 3,000 fotografías, hoy archivadas en la Biblioteca del Congreso. En 1945, los esposos Delano regresaron a Puerto Rico y en 1946 Edwin Rosskam, a quien conocían del proyecto de la FSA, les ofreció empleo.

Rosskam había sido editor fotográfico de la FSA y en 1941 pasó a ser el camarógrafo del escritor negro Richard Wright cuando éste produjo la película **Twelve Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States** (Doce Millones de voces negras. Historia folclórica de los negros en Estados Unidos) para el United States Film Service. Esta era una agencia del Nuevo Trato, similar en propósito a la FSA que Pare Lorentz había creado en 1935. Hasta que el Congreso la abolió en 1941, produjo una serie de filmes documentales dirigidos por Lorentz, Joris Ivens, Raymond Evans y



*TECHNICAL PROBLEMS
OF THE ARTIST-
TECHNIQUE OF THE
SILK SCREEN PROCESS
BY ANTHONY VELONIS*

*FEDERAL ART PROJECT
WORKS PROGRESS ADMINISTRATION*

Anthony Velonis, *Technical Problems of the Artist - Technique of Silkscreen Process*, 1938.

Robert Flaherty, que se consideran clásicos del género, tan relevantes como la producción de la FSA se consideraron en la fotografía. En 1937 Roskam viajó a Puerto Rico para fotografiar el jacaen en torno a la Masacre de Ponce (que subsiste como poder-

oso tema histórico para los pintores puertorriqueños). Durante la visita, Roskam conoció a Muñoz Marín, quien acababa de romper con el Partido Liberal y organizaba el Partido Popular Democrático el próximo año. Roskam y su esposa Louise re-

gresaron a Puerto Rico en 1945, donde él estableció un archivo fotográfico para la Oficina de Información de La Fortaleza durante el último año de Luguel en el cargo. En 1946 se convirtió en el primer director de las divisiones de cine y gráfica en el nuevo programa educación y mejoramiento para adultos, que el PPD, apoyaba, y que seguían el modelo de los de Nuevotrato. Contrató a Jack Delano como fotógrafo y a Irene Delano como diseñadora de publicaciones para la Oficina de Información. Poco después, Irene pasó a ser directora fundadora del taller de gráfica en el nuevo programa, donde estableció el programa de litografía y serigrafía, mientras Jack dirigía la división de cine. Hasta 1952, cuando renunciaron, adiestraron puertorriqueños en las técnicas de impresión y cinematografía.

La gráfica era muy valiosa para el experimento populista puertorriqueño de mediados de la década de los cuarenta, en particular la técnica serigráfica, económica y completamente manual. En Estados Unidos, donde Irene aprendió los métodos serigráficos, la adaptación del medio serigráfico para carteles, hasta entonces un medio comercial, se realizó dentro del ámbito del Federal Art Project (FAP), Proyecto Federal de Arte, de la Work Progress Administration (WPA), que el Nuevotrato intentó para dar trabajo a los artistas desempleados. En *Posters of the WPA*, un libro de publicación reciente, se alanza de nuevo una fotografía de 1932, que muestra los 10.000 desempleados que desfilaron en Washington, D.C. durante la pro-

sistencia de Hoover en reclamo inútil de trabajo o ayuda; mientras que una foto de una manifestación del Artists Committee for Action en Union Square, Nueva York, demuestra la actitud militante de los artistas de la época de la Depresión. En esta foto, uno de los artistas manifestantes sostiene un cartel que dice: "Un día como hoy, un año atrás, el 9 de mayo de 1933, Diego Rivera fue expulsado de esta ciudad" refiriéndose a la disputa en torno al mural en Rockefeller Center —cartel que evidencia la confluencia de los intereses de los artistas estadounidenses y mexicanos.

Los carteles serigráficos de la WPA fueron inspiración de Anthony Velonis. Su propósito era acelerar el proceso, entonces de moda, de pintar y caligrafiar carteles manualmente, sin que se sacrificara la calidad. Se construyeron armazones y hurtos de secar los impresos para utilizarlos en el proceso serigráfico. En 1937, Velonis publicó un folleto llamado **Technical Problems of the Artist - Technique of the Silkscreen Process** (Problemas técnicos del artista - técnicas serigráficas), que trataba la serigrafía como un proceso de arte. Veonis opinaba que este proceso de estampado era más afín a la pintura que cualquier otra forma gráfica, idea que desarrolló Lorenzo Homar a partir de 1952, cuando asumió de Irene Delano el cargo de director del taller de artes gráficas en Puerto Rico. Como resultado de, ascenso de Velonis, se contrataron artistas para producir carteles y estampas gráficas de arte —muchas de temas del realismo social— a la vez que se inició la enseñanza de estampado

gráfico en varios lugares, incluso en una escuela secundaria. Para 1940, una exhibición de gráficas montada en la Galería Wevée en Nueva York provocó que Velonis y Carl Zigrosser, director de la galería, acortaran el nombre de "serigrafía" con el propósito de disipar el oprobio vinculado a los estarcidos de seda comerciales. Por último, Elizabeth Olds, una participante del FAP, inició la primera escuela dedicada al arte de la serigrafía, estableciéndola definitivamente como un medio artístico viable. Durante los cuatro años que duró el FAP, desde 1935 a 1943 (los últimos años se dedicaron a hacer carteles para el esfuerzo bélico), la agencia produjo unos 2 millones de carteles y 35,000 diseños y estableció 100 centros comunitarios a todo lo largo de la nación para la difusión del arte y su enseñanza.⁹ No obstante, Nueva York persistió como la base de la gráfica y de los murales públicos del Nuevo Trato.

Entre los aprendices de las técnicas serigráficas durante este período estaba el pintor, muralista y fotógrafo de la USA Ben Shah, un artista de singular importancia en el desarrollo de la gráfica puertorriqueña. Lorenzo Homar, quien estudiaba y trabajaba en Nueva York hasta 1950, admiraba profundamente a Shah, a quien conoció superficialmente y cuyos trabajos se exhibían a intervalos regulares desde 1929 a 1939 en la Galería Downtown en Nueva York. El estilo lineal de colorido uniforme característico de Shah, se reveló en las primeras serigrafías que Homar hizo para los programas de educación a la comunidad en Puerto Rico. La tascación de

Shah por la caligrafía, que desarrolló estéticamente en la gráfica y en la pintura, fue también de gran importancia para el joven artista. Tanto Shah como Robert Gwathmey visitaron Puerto Rico a fines de la década de los cuarenta, y Gwathmey (pintor blanco del realismo social, conocido por las pinturas sobre la pobreza y las condiciones de vida de los negros de la ciudad, que representaba en líneas y colores uniformes, de estilo más geométrico y anguloso que el de Shah) realizó varias serigrafías —hoy en la colección de Jack Delano— que influyeron al artista gráfico puertorriqueño Juan Díaz.

Fueron también de importancia para los artistas puertorriqueños de las décadas de los cuarenta y los cincuenta varias de las escuelas de arte y talleres dirigidos por artistas del Nuevo Trato, refugiados europeos, algunos latinoamericanos y varios expresionistas abstractos. Entre estas podemos señalar la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn, el Instituto Prattis (también en Brooklyn), la Liga de Estudiantes de Arte de Manhattan, y el Atelier 17 de Stanley W. Hayter, quien se había mudado a Nueva York desde París entre 1940 y 1950. El Museo de Brooklyn —concebido en respuesta a unas necesidades didácticas, más como una institución popular que como una ecléctica al estilo del Museo Metropolitano de Arte de Manhattan— se estableció en medio de una zona de emigrantes trabajadores, donde funcionaba como parte integral del sistema de instrucción pública. Tenía como propósito el "americanizar" a los emigrantes, concentrando su atención en las

ediciones etnográficas de poblaciones indígenas del Nuevo Mundo, y en el diseño industrial. Se dio a la tarea de asegurar una comunidad más educada, menos radical y más asequible, y de proveer obreros diestros para la sociedad dominante.⁵

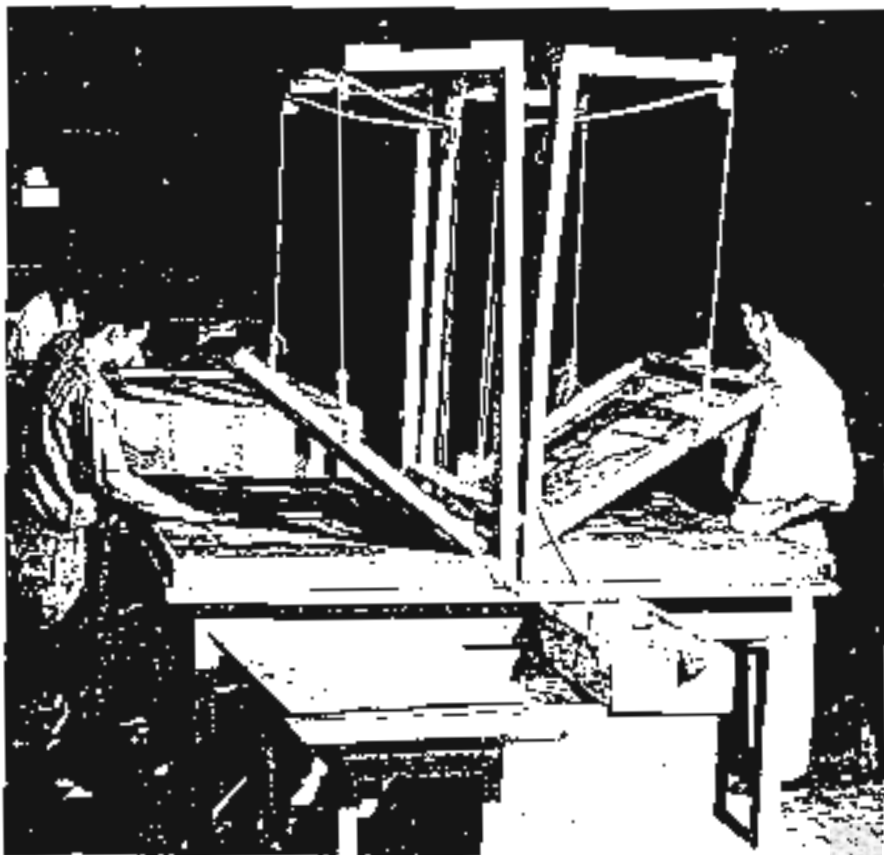
Desde la década de los cuarenta (cuando tanto Lorenzo Homar como José Antonio Torres Martínó estudiaron durante un semestre de 1946 con el muralista mexicano Rufino Tamayo) hasta su clausura en 1955, la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn acogió a múltiples artistas prominentes, entre los cuales se encontraban Ben Shahn, Camilo Egas, pintor ecuatoriano de influencia mexicana y compañero de estudios de Torres Mar-

tinó, y Max Beckmann. Dice Homar que sintió mucho cuando en 1950 no pudo estudiar con Beckmann. El pintor expresionista alemán canceló su curso de semestre en la Escuela de Arte para irse a San Luis y Ben Shahn lo sustituyó.⁶ En 1947, el Museo de Brooklyn, en respuesta al sorprendente renacimiento de la gráfica que caracterizó la posguerra, fue uno de los primeros en instituir una exhibición Anual del Grabado, que sentó precedente en las instituciones de arte en el país. Shahn recibió reconocimiento mediante una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno y el artista gráfico de temas negros de la WPA, Robert Blackburn, fundó su Printmaking Workshop, hoy día el taller de litografía

sin fines de lucro más antiguo de los Estados Unidos y que ha otorgado becas a un gran número de estudiantes de escasos recursos, que incluyen a negros y puertorriqueños.

Homar y Torres Martínó estudiaron en el Instituto Pratt y Homar asistió también a la Liga de Estudiantes de Arte, que era controlada y administrada por los estudiantes. Tan importante fue esta escuela para los artistas puertorriqueños que estudiaron en Nueva York a través de los años (incluso para los artistas de las primeras promociones, tales como Carlos Raquel Rivera, Augusto Marín, Epifanio Irizarry y Elsa Greigel — que su nombre se refleja en el nombre de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, una escuela sin fines de lucro establecida en 1968. Artistas del Nuevo Trato, tales como Reginald Marsh, Ivan Obnisky, los muralistas Jon Corbino y Harry Steenberg (quien participó en el taller de serigrafía de Velozis en la década de los treinta), enseñaron en la Liga de Nueva York. El millonate Atelier 17 de Hayter estuvo durante un tiempo en la New School for Social Research (Nueva Escuela para la Investigación Social), donde los estudiantes podían ver el ciclo impresionante de murales que pintó José Clemente Orozco de 1930 al 1931. Fue en el Atelier donde Torres Martínó se inició en las técnicas del intaglio y del cual tomó prestado el nombre para su Estudio 17 (aunque Torres Martínó alega que el 17 correspondía también a la dirección del mismo), que luego organizaron Torres Martínó y Félix Rodríguez Báez en Puerto Rico.

Artistas en el taller de gráfica de la División de Educación y la Comunidad



Operación manos a la obra

El terremoto social provocado por el programa de utopía social impulsado por el Partido Popular Democrático produjo los resultados de mayor convergencia entre la generación de artistas que habían estudiado en el extranjero mediante becas privadas y el apoyo del gobierno de Puerto Rico, o mediante las ayudas a veteranos de la Segunda Guerra Mundial que las leyes de Derechos de los Militares de los Estados Unidos concedían. Cuando estos regresaron a Puerto Rico durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, participaron, por un lado, en los programas educativos gubernamentales de la "Operación Manos a la Obra", y por otro, buscaban formas expresivas y prácticas artísticas¹ que se conformaban íntimamente con sus visiones particulares y colectivas.

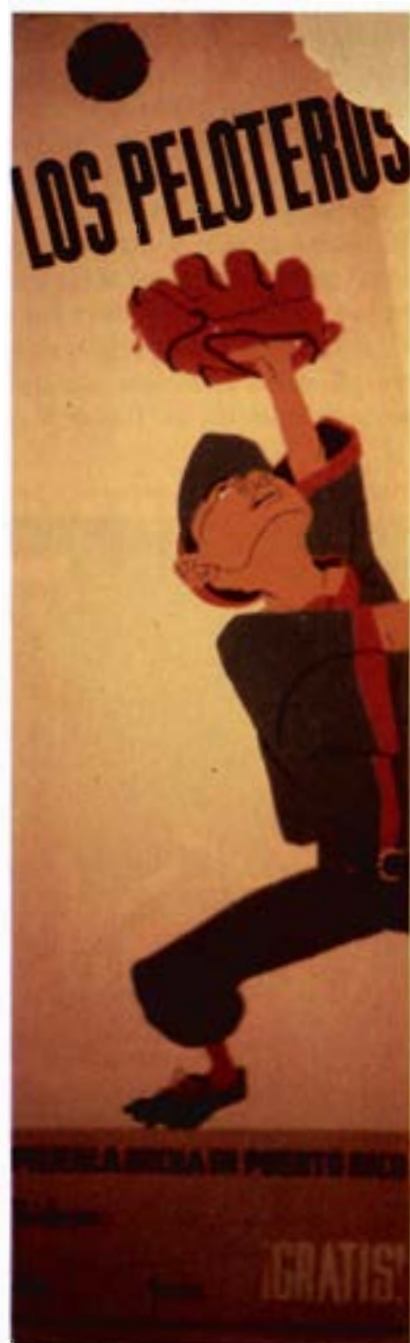
Detante este mismo paisaje —desde mediados de la década de los cuarenta hasta 1952— continuaron estos procesos paralelos. A partir de 1952 (año del establecimiento del Estado Libre Asociado), el cual trunca la esperanza de una nación independiente, comenzaron las exesiones entre los que implantaban las normas políticas y culturales y aquellos artistas que se consideraban independentistas o partidarios de las clases trabajadoras, o ambas cosas; exesiones que se agravaron con las tendencias derechistas de la Administración de Eisenhower y la cacería de brujas de la era de McCarthy, a cual se extendió a Puerto Rico. El artista pionero e historiador Torres Martínez condena la "su-

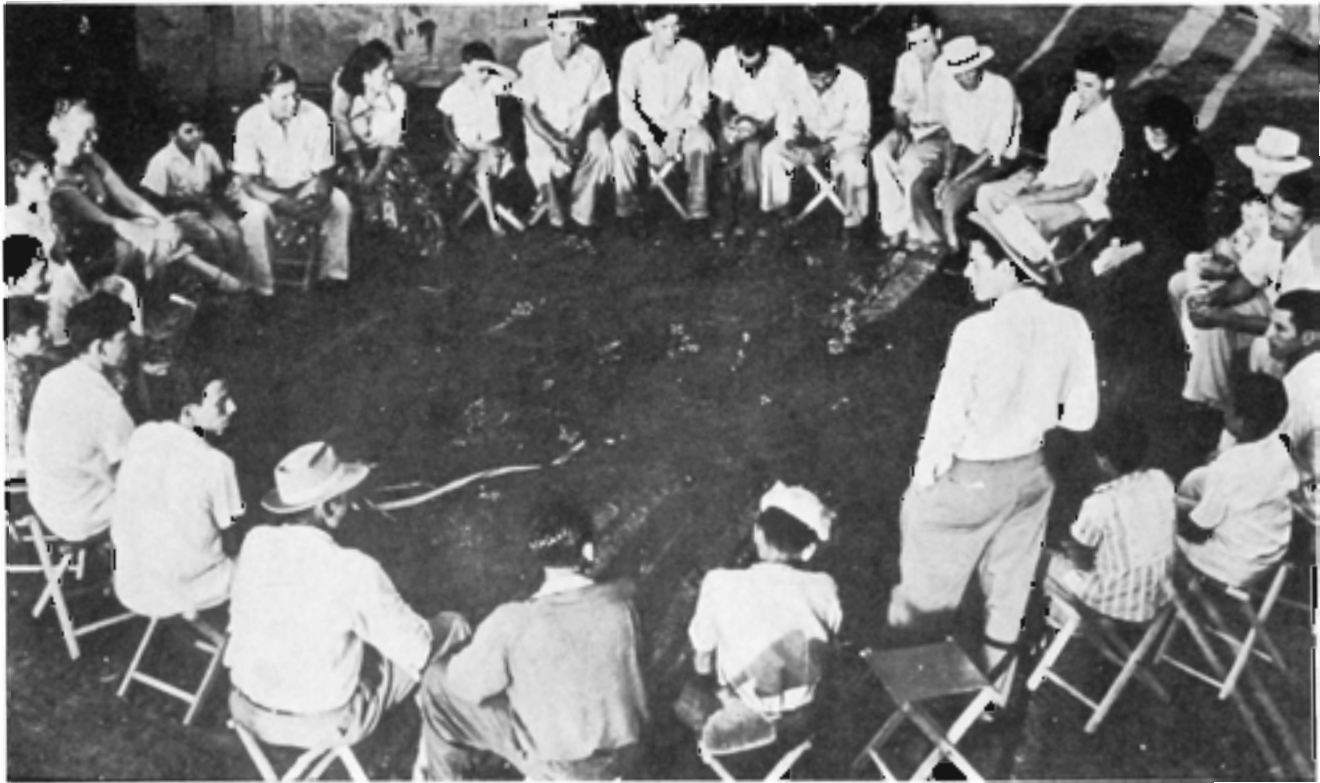
mision oportunista del liderato nufocista". Estados Unidos nunca cedió —dijo— ni un ápice de su soberanía sobre Puerto Rico... el poder de decisión sobre cualquier asunto sustantivo de la isla reside en el Congreso Norteamericano". Mientras los artistas peruanos trabajaban para sus programas del gobierno como medio de subsistencia y para adiestrar artistas jóvenes, el trabajo particular individual adquiría un enfoque más crítico. Esta era particularmente ocet artistas tales como Lorenzo Homar, Rafael Tatío, Carlos Raquel Rivera, Felix Rodríguez Baez, Samuel Sánchez, Antonio Maldonado y Torres Martínez. Para ellos, el modelo realista social mexicano se percibía como el más significativo. "Nuestro camino —decía Torres Martínez— tenía que ser el realismo social que sugerían los mexicanos. Dímos la espalda a la experimentación formal, a la aventura estética por sí misma, al arte de los mercados".²

Operación Manos a la Obra era un programa multifacético establecido mediante un programa masivo de educación para adultos y ayuda propia. Su fase educativa, establecida inicialmente en 1946 como el Taller de Gráfica y Cine y adherida a la Comisión de Parques y Recreos Públicos, adquirió rango oficial como División de Educación a la Comunidad (DIVECO, o la División al amparo del Proyecto de Ley # 89 de la Cámara, de mayo de 1949). La primera fase, bajo la dirección de Edwin Rosskam, fue caracterizada por el lema "Un plan para fortalecer la solidaridad popular con mayores conocimientos; para

que puedan forjar su propio camino al futuro, conociendo lo que hacen", y era un programa piloto para "producir películas, carteles, hojas sueltas, folletos y libros".³

Lorenzo Homar, *Los Peloteros*, c. 1951
c/El serigrafo diseñado por Irene Delano. Colección de Luis Delano





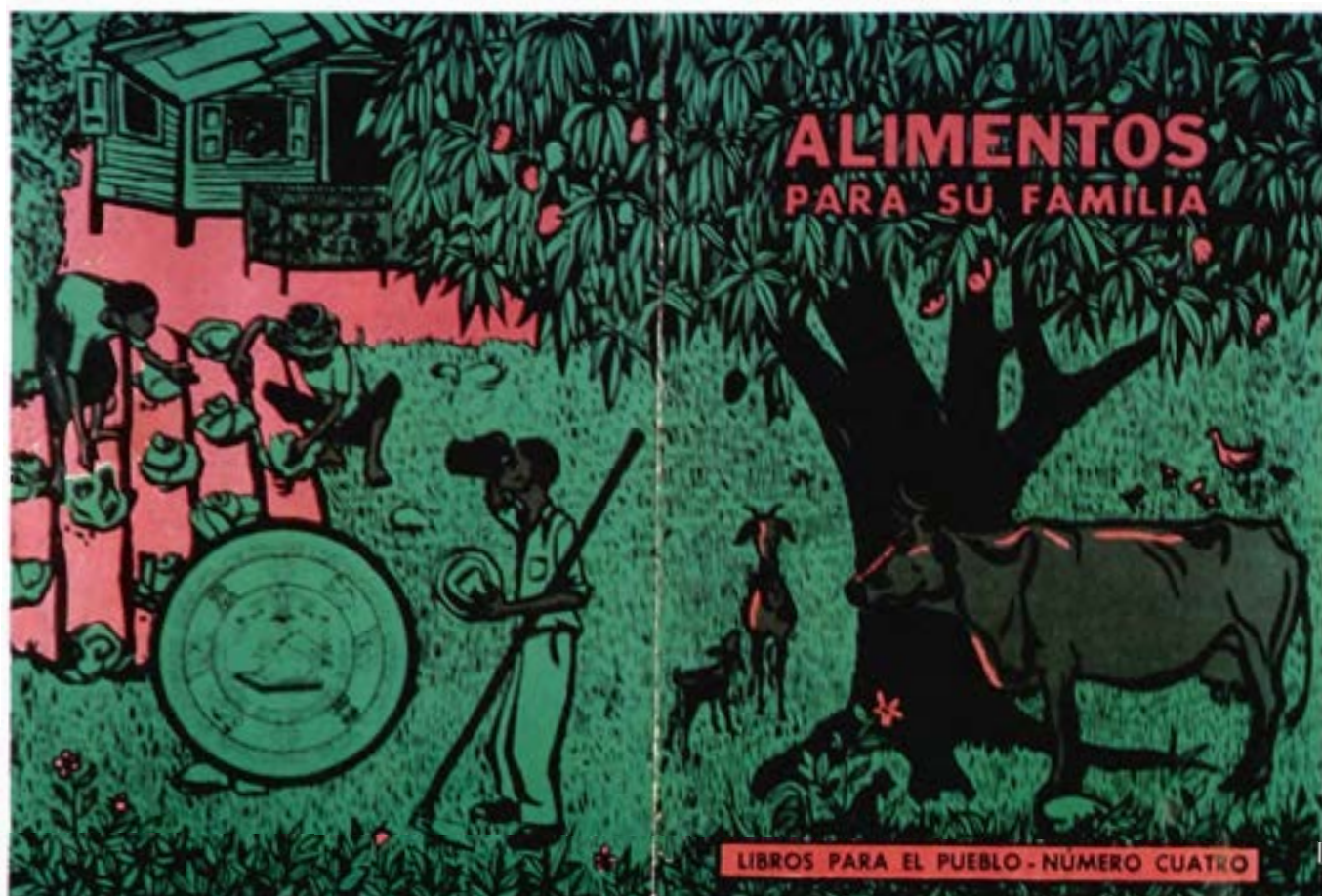
Tertulia rural

UNIVESCO además auspiciaba programas radiales y tertulias que se reunían principalmente en las zonas rurales. Prueba pictórica de estos grupos subsiste en fotografías documentales, como también en el cartel litográfico de Rafael Tutujón de 1974 que conmemora el vigésimo quinto aniversario del programa. Los dirigentes de las tertulias eran cuidadosamente seleccionados y adiestrados para trabajar en contacto directo con el grupo. Se desarrollaban cuatro temas al año, cada uno de ellos complementado por filmes que se llevaban a mano a los campos. La división de cine tenía una flota de 12 "jeeps", pantallas, generadores y proyectores portátiles. Se imprimieron carteles serigráficos, con espacios en

blanco para añadir el título, fecha y hora de las presentaciones. Uno, diseñado por Irene Delano de 1946, anuncia el filme sobre el promotor del PPD, Jesús F. P. ñero. Otro de 1950, por Lorenzo Huma: (aún bajo la influencia de Ben Shahn), trata sobre una película de deportes, *Los Peloteros*, dirigida por Jack Delano. Otro cartel de 1955, por Carlos Raquel Rivera, anunciaba el filme *Neón de la Ruta Mota*, escrito y dirigido por Oscar Torres. Folletos tales como *De cómo llegaron a Puerto Rico la caña, el café, el tabaco y muchas otras cosas*, *Alimentos para su familia*, *Cuentos de madres*, *La ciencia contra la superstición*, y *El niño y su mundo*, (acían portadas a colores y sus páginas interiores estaban

ilustradas con fotografías o por los artistas más importantes del país). A cada familia rural se le daba un libro. Para 1952, 245.000 familias habían recibido de UNIVESCO 200.000 almanaques, 200.000 hojas sueltas, 200.000 folletos y 7.000 carteles serigráficos para cada filme. En 1971 se habían realizado casi ochenta películas.⁶

Además de los anuncios de las películas, en los talleres se imprimían carteles didácticos de diseño sencillo, de pocos colores y de proporciones artísticas minutas. El cartel *Peligro* de Irene Delano, de 1946-47, que combina una mosca gigante con el texto que explica sus peligros, y el de Wilfredo Chiesa, *Somos vecinos, trabajemos juntos*, que represen-



Portada de Alimentos para su familia, Libros para el pueblo Núm. 4, 1952

ta a trabajadores reparando juntos una carreta, son ejemplos de estos. En la década de los cuarenta, la gráfica no comercial era una técnica nueva en Puerto Rico. La manifestación más temprana de su uso la fue en 1943 en la Sección de Educación del Departamento de Salud, que dirigía Tomás Blanco. Pocos años antes, Blanco había emigrado a Estados Unidos a Francisco Palacios, quien había trabajado anteriormente como artista comercial, a adiestrarse en serigrafía. Al regresar, Palacios organizó un taller para producir carteles serigráficos y rótulos sobre salud pública, idea que fue ampliada luego por

el taller de gráfica de Parques y Recreo, bajo la dirección de Irene Delano, donde Palacios, Félix Bonilla Norat (que había mantenido un taller comercial de gráfica en Nueva York), Anibal Otero, y un grupo de aprendices trabajaban. En el taller de DEVEDCO se prepararon también toda clase de afiches culturales. Dada la enorme cantidad de carteles requeridos, los burros tradicionales para sacar las serigrafías fueron reemplazados por una construcción de Jack Delano, una correa continua de 18 pies hecha de lana sobre rodillos sobre la cual se desplazaban los carteles recién entintados bajo una luz infrarroja que los

secaba. De ese modo se podían añadir colores adicionales con mayor rapidez. No fue hasta 1952, cuando Lorenzo Homar se hizo cargo del taller de gráfica de DEVEDCO al retiro de Irene Delano, que se intentó lograr efectos "pictóricos" en la serigrafía tales como los desarrollados por Velonis. Homar no sólo experimentó con la técnica, sino que además exploró las posibilidades artísticas y expresivas de la caligrafía integrada a las imágenes, o constituyendo el diseño en sí.

Puerto Rico y el realismo social mexicano

La alabanza a la cultura puertorriqueña también fue parte del programa de cine y carteles. Por ejemplo, en 1952, el cineasta Amlecar Urade contrató a Rafael Tufiño para pintar un mural para su película sobre música popular puertorriqueña, *La plena*. Terminado en 1954, el mural de 16 X 30 pies, realizado en cascina sobre paneles de masonite, ha sido rescatado recientemente e instalado en el Centro de Bellas Artes de Santurce. Las imágenes derivan de diferentes canciones de gran popularidad en los arrabales ur-

banos y la más espectacular de ella es la del caballo de la plena "Santa María, libranos de todo mal" gigantesco, cornudo, que lanza bocanadas de fuego — ante el cual el pueblo pide clemencia a la Virgen. Ese mismo año, Tufiño y Lorenzo Homar se comprometieron a imprimir un protafolio de linóleos diseñado por Irene Deliano. En la versión gráfica, Tufiño optó por representar a la gente en torno al caballo atacando directamente el diabólico animal, en vez de implorando el auxilio de la Virgen. En la fluidez del corte y la presencia dramática del caballo, así como en la personificación del huracán San Felipe

en otro grabado, se hace evidente lo que Tufiño debe al Taller de Gráfica Popular mexicano, en particular a la influencia de Leopoldo Méndez y a la de Alfredo Zalce con quien Tufiño (y Antonio Maldonado, que le acompañó) estudió desde 1947 a 1949 en la Academia San Carlos de México. Al regresar a Puerto Rico, Tufiño trajo consigo obras de Zalce. Una de ellas, sobre un contador de sisal de Yucatán, se puede ver en fotografías del estudio de Tufiño, tomadas en 1950, que aparecieron en los periódicos. Vale señalar que *The Atomic Bomb*, un molero de Zalce de 1946, sin duda influyó, tanto en la

Rafael Tufiño pintando el mural, *Las Plenas* para una película de Amlecar Urade, 1952-1954.



temática como en la composición, del grabado en madera *Mater atómica* que Torres Martínez realizó en 1962. El estilo de los lineales en el portafolio *La plena* de Hincapié es muy distinto al de Tufiño, mucho más limpio y preciso —reflejo de los años de adiestramiento como diseñador de joyas en Cartier's en Nueva York— con un toque malicioso de caricatura en la representación del abogado americano del consorcio azucarero que una linterna se tragó o el diégrafo en racis atavios y rodeado de alzacolas, todos los cuales hacen caso omiso de los pobres. Hincapié también admiraba el taller mexicano cuya publicación de 1949 *El Taller de Gráfica Popular: Diez años de obra artística colectiva*, compró antes de regresar a Puerto Rico desde Nueva York en 1950. Su afición por la caricatura podría trazarse a su familiaridad con la obra de los mexicanos José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco, quien no sólo fue caricaturista de prensa sino que llevó esa modalidad a sus murales y a su obra gráfica. Cuando el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) abrió en 1950 en un edificio viejo que fue alquilado por el editor Luis Muñoz Lee, el hijo del Gobernador, al grupo de "artistas rebeldes" que había de transformar el arte moderno puertorriqueño, no había duda de que habían incorporado a su modo de pensar el trabajo colectivo, la crítica y los principios de educación pública del Taller.

Además de la gráfica, el muralismo mexicano (que tuvo influencia no sólo en América Latina sino en Estados Unidos a partir de la década de los veinte hasta la



Alfredo Zúñiga, *The Atomic Bomb*, 1946, woodcut. Colección de Crowlald Center for the Graphic Arts.

de los cuarenta) era sin duda conocido por los artistas puertorriqueños, en particular para aquellos que habían estado en México o visitado Nueva York donde había murales de Rivera y Orozco. Los artistas que estudiaron o trabajaron en México incluyen a Tufiño y Antonio Maldonado, Luis Borges, el refugiado español Carlos Marichal,

que vino a Puerto Rico desde México en 1949, Eduardo Vera, Fran Cervoni (quien enseñaba perspectiva en México), Samuel Sánchez, René Izazary Santos y Francisco Rodón. Marichal, quien estableció un taller de gráfica en Puerto Rico, ejerció una influencia importante en el desarrollo posterior del grabado en madera, en el cual los artistas



José A. Torres Martínez, *Mateo Azevedo* 1962, xilografía, 623 x 46 cm. Colección del artista.

puertorriqueños se han destacado a partir de 1950.

Sin embargo, el arte mexicano había llegado a la Isla aún antes. En 1935—como complemento de una exhibición en la Universidad de Puerto Rico que incluyó obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Carlos Méndez, Jean Charlot, Juan Casta-

llanos, Miguel Covarrubias y otros—Concha Meléndez presentó en el Club Español de la Escuela Baldorioty un recuento histórico del arte mexicano, trazando la historia del movimiento mexicano desde la formación en 1923 del Sindicato de Pintores y Escultores que representaba el ala realista social, hasta los Estridentistas y los Contemporáneos de

finis de la década del veinte y comienzos de la década del treinta, cuyos últimos no tenían intereses ni en la política, ni en el nacionalismo, sino en una "revolución estética" internacionalista.¹⁷

El muralismo nunca cobró auge en Puerto Rico, a pesar del empeño de muchos artistas. Cuando Julián regresó a Puerto Rico de México, aspiraba a cubrir con murales las paredes de los edificios públicos de Puerto Rico, pero el apoyo gubernamental necesario no se materializó.¹⁸ En 1954, una propuesta que se sometió a Muñoz Marín como parte de un plan para fomentar programas culturales en el sistema escolar, sugería que se pintasen murales en los edificios públicos, las escuelas nuevas y en las fábricas que construyera Fomento, la agencia que llevó a cabo la industrialización de Puerto Rico. Los murales serían pintados por artistas nacionales, pero no se excluía a los extranjeros si escogían asuntos americanos o puertorriqueños. Se propuso además que dichos murales se reprodujesen como tarjetas postales en colores.¹⁹ Hay indicios de que se llegaron a pintar murales en edificios de Fomento, pero ha sido muy difícil obtener información sobre cuántos, dónde y cuándo se hicieron, y quien los hizo, ni tampoco parece haber reproducciones que den pista alguna sobre el tema y estilo de los muros.

Los artistas rebeldes del CAP

El Centro de Arte Puertorriqueño (conocido como el CAP) se organizó en octubre de 1950 —precisamente cuando los grupos armados de Pedro Albizu Campos efectuaron su revuelta nacionalista— y se inauguró en diciembre de 1950. Su historia fue bosquejada hábilmente por Torres Martínó en un ensayo que escribió para el catálogo de 1985, titulado *Pintura y gráfica de los años 50. Surgió el CAP del "Estudio 17"* de Torres Martínó y Rodríguez Báez y en momentos distintos incluyó a Julián, Homar, Julio Rosado del Valle, Carlos Raquel Rivera, Samuel Sánchez, Rubén Rivera Aponte, Carlos Mariébal e Irene Delaun, entre otros. Durante su corta vida, cambió delatantemente la trayectoria estética y temática del arte puertorriqueño. La nueva percepción sustituyó "los bucólicos paisajes rústicos, las eternas Tértimas Cenizas, los desbordantes hodgepodes, las marinas con veleros anclados" según Antonio Martorell,²⁷ con imágenes de los arcaicos urbanos, las dificultades de la vida rural del jíbaro, los héroes revolucionarios y un nuevo aprecio de la cultura popular.

En 1950, el CAP celebró en una plaza su primera Exposición de Pinturas al Aire Libre. La exhibición incluyó premios y menciones honoríficas por voto de jurado y una votación popular para seleccionar la pintura favorita. Se celebró otra exposición en 1951. En ese año, ocho artistas del CAP (Torres Martínó, Rodríguez Báez, Julián, Homar, Rivera

Aponte, Samuel Sánchez, Carlos Raquel Rivera y Mariébal) colaboraron en *La estampa puertorriqueña*, un portafolio diseñado por Irene Delaun y consistente de seis linóleos y una serigrafía y un grabado en madera. En 1953 se imprimió un segundo portafolio, *Estampas de San Juan*, al que contribuyeron experimentados artistas serigrafcos de la División tales como Eduardo Vera, Palacios, Hernández Acevedo y José Figueroa, así como varios fundadores del CAP. Estos dos portafolios establecieron una tradición de portafolio que persistió aun después de que el CAP se disolviera ese mismo año: Las plenas de Homar y Julián, el portafolio de Julián sobre el cultivo de café y Casos de Ignacio y Santiago por Julián y José Meléndez Contreras, sin contar aquellos de las generaciones más jóvenes.

El CAP también realizó exhibiciones individuales y grupales en su local, ofreció clases para niños y adultos, mantuvo un taller de pintura y artes gráficas —serigrafía, grabado, aguafuerte, litografía y serigrafía— y puso su local a disposición de todos los artistas, de los jóvenes en particular. Su manifiesto de 1951 pro-

puso además que se hablara sobre arte en las escuelas, se usara la radio y la prensa para analizar temas sobre arte y se establecerían centros de arte en toda la isla. De este modo, utreó una visión alterna e independiente con un sistema de producción artística participativa. El CAP entendía que el desarrollo del arte en Puerto Rico dependía de que los artistas se identificaran con su gente y su país, que sólo trabajando en conjunto y dialogando sobre los problemas que surgen de su trabajo podrían injectar nueva vitalidad al arte puertorriqueño. Cuando el CAP cerró, sus miembros alentaron esa visión en DIVE.DCO y en otras actividades del Instituto de Cultura Puertorriqueña, una agencia que se necesitaba hacia tiempo y que abrió en 1955 bajo los auspicios del gobierno.

Logo del Centro de Arte Puertorriqueño.



El Centro de Arte Puertorriqueño (conocido como el CAP) se organizó en octubre de 1950 —precisamente cuando los grupos armados de Pedro Albizu Campos efectuaron su revuelta nacionalista— y se inauguró en diciembre de 1950.

El populismo puertorriqueño y el arte moderno

¿Cómo contestar las preguntas hechas anteriormente sobre qué ocurrió entre la triunfante elección popular de Muñoz Marín y su retiro en 1964? ¿Cuáles fueron los logros y fracasos de su programa populista? ¿Cuál fue su impacto sobre el arte moderno en Puerto Rico?

El populismo, según lo define el sociólogo James D. Cockcroft, tiende a prevalecer bajo ciertas condiciones históricas y consiste de tres aspectos que se interrelacionan: ideología, alianza de clases y un movimiento social que es determinado por la práctica ideológica y política de una clase dada. Se distingue por un programa que aboga por demandas igualitarias relativamente carentes de clasismo y en pro del pueblo. Como tal,

suele exigir reforma en lugar de revolución.²²

En el Puerto Rico de los años cuarenta, cuando muchos segmentos de la población habían padecido cuatro décadas de expansión capitalista desentrenada, el mensaje populista del PPD y los esfuerzos de Muñoz Marín por ganarse la confianza del pueblo (mediante actividad política y consignas ideológicas, tales como "Operación manos a la obra" y "Pan, tierra y libertad"), representaban la única alternativa. Al mismo tiempo, la creación y expansión del partido no amenazaban la hegemonía colonial de los Estados Unidos. El programa y la retórica del PPD eran anti-imperialista y anti-expansionista; no eran, sin embargo, en contra de los Estados Unidos y del capitalismo. Como resultado de este programa, para la década de los años cincuenta, Puerto Rico abandonó su pasado agrario (y, dicen

algunos, su puertorriqueñidad esencial) y se tornó en una nación urbana industrializada.²³

La Operación Manos a la Obra y su programa anclar de industrialización lograron la tarea necesaria de proveer un abasto de obreros diestros para la industria, principalmente la estadounidense pero también la nacional. Un observador estadounidense de derecha escribió con mucho aliento en 1954 sobre la situación de entonces:

"Uno de los grandes incentivos para los fabricantes de los Estados Unidos [además de la exención contributiva por diez años] ha sido la diferencia salarial entre los obreros puertorriqueños y los de Estados Unidos continentales. Muchos de los que ahora están empleados en oficios diestros [con salarios que aumentaban gradualmente] eran jibaros que sólo unos años atrás nunca habían visto el interior de una fábrica. Enseñales a operar tornos de corrección, máquinas de hilar y complicados tableros de control y a ensamblar piezas electrónicas, ha requerido un programa de adiestramiento de amplia magnitud. Ello se ha logrado mediante escuelas secundarias vocacionales y de oficios que se establecieron por toda la isla."

La postura ideológica de este artículo se halla en el subtítulo: "Puerto Rico, al rechazar el socialismo, construye un futuro en que la empresa privada se torna en la meta nacional principal, y el gobierno su aliado."²⁴

Las campañas de alfabetiza-

Carlos Marchán, *Paisaje santiano*, 1951, etlografía.



ción y educación de la Operación Manos a la Obra que impidió DIVECO y sus antecesores, sentaron las bases para esta transición que no pudieron ganar sus participantes. Según señaló recientemente un cronista:

“En la práctica, la utopía de la División fue rebatida por la utopía de la Operación Manos a la Obra. Aunque la División hacía contribuciones reales al desarrollo económico y social [así como el artístico], es claro que luchaba contra el impulso principal de la política del gobierno, aliada a fuerzas que eran primordialmente indiferentes a los intereses del programa de educación a la comunidad. Lo que es cierto es que ya para la década de los setenta, era penosamente palpable que el modelo puertorriqueño de capitalismo colonial no podía seguir generando empleos, ni reduciendo el desempleo, ni manteniendo aumentos continuos en el ingreso real. Igualmente se hizo palpable el espectro del South Bronx. A fin de cuentas, las ambicadas visiones utópicas y contradictorias que se expresan en la Operación Manos a la Obra son proyectos fracasados, trágicos.”²⁵

Para resumir, es claro que el impacto que tuvo sobre Puerto Rico la política social del Nuevo Trato, y la producción fotográfica, fílmica y gráfica por otro — mediante Tugwell, Rosskam, los Delano, y otros — fue de gran importancia, tanto para la histo-

ria de Puerto Rico como para la historia del arte. Las películas, libros, carteles y pasquines son remanentes de la historia social puertorriqueña en el periodo comprendido entre 1940 y 1965, y en sus imágenes se puede hallar la expresión de muchos procesos contradictorios que condicionaron en ese momento la vida y cultura puertorriqueña.

El hecho de que estas formas de arte público se utilizaran en momentos similares a los que se usaron durante la Depresión por el Nuevo Trato de Roosevelt — pero con otro fin — es también revelador. Es característico de ambos, sin embargo, el hecho de que la naturaleza y contenido de la producción artística estaba orientada hacia programas gubernamentales cuyo propósito primordial era rescatar un capitalismo en peligro, en el caso de los Estados Unidos y, en el caso de Puerto Rico, de edificar un capitalismo nativo (general a la inversión estadounidense) que, en última instancia, condujo a un control neocolonial. Dentro de Proyecto Federal de Arte del Nuevo Trato, las representaciones de los artistas del proyecto y su producción artística pretendían ser símbolos culturales de la democracia del Nuevo Trato que promoverían una cultura nacional para lograr una ciudadanía unida.²⁶ Podría decirse lo propio acerca de Operación Manos a la Obra en la medida en que esta noción está arraigada en el concepto de “serenidad”.

Aquellos puertorriqueños así como aquellos arteamericanos que tenían otros programas — por ejemplo, un socialismo americano o una nación indepen-

...el proceso de generar un arte moderno puertorriqueño genuino, que utilizara y reflejara las realidades y aspiraciones del propio pueblo puertorriqueño, ocurrió sólo en aquel momento en que los artistas puertorriqueños asumieron control de sus poderes estéticos y de comunicación en un proceso de auto-determinación artística. Ello ocurrió con la organización del Centro de Arte Puertorriqueño.

dente y reformada, con o sin un programa socialista — buscaron la inspiración artística en otras fuentes, entre ellas los artistas progresistas del Nuevo Trato y de la escuela mexicana. Al mismo tiempo, hay que decir que el proceso de generar un arte moderno puertorriqueño genuino, que utilizara y reflejara las realidades y aspiraciones del propio pueblo puertorriqueño, ocurrió sólo en aquel momento en que los artistas puertorriqueños asumieron control de sus poderes estéticos y de comunicación en un proceso de auto-determinación artística. Ello ocurrió con la organización del Centro de Arte Puertorriqueño. Lo aprendido o prestado durante los usos constantes y necesarios del intercambio intelectual internacional tenía que ser internalizado y luego transformado, hecho caribeño, si se quiere, en una nueva cultura nacional orientada por su propio

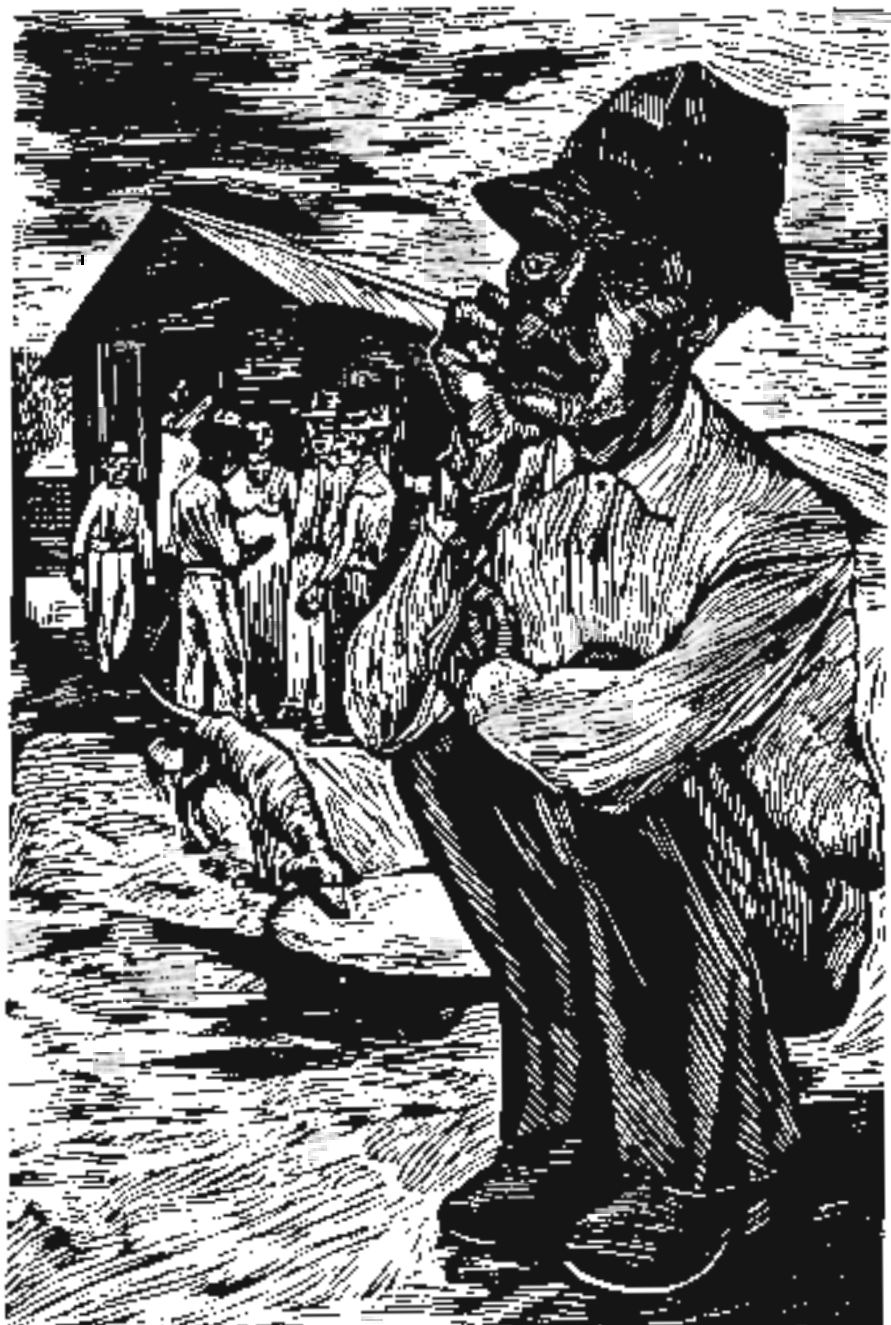
pasado artístico hispano, la africana, lo español, el folclórico, las artes populares y el folclórico, y las tradiciones de pintores de antes, como José Campeche y Francisco Oller, así como hacia su propia historia de lucha contra el colonialismo.

Además, como José Luis González ha señalado con tanto acierto, lo que se entiende como "cultura nacional" es de hecho dos culturas: la de los opresores y la de los oprimidos, la élite contra la cultura popular. En el caso de una nación colonizada como Puerto Rico, la cultura institucionalizada del colonizador constituye un fuerte y poderoso piso.² El objetivo del movimiento artístico puertorriqueño moderno que surgió en la década de los años cincuenta no se trata de una síntesis de lo más artístico extranjero y puertorriqueño, sino un proyecto determinado de modo clasista y nacionalista. Se optó por la modalidad del realismo social en un momento en que casi había desaparecido del mundo moderno... y el realismo social se tornó obrero y tropical, es decir, puertorriqueño.

SHERA GOLDMAN Norteamericana. Es profesora de arte y especialista en arte moderno de Latinoamérica. Autora de varios libros. Ha publicado numerosos artículos en revistas y periódicos de Estados Unidos, América Latina y Europa. Actualmente es investigadora del Centro Latinoamericano de la Universidad de California en Los Angeles.

NOTAS

1. Véase, como ejemplo, el artículo "El arte en el Caribe personal", María Bello, quien me sugirió el tema, en su libro *El arte en el Caribe personal*, 25, editado por María Corina Rodríguez, San Juan, 1981, p. 10.



Rafael Tufre, de *Uros Los casos de Ignacio Santiago*, 1951, Litografía, 12 1/2" x 18 1/4"

2. Véase Santiago de Chile, que es un ejemplo de un país con una historia cultural rica. Véase también el libro de Tufre, *Uros Los casos de Ignacio Santiago*. Véase también el libro de Tufre, *Uros Los casos de Ignacio Santiago*. Véase también el libro de Tufre, *Uros Los casos de Ignacio Santiago*.

3. Véase, como ejemplo, el artículo...

4. Véase, como ejemplo, el artículo...

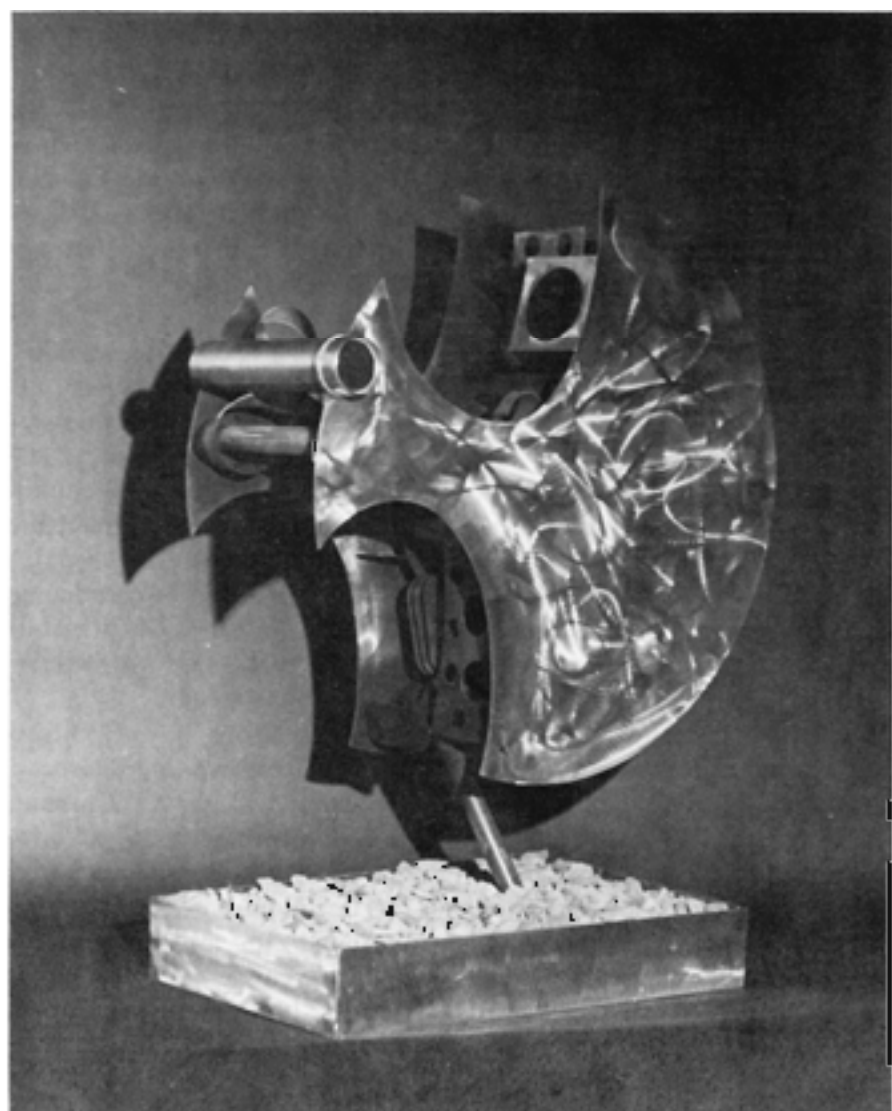
5. Véase, como ejemplo, el artículo...

Puerto Rico en Seúl: Pablo Rubio y Luis Hernández Cruz en las Olimpiadas del Arte

Marianne de Tolentino

Desde la antigua Grecia, el deporte y el arte se han vinculado en los Juegos Olímpicos. Sin embargo, en la época contemporánea, ninguna Olimpiada ha integrado con igual envergadura el arte y la cultura a las competencias deportivas como la de Seúl de 1988. El Comité Olímpico Coreano, entre varias actividades nacionales e internacionales relevantes, organizó una "Olimpiada de las Artes", que conllevó dos simposios de escultura y dos exposiciones, una de escultura y otra de pintura. Notemos que se dio preeminencia a la creación escultórica, lo que corresponde al espíritu olímpico original y a su estética, y lo que constituyó una oportunidad excepcional para una categoría plástica que suele estar en un segundo lugar en relación con la pintura.

El primer simposio se celebró en julio y agosto de 1987. Los escritores participantes utilizaron como material la piedra. El segundo fue en marzo y abril de 1988, siendo los materiales el metal y la madera. En ambos casos se aplicó el criterio de que



Pablo Rubio, *Forma II*, 1988

los materiales debían resistir la intemperie, pues las piezas realizadas "in situ" estaban destinadas a una colocación permanente, al aire libre, en el inmenso Parque Olímpico. Muy pocos artistas y países fueron convocados a participar en los simposios.

Nos interesan particularmente las exposiciones, ya que, a diferencia de los simposios, se solicitó la participación de decenas de naciones, miembros del Comité Olímpico mundial, entre ellas Puerto Rico, que estuvo representado por Pablo Rubio en escultura, y por Luis Hernández Cruz en pintura. Una comisión internacional de expertos, presidida por el conocido crítico de arte francés, Gérard Xariguera, procedió a la selección de los artistas. Cabe señalar que, entre los miembros de dicha comisión, Xariguera y otro importante crítico francés, Pierre Restany, tenían especial competencia en lo concerniente a los artistas de América Latina, mientras que Thomas Messer, hasta hace poco director del museo Guggenheim de Nueva York, la tenía para los participantes de América del Norte. Aunque por una preocupación justa se invitaron países grandes y pequeños, los grandes, mucho más poblados, podían llegar a tener hasta cuatro expositores en cada categoría, mientras los pequeños — Puerto Rico y la República Dominicana entre ellos — contaban con uno solamente. Además, finalmente menos de la mitad de los países inscritos en el Comité Olímpico Internacional estuvieron presentes en la Olimpiada de las Artes. Esta ausencia se ha explicado por la dificultad de las comunicacio-

Aunque por una preocupación justa se invitaron países grandes y pequeños, los grandes, mucho más poblados, podían llegar a tener hasta cuatro expositores en cada categoría, mientras los pequeños — Puerto Rico y la República Dominicana entre ellos — contaban con uno solamente.

nes, la carencia de información respecto al Tercer Mundo y el requisito de suministrar una documentación completa y de realizar obras bajo determinadas condiciones. Debemos señalar, por otro lado, que las participaciones fueron limitadas a las figuras mayores de la plástica mundial, por ejemplo: Bacon, Batais, Scharoun, Hoekney, Motherwell, Oppenheim, Cruz Diez, Soto, Appel, Tapiro, Mathieu (enumeración infinitamente parcial por capricho de nuestra memoria), y artistas consagrados de cada país invitado, lo que en principio debía asegurar la más alta calidad y representatividad.

Los escultores y los pintores que viajaron a Seúl, huéspedes del Comité Olímpico Coreano, pudieron apreciar la ubicación de sus obras y el entorno de estas. Los testimonios que recibimos de parte de los puertorriqueños Pablo Rubio y Luis Hernández Cruz, de los dominicanos Luchy Martínez Richez, (escultor) y Alonso Cuevas (pintor), del argentino Leopoldo Matler, del mexicano Dahan y del coreano

general Xariguera — siempre objetivo, hasta con las exposiciones que él mismo organiza — fueron unánimes al respecto. El imponente Parque Olímpico, convertido en excepcional Jardín de Esculturas, y los espacios del Museo de Arte Moderno de Seúl constituyeron marcos apropiados para el nivel de las participaciones. No sabemos de quejas motivadas por la ubicación asignada a las obras. Las artistas manifestaron su satisfacción con las condiciones — al menos nuestros interlocutores — e impresionados por el avance tecnológico de Corea y por su profesionalismo. "Mundo del siglo XXI", nos decía Pablo Rubio... Por supuesto, uno de los aspectos más valorados por los artistas fueron los intercambios, los encuentros entre colegas prestigiosos, a veces "reencuentros" después de muchos años. En cuanto a la afluencia del público coreano, fue algo impactante: jóvenes, niños, ancianos, familias completas acudían masivamente, miraban cuidadosamente las obras y se fotografaban encantadas frente a éstas.

Un acontecimiento como este, que implica una reunión de "maestros" de la pintura y la escultura, provoca no solamente diálogos e intercambio de impresiones, sino también planes y proyectos futuros. Luis Hernández Cruz y Pablo Rubio regresaron estimulados en ese sentido, igualmente su colega dominicano Luchy Martínez Richez. Aparte de la divulgación de las obras y de la gran satisfacción de encontrarse entre personalidades de la plástica mundial actual, este tipo de actividad tiene importancia para todos porque abre o ensancha los

Un acontecimiento como éste, que implica una reunión de "maestros" de la pintura y la escultura, provoca no solamente diálogos e intercambio de impresiones, sino también planes y proyectos futuros.



Luis Hernández Cruz, *Agitación al Amanecer*, 1987, acrílico sobre lienzo, 177,5 x 743,5 cms. Co2. Museo de Arte Contemporáneo de Seúl, Corea.

horizontes y constituye una ocasión particularmente valiosa para los artistas oriundos de países pequeños que están marginados de los circuitos mayores del arte.

De haber escrito antes de celebrada la Olimpiada de las Artes, nos hubiéramos podido circunscribir más fácilmente a un breve comentario sobre las obras presentadas por Luis Hernández Cruz y Pablo Rubio. Quizá nos habríamos referido a las interrogantes que les planteaba esa participación respecto a la clase de trabajo requerido y, sobre todo, respecto a cuál obra sería la mejor selección para representar a Puerto Rico. Sabemos que éstos fueron para ambos asuntos cruciales que les motivaron profunda reflexión. Ellos sentían la necesidad de realizar una obra muy especial, exigente y significativa en sus respectivas trayectorias profesionales. Creemos que Luis y Pablo lograron tal propósito. La tela de Luis Hernández Cruz, que fue colocada en la cotizada vecindad de Mathien y de Bacon, es en nuestro concepto, una de las cimas de su producción pictórica. Asimismo, entre las esculturas monumentales de Pablo Rubio, su construcción para Seúl, por cierto muy elogiada por el Comisario General y crítico Gerard Xuriguera, se aprecia por su nivel de creación y objeto.

Después de un "autoconstruccionamiento" prolongado, Luis Hernández Cruz envió a Seúl su *Aquelarre al Amanecer*, obra que encabezaba fortuitamente el catálogo de su reciente y memorable exposición individual en el Arsenal de la Puertalía. Recordarnos que en ese impresionante despliegue de la "nueva figuración" del

pintor, el lienzo, de proporciones imponentes, atraía las miradas con peculiar intensidad. Puesto que mencionamos el tamaño de la obra, sus dimensiones de casi 1.78 por 2.44 metros, superiores al tamaño máximo fijado por el Comité de Seúl, hicieron dudar momentáneamente al artista sobre si debía presentar una pintura más pequeña. No obstante, Hernández Cruz superó sus dudas y el *Aquelarre* viajó a Seúl. No nos sorprende al respecto que, dada la calidad de la obra, las personas responsables de la exposición hayan obviado el problema del tamaño y que ese fogoso baile de figuras y "antífiguras" sea hoy la primera pintura puertorriqueña expuesta, y de manera permanente, en el Museo de Arte Moderno de Seúl.

El cuadro correspondía particularmente a un planteamiento de su autor: "El procedimiento plástico para llegar a este diseño consiste en romper la figura en materia y espacio para luego recomponer las partes en una nueva estructura con un espacio consecuente" El agregaba implícitamente que, a partir de un acto de creatividad único en cada cuadro, se trataba de una experiencia distinta, dotada de sus propias variaciones esenciales. Indudablemente, la tela no solamente constituía un ejemplo contundente de entorno mágico-ritual, mucho más aún con una herencia afrocaribeña y latinoamericana que con una reminiscencia goyesca, sino también una magnífica sibilosis de composición, ritmo y factura. Allí trataban la "escritura para un discurso" expresión que tomamos prestada de la denominación de la última expo-

sición y la creadora de Luis Hernández Cruz— y el discurso instrumentado por esa escritura. No dejemos de mencionar el cromatismo, ardiente y audaz, que coexistió el escenario en un registro de luces, desde la noche poblada de sombra hasta un incendio abrasador y la solarización del mediodía, casi más que el amanecer... a pesar del título.

Más aún, las extrañas criaturas están saturadas, penetradas, transparentadas por la luz, si es que no las vemos como emanaciones, corporizadas y sobrenaturales, de la nocturnidad y de las profundidades infernales, irrumpiendo en la claridad terrestre, tal vez prontas a desvanecerse, devueltas al reino de las almas. Nos permitiremos una brevisísima digresión: consideramos que mientras el *Aquelarre al Amanecer* puede vincularse con signos del fuego castigador o purificador, varios lienzos del mismo período sugieren un ámbito de purgatorio, siendo el elemento místico, mágico o religioso una especie de impregnación, si no un componente esencial, exaltado por la pincelada y el color. Ademásmos, comentando el cuadro presentado en Seúl, que la frecuencia del rojo, del amarillo y del anaranjado, colores de connotación sacramental desde la antigüedad más remota, tanto en Oriente como en Occidente; ciertas coloraciones espectrales, y las alteraciones de la luz y de la sombra — ambas habitadas — alimentan esas impresiones. Este es un efecto de índole trascendental que también se perfila en el Luis Hernández Cruz abstraccionista.

Sin embargo, alguna anécdota específica se puede leer en ese



Pablo Rubio, *Encuentro en tiempo y espacio*, 1988, 18 x 10 x 16' Col. Parque de las Esculturas, Seúl, Corea

mundillo fantástico y estrechez de que presenta la obra, la cual probablemente habrá comunicado todo el potencial dramático de un artista visionario a aquel público coreano, muy sensible a los mensajes espirituales y ceremoniales por sus fundamentos culturales. Este habrá podido recordar, a través de una obra

especial, que el arte prescinde de referencias literales para alcanzar esa clase, ese grado de comunicación. Observando el gran cuadro de Luis Hernández Cruz, repetimos anteriormente la propuesta de Kandinsky: "Desde que transparece en la manera que le es propia la íntima experiencia del artista y la potencia que la vuelve

comunicable a los demás, el arte entra en la vía, a la extremidad de la cual volverá a encontrar lo que había perdido, lo que volverá a ser el fermento espiritual de su renacimiento." Más allá del "objeto Aquelarre", está la ideografía universalmente inteligible de la sensibilidad del creador, pluridimensional en contenido y pro-

yección, entuquecida por el flujo del subconsciente, transmitida por los prodigios de la estética.

Ya que para Luis Hernández Cruz, la parte propiamente plástica de forma, estructura y espacio es un fenómeno fuerte, presente, meditado, queremos, antes de abordar la contemplación y el comentario de la escultura de Pablo Rubio, subrayar en *Aquelarre al Amante* el compromiso del buen dibujante, la mano hábil, vivante y desaxueta del artista que evidencia la obra. Hay una "geometría sensible" (rasgo latinosamericano que siempre recordamos y hallamos...) que traza curvas y rectas, verticales y horizontales, estructuras principales y secundarias, hasta la precipitación de los toques y pinceladas, taseñames sí, pero menos alucinados que funcionalmente ordenados en el espacio. No cabe duda de que Luis Hernández Cruz se desprendió de una obra maestra que estaba a la altura del lugar y de la ocasión.

Para Pablo Rubio, escultor puertorriqueño apasionado por la monumentalidad, no obstante su comprobada y simultánea adecuación, en concepción y tratamiento de la materia, a las piezas pequeñas, la Olimpiada de las Artes lo motivó de modo singular, y materializó una de sus aspiraciones, levantar en un lugar lejano y cargado de historia, un monumento dirigido a la humanidad, a sus facultades de desarrollo, expansión e inmortalidad. Con el entusiasmo y la dedicación que lo definen, el escultor concentró su pensamiento, bosquejó estudios y realizó una maqueta, reproducida en el estu-
pendo catálogo editado en oca-

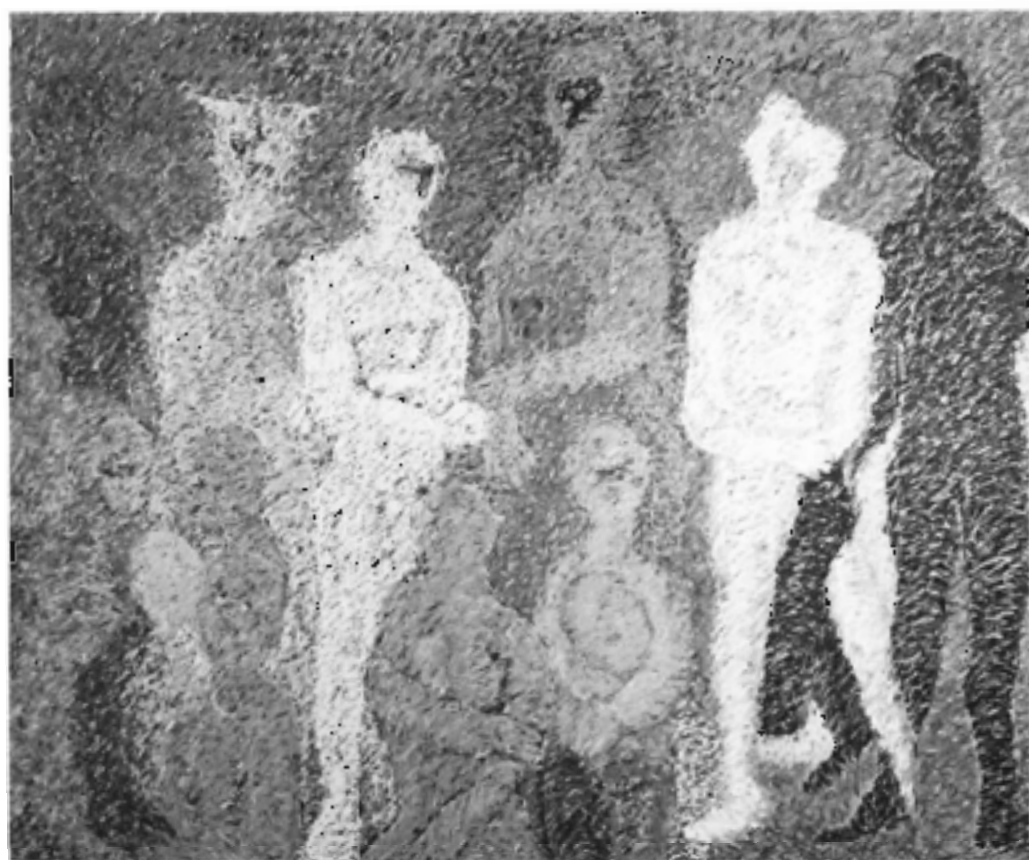
sion de evento. Nos consta que varios coleccionistas solicitaron el proyecto, sugiriendo incluso su reproducción en múltiples ejemplares, pero la respuesta, por razones de ética, fue negativa e inflexible. La obra participante debía tener carácter único y lo tendría.

Las esculturas al aire libre de Pablo Rubio suelen agrandar al volumen principal una diminuta estera que, sin embargo, posee en significación una importancia equivalente, aparte de que se manifiesta como un elemento espacial de equilibrio. Para Seúl, el artista quiso algo más, en composición, en simbología, en dimensiones. A igual que Luis Hernández Cruz, él fue más allá de los formatos fijados por el reglamento general, y le aceptaron el "exceso", que resultó finalmente sin consecuencias en un parque tan inmenso como el de Seúl. Por cierto, Gerard Nunguera nos afirmó que el lugar en el que se ubicó el *Encuentro en el Tiempo y el Espacio*, a la entrada del área de tennis, favorecía su plena valoración en ese espacio abierto.

Pablo Rubio, escultor "constructor", realizó pues una obra a la vez compleja y excepcional, y absolutamente denotativa de su personalidad y de sus formulaciones plásticas. Concebido un conjunto, una instalación, una ambientación, que equilibra y distribuye armoniosamente siete elementos, midiendo los más altos 16 pies, repartidos en un área de 18 x 30 x 16 pies. El propósito evidente de esa concepción, exactamente materializada posteriormente de acuerdo con los esquemas iniciales, era ofrecer al espectador una oportunidad de "parti-

cipar". Pretendía que la obra no se sintiese como una entidad imponente o intimidante, sino como una reunión e interrelación de estructuras que inviten el deseo de caminar alrededor, de pasear en torno a sus elementos, en una palabra, de forzar parte "integrante" de la escultura. Identificados espontáneamente con sus acordes estéticos y su mensaje filosófico, el espectador se comunica con la obra.

El material elegido fue el acero inoxidable laminado para los seis elementos implantados en el suelo y piedrecillas de grafito incrustadas en fibra de vidrio para la estera colgante, mucho mayor que de costumbre, no sólo en tamaño real, sino en proporción con los demás volúmenes. El metal, procesado en láminas espesas cortadas con rayo laser y soldadas, es por su fuerza, resistencia y nobleza, la sustancia preferida por Pablo Rubio. Ahora bien, provocando nuestra receptividad sensorial y psicológica, él consigue quitar al acero dureza, rigidez y frialdad, mediante la alternación de curvas, rectas y ángulos y, sobre todo, mediante el labrado de la superficie, recorrida por una "escritura" de arabescos, por un tejido de ondulaciones, por destellos de luz, cuyos fulgores convierten la placa metálica en una especie de lenguaje fantástico. No es preciso agregar que el acero, otrora muerte, pasa por una metamorfosis que lo anima y le da vida. De la obra emana "energía", tan esencial para el artista que incluso dicha palabra sirve de título para esculturas recientes. Y esa energía se conjuga con una poesía, épica si centramos la contemplación so-



Luis Hernández Cruz, *Este es el otro mundo*, 1987, óleo sobre panel

bre el aspecto formal y dimensional, intenta si concentramos la mirada sobre las modulaciones de la superficie y sus luces.

El monumento se titula *Encuentro en Tiempo y Espacio*. Si bien es cierto que la lectura del espacio (o en el espacio) se hace inmediatamente por la índole misma de la obra, la del tiempo la consideramos más sutil para la percepción común. A través de su creación, el escultor, apunta el propio Rubio, "descifra el misterio del movimiento del tiempo". Obra-péndulo, obra-momento, obra-permanencia, el pasado, el presente, el futuro se alojan en ella de una manera simbólica. No se trata de la única alegoría transmitida por el conjunto escul-

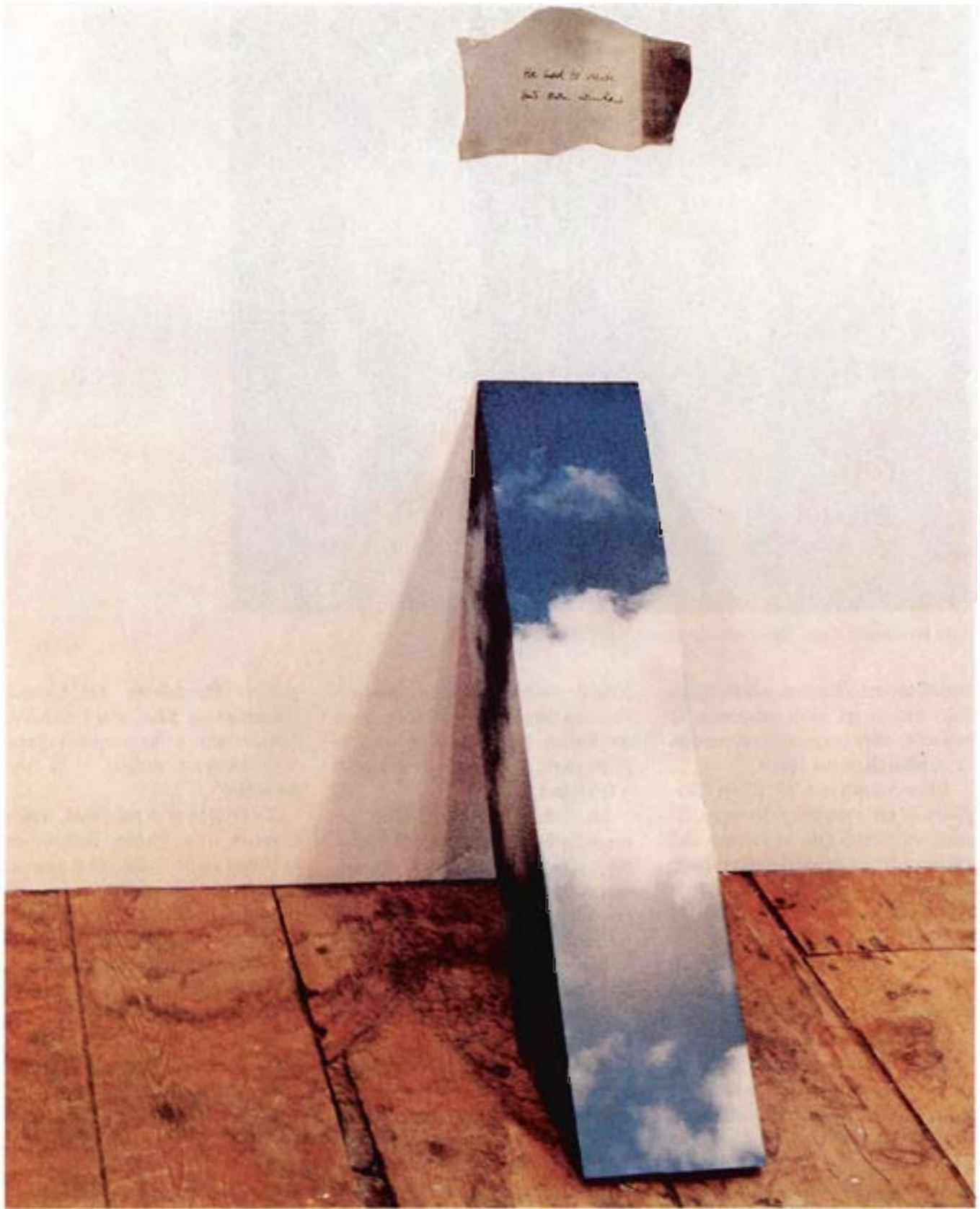
torico. Su lenguaje de signos comunica también la preocupación de Pablo Rubio por la paz, la esperanza, los ideales de armonía y felicidad.

En síntesis, Pablo Rubio demuestra con *Encuentro en Tiempo y Espacio* que, pese a opiniones y prejuicios existentes al respecto, la utilización de medios tecnológicos y de materiales evocadores de la era industrial es perfectamente compatible con concepciones, valores y propuestas humanistas, con un mensaje que proclama fe en la vida espiritual y aspiraciones por un mundo mejor. Lo anterior corresponde a la filosofía de los Juegos Olímpicos y de sus encuentros fraternos y, en particular, al objetivo expresado

por el Presidente del Comité Olímpico de Seúl, Park Seh-Ik: "contribuir a hacernos esperar un mañana mejor y la paz mundial".

En muy breves palabras, reafirmamos que Pablo Rubio, en escultura, y Luis Hernández Cruz, en pintura, han representado con altura a Puerto Rico. Más que una apreciación personal, a juzgar por los comentarios y expresiones de otras personas, se trata de un consenso.

MARIANNE DE FUENTINO Dominiquina. Es crítica de arte, ensayista y autora de varios libros sobre arte. Actualmente se desempeña como Vice-presidenta de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte afiliada a la AICA.



He had to make
his own mistakes

Luis Camnitzer: Análisis, lirismo, compromiso

Alicia Haber

Desde hace más de veinte años Luis Camnitzer demuestra una concepción de las artes visuales según la cual, privilegia el momento ideativo, reflexivo y analítico. Sus propuestas son una presencia tangible de sus preocupaciones sobre el destino y la función del arte, sus reflexiones sobre la peligrosa mitificación del artista, su denuncia de la mercantilización y degradación de la obra, sus análisis de la arbitrariedad de los signos técnicos, su puesta en crisis de las nociones ingenuas sobre la capacidad mediadora de sistema manifiesto, su rechazo al hedonismo y la trivialidad, su fe en la posibilidad de transmitir a través de un lenguaje no explícito ni representativo algunos problemas de la vida de hoy y algunas cuestiones existenciales de siempre y su creencia en la obra que acrecienta la capacidad evocativa del espectador.

El artista como ser pensante que invita a su vez a meditar: al

espectador aparece en cada una de sus propuestas. Pero éstas no se agotan en el plano reflexivo y en el análisis del lenguaje sino que exploran otros caminos que tienen que ver con el humor desaceratizado y desmitificador, la feroz ironía y una forma peculiar de lirismo, superando así lo analítico, lanzándose a lo dialéctico e invitando a lo metafórico. Postula un bienvenido camino para las artes analíticas sorteando la rigidez y el aburrimiento de las repeticiones tautológicas y monosemánticas de los conceptualistas ortodoxos.

La ambientación que fue seleccionada para representar al Uruguay en la 43ava Bienal de Venecia y que se expuso en el Pabellón uruguayo de los Giardini es un buen testimonio de su complejo sistema estético. A través de ella sigue explorando artísticamente el conflictivo y doloroso tema de la tortura¹ que va ha enfrentado en series anteriores y que alude a una época muy dura del Uruguay (la de la dictadura) pero también a las protecciones universales del tema.

Una zona central integrada por

césped artificial, diarios con grabados de viejas fotografías y una canilla que gotea, define un corredor estrecho en el que se sitúan diversas obras creadas en base a objetos, grabados y textos que se disponen en el suelo y la pared. Todo el recinto evoca un patio de prisioneros.

El planteo es muy peculiar. Está basado en pasadas, silencios, intersticios, intervalos, son los que suscitan las laconicas frases impresas en chapas de bronce, los que se crean en el espacio entre textos y objetos, los que provocan la exigüidad de las banales objetos encontrados, fabricados o dibujados. Se impone en muchos momentos el silencio, ese espacio de riesgo e incertidumbre (tomo una feliz expresión de Lisa Bock de Behar).² Porque Camnitzer quiere evadirse del lugar común, del peligro de la demagogia y del pánfilo del arte político, quiere abordar mucho más que el tema de la tortura, quiere también hacer un discurso sobre el arte. Pero no quiere callarse. Sabe los peligros de un silencio absoluto. ("La renuncia a hablar, sostiene

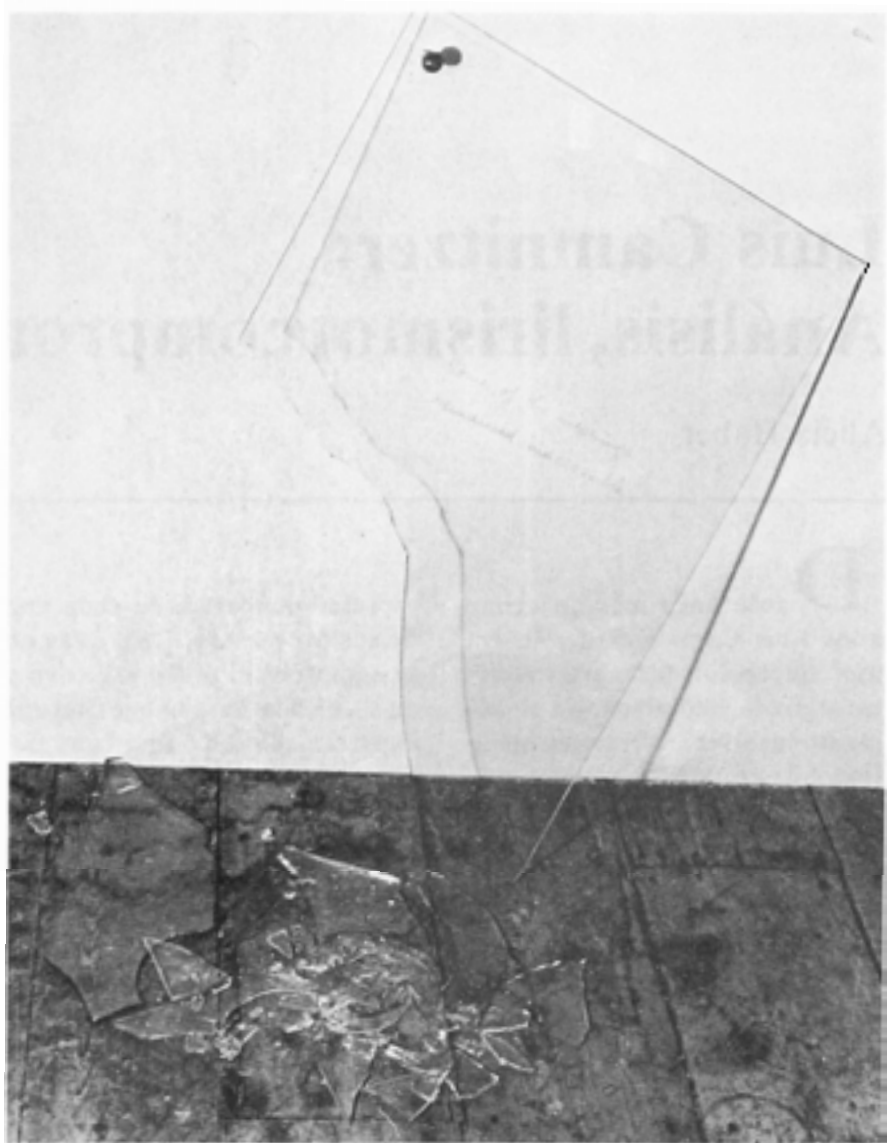
¹ Luis Camnitzer, *He had to create his own window*, 1985-86, fotografía y bronce, 0,5 x 0,25 x 0,5 metros.

Porque Camnitzer quiere evadirse del lugar común, del peligro de la demagogia y del panfleto del arte político, quiere abordar mucho más que el tema de la tortura, quiere también hacer un discurso sobre el arte. Pero no quiere callarse. Sabe los peligros de un silencio absoluto.

Black, el silencio como único pronunciamiento, son formas de resistencia que limitan peligrosamente con la abstracción, la indiferencia, la desaparición, un dejar de decir que pueden entenderse como un dejar (del hacer.)¹¹ Pausas, intersticios, intervalos son su manera de sortear los peligros del estereotipo por un lado y los del silencio por otro. Evocan, a su vez, la propia vida carcelaria de los presos políticos.

Hay otras alusiones a esa vida a la soledad, a la situación kafkiana que no siempre se comprende ("algunos de los significados eran inaccesibles"), al encierro ("tiene que crear su propia ventana"), a la pérdida de control sobre la cosidenaria temporal ("el tiempo no pudo ser registrado con precisión"), a la soledad ("vivía prisionero del eco de su mirada") y evocaciones a esa vida que se alerra a pequeños acontecimientos cotidianos ("cualquier imagen debía ser querida bajo las circunstancias")

Las imágenes son tangenciales, los mensajes son elípticos. Toda la formulación de Camnitzer está basada en la discreción y la sutileza. Por esto registra sólo el mu-



Luis Camnitzer. *Some of the meanings remained inaccessible*. 1987, serigrafía sobre vidrio, 0.75 x 0.56 x 0.4 metros

romundo de lo más banal, de lo más inocuo, de lo más intrascendente. No hay narración, no hay personajes, no hay relato. Una vida de fragmentos, un arte de fragmentos. Ahí están esas imágenes aparentemente neutras: un recipiente de lata, una pipa, un vidrio roto, una jarra, una vela, un escritorio, un farero, dibujos infantiles, un zapato, un cuadro roto, una silla. Y sin embargo está

todo dicho: el encierro, la incomunicación, los apremios físicos, el sueño perturbado, la soledad más insostenible, la negación de las necesidades más elementales. El poder sugerente es estremecedor. Pero con pudor, el mismo pudor que tiene el torturado cuando (no) comienza sus experiencias. Camnitzer no cae en la lascivación morbosa de lo terrible sorteando con énfasis el pro-

Las imágenes son tangenciales, los mensajes son elípticos. Toda la formulación de Camnitzer está basada en la discreción y la sutileza,

Lucas Camnitzer: *They found that reality had intruded upon the image* 1986 técnica mixta 160 x 970 metros



bliencia de la denotación del horror, de la eventual anestesia, paralización o voyeurismo que a veces produce la exhibición del horror, eso que Susan Sontag llama el "inventario del dolor".³

Para revelar ese mundo, textos e imágenes, una manera de afirmar que el arte visual y la escritura no pertenecen a dos mundos separados, todo forma parte de un texto como lo han sabido los medievales, los diseñadores gráficos, algunos artistas contemporáneos.⁴ "Riase de las fronteras que separan lo verbal y lo visual, arte y vida, orden y caos. Descubra que la palabra y la imagen nacieron para andar juntas..." dice Eduardo Galeano al prologar el catálogo.⁵

Camnitzer deja intersticios entre los objetos y entre ellos y los textos, no sujeta las palabras a las cosas ni las cosas a las palabras y permite que el espectador desarrolle sus propias sintaxis, uniones, asociaciones y desuniones. Propone como decía Derrida una lectura diseminada, que lleve a una búsqueda difractada, impredecible sin punto final.⁶ Esta es una apuesta a la obra abierta, a un arte ambiguo, que el espectador pueda leer de diversas maneras y que le indique que nunca debe esperar respuestas simples, que no debe creer en lo explícito ni en el arte ni en la vida. Hay entonces también un discurso sobre el arte y sus posibilidades y problemas. Y un discurso sobre la vida misma.

Somos una civilización basada en la escritura. Camnitzer lo reconoce incorporando el texto escrito a su obra pero no para que lije "la cadena flotante de significados con el fin de combatir el

terror producido por los signos inciertos "al decir de Barthes, sino para hacer avanzar el pensamiento hacia nuevos sentidos, incluso hacia zonas donde la inteligibilidad no es nada clara." Tal vez Camnitzer no cree que todo puede ser comprendido, tal vez apuesta a una actividad artística que provoca respuestas pero no las da (otra vez Barthes); de ahí los silencios terribles. Por eso pergeña textos - fragmentos como el siguiente: "Algunos de los significados permanecerán inaccesibles". La verdadera magia según Marcel Broodthaers fese artista belga tan admirado por Camnitzer), es el conocimiento más allá de lo que realmente se sabe, es el mensaje no evidente que no está ni en los textos ni en las imágenes. Por ello aunque el espectador quiere saber "el sentido" Camnitzer no se deja atrapar por sus demandas y crea herméticas resistencias desafiando toda noción de facilidad. Pasa aquí sobre sus obras ese tercer sentido del que habla Barthes, el errático, el torzudo, el sentido obtuso que "subvierte la misma práctica del sentido" y complica la actividad metalenguística de los críticos (será también una forma de poner coto al alán explicativo de los críticos, de señalarles que a veces todo queda en un plano flotante que se resiste al análisis)⁷ Los títulos de sus obras no son elementos que ayudan a la decodificación sino que por el contrario a partir de ellos se inicia el enigma.

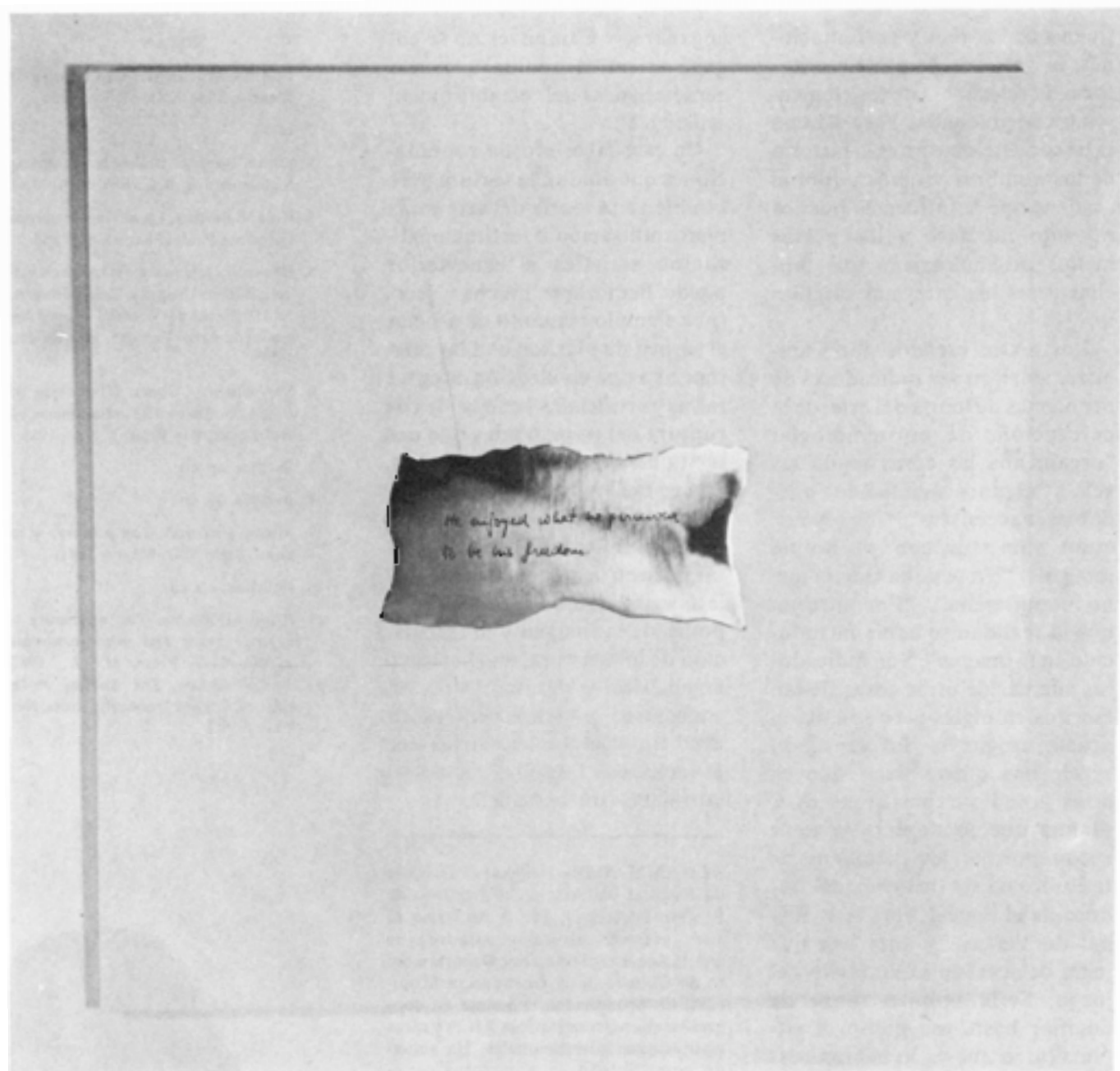
Camnitzer juega con la extravagancia de los encuentros insolitos. (Eaucault dixit).⁸ La "estrategia del montaje - alegoría" le es útil para poner fragmentos de

Por ello aunque el espectador quiere saber "el sentido" Camnitzer no se deja atrapar por sus demandas y crea herméticas resistencias desafiando toda noción de facilidad.

objetos triviales y anodinos a los que acompañan textos que usualmente parecen no tener demasiada trascendencia pero que vinculados a los objetos sugieren lecturas diversas. La asociación de esos textos y esas imágenes tiene además un importante carácter lírico (poeta, según Foucault, es "aquel que por debajo de las diferencias nombradas y cotidiana-mente previstas, encuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes perdidas").⁹

Los objetos banales, a su vez, parecen en tela de juicio la obra de arte como "objeto de aura", como "objeto ejemplar", como "objeto de belleza". Esa postura también implica un marcado rechazo al sistema que ha mercantizado el arte. Son asimismo una manera de abrir alternativas expresivas para el arte latinoamericano al que le resulta muy difícil expresarse en forma costosa.

Magritte, Duchamp, Broodthaers mandan saludos. La pipa que aparece en una de sus obras es además de una referencia autobiográfica una alusión a *Ceci n'est pas une pipe* la célebre obra de Magritte que es toda una declaración sobre la "mentira" de la representación y a la vez evoca a Duchamp y Broodthaers. El trozo de cielo en una plancha de



Eyal Carmilzer, *He captured what he perceived to be his freedom*, 1980, técnica mixta, 0,51 x 0,57 metros

madera es muy magnificano y recuerda *La Casa d'Amour*, *Le Beau Monde*, *La grande famille*, el vidrio roto remite ciertas obras de Duchamp (*La grande verre*) y de Magritte (*La ciel des Champs*) y la tinaja homenajea el "ready-made" de Duchamp. Toda la

obra en realidad es un homenaje al artista como ser pensante, concepción que defendieron estos tres creadores.

Al indicar sus antecedentes estéticos Carmilzer critica asimismo el concepto de originalidad artística. En ese sentido está de acuer-

do con los pensadores postmodernistas como Rosalind Krauss y Harold Bloom quienes han subrayado el carácter mítico del concepto de originalidad, la repetición y recurrencia que existen aun en la más radical de las vanguardias, la importancia de las in-

llencenas, los ecos y las imitaciones, el valor de la práctica citatoria, la relevancia de los elementos transpersocales. Para Krauss la historia del arte no es la historia de los nombres propios y Bloom sostiene que la influencia poética no sólo no hace a los poetas menos originales sino que muchas veces los hace más originales.¹

Los textos creados por Camnitzer son a su vez indicadores de problemáticas de teoría del arte, de la percepción, de epistemología: "organizaba las cosas según las veía", "algunos significados quedaban inaccesibles", "los objetos están cubiertos con su propia imagen" "No se daba cuenta que no comprendía", "Encontraron que la realidad se había introducido en la imagen". Son indicadores además de otras cosas. Están escritos en inglés pero son de un artista uruguayo. Tal vez Camnitzer nos quiere decir que en estas grandes exposiciones es el idioma que predomina (y tiene razón porque los catálogos de todos los países incluyen una traducción al inglés). Esta es la Bienal de Venecia y aquí hay que jugar de acuerdo a esas reglas del juego. Sería utópico tratar de desafiar hasta ese punto al sistema talgo que ya lo habían descubierto Duchamp cuando se dedica a jugar al ajedrez o Broadbenters cuando subraya la inevitable potencia de las instituciones artísticas que ningún creador ni el más vanguardista puede soslayar). Algo similar ocurre con la silla que está hecha en bronce, detalle lujoso, tal vez una extravagancia económica para un artista del tercer mundo, pero que este contexto exige, no hay que

engañarse y Camnitzer no se engaña mientras apunta a ciertas características del "establishment artístico".

En este laberinto de connotaciones que alude a la tortura pero también a la teoría del arte y a la mercantilización e institucionalización artística el espectador puede demorarse muchas veces (por ejemplo tratando de asociar el respaldo de plástico con las referencias a una civilización de cosas falsas y artificiales y con la idea de ruptura del pasado a las que nos invita un artista de vanguardia). Ahí en esa invitación a las asociaciones más diversas está gran parte del éxito de Camnitzer. Está también en la manera que vincula la tangibilidad de lo objetual, el poder de la imagen y la fascinación de la escritura, en el planteo enigmático y desafiante de los encuentros y desencuentros de estas tres vías comunicativas y en el rechazo a la aridez de ciertas corrientes conceptualistas.

ALICIA HABER- Uruguaya. Docente de Historia de Arte en el Instituto de Profesores Artigas, crítica del diario *El País*, asesora cultural y curadora de exhibiciones especiales del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo. Participa en congresos internacionales de la AICA y otras instituciones internacionales. Ha actuado como jurado en numerosos certámenes y es correspondiente en Uruguay de la revista argentina "Artinf".

NOTAS

1. Eva Rivkin de Bebat. *Una retórica del silencio*, Siglo XXI, México, 1988.
2. *Ibidem*.
3. Nancy Sorely, *Sobre la Fotografía*, N. J. Borel, en: *Barroco*, 1977.
4. Roland Barthes, *Emblemas y la cultura*, Editorial Paños, Barcelona, 1986.
5. Eduardo Górriz en la presentación del catálogo *Language*, Luis Camnitzer, NELLE Journal de Venecia - Museo Nazionale d'Arte Veneziana, Montevideo, 1988.
6. Val Gregor, *Lines, The Object of Post-structuralism*, *The anti-esthetist*, ed. Hal Foster, Bay Press, U.S.A., 1988.
7. Barthes, op. cit.
8. Barthes, op. cit.
9. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1981.
10. Le coran, op. cit.
11. Rosalind Krauss, *The originality of avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, U.S.A., 1986. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York, 1983.



Escultura Actual en Puerto Rico II

Manuel Pérez-Lizano

Conectábamos, que la actual escultura incluye dos tendencias: la neococonstructivista y la informalista. Por informalista entendemos aquí a obras, no importa el material, que adquieren un matiz expresionista enraizado con una vitalidad emanante de la naturaleza y del vivir humano. Los tres artistas incluidos son Manuel de J. Feliciano, Melquades Rosario Sastre y Celia N. Rodríguez.

Si como rareza y rasgo de carácter definimos a que Edwin Cordero superara una grave lesión en la mano, algo insólito resulta en escultura una vocación tardía como es el caso de MANUEL DE J. FELICIANO puesto que comienza su andadura escultórica desde hace poco tiempo, en 1980 con 36 años. Autodidacta, alcanza rápida madurez técnica y formal como consecuencia del exhaustivo trabajo acompañado por una explosiva vocación acumulada. Su primer contacto importante se realiza en el taller de Rolando López Dirube, con quien capta experiencias y observa su hacer, mientras que un

artesano de Barranquitas le introduce en los secretos de la madera, material por el cual siente preferencia pese a dominar el metal y el mármol. Es precisamente con la madera que saca increíbles texturas de las sugerentes vetas.

Aunque haya concluido esculturas con una línea muy emparentada a sus series, con estas desarrolla gran parte de la obra. La serie *Anillos*, 1980, que se prolonga tras una interrupción hasta el año 1984, nos adentra en una meditada obra, que consiste, como sugiere el título, en anillos casi como un ondulante juego geométrico. El propio artista comenta con precisión lo siguiente: "Llevo también una serie de *Anillos* hechos en torno, aplicando la mecánica industrial a la escultura. También llevo otra serie de anillos, hechos a mano, que son trece en total, donde el objetivo es desarrollar mi teoría sobre el balance en el arte. Uno de los propósitos de cualquier escultor a través de la historia es que sus figuras queden perfectamente balanceadas con relación al es-

pectador, mas en esta serie de figuras en particular, mi objetivo es todo lo contrario. O sea, que la figura esté desbalanceada, pero que sea entonces el espectador quien la balancee. Utilizo una serie de recursos, de pesos, y de algunos elementos, que tienden a confundir al espectador, o dirigidos, a los efectos de que visualmente cree el contrapeso en la figura."¹

Es en piezas como *Optic sphere*, 1980, que deducimos por su configuración muy relajada con la serie *Organos del cuerpo*, 1982, y en un grupo de esculturas que recuerdan a un totem horizontal y datan de 1980, que existe parentesco con piezas de Rolando López Dirube, lo cual resulta lógico en cualquier artista durante sus inicios. Basta recordar respecto a los "totem" la obra de López Dirube *Planetarium n° 54*, la cual pese a ser de 1982 es un ejemplo de otras hechas con anterioridad. Respecto a *Organos del cuerpo*, sus formas poseen predominio de lo redondo y ahuecando el interior hasta llegar a la perforación total. De formas

Celia Rodríguez. *Columna*. 1988. acero y esmalte



totalmente abstraídas acopla partes anatómicas del cuerpo humano e incluso una matriz femenina como signo del vivir pereone. En cuanto a los "totem" horizontales son piezas de fuerte belleza. Su complejidad es palpable cuando se aprecia el ritmo geométrico del armazón. Distancia calculada, de más a menos o al contrario, entre los anillos y el grosor de éstos. En realidad, asustimos a unas obras muy casadas con una sensual naturaleza vegetal repleta de vitalismo que Feliciano racionaliza, domestica, sin pérdida de su naturalidad. Tiene algunas obras que son casi fragmentos de los "totem" pero resaltando lo geométrico o lo sensual.

Una de las series más completas por su unidad formal es la titulada *Los Hongos* iniciada a principios de 1984 y concluida al comenzar 1985. Como su título radica se inspira en hongos (se siente atraído por sus cualidades), y si bien las esculturas recuerdan a éstos, inserta otros componentes en cuanto al significado. Los hongos son una especie de recurso para aventurarse hacia otros caminos. En principio, cabe resaltar dentro de su marcado sensualismo el dominio del volumen, del sentido rítmico, de las luces y las sombras, del acomodarse a la madera cuando sea necesario o de dominarla. Tienen razón Myrna Rodríguez y José Antonio Pérez Ruiz en dos textos para el catálogo de *Los Hongos* cuando resaltan la plasmación de lo femenino y de lo masculino, así como lo real con lo irreal. Sirva de ejemplo, como por medio de los aparentes-reales hongos sugiere otras facetas. Nos referimos a *Hongo VI*, cuyos tres hongos a

mayor altura simbolizan al jibaro mediante una insinuada pava, al negro con un totem africano visto de frente y al español con una especie de montesa.

Pese al escaso número de años que lleva Feliciano como escultor, ha conseguido relevancia quemando etapas. Pronto, se reafirmará su actual condición artística al observar tal meteórica trayectoria. Diríamos que CELIA N. RODRÍGUEZ permanece formalmente como escultora en la actualidad a medio camino entre Feliciano y Rosario Sastre. Medio camino por un expresionismo más moderado. Al estar vinculada a México durante años, la hemos conocido en fechas más recientes. Asimismo, en 1979 se plantea qué motivos tiene un artista para exponer, lo cual repercute en nuestro desconocimiento sobre su obra dado que durante un tiempo se niega a mostrar sus esculturas. En lo referente a materiales puede afirmarse que de 1976 a 1979 usa metal y en menor medida madera que pasa a ser protagonista hasta 1986. Ya en 1987 utiliza solo metal.

Lo que conocemos de Rodríguez corresponde a partir de 1979 y se casa con una perfecta manipulación del volumen rotando, es decir síntesis formal abstracta mezclando fuerza y ariosidad móvil. La curva en solitario o acompañada por la contracurva, el plano recto y el tono ascensional se juntan para realzar lo espiritual. Dicha espiritualidad se confirma y reafirma con afirmaciones por escrito (catálogo Instituto Nacional de Bellas Artes, México, enero, 1979) al asegurar que su trabajo se nutre de la cultura puertorriqueña y resto de

Hispanoamérica. Posteriormente, se interesa por obras con impronta de lo vegetal y un punto de sensualismo muy característico del Caribe.

Es la obra de 1987 que aquí nos interesa. El material empleado es metal, incluso con esmalte, en delgadas planchas que reluce, colorea en uno o más tonos y pule. Volvemos a insistir que habita un aire de espiritualidad como se comprueba en *Pájaro azul*. No obstante, continúa interesándose por los quebríos perforando la superficie y las diferentes curvas evitando caer en la geometrización. Lo humano siempre dicta según se aprecia en *La bella y la bestia*.

Notorio y palpable resulta, que el máximo representante del informalismo abstracto, en el sentido de guiarlo hasta sus máximas consecuencias, es MELQUIADES ROSARIO SASTRE. Pero antes de adentrarnos en su obra, conviene aclarar una actitud ideológica radicalmente hermanada con la escultura. Al margen del constante batallar económico desde la adolescencia, su postura política marxista le viene desde joven, ya con 16 años sufre una grave agresión por vender "Claridad" en la calle. Nelson Rivera Rosario y Rubén Rivera Matos, en excelentes textos para dos exposiciones individuales de Rosario Sastre, plantean de forma perfecta el rechazo de este escultor a la relación arte y sociedad por las contradicciones entre lo que debería ser la función del arte y lo que realmente se practica por influencia de factores políticos y económicos. Ya, en este sentido, el propio escultor manifiesta: "he cuestionado la categoría artística,

es burguesa en la sociedad en que nos desarrollamos, los valores de las obras de arte son medidos por la sociedad, pero la obra de arte se valida a sí misma y por eso me apoyo en esa contradicción. La escultura tradicional no permite una renovación de sí misma, se repite y no permite un desarrollo pleno. El enfrentamiento ideológico y estético permite una apertura porque se descubren nuevos puntos de vista que no tienen nada que ver con las calidades estéticas de una obra de arte. La diferencia está en que busco la textura natural, nuevas formas expresivas —entre otras cosas— para romper con la formación "académica"». Vemos, pues, que cuestiona y plantea dos problemáticas. Una ideológica y otra estética, lo cual conlleva en su caso una fuerte delicadeza para ser comprendido por un público mayoritario puesto que su obra, tan rústica en apariencia, y su ideología no son fáciles de asimilar en Puerto Rico. No obstante, recordamos el positivo impacto en la República Dominicana durante su reciente exposición.

En Melquiades Rosario sus inicios a nivel expositivo comienzan con una colectiva en 1977 a los 24 años; lleva, por tanto, un alto bagaje en el tiempo si lo relacionamos con la edad. Los materiales usados son madera sobre todo, así como ladrillos de cemento y metal (alambre y rejillas) en pocas ocasiones, aunque muy recientemente se está interesando por un mayor protagonismo de éste último. La dominicana Marianne de Tolentino comenta con expresividad en su notable crítica que "Melquiades Rosario

Notorio y palpable resulta, que el máximo representante del informalismo abstracto, en el sentido de guiarlo hasta sus máximas consecuencias, es Melquiades Rosario Sastre.

se presenta como un "buen salvaje" de la talla dando la impresión de que ataca la madera con herramientas de leñador a la usanza vieja, serrucho elemental, hacha muerza, cuchillo de hoja ancha. Ese "primitivo" imaginario recogería también las rústicas tablas de cajas desechadas, ataría las puntas de las estacas, sumaría a esas sustancias ásperas algún alambre grueso y retorcido con un pedazo de enrejado ordinario. Luego, apenas le quitara la corteza al fragmento de árbol "detrumbado"...". Se aprecia que Tolentino realiza un hermoso juego irónico con un Rosario Sastre prototipo del utópico buen salvaje rouseauiano y la recogida de materiales. Luego, en la crítica, afirma: "El resultado es tremecedor" de sus esculturas.

El informalismo expresionista

Se aprecia que Tolentino realiza un hermoso juego irónico con un Rosario Sastre prototipo del utópico buen salvaje rouseauiano y la recogida de materiales, luego, en la crítica, afirma: "El resultado es tremecedor" de sus esculturas.

de la obra tiene, además, componentes del arte pobre y de neodadaísmo. Por tanto, la novedad estriba en el resultado final respecto a una sociedad acostumbrada a un perfecto acabado de cualquier obra artística, de ahí el punto provocativo, formal e ideológico. No obstante, en Puerto Rico las esculturas de Julio Rosado del Valle, con una agresiva estética de lo lero, algunos cuadros surrealistas de Roberto Athery y los hechos por Roberto Torré, plantean algo similar pero con sustancias variantes plásticas y sin la insistencia de Melquiades Rosario. Lo cierto, sin duda, reside en que se necesitaba en Puerto Rico a un artista con sus signos estéticos en íntima vinculación con lo ideológico. Su obra es, sintetizando, de un completo ascetismo formal repleto de sugerencias.

Dentro de una línea inconfundible, se aprecia gran variedad y garra potencia mezclada a un matiz emotivo, lo cual es uno de los atractivos por su contraste. Al recurrir a la madera sin pulir, ejecuta una llamada al respeto por la naturaleza, a no desvincularnos de ella. Con relativa frecuencia hemos comentado respecto a otros artistas esa actitud dominante: aquí resalta y estalla, parece como si las esculturas nos analizaran apasándonos de un no se sabe. Esa combinación de tabloncitos con el tronco sin trabajar, viviendo sin vivir, marcan valores contradictorios. Lo hecho por el hombre con la naturaleza, hasta qué punto se busca el equilibrio sin destruir. Numerosas obras recuerdan a un totem y alguna a un vejigante, aspectos

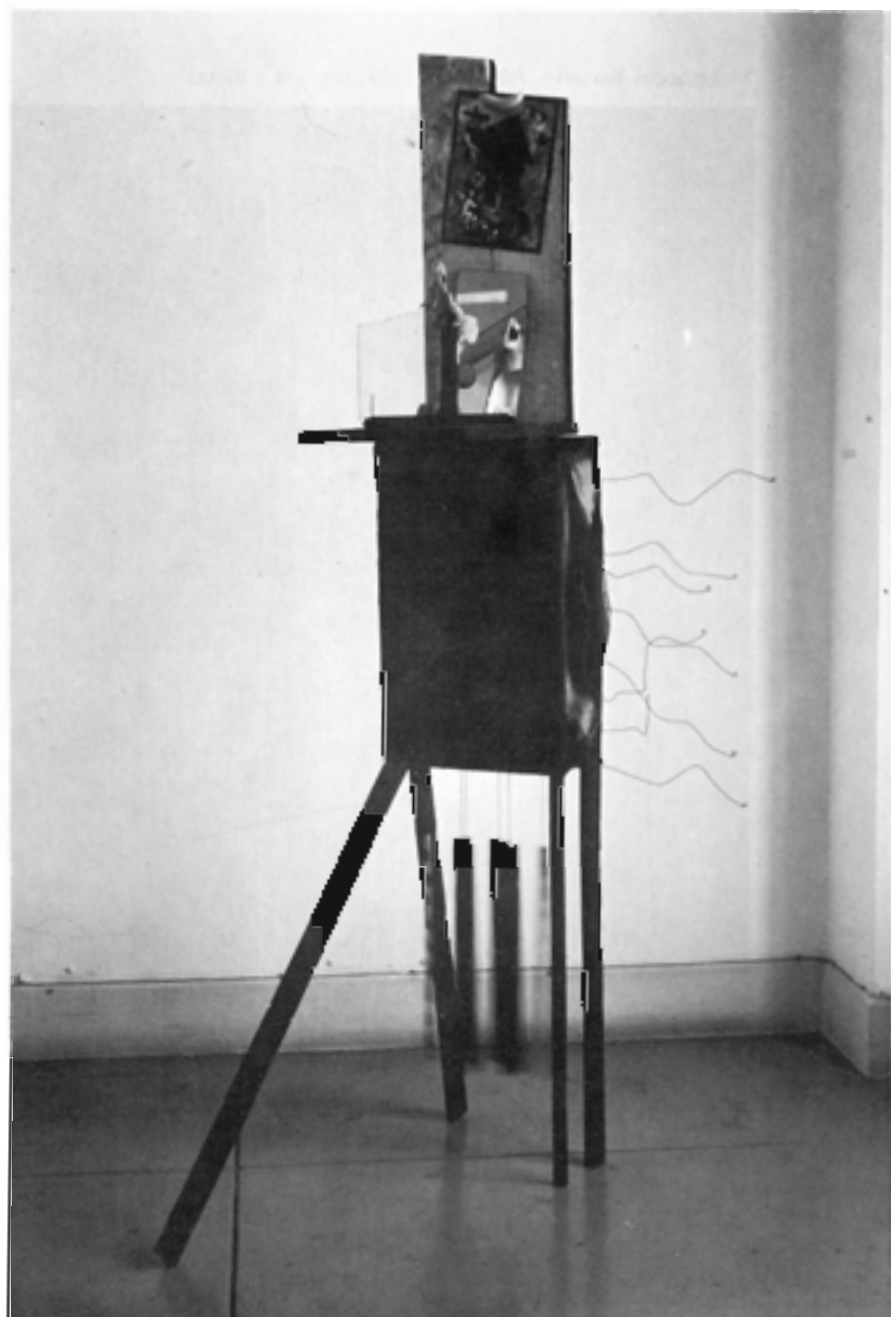
Melquedes Rosario, *Identidad*, 1988, madera y metal



en ambigüedad con lo tradicional destruido. Pero hay dos firmes puntualizaciones que resaltan: lo agresivo y lo pacífico, en una simbiosis repleta de fricciones que genera esa sutil tensión. El toque agresivo se da con diversas intencionalidades en gran parte de las esculturas. Puntas agudas, ramitas afiladas y serradas saliendo del cuerpo central o dejadas según quedan partidas con las manos, así como una especie de puntas de flecha en madera, nos dirigen hacia una naturaleza violada inútilmente y hacia una sociedad violenta sin sentido y como suceso cotidiano, sea por las razones que sean. Sin embargo, lo espiritual emerge en piezas como *Escultura figura*, 1984, no sin patetismo, y *Escultura para la cultura*, 1987.

Cuánto sentido del volumen y que perfecta manera de ensamblar las distintas partes. El riesgo es total si no se consigue el punto idóneo en el que la obra quede concluida, ¿motivos? la propia composición a través del material. Con frecuencia nos hemos preguntado sobre cómo evolucionará el discurso plástico de Melquiades Rosario, la respuesta viene ya en una excepcional escultura muy reciente; integrando madera, mármol, cobre y bronce.

Respecto a la escultura figurativa afirmábamos su actual crisis, motivada, entre otras razones, por falta de tradición continuada y, con seguridad, por un predominio de lo academicista rampante y conservador, que ha amallado a muchos escultores por su carencia de ejemplo artístico. En un artículo, Samuel B. Cherson afirma, con motivo de la **Primera exposición histórico-nacional de**



Roberto Forté, *Parca*, 1988, técnica mixta

la escultura puertorriqueña, que la escultura está en crisis. Pese a que el texto data de 1983 sigue vigente respecto a la escultura figurativa, por lo que su transcripción es ineludible. Dice así: "... ésta se encuentra lastimada por una actitud conservadora, una

rigidez formal, una estrechez técnica y una falta de imaginación, que impiden su desarrollo vigoroso acorde con nuestros tiempos... la mayoría de los escultores presentes, aún aletargados a estéticas ya eclipsadas: demasiado severo y masivo, prócer robusto,

despudo o realista miembro de la fauna aún gravita sobre la imagen escultórica colectiva. Si los escultores han de eliminar la actual crisis como campo, es necesario que se adentren por caminos más aventurados.¹⁶

Entre los figurativos, Roberto Lurte es la excepción. Hijo del paisajista Juan Rosado tiene en la actualidad 45 años y su estilo se inicia a partir de 1975. Al principio se vincula a una plástica partiendo de Henry Moore, lo que indica un afán por salirse del estragante academicismo. El recuerdo de su padre cuando le llevaba al taller, dedicándose a montar carrozas como un medio más para mantener a la familia, motiva su actual concepto plástico. En concreto, una carroza se fabrica ensamblando diversos materiales y algunos se pegan, lo cual transcurre paralelo al pensamiento actual de Roberto Lurte en el sentido de una diferentes ideas y sintetizarlas en una. Advertimos, de paso, que esta vinculado al grupo puertorriqueño M.S.A. (Manifestación Sintetista Actualizado) con íntimas relaciones al de Nueva York. Pregona al revelado, la creación de nuevos signos según las necesidades, las alternativas, la información a todos los niveles. En frase de Lurte "la percepción estética es la identificación de relaciones de significados condicionados por la información cultural contenida en cada dimensión, en cada periodo".

Su obra se caracteriza por una combinación de arte pobre, surrealismo, arte conceptual, dadáismo y estructuras geométricas en madera. El conjunto de lo visto emana una fuerte fragilidad, auto-

que se trata de modelos para relacionar con procedimientos más sólidos y duraderos. Plumas, tejidos, cartón, diminutas piedras, madera, cortes de periódicos, metal... conforman unas obras con multitud de insinuaciones. Como nota, suele pintar en llamativos colores planos las estructuras de madera y bastantes de los elementos restantes. Su aspecto general es bellamente propositivo. Juega con la ironía, combina lo crónico y lo sagrado, lo cual no escandaliza a nadie, incluye noticias de la prensa quizá como un símbolo del exceso de información o de la desinformación, fotografías, etc., los encontramos y algún trazo gestivo. Y sin embargo, semejante cosa consigue armonizarlo de manera que todo está en su sitio, bien compuesto y consentido del volumen, volumen que, claro, nada tiene que ver con una escultura figurativa académica, afortunadamente.

En fechas muy recientes, hemos conocido algunas esculturas de PAPOCOI Oa través de catálogo. Alzado en Nueva York, su obra escultórica es menos conocida que la pictórica. Dejamos, pues, para otro momento el estudio de sus piezas y, al menos, queda constancia en estas líneas de su buen hacer. Podemos citar *The church*, 1979, abstracción de gran fuerza, y dentro de la figuración *Constantinople*, 1985, *Unruffled*, 1985, *Metropolitana*, 1986, *Broken arch*, 1986, y *The red one*, 1986.

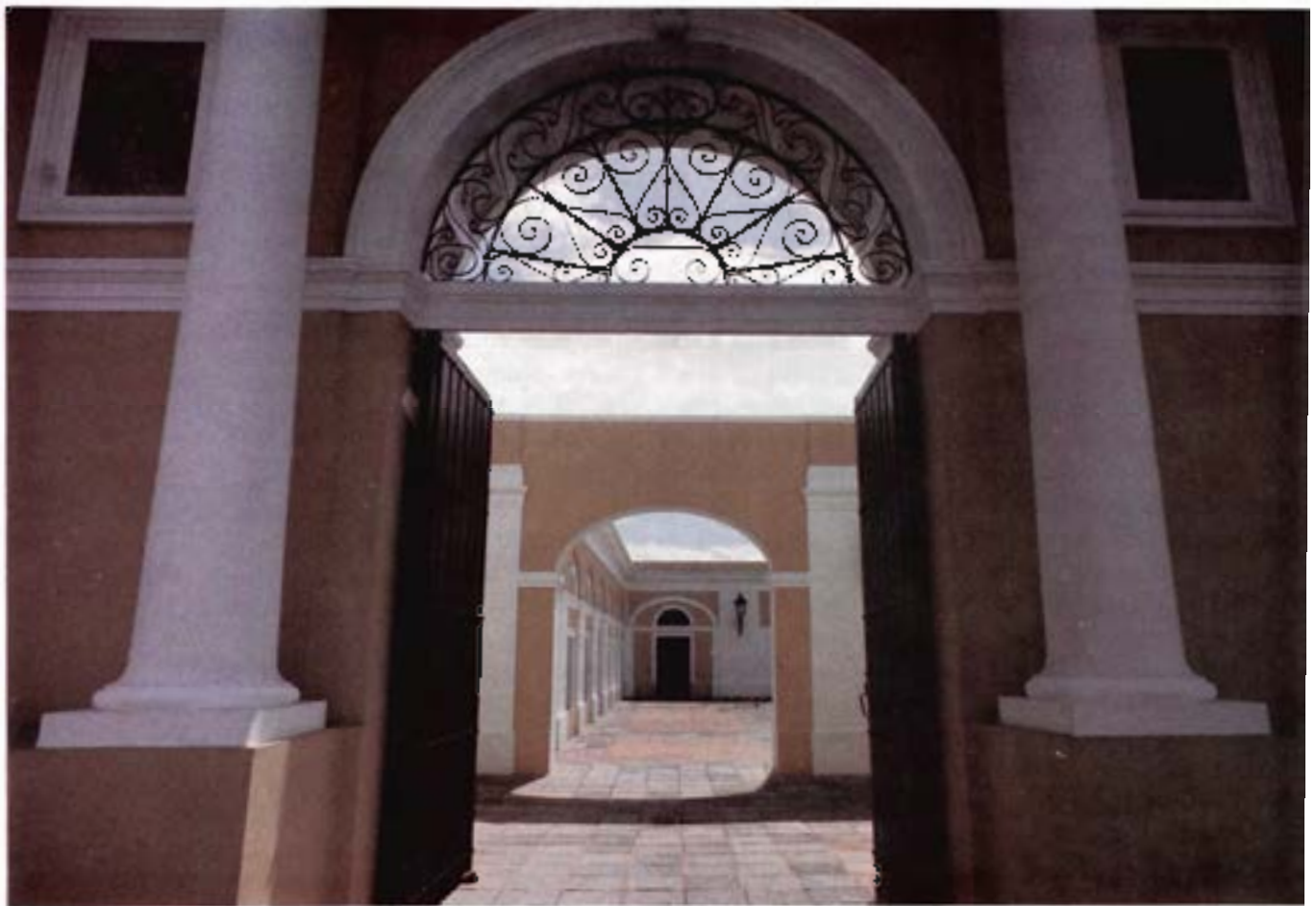
A lo largo de nuestro texto, se han vertido comentarios laudatorios de todos los artistas, lógico puesto que se trata de una significativa selección. Como contraste,

resulta frecuente oír, ante nuestro asombro, que existen, al menos, setenta escultores en Puerto Rico. Sin la menor duda, se confunde, por intereses económicos, la estatua artesanal, el academicismo y el escultor sólo dominando la técnica, es decir, el verdadero artista siempre rompiendo moldes, innovador tajante y sin concesiones gratuitas al público. Queda de manifiesto que la crisis en la escultura lo es respecto a la figurativa. ¿Cuándo surgirán escultores figurativos de valía?, lo deseamos, pero como mínimo deben transcurrir cinco años para detectar la evolución de incipientes valores.

MANUEL PÉREZ UZANO: Español. Crítico y gestor de arte. Colabora en las revistas españolas *Zaragoza* y *Bellas Artes* y en Puerto Rico en el periódico *El Nuevo Día*. Entre otros libros ha publicado *Supremacía Abstracta* (1976-1978), *Los Contemporáneos de Puerto Rico*, *Carrión, Escultura*, *Pintura* (1979-1981).

NOTAS

1. Juan Rosado: "Manuel de J. Ferrer no vacaciona," *El Día* (Del. 24.7.76) febrero de 1984.
2. Véase el artículo de José Miguel Viera Melquades Rosado "El arte es forma de pensar," de una descomulgación del arte a la teoría.
3. Mariano de Tolentino: "La peculiar escultura de Melquades Rosado en *Bastidas*," *La Nación*, 28 IV 1987.
4. Samuel O. Chesson: "En crisis la escultura local," *El Nuevo Día*, 23 IV 1987.



Fotografía al Arsenal de la Puenteña. Foto: José A. Pérez

La VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe

Marianne de Tolentino

Todas las bienales de arte son controversiales. Todas provocan disgustos y discusiones. Sin embargo, son necesarias y se espera con ánimo ambiguo entre el fervor de la participación, las aprehensiones y los rumores. Cuando por desgracia una bienal, nacional o internacional, se suspende o se espacia, entonces se escuchan pesares y anhelos de que vuelva a celebrarse. Tenemos esa curiosa experiencia en Santo Domingo donde una de las bienales más vilipendiadas del continente es increíblemente añorada y un clamor unánime reclama que en cuatro años no se haya celebrado. Así van las contradicciones.

La Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe, que se inició en 1970, se ha celebrado por octava vez. Sigue siendo el mayor encuentro de obras gráficas del hemisferio y uno de los más importantes del mundo. No nos sorprendería que esa importancia llegue a provocar cierto "escorzo". No olvidaremos la justa e indignada reacción del crítico Ernesto Ruiz de la Matta,

durante una sesión del Simposium de Escultura Iberoamericana en Santo Domingo, cuando una personalidad europea sugirió un cambio de sede hacia un país más grande como México o Brasil. Por eso mismo, por el vital que ocupa la Bienal de San Juan, debe seguir adelante, superar las críticas, arrancar con brío para su novena edición en el 1990.

Esta VIII Bienal había tomado providencias para no repetir errores del pasado y exaltar el aspecto de calidad, por encima de la cantidad, en las obras participantes. Para esos fines el reglamento estableció dos requisitos estrictos: el número seis, "Todo partici-

Todas las bienales de arte son controversiales. Todas provocan disgustos y discusiones. Sin embargo, son necesarias y se esperan con ánimo ambiguo entre el fervor de la participación, las aprehensiones y los rumores.

ipante en la VIII Bienal someterá su obra a un Jurado de Selección"; y el número siete, "La selección de las obras se basará únicamente en la calidad artística." En efecto, había anteriormente una discriminación respecto a los participantes puertorriqueños, quienes estaban sujetos a un severo examen de preselección, mientras que los envíos extranjeros se recibían automáticamente, con una excesiva tolerancia por parte de los correspondientes e invitaciones demasiado amplias. Por lo tanto, el establecimiento de una norma de aplicación general debía corregir las desniveles.

Mencionaremos también el enunciado de los propósitos: "Preparar lo mejor de la producción gráfica en América Latina y la región del Caribe, destacar nuevas expresiones, estimular el intercambio de ideas y técnicas entre los artistas y viabilizar el acercamiento cultural entre los pueblos hermanos." Tales metas se cumplieron sólo parcialmente, a causa del rigor de la selección y principalmente por sus opciones.

Si nos fundamentamos en las cifras de admisiones, publicadas en el boletín oficial de la Bienal (septiembre de 1988), de los casi 1,200 envíos oriundos de 17 países, se eligieron inicialmente 119. Finalmente, la selección se abrió ligeramente, a raíz de la designación de un Jurado Alterno que reseñó once trabajos, de la inclusión de obras de invitados especiales (situación prevista en el reglamento) y según nos relataron, aunque, en ese caso las cifras no concordarían exactamente de unas cuantas decisiones posteriores del Jurado de Premiación. Ahora bien, quien no ha vivido el proceso interno del evento y sus episodios ha de ser muy cauteloso en sus afirmaciones, de ahí que trataremos de mantener la máxima objetividad.

De un total de 704 artistas con 1,322 obras, quedaron 132 participantes con 168 obras, o sea, en su mayoría cada artista admitido estuvo representado por una obra. Tres países fueron eliminados, Bolivia, Nicaragua y Trinidad-Tobago. Fué cuanto a las distinciones, no se atribuyeron menciones de honor y el Jurado de Premiación otorgó los siete premios a artistas de siete países distintos, Puerto Rico, Chile, Cuba, Ecuador, México, Argentina, Venezuela. Cinco con unanimidad y dos por mayoría de votos, escrutinio que nos parece inobjetable. Con esos resultados se desvanecieron también las aprehensiones de un desequilibrio en la premiación por la presencia insólita de tres jueces de procedencia argentina dentro de un total de siete, con sólo un puertorriqueño, a pesar de ser Puerto Rico el país sede.

La Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, que se inició en 1970, se ha celebrado por octava vez. Sigue siendo el mayor encuentro de obras gráficas del hemisferio y uno de los más importantes del mundo.

No nos parece pues que el propósito de intercambio y acercamiento cultural haya progresado, ya que los países latinoamericanos más pequeños o menos desarrollados en tradición gráfica han permanecido en una posición rezagada, participación pobre, eliminación o abstención. Es cierto que no se le puede pedir a la Bienal de San Juan que cumpla una función de estímulo y enlace continental en el campo de la gráfica. Sería una tarea inmensa, si no un deseo utópico. No obstante, si se organizara una exposición itinerante a base de los premios, una selección de selección, (consultando a los artistas en el mismo formulario de inscripción para tener su eventual aceptación) y ésta incluyera obras puertorriqueñas, entonces la Bienal iría hacia aquellos países interesados — en nuestro criterio casi todos — y ello protagonizaría ampliamente el certamen.

Preocupante también es el hecho de que se rechazaron obras de artistas gráficos renombrados en sus respectivos países, dedicados al grabado, habituales y estimados participantes de la Bienal de San Juan, mientras se admitie-

ron artistas noveles y otros con una experiencia mucho mayor y un oficio mucho más comprobado pero en otras categorías. Ello nos consta en el caso de la República Dominicana. Sabemos que siempre se discute la conveniencia de tomar o no en cuenta el currículum de un artista para su selección y su premiación, argumentando que la calidad de la obra presentada ha de determinar la decisión. Esa justificación vale para un certamen nacional, pero cuando se trata de un certamen internacional, con centenares de artistas concursantes que en gran parte no son conocidos por todos los jueces, cuando se acepta la libre inscripción y participación, el currículum se convierte en un documento importante. Además, en vista de que no basta una preselección nacional como garantía completa de calidad artística, el currículum constituye un primer punto de referencia.

Se nos ocurre el ejemplo del Salón Internacional Anual de la Fotografía en el Japón. Los fotógrafos sienten orgullo de figurar entre los seleccionados. En realidad, siempre se escoge — lo pudimos observar — a uno entre los participantes de cada país. Por lo menos el mejor — según criterio del jurado — figura en la exposición y en el catálogo y disfruta de oportunidades de premiación. Evidentemente, los países con tradición en la disciplina y con una participación numerosa estarán favorecidos por múltiples admisiones y mayores posibilidades de galardón. Sin embargo, no se produce la descorazonadora eliminación global, como sucedió en la VIII Bienal de San Juan con

Dejó igualmente perplejos a muchos observadores el hecho de que hubiese una mayoría tan amplia de artistas representados por una sola obra. Con frecuencia —y más en el campo de la gráfica— la obra única dice muy poco respecto a la personalidad gráfica de su autor.

Luzia Maya, México, *La Cena de la Capercaña*, 1983, aguafinta 60 x 78,5 cms.



Nicaragua y Bolivia —sus envíos incluyeron 7 y 6 artistas respectivamente— rechazó tajante que, al parecer, hubiera podido producirse para otras participaciones y países sin una posterior intervención de "rescate".

Dejó igualmente perplejos a muchos observadores el hecho de que hubiese una mayoría tan

amplia de artistas representados por una sola obra. Con frecuencia —y más en el campo de la gráfica— la obra única dice muy poco respecto a la personalidad gráfica de su autor. No obstante, por conformar una serie —totalmente individualizada en el montaje de los trabajos, aunque, por lo demás, apreciable separada-

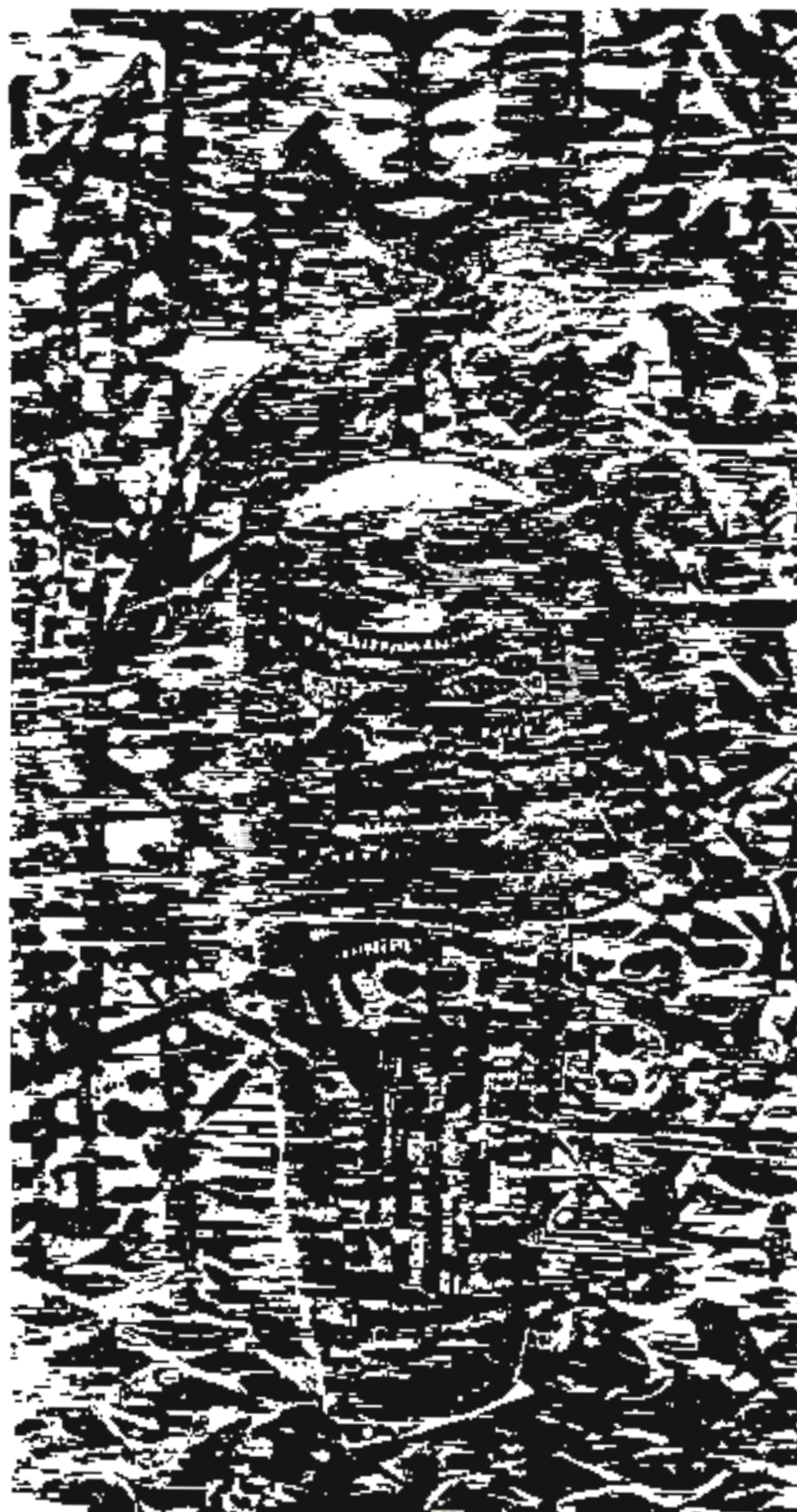
mente cada pieza en mensaje y calidad— se admitieron cinco serigrafías de Arnold Belkin (México) y otra estampa más. No cuestionamos su nivel sobresaliente. Tampoco cuestionábamos la sabiduría de chispa y técnica de las tres litografías de la cubana Zaida de Río Castro, pero, más que una secuencia leída en tres episodios, las vemos como obras individualizadas, mientras que la "muralización" del colombiano Anthony Caro obviamente no podía fragmentarse. Aunque nos alegramos por los autores favorecidos, comprendimos la frustración de los demás, sobre todo de quienes hubiesen sometido más de una obra que consideraran de calidad equivalente. Y reiteramos que el concepto de serie, el cual permite la admisión de varios grabados de un mismo autor, amerita reflexión y consideración.

En todo certamen se cuestiona más la responsabilidad y actuación del jurado o de los jurados que las bases de selección. Inicialmente se habían establecido solamente dos jurados, ambos internacionales: Jurado de Selección y Jurado de Premiación. Luego, para completar la selección, aunque no disponemos de suficientes datos objetivos que expliquen esa fase intermedia, se designó a un Jurado Alterno, en ese caso enteramente puertorriqueño. Obviamente, fue el Jurado de Selección el que provocó los mayores disgustos a raíz de los estragos eliminatorios. No cabe duda de que en todas las bienales las decisiones de los jurados son, si no impugnadas, por lo menos sujetas a fuertes críticas y que, cuando hay un jurado de

selección y otro de premiación diferentes, sus veredictos no suelen coincidir en cuanto a criterios cuantitativos y cualitativos. Los organizadores de la Bienal deben estudiar a fondo la conveniencia de un mismo jurado para ambas etapas o de mantenerlos como ahora. Por otro lado, la presencia de tres jueces de procedencia argentina en el Jurado de Premiación, nos hace pensar que, siendo Puerto Rico el país sede del certamen, hubiese sido más lógico incluir a dos especialistas puertorriqueños, en vez de uno, en el organismo premiador.

En otro orden de ideas, notamos que entre los propósitos de la Bienal figuraba el de "destacar nuevas expresiones". Después de reflexionar acerca de las estampas seleccionadas, creemos que, a pesar de que el juicio dio preeminencia a la técnica y al procesamiento sobre la imagen en sí y su contenido personal, son pocas las nuevas expresiones. Por el contrario, varios de los mejores trabajos se suscriben a un legado tradicional secular, propio de una tradición latinoamericana, como la xilografía y el linóleo. No obstante, ello puede ser legítimo, sobre todo para los países menos favorecidos en cuanto a la disponibilidad de recursos tecnológicos, además de que siempre es válida una exploración, profundización y revigorización, de los medios tradicionales que propugne el espíritu de hoy transmitido a través de "usos" antiguos.

Antes de abordar un comentario sucinto de las obras expuestas, quisimos referirnos a los proble-



Jesús Cardona, Puerto Rico, *Lumbotero*, *México*, 1986; xilografía; 105.5 x 90 cm.

mas discutidos en la VIII Bienal y a la conveniencia de resolverlos, principalmente el aspecto de la selección y el de la puesta en práctica de la filosofía del certamen, con sus objetivos de estrechar los vínculos internacionales, contribuir al avance de la gráfica y agregar al aspecto competitivo objetivos humanísticos. Por otro lado, cabe destacar también antes de dicho comentario que la extraordinaria cantidad de obras sometidas al concurso —número que debería mantenerse— permite, en principio, valorar la situación actual del grabado latinoamericano, pero que una eliminación de obras demasiado drástica y cuestionable puede producir resultados contrarios, excepto para los miembros del jurado de admisión o de ambos jurados, si es que al jurado premiado le enseñan el conjunto de las participaciones —cunto parece que sucede en este caso a petición de los propios jueces.

Intentaremos ahora nuestro recorrido "verbal," por las selecciones de la República Dominicana y de Puerto Rico, las cuales nos motivan especialmente por razones personales y son buenos ejemplos de las características generales del evento. Santo Domingo es un país con poca tradición en gráfica, llenado aún más en ese campo porque casi no progresan la demanda y el reconocimiento a quienes se dedican a ello. Se acepta mejor la serigrafía

hasta industrial y "turística" a causa de sus contextos publicitarios. La mayoría de los mejores artistas gráficos no participaron o fueron rechazados. Felizmente, de los cuatro admitidos (entre 15 que se presentaron), se quedaron

los dos serigrafías de Fernando Varela— atractivas en simbología, cromatismo y ejecución; la silografía del destacado joven grabador Tony Capellan, interesante por su barroquismo figurativo y su composición estricta; y el muy bien trabajada aguafuerte, humorístico fantástico, de Ignacio Rivera Valverde. Le cuantos al

cuarto seleccionado, Freddy Javier, sin referencias en la gráfica, consideramos que no hubiera debido estar, pese a la simpatía que le tenemos como pintor.

El caso de Puerto Rico nos pareció más extraño. Aparte de que es un país con una gráfica sobresaliente y deseoso de mantener esa sobera tradición, se tra-

Tony Capellan, *República Dominicana, La Mujer, 1967*, Serigrafía, 154.4 x 50 cms.



taba de la sede de la Bienal. El anfitrión tiene, por eso, cierta preeminencia y su representación suele ser cuantiosa. Sin embargo, la selección se mostró muy restrictiva: permanecieron solamente 17 artistas con 19 obras, entre ellos tres premiados anteriormente e invitados en esta ocasión. Estamos seguros de que entre las 69 participantes eliminadas había varios notables —si no excelentes— artistas gráficos, mientras que no todos los seleccionados convencían. Ahora bien, consideramos inobjetablemente atribuido el premio a Luis Alonso por su grabado en madera, procedimiento este muy identificado con la tradición puertorriqueña —tenemos el recuerdo vivo de la exposición colectiva y antológica de xilografía presentada en San Juan y luego en Santo Domingo—. Cortes alternadamente poderosos y finos, calidad del entintado negro, formas rítmicas concurren para incrementar la expresividad dramática de la multitud de *El Alerce*, impactante también en tamaño y uso del espacio. También nos agradaron especialmente las transparencias, armonías y dinamismo cromático de la serigrafía de Carmelo Sobrino, el impecable dibujo y técnica aguahuertista de Ismael Dieppa, el joven experimento textural de Ana Nicholson; la efectiva combinación de serigrafía y xilografía de Pat Almonrade, construida a partir de un homenaje a Picasso. Marcos Lirizatty sigue siendo maestro indiscutible de la gráfica, en fuerza de la imagen y dominio técnico, fascinante por su organicidad, su estructuración, sus texturas. Nos interesó el trabajo minimalista y



Lolana Porter, Argentina. *The Fallen Jar*, 1968, Barniz Blando y serigrafía, 71,5 x 45 cms.

rústico de Melquiades Rosario. En cuanto a Luis Hernández Cruz, consideramos las serigrafías presentadas como superiores a la premiada en la Bienal pasada.

Sin embargo, las colografías expuestas de Angel Nevárez no superan su obra galardonada de la IV Bienal.

Del Caribe insular eliminado

Trinidad-Tobago y ausentes los demás países participaron Puerto Rico, Santo Domingo y Cuba. Es indudable que la participación cubana ha marcado un paso de avance en la latinoamericanidad de la Bienal de San Juan, y que los envíos correspondientes

reflejan la calidad de una gráfica particularmente inquieta y poliláctica. El premio otorgado a Angel M. Ramirez atestigua esas características. Rebosantes de humor y de inteligencia, de audacia investigativa y dominio de la historia del arte, sus *Cuentos de*

Año son deleitables juegos de "caballería" en el final del siglo XX. El "collage" está aquí en varios aspectos... Impresionante fue el gran formato de William Carmona, con su exuberante combinación de técnicas y un expresionismo mágico que suprime las fronteras entre abstracción y figuración. En cuanto al surrealismo encantatorio de Belkis Ayón, su versión colográfica promete mucho en una artista de solamente 21 años. Mencionaremos también los apurtes de dos premios anteriores, Ramon Carulla y Barón Salinas, asimismo las provocativas y mordaces estampas de Glevis Novoa y Zaida del Río (pese a que era realmente mucho exponer tres historietas, sobre todo cuando la representación por artista estaba limitada en su mayoría a una sola obra). El impacto de los motivos y el dominio técnico no se olvidan.

De tierra firme latinoamericana hubo representaciones sorprendentemente minoritarias, debidas en parte a los rigores de la admisión y a una participación restringida. ¿Será la falta de correspondientes eficaces? Nos sorprendió menos la presencia única de Juan Zaccarison y su iconografía autóctona en representación de Panamá que la escasa intervención de Perú y Uruguay, "salvados" por sus respectivos premios anteriores, la expresionista Cristina Dieñas y el fabulista del grabado Luis Solar... El inobjetable premio otorgado a Nicolas Svyatounoff, por su virtuosa combinación de agua-fuerte y agua-tinta, su matización de los grises, la pureza lograda en el negro profundo y la sensación de un gran espacio en

Cristina Dieñas, *Peto, Américas, Celebration, 1987*, serigrafía, 57,5 x 41 cms



un formato pequeño, dio relevancia a la mínima representación ecuatoriana. Otra contribución escasa fue la de Chile, diezmada una vez más por la despiadada eliminación, en este caso de un 83% de los artistas que sometieron obra. Habla de su calidad el premio otorgado a Jaime Palacios por una impecable punta seca y su neoclasicismo a la vez insólito y placentero en *El loco* y *la Vida*. A pesar de su efectismo iconográfico, quizás mayormente por ello, la cabeza de perfil de González Toranzo no pasó inadvertida.

Abordemos ahora las representaciones más nutridas, comenzando con México, país que abrió el itinerario de la visita. Proporcionalmente más que en otros conjuntos nacionales, figuran algunos de los maestros — en grabado, dibujo y pintura — estando sus estampas impecablemente realizadas por sus impresores: Arnold Belkin, José Luis Cuevas, Vicente Rojo (geometría y ritmos diferentes), Leonor Carrington (muy bella biografía a color, demostrativa del surrealismo poético y fantástico de su autora). La excelencia técnica, más que un expresionismo abstracto ya visto, distinguía a Ismael Martínez, pero uno de nuestros preferidos fue el grabado, pobre y mágico, en blanco y negro, de Francisco Javier Almaraz. Deletable por su frescura, brío, sensibilidad, juego entre la realidad y la supra-realidad, serigrafía exquisita en proceso y en imagen, fue el premio de la joven Patricia Torres Ortiz.

Colombia, que asume un liderazgo indiscutible en la pintura y el dibujo latinoamericano, ocupa



Armando Londono, Colombia. *Lotus*, 1988. Laser Canon. 112 x 127,7 cms

también un lugar importante en el grabado. Su participación en la Bienal lo confirmó: 164 artistas enviaron 297 obras, de los cuales "subsistieron" 34, la inmensa mayoría con un solo trabajo. No obstante, no recibió ningún premio. Nos inclinamos a pensar que allí interviene nuevamente la opción seleccionadora. El arte colombiano se caracteriza ciertamente por una riqueza polifacética en tendencias, abstracción y figuración, pero su diversidad figurativa, fantástica, surrealizante, barroca, crítica, desmitificadora, apareció poco en la muestra. Es más, la personalidad creativa en la imagen quedó eclipsada en una mayoría de estampas, admitidas, en opinión nuestra, por razones técnicas. Un ejemplo de

ello fue el tecnológico *Lotus* de Armando Londono. Personalmente preferimos el otro Londono — Santiago Londono Velez — y su *Escenario* de mapas y mitos, o la poesía formal y cromática de María de la Paz Jaramán, o la ambigüedad temática en una estampación de muy bella calidad de Ramón Vanegas, o el realismo grotesco de Manuel Estrada, sin olvidar el erotismo lúdico de Polling Simmerman y de Helio Salcedo. Notemos que los medios tradicionales y pobres, como el linóleo, comunican gran fuerza a la imagen, un ejemplo de ello es *La Mordida* de Juan Bautista Martínez. La instalación desacralizante y conceptual de Antonio Caro, fiel a su trayectoria, es impactante. Oscar Rayo, amigo

entrañable de la Bienal, también estuvo presente.

Brasil también posee una gráfica sólida, y su formulación popular del grabado en madera y la "literatura de cincel" continúa cosechando adeptos. Ya lo constatamos en la Bienal anterior. De esa tradición surgió probablemente el interesante y complejo conjunto-instalación libro de Aníbal Herskovits, con sus 28 planchas. Al mismo legado pertenecen los grabados de Marcelo de Andrade y Francisco José Marangelli. Lo fantástico y lo mitológico traman en el aguafuerte de De Oliveira, mientras Arturo Luis Piza aporta dos magníficos intaglios en relieve, color y matices. Fue en esta ocasión cuando descubrimos al pro-

tor Antonio Amaral como grabador: ¡y de alto nivel! ¡Que buena técnica litográfica!

La representación argentina se destaca cualitativamente. Nos alegramos de que los Lassansky, Mauricio (tanto satisface ver una de sus inconfundibles niñas con perro...) y Leonardo (un provocativo *Christóbal Colombo*), figuren en la selección de Argentina. Una excelente y pictórica serigrafía de Pérez Celis, y polisémicos, inteligentes y hábiles grabados de Lillian Porter, contribuyen a la calidad remanente, con una sofisticación contemporánea de buen gusto. Entre las tradicionales, citaremos las buenas xilografías de Oscar Barrios y de Mauricio Schvarzman. Como proeza técnica, que alcanza el efecto de

viejos elses plateados y duplicación de lectura (abstracción, figuración, escritura geométrica sensible, *Andes*), hultos humanísticamente saludamos el Premio atribuido a María de Marín.

Menos nos convence la premiación de venezolano Jorge Fleiser, superior en técnica al contenido neo-figurativo de la imagen. De la selección de Venezuela, terriblemente "entulada" en relación con los envíos, recordamos los *Armadillos* de Ruth Bessudo y sus relieves, el colorido y el ritmo del aguafuerte de Liba Damoisy y el interesantísimo Nerio Darío Quinteiro, con su geometría fantástica y sus destellos de luz, que nos hizo pensar en su compatriota de tanto talento, Pancho Quílez.

La Oficina de la Bienal, en su histórico marco del Arsenal de la Marina, dependencia del Instituto de Cultura Puertorriqueña, trabaja con entusiasmo, seriedad y tesón, empezando por su coordinadora Beatriz Santiago. Esperamos que las críticas constructivas expresadas con respecto a la VIII Bienal contribuyan a reforzar los resultados de la IX Bienal. Es nuestra íntima y profunda convicción que la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y de Caribe debe conservar su primacía como encuentro gráfico hemisférico. Los frutos de la reflexión asegurarán su porvenir.

Foto: Arturo Luis Piza, Venezuela, *Das Anticipo*, 1987, aguafuerte, 19x27 cm.



Miyuki Racz, *Apparatus* 1988, serigrafia, 91,6 x 68 cms. Foto: Johnny Belancant



Myrna Báez: De la claustrofobia y pasividad del colonizado

Marimar Benítez

La VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, de 1988, dedicó su exposición homenaje a Myrna Báez. La muestra de sus tres décadas de gráfica permite una relectura de los temas, recursos y técnicas con que Báez simboliza la realidad. Esta obra gráfica permite variedad de lecturas, los ensayos del catálogo de la exposición escritos por Raquel Libol, José A. Torres Martínez y Maripita Fernández Zabala presentan tres versiones diferentes de la obra de Báez. Resulta aleccionador confrontar las imágenes directamente solemnes de la artista con las interpretaciones de los ensayos del catálogo. Con esta muestra podemos intentar una reflexión más completa de su empleo de los medios gráficos.

La exploración formal

La primera obra de Báez se apoya en la propuesta de la Generación del 50 de crear un arte de identificación nacional. El paisaje, el ambiente urbano, las costumbres y tipos populares de su primera gráfica atestiguan la in-

fluencia de los artistas de la Generación del 50, pero cuya tutela se hizo. La insistencia en crear una iconografía nacional, una especie de linaje adánica de darle forma visual a la realidad, que se impuso como agenda la Generación del 50, aparece en Myrna Báez tamizada por otras consideraciones. Desde su primera gráfica Báez evidencia un marcado interés en explorar los medios que emplea. La búsqueda formal, siempre presente en la obra de todo artista, se convierte en prelujo a partir de la década del 50, en parte por el auge y prestigio del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York.

Báez inicia esta exploración formal en la serie de *El Yunque* (1955-59) que esa manera de ligar tanto de la selva tropical como de sus posibilidades del grabado en pliegues. La versión de *Barriles* en linóleo (1958) y su contrapartida en serigrafía (1959) resultan en un dramático contraste de los efectos propios a cada medio. *La Doña y Quiero*, ambas de 1969, repiten la mejor serrada con las marcos cruzadas en la tallela, el careo de

ambas imágenes destaca el contraste en el empleo del color y la técnica. Padecemos multiplicar los ejemplos de esta correspondencia entre imágenes similares trabajadas en diversos medios, que al igual que la serie de *El Yunque*, evidencian ese interés en explorar recursos técnicos y expresivos.

En Báez el entusiasmo en lo formal se manifiesta en otras maneras, una de las más importantes es la renovación de su gráfica al adoptar diversas técnicas sucesivamente: el linóleo, la xilografía y la serigrafía son los medios que utiliza en su primera obra. Las repetidas peregrinaciones al Pratt Center en Nueva York le brindan la oportunidad de explorar primero la litografía, luego la colografía, más tarde el aguafuerte. El artículo de Raquel Libol así como la entrevista a Báez por Manuel García Fontecha en el catálogo de la muestra recalcan el gran interés de la artista por explorar y adelantar el proceso técnico en que está confeccionada cada obra.

La importancia que Báez asigna a los procesos de impresión es



Myrna Báez, *Barcas*, 1958, linóleo, 23 x 36 cms. Foto: Johnny Belaricourt

reiteración de la preocupación de su maestro, Lorenzo Huarar, por llevar el medio gráfico (en el caso de Huarar, la serigrafía) hasta sus últimas consecuencias. El énfasis en la obra bien realizada, en la adecuación entre medio y expresión caracteriza la gráfica de Puerto Rico. La exigencia de que el artista domine los recursos técnicos que emplea ha tenido como consecuencia el que nuestros gráficos se caracterizan por sus impecables impresiones. El énfasis exagerado en la técnica, sin embargo, puede convertirse en un callejón sin salida, a expensas de la imagen. Es de esperar que Báez no se asome al abismo de esa

compulsión, que hasta el momento ha podido obviar.

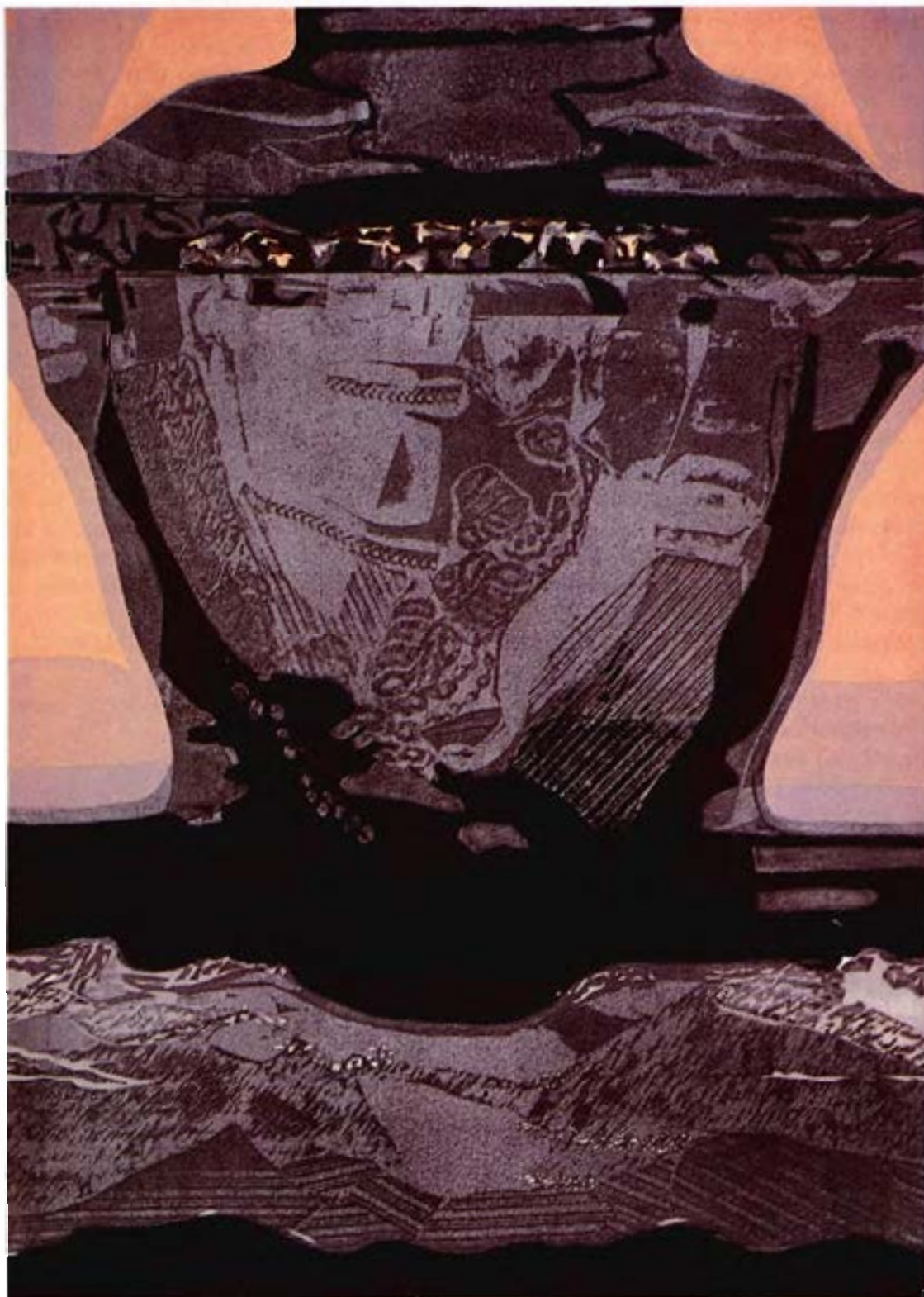
La claustrofobia

La voz de la artista, los recursos formales que la caracterizan aparecen en sus primeros grabados, si bien en forma rudimentaria. En *Barcas* (1958, linóleo) y la serie *El Yunque* ya está presente uno de los recursos compositivos que persiste en la obra de Báez hasta el presente: la densa trama de la imagen, que ocupa todo el espacio pictórico. Báez emplea preferentemente una línea de horizonte alta, que deja muy poco cielo en sus obras. El espacio abierto, el blanco del papel queda

oculto por colores y texturas. En *Barcas 2*, el recurso de variar la perspectiva acentúa el sentido de claustrofobia que crea el horizonte alto. En la serie de *El Yunque* la densa vegetación selvática tapa por completo el cielo, mientras que en *Trullo* las variadas texturas y formas con que trabaja casi la totalidad de la plancha establecen una seria pugna con este magnífico gallo de peña.

Los cielos abiertos en la gráfica de Myrna Báez están trabajados con color y texturas que cubren la totalidad de la superficie pictórica. Ya en *Arrobal* (1962) las vetas de la plancha de madera con el nudo curioso cubren la super-

Myrina Bazz, *Abstracción II*, 1977, coligráfica, 26 x 57 cms. Foto: Johnny Betancourt.
En la poligráfica, la plancha se construye pegando diversas materiales como en el "collage" y en consecuencia granando. Myrina Bazz ha sido la artista, que con mayor dedicación ha explotado este medio en Puerto Rico, elevando el mismo hasta sus últimas consecuencias.



ficie de color. En las coligráficas de la serie *Abstracciones* las formas geométricas en el área de las nubes destruyen toda ilusión de la inmensidad del cielo. Un efecto iridesciente funciona de manera análoga en los cielos de *Trouble* y *Georgia O'Keeffe en Puerto Rico*. Los tonos atesturados destruyen el efecto del vasto cielo, que se convierte en telón vibrante contemplado por la artista norteamericana.

En *Mercado de Río Piedras*, que parece ser su primer paisaje urbano, el fondo del cielo es la plancha con puntos cortos, que imprime en negro sólido. En otras gráficas tempranas del paisaje urbano, el sentido de aglomeración se logra también por medio del empleo de una línea alta de horizonte, como en *Plaza Colón* (1959), *San Juan* y *Mercado de San Cristóbal* (1963). La arquitectura acapara el espacio pictórico, como queriendo no darle paso al cielo, cerrando el horizonte del espectador, que queda casi sin aire ante la imagen. En *El paraguero*, los árboles y el carrito de paraguas apenas dejan relazos de cielo. En la silografía a gran formato, *Textos*, las formas configuran una compleja madeja que elimina hasta ese pequeño respiro. Más tarde, en *Eden*, *Célaré* y otras coligráficas de la década del 70, Baez lleva este recurso a sus últimas consecuencias: utiliza la totalidad del papel, y elimina el tradicional marco blanco alrededor de la imagen.

En los bodegones tempranos encontramos también ese marcado sesgo por la superficie abarrotada que deja sin aire a las formas y al espectador. En *Agua fría* (1967) introduce otro elemento

que trabaja desde entonces: la imagen asimétrica, recortada, que rebasa los límites del espacio pictórico. Este recurso se asocia con el "cropping" de la fotografía. Baez lo emplea con propósito parecido al de Degas, el de establecer la condición arbitraria de la representación, que además enfatiza el carácter claustrofóbico de la imagen.

La imagen recortada

El empleo de la imagen abarrotada, con poca o ninguna área en blanco, se alterna con el recurso de cortar parte de la anatomía de las figuras, que no "caben" dentro de los límites de la estampa. En *El Juez* y *Juego de Cartas* Baez utiliza el blanco del papel en contrapunto un tanto cómico con las figuras apretujadas. El efecto de la imagen recortada viene a ser análogo al que logra con el abarrotamiento: un sentido de asfi-

xia, de claustrofobia, de agonia. En *Sin título* y en las otras coligráficas de la década del 70, elimina por completo el blanco y recubre la totalidad de la superficie con color y textura. En *El traje blanco* (1978, aguaminta), el horizonte alto y el denso fondo cubierto de formas y texturas acrecientan la ansiedad que comunica la imagen recortada del hombre corriendo hacia el espectador.

La inmovilidad

El traje blanco es excepcional en la obra de Baez, poblada de figuras quietas, casi estatuas. Desde *Mercado de Río Piedras* hasta las últimas serigrafías de esta década, sus imágenes aparecen suspendidas en un espacio denso, sin aire. La inmovilidad de sus personajes, su melancólica positividad impactan, en esta retrospectiva. De pronto nos podemos confrontar con todas a la

Mylena Baez, *En el patio de la casa*, 1980, serigrafía, 56,5 x 78 cms. Foto: Jehan Bélandroun



Maria Baza, *Agonias*, 1993, serigrafia 52 x 60 cm. Foto: Istituto Beatojour



vez, de ese cazen surge una visión más completa del mundo de la artista. Báez ha creado unos personajes que, si no aparecen matizados físicamente, carecen de energía interna. En *Fantasma de canteo*, concretamente, aísla cada figura que habita un mundo propio, quieto, de incomunicación. Un aire de callada desesperanza, de tragedia interior parece nublara las figuras de Myrta Báez. La quietud comunica retraimiento, soledad. La pasividad de estas figuras termina por convertirlas en arquetipos de la impotencia.

La mujer como imagen

La mujer es uno de los temas fundamentales de Myrta Báez. La mujer sentada en una silla con las manos entrelazadas sobre la falda, en actitud de espera, observando, no haciendo nada, es recurrente en su obra. Encontramos otra extensa serie de mujeres

sentadas, mirando al paisaje por ventanas, o simplemente mirando. La mujer dormida aparece repetidamente en la obra de Myrta Báez. *Homenaje a Liziano. La siesta*, son imágenes de la mujer en la pasividad total del sueño.

Muchas de las figuras femeninas de la obra de Báez tienen rostros desdibujados. La cara, el asiento del sentimiento, queda oculto, sin caracterizar. Y no porque no tenga capacidad para hacerlo, es más bien un esfuerzo consciente, una inclinación artística por desarrollar unos arquetipos que funcionarán como imágenes icónicas, intencionalmente arcaicas, encerradas en el ambiente claustrofóbico que parece terminar por atolondrarlas. La caracterización de mujeres es escueta en la obra de Báez. Fuera de las niñas que retrata con agudeza, encontramos los retratos *La ma*

(1965) y *Doña Manuela* (1969), que resultan ser imágenes de pasividad, en un empeño de franca expresión de esta última. Resalta la ausencia de confrontación entre espectador y los personajes femeninos, con sus rostros de perfil, de espaldas, o caretes de facciones. En *Esdrón*, la imagen en el espejo es la de una mujer totalmente pasiva, que porta el ramo de lirios con una mirada imperceptible, atolondrada.

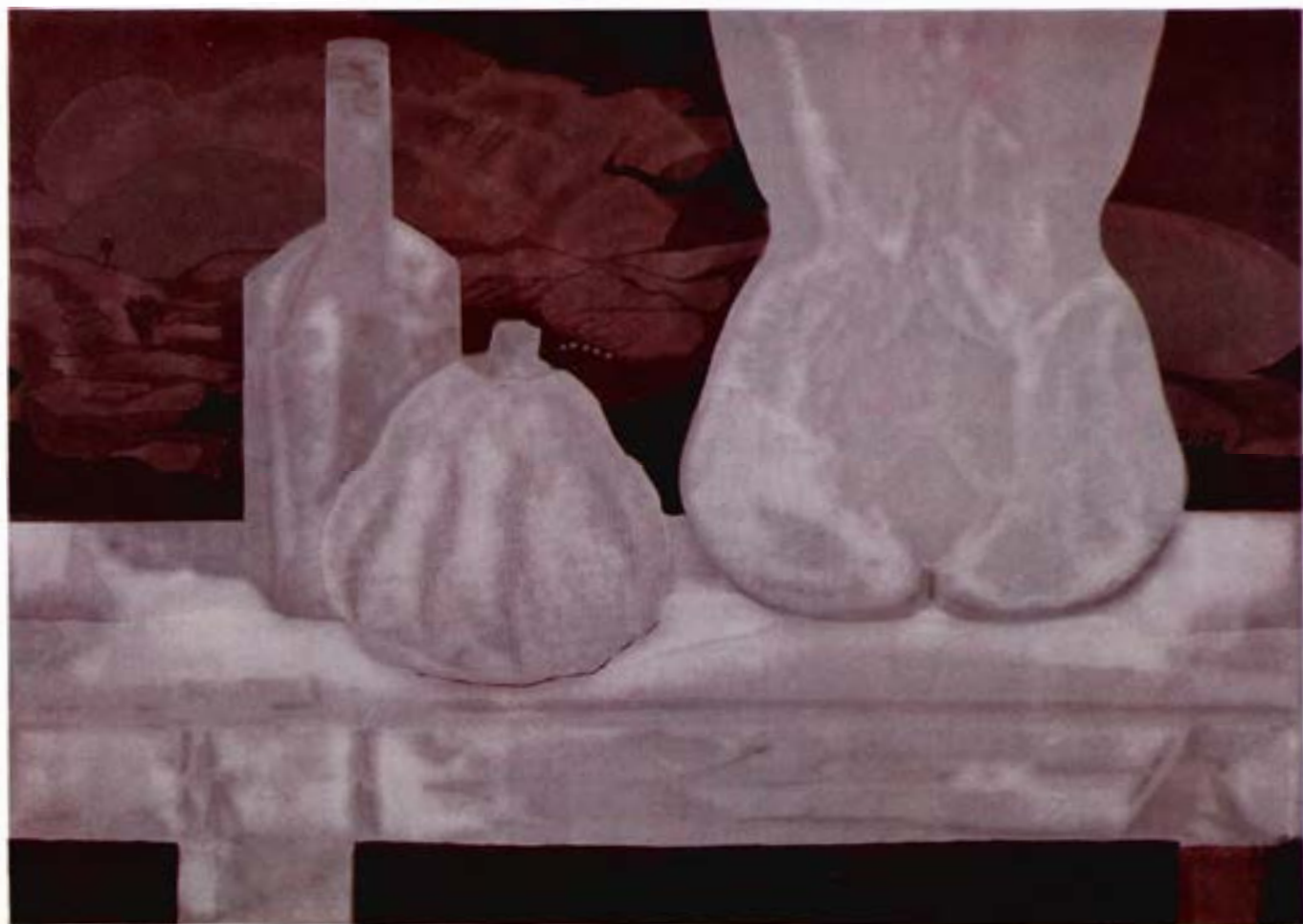
Estas múltiples imágenes de mujeres pasivas parecen estar en contraposición con la postura de combatividad que la artista ha asumido en su vida pública y personal. Báez fue una de las fundadoras de la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico. En las diversas entrevistas que ha concedido, en sus pronunciamientos públicos, sobre todo de los últimos años, se deja claro que es propulsora de los derechos de

Myrta Báez, *Fantasma de canteo*, 1968, xilografía, 41 x 51 cm. Foto: Johnny Belandieri



Marta Baz, *Bodegón*, 1980, serigrafía, 47 x 66 cms. Foto: Johnny Betancourt

En esta obra se logran efectos muy raros con volúmenes tridimensionales y el uso imaginativo de texturas y relieves.



la mujer. Por lo demás, en su vida personal, Báez ha rechazado los papeles tradicionales de esposa, ama de casa, madre, que la sociedad asigna a las mujeres. Todos estos factores se conjugan para establecer la figura de Myrta Báez como ejemplo de la pujanza de la mujer, tal vez del feminismo.

Resulta irónico que las imágenes femeninas de Myrta Báez asumen las posturas de ensimismamiento y pasividad que la retórica machista asigna a la mujer en la sociedad. Báez también recoge otro tema de ese repertorio machista, la mujer es el espejo, que aparece primero en *Reflejos* (1976), y vuelve a trabajar el tema en varias imágenes hasta la más reciente, *Visión* (1988). Queda implícito en estas obras el tema de la vanidad, imagen tradicional utilizada para caracterizar de frívolas a las mujeres. *Retrato al óleo* destaca este aspecto, aunque en esa obra asume mayor importancia la personificación de una clase social. Si bien algunos desnudos de Báez, como *Boulogne*, comentan sobre la cosificación del cuerpo femenino, (junto de los elementos de la naturaleza muerta?) prácticamente la totalidad de las imágenes de mujeres son pasivas, como las vacas de sus serigrafías de estos últimos años.

Sólo las mujeres artistas de Báez dan muestras de carácter y actividad. La rebeldía y determinación de su *Autoretrato en silografía* (1963), el celaje en movimiento de su otro autorretrato en *Creación de fuego* (1985) comunican otra imagen de la mujer. *Angela* capta la fuerza interior de la poeta Angela María Davila. La mujer en *Celaje*, de mirada desafiante, parece ser también un

autorretrato. *Georgeta O'Keefe en Puerto Rico* (1980) está de espaldas, ante el paisaje, pero en contraste con las otras imágenes de mujeres mirando, la artista está de pie, con la mano en la cintura, en actitud más activa. Tal parece que Báez solo encuentra el modelo de la mujer activa en el mundo del arte. Por extensión, las mujeres que emplea de cuadros de Rubens, Ingres, Manet o Masaccio mantienen las caracterizaciones originales. Así también su reinterpretación de la *Gioconda* ostenta una expresión que hace eco de la enigmática imagen de Leonardo.

De la función adánica al símbolo enigmático

Ya desde la misma década de '50 y dentro de esa gesta de crear una iconografía nacional, Báez establece la distancia que la separa de la generación anterior. La exploración formal insistente, la intención de ir más allá de la representación directa, de la función adánica, están presentes desde estos comienzos. La densa trama, los fondos poblados de estas imágenes, que elimitan el cielo, ¿configuran un emblema de la exuberancia tropical, del ambiente asfixiante de esta isla de 35 X 100? En vez de esta representación explícita y directa, Báez crea imágenes de la ambivalencia. Como señala Antonio Martorell, se trata de un arte callado, lleno de sugerencias.⁵

El sentido de asfixia, de cada una desesperanza que comunican sus imágenes se basa, en parte, en el empleo de la densa y claustrofóbica trama y la pasividad de los personajes. El bullicio de nuestra

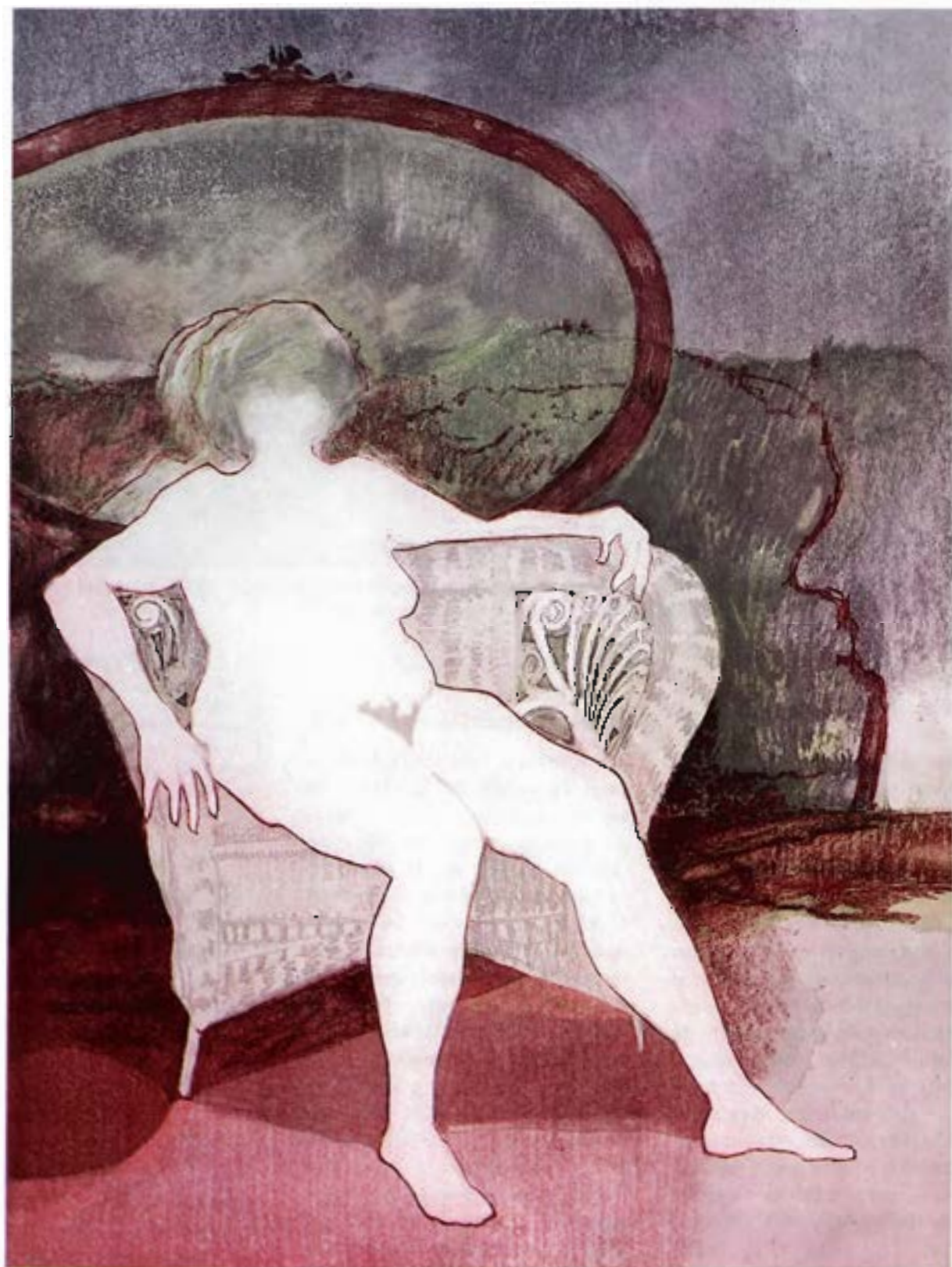
gente, nuestra alegría espontánea, la bailanguería popular no tienen cabida en las imágenes serias, solennes de Myrta Báez. ¿Será la pasividad tal vez símbolo de la atávica impotencia del colonizado? ¿Será la claustrofobia una metáfora de la sobrepoblación, de los lazos incestuosos de nuestra sociedad caribeña, donde todos nos conocemos y se nos veda el derecho a la intimidad?

Las imágenes ambivalentes de Myrta Báez se pueden interpretar como manifestaciones de diversos contenidos ideológicos. Lejos de la expresión explícita de conflictos, que había caracterizado la gráfica de la década anterior, Báez se concentra en crear una atmósfera de expectación. Esta estrategia obliga al espectador a asumir un papel más activo en el desentrañamiento de su contenido. La ambivalencia de las imágenes permite lecturas en ocasiones conflictivas, como se podía palpar en el montaje de la maestra: resultaba imposible clasificar muchas obras dentro del esquema de los "cuatro discursos" de la creadora, Margueta Fernández Zabala.

Pero a la vez uno se pregunta si esta ambivalencia, si el no decirlo todo, ¿no constituye una manifestación de la cortesía extrema del ambiente isleño, de los resquemores de no ofender a que nos obliga la densidad poblacional, la incestuosa relación de todos con todos? Y si la ambivalencia puede ser enriquecedora en tanto en cuanto permite varias lecturas, ¿no vendría a ser también una manera de esconder el no atreverse a nombrar las cosas?

Myrta Báez rehúye de la función adánica, y sus personajes son:

Myrina Baez, *El seño de Anita*, 1981, signaclette, 60.5 x 45 cms. Foto. Johnny Betancourt





Myrna Baez trabajando en su obra *El asidero* (1986), presentada en su exposición homenaje durante la VII Bienal de San Juan. Taller de serigrafía de Instituto de Cultura Puertorriqueña. Foto: Johnny Bolognani.

crámas, símbolos de lo puertorriqueño. Una obra como *Familia de cuatro* funciona como emblema pluralmente del nuevo Puerto Rico de la postguerra, del desarrollismo. La familia, unidad básica de la sociedad, es una imagen de aislamiento, incomunicación. Baez crea esta ambientación conscientemente, a manera de nudo gordiano, quien sabe si como expresión de rebeldía ante el imperativo de hacer un arte de contenido político, como todavía le reprocha Torres Martínez en el ensayo del catálogo. Sea cual fuere la motivación, estas imágenes densas, abarrotadas, pobladas por figuras pasivas y solemnes comunican diversos contenidos que otros pueden leer como las contradicciones de la realidad.

El paisaje como asidero

La primera serie de *El Yunque* es el comienzo del proyecto de simbolizar la naturaleza. A través de 3 décadas, Myrna Baez ha seguido trabajando el tema del paisaje, que elabora desde muy diversas perspectivas. En su gráfica de los últimos años el tratamiento se torna lírico, enfatiza el color y la luz, que utiliza de manera magistral. El paisaje, más que los personajes pasivos, es el asidero, el emblema principal de su simbolización de la realidad. El aspero viaje por la historia del arte y la imagen de la mujer, por los otros temas que se irapone, la regresa a la luz regadora del trópico, a los verdes exuberantes de esta isla de 35 X 100.

MARIMAR RENTÍEZ - Puertriceóloga, historiadora y crítica de arte. Autora de numerosos ensayos publicados en revistas y periódicos tanto en Puerto Rico como en el extranjero. Se ha desempeñado como profesora en varias universidades. Ha sido de importantes exposiciones, algunas de carácter internacional.

NOTAS

1. En esta obra, curadas por el profesor Arturo Martínez Arte de Puerto Rico con el patrocinio de la Oficina Bona, Puerto Rico, 1988.
2. Me regala un cuadro que me está costando mucho trabajo de estar con él, pero no me da opción de venderlo. María Baez, "Querida de Puerto Rico" en *Vida y Arte*, Reportajes, 15 de febrero de 1984.
3. Baez siempre excluye a la familia central en su *Familia de cuatro*, pero sus imágenes comunican la presencia por los rostros solemnes.
4. Arturo Martínez, "Myrna Baez y el signo de lo común", *El Mundo*, 4 de noviembre de 1977.

Los premios de la Octava Bienal

Nelson Rivera Rosario

Releccionar sobre los premios otorgados en la presente edición de la Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe resulta una actividad llena de interrogantes. Para comenzar, es imprescindible ponderar el hecho de que en el proceso de selección se redujeron a 168 las 7,322 obras sometidas, dada la gran rigurosidad de la selección, cabe poner en duda los criterios que produjeron el rechazo de 7,154 obras, ya que este proceso de selección causó que delegaciones enteras fueran rechazadas. Este fue el caso de la representación de Nicaragua, por ejemplo. La muestra de este país aparentemente no reunió las cualidades necesarias según los criterios del jurado de selección. Cabe preguntarse, sin embargo, ¿no hubiera sido interesante ver cómo los grabadores de un país asediado, en guerra, con escasez de materiales, han alcanzado su "realidad vital"? ¿Acaso no sería esta consideración más significativa que la de la "competencia y calidad" de los artistas y sus trabajos enviados? A veces, la insistencia



Jaime Palacios, *Chabé, El loco y la viña*, 1967, punta seca, 29 x 20 cms.



Matilde Martín, Argentina, *Región*, 1978, aguafuerte, 77,5 x 90 cms. Foto: Rafael Barrios

en la "calidad" puede cerrarnos puertas importantes.

Ante lo expuesto debemos acentuar que un proceso de selección es necesariamente subjetivo, sujeto a equivocaciones y, sobre todo, a los gustos, criterios y prejuicios de los seleccionadores. A juzgar por la muestra, la experimentación artística no ha sido un factor determinante en la selección. La gran mayoría de las obras presentadas son de índole tradicional, sin grandes sorpresas de orden técnico o formal (Una excepción: los intaglios sobre barina de pan

del colombiano Antonio I. Caro titulados *Comulgo con San Juan de Puerto Rico*.) Pocos trabajos rompen con el concepto de la imagen impresa como ventana, ilusión o creación de otra realidad. Tampoco se observa gran interés por parte de los artistas participantes en hacer referencia directa al proceso mismo de la producción del grabado, o en insistir en la condición de los mismos como objetos (tal y como sucede en los trabajos de Liliana Porter, Carlos Aguirre y Antonio I. Caro, por ejemplo). Aún más

A juzgar por la muestra, la experimentación artística no ha sido un factor determinante en la selección. La gran mayoría de las obras presentadas son de índole tradicional, sin grandes sorpresas de orden técnico o formal.



Patricia Torres Oñil, México, Cigarras, 1988, serigrafía. Foto: Rafael Ramirez

surpiciente es la gran ausencia de obras de temas abiertamente políticos, uno de los temas imprescindibles de la gráfica latinoamericana. Esta Bienal se encuentra lejana de representar "el estado de situación de la gráfica latinoamericana al presente", según palabras de Eneas Lopez Sobá, Director Ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña. La comparación con otras muestras de gráfica y con las propias Bienales anteriores, la Octava Bienal se nos presenta severamente limitada.

Aclarado esto, examinemos los premios. El Jurado de premiación estuvo compuesto por Neely Pezazzo (Argentina), Mariana Laszarsky (Argentina), Lidiana Porter (Argentina), Siroón Marchán Fiz (España), Raquel Tibul (México), Jaime Carzera (Puerto Rico), y Belgica Rodríguez (Venezuela). Estos otorgaron los siguientes siete premios de adquisición:

El arroyo II, xilografía de gac: forrado del puertorriqueño Luis Alonso, en la

cual explora el motivo de la multitud por medio de la repetición y superposición de tres figuras en la parte superior del papel, el cual queda en blanco en toda su parte inferior.

Región, aguafuerte, aguatainta y gofrado de la argentina Matilde Marín, una compleja presentación de planos de ciudades texturas, superficies con misteriosas escrituras, y sugestivos paisajes.



Angel M. Ramirez, Cuba, 'Nada podrá separarnos', 1987, medio mixto. Serie Cuentos de Ada, número 11. Trabajo compuesto por *Diálogo con el: 'Nada podrá separarnos'*, *Apuntes de la obra de: Jorge Ramírez Ramírez*

De la serie *Los perros*, grabado en metal del venezolano Jorge I. Martínez Las carro que explota las múltiples posibilidades del metal, en elaborados contrastes de luz y sombra, texturas, y profundidad espacial. El artista recibe ahora el premio luego de haberse otorgado una mención de honor en la pasada Bienal por un grabado de la misma serie.

El loco y la vida, punta seca del chileno Jorge Palacios, está realizada con una técnica impecable, la cual remite a grabados de la gran tradición pasada (como a Dürero, por ejemplo).

Nada podrá separarnos, medio mixto del cubano Angel M. Ramirez, perteneciente a la serie *Cuentos de*

Nicolás Svoboda, Ecuador, *Ejército*, 1987, aguafuerte, aguatinta, 49 x 59 cms.



A la, mi vecina, en el que se utiliza un buen número de técnicas de grabado, integradas exitosamente en la composición:

Espacio, aguafuerte y aguatinta del ecuatoriano Nicolás Svastromof, presenta una poco usual composición, cuya gran área central consiste de una región negra sutilmente texturada en marcado contraste con las formas más claras que la enmarcan a ambos extremos.

Conto, serigrafía de la mexicana Patricia Torres Ortiz, ofrece la visión de una rúa, el fragmentada en un espacio igualmente fragmentado, ambos dispersos y descentrados a través de la composición.

El jurado escogió los siete premios tras varias deliberaciones en grupo; aunque es menester señalar que la obra de Luis Alonso fue escogida por unanimidad. Las obras premiadas reflejan con bastante fidelidad los criterios de selección de las obras en exposición; esto es, es una selección conservadora, con gran interés en la demostración efectiva de maestría en las técnicas utilizadas.

La Bienal de San Juan del Grabado es un evento de importancia capital en el ámbito mundial que nos permite dialogar con un buen número de artistas de países hermanos de los que estamos mutuamente ayudados. La experiencia de esta Octava Bienal impone una revisión de los criterios de selección que permitía



Jorge E. Martínez Lacort. *De la serie Los fornos*, 1988, grabado en metal, 72 x 65 x 108.

una muestra más abarcadora y representativa de la labor de los artistas gráficos latinoamericanos. De este modo podrá cumplir cabalmente con los principios generadores de la misma, el libre intercambio interactivo con el nivel del intercambio cultural colectivo.

NELSON RIVERA Profesor de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Artes Plásticas de la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado artículos en revistas de arte y ha participado en simposios y conferencias. Es autor de los libros *El arte de la escultura en Puerto Rico* y *El arte de la pintura en Puerto Rico*. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad de Puerto Rico.

Los Niños *Hacienda II*, 1987, xilografía, imagen y papel 213 x 122,5 cms



Luis Alonso o el horizonte encajonado

Antonio Martorell

Cuanto desde nuestros balcones con un poco de esfuerzo, podemos llamarlos, pedirnos auxilio, relevar, nueva es. Luis Alonso y yo somos vecinos durante unos meses en la calle San Sebastián del Viejo San Juan. Siempre hemos participado de otra comunidad: a manera, el árbol caído del que otros hacen una y nosotros grabados tratando de conservar esa vida tanta que reencarnara en su imagen impresa sobre papel, ese papel también descendente directo de la floresta que fue.

Por eso aprovecho este espacio para contarles nuestro diálogo balcónado y te pregunto Luis, ¿que es lo que nos hace repetir siempre a la madera cual riegos galosos? ¿Será el olor resinoso del grano que en tus manos se hace rabe, agua y pie? ¿O será la pasión encajonada de tus hojuelas espirituosas y sales expuestas que encuentras en sus vetas, el placer de la trece profunda, del corte a contramano que detiene el surgir natural del madero, el camino de crecimiento vertical que se gestó por generaciones

contra viento y marea y que tu ahora violentas tan limpiamente? ¿No será que tus caminantes señalan un destino que por desconocido es más atractivo? ¿Admite var tus multitudines tan solas como gotas de lluvia en el blanco del papel que las absorbe y reproduce infinitamente?

Comendados, atmeñados, encajonados, o reconcomidos, los pequeños grandes hombres rebalsan peligrosamente el lindero designado, la frontera del margen y del mismo borde del papel, cual piezas de ajedrez se mueven en tu tablero en un juego que solo tú conoces. Pero esas ligadas, esos horizontes cuadrados, rectangulares y circulares están cortados, con precisión emitiva, con labia controlada y la penitencia que surge que revelan, esos de apretamientos, nos alarman. Pareciera que cada ser llevara empitrados horizontes como un mundo de paisaje en su friso, en un horizonte a la vez proximo e inalcanzable, puesto que se mueve con el caminante.

Luis, ese material tan vivo y noble que ambos maltratamos y reconcomidos sin saber cuando es



caul, provocación y premio en sí mismo, extensión del brazo, destino de la mano, ¿no se llena acaso de hallazgos insospechados en el momento de la impresión? La cuchara, cuya aleación de plata al calentarse en el frutar cueca el pulgar que la aprieta sobre el papel impregnado de tinta viscosa y aromática, anticipa el lento despegue de la matriz y su imagen invertida como en un espejo revelador de nuevos ritmos y direcciones, regalo generoso de la madera misma, obra que realiza la naturaleza antes de nosotros hacer la más leve incisión sobre ella.

Los grabados me cuentan del papel, de su capacidad de absorción de tinta, paisaje y personajes y su función cuneo aire, espacio y tierra cuando desnudo se hace arte nosotros en su riqueza vegetal, esa hoja de papel que es hoja dos veces, que viene de la madera y a ella vuelve en un beso húmedo y oscuro.

Madera, gubias, tinta, rodillo, cuchara y papel configuran el inventario breve generador del caudal considerable de tu trabajo. En él la economía se hace generosa y la sobriedad se enriquece.

Este artículo fue publicado en el periódico "Notigrafías" Luis Alonso, San Juan, Puerto Rico, 21 de noviembre de 1986

ANTONIO MARTORELL - Poeta, guionista, artista, profesor y ocasional ensayista. Profesor residente en el Colegio Universitario de Cayey.



Artistas puertorriqueños y extranjeros homenajeados en las Bienales de San Juan

Desde su inicio en 1970, la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe ha presentado dos exposiciones paralelas a la edición de cada Bienal. Estas exposiciones, dedicadas a homenajear a un artista puertorriqueño y a uno extranjero, han constituido eventos de gran importancia que nos han permitido conocer lo mejor de la estampa latinoamericana.

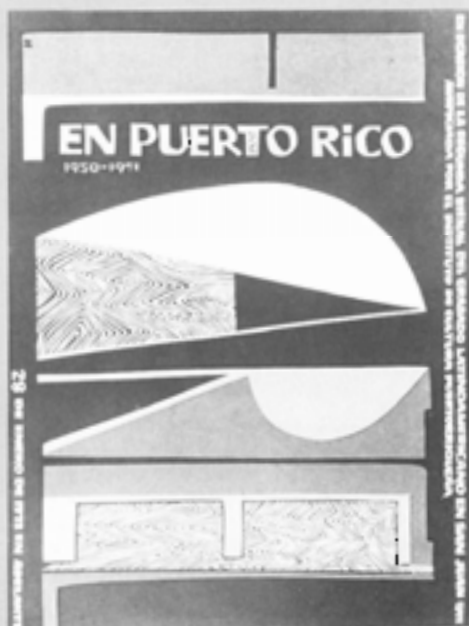
En esta edición *Plástica* le ofrece a sus lectores la oportunidad de ver en conjunto la reproducción de una obra de cada uno de los artistas homenajeados en estas ocho bienales.

Foto: Rafael Ramírez

Bienal	Artista Puertorriqueño	Artista Extranjero	País
I (1970)	Lorenzo Homar	José Clemente Orozco	México
II (1972)	"El Cartel Puertorriqueño"	José Guadalupe Posada	México
III (1974)	Rafael Tullio	Joaquín Torres García	Uruguay
IV (1979)	José R. Abeca	Mauricio Lasansky	Argentina
V (1981)	Manuel Hernández Acevedo	Roberto S. Matta	Chile
VI (1983)	Marcos Irizarry	José Luis Cuevas	México
VII (1986)	Antonio Martorell	Rufino Tamayo	México
VIII (1988)	Myrna Baez	Jesús Rafael Soto	Venezuela



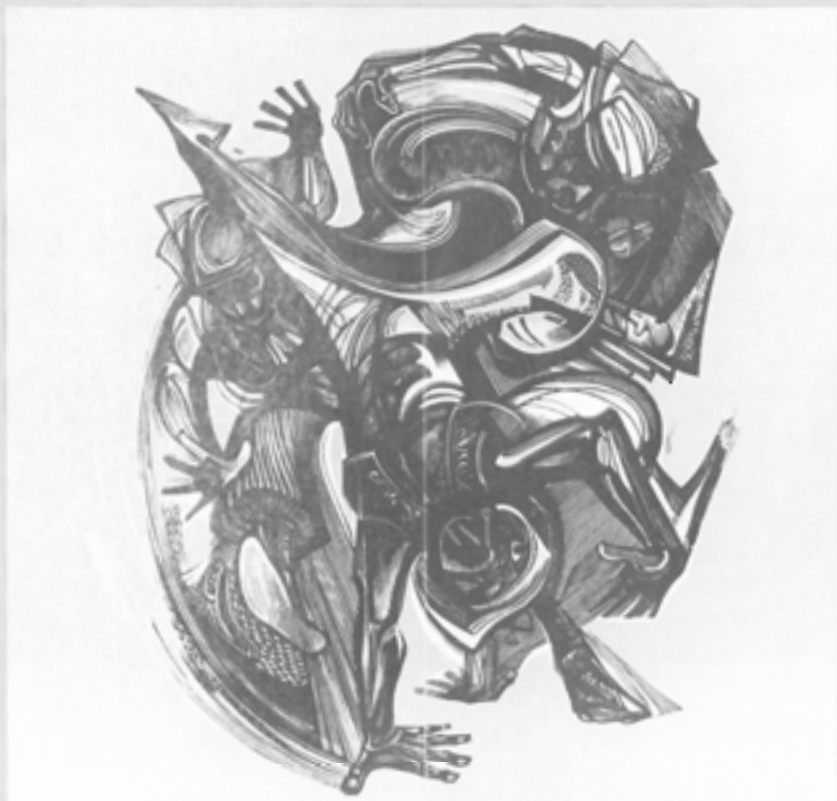
José Clemente Orozco, México, *Afección*, 1980, litografía.



CATALOGO

El Castel Puertorriqueño, portada del Catálogo, obra de Lorenzo Homar. Artistas participantes: Julio Rosado del Valle, Lorenzo Homar, Nomi Hutchinson, Rafael Tullio, José Meléndez Contreras, Carlos Raquel Rivera, Luis Germán Caign, David Gontia, Juan Díaz, José A. Torres Martínó, Luis Hernández Cruz, José Rosa, José R. Alvea, Rafael López del Carpio, Alberto Ortiz Collazo, Eduardo Vera, Antonio Martorell, Ida Nieves Collazo, Rafael Rivera Ross, Wilfredo Chiesa, Luis Ananiam Ortiz, Antonio Navia.

Lorenzo Homar, *Acrobata marroquí*, 1958, linóleo.



José Guadalupe Posada, México, *Catavera de Don Quijote*, grabado en metal.



Mauricio Lasarowsky, Argentina. *Pope and Crying Boy*, 1967, aguafuerte, base de aluminio, aguatinta, relieve, puntaseca, grabador eléctrico, base de cera



José Nicols, *Homenaje al Santero don Zoilo Campos y Sotomayor*, 1967, serigrafía



Rafael Tufiño, *Cortador de caña*, 1957, linóleo



Isaque Torres García, Uruguay. Portada e ilustraciones del libro inédito de Torres García *Notre bousole de Navigateur dans la vie*, Paris, 1932.





Manuel Hernández Acevedo, *Aíntz*, 1958, serigrafía.

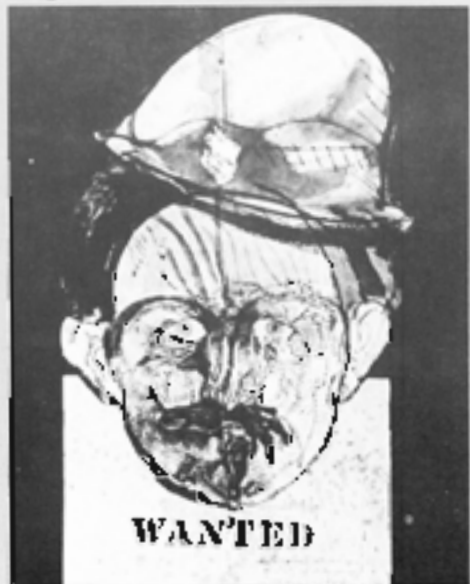


Roberto S. Matta, Chile, *El Violonista*, 1961, serigrafía.

Marcos Inzary, *Figura*, 1970, aguatinta y relieve.



José Luis Cuevas, México, *Wanted*, litografía.



Ennio Martorell, *Adán en San Juan*, 1986, grafía.



Myrna Báez, *Mestizaje*, 1987, serigrafía.



Rafael Tarrayo, México, *Máscara roja y azul*, 1984, técnica mixta.



Jesús Rafael Soto, Venezuela, *Sete Diciembre*, 1977, serigrafía.



Jesús Rafael Soto

Myrna Rodríguez-Vega

Los grandes artistas de nuestro tiempo parecen caer entre dos grupos: aquellos que muestran su originalidad al desarrollar ideas dentro de los medios existentes y aquellos que inventan nuevas formas de expresión usando materia es moderna. Solamente muy pocos, sin embargo, son verdaderos creadores en un sentido amplio. Aquellos pocos que se pueden considerar como creadores no solamente tienen una capacidad tremenda para incorporar nuevos materiales e innovadoras técnicas en su trabajo, sino que también se consideran grandes pensadores.

Entre éstos, se encuentra uno de los grandes artistas de nuestro tiempo, Jesús Rafael Soto, de Venezuela, quien hace más de tres décadas contribuyó grandemente al desarrollo del arte cinético, junto a otros artistas como Jean Tinguely y Yaacov Agam. Justamente cinco años después de haber arribado a París desde su país de origen, su obra fue exhibida en la famosa Galería Denise René en París. Otros artistas presentes en la histórica presentación

fueron Marcel Duchamp, Alexander Calder, Victor Vasarely, Pol Bury, Tinguely y Agam.

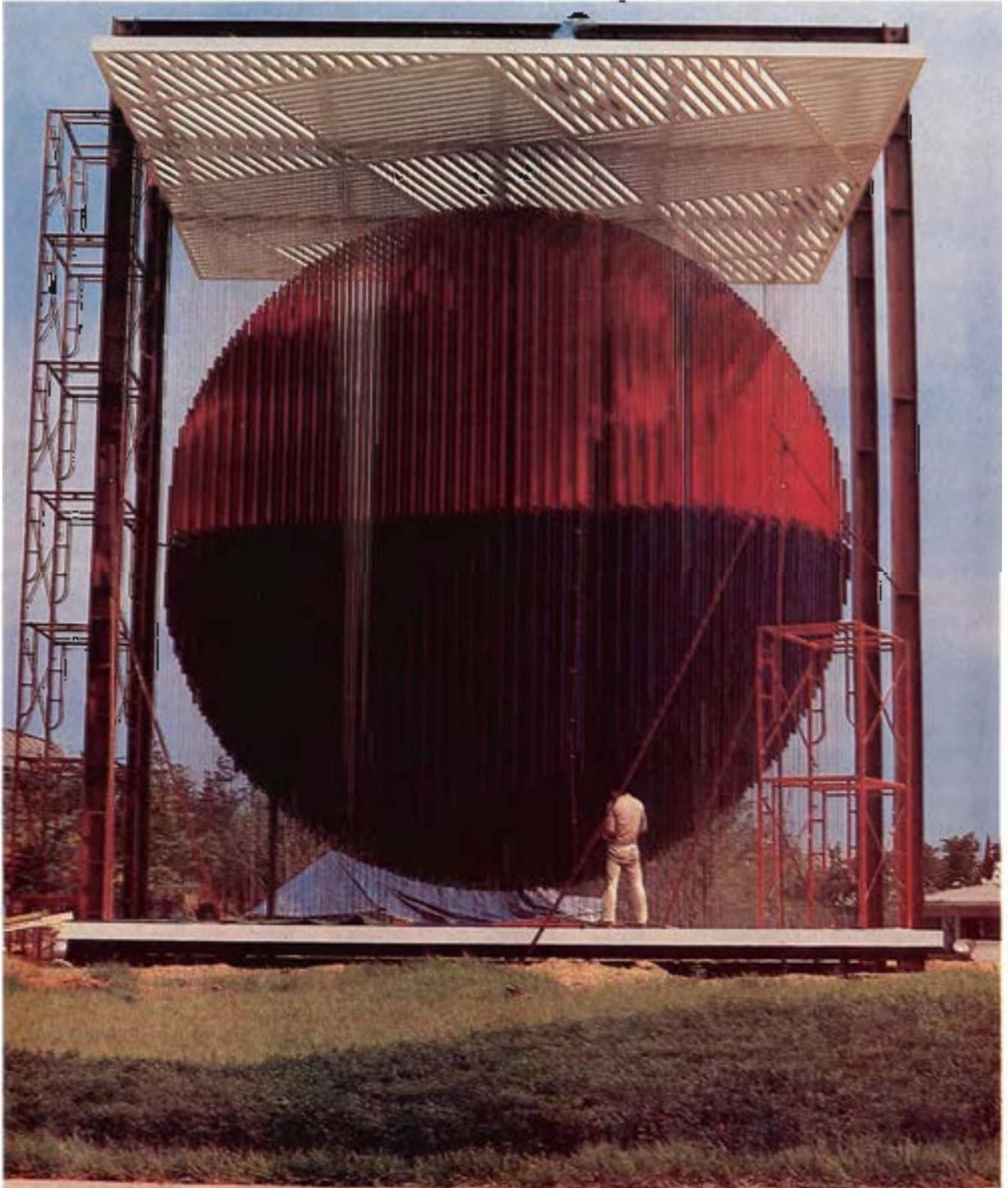
La mayor contribución de Soto al mundo del arte como se considera generalmente, es su trabajo en las construcciones tridimensionales, creaciones en las cuales el rol del espectador es vital en el proceso artístico. Nunca antes el espectador había cubierto tanta importancia en el arte, como en la segunda mitad de este siglo con las manifestaciones de artistas como Jesús Rafael Soto. Para Soto la completitud del proceso artístico no termina en la creación del artista sino que se mantiene

La mayor contribución de Soto al mundo del arte como se considera generalmente, es su trabajo en las construcciones tridimensionales, creaciones en las cuales el rol del espectador es vital en el proceso artístico.

activa, viva y en proceso mientras haya un espectador que experimente la obra de arte. Mucho se ha hablado de la experiencia total que produce la obra cinética de Soto. No obstante, con cada nueva creación suya, como la Gran Estera Olímpica de Seúl realizada en el Parque de Esculturas en la sede de las Olimpiadas en Seúl, Korea, el pasado año; la magia persiste, el genio creador se impone.

Podemos afirmar que toda obra de arte cumpliendo su propósito establece un diálogo con el espectador, siendo en la mayor parte de las ocasiones dicha comunicación parte de la intención de artista en el momento de la conceptualización y realización de la obra de arte. En la obra de Soto, podríamos decir que el artista en su proceso de creación, gesta y concretiza su idea mediante un análisis de posibilidades, un minucioso estudio de opciones perceptuales, pero una vez la obra es instalada, el artista la libera para que establezca su propio diálogo con el espectador. Tanta importancia otorga Soto al

Isayas Rucari Noto, *Gran Patera Olímpica de Seul*, 1988



espectador que le permite experimentar su obra libremente y sin restricciones. Ya implicado durante el proceso creativo está la activa participación del espectador tanto como la autonomía de la obra de arte que más que un mero objeto, posee una identidad propia que el espectador intentará aprehender, al penetrar física o visualmente. La obra en esencia controla siendo ella misma, manifestándose al espectador de acuerdo a sus circunstancias. En esa medida, cada obra al ser presentada a diferentes espectadores de distintas partes del mundo, y en diversas condiciones cambia en su manera de comunicarse con el espectador, pero conservando su esencia, su identidad propia.

Soto ha recibido innumerables honores por sus impresos que siguen un eje en conceptualización a lo tratado en sus obras ambientales. Su prestigio como uno de los más grandes artistas de este siglo, tanto por su producción antes mencionada como por su obra gráfica, le merecieron la selección como artista homenajeado en la VII Bienal de San Juan del Cibado Latinoamericano y del Caribe, auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Una selección de sus obras fue expuesta en la sede del Instituto, el antiguo Convento de los Dominicos de septiembre a diciembre de 1988. Soto recibió uno de los premios mayores en la Primera Bienal de San Juan del Cibado Latinoamericano y del Caribe, que se celebró en 1970. Después de dieciocho años de ausencia de Puerto Rico, el artista regresó a la Isla para realizar los preparativos de su exhibición

y posteriormente para la inauguración de la misma.

La exhibición que nos presenta el artista, es una selección de sus obras realizadas en la última década, una maravillosa muestra de su sensacional trabajo artístico. A pesar de que sus tamosos y fascinantes "penetrables", esculturas ambientales en las cuales la participación del espectador al entrar en el denso ambiente de hilos de nylon colgantes, no pudieron ser exhibidas, la exhibición constituye una prueba más de su extraordinario talento y gran dominio técnico. En este tipo de obra el espectador se

El artista se plantea problemas filosóficos que han preocupado y ocupado a grandes pensadores por espacio de siglos, incluyendo la relación de tiempo y espacio.

somete a una transformación ya que va dándole a una experiencia total.

Las series serigráficas, estructuras de pared, una instalación de piso y otra colgante, constituyen exquisitas representaciones de la genialidad artística. Las manifestaciones artísticas de Soto van más allá de los límites del arte, retando no solamente al espectador sino a otros artistas también. El artista se plantea problemas filosóficos que han preocupado y ocupado grandes pensadores por espacio de siglos, incluyendo la relación de tiempo y espacio. Soto ha concretizado ideas y de esa manera ha sentado las bases

para el desarrollo posterior del arte conceptual, siguiendo los pasos de artistas como Marcel Duchamp con su famosa *Máquina del tiempo*. La perfecta unión de concepto y materia se logra en la obra de Soto.

Es sorprendente cómo el arte de Soto, siendo tan complejo tanto en su aspecto técnico como en su conceptualización, puede ser aprehendido primero visualmente y luego intelectual y emocionalmente por prácticamente todos los que son expuestos a él. Es realmente conmovedor observar las distintas reacciones de los visitantes. Los niños son fascinados por el efecto del movimiento y el lego se deja quedando encantado con sus trabajos, abriendo sus ojos a un mundo mágico nunca antes experimentado.

Sin los trucos mecánicos de fuerzas extrínsecas, como motores, el trabajo de este gran artista depende esencialmente, como él así lo expresa, del espectador, quien cambia su movimiento en la medida en que cambia de posición en relación a la obra. Presencé a mis niñas acostarse en el suelo para poder observar desde abajo hacia arriba el movimiento de la gran esfera en giro y arrastrado compuesta de cientos de tubos arreglados en secuencia. La otra obra de gran tamaño en la muestra, situada directamente en el piso, refleja un ambiente diferente. Las varillas negras proyectándose desde el piso en una manera un tanto agresiva, emergen de una plataforma circular, dependiendo su movimiento del ángulo de visión del espectador. La fragmentada esfera agru-

aparar cada crea una misteriosa y a la vez encantadora apariencia.

Los efectos de luz y espacio sobrepasan cualquier habilidad técnica, moviendo al espectador, no solo física sino intelectualmente. Las obras en términos generales producen más allá de un estímulo visual al espectador, lo fuerzan a reflexionar sobre la vida misma. La obra cinética de Soto reta al espectador a la vez que lo envuelve en un juego sensorial. El movimiento sugerido y real logrado por medio de la luz, color y forma, presenta diversas dimensiones de espacio y tiempo.

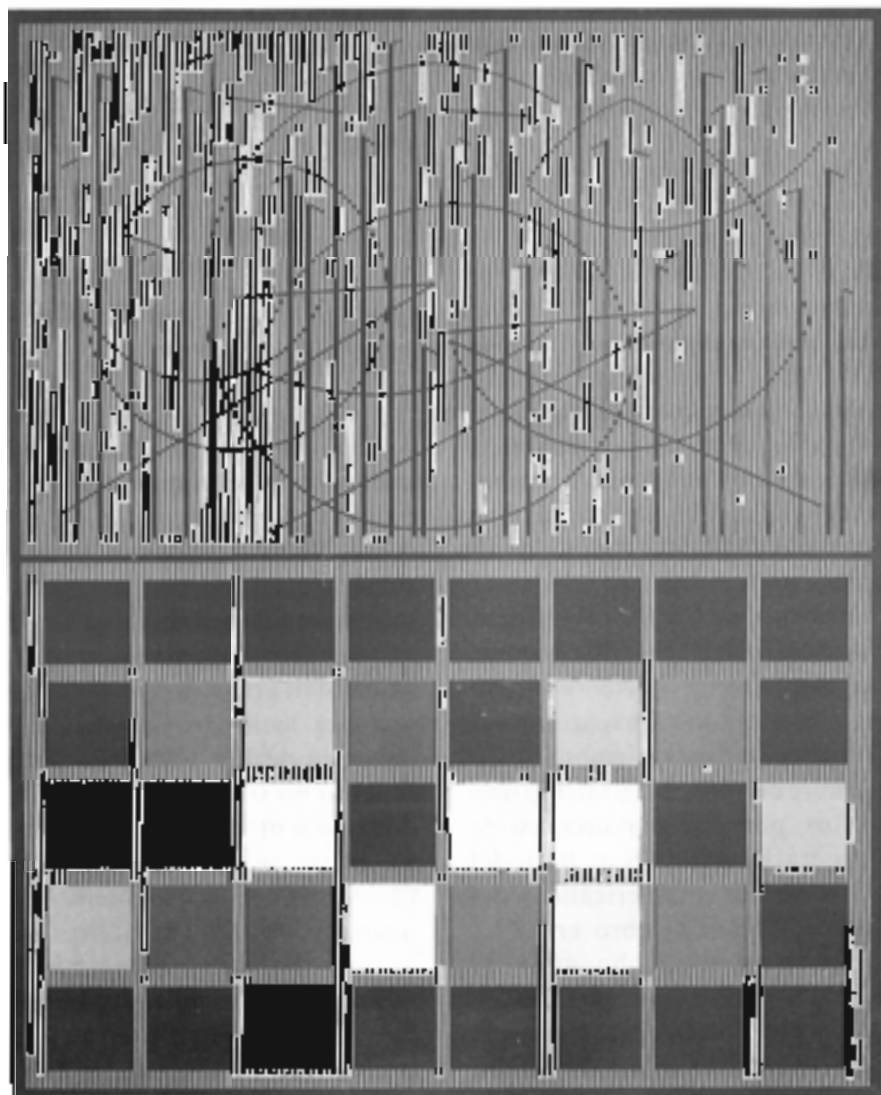
Aunque las serigrafías de Soto son ejecutadas magistralmente, necesitando de una exactitud y precisión en su rendimiento, el impacto de las obras tridimensionales es mucho mayor. Pensamos en los impresos como derivados del concepto de movimiento de las piezas escultóricas, pero más ver cada una se manifiesta como una manifestación válida de las ideas del artista. Tres de las obras pertenecen a la serie "Serie Beaubourg", de 1980, ensambladas de simple y simple como cuadrado con variaciones de color que añaden al ritmo que se presenta en toda la obra de Soto. *Plata, Lila, y Azul* son abstracciones muy valiosas. Otras serigrafías presentan el movimiento en forma más gratificante por los patrones basados en líneas curvas sobre formas geométricas que ayudan a que el artista Juan *Escultura*. Podemos señalar como ejemplos *Escultura azul et blanche*, *Doble escritura blanche et rose*, y *Doble escritura bleu et noir* de la serie "Serie Mian", de 1984.

La mayor parte de las obras

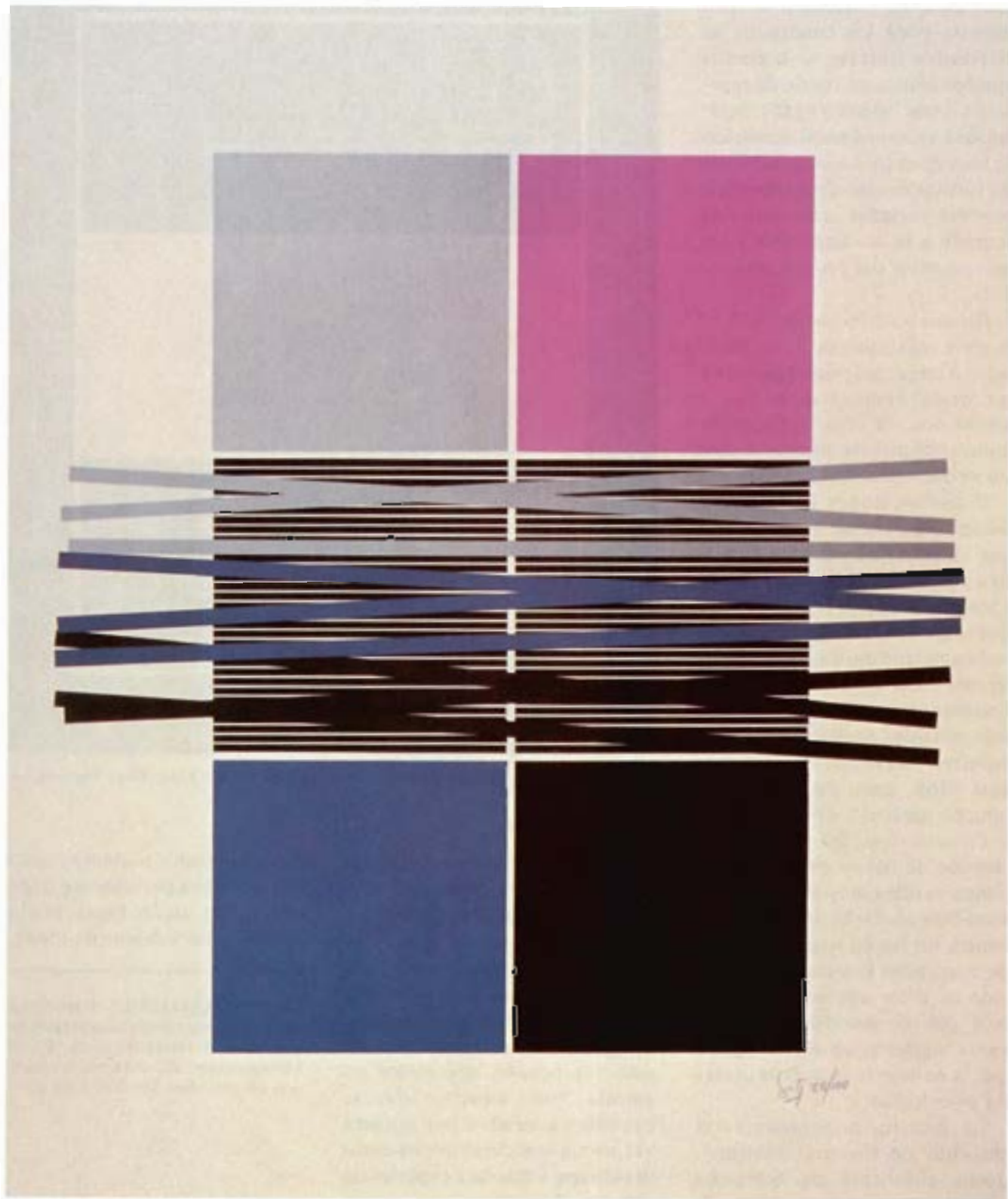
que se exhibieron eran grandes estructuras de pared mayormente en metal y madera. *Trípode de cobre*, de 1983, compuesta de tres piezas tan colocada en la pared exterior. Los cuatro cuadrados en cada pieza, dentro de un espacio y marco cuadrado, crean una dimensión que puede ser apreciada mejor a distancia. El color en éstas tanto como en la mayoría de las obras del artista es fundamental en la percepción del movimiento, aún cuando se trata de bajas intensidades.

La obra cinética de Soto reta al espectador a la vez que lo envuelve en un juego sensorial. El movimiento sugerido y real logrado por medio de la luz, color y forma, presenta diversas dimensiones de espacio y tiempo.

José Rafael Soto, *Rosa Negra*, 1980, 77 x 77 x 198 cm. Foto: C. H. B. B. B. B.



Testo Rafael Soto, Serie *Discontinua*, 1977, serigrafia, 33" x 25" Foto Lucio Bocheri/ag

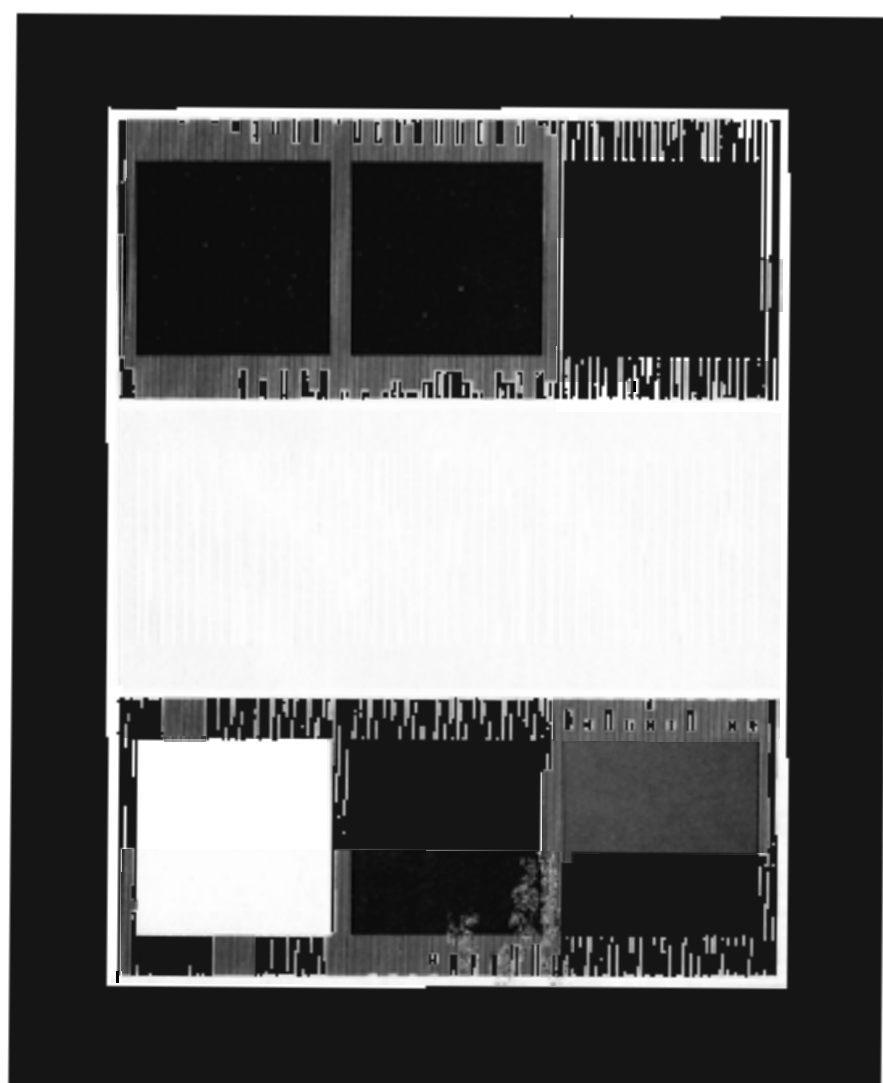


Algunas piezas de la serie "Asimilación" de 1982, se encontraban en el salón principal. En esta obra los cuadrados de diferentes colores y tamaños puestos contra un fondo de repetición lineal blanco y negro sugieren una extraordinaria sensación de movimiento. La separación de las formas del fondo o superficie produce variadas sensaciones de acuerdo a la luz disponible y los movimientos del propio espectador.

Bandas y abstracción de 1974, es la obra más antigua de la selección. Aunque un poco diferente a las otras demuestra como el artista una vez emprendió su camino continuó de un paso a otro sin volver atrás.

Tronó las nubes 1979, es una fascinante obra de gran tamaño que alcanza una vibrante atmósfera por medio de la repetición de pequeñas varas en forma de "L", que surgen de la superficie. Realizada con técnica similar pero diferente en la división espacial es *Cuatro colores en tres* de 1981. Sus más recientes producciones en la muestra, realizadas durante el año 1988, eran dos obras de tamaño mediano, *Círculo violeta* y *Vínculo rojo*. En estas obras, cuerdas de nylon colgantes sostienen varillas muy finas puestas semi-diagonal y horizontalmente contra un fondo negro y blanco de cuadrados invertidos. Un círculo de color aparece y desaparece con el movimiento de las varas logrando un efecto óptico que se convierte en uno de carácter psicológico.

La muestra presentada en el Instituto de Cultura Puertorriqueña constituye un homenaje selectivo a un gran artista. El



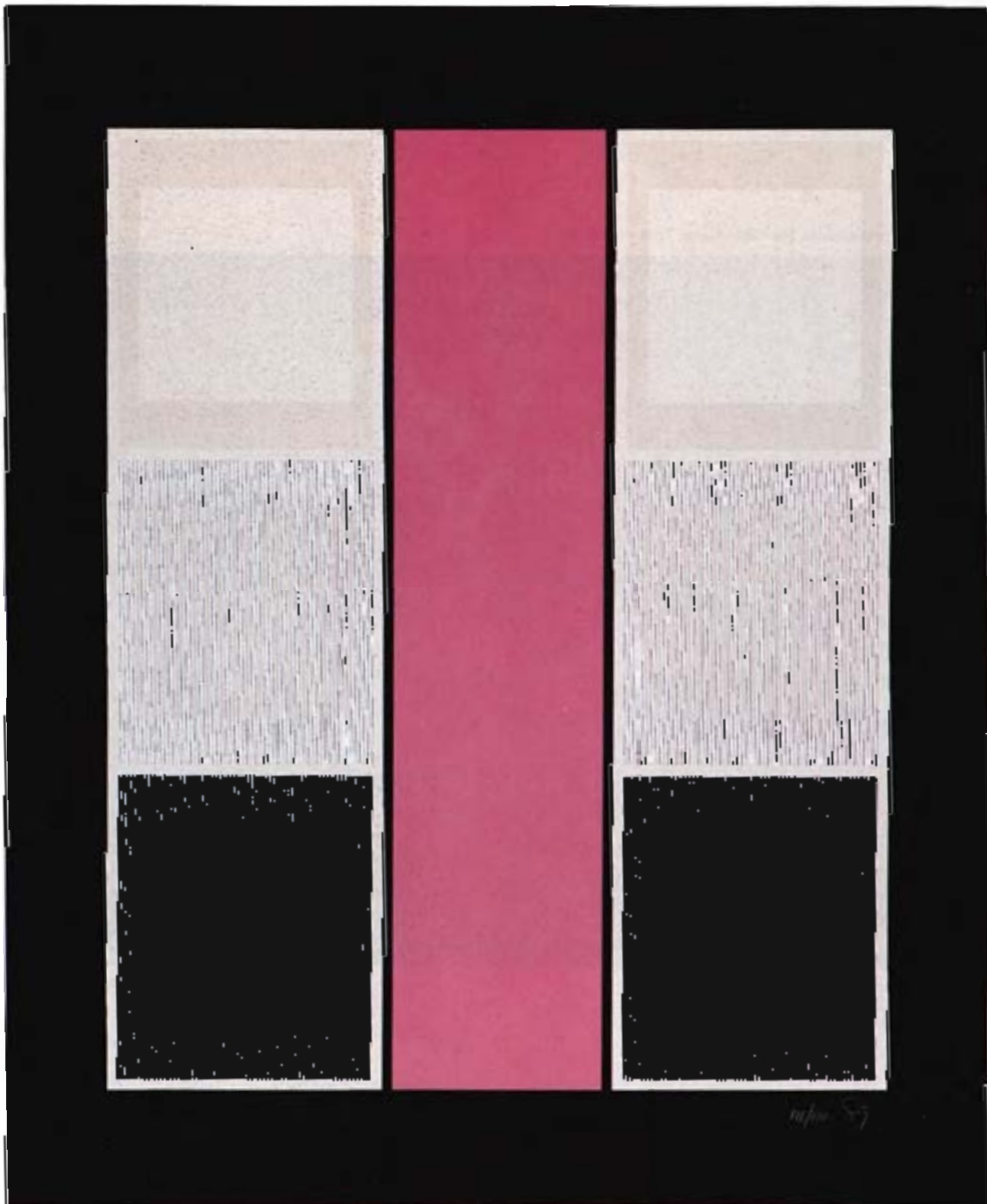
Jesús Rafael Soto, *Biosfera*, 1980, serigrafía, 211" x 97" Foto: Frieda Bocheitrop

efecto de la obra de Soto, no solamente en la escena de arte local sino también en el público en general, sobrepasa más de lo presentado hasta ahora. Para nosotros, los que de una u otra manera hemos estado en contacto con el mundo estético de Soto, ha sido una ocasión largamente esperada. Para aquellos que se enfrentan a su obra por primera vez, estamos seguros que ha constituido una verdadera experiencia estética. Esperamos que en un

futuro cercano podamos contar con una obra permanente de este artista, en algún lugar público para estudio y deleite de todos.

MYRNA RODRÍGUEZ, Pactora apurta, es profesora de historia de arte en la Universidad Interamericana, Recinto Metropolitan. Actualmente escribe de arte del periódico *El San Juan Star*.

Jesus Rafael Soto, *Banda rosada*, 1980, ser. graticó, 23 1/2" x 19" Foto: Erich Boehnding



La capella en el Arsenal de la Paqueta Foto: José A. Peláez



Por las Galerías

Delta de Picó

La Liga de Arte de San Juan, al igual que otras instituciones culturales, e importantes galerías de arte en Puerto Rico, ofreció en su sala y en saludo a la VIII Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe, una excelente exposición de la obra gráfica de la grabadora puertorriqueña Haydee Landino, artista premiada en la VII Bienal del Grabado de San Juan, en la Bienal Gráfica de 1985 de México y en numerosos certámenes en y fuera de Puerto Rico.

Fue ésta la primera exposición individual de Landino en su patria. Bajo el título de "Evolución del Pensamiento" presentó 18 obras de mediano y gran formato (xilografías, litografías y grabados en relieve) en los que utiliza expresivos cortes con los que construye las dinámicas imágenes que aparecen en sus grabados.

Sobre su obra se expresa la artista "la temática de mi obra se podría resumir de la siguiente manera: la lucha y continua búsqueda del ser humano por su propia definición dentro de una sociedad colonial y depresiva. El

hombre y la mujer luchan contra los papeles sociales estereotipados impuestos por la sociedad que limita su pleno desarrollo como individuos vinculados íntimamente a su problemática social"

• Clarisa Biaggi llegó a la Liga de Arte después de haber tomado algunos cursos de cerámica en Bellos Oficios y en Casa Candina. Tal y como le expresó a la que fuera su amiga y profesora, la conocida artista Sylvia Blanco, venía con el firme propósito de trabajar fuerte hasta lograr el objetivo que se había trazado.

Los años pasados en la Liga fueron años de absoluta dedicación bajo la tutela de Sylvia Blanco. John Balossi y Lorraine de Castro y logró desarrollar un lenguaje propio con una visión muy femenina. Bultos, cajas y maletines en ricas texturas y colores forman la mayor parte de la exposición "Construcciones y Encuentros" que montó en la Galería de la Liga de Arte del 4 al 25 de agosto y son el producto de un trabajo continuo que evidencia la madurez tras largas horas de experimentación y estudio.

La integración al barro de elementos naturales como troncos, bejucos y lianas, le dan a su obra un toque mágico donde impera lo telúrico.

En otras son los encajes, los estarcidos y otros objetos extraídos tal vez de algún viejo costurero familiar, lo que le dan ese toque íntimo de femineidad a otras de sus piezas.

La exposición fue muy visitada por un gran número de personas.

• La sala Francisco Oller del Museo de Arte e Historia de San Juan se ha convertido en una de las salas de exhibición más visitadas de la ciudad capital. Entre las exposiciones presentadas este año podemos mencionar "Obra Selecta"- 1977-1988" del artista colombiano Félix Angel, radicado hace diez años en Estados Unidos. Esta exposición es la muestra individual más abarcadora que el artista ha presentado hasta la fecha y la misma consistió de 58 obras entre dibujos, pinturas y "collages" en las que se repetía una y otra vez su tema favorito: caballos, jinetes, atletas y deportistas. Sobre el artista y su



Felix Angel. *Árbol*, 1987. arcilla sobre tela, 52 x 58.

obra escribe el crítico de arte Samuel Cherson. "No es Angel un artista que se deja encandilar por las modas y corrientes del momento. Tampoco parece temer un flirteo con entiques tradicionales e intemporales, que a medida ganan al artista la etiqueta

de conservador. En el vasto territorio del arte, Angel es un jinete que cabalga solitario por la vereda seleccionada, sin preocuparse mucho por unirse a los grupos de caza en el país adoptivo ni arribar a metas fáciles".

♦ La conocida grabadista dominicana Rosa Lavárez presentó en el Museo de Arte e Historia una excelente serie de grabados y dibujos bajo el título de "Enigmas". Toda su obra, pero en especial sus grabados, transmiten un fuerte mensaje social, erectoros

con un dominio absoluto de las técnicas de la estampa.

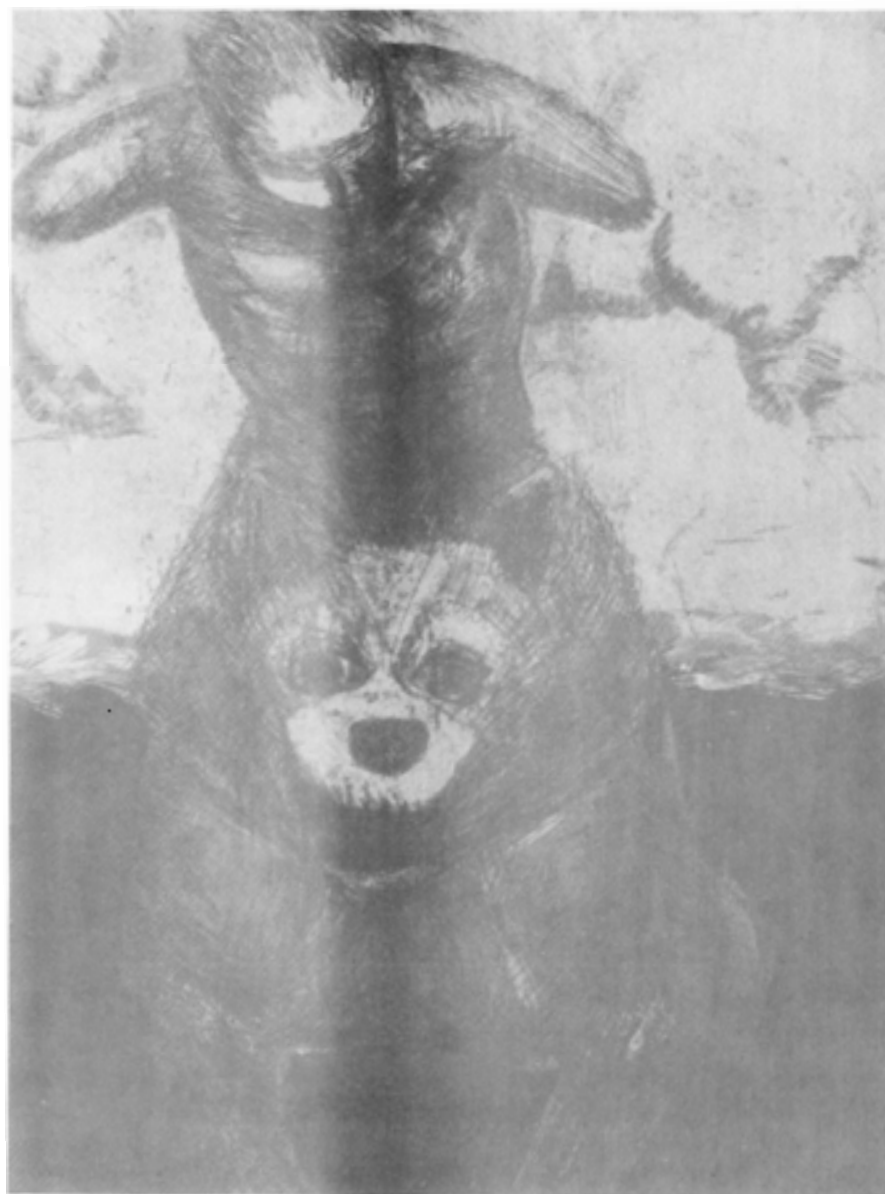
Lavárez estudió en su país natal, Santo Domingo; en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York y en Puerto Rico con el maestro José R. Alicata; y ha participado en importantes colectivas y bienales latinoamericanas e internacionales.

Conocidos críticos de arte tales como Marianne de Loentino,

Jeanette Miller, Antonio Martorell y Vasilios Toulis escriben sobre la artista y su obra en el catálogo que acompañó la exhibición.

Antonio Martorell se expresa así sobre la artista: "En el trabajo de Rosa no hay titubeos. Una imagen nace de la otra, la cubre su propia sombra proyectándose hacia adelante despejando horizontes cada vez más cercanos al

espectador y más profundos en la artista. Combina con singular y natural destreza la penumbra con la luz, lo orgánico con lo geométrico, abstracción y figuración, dibujo y pintura, gráfica y collage, el cromatismo brillante con el blanco y negro no menos brillante. Y este florecimiento se da en razón de una fina inteligencia de las manos, de una rara tangibilidad de su espíritu que trans-



Rosa Lavárez *Ancho gorgopete*, 1982, 60 x 45 cm.

forma la obra sobre papel en imagen con papel...".

• Rosa Irigoyen cursó estudios de arte en The Corcoran School of Art de Washington, D.C., en la Universidad de Puerto Rico en donde se graduó Magna Cum Laude, y en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan bajo la tutela de la conocida artista y maestra Myrna Báez. Ha sido merecedora

de varios premios en distintos certámenes celebrados en Puerto Rico. Últimamente trabaja con preferencia el monotipo, pieza única de grabado, obtenida por medio de la impresión calográfica sobre metal, cristal, etc.

La exhibición que presentó del 21 de abril al 11 de mayo en la Galería de la Liga consistió de 20 monotipos y dos serigrafías ejecu-

tados todos entre el 1985 y el 1988. La misma fue muy bien acogida por el numeroso público que la visitó.

DE LA DE P.R.C.O., puertorriqueña. Es miembro fundador de la Liga de Arte de San Juan y de la revista *Positiva*. Actualmente es Directora de la Liga y miembro de la Junta Editora de esta revista.



Rosa Irigoyen, *Abrazo II*, 1986, monotipo, 25 x 17 1/2"

Favor de suscribirme a la Revista **PLASTICA**

Nombre _____

Dirección _____

_____ Zip Code _____

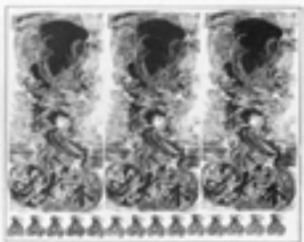
Liga de Arte
Apartado 5181, Puerta de Tierra
San Juan, Puerto Rico 00906-5181

LOCAL: \$10.00 Anual

EXTERIOR: \$12.00 Anual

TENGA UNA COLECCION COMPLETA DE PLASTICA

Plástica



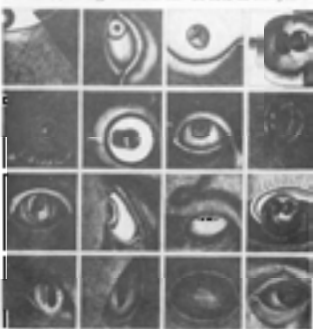
Números 1 - 2 - 3 - 7 - 8 - 9 - 10 - 14 - 16 agotados

Números 4 - 5 - 6 - 11 - 12 - 13 - 15 -

17 - 18

\$7.00 c/u

Plástica II



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

- Núm. 1 Núm. 3 Núm. 6 Núm. 11
 Núm. 12 Núm. 13 Núm. 15 Núm. 17 Núm. 18

\$7.00 c/u

TOTAL _____

Nombre _____

Dirección _____

Zip Code _____

CHEQUE

GIRO POSTAL

Liga de Artistas Plásticos de México, A.C. - P.O. Box 4000 -

EL TESORO DE UN PUEBLO



El Tesoro del Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Colección de la Cooperativa de Seguros Múltiples

El arte, una de las más altas manifestaciones de la cultura, encarna el espíritu del pueblo. Sus sueños y sus preocupaciones, sus angustias y sus gozos, sus desvelos.

En la Cooperativa de Seguros Múltiples atesoramos con particular celo nuestra Colección de Arte Contemporáneo Puertorriqueño porque existimos para servirle a Puerto Rico y el arte es tesoro cultural que perpetúa el alma de nuestro pueblo.



COOPERATIVA DE
SEGUROS MÚLTIPLES
DE PUERTO RICO

Apartado 3546,
San Juan, P.R. 00936
Tel. 758-8565

**El arte
genuino
despierta
el sentido
y arranca
una emoción**



Por ese estímulo que
es fuerza creadora,
el Chase contribuye
hoy y siempre con las
artes en Puerto Rico.



Chase Bank, N.Y. Member FDIC

BOTELLO



EXPOSICION COLECTIVA DE ARTISTAS LOCALES
E INTERNACIONALES

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

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

*Nuestro compromiso con el arte
nos enorgullece.*



Fragmento del mural "La Piedad" de Rafael Tufre

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE AMERICA LATINA (OEA)

Museum of Modern Art of Latin America (OAS)



Colección Permanente - Unidad Audiovisual - Centro de Referencia y Archivo -
Restauración - Exposiciones Temporales - Visitas Guiadas

201, 18th Street, N.W., Washington, D.C., 2006

Teléfono: (202) 458-6016

Dirección de Correo: 1889 "F" Street, N.W., Washington, D.C. 2006, U.S.A.

Abierto de Martes a Sábado de 10 a.m. a 5 p.m.

Servir con orgullo es aportar al mejor mañana de esta tierra.

En el Banco Popular ponemos a su alcance las
y mejores servicios bancarios a cargo de un
personal competente y bien adiestrado.
Porque queremos ayudarle a planificar su futuro
económico de manera eficiente y responsable.



BANCO POPULAR



MUSEO • DE • ARTE
CONTEMPORANEO
DE • PUERTO • RICO

Una institución sin fines de lucro incorporada según las leyes del Estado Libre Asociado de Puerto Rico con el propósito de reunir en etapas sucesivas de su desarrollo la obra de los artistas contemporáneos que más se han destacado en Puerto Rico el Caribe y Latinoamérica.

Respalda esta iniciativa. Únete como socio a los "Amigos del Museo de Arte Contemporáneo" (MAC).

Para información escriba a:
Museo de Arte Contemporáneo
G.P.O. Box 2377
San Juan Puerto Rico 00936

PLASTICA ANTERIOR

LIGA ESTUDIANTES DE ARTE

Myrna Rodríguez

LA HISTORIA ORAL Y LOS MUSEOS

Annie Santiago de Curet

LA PINTURA PLAYERA DE CARMELLO

SOBRINO, O DE COMO LOS
PUERTORRIQUEÑOS HEMOS
DESCUBIERTO LOS DUEÑOS DEL LITORAL.

Edgardo Rodríguez Jetha

LA XLIII BIENAL DE VENEZIA

Luis Camnitzer

ARTE LATINOAMERICANO EN LOS
ESTADOS UNIDOS: AL MARGEN DE
ALGUNAS EXPOSICIONES

Efraim Barradas

LA IDENTIFICACION Y LA CRITICA: NOEMI
RUIZ EN PERSPECTIVA

Fernando Ciro

JACOBO BORGES CON MOTIVO DE SU
RETROSPECTIVA "DE LA PESCA AL ESPEJO
DE AGUAS" (1956-1986)

Agueda Hernández C.

CIEN AÑOS DE PINTURA DOMINICANA

Martanne de Tolentino

LA HACIENDA AURORA DE FRANCISCO
OLLER

Marimar Benítez

UN ESTRENO CUBISTA: JUSEP TORRES
CAMPALANS ALIAS MAX AUB

Estelle Irizarry

APUNTES SOBRE AMELIA PELAEZ Y EL
ARTE LATINOAMERICANO

Bélgica Rodríguez

POR LAS GALERIAS

Delta de Picó

PROXIMA PLASTICA

EL VERDADERO ARTE

LATINOAMERICANO

Ricardo Pau-Usoa

SOBRE PERROS, PILOTOS Y

REALIDADES...

Rafael Omar Ruiz

UN BUEN EJEMPLO DE LEGISLACION

CULTURAL

UNA VOZ PUBLICA: QUINCE AÑOS DEL

CARTEL CHICANO

Shira Goldman

UN ECO DE ALHAMBRISSIMO EN PONCE

Carmen A. Rivera de Figueroa

EL NACIONALISMO EN EL ARTE RUSO

PINTURA RUSA DEL SIGLO XIX

Juan Alberto Kurz Muñoz

MEMORIAS PICTORICAS DE BETSY

PADIN

J.A. Pérez Ruiz

ACCESO AL "MAINSTREAM"

Luis Camnitzer

"FUERA DE CUBA": EXPOSICION DE

ARTISTAS CUBANOS CONTEMPORANEOS

POR LAS GALERIAS

Delta de Picó

D
plástica

