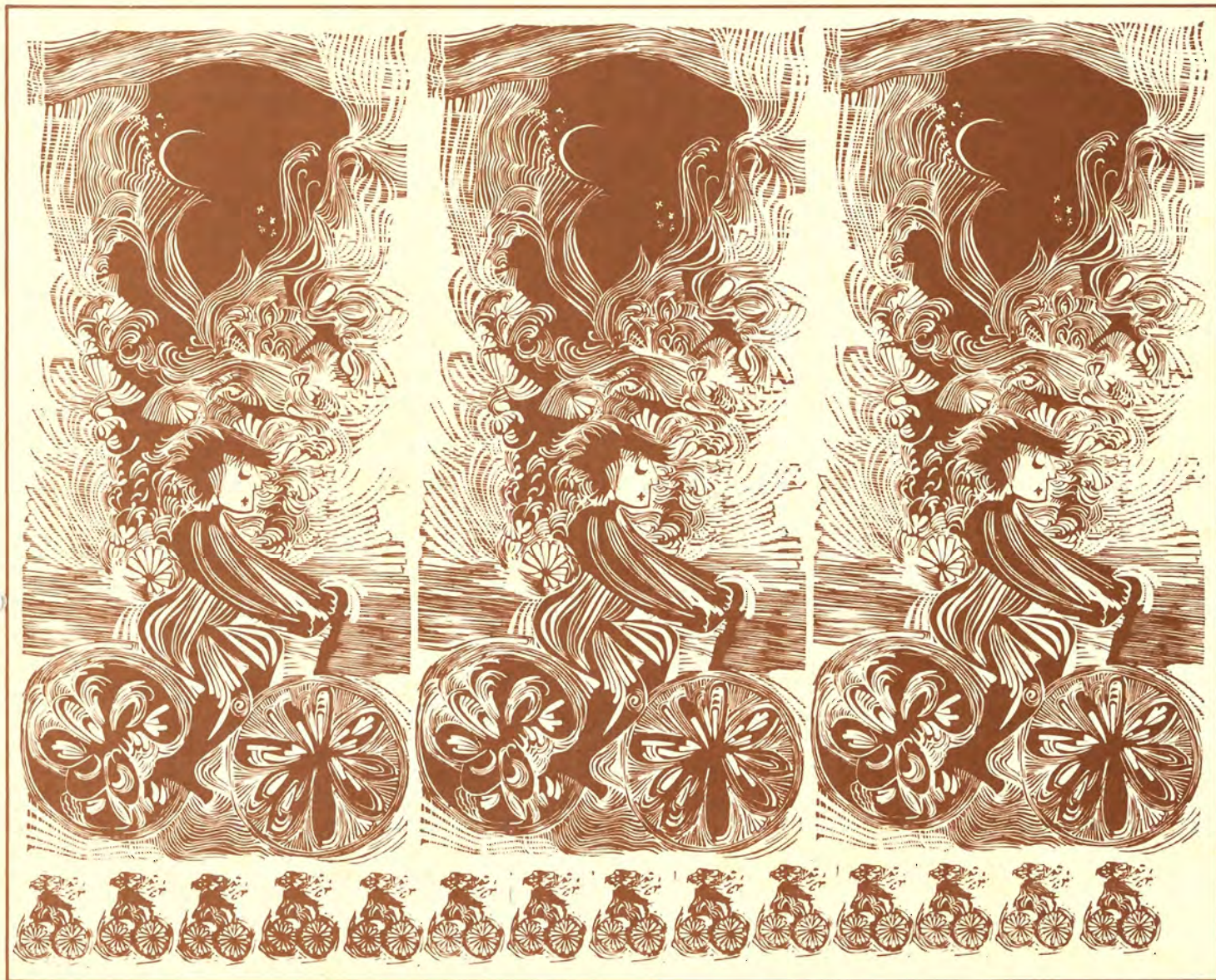


Plástica

9

Revista de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan

Agosto 1982 / \$3



Carlos Mérida - Marimar Benítez

Lorenzo Homar y el cartel en el Instituto de Cultura Puertorriqueña - Teresa Tió

La Situación de las Artes Plásticas en Puerto Rico - Luis Hernández Cruz



LIBRESE DE UNA "SOBRECARGA" MENTAL

Nosotros podemos suministrarle toda una serie ininterrumpida de cortacircuitos (más de un centenar), con una vasta gama de características:

... De 15 a 600 amperios ...
Capacidad interruptora: hasta 25.000 amperios ... Tensión eléctrica: hasta 240 voltios ... Monopolares y tripolares ... Tipos de perno, de enchufe y de conexión por cable ... Para servicio normal y aplicaciones que exijan una dis-

yunción alta o super-alta ... Usos: residenciales e industriales.

Además, fabricamos nuestros propios contactos de plata/tungsteno y elementos bimetálicos ... Somos los únicos fabricantes de cortacircuitos que hacemos eso. Tales componentes son las piezas eléctricas críticas y nosotros las producimos con precisión de joyero.

GTE SYLVANIA

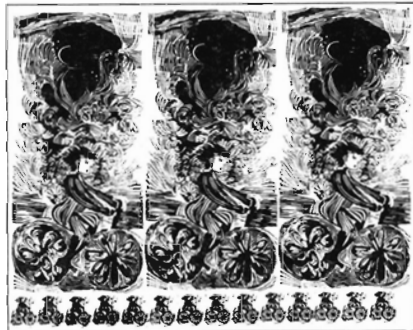
P.O. Box 6521 — Loíza Station
San Juan, Puerto Rico 00914

Plástica

Revista de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan

9

Agosto 1982 / 13



Carlos Mérida - Marimar Benítez

Lorenzo Homar y el cartel en el Instituto de Cultura Puertorriqueña - Teresa Tió

La Situación de las Artes Plásticas en Puerto Rico - Luis Hernández Cruz

Portada: "CICLISTA"
Grabado en madera
de Consuelo Gotay

Editores:

Hélène Saldaña / Delta Picó
Frances M. Bothwell del Toro /
Marimar Benítez / Teresa Tió

LA LIGA ESTUDIANTES DE ARTE DE SAN JUAN es una institución sin fines de lucro dedicada única y exclusivamente al completo y total desarrollo del estudiantado a través de su escuela y cursillos y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior.

Plástica 9


Revista Cultural de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan / Septiembre 1982

-
- 2 EDITORIAL
-
- 3 IN MEMORIAM
-
- 4 CARLOS MERIDA - Marimar Benítez
-
- 6 IMPRESIONES SOBRE ARQUITECTURA - Damián Bayón
-
- 9 ARTE LATINOAMERICANO HOY - J. G. Cobo Borda
-
- 11 LA SITUACION DE LAS ARTES PLASTICAS EN PUERTO RICO HOY - Luis Hernández Cruz
-
- 13 EL ARTE DE LA ESCULTURA POPULAR - I. Vandevivere
-
- 16 LA OBRA DE CONSUELO GOTAY - Margarita Fernández
-
- 18 RASGANDO EL VELO - France Bothwell
-
- 20 SUSANA ESPINOSA - Marimar Benítez
-
- 22 LORENZO HOMAR Y EL CARTEL EN EL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA - Teresa Tió
-
- 28 LA CREATIVIDAD Y EL YO - Margarita Fernández
-
- 30 EL MUSEO TAMAYO - Marco Díaz
-
- 32 ARTE CUBANO - Samuel Cherson
-
- 37 EL GRECO - Damián Bayón
-
- 39 EUROPA 1982 - Hélène Saldaña
-
- 42 IRAZU Y POAS, OBRA DE BETSY PADIN - J. A. Pérez Ruiz
-
- 43 POR LAS GALERIAS - Delta de Picó
-
- 48 RESEÑA DE LIBROS - I. Vandevivere

Junta de Directores Liga Estudiantes de Arte de San Juan

Rosita Haeussler / Jaime Anglada / Marifé Vall-Llobera /
Francisco Arteaga / Graciela Candelas / Betsy Padín / Hélène Saldaña
Myriam Zamparelli / Jorge Rigau / Ramón Arroyo Carrión /
Norman Hopgood

EDITORIAL



San Juan es una ciudad única. Sus calles, casas e iglesias hablan al caminante de nuestra historia. Es espacio vital donde se unen la piedra, el ladrillo, la madera y la mano del hombre. Es escenario de cultura. A todo ello responden sus museos.

Ellos cumplen el propósito de conservar la herencia cultural que ha producido nuestro ingenio e imaginación, o simplemente mostrar nuestra humanidad y nuestro espíritu a través de las cosas que formaron parte de la vida de nuestros antepasados. Son ellos, más que almacenes repletos de objetos, vehículos de enlace con nuestro pasado y presente. Allí asistimos con asombro a la recreación de lo que fuimos en lo que hoy somos.

Los museos de San Juan tienen todavía una característica que les hace aún más útiles e interesantes. Localizados a través de la ciudad, parecen esperar la visita del caminante para asombrarle con su testimonio, invitándole a abandonar el calor de la calle y mostrarle un trozo de historia. Si bien carecemos del gigantesco y masificado museo en que nos vemos obligados a un ejercicio de concentración para que lo abundante no se torne en caos, los museos de San Juan nos enfrentan a colecciones pequeñas con una clara identidad, con sentido de unidad cuya pequeña escala facilita el fin formativo y didáctico que debe cumplir un museo.

Puerto Rico con ellos se adelantó varios años a la tendencia moderna de la museología. Tal fue el señalamiento del director del Museo Metropolitano de Nueva York, Phillippe de Montebello, además de recalcar que ellos forman parte integral de la vida y son parte definitoria de San Juan.

La vigorosa y polifacética labor del Instituto de Cultura Puertorriqueña, dotó a la antigua ciudad, antes desierta de museos públicos, de una cadena de colecciones relevantes a su pasado, en edificios conscientemente restaurados que crean las atmósferas adecuadas a las exhibiciones cobijadas. La obra se extendió a puntos históricos de la isla.

En la prensa del país se ha informado sobre la intención de cerrar el Museo del Indio (Casa de los dos zaguanes), El

Museo de la Farmacia y el Museo de Santos para trasladar sus colecciones al llamado Museo de la Cultura Puertorriqueña en el Arsenal. El despojarnos de tres museos y del espacio vital que ellos ocupan es una política equivocada que llevará a San Juan a un paulatino deterioro de sus espacios, de su arquitectura y de lo que es nuestro, el patrimonio cultural.

Hoy toda esa gigantesca labor parece demorarse. Perplejos contemplamos el cierre de varios de nuestros museos; el de Porta Coeli en San Germán, el Museo de Historia Militar en San Jerónimo, el Museo Indígena de Caguana en Utuado, el Museo del Niño en el Polvorín de Santa Elena.

El Museo de Santos y el de la Farmacia estuvieron cerrados por mucho tiempo, sirviendo por momentos para la ubicación de escritorios y personal burocrático, lo que desvirtúa su propia naturaleza; La Casa del Libro, que posee la colección más importante de incunables en América, está en peligroso estado de deterioro; El Museo de Bellas Artes, único museo de pintura puertorriqueña en el país, desde hace años tiene desglosada la mitad de su colección.

Creemos además que crear un Museo de la Cultura Puertorriqueña es una equivocación ya que la cultura puertorriqueña no está muerta y no puede ser un objeto de museo. Hay aspectos de nuestra cultura que son museables: el arte, la historia, la arqueología, las artes populares. Dichas áreas cuentan con museos monográficos por toda la ciudad. Si mantener los museos existentes ha sido difícil, abrir uno nuevo, de gran tamaño como se pretende, no solo consumirá gran parte del exíguo presupuesto sino que añadirá al desconcierto.

Pedimos a las autoridades aludidas que se le preste atención a los museos existentes, que se amplíen las colecciones y que se restauren los museos en deterioro. Nuestros museos cumplen una función didáctica, social y urbana; esta herencia se debe enriquecer y nos atañe a todos defenderla.

IN MEMORIAM

REFLEXIONES SOBRE ANA MOLINA DE DÍAZ COLLAZO

JAIMÉ BENÍTEZ

Ante la muerte súbita e inesperada de Ana Molina de Díaz Collazo la recordamos todos como una persona ejemplar que a través de toda su vida, a la hora del dolor como a la hora de la felicidad, mantuvo la lozanía y el candor de la juventud. No le faltaron sus horas de tiniebla. Supo afrontarlas con valor, con dignidad, sin queja y sin amargura.

Ana enalteció toda relación humana. Fue óptima su relación con su familia: con su esposo, con sus padres, con sus hermanos, con sus hijos y con sus nietos. Sentía por todos y cada uno un afecto profundo que se revelaba más que en palabras, en actitudes, en proceder, en apoyo moral y espiritual.

Fue óptima la relación con sus estudiantes. Ninguno la olvidaba por lo mucho que recibieron de su clara inteligencia y por el estímulo que representó para todos su exigencia intelectual y su orientación generosa.

En la amistad logró lo que muy pocos consiguen. Alentaba en ella tal sinceridad, tal simpatía humana que no perdía nunca un amigo; antes bien las amistades de éstos se complacían en sumarse al grupo de Ana.

Después de una vida dedicada a la enseñanza de la ciencia, dedicó sus últimos años a la pintura con aquel mismo entusiasmo juvenil que dió nuevo rumbo a su creatividad.

Aunque empezó a pintar tarde en la vida, su creatividad y sensibilidad estuvieron presente siempre en su obra y sus pinturas formaron parte de las más importantes colectivas de los últimos años. Perteneció por 7 años a la Junta de Directores de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan, presidiendo el Comité de Becas y siempre estuvo dispuesta a colaborar activamente en aquellos proyectos que iniciaba la Liga para hacer llegar su mensaje a todos aquellos interesados en las artes plásticas.

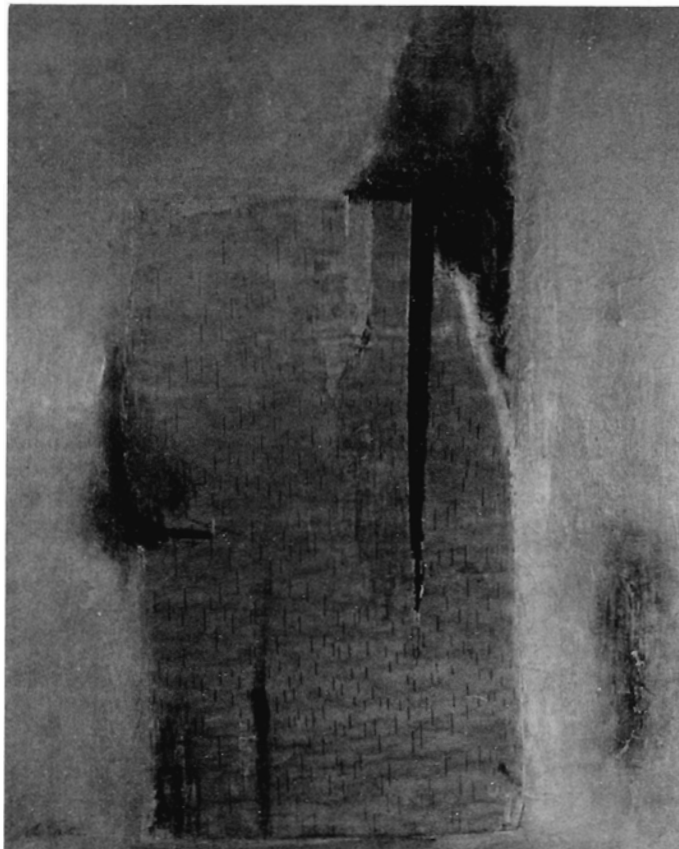
Durante muchos años fue mi colega, compañera de trabajo en el claustro y en la administración universitaria.

Antes, en los años treinta, además de mi colega, Ana Molina había sido mi maestra. Perteneczo a esa especie universitaria de personas que saben que no saben y que buscan saber. Entre otros muchos cursos me matriculé en el de Ciencia Integral donde Facundo Bueso, Augusto Bobonis, Carlos García Benítez, Rafael Dexter y Ana Molina nos planteaban los grandes problemas de la física, de la matemática, de la biología, de la Genética. Ana, que enseñaba esta última disciplina, fue, entre todos esos excelentes profesores, mi preferida.

Exponía con clara precisión donde cada palabra contaba. Su lección abría perspectivas que rebasaban el salón de clase. Varias mañanas salí directamente del salón a la biblioteca gracias a la curiosidad que Ana prendía en mi ánimo para continuar las proyecciones de sus explicaciones. Por mor de aquella clase son amigos míos junto con Platón, Dante y Maquiavelo, el abate Gregor Mendel y sus estudios sobre los rasgos dominantes y los recesivos, y el botánico Hugo De Vries y su doctrina sobre las mutaciones.

La Universidad de Puerto Rico haría bien en recordar a sus grandes profesores, en invitar a sus antiguos alumnos a reseñar algunos de los estímulos que de ellos recibieron, a hacer memoria de aquellas contribuciones a la riqueza espiritual saliente en tantos de los egresados de sus aulas. Estoy seguro que en tal caso Ana Molina de Díaz Collazo habría de proveer ocasión para aportar un rico testimonio de lo que ha sido, y debe ser siempre la Universidad de Puerto Rico.

"Teorema"

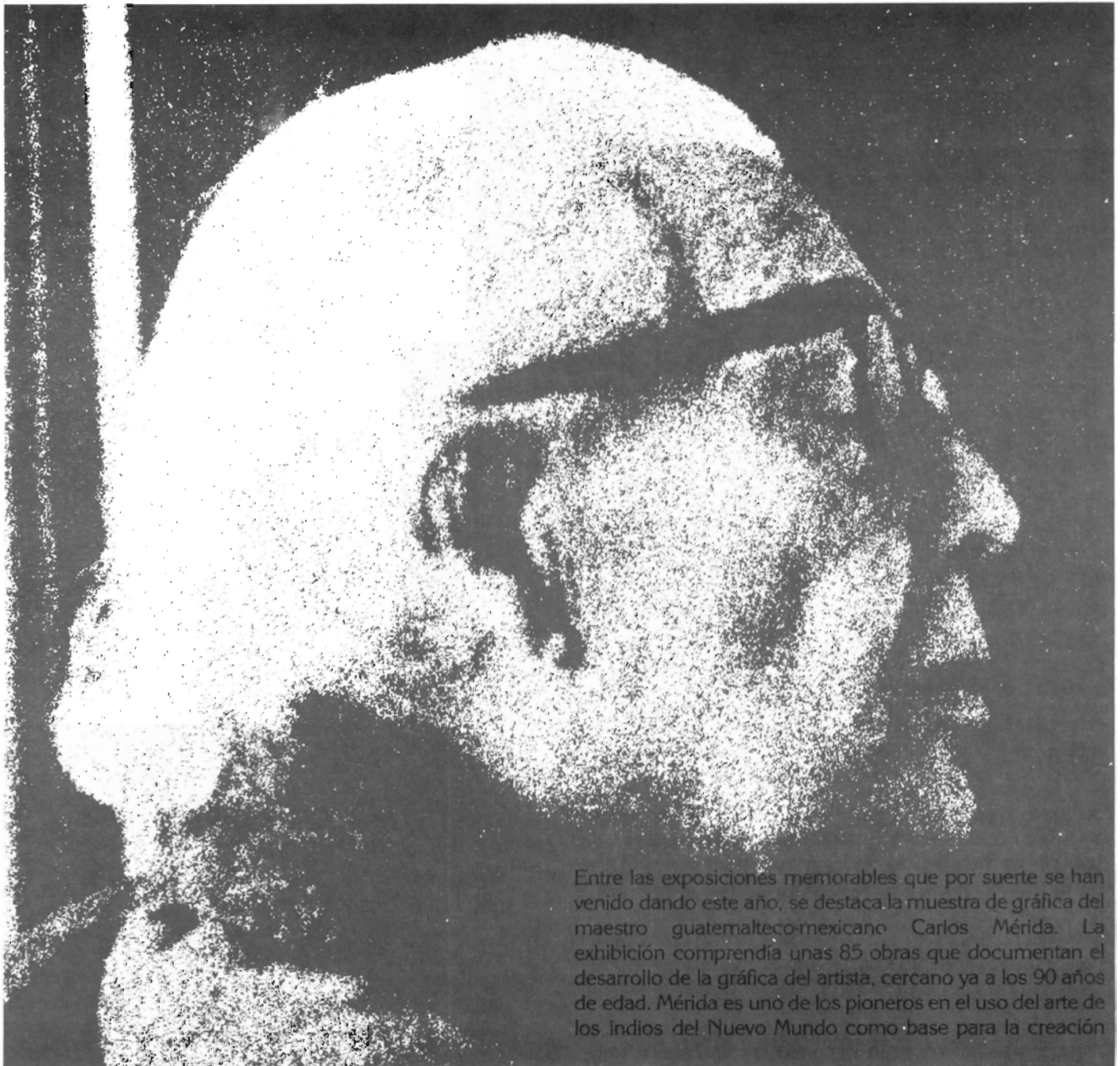


LA EXPOSICION Y VISITA DE

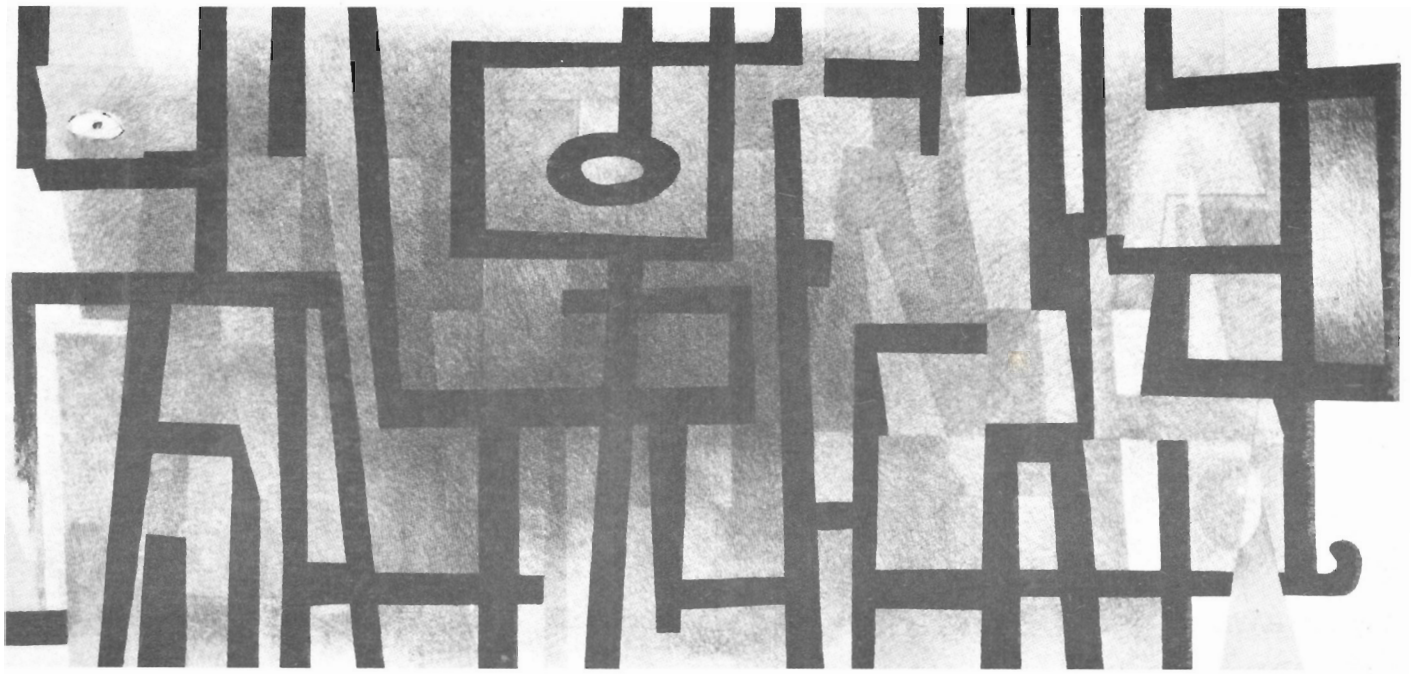
Carlos Mérida

MARIMAR BENITEZ

Autorretrato.



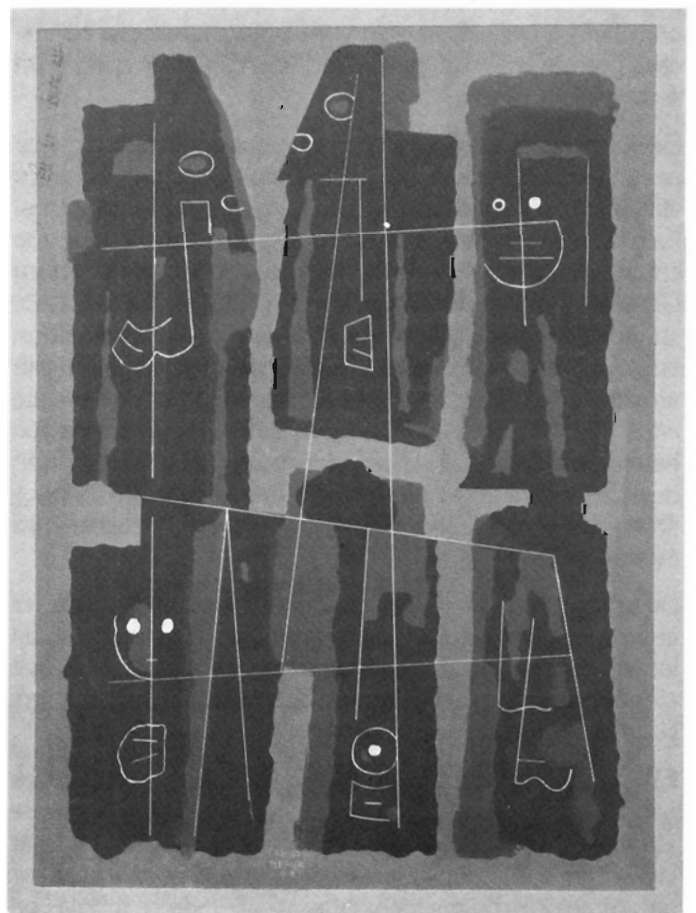
Entre las exposiciones memorables que por suerte se han venido dando este año, se destaca la muestra de gráfica del maestro guatemalteco-mexicano Carlos Mérida. La exhibición comprendía unas 85 obras que documentan el desarrollo de la gráfica del artista, cercano ya a los 90 años de edad. Mérida es uno de los pioneros en el uso del arte de los indios del Nuevo Mundo como base para la creación



"El Ojo Cósmico"

contemporánea. Sin embargo, en su estilo cobra casi igual importancia la influencia de Picasso o de Klee que las formas indígenas. Esto es evidente a pesar de que la mayoría de las obras exhibidas tratan de temas indígenas, de los bailes, trajes y folklore de México. A excepción de **Estampas de Popol Vuh** donde se identifica claramente el uso de los códices maya como base para la creación de su obra, el resto de la producción de Mérida está íntimamente ligada a los estilos internacionales del arte moderno.

La exposición brindó la oportunidad de conocer al artista, quien viajó a Puerto Rico para la apertura de la exposición en el Museo de Arte de Ponce. En el escrito de Mérida que aparece en el catálogo y en ocasiones que tuvimos de compartir con él durante su visita, queda viva la gran batalla que se diera en México y en toda América entre el arte "comprometido" y el arte "formal". Mérida, al igual que Tamayo, lleva a flor de piel la acre disputa que dividiera en bandos irreconciliables a los compañeros artistas. A 1982, y habiendo visto cómo la tortilla se ha vuelto a virar ahora de nuevo a favor de la representación, el "mensaje" y el compromiso, aparece un poco como una polémica evitable. A pesar de todo, ambos tienen más en común que los que se empeñan en destruir el arte, todo el arte. Y más todavía si consideramos la indiferencia de un sector desgraciadamente enorme que está totalmente ajeno a nuestras luchas internas.



"Los Cófrades"

IMPRESIONES SOBRE ARQUITECTURA

TERCERA PARTE COLOMBIA/MEXICO/VENEZUELA

DAMIAN BAYON

Llegar a Caracas viniendo de Lima es un poco ir de una cosa a su contraria. En efecto, la capital peruana da sobre todo la impresión de buscar en lo público y en lo privado una impresión si no de orden, al menos de fuerza. Las torres de hormigón a la vista, severas y un tanto monótonas bajo la casi permanente luz gris dejan, de cualquier modo, un recuerdo poderoso.

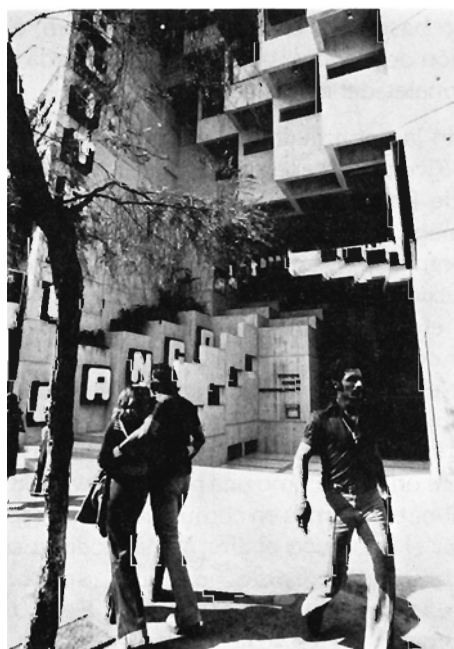
En Caracas, apenas llegados del aeropuerto de Maiquetía por el camino "más caro del mundo" (todo por túneles y viaductos), volvemos a desembocar alegremente en el caos. Para quien no ha estado aquí desde hace unos años, todo ha crecido de manera desmesurada. Hay un hotel en Sabana Grande que dominaba antes una Ciudad Universitaria surgida de la nada. Ahora, desde la ventana en el piso doce, cuesta trabajo reconocer los ya clásicos edificios que el gran arquitecto Carlos Raúl Villanueva inventó hace más de veinte años. Están perdidos en la masa de una edificación heterogénea, aunque el barrio mismo de Sabana Grande no deje de tener carácter en su propio desorden: cafés italianos sobre las aceras, cines, tiendas, multitud de coches mal estacionados.

De una parte a otra de esta ciudad desmembrada se circula ahora por autopistas a altos niveles que se entrecruzan en laberinto ante la severa vigilancia de las montañas que cierran este largo valle a lo largo del cual la ciudad se estira y sube desesperadamente.

El visitante que camina o se desplaza en auto reconoce las enormes viviendas colectivas, algunas también de Villanueva, que debían haber absorbido una buena parte de la población de pocos ingresos. Están ya gastadas pero sus urbanizaciones no parecen haber prosperado en árboles, en espacios verdes bien mantenidos. En cambio, prolifera la confusión: prácticamente no hay calle que no esté rota, encharcada, que no termine brutalmente ante un barranco o una autopista. Hay, sí, algún barrio de más prestigio como Altamira, posado allá entre los cerros y bajo el cielo azul. Es una especie de Río de Janeiro más anárquico —si puede decirse— pero, claro, sin la magia del océano y la

disposición descabellada de las montañas y las selvas cariocas.

Domina toda esta confusión ese verdadero "acantilado de hormigón" de más de treinta y cinco pisos, llamado Parque Central, que alberga —casi como una ciudad de ciencia-ficción— galerías de arte, negocios de todo tipo, restaurantes caros y baratos, museos, departamentos, oficinas y todo ello en muchos niveles con terrazas y jardines suspendidos. Es obra de un equipo hispano-venezolano integrado por los arquitectos Siso, Shaw y asociados. Después de años de trabajos, esta gigantesca mole está aún sin terminar y continúa siendo objeto de discusión acalorada. Quizás ahora más que antes, puesto que ya ocupan el cielo en sentido vertical dos grandes torres cubiertas de espejo que constituyen de por sí las dos estructuras de hormigón armado más altas del mundo (casi setenta pisos cada una). Estos enormes prismas reflejantes, que sin duda proveerán de un fantástico punto de vista y de mira a la ciudad anti-peatonal por excelencia, corren el riesgo



Caracas, Venezuela.
Banco Metropolitano,
Arq. J.M. Galia,

Foto: Fallini

de constituir la manzana de la discordia entre los que consideren un privilegio o una desdicha el hecho de tenerlas permanentemente en el campo visual.

La nueva ala del Museo de Bellas Artes, en Los Caobos, obra póstuma del citado arquitecto Villanueva, se terminó recientemente. Esta prolongación "a la vertical", trata de no menoscabar el parque, salvando de paso, algunos árboles venerables. La intensa fachada de hormigón a la vista dota al edificio de un exterior sobrio y digno. El interior quizá se resienta de una rampa un tanto oscura, tan amplia que se nos impone como demasiado "invasora" del espacio, en detrimento de las salas que debe comunicar.

Hace ya más de veinte años, el Centro Cívico de Caracas dió una nota "pre-Brasilia" muy interesante con sus torres simétricas y sus plazas monumentales. No era una obra maestra en sí, pero no hay duda de que ponía al menos un poco de orden en la confusión ambiental. Como el Caracas actual es, en realidad, un conglomerado en perpetua improvisación de barrios independientes, no se puede decir que se descubra hoy ningún plan urbanístico coherente con la misma intención de aquel antiguo logro.

Es difícil, estando de paso, descubrir valores nuevos en esa ciudad-pulpo que va rampando por el angosto valle y trepa por las montañas que la ahogan tratando de eludir los reglamentos municipales en su afán especulativo. Sin embargo, al pasar, se reconocen los estilos de dos sudamericanos y un nativo. Julio César Volante, argentino, y José Miguel Galia, un uruguayo, ambos con muchos años de residencia en Caracas, y el venezolano Tomás José Sanabria. Estos tres arquitectos parecen haber copado buena parte de las obras de prestigio, al menos en la zona caraqueña.

En general, el resto de la nueva arquitectura se limita a grandes inmuebles de oficinas o de departamentos que, sin pena ni gloria, hacen de telón de fondo a la actividad delirante de un país que, aunque rico en petróleo, no deja de

conocer también, como el resto de la América Latina, una terrible injusticia social. Dominando el limitado espacio urbano del que no pueden escapar, esos pisos de lujo se yerguen en altura, única dimensión todavía libre. A igualdad de condiciones, estos palacios suspendidos parecen, con todo, más imaginativos que la mayoría de los que se construyen año tras año en los Estados Unidos.

—o—

Hay una rivalidad cultural latente entre Caracas y Bogotá. La hubo desde la colonia cuando Simón Bolívar, nacido en Caracas, prefería sin embargo pasar largas temporadas en su quinta de Bogotá. Esta rivalidad no llega hasta la ceguera. Hace unos años el gran arquitecto venezolano Villanueva me confesó que consideraba a los colombianos como los mejores arquitectos jóvenes del continente.

Con esa impresión —que yo compartía con el desaparecido maestro— estuve hace poco no sólo en Bogotá, sino también en Tunja, Cali y Popayán. Sin embargo, el gran momento parecía ya del pasado. No había obras nuevas de Fernando Martínez; Germán Samper se dedicaba a grandes proyectos colectivos, pero casi había dejado de practicar la casa individual. Me paseé infinitamente por las Torres del Parque, el magnífico proyecto de Rogelio Salmona, realizado en ladrillo, de ese que él sabe manejar admirablemente. Las retraté por dentro y fuera, un poco bajo todas las luces.

Aparte de eso había poco que ver. El momento de euforia parece haber pasado. Las grandes ciudades siguen creciendo de una manera mecánica sin aportar nada realmente nuevo y audaz. El rascacielos de Avianca, en Bogotá, o el de Coltejer, en Medellín, no son la respuesta a lo que yo digo. El edificio nuevo más importante es el Museo de Arte Moderno en Bogotá, diseñado por Salmona e inaugurado el pasado mes de julio. Está frente al Planetario, obra también de Salmona. Consultado un severo juez de la arquitectura colombiana me responde lacónicamente: "...está en la línea de los museos que pelean con las obras de arte hasta derrotarlas, como el Guggenheim y otros."

Entre los otros edificios interesantes de Bogotá figuran algunos de la firma Rueda, Gutiérrez y Morales. Son de ladrillo moldeado a la vista, que después de Martínez y Salmona parece tradicional. En ellos, sin embargo, se acentúa aún más que en las de los arquitectos precedentes el carácter "organicista" que intenta la equivalencia (y no mera imitación folklórica) de la antigua vivienda criolla, al menos en la simpleza de los medios empleados y en la manera franca de utilizar los materiales de construcción.

En el polo opuesto se podría encontrar un hombre como el arquitecto Jorge Piñol, "arquitecto blanco", en el sentido de que quiere volver al cubismo racional de las décadas de 1920 y 1930: bloques inmaculados que se recortan en el paisaje urbano con puertas y ventanas como cortadas a cuchillo y compuestas mediante sus marcos oscuros que contrastan con el muro blanco, como verdaderos cuadros de Mondrian.

—o—

¿Cómo figura México en este concierto? Ni en la capital ni

Foto: Bayón



Bogotá, Colombia.
Torres del Parque.
Arq. R. Salmona.

en Monterrey parece haber muchas novedades que digamos. Quizás en esta última, que se va afirmando como centro industrial de primer orden, haya que buscar en fábricas y edificios utilitarios alguna posible renovación. Al menos, el año pasado se inauguró allí un suntuoso planetario ultramoderno ofrecido a la ciudad por un poderoso grupo industrial, obra que se realizó en el increíble lapso de sólo seis meses.

En Guadalajara actúa, y no es el único, un artista plástico muy sensible. Fernando González Cortázar, arquitecto y escultor que piensa en términos urbanos, o sea buscando integrar lo que inventa con imaginación en el contexto general de la ciudad.

En el resto de México se manifiesta ahora una peligrosa "vulgarización" del inimitable estilo de Luis Barragán. Un arquitecto más joven como Ricardo Legorreta, autor entre otros del hotel Camino Real, en la Ciudad de México, parece estar al tanto de la receta de Barragán, aunque al exagrar las dimensiones y las soluciones del maestro, traicione su intimismo fundamental. Más en la línea de Barragán quedaría tal vez su discípulo directo, el arquitecto Martín Casillas, creador de casas para artistas, como la del pintor Pedro Coronel.

En una vía más independiente que podría calificarse de "mexicanismo traspuesto", son dignas excepciones los arquitectos Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León, que trabajan generalmente asociados. Se les conoce principalmente por el edificio del infonavit.

La más reciente de sus realizaciones de gran volumen es la magnífica nueva sede del Colegio de México, próxima a la Ciudad Universitaria, que marcó, hace más de veinte años, un momento importante en la renovación arquitectónica mexicana.

La Sala de Conciertos Nezahualcóyotl es obra del ingeniero F. de Pablo, el arquitecto Orso Nuñez Ruíz-Velasco y un equipo joven integrado por los arquitectos Artis, Medina y Treviño. A pesar del simbólico nombre azteca, no hay en esta construcción ningún intento de recuperar un ancestral espíritu precolombino. Se trata de un severo edificio de volúmenes muy marcados al exterior, con vestíbulos ampliamente vidriados y una sala acogedora y acústicamente estudiada para lograr el máximo rendimiento musical.

Otras obras con las que me pude familiarizar recientemente fueron las del arquitecto Agustín Hernández, cuya imaginación especial merece mencionarse. Su propio estudio es un ensayo de arquitectura-escultura que se yergue vertical aprovechando el desnivel de un impresionante barranco. También en el mismo barrio residencial se encuentra la casa que Hernández le hizo al ingeniero E. Alvarez, en donde las influencias de Frank Lloyd Wright parecen evidentes. Por último, me fue dado contemplar la maqueta y numerosas diapositivas de la obra más atrevida de Hernández en colaboración con el arquitecto Manuel González Rul: el nuevo Colegio Militar, colosal construcción tratada de un deliberado "simbolismo" que puede interesar a los modernos semánticos de la arquitectura, pero también

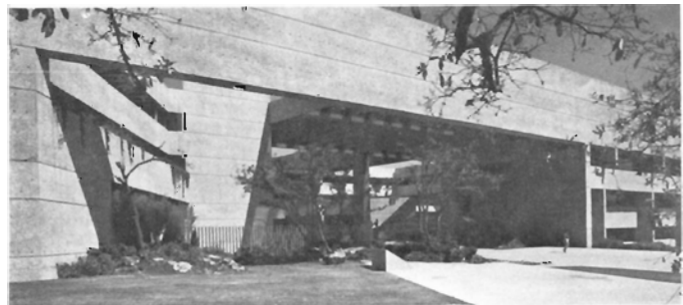
despertar las iras de los intransigentes funcionalistas.

No ha llegado aún a la América Latina —salvo quizá en pequeños ejemplos que no modifican el panorama general— la última moda arquitectónica que yo me niego a llamar "post-modernismo" como hacen algunos, y que prefiero calificar de eclecticismo que es en realidad de lo que se trata.

Se comprende que este puro juego plástico y conceptual en donde se "citan" multitud de obras y referencias, podría justificarse quizá hoy ante la grisalla invasora de las grandes ciudades. Una arquitectura "retro", hecha de recursos y *revivals* puede tal vez tolerarse al nivel de la casa individual: el arquitecto se transforma en decorador y "juega" con el aspecto exterior de su casa como venía haciéndolo con el interior. En gran escala el riesgo parece, sin embargo, mucho mayor: no sabemos hasta qué punto la ciudad puede asimilar obras tan individualistas como estos verdaderos rompecabezas culturales.

Más importante que la etiqueta de "modernidad a todo precio" resulta en cambio la conciencia, en muchos de los arquitectos de vanguardia, de una flagrante injusticia social en la mayoría de sus respectivos países. Los profesionales responsables, ya trabajen por su cuenta o por cuenta del gobierno, comprenden que tanto en el urbanismo como en la arquitectura propiamente dicha les incumbe un papel sobre todo humano y moral.

Ni los caprichos eclécticos, ni lo simplemente extraño elevado a la categoría de sistema estético, son rasgos permanentes de una cultura. Buscando "para adentro" y no "para afuera" puede ser que los mejores y los más conscientes arquitectos latinoamericanos terminen por encontrarse en su expresión más profunda. Lo que están realizando ya es perfectamente comparable con lo mejor de lo que se hace en el resto del mundo.



EL COLEGIO DE MEXICO: Arquitectos: Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky



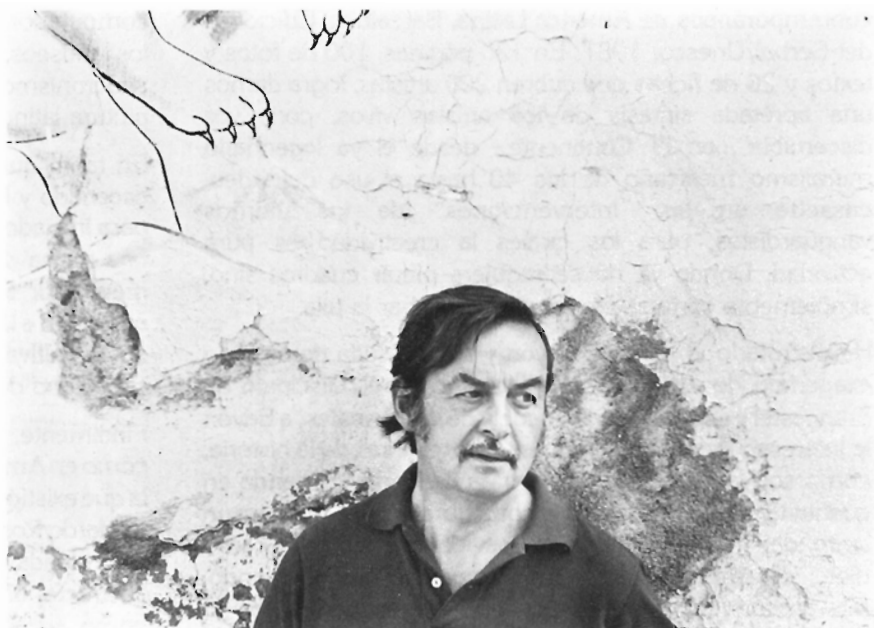
Casa Habitación, Mexico. Arquitecto: Agustín Hernández

Foto: Julius Shilman

Foto: Guillermo Zamora

ARTE LATINO- AMERICANO HOY

JUAN GUSTAVO COBO BORDA
Bogotá, marzo 1982



Damián Bayón

Foto: Paolo Gasparini

Damián Bayón es un civilizado caballero argentino (Buenos Aires, 1915) animado por una pasión insana: el arte latinoamericano. La bibliografía actual sobre el tema registra varios aportes suyos; el más destacado, sin lugar a dudas, es *Aventura plástica de Hispanoamérica*, un breviario que editó el Fondo de Cultura Económica de México, en 1974, y que de 1940 a 1972 combinaba la historia con la crítica desbrozando un terreno bastante escarpado: el de la pintura latinoamericana durante esas tres décadas. No tanto catálogo de nombre como enunciación de tendencias, el resultado final era a la vez útil y ameno. Instrumento básico de consulta, las opiniones de Bayón no dejaban de ser personales y agudas: el contraste, por ejemplo, entre el color agrídulce de Matta y la *terribilita* de sus temas. Opiniones, en muchos casos, recorridas por una veta de amenidad y en no pocos momentos de humor. Escribía: "Buenos Aires es el París... de los que no pueden ir a París", y sintetizaba una mínima parte de la trayectoria de Siqueiros con esta frase: "Durante cuatro años el pintor se dedicará a la política y sus avatares siendo por turno: preso, viajero y asistente a congresos internacionales". Una fórmula feliz extensible por cierto a tantos izquierdistas que en el mundo han sido.

Este libro que podía subtitularse de la autoconciencia, el despertar de los años 20, a la autocritica, la década del 70, concluía intentando caracterizar una pintura. Si bien la elasticidad mental del artista latinoamericano lo llevaba a descartar prejuicios, también esta elasticidad lo llevaba a elaborar terrores sui generis: el susto de quedarse atrás, esa sicosis de participar de todas las modas, incluso la moda de lo pasado de moda, contra lo cual ya Bayón había elaborado una espléndida diatriba: *Arte de ruptura*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1973; transparentando en otro plano la célebre dicotomía entre un exilio, forzado o elegido, como única manera válida de refrendar sus propios méritos ante los ojos inclementes de sus coterráneos, y la acentuación, en tantos casos paranoica (la mala conciencia de un perseguido que persigue y juzga con saña) de su

compromiso con la tierra, las masas o la revolución inminente.

El muralismo mexicano, el racionalismo del Río de la Plata, de Torres-García y Pettoruti en adelante, el cinetismo y el afiche cubano eran los hitos que Bayón destacaba y gracias a los cuales se superaba esa neurosis, típica de todo provinciano, de sentirse siempre dependiente, mediante la elaboración de una obra propia. No contento con este logro Damián Bayón amplió su visión, en diálogo con otros críticos. En 1975 publicó *América Latina en sus artes*, México, Editorial Siglo XXI, un volumen colectivo convocado por la Unesco y del cual fue relator, donde participaban, entre otros, Jorge Romero Brest (maestro en Buenos Aires, tanto de Bayón como de Marta Traba), Juan García Ponce, Angel Kalenberg, Jorge Alberto Manrique, Adelaida de Juan, etc. y en 1975 reunió en Austin, Texas, bajo el patrocinio de dicha Universidad y de la revista "Plural", de México, un simposio que con el título de *El artista latinoamericano y su identidad* editó en 1976, Monte Avila de Caracas. Allí Octavio Paz y Rufino Tamayo, Marta Traba y Emir Rodríguez Monegal, Fernando de Szyszlo y José Luis Cuevas, Dore Ashton y Juan Acha caldearon el ambiente con sus discusiones y ponencias. Algo de todo esto se halla situado en el centro del actual debate en torno a una estética de las artes plásticas latinoamericanas. (Una buena síntesis de las tendencias en pugna en el informe de Marta Traba acerca de la "tradición de lo nacional", que publicó la revista "Hispanamérica", Washington, No. 23-24, 1979, págs. 43-69).

Pero volvamos a Bayón. Complementando su perspectiva con un repaso del pasado, a nivel arquitectónico: *Sociedad y Arquitectura colonial sudamericana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974, con trabajos sobre el barroco, y con una *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Barcelona, Editorial Blume/Unesco, 1977, donde diez arquitectos tratan de razonar, con sensatez, en torno al caos delirante de nuestras ciudades; él ha vuelto al terreno de las artes

plásticas, con un acertado compendio. Se titula **Artistas contemporáneos de América Latina**, Barcelona, Ediciones del Serbal/Unesco, 1981. En 120 páginas, 100 de fotos y textos y 20 de fichas que cubren 200 artistas, logra darnos una apretada síntesis de los artistas vivos, con "voz discernible", en el Continente, desde el ya legendario muralismo mexicano de los 40 hasta el uso del video-cassette en las "intervenciones" de los últimos vanguardistas, para los cuales la creatividad es pura actividad. Donde ya no se requiere pintar cuadros sino, simplemente cortarse las venas y manchar la tela.

He disfrutado el libro de Bayón y si no resulta demasiado exagerado decirlo, he aprendido algo de él. Discípulo de Francastel y seguidor de la Escuela de **Los Annales**, a Bayón le interesan ante todo esas fuentes no escritas de la historia, como son las obras de arte, y trata de leerlas tomando en cuenta tanto la larga como la corta duración. Al margen, un tanto, del "mero repertorio de los acontecimientos", como dice él mismo, en otro contexto. Reconociendo, nuevamente, las ocasiones en que ese encuentro con lo propio ya se dio, el muralismo mexicano, la arquitectura brasileña de las décadas del 40 al 60, el cinetismo argentino-venezolano, su horizonte, en esta ocasión se amplía, para dar cabida a nuevos aportes, que incluyen incluso publicidad, caricatura y humorismo y para mostrar la existencia simultánea de diversos estratos no coincidentes. Si bien los polos iniciales eran México, Sao Paulo, Río, Buenos Aires, Montevideo, no deja de ser reconfortable el hecho de que tanto Caracas como Bogotá entren ahora de lleno en tal circuito productivo. La razón, en relación con Colombia, parece válida: "Colombia de rancia raigambre patricia, se ha puesto irónica y ferozmente iconoclasta".

Repaso, a vuelo de pájaro, de los artistas con "carácter propio" de todo un continente, la empresa parece desmesurada pero Bayón la resuelve con tino. Utilizando las categorías de figuración y abstracción, ya sea la primera deformante, a la vieja usanza, o neofigurativa; ya sea la segunda lírica, informalista, constructivista o cinética, va mostrando, artista por artista, cómo se dan estas tendencias dentro de las técnicas tradicionales: pintura, escultura, grabado, dibujo; y cómo las nuevas formas experimentales, ya sean "artes de acción" (body-art, land-art, video-cassettes) o "artes de reflexión" (arte conceptual), parecen inaugurar un espacio diferente.

Así vemos cómo si la abstracción es, en general, un movimiento de los años 50, la vuelta a la figuración corresponde a la década posterior dando como resultado, más tarde, no tanto la representación de la realidad como su creación literal, mediante los happenings que hoy en día incorporan toda clase de técnicas de fijación (fotografía, TV, cine) para captar lo efímero de un gesto, lo transitorio de un acto o el enigma, a veces llanamente insulso, de una frase, permitiendo que otros puedan re-ver sus "ideas".

Pero lo interesante es notar como ya no existen "inocentes", en la pintura actual, y cómo los viejos maestros, de Picasso en adelante, dan paso, mediante los revivals periódicos, al redescubrimiento de nuevos maestros; a formas más sutiles de la vanguardia. ¿Ser joven hoy no consiste en redescubrir a

Velázquez, Poussin o Ingres? En todo caso, desde el uso de computadoras a refrescantes o relamidas inmersiones en los museos, víctima de la novedad permanente o del anacronismo asumido, como posiciones extremas, la pintura latinoamericana actual confirma su vitalidad.

En tanto que estas búsquedas parecen desembocar en el escenario y la participación, ya sea al aire libre o en recinto para iniciados, el dibujo en América Latina, continua siendo una forma de arte íntima, casi confidencial, dotada de un gran valor testimonial, en contraste con el grabado, cuya apelación a la figuración, como medio de denuncia, refuerza, en definitiva, su cometido de arte público, debido a su capacidad de reproducción.

Finalmente, en relación con la escultura, Bayón demuestra cómo en América Latina no hubo una serie coherente, como la que existió en Europa - Rodin, Maillol, Bourdelle, Mestrovic, Medardo Rosso, Laurens, Julio González - sino una sucesión de oleadas: académica, heroica, figurativa-estilizada, abstracta, abstracta-constructivista, dinámica, oleadas que como sucede en otros terrenos de la actividad artística latinoamericana al decantarse van conformando nuestra geología visual.

Pero lo que cuenta, en este caso, al contrario del libro anterior, no son tanto las corrientes sino el aporte específico y matizado, de cada artista : su creación. En tal sentido el texto de Bayón es justo y acuoso. Me hubiera encantado citar, para comprobarlo, varias de las certeras líneas que dedica a artistas colombianos (Ramírez Villamizar, Luis Caballero, Beatriz González, Darío Morales, los hermanos Cárdenas, etc.) ampliamente representado tanto en el texto como en el repertorio final (20 entre 200) como en las ilustraciones (la contraportada, es, por cierto, una escultura de Bernardo Salcedo). Pero pienso que este breve libro-album, como los otros aportes de Bayón deben conocerse en su integridad, y divulgarse con mayor amplitud, ya que ellos, en definitiva, son textos muy coherentes, y no desglosables, dedicados al esclarecimiento de nuestra tradición artística a nivel latinoamericano que, afortunadamente él nos ha enseñado a considerar como un todo.

"La historia de la cultura latinoamericana, decía en su **Aventura plástica de Hispanoamérica**, es la larga, ímproba labor de unos centenares de iluminados, de fervientes que han pasado por locos, por traidores y que han soportado toda la gama de los insultos.

Contra ellos ha estado - salvo honrosas excepciones - el poder constituido, la llamada burguesía culta, y la agresiva indiferencia del público en general. El día en que por fin veamos perfil cultural de Latinoamérica como algo claro y preciso, tanto el **Intelectual desconocido** como el **Artista héroe** necesitarán - más que un monumento de los que ya hay demasiados en nuestras tierras - los ensayistas que los pongan en valor y los reivindiquen por encima de generales y políticos entre los que hemos vivido ahogados". Esto, precisamente, es lo que Damián Bayón como crítico, ensayista e historiador ha obtenido en sus diversas aproximaciones al arte latinoamericano de hoy y de ayer.

LA SITUACION DE LAS ARTES PLASTICAS EN PUERTO RICO, 1982

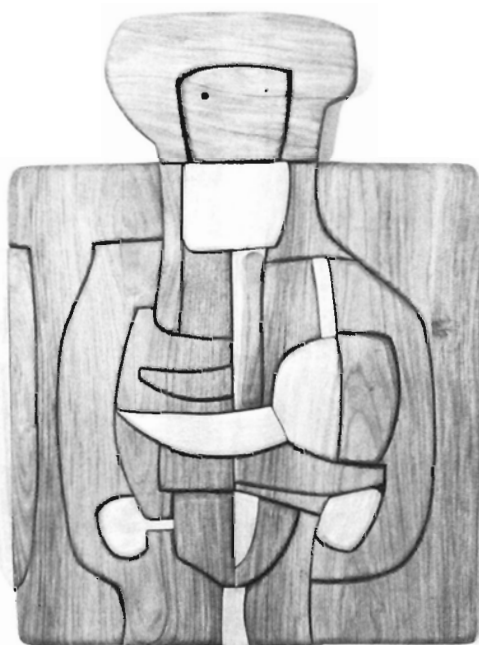


Foto: Piri Delannoy

"MAGA", relieve en madera, 1982, por Luis Hernández Cruz

LUIS HERNANDEZ CRUZ

Hace escasamente cuatro años atrás cuando se celebró el simposio sobre la situación del arte en el Caribe, auspiciado por la Liga Estudiantes de Arte de San Juan, en el caso de Puerto Rico precisamente, apuntaba yo cómo a partir del año 1965 el panorama de las Artes Plásticas había comenzado a cambiar, que se dió una apertura a los estilos internacionales del arte, a las tendencias vanguardistas y a la experimentación de nuevos medios y técnicas. Surgieron nuevas galerías, se cultivó un público ávido de participar en la hazaña cultural y naturalmente se multiplicó el número de creadores. También en aquella ocasión abordé el tema de la independencia cultural del artista con respecto a la metropolis, "El arte en Puerto Rico ha representado el mayor intento de independencia cultural imaginable, junto con otras manifestaciones-literatura, música, etc., desde luego. Ante una situación colonial (para algunos) o de status político indefinido (para otros) - la tendencia del artista puertorriqueño ha sido desarrollar y querer demostrar una autonomía artística que le ha llevado a participar en todo evento artístico posible donde pueda aparecer el nombre de Puerto Rico como país (y no solamente como entidad cultural, sino también jurídica)."

Ahora bien, ¿cuál es la situación actual, diecisiete años después? Tenemos que aceptar con oscuro pesimismo que no solo ha cambiado el aparente "boom", -en algunas crónicas de periódicos le llamaron (sin cinismo) el Renacimiento en las artes de Puerto Rico- de los años sesenta sino que nos preguntamos si realmente existió. Si

fue una manifestación momentánea producida por el aparente éxito de la Galería La Casa del Arte (ya desaparecida) y la Galería Santiago y las exposiciones esporádicas en el Instituto de Cultura que culminaron en la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan.

Definitivamente los movimientos económicos son determinantes en proporción directa con el interés del público en las artes. Los precios de las obras de arte han aumentado considerablemente, en algunos casos hasta cuatuplicado el precio en estos últimos diecisiete años, haciendo menos asequible la pintura de los artistas reconocidos al público medio. Pero no es solamente el problema económico el que ha alejado al público del artista, éste es solo un aspecto de un problema mayor. Convendría preguntarnos ¿Dónde están los jóvenes pintores? ¿Dónde exhiben? ¿Viven de su arte? Por otro lado, el público (el público interesado y educado desde luego) ¿Asiste a las exhibiciones en el Instituto de Cultura, en el Museo de la Universidad, y en otros centros culturales?

Vamos por parte, en cuanto a la situación del artista joven en el país, es triste, tristísima. Este prácticamente no llega al público aunque exhiba en las varias salas que dispone la capital. No tiene posibilidades ni medios de exhibir fuera de la Isla. Tiene que vivir de múltiples tipos de trabajo, menos de su arte. Igualmente el público prácticamente no se interesa en las artes visuales (plásticas). ¿Cuántas veces las exposiciones en el Museo del Grabado o en el Museo de la

"Homenaje a
Piero della Francesca"
Pablo López Pérez,
"Taller 77"
(óleo)

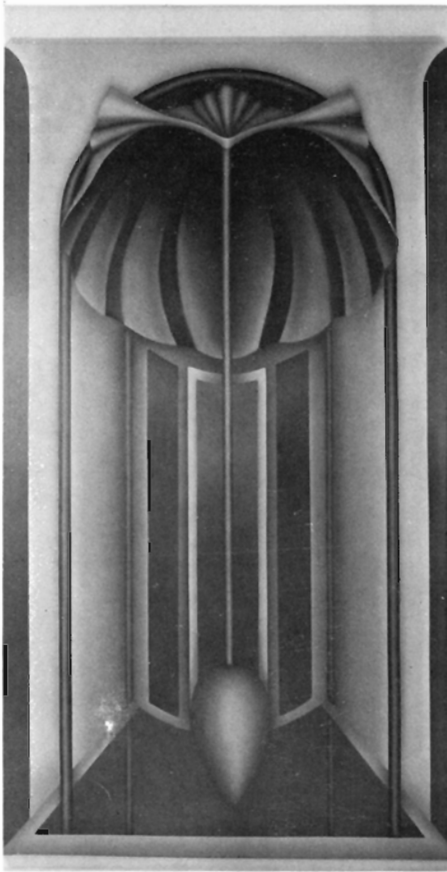


Foto por: Héctor Méndez Carabini



"Retrato de un Presidente", F. Rodón

Universidad de Puerto Rico, por ejemplo, han estado prácticamente vacías en una inauguración? ¿A qué se debe este distanciamiento del público y las artes?

Busquemos razones y soluciones. Ataño a las instituciones culturales y educativas, como parte de sus funciones por ley, educar y promover el arte puertorriqueño. Sin embargo, es el caso que ni en el pasado ni en el presente ha habido un programa formal establecido a tales efectos. No ha habido un programa para promover la pintura de los jóvenes y aún más los profesionales. No se ha publicado ni siquiera una sola monografía de artista alguno. Todavía más inconcebible, no se ha publicado el libro del cartel puertorriqueño, no digamos del grabado puertorriqueño. No ha habido un programa de exposiciones que ponga al público en contacto con el arte internacional (tan importante medida para la educación del público). No existe un programa para promover el arte puertorriqueño en el mundo internacional o en Estados Unidos. El exhibir fuera del ámbito isleño sería vital para promover la creación en el artista local.

Es interesante notar cómo el programa de artes populares (artesanías) ha sido un éxito desde sus comienzos, porque ha estado organizado y estructurado a unas metas claras. No se hizo lo mismo con las artes plásticas.

Si añadimos el escaso interés de los periódicos y la televisión en crear programas consistentes para la cultura y las artes, el cuadro se completa.

La nuestra es una sociedad de espectáculos. Se vive de un espectáculo tras de otro. La política es nuestro más atendido

espectáculo, a manera de deporte nacional. Y la política misma está acabando con las instituciones culturales. Habría que buscar la manera de hacer del arte un espectáculo para llegar a la educación del pueblo, o por lo menos para captar su atención. Hay que establecer programas en las instituciones educativas, crear el Museo de Arte Moderno, instituir programas de becas a estudiantes de arte, programas de becas de viajes a artistas. Establecer un programa de publicaciones de catálogos, monografías y libros de arte puertorriqueño. Crear un programa para promover la obra puertorriqueña en los Estados Unidos y Europa, etc. para poner en contacto directo al público internacional con el artista puertorriqueño, ello estimula a la creación y le da mayor sentido a la comunicación que este persigue.

Por lo visto todo está por hacerse y todavía estamos a tiempo.

Yo no estoy siendo pesimista sobre la creación artística, tenemos un nutrido grupo, excepcional, dadas las circunstancias antes expuestas. Los artistas puertorriqueños han formado un frente creativo ante el aislamiento y las instituciones que los ignoran. Es increíble el caudal de arte que se produce en nuestro medio. Hay que encomiar el esfuerzo personal de artistas como Martorell, Myrna Báez, Rodón y otros que participan de bienales y exposiciones internacionales y se ocupan de poner a Puerto Rico en el mundo internacional. Ellos son el modelo para el joven artista, que a propósito está abandonando la Isla para buscar un público atento.

EL ARTE DE LA ESCULTURA POPULAR



IGNACE VANDEVIVERE*

San Miguel Arcangel
Santero: Jenaro Rivera

La expresión "arte popular" ha creado innumerables malos entendidos, incertidumbres y confusiones, lo que revela la dificultad de explicar las nociones implícitas en el uso de los vocablos "arte" y "popular".

En aras de la conceptualización, se puede convenir que el término "arte" designa el sólo hecho de imaginar en la materia; esta actividad figurativa va engendrando a su vez, a grados variables, un comportamiento estético. La "obra de arte" designará a partir de este momento todo producto material que implique una función figurativa, no importa que la figura sea puramente formal o que ella represente cualquier objeto exterior a sí misma de orden real o ficticio. Esta obra de arte puede ser analizada a partir de un cierto número de elementos cuya conjunción definirá el estilo de una época, de una región o de un individuo:

- el tema de referencia;
- las formas, los colores, el espacio;
- la materia (o sea, las cualidades sensibles hechas evidentes en los materiales).

La articulación de estos tres aspectos más o menos privilegiados constituirá lo que puede llamarse "la imagen". La aplicación de este esquema a ejemplos concretos permitirá constatar que las obras que comúnmente se designan como pertenecientes al arte popular responden a una conceptualización elemental de la imagen. Entiéndase bien que esta comprobación no implica de ninguna manera un juicio de valor estético. Por elemental, se entiende, en efecto, cualquier cosa de original, de simple y por consiguiente, igual de rico en posibilidades de emociones estéticas, que si se tratase de una obra compleja o elaborada eruditamente.

De hecho, la expresión "arte popular" corresponde, en el lenguaje común, a una reacción espontánea frente a las obras en las cuales se descubre una diferencia esencial en relación al arte erudito. Esta diferencia se define prácticamente a partir de la concepción clásica del arte original en el renacimiento, donde la habilidad técnica ("savoir-faire") y las especulaciones estetizantes son

enfanzadas. Por medio de esta diferencia, se reconoce que la obra de arte popular forma parte de una cultura más o menos extraña a la propia. Definir los rasgos característicos de esta cultura es el motivo de los folkloristas, los que naturalmente en su mayoría han fijado su atención sobre las manifestaciones de mayor contraste en relación a las culturas eruditas: la vida material, las fiestas, los objetos domésticos, etc. Es sabido cuán difícil es el precisar la noción de pueblo fuera de una región definida. Sin lugar a dudas la idea romántica de un pueblo como comunidad es en gran medida un mito, sobre todo cuando ésta no se remite a un grupo situado concretamente en la historia. Ello no impide que se puedan reconocer tipos de comportamiento, de productos y de acciones, más allá de épocas y de regiones. Es la razón por la cuál no se debe rechazar la idea de una cultura popular en tanto designa una actitud fundamental frente a la vida. Se la puede definir esquemáticamente diciendo que ella está más apegada a la continuidad que a la innovación, que ella se refiere de manera permanente al hombre arcaico, cuyo pensamiento está profundamente anclado en la vida concreta, y es a partir de ahí que ella entonces funda sus creencias sobre la tradición a la cuál se adhiere espontáneamente y para siempre.

Este respeto a la herencia transmitida de generación en generación no impide la adopción de novedades más o menos impuestas por el ambiente erudito. Pero esta adopción engendra siempre modificaciones, deformaciones, como consecuencia de una voluntad de adaptación por la mentalidad popular. Esta voluntad está más o menos presente en todos los grupos humanos, pero domina en ciertas clases sociales así como en ciertas regiones. Esta forma de cultura ha sido destruída por la era industrial, que ha acelerado la orientación de la cultura hacia la construcción de un porvenir basado en el cambio, aún cuando la cultura popular se funda en la permanencia de los valores herederos. Estableciéndose en un tiempo vivido como aquel regreso inmutable de las estaciones, es naturalmente en los medios rurales donde la cultura popular se ha desarrollado mejor.

Así también a menudo se hablará del "arte de los campos". Pero es cierto que es en los pueblos que son conservados la mayoría de los testimonios del arte popular. Este arte se manifiesta igualmente en ciertos barrios de nuestras grandes ciudades y en algunos pueblecitos de provincia. De ahí la expresión "arte provincial" para cualificar las producciones realizadas al margen del arte erudito, en las cuales se encuentran estos principios más o menos alterados. Se debe sin embargo poner atención al juicio implicado generalmente en esa noción de provincia. Para un buen número de autores, el uso del término "arte provincial" refleja solamente una cierta actitud de conmisericordia, hasta desprecio, en relación a una incapacidad de "la provincia" de asimilar los valores de "la capital". En cuanto a la expresión "arte regional", ella es menos sospechosa ya que se limita a poner en evidencia las características propias de un medio definido geográficamente, o aún etnográficamente.

Pero si el arte popular está siempre coloreado por la región,

*Prefacio al libro de Pierre-Jean FOULON, "La sculpture populaire. Analyse d'un cas: le Calvaire du Bois du Grand Bon Dieu á Thuin", Louvain: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1972, pp. V-X. Traducción de Doreen COLON CAMACHO.

éste es el mismo caso para el arte erudito. Cierto, que designando una manera de crear que se encuentra en todas las civilizaciones, el arte popular tiene su historia. Esta es mucho más caótica que la del arte erudito, en el cuál es fácil reconocer las grandes entidades estilísticas, los grandes movimientos y una evolución.

Si se pudiera determinar una evolución en el arte popular, ésta sería altamente fortuita, nunca procediendo de unas opciones conscientes o deliberadas. Las modificaciones de las formas son a menudo esporádicas y parecen ser presentadas por golpes espontáneos esporádicos. Las mismas pueden nacer de las invenciones personales de un artista popular particularmente apreciado dentro de su medio o más aún, por la intrusión en el ambiente popular de obras eruditas importadas por la acción de algún encomendador, o, generalmente, por la difusión natural de los productos eruditos. Estas obras constituyen para un gran número de artistas populares los modelos de inspiración.

De ahí porqué, aún reconociendo más o menos confusamente el modelo erudito en la obra popular, se puede decir que esta obra es "ingenua" ("naive"), o "torpe". Pero si se encuentra conmovedora en su transcripción alterada de las formas eruditas, es porque se reconoce en ella una especie de infancia del arte. Explicado negativamente, este aspecto no sería nada más que el reflejo de un fracaso del artista popular en su tentativa de apropiarse de la imagen erudita, fracaso que sería el resultado de la ausencia de "savoir faire". No es difícil reconocer en estos juicios los presupuestos de una concepción bastardeada del arte clásico. Los artistas modernos no se equivocaron en su valorización militante, hasta agresiva, del primitivismo. Sin lugar a dudas el arte popular es ingenuo en el sentido de que no se puede justificar por ninguna teoría, donde el arte popular no implica saber reflexivo alguno, fundándose solamente en evidencias inmediatas. Sin duda, igualmente, el artista popular, tal como su medio social, desea apropiarse de los productos del arte erudito. Pero aparte de la inexperiencia técnica que traicionan los ejemplos más esquematizados del arte popular, existe, más fundamentalmente, un fenómeno de transgresión de las leyes de la imagen erudita que explica el carácter ingenuo de la obra popular. Este fenómeno corresponde al uso de la imagen erudita como modelo de creación. A todo esto queriendo **interpretar** ese modelo, el artista popular termina **sierviéndose** de la misma "deformándola", siguiendo su propia concepción de la imagen: siendo ésta, entiéndase bien, igual de artística que la otra. El estudio de las relaciones entre estos modelos y sus recreaciones constituye un medio eficaz para acercarse a la originalidad de la concepción de la imagen que nos exponen las obras de arte popular.

La ausencia de testimonios escritos para dicho estudio es notable, ello es normal. Se dedujo demasiado pronto que el arte popular es anónimo. De ahí a decir que no existen artistas populares y sólo artesanos, hay sólo un paso, el cual se atraviesa más alegremente fundándose en una concepción clásica del artista: personalidad cuyo "genio" se expresa en las "obras maestras". El artista, si hubiera que distinguirlo del artesano, sería aquel que imagina, o sea, que inventa las imágenes, que innova siempre en relación a la

tradicción. El artesano sería a partir de entonces, el práctico que no hace nada más que ejecutar las imágenes, o para mayor precisión, el que sólo reproduce los modelos. Es decir que un artista, para realizarse, es siempre artesano y que, recíprocamente el artesano puede convertirse igualmente en artistas cuando se disponga a interpretar un modelo. Por consiguiente, se puede afirmar que es en el arte popular donde el artesano es el más artista. Cuando desea rehacer imágenes de origen erudito, el artesano popular se siente siempre fuertemente libre. Esta libertad le viene a la vez de su formación fuera del contexto en el cual son elaboradas las formas que toma prestadas, y de una técnica que no se molesta con matices y efectos de virtuosidad que el arte erudito instituye por hacer resaltar el valor de las formas.

Aquello que distingue fundamentalmente la imagen erudita de la imagen popular, es que la primera está demasiado dominada por la voluntad de crear metáforas que exigen unos efectos de ilusión, escondiendo notablemente lo forzado de las marcas del instrumento y de los materiales usados en la realización de la imagen. Mientras ésta constituye siempre una visión, la imagen popular es esencialmente un signo, es decir, una forma que designa simplemente un tema. Si para el artista popular se trata de designar y no de evocar, su obra no está por lo tanto desprovista de expresión. Esta se introduce en la realización misma de este signo que constituye la obra: la sensibilidad se inscribe en las formas que toman cuerpo en la materia tratada por el instrumento, como se fija en ella la emoción que suscita el "fantasear" (la "reveirie") del artista sobre el tema o la imagen que le sirve de modelo. La cualidad expresiva de la producción popular está íntimamente ligada al carácter tangible de la imagen que consiste principalmente en el hecho de que el material utilizado no ha sido apenas transformado y que las huellas de los gestos técnicos se conservan de manera evidente.

Condicionado por la necesidad de imágenes que sean fundamentalmente signos, el artista popular trabaja en formas simples. Las exigencias que las formas complejas de un modelo erudito le imponen lo llevan a esquematizar la imagen de origen y a transformarla según su propia concepción de la imagen. Es por esta razón que las alteraciones que se pueden notar en contraste con la imagen erudita constituyen una falta solamente en la medida que se juzgue adoptando las normas implicadas por el modelo y en la medida que se piense que el artista popular se limita a reproducir nada más que modelos. De hecho, los modelos



Reyes Magos a caballo · Escuela de Jenaro Rivera

sólo sirven como punto de referencia para la materialización de un tema, mientras que los "defectos", las "torpezas", las "deformaciones", corresponden a una elaboración arcaica de las formas, elaboración que a su vez está relacionada a una concepción elemental de la imagen como signo de realidades invisibles.

Para concretizar el proceso creativo propio del artista popular, es indispensable interrogar las obras mediante la atención a las huellas técnicas: es decir, que de este punto de vista es necesario agrupar las obras a partir del material y la técnica que así las identifique. El escogido mismo de los materiales es de por sí significativo.

La escultura es particularmente rica en ejemplos de esta elaboración material de las formas. Más aún que en las otras técnicas, en la escultura se puede seguir la orientación del artista popular.

Si la escultura se puede definir como un arte del espacio a tres dimensiones, la expresión de estas tres dimensiones no se funda sino en el interior de una relación a un material específico. Las propiedades físicas del tratamiento de éste condiciona la ejecución que refleja claramente la manera cómo la imagen es concebida. Teniendo en cuenta las exigencias generales que diferencian los materiales tratados habitualmente en la escultura, es posible deducir las técnicas principales: la talla, el modelado, el vaciado.

Se trata de tres procesos técnicos fundamentales cuyas exigencias tienen una influencia decisiva sobre el proceso de creación. Si por la talla las formas son desprendidas fuera de una masa sólida atacada por percusión, el modelado por el contrario es un arte de la mano que forma por presión y aportación de materia plástica. El vaciado, sea por el vaciado ("coulée") en metal, en cristal, o en barro, por ejemplo, puede definirse por el pasaje de una forma, de un estado positivo a un estado negativo ("la impronta"), destinada a la tirada de una prueba positiva: se trata de un arte de trasposición material o de reproducción. Se necesita aún evocar la técnica de la ensambladura, pero ésta, en su origen, puede aplicarse a todos los materiales. Es pues, a partir de las tres principales técnicas de la talla, el modelado, y el vaciado, que un estudio de los procesos específicos de

creación del arte popular debe ser tratado. La estatuaría que es objeto de estudio del presente trabajo pertenece a la primera categoría. Desde el principio, es interesante constatar que es en la piedra dura donde se encuentran los ejemplos más esquematizados de la escultura popular: por sus exigencias, el material favorece una simplificación inventiva de las formas. La masa se impone más que en un tronco de leña cuya resistencia al corte es menos fuerte: si la piedra debe ser desgastada o desbastada en pedazos, la madera se talla por cortes en función de su naturaleza fibrosa. Pero más allá de estas diferencias, ambos materiales se encuentran unidos en el proceso general de la elaboración de la forma por medio de la talla. Es importante imaginárselo para comprender cómo la escultura popular representa un nivel elemental de la ejecución.

Que se trate de la madera o de la piedra, el material, tal y como el escultor lo corta para crear la imagen, se impone por su masa. Esta, escuadrada en la cantera o desbastada en el aserradero, se define por la inercia de sus superficies: he ahí los planos de talla a partir de los cuales el escultor desprenderá los volúmenes. Es el juego de los volúmenes en su relación a la masa lo que **determinará la intensidad del relieve** y que definirá la silueta. Con el relieve, éste determina la manera cómo la escultura ocupa el espacio. En fin, el modelado (matizado y hasta modificado por la policromía) sensibiliza el material a la luz por el toque del cincel determinando una condición en la superficie más o menos refinada.

Que la imagen popular sea ante todo, si no exclusivamente, un signo en oposición a la escultura erudita dominada por la voluntad de ilusión, ello puede constatarse fácilmente por este examen tecnológico. Así, la ley de la frontalidad que domina la estatuaría popular en un rigor más o menos acusado puede explicarse por el hecho que es a partir de un aspecto privilegiado del bloque que trabaja el escultor. Este último no siente la necesidad de retirarse de la forma del bloque, sea porque no logre dominar prácticamente las exigencias de su material por falta de formación, sea que el escultor haya encontrado en este límite la norma de un estilo adecuado para sus imágenes. Si en la escultura popular todo es exigencia o limitación por la presencia permanente de la masa escuadrada o desbastada, es natural que todo volumen no sea nada más que una forma concurrente a dicha situación. Todo lo que debe salir de la silueta inicial del bloque parecerá añadido, como todo volumen de detalle se presentará a la manera de un "collage". La cabeza, los brazos, las manos de un personaje serán añadidas al tronco, mientras que los pliegues de la vestimenta se diseñarán "sobre" la masa, razón por la cual el aspecto de la plástica de la escultura popular es siempre pesado. Es a lo sumo un arte sin efecto alguno de ilusión debido a que las exigencias y los valores los más elementales están ligados indisolublemente al material. Su tiempo es lento y simple ya que se constituye por medio de adiciones de momentos sucesivos. Si la búsqueda y el cálculo, hasta "el giro refinado" ("le détour") reinan en el arte clásico, el arte popular ofrece al contrario imágenes cuyo carácter inmediato de signo logra muy a menudo la "brusquedad", hasta la dureza, pero cuya franqueza puede verse en común con la simplicidad de las obras clásicas de las más logradas.



Virgen de la Monserrate
Santero: Cajigas



Virgen y Niño Jesús

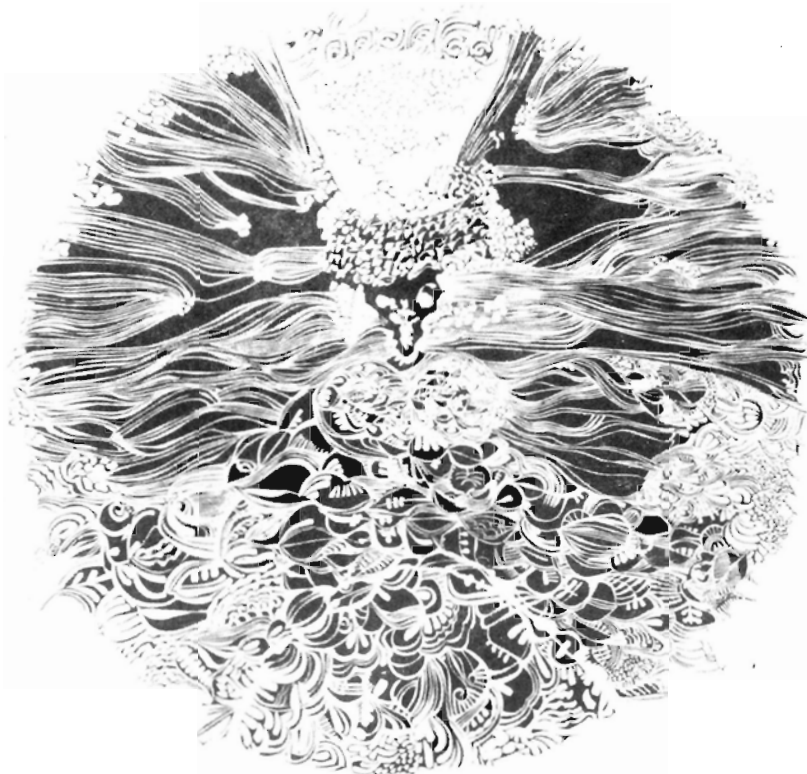


Foto: Bothwell

"La PAJARA PINTA" de Consuelo Gotay

NOTAS EN TORNO A LA OBRA DE CONSUELO GOTAY

MARGARITA FERNANDEZ ZAVALA

NOTA: Consuelo Gotay vive en la República Dominicana desde hace cerca de un año. El 28 de enero de 1982, Casa de Teatro celebró una retrospectiva suya con gran aceptación de la crítica local y del público en general. Hemos querido reproducir la crítica que le hiciera Margarita Fernández Zavala para tal ocasión y que se imprimió en el novedoso catálogo que Gotay diseñó.

El trabajo de Consuelo Gotay surge de triple afirmación: ser puertorriqueña, ser artista y ser mujer. Si observamos con cuidado sus temas, su técnica y su proceso no puede quedar duda de que el suyo es trabajo producto de la sólida comprensión de su identidad. La seguridad en su propia intuición y sensibilidad no le dan margen a dudas. Ello le permite mantener una forma de expresión individual dentro de la fuerte tradición de grabadores que ha logrado Puerto Rico.

Consuelo Gotay es querida y respetada en nuestro medio artístico. No obstante, su obra ha sido discutida muy poco. Una verdadera pena. Se debe, probablemente, a la falta de críticos que tenemos aquí y a la difícil tarea que implica describir lo profundamente sencillo del contenido de su obra.

Es una obra distinta y poderosa; a la vez sincera, sencilla y

profunda. La moda, tan entronizada en un país consumidor, como lo es Puerto Rico, no la ha afectado ni en su técnica, que es quizás la más sencilla de todas, el linóleo y la xilografía, ni en los enfoques y selección de sus temas. Se descubren así las razones para sacarla del "momentum" que persiguen muchos artistas y críticos. La suya es obra válida por su trascendencia intemporal.

Clave es entender que Consuelo Gotay dirige consistentemente su mirada a la raíces, a lo básico. Rebusca en el pasado más poético y profundo, contrastando marcadamente con la realidad de un país que corre desbocado tras la novedad e invierte sus esperanzas en el mito del progreso material. Ella, entonces, con reverencia le superpone el mito de sus tainos en trabajos como el **Mito de los Pescadores** y **Canción del Comienzo**. O recrea imágenes panteístas y mitológicas como **Maremoto I**, **Maremoto II** y la **Entrada del Unicornio**. Incursiona en imágenes tan

permanentes como las bíblicas, **Arca de Noé**, e incluso en visiones mandálicas como en la hermosa **Pájara Pinta**. Todo ello es su forma temática de afirmar lo básico.

El cimiento más fuerte del puertorriqueño verdadero se halla en la búsqueda de la libertad. Y nadie en la historia patria la representa mejor que el autor de los diez mandamientos del hombre libre, el ideólogo de nuestra principal gesta emancipadora, el Grito de Lares, Don Ramón Emeterio Betances. Es este retrato de Betances probablemente la obra más sintética en la búsqueda de la artista. En este pequeño linóleo se desborda la mujer, y la artista, que es Consuelo Gotay. Revive al Betances poeta, soñador y enamorado. Es una visión renovadora que contrasta con la solemnidad de tantos sombríos retratos que del prócer han producido nuestros artistas.

La imagen de Betances se registra en brillantes colores contra una especie de tapete tejido tan familiar en nuestras casas de antaño.

Es sabido que las mujeres son apegadas al detalle. Canalizan a menudo su creatividad a través de tejidos y bordados, de la costura y de la cocina. Consuelo Gotay se conduele de esos tejidos que han ido desapareciendo en nuestro país y que tan apreciados son por todas nosotras. Entonces comienza a tejer en sus planchas de grabado desarrollando un detalle maravillosamente femenino. Sus figuras y fondos son de filigrana, de maraña. Mientras más se atraviesa su vida de mujer, de madre y esposa, a la de artista, más compleja se hace su obra en una delicada síntesis de gráfica y vida.

Masabí y **Betances Antillano** son hombres de su vida familiar y un ideal. Tanto **Masabí** como **Betances Antillano** son producto de la visión creadora de una mujer conectada no sólo a la tradición de su país, sino también de su sexo. Ahora desfilarán sin temor sus mujeres. Ahí nacen las **Ciclistas** con su lluvia de plumas, pétalos y estrellas. **Petra Rentas** es la madre constrictora de cuyo hombro se desprende la niña que presta oído al pajarito de la libertad. **Rita la Gata** es una mujer florero que permanece ahí como roca, impávida, decorativa. Así afirma la artista la muerte lenta que diariamente se autoimprimen tantas mujeres. **Olvídame si puedes** es el grabado de una mujer reclinada. Así reclinadas damos a luz, hacemos el amor y nutrimos con vida a nuestras criaturas. **Fela Venegas** con sus uñas pintadas, sus zapatos de tacón y sus piernas cruzadas nos enfrenta, en abierto desafío, a esa mezcla característica femenina de culpable-inocente.

La etapa más reciente de sus trabajos plantea la fragmentación de la mujer. **Fidela** es un grabado de pies. Pies ágiles como de bailarina, petrificados en pedestal que contrastan con el movimiento nervioso que sobre ellos se crea. **Beso de Gallina** es también simbólico de lo nutridora que es la mujer. Pocos animales pueden ser tan generosos con el hombre como la gallina. Ambas, mujer y gallina, se hermanan por medio del simbólico beso. Finalmente **De pies a cabeza** nos presenta a la mujer con los pies llenos de raíces para asociarla con la tierra nutridora y generadora; con sus senos y órganos reproductivos acentuados en señal de esa función vital que ordenada por las fases de la luna (parte superior del grabado) le corresponde cíclicamente atravesar.



foto F. Bothwell.

"De pie a cabeza"
de Consuelo Gotay,

"Petra Rentas",
de Consuelo Gotay



Es la mujer como tal.

Sin duda, los grabados que Consuelo Gotay ha creado a través de los años, desbordan contenido. Es ella una joven artista puertorriqueña con profunda convicción de que hace y dice lo que tiene que hacer y decir.

RASGANDO EL VELO: LOS DIBUJOS DE MARGARITA FERNANDEZ

FRANCES M. BOTHWELL DEL TORO

En nuestro país se prepara a la niña desde la más tierna edad para sus roles principales según los ve la sociedad: debe casarse y tener hijos. Se percibe a una mujer quien no cumple con esta imperativa socio-bio-cultural como incompleta, malsana, enferma o masculinizada. Mientras se asume que el niño varón crecerá para convertirse en esposo y padre, estas funciones se ven como secundarias a la de su misión económica y profesional. El niño juega a ser piloto, ingeniero y bombero; la niña a ser novia y a ser mamá. Se asume que la mujer que trabaja fuera del hogar lo hace por necesidad monetaria y se desvaloriza el que quiera trabajar por su propia satisfacción.

La mujer, consciente de las premisas con que fue criada, y deseosa de romper con algunas de las tradiciones que la amarran, siente la necesidad de explorar el rol quasi-místico que se le asigna por su género biológico. Así, Margarita Fernández, en su serie de dibujos a lápiz "Las desposadas" se adentra en las ambigüedades que la mujer moderna siente ante la paradoja de su existencia: sí quiere ser novia, esposa, madre, pero a la vez está consciente que estos roles la aprisionan, deshumanizan, la transforman en el rol mismo, perdiendo así su individualidad, su ego, tal vez su alma.

El comienzo de esta transformación es la ceremonia nupcial. En ese día se convierte la novia en centro de atracción y a la vez anónima víctima de sacrificio. Se convierte en objeto de canje entre dos representantes del mundo masculino. Remueve las cadenas de la niñez para tan solo cambiarlas por las aún más fuertes de mujer fértil, capaz de dar vida y de quedar por siempre atada a ella.

Fernández comienza su consideración del tema con una actitud casi periodística, usando como base para las primeras obras las poses típicas del álbum de bodas: la salida de la iglesia tras la ceremonia para recibir felicitaciones y abrazos de los parientes y amigos; la novia besando a su madre; el retrato cursi de la novia reflejada en un espejo de marco barroco; la novia arreglándose los labios. Pero ya se vislumbra en los dibujos algo más que las poses tradicionales. En el primer dibujo, "La boda de ella," la novia es el centro de toda atención, pero, irónicamente, comienza su descenso de las escaleras de la iglesia sola; el novio se queda atrás, una sombra insubstancial e irreal. El gesto de ella es esquivo, parece casi querer huir de la sombra que es él-para evitar convertirse en sombra ella, tal vez. El dibujo titulado "El beso" nos frustra en nuestra expectativa: es el beso de la hija a su madre, no al novio; aún más

desconcertante, la novia es una borrosa figura fugaz ante la sólida figura de la madre. La novia no parece querer pausar aquí tampoco, ni para oír los consejos de la sacerdotiza de este ritual; no quiere aprender los misterios a los cuales ha sido iniciada.

La novia es esencialmente anónima. Su esencia individual no juega ningún papel en esta ocasión. Mira al espejo ("El reflejo") y apenas se ve ella misma. Es el marco del ritual y la tradición lo que predomina en la composición. En la iglesia se convierte en fantasma de su propio ser ("Novia transparente").

Gradualmente los dibujos se tornan cada vez más simbólicos. La función de la ceremonia matrimonial es dar el visto bueno a la entrega sexual de la mujer cuyo más preciado tesoro, en términos de la sociedad patriarcal, ha



"ACORAZADA", homenaje a Juana del Arco. por Margarita Fernández.



"NOVIA FLOR PARIDORA",
por Margarita Fernández.

sido hasta ahora su virginidad. Ahora su tesoro ha de ser la fertilidad. Las novias quedan apartadas de su marco realista. "Novia flor paridora" nos presenta la novia como madre tierra. Su falda la arropa como pétalos de enorme flor, y es ella parte de la tierra misma. De su ruedo salen lagartijos de todos tamaños; provienen de ella, son parte de su fertilidad abrumadora. Ella es diosa de fertilidad. De allí un paso a la "Novia embarazada" cuyo vientre y senos están llenos de vida y alimento para el novio parado formalmente a su lado y para las futuras generaciones. El pecho, su medio de nutrir la vida, es también la red que la amarra ("Atrapada").

Los vestidos de la novia se convierten en redes-encajes suaves como la tela de araña, pero mortal para el que cae en ellos. Debe la novia desafiar la tradición, convertirse en figura de leyenda para sobrevivir. Fernández brinda homenaje a las heroínas del pasado: "Acorazada: homenaje a Juana de Arco" y "Cabalgando: homenaje a Lady Godiva". En ésta última recuerda la niñez-el caballo es de machina--así como en "Homenaje a Alicia en el país de las maravillas". Pero el homenaje a Alicia es una caída vertiginosa para la novia a través de espirales infinitos de su propia sexualidad. Termina la serie con "Homenaje a Aracne" donde las redes dominan todo.

La serie entera explora esos sentires que las mujeres muchas veces ocultan. En su tema, su técnica y sus alusiones, Margarita Fernández insiste en su naturaleza femenina. Señalaba Marimar Benítez (Plástica 2, pags. 12-15) que "en términos de tema, tratamiento, uso de color, composición, y criterios de diseño y excelencia" la obra de artistas femeninos no difieren de la de los artistas masculinos. Sin embargo, cabe discutir que hoy se da una generación de mujeres artistas que intentan utilizar medios tradicionalmente trabajados por las mujeres, y casi siempre olvidados en las historias del arte. El dibujo como producto terminado, el bordado, los encajes- todos son obras de mujeres, anónimas en su mayoría, cuya creatividad se da por sentado por ser parte de las labores domésticas. Así un grupo de artistas como Judy Chicago y Miriam Shapiro, para

dar solo unos ejemplos, escogen estos medios de expresión para su arte. Igualmente escogen conscientemente temas indiscutiblemente femeninos o feministas. Hay algo de ambos en la obra de Margarita Fernández. No solo trabaja con lápiz sino que labora al estilo de las señoras de antaño que bordaban, creando mundos mágicos que solo su familia habría de ver. Sus composiciones, traducidas al papel con un mínimo de línea, van surgiendo gradualmente según ella los trabaja pedacito a pedacito como si lo hiciera en encaje de punto de aguja (needlepoint).

La obra en esta serie es técnicamente perfecta, con una atención minuciosa de detalle. La mayoría de los dibujos individuales son interesantes, y muchas veces hermosos. Hemos de observar con interés la trayectoria futura de esta joven mujer artista quien se acerca a su arte sin temor de utilizar su instinto al igual que su intelecto.



"NOVIA
EMBARAZADA",
por Margarita
Fernández.

“DE ADENTRO HACIA AFUERA” - LAS ESCULTURAS EN BARRO DE SUSANA ESPINOSA

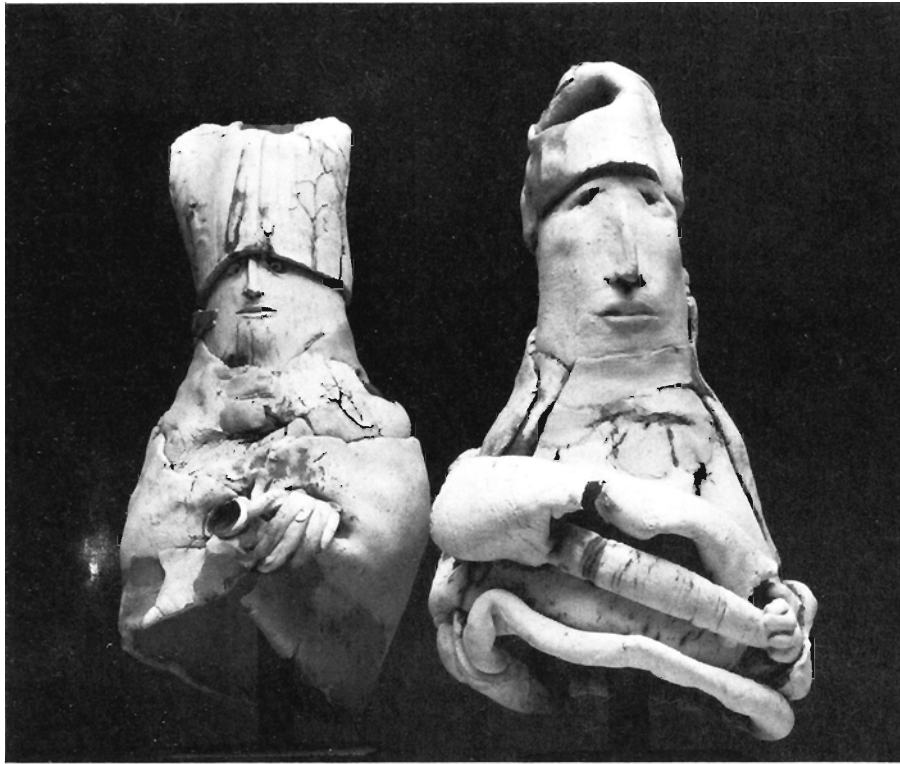


Foto: Jochi Melero

“Personajes Imaginarios” de Susana Espinosa

MARIMAR BENITEZ

La obra de Susana Espinosa ha ocupado un importante lugar en nuestros círculos artísticos durante los últimos 15 años. Pero es sólo ahora que la artista viene a realizar su primera muestra individual. La exposición, que se inauguró en el Museo de la Universidad de Puerto Rico y pasó luego al Museo de Arte de Ponce, recogió obra de los últimos dos años de la artista: figuras, cabezas, platos y placas murales.

La exposición de Susana Espinosa documenta un importante cambio en su producción. Este cambio se ha ido desarrollando lentamente y es evidente en la muestra. En las placas murales, por ejemplo, tanto en acercamiento como en sus temas, se percibe un rompimiento con el estilo de las hermosas placas que produjera en los primeros años de su llegada a Puerto Rico. En aquellas obras de color brillante y rico, la artista cultivaba una expresión sencilla que comunicaba alegría por medio de un colorido esplendoroso. Sus obras anteriores ahora parecen hermosos juegos de forma y color donde Espinosa ensayaba variadas combinaciones de tonos, esquemas de composición.

En las obras del presente el color está más trabajado, es más sobrio y elegante. Predominan las texturas logradas luego de un esfuerzo intenso y riguroso. El colorido es ahora cuidadosamente controlado; la gama de tonos está reducida a los ocre, grises y azules. Sus personajes son ahora más introspectivos o más íntimamente explorados. Susana Espinosa utiliza el color para dramatizar y destacar elemen-

tos dentro de unas composiciones más integradas, más densas.

Si el color en la obra de Susana Espinosa se caracteriza por el parco toque maestro, por contraste, las texturas son extraordinariamente ricas. Oxidos, engobes, esmaltes, trabajos sobre el barro producen una superficie viva, la piel trabajada que es aspecto característico del arte de la escultura. El acento en los valores táctiles de estas obras resulta del trabajo íntimo con el material, del proceso mismo de confeccionar las piezas. El proceso de mezclar y trabajar el barro queda descrito en un ensayo del excelente catálogo que acompaña la exposición escrito por Bernardo Hogan, esposo y colaborador de Susana Espinosa. Los efectos de textura, citando a Hogan, vienen “de adentro hacia afuera”. Las extraordinarias texturas comunican un uso óptimo de cada material, sin desperdicio de efectos, el hallazgo del vocabulario justo.

Esta calidad “de adentro hacia afuera” está presente también en el diseño de las placas murales. Las divisiones de las planchas se integran completamente a la expresión. Espinosa utiliza las mismas para delimitar áreas, enfatizar contornos. El resultado es una mayor integración; forma y expresión funcionan al unísono en la imagen. En las placas de la muestra se aprecia también un acercamiento más escultórico hacia el barro. En ellas el barro se ha modelado; el material se proyecta y rehunde, se hace liviano y maleable.

El uso escultórico del barro y su carácter dúctil es más evidente en las esculturas tridimensionales. Desde su primer encuentro con el barro, Susana Espinosa ha estado produciendo figuras, casi siempre femeninas. En sus comienzos estas figuras de la artista eran de escala reducida, y en ellas el color era más importante que las texturas. En las obras que ahora exhibe la escala es mayor, y como en su otra producción, el color es utilizado para dar el toque justo, como don precioso que si se dispensa libremente pierde encanto. Y Espinosa lo utiliza con medida, con la reserva que trae la conciencia de la magia del color.

En el ensayo del catálogo sobre las figuras de Susana Espinosa, María Luisa Moreno señala cuatro tipos diferentes a base de su diseño. De estos, las severas figuras vestidas parecen pertenecer a un mundo remoto y elegante, "fantástico", como las llama Moreno. Portan turbantes y sombreros que tapan sus ojos y que las distancian del espectador. Sus ropas las encierran en un universo aislado; funcionan como metáforas de la rigidez con que las vestimentas arropan y ahogan a la mujer.

Aparece en la exposición otro tipo de obra, la cabeza por sí sola, como forma aislada. En concepto estas cabezas están cercanas a las severas figuras por sus sombreros y turbantes, por su rostro parcialmente oculto. Su impacto e intención, sin embargo, son totalmente distintos. Estas cabezas, de tamaño natural, establecen ahora una relación de confrontamiento con el espectador. Ya no son las víctimas de ese ropaje tradicional, sino actores en ese drama. No nos miran directamente, pero nos escrutan desde adentro, desde los turbantes y sombreros que tapan sus ojos. Si bien mantienen un aire excéntrico, su inocencia ha sido irremisiblemente perdida, junto a los alegres colores de la Susana Espinosa anterior. El encuentro con estas cabezas que nos contemplan "de adentro hacia afuera" fuerza al espectador a la introspección, a un confrontamiento consigo mismo, esta vez de afuera hacia adentro.



Foto: Jochi Melero

Detalle de Placa, 1979

Foto: Jochi Melero



Isabel Rivera, Susana Espinosa y Bemardo Hogan

OTRA MEDALLA DE ORO EN FAENZA

Por cuatro años consecutivos un integrante del Grupo Manos ha recibido medalla de oro en el prestigioso concurso Internazionale della Ceramica d'Arte de Faenza, Italia. Este año una de las 10 medallas fue otorgada a Bernardo Hogan, quien entrara a concursar por primera vez en Faenza.

Dentro de la producción del Grupo Manos, generalmente de carácter experimental y libre, la obra de Bernardo Hogan representa un estilo diferente, más sobrio y controlado. Hogan prefiere trabajar en torno y sus piezas exploran la búsqueda de proporciones armónicas dentro del formato circular. Sus obras, generalmente pintadas en esmaltes, tienden a los colores pasteles y los tonos del blanco. Aunque ha estado trabajando en el barro cerca de veinte años, es sólo ahora que Bernardo Hogan viene a exhibir sus piezas.

LORENZO HOMAR Y EL CARTEL EN EL TALLER DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA 1957-1972

TERESA TIO



Exposición de Imaginería Popular, 1957.

Lorenzo Homar actúa de forma determinante en el proceso de desarrollo y formación del cartel puertorriqueño. Sus carteles, que siguen las constantes trazadas por el gran cartelismo ejemplarizado desde un Henry Toulouse Lautrec hasta un Ben Shahn, establecen las bases de lo que reconocemos como las invariantes del cartel nacional: síntesis del mensaje, integración de la imagen y el texto, valoración de la letra en su dimensión formal, afinidad con las corrientes del arte y absoluta perfección en la técnica de impresión. En la obra cartelística de Homar se afirman estas constantes con las que logra no sólo comunicar, propósito intrínseco al cartel, sino además producir imágenes cuyo valor estético universal las convierte en obras de arte.

El cartelismo de Homar se desarrolla en su expresión más plena en los años en que dirige el taller de gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña de 1957 a 1972. Allí diseña unos 150 carteles que anunciaban las actividades que el Instituto promovía: exposiciones, conciertos, teatro, ballet, ferias, concursos y efemérides. Por su naturaleza, es llamado cartel cultural y por su origen, protegido. De ahí derivan varios aspectos que Homar explota convenientemente, ya que su naturaleza ofrece al artista una mayor gama de referencias visuales y artísticas para expresarse. Homar, al escoger los

elementos referenciales para un cartel toma en cuenta la fidelidad de éstos al tema evitando las imágenes fáciles, para remitir al espectador una experiencia visual enriquecedora por lo novedoso y estético. El cartel se convierte así en un medio de educación visual que forma a la vez que informa. Lo contrario suele suceder en el cartel comercial donde los procedimientos retóricos de las técnicas publicitarias producen imágenes en las que abundan el mal gusto y lo obvio. Por otro lado, al ser un taller protegido, el artista hace prevalecer los criterios artísticos sobre los económicos. Las tiradas, que a veces alcanzan 15 colores son comunes en el taller. Homar, que promueve la experimentación en la técnica serigráfica, cuida celosamente la impresión para lograr calidades y texturas sin precedente.

En el cartel, la letra es parte fundamental ya que la imagen visual va acompañada de un texto. Uno de los aspectos sobresalientes del trabajo de Homar como cartelista es la manera en que hace de la letra un elemento formal y expresivo del diseño. Para Homar las letras son formas preciosas que constituyen parte indisoluble de la imagen del cartel. Por eso se hizo calígrafo, para conocerla y poder emplearla como elemento integral del diseño. En ese sentido la letra en sus carteles no sólo informa, también es expresión, tan vital como elemento artístico que no podemos prescindir de ella. Aún con las dificultades de un texto extenso, Homar lo fusiona al diseño, para convertirlo, en algunos momentos, en la imagen total del cartel.

Lorenzo Homar diseña todos los carteles que en 1957-58 produce el taller del Instituto. En diciembre de 1957 sale a la calle el primero, **Exposición de imaginería popular**, que reproduce, en calidad de linóleo, una talla de la Virgen con el Niño. La imagen que Homar usa como motivo del cartel evoca la simplificación de planos y el hieratismo característicos de las tallas populares. Pero limita el color, lo cual no corresponde a la tradición de las esculturas de santos, pero sí a la necesidad de simplificar la impresión del cartel, por encontrarse el taller en etapa de organización. Prueba de ello es la presencia de otros carteles con semejante tema, hechos por Homar, que habían sido generosamente tratados en el color, como **Cuarto Concurso de Santeros**, comisionado por el Ateneo Puertorriqueño en 1955.

El cartel de exposición es el que en mayor número diseña Homar. En ellos se capta el estilo del artista anunciado limitando el cartelista el deseo de expresión propia. Para ello se explotan varios recursos casi programáticos en el cartel de exposición: la representación del teatro del artista que expone, el uso de su firma, la reproducción de una de sus obras o la recreación de la imagen con el estilo personal del artista anunciado. "Yo no puedo hacer carteles como hago



Grabados Mexicanos del Taller de Gráfica Popular. 1958.

mi pintura o mi gráfica”, dice Homar,¹ palabras que obedecen al deseo de divulgación de las diferentes corrientes artísticas, particularmente en el cartel de exposición. En **Grabados Mexicanos del Taller de Gráfica Popular** (1958), domina la imagen pictórica sobre la letra, que queda relegada a los bordes del cartel. La fuerza descriptiva del tema recae en la figura de un esqueleto. Homar explica las razones de la elección de esa figura por el hecho de que “está íntimamente ligada a la verdadera expresión del arte popular mexicano del grabado, donde el esqueleto, la muerte y la calavera lo eslabona a la tradición comenzada por Posada en el México del siglo XIX.” Esa referencia pone de manifiesto que este cartel hace uso de un lenguaje pictórico inalcanzable para el público no familiarizado con la gráfica mexicana. Las referencias publicitarias que comúnmente identifican lo mexicano no aparecen en este cartel.

El criterio de Homar sobre la lealtad a las referencias artísticas, no se debe interpretar a modo de desdén o indiferencia hacia el público, sino por el contrario, un genuino interés de ofrecerle no sólo una obra de arte, sino también una apropiada interpretación del tema, que logra mayor difusión por la naturaleza callejera del cartel.

Con frecuencia, el retrato y firma del artista cuya exposición se anuncia, aparecen en los carteles de Homar,

¹ Conversación grabada con Lorenzo Homar, celebrada en 1973.

² “El arte del cartel en Puerto Rico”, *El Mundo*, 15 de Nov. 1950, p. 9.



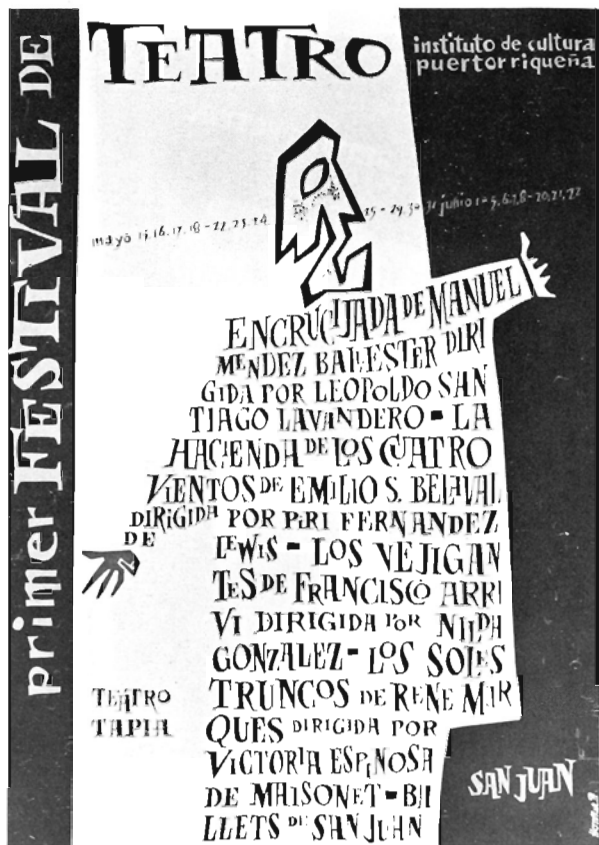
Exposición retrospectiva de José R. Oliver.

preferentemente en el caso de artistas puertorriqueños. Este es el caso de: **Pinturas de José Campeche** (1959), **José Campeche y su taller** (1970) y **Exposición de Carlos Marichal**, (1963). En el primero, el motivo central es la reproducción de un retrato de Campeche que en el s. XIX hiciera el pintor Ramón Atilés. Sin embargo, hay una diferencia significativa en la interpretación de Homar pues muestra a un Campeche de rasgos y facciones mulatas. Atilés, por el contrario, lo representa con rasgos faciales perfilados y de tez blanca. La interpretación de Homar se acerca más a la realidad ya que Campeche era mulato. Nuevamente Homar hace al público partícipe de una información que pasa a ser de conocimiento general y que hasta ese momento era propiedad intelectual de pocos.

En cuanto a la composición del cartel, se copia la del original casi con fidelidad. Campeche aparece de tres cuartos, mirando al espectador y vestido a la usanza del siglo XVIII. Centrada sobre la cabeza aparece su firma. Los objetos se han movido ligeramente y el cuadro de la Dolorosa que Campeche sostiene sobre una mesa, pasa a ser el anuncio donde se indica la fecha de la exposición.

Once años más tarde Homar diseña un cartel de tema parecido, **José Campeche y su taller**, que nos abre las puertas a otro documento. Servirá el asunto para recrear el ambiente dieciochesco del taller de Campeche que se logra por la fidelidad en las referencias iconográficas.

En **Exposición de Carlos Marichal**, otra vez con retrato del



Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, 1958.



Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño, 1960.

artista y su firma, se consigue una total identificación con el estilo de éste. Es el producto de una síntesis con la que Homar recoge el carácter lineal de los diseños de Marichal. Similar resulta el cartel de la **Exposición Retrospectiva de Oliver**, (1964). En este caso se interpreta la fragmentación de las formas en zonas de colores primarios y secundarios, rasgo característico en la pintura de Oliver. La riqueza cromática y el equilibrio en la composición de los colores, de inmediato se identifican con el que los inspira. Se dividen los colores en áreas perfectamente limitadas a las cuales el texto se adapta, pues sigue sus contornos paralelamente.

En el cartel **Exposición de Domingo García** (1964), se efectúa una alianza entre la imagen pictórica, que es el retrato de García, y la letra. El sentido continuo de las formas en el cartel, enfatizadas por la adaptación de las letras a la figura del artista, consiguen una captación orgánica del mismo. El color también se hace cómplice de esta intención y se mezcla el fondo a través de las manos del artista formando el texto.

El cartel de ballet, en ocasiones es elaborado tomando como motivo pictórico la figura humana. **María Tallchief, Ballets de San Juan** (1964) es ejemplo de ello. Aquí Homar concentra toda la fuerza expresiva en la cabeza de la bailarina. Para ello la enmarca en un recuadro que aísla totalmente del texto, recurso usado posteriormente para las serigrafías **Vanessa, Laura y Alicia**. Las facciones, maquillaje, cuello alargado y el tocado de la figura producen de inmediato la identificación del tema. Además se refuerza éste por la colocación de una pequeña figura que baila al fondo. Este cartel transmite balance, orden y sobriedad característicos en el cartel mundial de ballet. En cambio en **Ballets de San Juan** (1962), al concentrar su atención en el movimiento obtiene una solución plástica contraria, libre de la elegante formalidad tradicional, pero lleno de sugerencias rítmicas. Para ello busca en la letra el centro vital de identificación con la naturaleza del tema y la convierte en movimiento. Las letras saltan, se mueven, tienen vida propia pero en relación una con la otra. Por eso Homar las entrelaza en sus contornos con una línea negra que parece no poder contener el vigor explosivo de las letras danzantes.

En los carteles para concierto Homar usa una de dos alternativas: letras animadas o el retrato de un músico. El cartel **San Juan Jazz Workshop**, (1964), ejemplariza lo primero. La palabra Jazz se mueve en ángulos agudos porque su forma emana de la vibración del platillo que reproduce. Tanto el platillo como las letras son el centro de atención. El color también evoca por sus contrastes, la riqueza rítmica del jazz.

Hemos visto que la letra puede captar el ritmo de un tipo específico de música. Lo moderno reproduce a su manera. También la música clásica deberá ser interpretada visualmente en su contexto estructural. Esa es precisamente la interpretación de Homar cuando diseña los carteles para el Festival Casals. En el de 1964, todo ha sido medido y balanceado, creando una simetría agradable, que en términos musicales podríamos calificar de armoniosa. La identificación del tema musical se aborda de inmediato: atril y partitura son los objetos que lo representan. En cuanto a la

figura de Casals, aparece la silueta del celista recortada en un óvalo amarillo sobre la partitura. Para no perder la referencia al maestro catalán, su nombre, en letras blancas sobre el fondo azul oscuro, cruzan el cartel al centro. La economía de la imagen y de letras son las virtudes de este cartel.

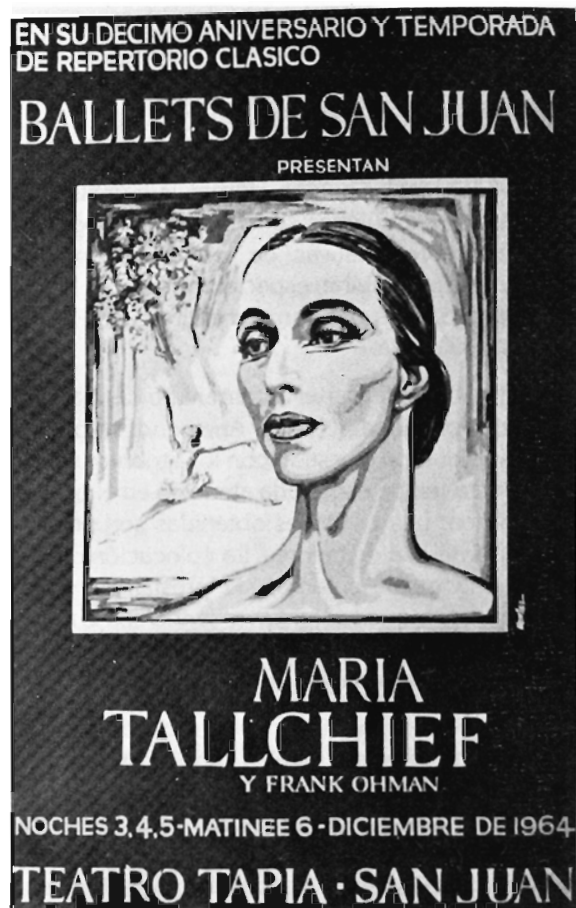
Se encuentra en estos carteles del Festival Casals un toque de solemnidad y protocolo derivado del aura que rodeaba la figura del maestro. Se traslada a términos iconográficos el sentido de orden y mesura que sugiere la palabra "clásico".

Para la promoción de los festivales de teatro también se diseñan carteles. En los primeros años de fundado el taller, es imposible para Homar diseñar e imprimir 4 ó 5 carteles que anunciaran las obras. Fue necesario hacer carteles de temporada donde se incluía la cartelera de cada festival. Más adelante, cuando otros artistas trabajen en el taller, se harán carteles individuales de obras. No obstante, Homar parece preferir el de temporada pues es el que en mayor número diseña.

Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, (1958), excelente como cartel de teatro por la claridad en su referencia con el tema, es a la vez de difícil diseño por lo extenso de la información escrita. Aparece como parte del texto cuatro obras de teatro, sus autores, directores y un ballet. Para dar cohesión e incorporar al tema tan extenso texto. Homar integra las letras a la figura pictórica, cuya cara presenta los dos perfiles de las máscaras representativas del drama y la comedia. El sentido unitario que se logra al reunir el texto y la imagen en la forma antes mencionada, es lo que hace que ésta tenga impacto y logre captar la atención para continuar la lectura del texto.

Para el Séptimo Festival (1964), Homar presenta un interesante documento gráfico, ya que en él se retratan los dramaturgos y directores de las obras, así como los directores del ballet que ese año salen a escena. Once figuras llenan el espacio, pero la organización del mismo evita la aglomeración. La composición se ordena agrupando por profesión a los retratados, que a la vez forman parte de la escenografía del teatro, con lo cual se ambienta el tema dentro del contexto apropiado. A la derecha los coreógrafos, a la izquierda los directores, mientras que el fondo se reserva para los autores y una figura que representa el ballet. Todos pueden ser identificados sin necesidad de que sus nombres aparezcan escritos. El texto está en el centro, rodeado por los tres grupos. Los colores predominantes son el marrón, el ocre y el negro, sólo el texto está rodeado por una mancha azul turquesa que pone en evidencia su importancia.

La conmemoración de próceres y figuras relevantes en la vida cultural y política del país se suma a los temas de actividades culturales. El del **Centenario del Natalicio de Antonio Paoli, (1971)**, representa al tenor en el papel de Otello. El oscuro color de la tez y la vestimenta identifican al personaje teatral. Las letras que imitan un calado morisco, sirven para la información del tema a la vez que ubican y ambientan la localidad donde se desarrolla la ópera, Venecia. El resto del cartel se simplifica a pesar de la riqueza decorativa del traje de Otello. Esta se imprime de forma plana, con un patrón uniforme sin pliegues ni relación de volumen. Este recurso, muy efectivo para los fines de simpli-



Ballets de San Juan, María Tallchief, 1964.



Exposición de Domingo García, 1964.

ficación que generalmente requiere un cartel, fue ampliamente desarrollada por Ludwing Hohlwein y más tarde por otros cartelistas que buscaban efectos decorativos pero sin cargar la imagen.

Para recordar al público los hombres que en el pasado forjaron los ideales patrios, Homar vuelca su entusiasmo en las figuras con quienes se identifica ideológicamente o en aquellas representativas de los valores puertorriqueños. Estos carteles recibirán especial atención en la composición, la letra se cuidará con esmero y el retratado se representará de manera digna.

Este es el caso del cartel **Bicentenario del Natalicio de Juan Alejo de Arizmendi**, (1960). Arizmendi se presenta frontal, de medio cuerpo y vestido con los atributos de su rango. La vestimenta recibe esmerada atención en el color, la textura y el volumen. Las calidades obtenidas son producto de una tirada numerosa de colores. La colocación de los brazos en forma triangular, enfatizan la prestancia y jerarquía del prelado. Las manos se juntan tocando con la mano izquierda el dedo anular de su mano derecha. Sobre su cabeza está su nombre y debajo de sus manos el texto.

De análoga composición y tratamiento al de Arizmendi es el cartel **Ramón Power y Giralt**, (1963). Resalta en este cartel el uso de la letra con colores que reafirman la importancia del personaje; detrás de la cabeza de Power se extiende un gran texto y rodean su cabeza las letras blancas con lo cual se le otorga mayor relevancia. Las letras restantes repiten los colores del uniforme del Power, rojo, azul y dorado.

Los carteles que Homar diseña para La Casa del Libro hablan de su fascinación por el libro. Sus páginas han sido, a través de los siglos, depositarias de las variantes estilísticas de la letra, y conociendo la importancia que su aplicación tiene en el cartel, se comprende porqué Homar, ilustrador de libros, pusiera tanto interés y dedicación en buscar motivos para sus creaciones en las letras de libros antiguos y de incalculables. En dichos carteles hay interés por la minucia y el detalle, cosa que propicia el tema. Son varios los motivos utilizados para diseñar los carteles de libros, entre los que se encuentran: viñetas y grabados que aparecen en los libros expuestos, un libro específico, el tema general de la exposición y el autor de las obras.

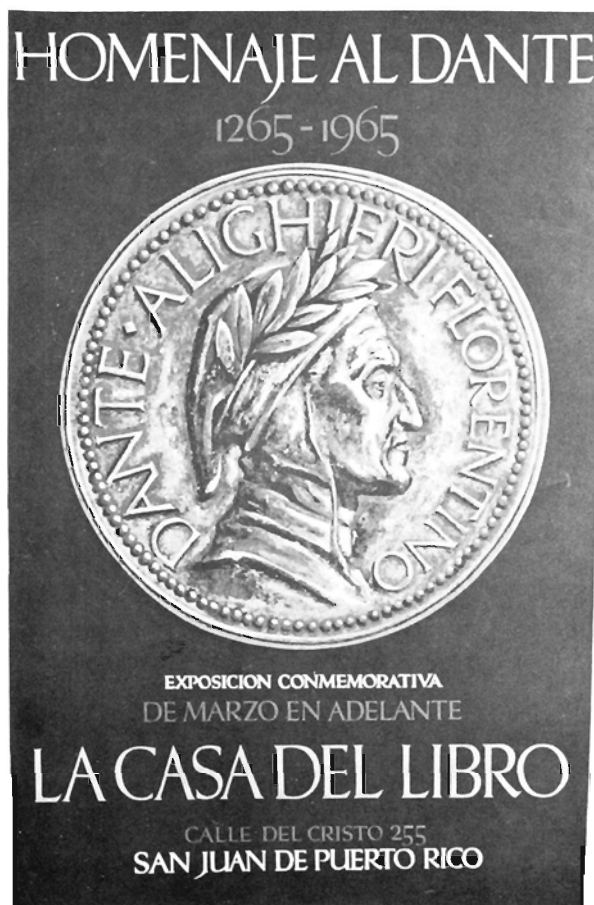
Ejemplo del segundo tipo de cartel de libro es **¡Qué libro raro!** Aquí se usan tres libros para atraer la curiosidad del observador. Uno es un libro miniatura impreso en Holanda que tiene el Padre Nuestro en siete idiomas. Como punto de referencia a la escala del mencionado libro, lo vemos a través de una lupa dentro de uno de los orificios del disco telefónico. La otra rareza la representa un libro hecho con tablitas de bambú que al abrir toma la forma de dos abanicos. La última excentricidad es producto de la invención de un holandés³ que entre otras cosas, propone la imposición de textos en colores rojo y verde. Su lectura es sólo posible al usar espejuelos con cristales de color complementario al color de la letra que se quiere leer, con la cual se consigue imprimir más en menos espacio. La idea tiene posibilidades decorativas que Homar no pasa por alto. Se sirve de ella para iniciar en inglés y español el lugar y la dirección del museo, una vez expuestas claramente, procede a poner en práctica

la teoría de G. Van Den Bergh y se sobrepone repetidamente el texto en la parte superior izquierda del cartel.

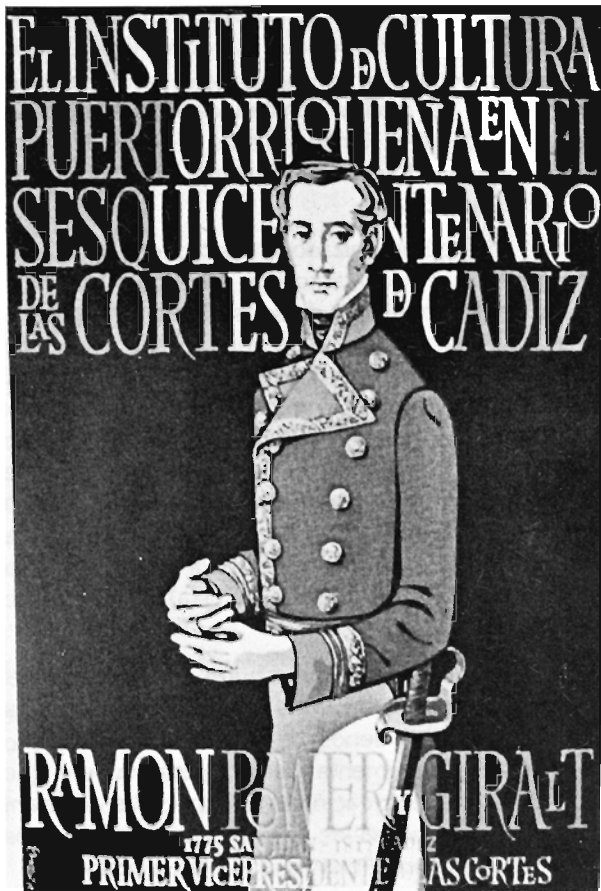
Del último de los casos, **Homenaje al Dante**, (1965), es óptimo ejemplar. Celebra éste el 700 aniversario del nacimiento de Dante. El perfil del escritor florentino aparece formando parte de una medalla de bronce, imitación ésta de las que en el siglo XV hacía en Italia, el grabador de medallas, Pisanello. El relieve diseñado tiene las calidades propias del metal, además de la profundidad inherente del relieve. Para que tales efectos se logaran, fue necesario hacer once tiradas. En este magnífico diseño se encuentran reunidas algunas de las calidades que hacen de Homar la figura central de cartel puertorriqueño. Pero su importancia se extiende a todo el ámbito del quehacer cartelístico nacional por la huella que imprime en sus discípulos y por la presencia de sus carteles que sirven de modelo a todo el cartelismo puertorriqueño.

Este grupo de carteles es una breve muestra de las capacidades creadoras de Homar. Cada cartel, como ejercicio de la imaginación para concretar con una metáfora visual una idea, es distinto. También es autónomo del asunto que pregona porque trasciende ese propósito inicial al concebirse como obra de arte. Ellos son parte de una tradición artística que cumple ya 36 años y que ha dado nombre y prestigio a nuestros artistas y orgullo a nuestro pueblo. Estimularla es obligación de las instituciones culturales del país, así lo entienden los artistas y lo espera nuestro pueblo.

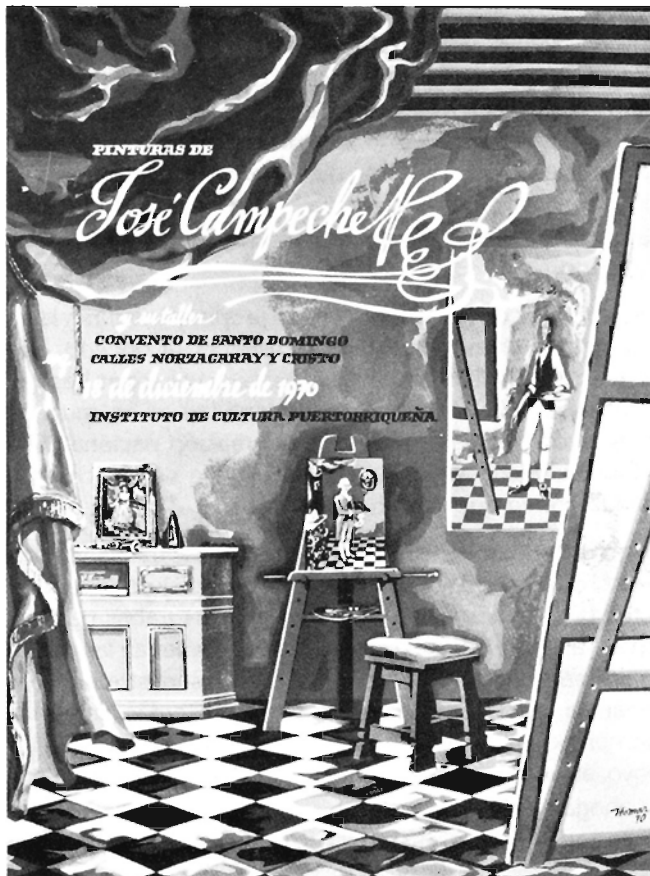
³ La teoría fue desarrollada por el holandés G. Van Den Bergh.



Homenaje al Dante · 1965.



Ramón Power y Giralt.



Pintura de José Campeche 1970, serigrafía (cartel).

"Sello del Instituto de Cultura, Xilografía por Lorenzo Homar.



A CREATIVIDAD Y EL YO



MARGARITA
FERNANDEZ
ZAVALA

Hoy persigo un fin práctico.

Me preocupan las teorías y las discusiones sobre lo que sea en nuestro país. Principalmente si son sobre nuestro país. El fondo ideológico de los problemas no se discute, no porque esté ya insertado en nuestro banco colectivo de memoria, sino por la imposibilidad de llegar a un acuerdo inmediato. Las discusiones sobre arte responden a este patrón.

Existe una confusión general sobre el arte nacional. La mayoría de la gente se siente más segura con sus conocimientos sobre el arte universal y de otros países, debido probablemente a dos factores. Primero, adolecemos del beneficio de investigaciones metódicas rigurosas y de vasta información sobre nuestro arte. Estamos acostumbrados a una constante labor de comentario dentro de la esfera de la inmediatez por medio de los rotativos y las pocas revistas de arte (hoy sólo la presente). Segundo, los análisis que se han hecho, admitiendo excepciones, se reducen, al igual que en otros países, a la identificación de los elementos del arte y las cualidades del artista. Todo ello dentro de un marco universal, motivado por la necesidad de cerrar la brecha que entre el arte y la gente ha caracterizado este siglo.

Ambos factores han sido ciertamente provechosos en algunos sentidos pero han mantenido los datos y los conocimientos dispersos, como un gran rompecabezas sin armar. La posibilidad de componerlo finalmente queda bastante lejana si no identificamos la **pieza clave**. Hablo de la IDENTIDAD... hablo del yo puertorriqueño.

El arte de un puertorriqueño está informado por ambas naturalezas: artista y puertorriqueño. La **persona** que trabaja es universal pero ese universal sale del particular **artista y puertorriqueño**. Los parámetros de juicio donde se coloca la obra de nuestros artistas responden a un sólo nivel, el universal. Sin embargo, el artista trabaja justamente a la inversa; desde su ser particular de puertorriqueño y artista. Incluso se analiza la obra artística desde la **persona y artista**, independiente de lo puertorriqueño.

Así también el receptor u observador común se descubre a menudo aprisionado entre demasiadas teorías, todas válidas, pero válidas para un yo sacado de contexto... para un

yo construido a priori, a un yo enjuiciado a priori, o un yo prejuiciado. Así lo que se le dice que es, y como él percibe su ser, son independientes. Su yo, el verdadero, se mueve de un lado para otro y ve teorías construidas mas allá de su inmediatez. Se identifica independiente de ellas. Nuestro problema de identidad se derrama sobre su disciplina de trabajo y sobre su vida.

El arte es un agente humanizador puesto que le permite al hombre no sólo hacer contacto con su propio interior y elevarse a niveles magníficos de sensibilidad, sino porque también le posibilita, a través de su obra, reflejar a los otros hombres: al colectivo nacional y al colectivo humano. El asunto sin resolver, insisto, está precisamente en ese reflejo. La obra de nuestros artistas debe reflejar, y refleja al otro puertorriqueño. Ello, que debería ser evidente, se ausenta de nuestras discusiones. A fuerza de no tenerlo identificado, lo resistimos, lo negamos, lo violentamos. Diariamente le negamos la posibilidad de un verdadero y profundo aprendizaje a ambos, al que ofrece (el artista) y al que recibe (el observador).

El arte es siempre lleno, porque se nutre de la esencia, del ser. En Puerto Rico no contactamos nuestra esencia, nuestra identidad. No estamos llenos de nosotros mismos.¹ No obstante, para verdaderamente crear, la persona tiene que estar llena. El espacio de creación es un espacio lleno. De ahí que una porción inmensa de nuestros artistas plásticos coincidan en sus preocupaciones ideológicas políticas.

El yo para poder llegar a ser creador se tiene que proporcionar un espacio donde pueda florecer, un espacio que le permita respirar, una dimensión interna de lucha y alegría, un ámbito de trabajo. Ese espacio nadie se lo puede proveer. Viene y va desde el yo. Está íntimamente relacionado a su convencimiento de que puede hacer y quiere hacer-decir. El primer contacto es, por supuesto, interior e ilimitado. Es algo así como sorprenderse de que después de todo, nada es tan difícil ni tan terrible. Ese primer contacto es de afirmación. Es darse cuenta de que la inmortalidad es factible. Es el encuentro del poder verdadero.

Si se conecta con su yo, descubre su propia estructura y la de su colectivo. Inevitablemente se orienta. ¡Concedo que resulta muy difícil en un país donde las definiciones básicas se reprimen! La **búsqueda** de la identidad es en muchos casos razón suficiente para mucha creación nacional. Esa búsqueda puede ser inconsciente. Puede ser perceptual. Colinda con lo que llaman sensibilidad.

Luego del primer paso, posiblemente el más trascendental, viene el **querer trabajar**. Implica empeño. Ahí justo se traban tantos talentos. Ese es el momento de las trabas para no poder, ya sean internas o externas. Internas serían las dudas de poderlo hacer-me refiero a tener las destrezas o la mecánica para efectuar el proyecto. Externas serían la fragmentación, la falta de tiempo, la falta de fondos, de apoyo, etc. La marcha adelante será viable si la duda interna no ahoga su deseo.

Si reclama su espacio, siente su poder y decide trabajar, solo falta ejecutarlo. Se da permiso para trabajar y trabaja. Así queda definitivamente colocado en camino de una

verdadera trayectoria creadora y creativa. Es necesario incluir aquí el hecho de que nadie puede dar lo que no tiene. Cada cual sacará de su baúl interno lo que tenga almacenado y le sirva bien. Toda vez que no le satisfaga lo que hace, buscará mirar, sentir y/o estudiar hasta que pueda producir lo que le satisfaga.

Ese proceso de creación es realmente una lucha, es una reinserción en las verdaderas corrientes de vida. El artista hace contacto con su humanidad. Cada trabajo le servirá simbólicamente para parirse a sí mismo. ¿Y dónde quedan los demás? Precisamente en cuanto al artista es un **micro cosmos**, su obra es un reflejo. También reflejará lo que no conoce conscientemente; su inconsciente, sus símbolos, su conciencia colectiva. Afirmando las múltiples fases de su yo personal y colectivo, establece contacto infinito desde su persona-individuo, con las demás personas-individuos no importa tiempo ni espacio. Si cualesquiera de esos reflejos son mal entendidos, negados o empañados, así de difícil e inexacta será la labor de estudio y de comprensión.

El campo de creación ya va siendo recorrido por el artista. Se ha colocado en el proceso. La suerte está echada. La energía creadora está liberada. Ese momento es de suma importancia también. El artista, tras estímulo interno, crea un objeto que a su vez estimula al observador... ese contacto con el estímulo exterior podría ser constructivo, destructivo o neutro.

El crítico de arte puede ser una pieza importante del estímulo externo. Defino al crítico ahora como observador activo que comenta y critica y tiene acceso al artista. Si el crítico está dispuesto a comprender la estructura que sostiene al artista y darle valor a su proceso de creación o de inserción, podrá señalar con juicio justo lo que debe ser mejorado. Si el crítico, por el contrario, no logra ubicarse en la estructura interna del creador y de su mundo, se volverá olímpico y dañino. Hago mías las palabras del argentino Carlos Alberto Salatiño que compara al crítico de arte con un cirujano: "Si el bisturí se escapa puede producir daños irreversibles. No se interviene con displicencia. Se transpira tras la máscara. Hay total conciencia de la acechanza del error o no hay conciencia alguna. El juicio de la obra de arte es una delicadísima intervención. No se arregla con un apretón de manos. En el juicio de un crítico, bien un artista se malogra o bien asume un rol que no le corresponde y usurpa un lugar que, al abandonar, nadie podrá explicarse como pudo llegar a él."²

El poder del crítico afecta al artista si existe una apertura, si el artista se somete, o si el artista acepta reglas o señalamientos externos a su proceso. Solo si el artista acepta el juicio, este le tocará, ayudándolo o destruyéndolo. Si no, no.

Lograr el hermetismo necesario para poder seguir adelante sin bloquearse, sin frustrarse o encumbrarse es **muy** difícil. Es difícil porque la persona que es el artista, por sensible, es vulnerable, es afirmativo, es creativo. El artista es un humanista. Lorenzo Homar lo expresó de la siguiente manera: "Creo en el arte que hago porque creo en el ser humano. Si así no fuera, ya hace tiempo haría otra cosa para ganarme la vida. Aunque a veces admito, al ver lo que pasa hoy por arte... que me deprime, y si fuera joven otra vez me iría al circo, pues en ese oficio no se puede engañar a nadie."³

El artista, por lo tanto, tiene fé en la gente... y el crítico es gente especial. Ello implica una apertura por parte del artista. La apertura deja pasar la duda con ánimo de corregir y mejorar. El artista así deja expuesta peligrosamente su vulnerabilidad. A menudo el verdadero artista se ve obligado a hacer malabares con su duda. La duda es hija de su creatividad fluida... de su energía positiva. Necesita esa energía para poder trabajar y para querer trabajar. Si esa energía positiva choca con una negativa, mezquina y mal intencionada, es inevitable que ocurra un corto circuito, un bloqueo. He aquí las coordenadas del poder del crítico. Por esto muchos de nuestros artistas protegen su soledad. Por eso muchos se ven obligados a trabajar parapetados entre grupos afines... para protegerse. Es interesante observar que todos los artistas principales de este país, que por años han trabajado con dedicación, lo logran justamente porque coinciden en todo lo antes expuesto y además porque trabajan amparados en una estructura más o menos hermética. Sumado el hecho de que en Puerto Rico muchos juicios son incompletos, el artista constantemente corre el riesgo de ser tocado por ellos.

El artista no es sólo intenso y valiente, sino por sobre todo, es un inventor, un creador de imágenes. El artista extrae esencias de la realidad, las procesa y las devuelve en su obra alteradas por su visión creadora y afirmativa. Su labor es de restauración. Labor urgente en esta época decadente. El artista con su obra proclama la esperanza. El, activo en un tiempo de negación, afirma. Su contacto con la imaginación le inserta en vital perspectiva: en la naturaleza. La obra de un artista que dedicada su vida a estos menesteres debe tener más espacio. Debemos darle más alternativas en todos los niveles. Como él, debemos ser afirmativos y creativos; no negativos y destructivos.

No es fácil mirar en ese ojo mágico que nos obliga a vernos tal cual somos. Cito a Argüelle: "El arte es una operación sencilla, pero la humanidad justo ha perdido el conocimiento de la Ciencia del Arte, tal como ha perdido la Ciencia del Alma. El arte se revela en entusiasmo y sensaciones, mientras se amarra a las formas; así venera lo que llama bello y estético. Para aquellos que apenas comienzan a querer asir la relación del poder del interior, sólo hay mecánica que trabaja o no trabaja. Pero aquel que desea trabajar con el poder, debe ser un poder; debe encontrarlo y contactarlo. Tener el poder (tal como lo posee el verdadero artista) es ser semilla, y para ser semilla se requiere que el artista sea mucho más que un hacedor de objetos. Ser semilla define totalmente el contexto y la naturaleza del trabajo a realizarse. El artista será algo así como un profeta, un maestro, un mensajero; y su trabajo tendrá esa fuerza regeneradora que amplíe la receptividad de energías de los nuevos tiempos."⁴

1. Antonio Martorell, "Ensayo de una mirada: la estética caribeña," *Plástica* 8 (dic. 1981), págs. 14-17.
2. Rafael Squirru: *Arte de América, 25 años de crítica*. (Ediciones Gaglianone, Buenos Aires, Argentina, 1979), pág. 24.
3. Tomado de un cartel fotográfico.
4. José Arquélles *The Transformative Vision Reflexions on the Nature and History of Human Expression* (Shambala, Berkeley, Calif., 1975)

EN TORNO AL MUSEO TAMAYO

MARCO DIAZ

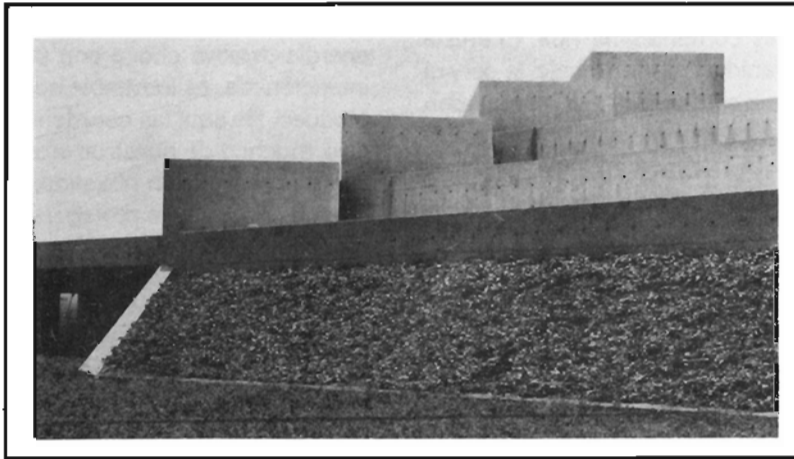


Foto: Marco Diaz

Museo Tamayo, Vista Externa

El Museo Tamayo abrió sus puertas hace apenas unos meses. Situado en las inmediaciones del bosque de Chapultepec, se ha convertido en un concurrido sitio. Las obras que contiene son de primer orden y proporcionan una referencia constante a lo mexicano. Esta nota tiene como objeto analizar los valores del edificio, y destacar algunas de las obras que integran la colección.

El Museo, diseñado por los arquitectos Abraham Zabudovsky y Teodoro González de León, cumple la difícil misión de albergar una colección de arte contemporáneo. El enorme edificio tiene la cualidad de mimetizarse en el inmenso predio del popular parque de Chapultepec.

Su blanca silueta recubierta de un conglomerado blanco, muy resistente a la intemperie, se recorta sobre el cielo todavía azul de esa zona de la ciudad. Planeado en su arquitectura desde hace nueve años, su sitio fue seleccionado para incrementar el número de instituciones culturales en la zona del antiguo bosque. Allí existen museos de muy diversa índole y múltiples sitios de recreación, de tal suerte que los arquitectos consideraron las posibilidades de acceso y las facilidades de tiempo de los potenciales visitantes.

En la resolución del proyecto, los arquitectos lograron que hubiera una relación entre el proceso del diseño y los requerimientos del programa. La construcción iniciada apenas en septiembre de 1979 se terminó en tiempo récord. El edificio, volcado hacia el interior, se manifiesta con volúmenes que obedecen al deseo de integración con el paisaje, así los taludes o terrenos inclinados que circundan el museo establecen una continuidad hacia el césped. Estos conceptos, manejados con anterioridad por los arquitectos en otras obras como la embajada de México en Brasilia y el Colegio de México, cristalizan de la mejor manera.

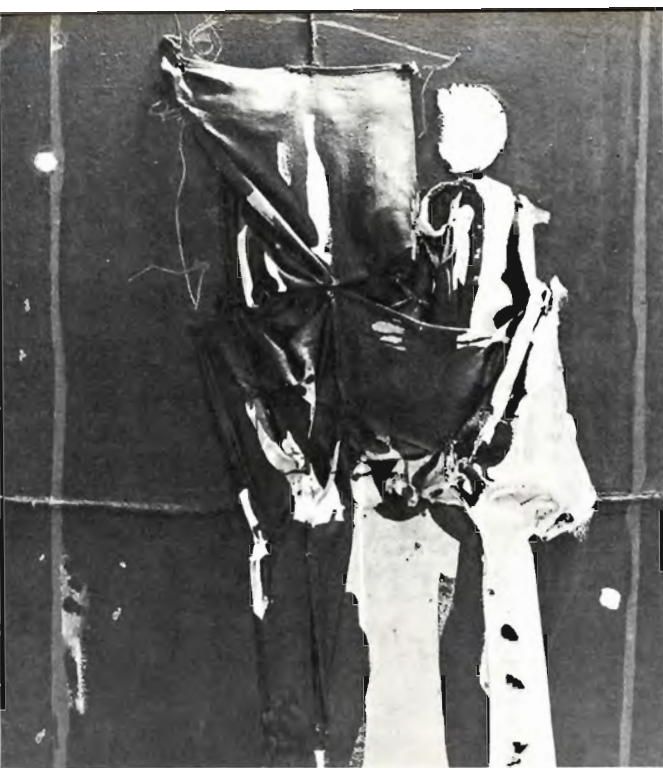
En el interior del museo hay tres espacios con distinta

dimensión y altura. Allí se alojan pinturas, grabados, tapices y esculturas, expresiones múltiples que conforman el panorama del arte seleccionado y adquirido por el hacedor de la colección, el maestro Rufino Tamayo.

Desde el vestíbulo, único espacio abierto hacia el paisaje, se respira un ambiente de tranquilidad. De ahí surge la serie de rampas que conducen al visitante a los dos cuerpos o salas de exhibición, cuyo sistema de circulación fue planeado en base a la experiencia personal de los arquitectos con una efectiva comunicación entre los constructores y el museógrafo Fernando Gamboa. El museo cuenta con un servicio de guías que ofrece un dinámico y vivaz panorama de las obras custodiadas. Las visitas, más que concebirse en un tono académico - el arte contemporáneo no pretende serlo - están planeadas para servir de estímulo e intercambio entre el público y los profesionales de la materia que conducen grupos a solicitud por las diversas salas de este singular museo.

Las amplias salas son recintos por los cuales se circula con fluidez. Desde el interior se establece una excelente relación con el ambiente natural que circunda el edificio. A pesar de la aparente efectividad de la arquitectura, el edificio no nulifica antes, al contrario, permite a las obras de arte inscribirse dentro de un clima de gran naturalidad proveniente de tres fuentes: la iluminación cenital, lateral y artificial. La rugosidad de volúmenes que ciñen rampas y escaleras acentúan la nitidez de los muros, donde cuelgan las obras de arte recientes. Sin embargo, hay que hacer mención del empleo de múltiples materiales en los acabados interiores y que en un caso como el que nos concierne distraen al espectador.

Don Fernando Gamboa, museógrafo y promotor de reconocida trayectoria internacional, organizador de otros museos y fundador de la revista **Artes Visuales**, fue quien dispuso la manera como debían exhibirse esas obras. Su participación en el Museo de Tamayo ha sido definitiva.



"Neanderthalia" de Manolo Millares, 1971.

Hablar de Rufino Tamayo es casi ocioso: activo desde 1921, ha sido expositor en Nueva York desde la década de los veinte. Sus recientes y grandes exposiciones como la del Palazzo Strotzki de 1975 y la del Museo de Arte Moderno de México, su presencia en la bienal de Sao Paulo de 1977 y la recientísima muestra del Museo Guggenheim en Nueva York, cierran de momento el gran viaje que hacia su propia persona significa su carrera artística.

Arquitectos, museógrafos y artistas han creado un sitio de reunión, discusión y encuentro, que alberga una colección de escultura, pintura y gráfica que incluye más de ciento sesenta obras. La colección dispuesta en los generosos espacios creados por Zabłudovsky y González de León se organiza a partir de personalidades y unidades temáticas. Debemos advertir que en todas las salas se encuentran obras maestras y que también existe un patio de esculturas.

De las obras, todas de valor universal, podemos separar aquellas creadas por los maestros latinoamericanos de las creadas por artistas de otras latitudes.

Entre los representantes como maestros del individualismo debemos destacar en primer lugar los cuadros de Torres García, cuadros que sirven para abrir la reflexión de los influjos del arte europeo entre los países de América Latina. Bien sabido es que Torres García nace en Uruguay y se forma en Europa donde recibe beneficiosas influencias. Sus dos lienzos muestran diversas etapas de su creación que lo habría de conducir a la definición de un estilo latinoamericano. El Museo Tamayo ampara también la obra de Marcelo Bonevardi, influenciado notablemente por el maestro uruguayo. Se trata de una obra de pequeño formato donde se percibe el eco de la compartimentación torreana y aún resabios del empleo de los símbolos, señales e ideogramas sutilmente diluidos.

El trabajo de Wifredo Lam corresponde a la mejor etapa de su producción artística y justifica su título de gran maestro. Del chileno Matta hay dos trabajos, ambos representativos de su posición ideológica y pictórica.

En otras salas se encuentran obras de artistas latinoamericanos como las de Arcangelo Ianelli, conocidísimo en su país natal Brasil y en México también a partir del premio obtenido de la fundación Domecq hace algunos años. Ianelli recurre a un modo de expresión que le es característico. Dos rectángulos superpuestos y tratados con el calor difuminado en los bordes, constituyen su mensaje. El museo custodia de Susana Sierra - mexicana - un hermoso cuadro de tonos rosa de cuyo espeso fondo emergen una serie de esgrafados justificatorios del título **De cuando los paisajes son áridos**. Otro lienzo interesante es el de Vicente Rojo, **Recuerdo 122**, cuadro ilustrador en manera clara del gran lirismo con que se maneja este importante creador de la plástica mexicana y latinoamericana de hoy.

Dentro de otra línea de expresión tenemos la **Mascara II** de Negret, construcción a base de láminas coloreadas de imponente efecto en las nítidas salas del museo.

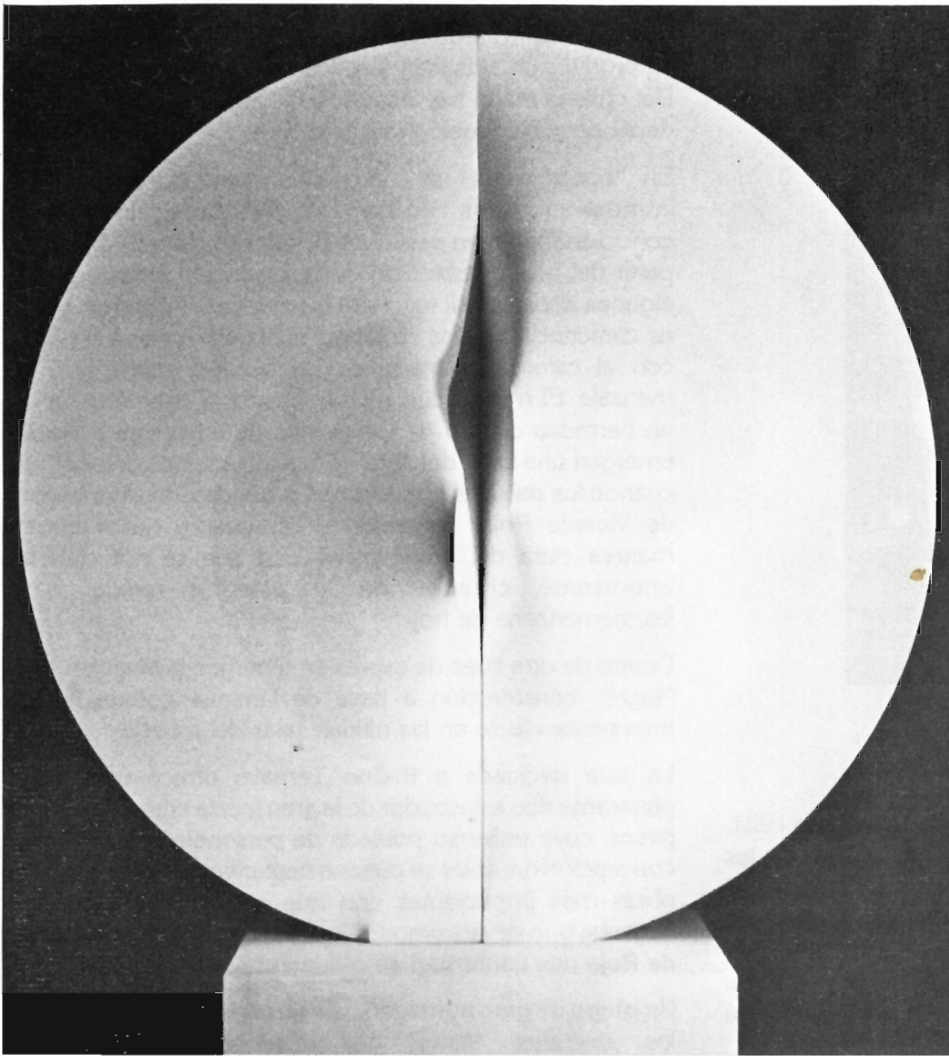
La sala dedicada a Rufino Tamayo ofrece un amplio panorama rico e ilustrador de la gran fuerza creadora de este pintor, cuyo universo poblado de personajes y su peculiar concepción del color se pueden captar con nitidez. Entre las obras más impactantes con que cuenta el museo está **Mujeres**, uno de sus grandes lienzos, el cual junto a **Hombre de Rojo** nos confirman su calidad universal.

Un grupo de gran homogeneidad lo constituyen las obras de los cinéticos venezolanos: Carlos Cruz Diez está representado por un panel donde se observa un inteligente artificio visual logrado con la colocación de laminillas de diversa tonalidad. Las obras de Jesús Rafael Soto son dos, una de las cuales es un panel bicolor frente al cual se dejan caer alambres curvados que al ser movidos por el aire crean y recrean una superficie cambiante. El sugerente cuadro de Armando Morales aglutina elementos muy diversos, dotados de una peculiar dosis de iniciativa.

Lilia Carrillo, la espléndida artista mexicana, nos legó un cuadro con el cual cerramos esta selección. Omitimos por razones de espacio otros nombres.

Los movimientos más recientes los representa, entre otros, Leopoldo Malher quien ha colocado su **Última Cena**, obra realizada en 1977 (foto) en un sitio prominente del museo. Dotada con una cinta sonora, causa impacto entre los visitantes. De los lienzos pintados por artistas de otras latitudes y vinculados a varios movimientos básicos en la conformación de la historia del arte contemporáneo, tenemos los cuadros de Francis Bacon y Tapies. Quisiera referirme al gran tapiz de Grau Garriga que llena y rebosa el espacio que se le ha destinado. Debemos anotar la maravillosa escultura de Giuseppe Rivadose titulada **Micada**.

Por ahora quedamos con la refrescante imagen de un centro artístico que se incorpora al panorama de discusión del arte contemporáneo, centro que está expuesto a la polémica y dispuesto a recibir a todo visitante.



EL ARTE CUBANO EN PUERTO RICO Y EN EL MUNDO

Samuel B. Cherson

"Luna 7", por Zilia Sánchez

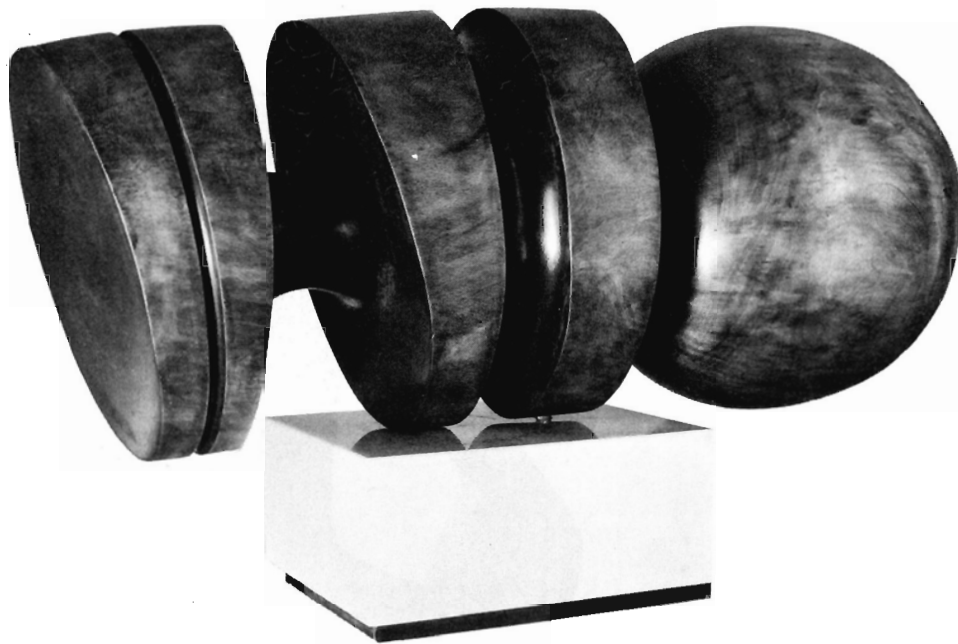
Durante la primera mitad de nuestro siglo, el arte cubano fue ampliamente reconocido como uno de los movimientos pioneros del modernismo en Latino-América. Consagrado internacionalmente por la gran exposición de 1944 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de sus filas surgieron figuras de la talla de Amelia Peláez y Wifredo Lam.

Pero, a consecuencia del advenimiento de la revolución de 1959 la familia artística cubana sufrió una profunda división entre aquéllos que decidieron continuar laborando en suelo nativo y los que optaron por emprender el duro camino del exilio. A estas alturas, más de 200 pintores y escultores cubanos se han dispersado por distintos puntos del globo, concentrándose mayormente en centros como París (el escultor Agustín Cárdenas y los pintores Jorge Camacho y Gina Pellón), Nueva York (los pintores Agustín Fernández, Emilio Sánchez, Daniel Serra-Badué, Hugo Consuegra, Julio Larraz y Cruz-Azaceta), Miami (los pintores José Mijares, Roberto García-York y Baruj Salinas) y San Juan, para continuar con mayor o menor éxito su esfuerzo creativo, mientras que las autoridades cubanas no permiten que esta obra sea conocida ni mostrada en la patria natal.

Tampoco, hasta fecha reciente, hubo muchas oportunidades de ver, al menos en los Estados Unidos, arte

del presente ni del pasado directamente proveniente de Cuba. Importantes exhibiciones montadas en décadas recientes (en Washington por José Gómez-Sicre, Director del Museo de Arte Latinoamericano, la muestra colectiva celebrada en Miami, y la colección de Nicolás Quintana en el Museo de la Universidad de Puerto Rico), sólo contenían obras de artistas o coleccionistas en el exilio; directamente de Cuba sólo se habían visto colecciones menores de carteles y gráfica, expuestas en Puerto Rico. Esta situación ha cambiado en los últimos meses, primero con la súbita presentación en una sala secundaria y apartada de Nueva York de una muestra titulada "Primera mirada: diez artistas jóvenes de la Cuba de hoy", auspiciada por el Centro de Estudios Cubanos y un grupo de destacados artistas y críticos nortños, y posteriormente con una serie de exhibiciones en la céntrica (Calle 57) Galería SIGNS de la misma ciudad, en las que, además de un grupo de novísimos artistas, se incluyeron retrospectivas de conocidos pintores cubanos en general, y de René Portocarrero en particular.

La exposición colectiva, cubriendo el período de 1930 a 1980, incluyó figuras ya desaparecidas como Víctor Manuel, Amelia Peláez, Fidelio Ponce y Eduardo Abela; junto a artistas aún activos en Cuba como: Raúl Milián, Servando



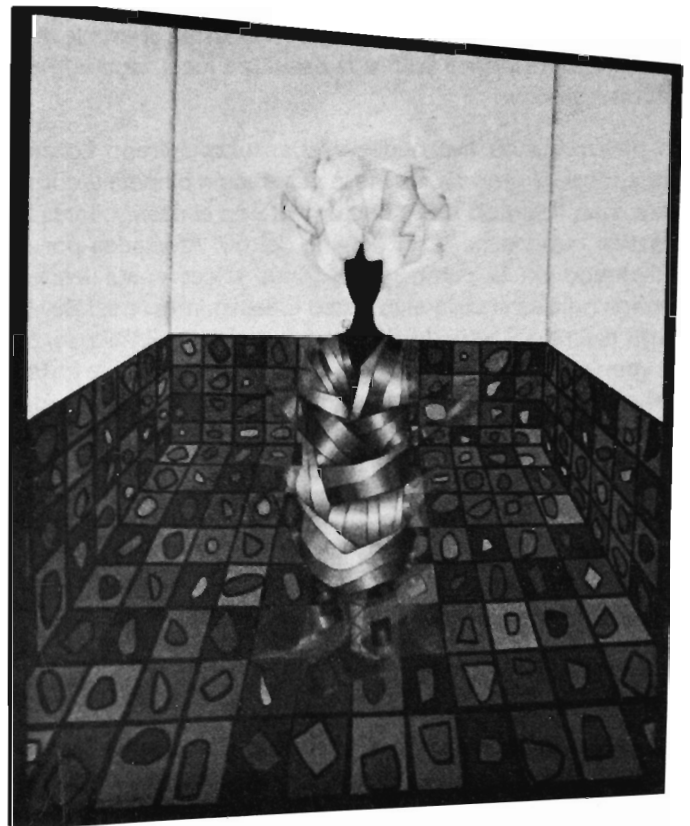
"Planetarium No. 53",
por Dirube

"Marielita",
por Raúl Mendoza

Cabrera Moreno, Luis Martínez Pedro, Mariano Rodríguez, Carmelo González y Antonia Eiriz, con un total de 17 artistas. Obras de gran interés pudieron ser vistas aquí por primera vez en mucho tiempo: la magnífica "Gitana Criolla" de Víctor Manuel, el padre del modernismo cubano; la lírica e ingenua "Gallina" de Abela; el expresionismo, entre mórbido y lírico de los retratos de Ponce; las "Seis Sillas" (1956) de Carmelo. un fascinante compendio estilístico del arte y artistas cubanos (sillacornuda-Lam, barroca-florida-Portocarrero, etc.). Sin embargo, varios factores se interpusieron en el camino para que esta pequeña muestra llegara a ser legítima y abarcadora del arte cubano de ese período: en primer lugar, sus organizadores limitaron la selección de obras a las disponibles en Museos y colecciones dentro de Cuba (las obras, con la aprobación de los gobiernos cubano y estadounidense a manera de intercambio cultural, sin poder ser vendidas, vinieron a través de Panamá), con unas pocas adiciones propiedad de la galería; como resultado, un gran número de artistas, mayormente residentes en el exilio, quedó arbitrariamente excluido. Por otra parte, los incluidos no siempre estuvieron representados por lo mejor de su producción, como fue el caso de Lam y Amelia Peláez; mejores obras de éstos pudieron haber sido encontradas en colecciones fuera de Cuba. La exposición dedicada a Portocarrero presentó en 20 obras un panorama de su producción desde la década del 40 al presente, en el que predominaban sus personajes femeninos,, frontales y con sombrero, en su característico estilo de gruesa materia y vivaz color, mezcla de exuberancia tropical y hieratismo arcaizante al que se ha mantenido fiel a través de los años.

Entre las obras sobre papel se destacó "Carnaval", un pastel de 1947 vibrante en su línea y cromatismo, representativo de lo más fecundo en la producción de este artista.

Como era de esperarse, este "blitz" plástico proveniente de la Habana ha provocado la reacción del significativo contingente de artistas e intelectuales cubanos en el exilio, quienes han señalado la falta de reciprocidad por parte de las autoridades cubanas en promover un genuino intercambio cultural "paralelo y libre". Según el prestigioso novelista



Reinaldo Arenas, con actividades como éstas no se trata de "difundir la verdadera cultura cubana, cultura que en su mayor parte está en el exilio, en la cárcel o en la tumba". Ni cortos ni perezosos, algunos de estos grupos han organizado muestras de arte escogidas entre los que han abandonado su patria desde el triunfo de la revolución. Uno de estos eventos se desarrolló en el mes de junio en la Galería Latino-americana INTAR de Nueva York, en conjunción con la cual se celebró un panel sobre el "Arte Político en Cuba".

Otro evento similar, aunque originado por motivaciones distintas, acaba de ser organizado en la Casa Blanca del Viejo

San Juan. Bajo el título "Obra Puertorriqueña de Artistas Cubanos", la Unión de Cubanos en el Exilio (UCE), en celebración de su vigésimo aniversario y en homenaje a Puerto Rico, ha logrado reunir por primera vez bajo el mismo techo la obra de casi todos aquellos que arribaron desde Cuba a estas hospitalarias y acogedoras playas para continuar sus actividades plásticas. Diez artistas activos y dos ya desaparecidos estuvieron aquí representados.

Una exposición cuyos únicos criterios de selección son la residencia y el origen nacional del artista naturalmente pondrá en evidencia amplias desigualdades cualitativas entre las diversas obras, como fue éste el caso. Junto a artistas de talla como Rolando López Dirube, hubo otros que no sobrepasaron el nivel de una mera habilidad técnica. Las obras de López Dirube, por su superior calidad, epitomizan la valiosa contribución plástica de este grupo: Sus "Combatientes" son cuadros de poderosa expresión; artística y humana; su desnudo femenino en grafito, aunque de tema y estilo convencional, es una lección de dibujo ejecutado con mano segura; y sobre todo, sobresalen sus tallas en centenarias maderas caribeñas, ocasionalmente combinadas con otros materiales, las que han aportado una nueva dimensión no sólo a la escultura local, sino a la de Latino-América.

El pintor Cundo Bermúdez y el escultor Alfredo Lozano pertenecen al grupo joven de la generación pionera y, como tales, han figurado prominentemente en el desarrollo de la plástica cubana hasta la década del 60. Afectados por el desarraigo de la patria nativa y sus raíces culturales, en ambos ha disminuido el impulso creativo, manteniendo un perfil discreto y retraído dentro del quehacer plástico local. La gran excepción a esto lo constituye el muy visible mural en cerámica de Cundo Bermúdez en las fachadas del Edificio El Caribe, aledaño al Caribe Hilton, posiblemente la más prominente obra de arte en la ciudad, representada en esta exposición por los bocetos originales. En sus obras de caballete, Cundo ha continuado produciendo sus características composiciones a base de personajes femeninos de color plano y perfil griego, en contraste con el suntuoso tocado y vestuario, enmarcados en variados espacios enriquecidos por veladuras y planos superpuestos en brillantes y a veces chocantes colores, de lo cual hubo buenos ejemplos expuestos. Lozano ha concentrado últimamente su atención en el tema de las hachas, como símbolo ceremonial y bélico, en esculturas de escala modesta y terminación diversa. Una grata sorpresa en este escultor lo constituyen sus bien logrados dibujos a lápiz sobre temas afros.

En la relativamente numerosa, pero no muy significativa participación escultórica restante, las obras de Elvira Goya se destacaron exclusivamente por su mayor escala y experimentación con materiales diversos; en especial, una intrigante mezcla de seis ingredientes secretos y metal, produce las peculiares texturas rugosas de la piramidal "Cecilia Valdés", su más ambiciosa obra en la muestra. Raúl Mendoza talla mayormente formas de contorno geométrico simple, cuyas oquedades y contrastes textuales sugieren la influencia de la británica Barbara Hepworth; las formas plasmadas por Rolando Gutiérrez no son particularmente



Escultura alta, de Elvira Goya

distintivas, ni siquiera por vía derivativa, exceptuando quizás la vaga reminiscencia del "Afil" a la pieza ajedrecista de Marcel Duchamp.



Flora No. 24/1966,
por René Portocarrero

Entre la pintura y la escultura se situán las "topologías eróticas", esas elegantemente abstractas decantaciones de sensualidad, moldeadas por la mano y el pincel de Zilia Sánchez. Esta conocida artista puede afanarse de haber alcanzado una de las codiciadas metas en el arte: la de un estilo individual reconocible.

Además de los ejemplos ya mencionados, el dibujo en esta muestra cuenta con la sólida aportación de José Luis Díaz de Villegas y Hernán García. El fino sentido del humor y la fantasía, combinado con el trazo conciso de Díaz de Villegas se traducen en obras vistosas y encantadoras, ya se trate de gatos o curanderos como tema; especialmente atractivo es el "Curandero de Ponce" ampuloso personaje de manos floridas, especie de Daphne tropical, rodeado de un fantástico trasfondo de azulejos y vegetación. En contraste, los personajes expresionistas de Hernán García son seres torturados y angustiosos acompañados por pájaros míticos de apariencia amenazante a pesar de su policromía. Ambos

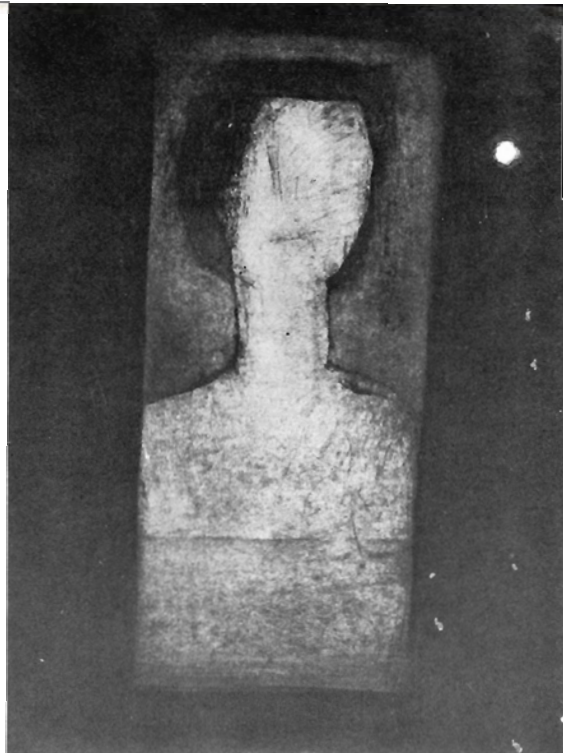
han traído un nuevo nivel de excelencia al arte de la ilustración gráfica, visible en las páginas del periódico **El Nuevo Día**; ambos también han hecho incursiones menos efectivas en el campo de la pintura: en los ejemplos recientes de Hernán García las figuras son realmente dibujos trasladados en mayor escala al lienzo, sin lograr una integración espacial convincente con el trasfondo; su nuevo "pájaro confidente" en óleo es una nueva dirección más directamente concebida en términos pictóricos.

Por último, haciendo un poco de todo, Germán Hevia exhibe como don su extraordinaria facilidad técnica en el empleo de diferentes medios de representación visual; pero, más allá del atractivo superficial, su obra muestra muy poca consistencia estilística o conceptual. El decorativismo del fallecido Víctor Piedra y el arte ilustrativo del también desaparecido Andrés García, sólo tienen interés antológico como arte menor.

Al radicarse en Puerto Rico, estos artistas no solo se han

beneficiado de las playas, las palmeras y el sol, ambiente físico tan similar al suelo patrio, sino que-y esto es más importante-han sido acogidos por el pueblo puertorriqueño con la calidez que les ha alentado a continuar su imperativa labor creativa. Al arte puertorriqueño han traído un cúmulo de experiencia en el desarrollo de un movimiento caribeño de importantes contribuciones individuales en la escultura, la gráfica y la ilustración. De nuevo, son pertinentes los conocidos versos de Lola Rodríguez de Tió: "Cuba y Puerto Rico son de un pájaro las dos alas, reciben flores y balas en el mismo corazón." En este caso se trata de las flores del arte.

Sin título,
por Raúl Milián



Vista parcial de la exposición



VOLVIENDO A VER AL GRECO



"El Entierro del Conde de Orgaz", Iglesia de San Tomé en Toledo, España.

DAMIAN BAYON

Dos exposiciones del Greco en España entre abril y junio. La principal en el Museo del Prado se titula **El Greco de Toledo** y viajará más tarde a la National Gallery de Washington, al Toledo Museum of Art y al Dallas Museum of Fine Arts. La segunda, en la ciudad del Tajo, simétricamente denominada **El Toledo de El Greco**, menos importante y que se complementa con lo que se puede ver en el Museo de Santa Cruz y en el convento de San Juan Bautista.

Apenas llego practico lo que yo llamo "la mirada circular": dos grandes salas repletas con setenta y tres cuadros. Si no me engaño la primera contiene sobre todo los cuadros que están en España, salvo algunos retratos. La segunda da cuenta sobre todo de las obras que se encuentran hoy en los Estados Unidos. Es un esfuerzo colosal haber organizado a partir de más de cuarenta colecciones—museos, iglesias, particulares—una comparación como nunca se había intentado hasta ahora.

Miro a mi alrededor con toda la intensidad de que soy capaz y como si quisiera abarcarlo todo de una vez. Una mitad de lo que se ve puede ser calificado como de categoría "obra maestra". Entre las que faltan, por ejemplo algunos de los cuadros que han quedado en Toledo—y que veré al día siguiente— y "viejos amigos" como el **cardenal Niño de Guevara**, del Metropolitan o **El Quinto Sello**, de la National Gallery de Washington.

Una vieja idea se confirma en mí: la irregularidad del gran maestro a los azares de la colaboración, fuera con Luis Tristán o algún otro ayudante entre los que se contaba el propio hijo del artista: Jorge Manuel Theotokopoulos.

No puedo dedicarme según mi costumbre al análisis de

cada una de las obras: el lector no tendría modo de seguirme. Me refugio pues en la impresión de conjunto apoyándome en la biografía de El Greco, libro inédito que yo mismo escribí hace unos años y que quizá aparezca ahora en España.

En líneas generales se saben cosas nuevas de El Greco. Primero que no estuvo diez años en el taller de Tiziano, como se decía, si no mucho menos. Segundo que se debió ganar la vida en Venecia como **madonnero**, y sólo de ahí iba a emerger su estilo que debe mucho más a Tintoretto (el otro gran veneciano de la época) que al propio Tiziano.

De Venecia El Greco prueba fortuna en Roma. De ese entonces puede datar la conocida Anunciación, de la colección Thyssen. En ella estamos aún ante una obra italiana, de proporciones normales, de correcta perspectiva, entonada en colores claros bien acordados. Nada allí, sin embargo, que haga presagiar las futuras violencias y ¿por qué no decirlo? el futuro genio.

En Roma habla mal de Miguel Ángel y lanza el desafío: si echan abajo el Juicio Final de la Capilla Sixtina, él se compromete a una pintura de mayor aliento y belleza. Pura locura, cuando por fin gracias a los Covarrubias consiga un encargo para ir a pintar el convento de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo, lo primero que hará será precisamente una monumental Trinidad (también aquí presente) en donde la influencia miguelangelesca es por demás evidente y notoria.

Este ambicioso se instala en Toledo pero con los ojos puestos en Madrid y, más lejos aún, en El Escorial. Quiere nada menos que ser pintor de cámara de Felipe II, pero el Rey Prudente no entenderá o no amará nunca su pintura. Dos veces intenta El Greco atraer la atención real: con el San Mauricio y con la que llama comúnmente la **Apoteosis de Felipe II**, cuadro reducido que era, sin duda, el proyecto de una obra mucho mayor. Los cuadros están aún hoy en El Escorial en el ala denominada de los Museos Nuevos.

El Greco se llama a la realidad: su destino está en Toledo, sede primada de España. Ciudad intelectual y refinada. Sus clientes serán de entonces en adelante: ciertos altos prelados, literatos, poetas, médicos que le comprenderán mejor que el rey que no está para vanguardias ni para violencias religiosas o plásticas y que, como su padre Carlos V, se satisface plenamente con las sustanciosas y marfilinas Venus de Tiziano.

Y así, por razones ajenas a su voluntad. El Greco se encuentra no sólo descifrando una sociedad sino interpretándola, fijándola para la eternidad. Las imágenes de eclesiásticos, inquisidores, hidalgos, hombres de letras forman una galería inolvidable. Además de la famosa sala de retratos del Prado tenemos derecho aquí a algunos agregados gloriosos: **El caballero de la casa de Leiva** (Museo de Montreal) y el **Retrato de Giulio Bosio** (Kimbell Museum, Forth Worth).

Los grandes encargos vendrán solos: para el Colegio de Doña María de Aragón, en Madrid, iba a pintar seis enormes cuadros, cuatro de los cuales pueden verse en la exposición. En el catálogo se intenta una reconstrucción verosímil del

"El Laoconte".



conjunto en forma de inmenso retablo. Faltan aquí: la **Adoración de los Pastores**, que está siempre en Bucarest (los antiguos reyes de Rumania fueron coleccionistas precoces del El Greco) y la **Anunciación**, del Museo Balaguer, en Villanueva y Geltrú, Cataluña.

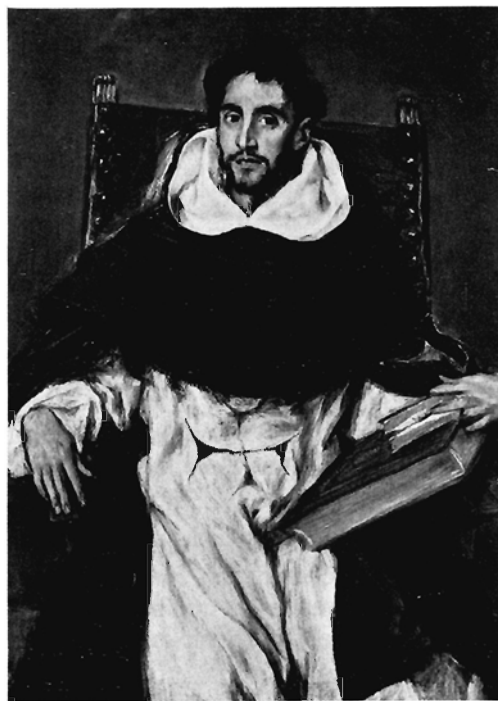
Algunas objeciones menores. Cuando se visitan los museos españoles hay aún algunas atribuciones más que dudosas que perjudican a largo término la idea que el espectador medio puede hacerse de un pintor tan difícil como El Greco. Ya es hora de que las autoridades pertinentes velen por la absoluta seriedad de todo lo que se muestra al público. En todas las exposiciones que he visto en esta ocasión, había algunas obras que no habían tenido oportunidad de ver, sin duda porque forman parte de colecciones particulares. Y así como el **San Francisco en meditación**, de la colección Torelló, en Barcelona, me ha dejado entusiasmado y la **Magdalena penitente**, de la Nelson Gallery en Kansas City, sobrepasa mis más locas esperanzas, debo reconocer que la **Pietà**, del armador griego Niarchos me ha levemente decepcionado.

La gran curiosidad para mí ha sido la "reconstrucción" de un cuadro que fue cortado en dos. Conocía yo del Prado un pequeño **San Sebastián**, de medio cuerpo arriba, que había sido donado al museo por la familia de Mora y Aragón (literalmente por la madre de la reina Fabiola, de Bélgica). Ahora, para mi gran sorpresa, se han encontrado "las piernas" de dicho torso. Y los organizadores han tenido la excelente idea de volver a reconstituir el cuadro que, por otra parte, es de lo más audaces de El Greco.

¿Qué conclusión sacar hoy de semejante pintor? En contra de lo que se ha dicho, El Greco fue muy famoso en su época, pero eso sí en la zona cultural en que le tocó actuar. Sabemos que un siglo más tarde, Velázquez lo estudiaba con respeto. Fue durante todo el XVIII- tan ajeno a sus valores-en que pareció olvidárselo injustamente. Hasta que el crítico español Cossío y el escritor francés Maurice Barrés lo "lanzaban" otra vez ante un público de entendidos. Muchos

de los cuadros más atrevidos de El Greco figuraron mucho tiempo en el taller de Zumaya—en el norte de España—del pintor Zuloaga. Así el **Laocöonte** y **El Quinto Sello** que son hoy unas de las glorias de la National Gallery de Washington.

¿Puede pasar la gloria de El Greco como sostiene algunos escépticos que tratan a la obra de arte superior como una mercancía meramente a la moda? No lo creo ni un sólo instante. Ciertos valores que una época **no ve** son descubiertos— como se descubre un continente— de una vez por todas. El continente de El Greco es una de las más ricas, extrañas, mágicas tierras firmes que el hombre moderno ha encontrado en los mares del arte. Nadie estaría dispuesto a perderlo otra vez.



"Fray Hortensio Félix Paravicino", retrato.

EUROPA 1982: ENTREVISTA CON PAUL DELVAUX



Fotos: H. Saldana

Tuve el gusto de conocer al pintor Belga Paul Delvaux en ocasión de la inauguración del Museum Delvaux en St. Idesbald, un pequeño pueblo de la costa Belga.

Monsieur Delvaux es un hombre de 83 años, sumamente sencillo y amable. Madame Delvaux lo describe como un hombre gentil, refinado, que mantiene relaciones cordiales con todos, un amigo verdadero de los que lo rodean.

Sus relaciones con la América Latina se iniciaron desde muy joven, cuando era estudiante de arte en la Academia de Bellas Artes de Bruselas: tenía como condiscípulo al Argentino Julio Payró. Al regresar a Buenos Aires, Payró se dedicó a la crítica de Arte. En Argentina dió a conocer al pintor Belga a través de sus artículos en la "Nación de Buenos Aires", y, organizó allí una exposición de sus obras. Sin embargo, éstas no volvieron a América Latina hasta el 1981 en ocasión de la Bienal de Sao Paulo. Allí Delvaux tuvo una exposición individual que fue luego transferida a otras capitales del continente.

Cuando era joven siempre pintaba de la naturaleza, ahora prepara cada lienzo guiado por dibujos acuarelados, (también éstos están expuestos). Su pintura es profunda, reflexiva, muy trabajada. Salta a la vista que en la mayoría de los lienzos predominan los tonos grises, plomizo y los azules, con excepción de dos cuadros dónde prevalecen los marrones y sienas. El pintor nos explica que estos dos fueron hechos sobre madera y que invariablemente el soporte ejerce influencia sobre los colores.

Al preguntarle porqué la aparición inevitable de la mujer desnuda en todos sus lienzos nos contesta con toda sencillez que la mujer es el ser más bello de la creación.

Delvaux se considera a si mismo un pintor surrealista en la expresión de su arte, sin embargo él no forma parte del grupo de escritores y pintores que crearon ese movimiento sobre una base filosófica y sociológica bien definida. Delvaux es un artista puramente intuitivo, las ideas no le interesan.

Sus telas, bañadas en una extraña luminosidad, revelan el mundo de sueños de un artista ensimismado en su propio enigma, que trata de resolver a través de su arte.

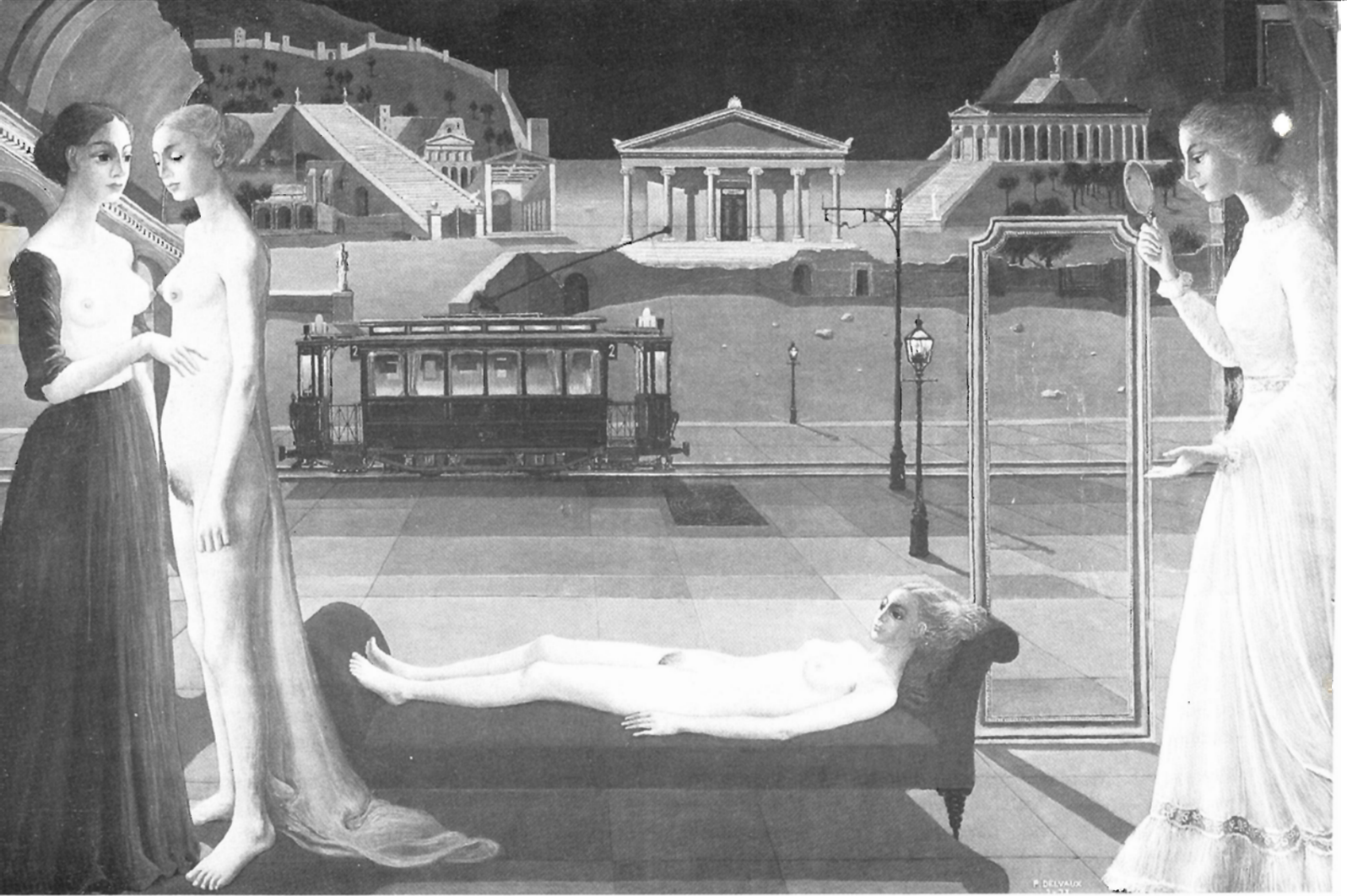
El ritmo de su pintura es lento, sus mujeres somnánbulas, con ojos alucinados, rozan sin verlos, hombres, vestidos de trajes oscuros con el inevitable bombín.

La Fundación Delvaux está ahora ubicada en una antigua casa de pescadores muy pintoresca dónde solo caben veinte lienzos del artista ya que la mayoría de estos tienen dimensiones monumentales. Hay planes para ampliar el museo a fines de colocar allí todos los lienzos que el artista ejecutó durante los últimos 20 años de su vida. el propósito de la Fundación es de mantener esa obra en Bélgica.

H.S.



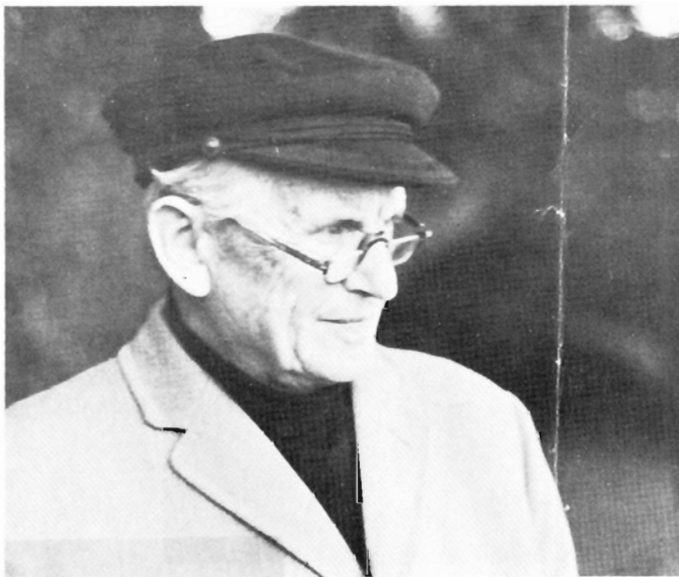
"CHRYISIS" de PAUL DELVAUX.



LE RENDEZ-VOUS D'EPHESE" de Paul Delvaux.

LONDRES: GRAHAM SUTHERLAND

Graham Sutherland en el 1976.



La Galería Tate presenta este verano una retrospectiva del pintor inglés recién fallecido Graham Sutherland (1903-1980).

La exposición presenta lo mejor de su obra en cada período de su desarrollo artístico, en una serie de salas consecutivas. Una de ellas está dedicada a los dibujos y pinturas de la destrucción de Londres, durante la guerra cuando Sutherland fué designado pintor oficial del gobierno inglés.

En el 1946 el artista empieza una serie de obras basadas en temas religiosos al recibir una comisión para pintar una crucifixión para la iglesia de St. Mathews, en Northampton. Los "Thorn Trees" que llenan aquí una sala entera, giran alrededor del tema de la crucifixión. Fué también en el 1946 que Sutherland tiene su primera exposición individual en Nueva York y adquiere fama internacional.

En los años siguientes, Sutherland se muda al sur de Francia, sus colores se vuelven más brillantes y empieza a pintar una serie de retratos sumamente controversiales, entre ellos se encuentra aquí el de Somerset Maugham, de Helena Rubinstein y estudios para el retrato de Winston Churchill que fue luego destruído por órdenes de Lady Churchill.

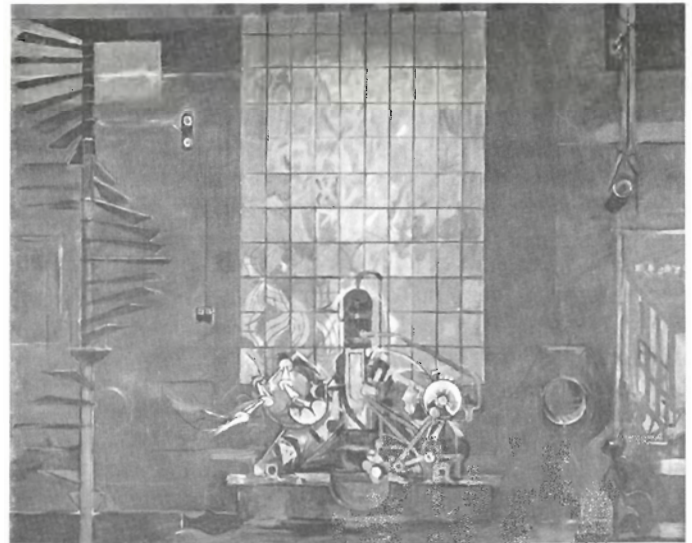


"Cabeza del Cristo":
detalle para el Tapiz
de Coventry.

Otra sala está dedicada a sus murales: "Los orígenes de la Tierra" y el "Tapiz de Coventry" aquí representado por los bocetos usados por los tejedores.

Por último se exhiben todos los dibujos y acuarelas de gran frescura ejecutados a lo largo de su carrera, así como los gouaches que le sirvieron de guía para sus óleos.

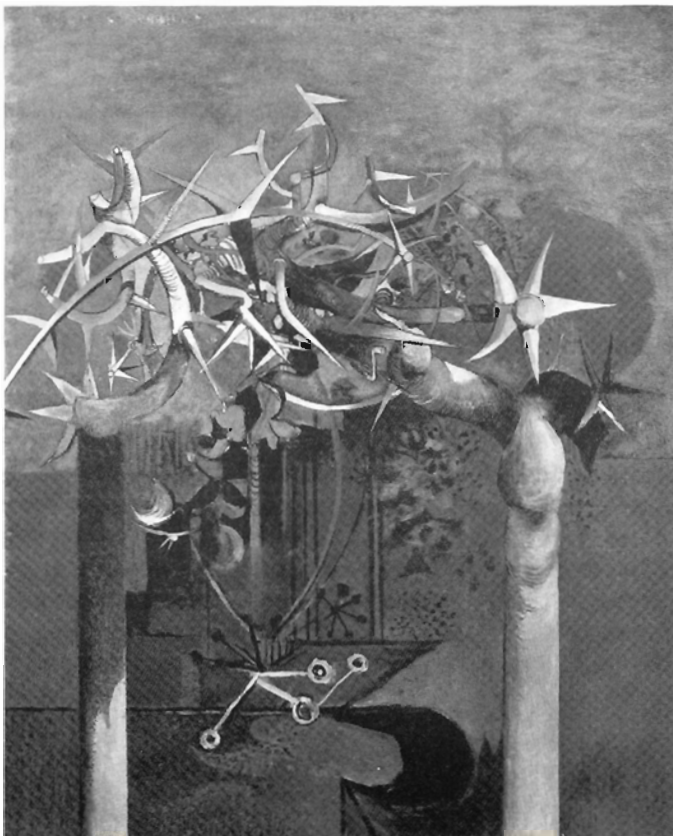
La Tate Gallery nos ha dado nuevamente un ejemplo de su



"Interior" 1965, de Graham Sutherland.

excelencia en la presentación de una retrospectiva que a pesar de su envergadura puede ser recorrida y captada con gran satisfacción por el público.

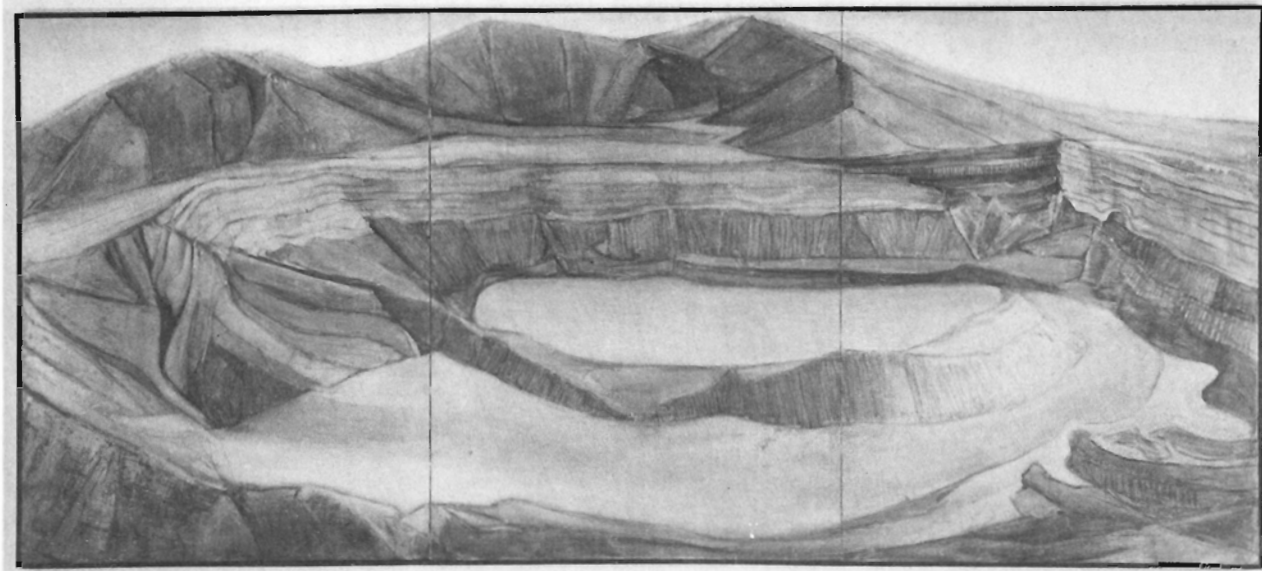
H.S.



"Thom Tree", 1945-46.

IRAZÚ Y POAS DE BETSY PADIN

JOSE ANTONIO PEREZ RUIZ



"POAS", acrílico sobre tela, tríptico, por Betsy Padin.

El viernes 23 de abril se inauguró en la galería de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan la exposición "Irazú y Poas" de Betsy Padin. La artista, aunque nació en Estados Unidos, tiene conocimientos profundos del mundo hispano. Largos períodos de residencia en países de habla española y los estudios que realizó en España y México influyeron en su obra de modo que sus formas plásticas se asemejan más a las latinas que a las de su origen sajón.

La serie que hoy presenta es el resultado de la inspiración que surgió al estar en contacto íntimo con los volcanes de Costa Rica. Caminar por sus laderas e internarse en sus profundidades fue para Betsy Padin como pasearse en una obra de arte. Al llevar al lienzo estas formas sintió el placer de recrear sus pasos en aquellos parajes en que la geografía ofrece panoramas que sugieren irrealidades.

"Poas" es un tríptico en que la luminosidad consigue apoyo al traslucir el blanco de la tela que le sirve de base. Ese espectro proveniente del soporte es fundamental en la concepción de discrepancias con los salientes en que la pintura se ajusta al empastado.

Al igual que el anterior, "Poas I" es un acrílico en azules. Transmite la emoción que experimenta quien escala la empinada cuesta. Diversos planos inclinados cuyas pinceladas apresan lo abrupto del paisaje dan fuerza al conjunto.

De otra parte, "Poas II" destaca una depresión, que al detener

la mirada sobre ella, va adquiriendo características de abismo.

"Poas III" parece una visión lejana, cuando en realidad es una perspectiva íntima en que se colocó en la explanada miniaturizada que se forma en el cráter y desde allí extiende la vista sobre la cresta irregular de la abertura.

En "Bajando de Poas", se ve la cordillera próxima al otrora llameante pico. Por tal razón, el paisaje es diferente, las torsiones se hacen más ricas y los hondones se transforman en cauces secos. Los contrastes de luces y sombras son relevantes en "Irazú I y II." Claridades que coinciden con los brochazos horizontales y obscuridades siempre presente en los rasgos verticales hechos a espátula, originan muy buenas armonías. Gradaciones cromáticas en la periferia provocan un aura amarillenta en el cielo. El plano superior adquiere aspecto de desierto flotante y las rayas delicadas no detienen las asperezas del terreno.

"Irazú IV" trae un farallón sobre cuyo flanco derecho se proyectan penumbras que a la vez se arrojan sobre el observador como fresca cascada. Una fractura geológica al costado de "Irazú VII", se interna en las profundas estratas del planeta. Sobre esa incisión convergen vetas que se pierden en su seno.

Betsy Padin presenta el producto de dos años de ardua labor y su obra demuestra la excelencia que proviene de la investigación y la seriedad artística.

POR LAS GALERIAS

Delta de Puro

- Durante estos últimos meses se han presentado al público interesantes exhibiciones en las cuales hemos podido apreciar el desarrollo logrado por nuestros artistas jóvenes en el campo de las artes visuales.

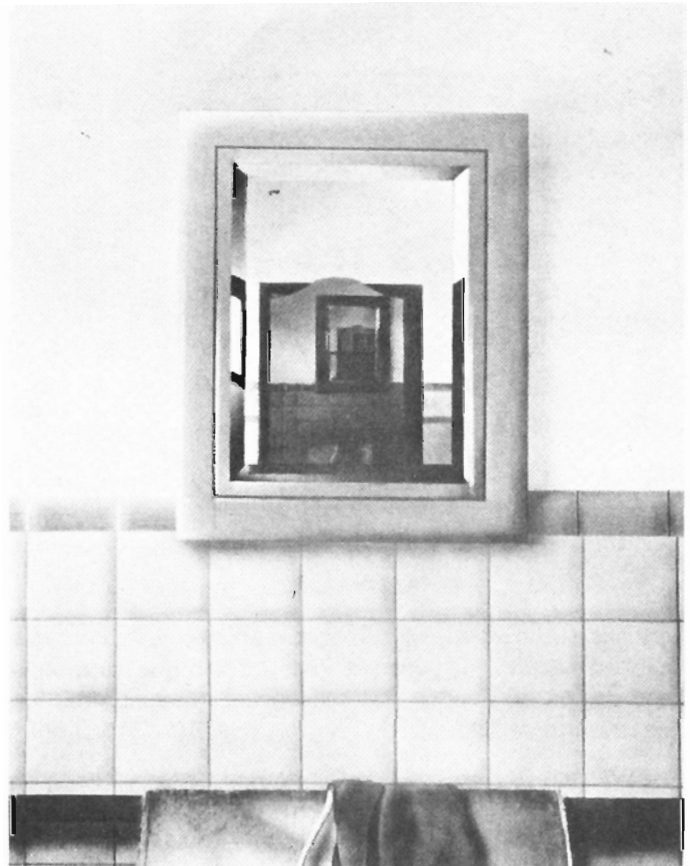
El 19 de febrero de 1982, en la galería de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan, y tras participar en varias exposiciones colectivas en y fuera de Puerto Rico, **Pablo López Pérez** presentó su primera exposición individual. Doce cuadros, algunos de gran formato, componían la interesante colección. Vuelve a repetir en ésta, su última obra, los colores grises, ocre y marrón de sus anteriores pinturas e igualmente hace uso del hard edge y de unas formas plásticas que crean un mundo irreal y misterioso. Tal vez la más ambiciosa **R.C.L. Rex**, mide 8 1/2' por 10' y ocupaba casi por completo una de las paredes laterales de la sala. López Pérez forma parte desde su fundación del Taller 78 que dirige el maestro James Shine y a pesar de sus pocos años -apenas ha cumplido 20- ya se empieza a reconocer como uno de los valores positivos en la plástica puertorriqueña.

- **La Galería 2 del Hotel Cerromar** es una de las galerías más simpáticas y mejor montadas en la Isla. Aparte de la excelente obra de conocidos ceramistas como Sylvia Blanco, Lorraine de Castro, John Balossi, Jerry y Leticia St. Germain, Jorge Cancio y otros, presenta periódicamente exposiciones importantes de artistas puertorriqueños residentes en la isla y en el extranjero.

Allí presentó **Carlos Collazo** del 7 al 28 de febrero de 1982 su primera exposición individual después de haber participado en varios colectivas en los últimos años. Collazo es un joven pintor y dibujante cuya obra empieza a tener el reconocimiento unánime de la crítica del país. Sus acrílicos y óleos, ejecutados con air brush, presentan interiores íntimos de cualquier hogar: un rincón del cuarto dormitorio con la ropa tirada descuidadamente sobre una silla, una esquina del cuarto de baño con un botiquín en cuyo espejo se reflejan las otras tres paredes, una ventana abierta a través de la cual se ve el exterior de una pared de cemento o un pequeño altar con santos y azucenas que recuerdan a santeros y espiritistas. Todo esto ejecutado en colores brillantes en una clara atmósfera tropical.

Collazo empieza ya a destacarse en el ámbito artístico puertorriqueño como un genuino artista de fuerte imaginativa y gran sensibilidad.

- También en la Galería 2 de Cerromar expuso en el mes de marzo el conocido artista puertorriqueño **Jaime Romano**, que hace varios años reside en Nueva York. Romano, desde sus comienzos, se ha destacado como un dedicado artista de gran seriedad, genuinamente comprometido con su obra y que al visitarnos todos los años nos ofrece la sorpresa de sus nuevos logros en el campo pictórico. Esta vez la vibración de

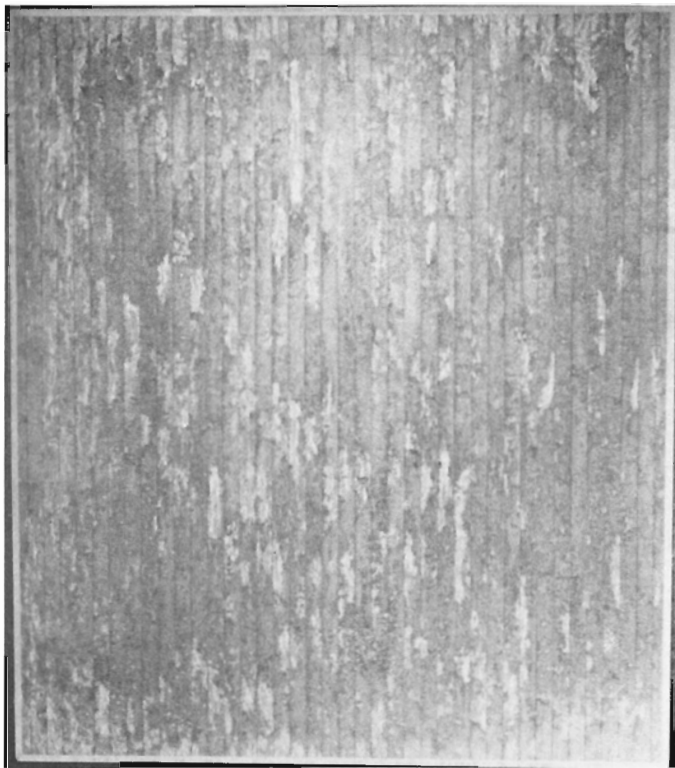


"Espejo", de Carlos Collazo

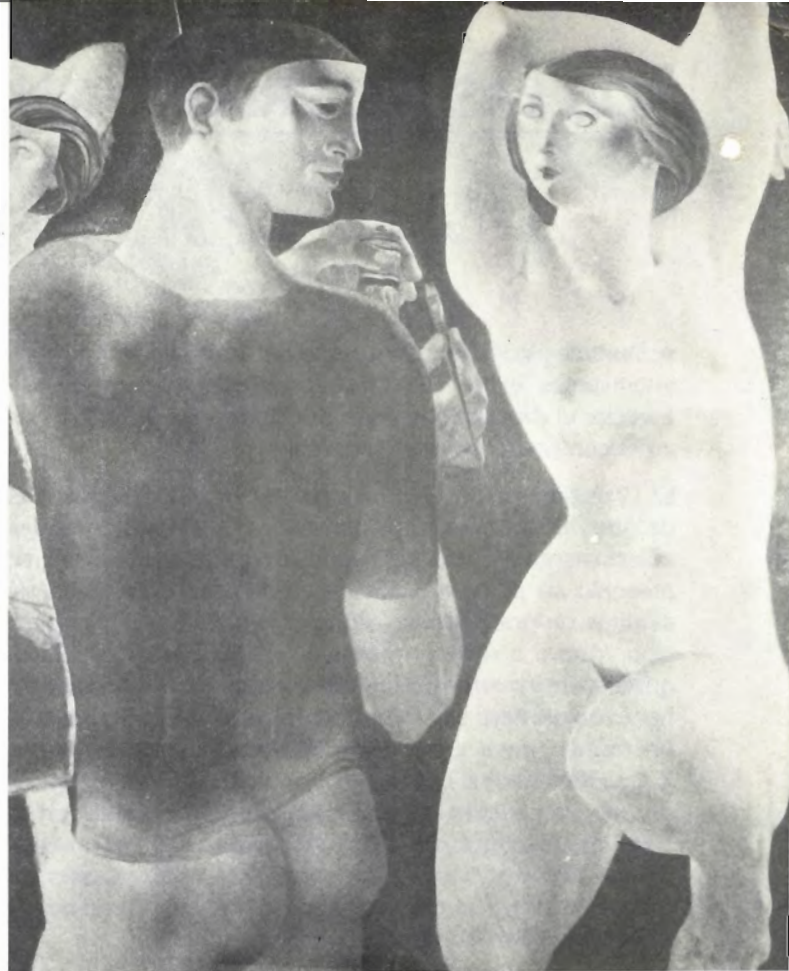
color en sus acrílicos y sus enmarañados diseños semejan tapices o alfombras orientales y obligan al espectador a mirar detenidamente la obra para poder apreciarla mejor. Su sentido del color, su sensibilidad y su conocimiento de la composición y el diseño han estado presentes siempre en su obra, razón por la cual se considera a Romano uno de los mejores coloristas de Puerto Rico.

- Alfonso Arana, pintor puertorriqueño cuya obra se encuentra representada en innumerables colecciones privadas alrededor del mundo, obtuvo medalla de oro en el **Salon D'Arte de Bourges**. En este salón que se celebra anualmente en Francia se presentaron más de 400 obras por artistas de Estados Unidos, México, Japón, Inglaterra, España, Portugal, Bélgica, Yugoslavia y Francia.

De padre mejicano y madre puertorriqueña, Arana vivió en Puerto Rico desde su infancia y a través de su carrera artística ha sido merecedor de muchos premios, tanto en Puerto Rico como en el exterior. Hace diez años vive en París y es cofundador del grupo **Lamarck Montmatre** compuesto por seis conocidos artistas de diferentes nacionalidades, residentes en París. En su Atelier de Montmatre se celebran interesantes



"El jardín de Claudio", 1981, por Jaime Romano.



"El pintor y su modelo", de Alfonso Arana.

tertulias a las que acuden numerosos artistas, especialmente latinoamericanos de paso por París. La foto que acompaña esta reseña es la obra que mereció el primer premio en tan importante salón.

● **El Museo Universitario de Cayey** inaugurado en junio de 1979, tiene en exposición permanente la colección **Ramón Frade** que incluye 81 óleos y otras setenta obras en las cuales hay dibujos, aguadas y pasteles.

La colección Ramón Frade fue donada a la Universidad de Puerto Rico por la viuda del pintor. Posteriormente se traslada al Colegio Universitario de Cayey, donde se le dedica un edificio que ha sido parcialmente remodelado. Actualmente la conservadora Doreen Colón Camacho trabaja en la restauración y conservación de los óleos del pintor cayeyano, gracias a un donativo de la National Endowment for the Arts. El Museo Universitario de Cayey está abierto durante los semestres académicos de lunes a viernes de 10 a 12 AM y de 1 a 3 PM. Sugerimos a la administración que extienda las horas de visita a los sábados para mayor disfrute de tan importante colección.

● El Museo del Barrio presenta desde el 28 de mayo hasta el 22 de agosto de 1982 la primera exhibición individual en los Estados Unidos de la prominente artista puertorriqueña Myrna Báez. Esta muestra abarca grabados y pinturas representativos de los años del 1971 a 1981.

A principios de esta década, Myrna Báez desarrolla en su pintura un estilo que parte del proceso fotográfico mientras que en la gráfica desarrolla una técnica muy personal de impresión en la colografía. Sus obras del período 1977-78 están compuestas alrededor de la figura humana reducida a unas siluetas vestidas o desnudas incorporadas a un fondo



Ramón Frade:
Autorretrato
1943.

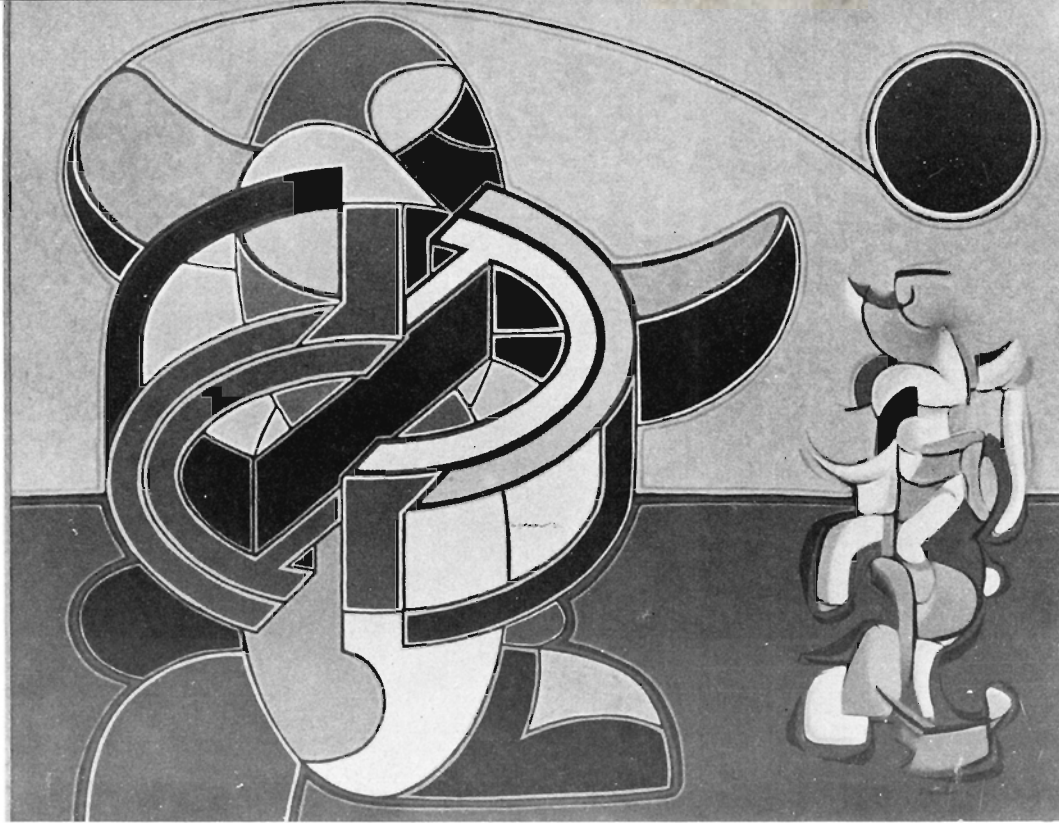
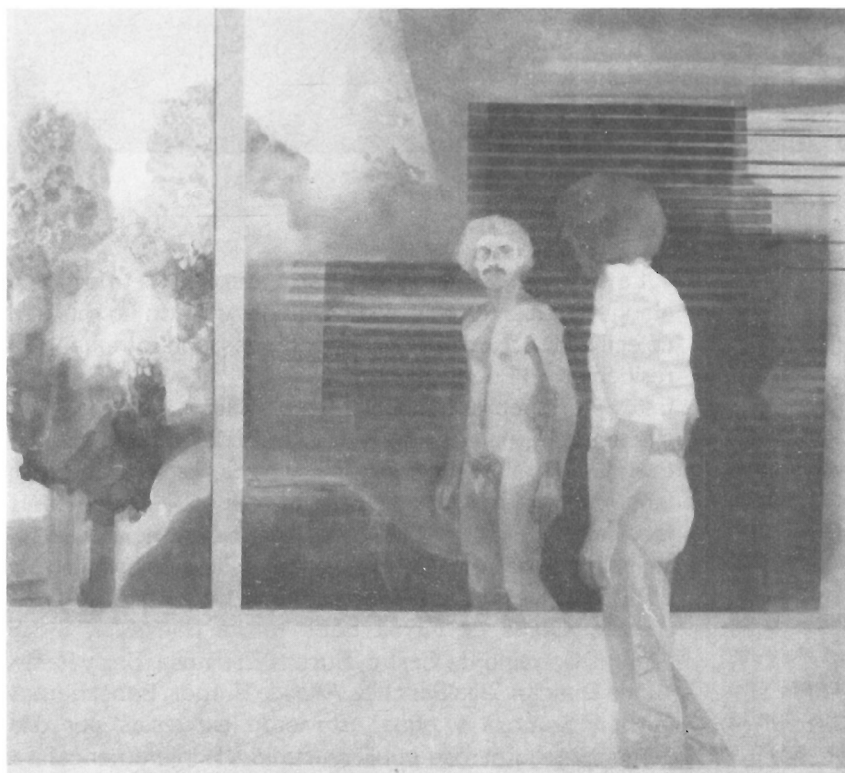


Foto de obra Paul Camacho

Foto: F. Bothwell



"RAMON" de Myrna Baéz.

de características locales que puede ser la espesura de la vegetación isleña o el espacio cerrado de un cuarto. Estas figuras proyectan un total aislamiento del mundo que los rodea, quizás reflejo personal y colectivo de los conflictos que embargan al artista y su sociedad.

Además de la temática psicológicamente sugestiva, los lienzos están realizados en una técnica en la que abunda el empleo de estenciles, capas transparentes de acrílicos y la brocha de aire con tonalidades generalmente apagadas o

turbias.

En algunas de las gráficas de los últimos tres años las figuras provienen de la historia del arte occidental, figuraciones de Rubens, Velázquez, Manet, modificadas por su experiencia contemporánea y trasladadas al paisaje isleño. Su gráfica presente esta imbuida de una sensibilidad contemporánea, a la vez que está firmemente enraizada en el gran pasado cultural de occidente.



Maribel Muñoz · Mención

Luego de la clausura en el Museo del Barrio, la muestra se presentará en el Museum of Fine Arts de Springfield, Massachusetts, donde se exhibirá durante los meses de septiembre y octubre. En meses de noviembre y diciembre de 1982 la exhibición se presentará en la Sala de Exposiciones del Chase Manhattan Bank de Puerto Rico.

- Wilfredo Chiesa es un conocido artista puertorriqueño que reside hace algunos años en Boston, Mass. y cuya serie de 44 obras en pequeño formato titulada **"Otros Lugares"** se exhibió en enero de 1982 en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan. La exposición se mostró también en el Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano en Roldanillo-Valle, Colombia, del 27 de marzo al 27 de mayo y de allí pasó al Museo de Arte Moderno de Bogotá donde está actualmente en exhibición. La muestra está formada por collages donde papeles, hechos a mano por el artista, algunos lisos, otros rasgados y otros cuidadosamente recortados se resuelven evocando formas abstractas superpuestas en diferentes superficies diferenciadas tanto por su formación como por sus propiedades físicas.

Durante este verano Chiesa fué también comisionado junto a otros 20 artistas por la organización "Art Across the Park" para crear instalaciones de arte en los parques de la ciudad de Nueva York. La obra que el artista puertorriqueño inauguró en prospect Park el pasado 13 de julio es una pieza de instalación titulada **"Salitre"** y la cual fué creada en el mismo parque con troncos, aspilleras

y yeso.

- La Universidad Interamericana, Recinto Metropolitano inauguró recientemente su Galería de Arte con una muestra colectiva de 15 artistas contemporáneos, puertorriqueños o residentes en Puerto Rico.

Estuvieron representados Myrna Báez, John Balossi, Hernández Cruz, Rosado del Valle, Carlos Irizarry, Ramiro Pazmiño, Raúl Zayas, Lope Max y otros. Es encomiable la labor que está realizando Noemi Rúiz en el desarrollo de las facilidades artísticas de la Interamericana. La segunda exposición, dedicada a la **Mujer en las Artes Plásticas**, muestra la obra de varias artistas que actualmente trabajan en distintos medios. Obras de Myrna Báez, Rosita Haeussler, Sylvia Blanco, Lorraine de Castro, Susana Espinosa, Betsy Padín, Gloria Duncan, Zilia Sánchez, Analida Burgos, Isabel Bernal, Miyuca Somoza y otras estuvieron expuestas por dos semanas y numeroso público acudió a la Interamericana a disfrutar de la interesante exhibición.

- Por invitación de UNESCO de Puerto Rico, Norman Hopgood presentó en el Atelier de Alfonso Arana en Montmatre, París la exposición audiovisual **Flores Silvestres de Puerto Rico** que originalmente presentara en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan en 1980 y luego en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, en la Universidad del Sagrado Corazón y en Recursos Naturales. Muy interesante resultó para los que asistieron al acto la exposición de Hopgood.



"Esperando Nada", por Enrique Elustondo

- Una exhibición de las más recientes obras del pintor español, residente en Puerto Rico, Enrique Elustondo, se mostró al público en galería de la Liga de Arte del 29 de enero al 15 de febrero de 1982. La serie, que el artista tituló "esperando nada..." reunía 29 dibujos y acuarelas, casi todos figuras estilizadas contra un paisaje árido y desierto donde los grises y ocres se mezclaban profundamente para crear un ambiente de soledad y nostalgia.

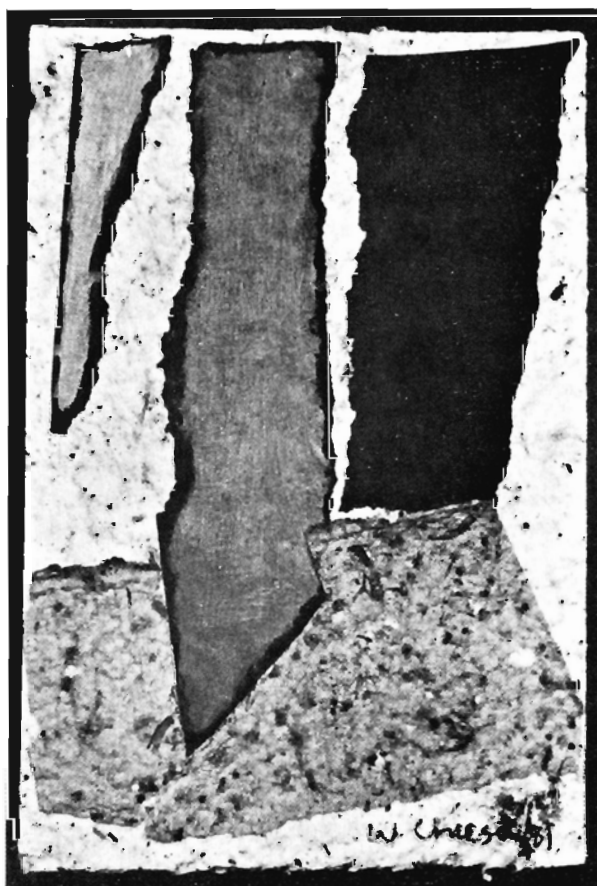
Elustondo, pintor autodidacto, ha participado en varias colectivas en San Juan y su obra se encuentra representada en varias colecciones privadas.

- El 14 de mayo se inauguró en el Museo de Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico el VII salón de la UNESCO, cuyo premio único de \$1000 recayó en el conocido y talentoso artista puertorriqueño Juan Ramón Velázquez. El jurado compuesto por Luis Hernández Cruz, Antonio Molina, Osiris Delgado, Efraín Pérez Chanis y Luiggi Marrozzini otorgó cinco menciones de honor a los artistas Maribel Muñoz, Gloria Duncan, Paul Camacho, Félix Velázquez y Pedro Agustín Pérez, estos dos últimos, integrantes del Taller 78 que dirige el artista y maestro James Shine.

- Juan Ramón Velázquez es conocido en y fuera de Rico más como dibujante que como pintor, y actualmente expone en la galería Coabey una serie de excelentes dibujos en pequeño formato en los cuales usa aguadas de color sobre papel de acuarela. Una de sus obras fué subastada en junio de este año en Sotheby Parke Bernet, importante institución donde se llevan a cabo las más cotizadas subastas del mundo. Esta obra formó parte de su exhibición en la galería Sutton en diciembre del 1981.

Su pintura "Documento de un Personaje", 1er. Premio de la

UNESCO, ... es un acrílico sobre lienzo. Este trabajo esta relacionado con su última serie de dibujos, tanto por el tema, como por la forma y el color.



de "Otros Lugares" de Wilfredo Chiesa.

RESEÑA:

LOS SANTOS DE PUERTO RICO, ESTUDIO DE LA IMAGINERIA POPULAR POR DOREEN M. COLON CAMACHO (DIC. 1979)

IGNACE VANDEVIVERE

La ausencia de un estudio científico de la imaginería popular en la Isla de Puerto Rico, en el Caribe, es el motivo que lleva al desarrollo del presente estudio. El mismo tiene como objetivo de lograr una visión de conjunto de varios aspectos que permitan una mayor y mejor comprensión de los santos como fenómeno histórico-religioso así como artístico.

Para sentar una base sólida en cada uno de estos aspectos hubo primeramente que realizar varios análisis comenzando con el histórico-cultural al igual que el religioso-artístico de la Isla, desde su época pre-colombina hasta la actualidad. Dentro de este enfoque se resaltaron las prácticas y costumbres religiosas y la tradición del arte de la talla de las tres culturas que hoy día constituyen la cultura puertorriqueña es decir, los indígenas, los africanos y los españoles. Ello permitió hallar unas prácticas y comportamiento en común aunque de origen y nivel de sofisticación diferente, pero que permiten formular una serie de teorías sobre los diferentes factores que pudieron entrelazarse y dar origen a los santos en la Isla.

El problema sobre el momento de origen y el auge de esta imaginería popular de tipo católico es estudiado partiendo de las teorías de algunos autores, y mayormente del examen y desarrollo de unos factores artístico-religiosos tales como el proceso de evangelización, el establecimiento de órdenes religiosos en la Isla, la tradición del arte de la talla y del culto doméstico de imágenes en los indígenas, los africanos y los españoles; la presencia de escultores entre los primeros religiosos establecidos en Puerto Rico; la introducción y presencia de obras de arte europeo y la presencia de tallistas extranjeros y puertorriqueños. Factores que ejercieron una influencia directa o indirecta sobre el origen y auge de los santos.

Los temas iconográficamente representados en la imaginería popular de la Isla son numerosos y por esta razón, se opta por presentarlos en forma de Tablas siguiendo el orden jerárquico de la Iglesia como método de presentación es decir: la Santísima Trinidad, el Niño Jesús y los temas relacionados con la Segunda Persona, la Virgen, los arcángeles y los santos. Cada uno de estos temas está

documentado con una visión general de cómo se originan los mismos en la historia y la historia del arte. Dentro de este aspecto se estudia, además, hechos histórico-religiosos tales como la presencia de diferentes órdenes religiosas y la existencia de Cofradías, por medio de los cuales se explica el origen de la devoción popular a cada una de estas advocaciones.

El análisis estilístico consiste en una doble clasificación: una, en la que los santos son catalogados bajo los estilos "semi-erudito" y/o "ingenuo", dependiendo del grado de aproximación del estilo del santo al estilo de una imagen europea de carácter "erudito". La segunda clasificación consiste en analizar individualmente el modelado de los elementos morfológicos y la presentación general de la vestimenta de diferentes grupos de santos a fin de agruparlos por taller.

El aspecto técnico es considerado a partir del acercamiento directo al proceso de fabricación de los santos que se tallan hoy día en la Isla. Por medio del estudio directo de la técnica, el proceso de fabricación, el material, los instrumentos y el proceso de policromía que llevan a cabo varios de los santeros de la actualidad; y a partir del estudio visual de los santos de las diferentes colecciones, se intenta formular en forma teórica, la técnica, el proceso de fabricación y de policromía de los santos tallados en siglos anteriores.

El uso y costumbre que gira en torno al santo está directamente influenciado por el ambiente en el cual se encuentra, sea éste el natural y original o el actual. En el primero, el santo cumple una función de carácter religioso mientras que en el segundo desempeña un rol decorativo. El desposeimiento del santo de su ambiente natural al actual ocurre cuando en el siglo XX éste, amenazado a la desaparición debido a la introducción de diversas sectas protestantes y a la rápida industrialización de la Isla, se convierte en símbolo de valor nacional y artístico-cultural; y por consiguiente en objeto de colección. De esta forma se crean las colecciones públicas y privadas dentro y fuera de la isla.

POSTER PRODUCTS, INC.

Ofrecemos un gran surtido de productos para Reproducción Serigráfica. También la mayor parte de la línea superior en Mat Boards - Marca Crescent y muchas cosas más. Visítenos en nuestra nueva tienda en

Calle Las Palmas 1253, frente al correo
Pda. 18, Santurce.

Tels: 723-0495 - 723-9548 - 722-2847

Pida un descuento con la presentación de este anuncio.

BS

BANCO DE SANTANDER PUERTO RICO

Sucursales Area Metropolitana:

OFICINAS EJECUTIVAS Ave. Ponce de León 268 Hato Rey	Tel. 756-6570
SAN JUAN Calle Recinto Sur No. 251 Esquina San Justo No. 301	Tel. 725-3001
SANTURCE Calle Loiza No. 1910	Tel. 727-4175
HATO REY-PONCE DE LEÓN Avenida Ponce de León No. 207	Tel. 7597070
HATO REY-MUNOZ RIVERA Avenida Muñoz Rivera No. 268	Tel. 756-6570
PUERTO NUEVO Avenida de Diego No. 401	Tel. 782-1346
BAYAMÓN Carretera Militar No. 2 Km. 11.2 Edificio Santa Rita	Tel. 785-2040



Sucursales de la Isla:

AGUADILLA Avenida San Carlos, Esquina Barancos	Tel: 891-0344
ARECIBO Avenida José de Diego No. 316	Tel: 878-3553
ESQUINA CASTELLAR	Tel: 878-3553
CAGUAS Calle Ruiz Belvis Esquina Baldorioty	Tel: 743-5493
GUAYAMA Calle Palmer Esquina Vicente Pales	Tel: 864-0714
MANATI Carretera Núm. 2, Esquina Patriota Pozo	Tel: 854-2665
MAYAGUEZ Calle Méndez Vigo, Esquina Basora	Tel: 832-0545
PONCE PLAZA Calle Dogetau, Esquina Amor	Tel: 844-1010
PONCE BY PASS By Pass (Barrio Cañas, frente a la Urbanización Valle Real) Ponce	Tel: 844-1005
SAN SEBASTIAN Calle Ruiz Belvis, Esquina Miramar	Tel: 896-1054
YAUCO Calle Barbosa Núm. 17 Esquina Matienzo Cintrón, Yauco	Tel: 856-0300

¡SIEMPRE A SU SERVICIO!

Miembro F.D.I.C.

PATROCINADORES DE LA REVISTA PLASTICA

Banco de Santander
Gulf Petroleum
Banco Popular
Merril Lynch
G.T.E. Sylvania Inc.
Atlantic Southern
Peat Marwick
Puerto Rican Cement
Grana Olympic Mills, Co.
Sra. Gloria Moscoso
Sr. Guillermo Rodríguez
Sr. Francisco Levy
Sr. Miguel Hernández
Lic. Ignacio Rivera
Ing. Jaime Vázquez
Roche Products, Inc.
Juan N. Torruella
Armando Lasa
Rafael Escalera
José Angel Rey

Plástica

Publicación bi-anual
de la Liga Estudiantes de Arte.

Apartado 5181, Pta. de Tierra,
Puerto Rico 00906

Suscripciones:

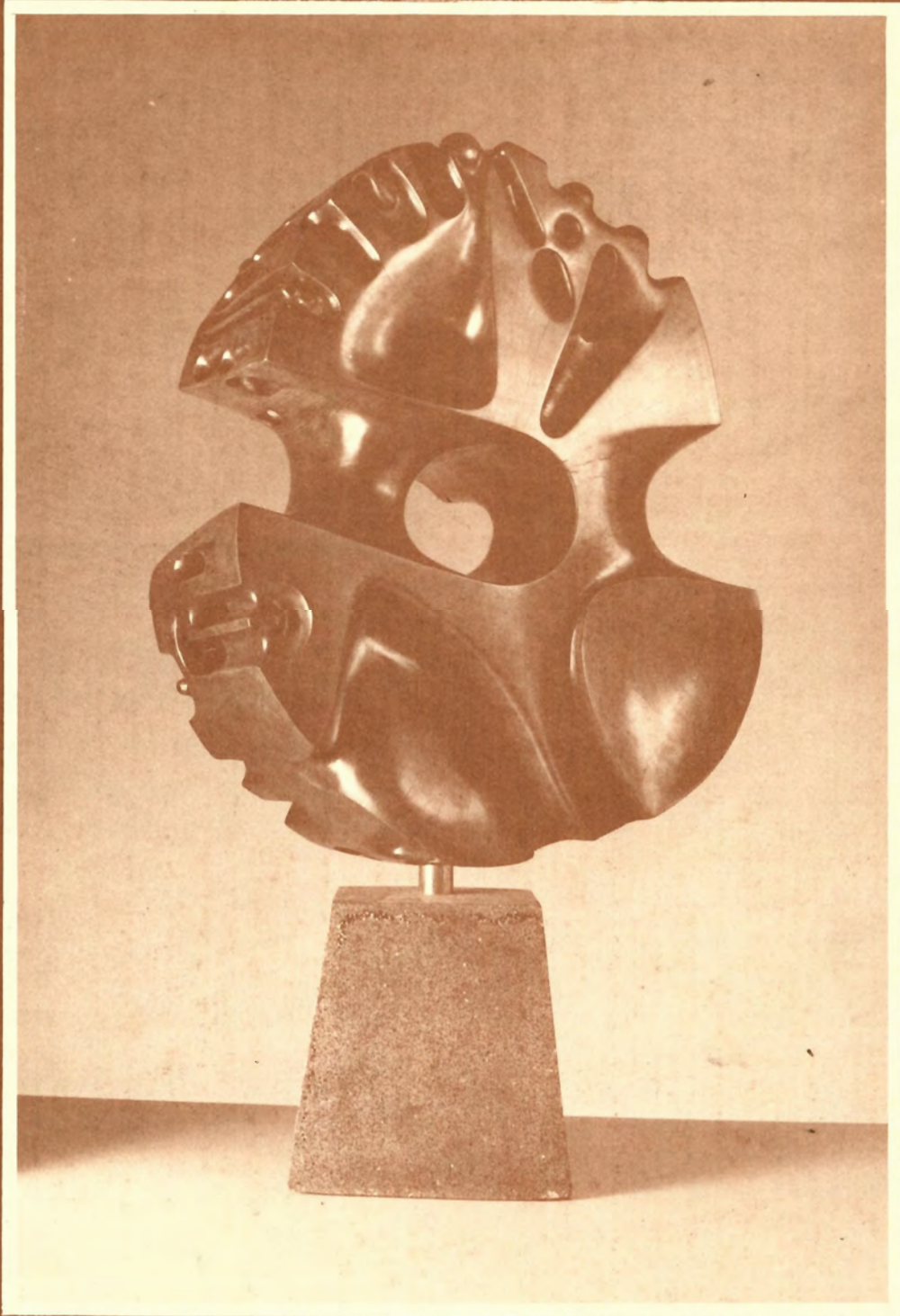
Puerto Rico: \$6.00 al año

Exterior: \$8.00 al año

Imprenta Model Offset Printing, Inc.



Liga Estudiantes de Arte de San Juan
Apartado 5181 Puerta de Tierra San Juan, P.R. 00906 - Tel. 722-4468



DIRUBE
"ARO #2"
1982