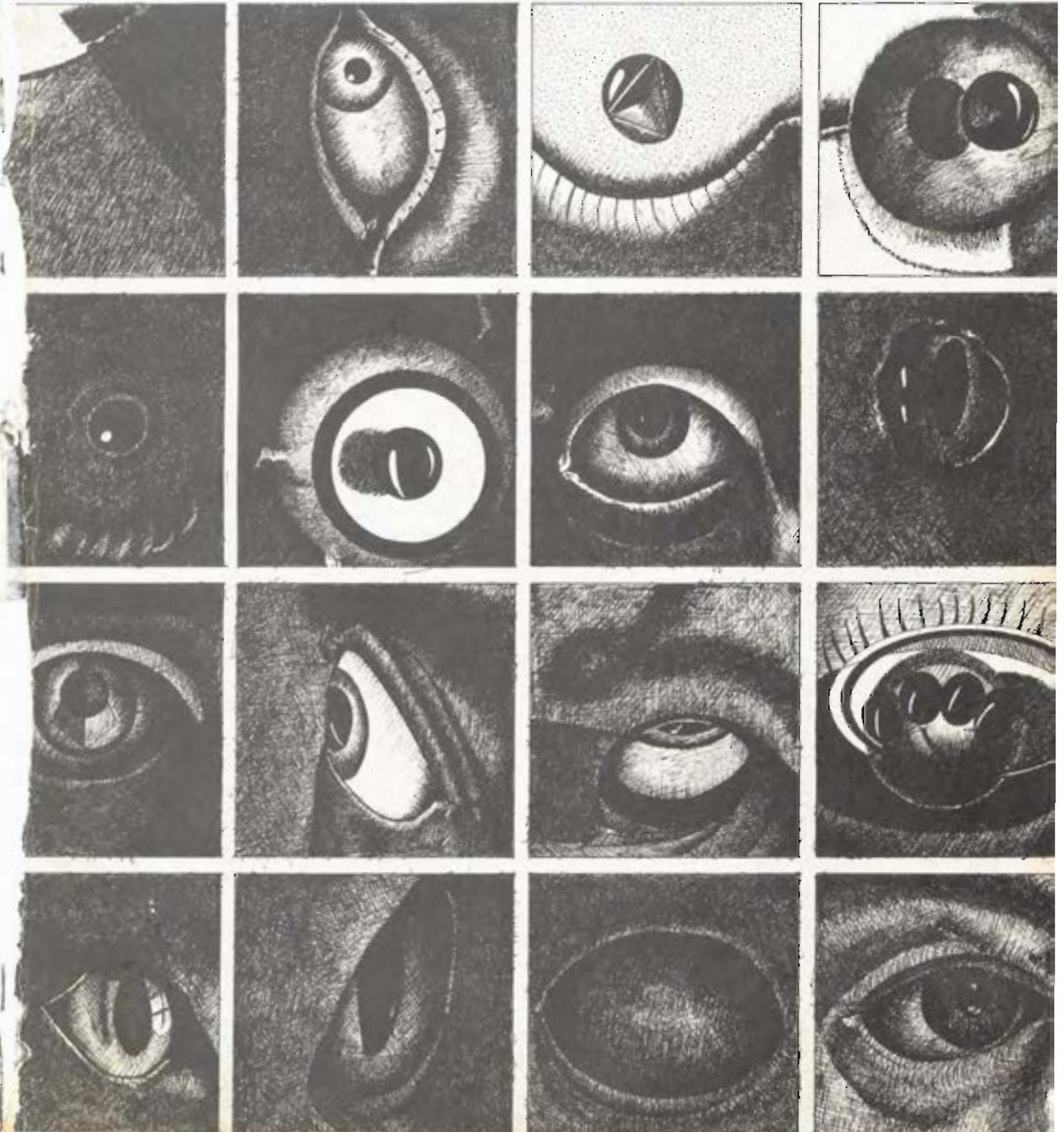


Plástica III

Revista de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan



índice

Noviembre 1983

EDITORES:

Ramón Arroyo Carrión, Delta de Picó, Frances M. Bothwell del Toro, Margarita Fernández, Teresa Tió.

JUNTA DE DIRECTORES LIGA ESTUDIANTES DE ARTE DE SAN JUAN

Jorge Rigau Betsy Padín Carlos González
Mayra Massini Rosita Haeussler
Graciela Candelas Ramón Arroyo Carrión
Teresa Tió Myriam Samparellí
Carmen Rivera Norman Hopgood

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 cursos y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior.

**15^o
Aniversario
de la Liga
Estudiantes
de Arte de
San Juan.**

2 Editorial

3 ENTREVISTA A OMAR RAYO Margarita Fernández

6 OBRAS DE ARTE COMO ARBOLES Omar Rayo

9 OCTAVO SALON UNESCO

12 SEXTA BIENAL DE SAN JUAN DEL GRABADO LATINOAMERICANO

16 LA YESERIA: ASPECTO DE LA RESTAURACION DEL ROYAL BANK OF CANADA Teresa Tió

20 LA SALA DE GRAFICA PUERTORRIQUEÑA: SU SIGNIFICADO José A. Torres Martínó

22 OLLER: EL REDESCUBRIMIENTO Samuel Cherson

28 EL ECLECTICISMO DE FRANCISCO OLLER Marimar Benitez

31 ARTE Y COMUNICACION Ethel Ríos de Betancourt

36 CONVERSANDO CON MARCOS IRIZARRY Marimar Benitez

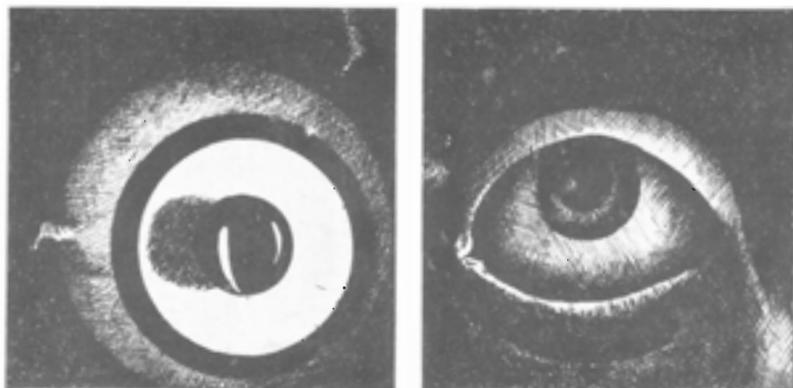
39 PERFIL DE UN ARTISTA James Shine

41 CUERPOS LEVITANDO EMBEBIDOS Manuel Pérez Lizano

43 SYLVIA BLANCO: DOS PREMIOS Frances Bothwell

46 POR LAS GALERIAS Delta de Picó

Portada por: Dionis Figueroa



editorial

LA Liga Estudiantes de Arte completa en 1983 un ciclo de quince años de vida, los últimos cinco de los cuales comparte también con la revista **PLASTICA**. Como órgano dedicado exclusivamente a la difusión de las artes plásticas, nuestra revista ocupa un puesto solitario en el panorama cultural puertorriqueño de la actualidad. El compromiso educativo de la Liga tiene en **PLASTICA** a su brazo de proyección más lejana y audaz, rebasando el marco físico del edificio sanjuanero para extenderse en toda dirección donde el interés hacia las artes plásticas prolifera.

La ruta de tres lustros de la Liga de Arte está poblada de incontables experiencias que han servido de abono para el entusiasmo de un grupo de fieles creyentes en la necesidad de que exista una institución como ésta. En la educación de nuestro pueblo, y en especial de la juventud, con el fin de que identifique su amplia afinidad por el arte en general reside tal vez el mayor logro de la Liga.

Es por eso que, entre las diversas actividades conmemorativas que durante este año ha desarrollado la Liga, sobresale la exposición colectiva que sostuvo en mayo bajo el título de **20 x 15**. Pertenece esta exposición a una línea de actividades cultivada siempre por la escuela, donde se exhibe periódicamente la obra de los estudiantes del plantel. En este caso se seleccionaron a veinte egresados de la Liga durante el transcurso de sus

quince años.

Las obras expuestas mezclaban, pues, al artista de experiencia que ha podido afinar su estilo a través de los años junto a la expresión más joven que apenas comienza a

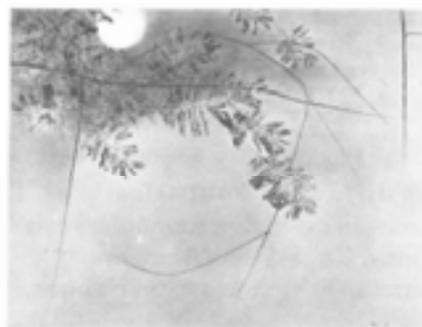


Betsy Padín



Pablo López

destacarse en el ambiente cultural del país. Jaime Suárez, Jorge Cancio, Rebecca Castrillo, Carlos Sueños, Rosita Haeussler, Carlos Collazo, Ana Delia Rivera, Reyes Meléndez y Betsy Padín, entre



Rosita Haeussler

otros, contribuyeron a la muestra. Algunos de los veinte artistas han mantenido sus nexos inquebrantables con la Liga, incorporándose al desempeño diario requerido por las funciones educativas de la institución. El criterio de selección, orientado hacia lo mejor del artista, permitió la transición entre obras sin desmerecer las metas alcanzadas en cada una, aunque de por fuerza los logros estéticos eran muy diversos.

El examen de conciencia, tan válido y enriquecedor, establecido por la Liga de Arte con su exposición **20 x 15** tendría varios meses después su contrapartida en la exposición **Arte actual: Puerto Rico 1983**, que también auspiciara la Liga con la ayuda de Triple-S y del Chase Manhattan Bank. Este amolado esfuerzo merecerá una presentación detallada en el próximo número de la revista.

Entrevista a Omar Rayo

Jurado de la Sexta Bienal del Grabado
Latinoamericano.

Por Margarita Fernández

MARGARITA FERNÁNDEZ — ¿Cómo se contactaron los organizadores de la Bienal con usted?

OMAR RAYO — A través del conocimiento del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Ellos conocen el mundo del arte. En el caso mío, yo soy una persona muy conocida en Puerto Rico. He visitado Puerto Rico anteriormente desde 1969. He hecho doce exposiciones individuales, he participado en tres Bienales.

MF — Y ganó premio en la Primera Bienal de San Juan.

OR — Entonces, de acuerdo al conocimiento que tiene, el instituto hace la selección de los jurados. La vez pasada me trajeron a mí también, no sé por qué razón, sin duda porque hice muy buen trabajo, me volvieron a contactar. La verdad, que se repite o sea reincidente en un jurado no quiere decir que haya ligamentos de amistad. Hay mucha gente, por ejemplo, el caso de Luis González Robles o Don Fernando Gamboa, que ha participado como jurado en las Bienales de Venecia o Sao Paulo permanentemente. Han repetido. Han sido jurados muchas veces. Esa es una historia que se repite. Cuando el jurado es realmente capaz, se le vuelve a invitar porque su labor es buena, porque hizo un trabajo bien concienzudo. La última Bienal yo considero que fue una selección y un trabajo del jurado bastante intelectual porque la Bienal lo exigía. La calidad de la obra recibida en la Bienal exigía un jurado que trabajara concienzudamente para poder sacar el premio porque había mucha obra que merecía premio, entonces hubo que seleccionar muy cuidadosamente y permanentemente. La primera vez que vi la Bienal, la vi casi en el suelo pues todavía no estaba colgada — por el ansia de curarme. Yo siempre llego con una gran curiosidad y con gran entusiasmo. Cuando uno ve la selección por primera vez, no le parece tan interesante. Es decir, en el primer vistazo, si se puede usar la palabra, que uno da a la selección — pues la retina no penetra por la ansiedad de observarlo todo — vuelve uno muy ligero, y le parece que la Bienal no tiene ninguna importancia. Uno se desilusiona mucho. Luego viene la segunda ronda, en que uno está una, dos, tres horas, cuatro horas. Entonces ya uno comienza a detenerse en determinadas piezas pero siempre con cierta rapidez por la ansiedad de ver las obras. ¡Son tantas obras a la vez!

MF — Además, es que el lapso de concentración de un ser humano tampoco es tan grande.

OR — Tampoco es tan grande, aunque uno tenga la experiencia y sea un profesional. La tercera ronda que uno hace entonces ya se detiene en determinadas obras y comienza a observar ya la técnica, no el impacto del proyecto estético, sino el impacto de la técnica. Porque la técnica y el contenido estético tienen que correr parejos. Entonces, por ejemplo, si una obra gráfica está bien hecha pero falla en el planteamiento estético pues ya hay una falla. Entonces esas obras, aunque sean muy bien realizadas comienzan a olvidarse. A veces es todo lo contrario. El planteamiento estético está muy bien realizado pero la ejecución falla. El autor no es capaz, o es nuevo o no domina la técnica y falla. Entonces también queda abolido a pesar de que tiene un planteamiento realmente hermoso y de impacto, pero esto tiene que ser una obra global en términos de una obra de arte. Una obra de arte tiene que tener las dos manifestaciones perfectas, que serán la ejecución y el planteamiento. Entonces en la tercera ronda es que la cosa se complica porque ya uno quiere ver detenidamente, con pelos y señales cada obra y como son tantas pues, la verdad, el trabajo es lento.

MF — Cuando usted dice la tercera ronda, ¿usted se refiere a tres días distintos?

OR — No, no, a veces puede ser el mismo día.

MF — ¿Eso es malo? ¿No es precipitado?

OR — No, no está malo, tiene que ser así pues de otra manera no te puedes saturar. Si tú descansas se te olvidan algunas obras y solamente te acuerdas de las que te impactaron. Tiene que ser así, segundo a segundo, hasta que saturas notablemente o totalmente tu cerebro, tu mentalidad y tu inteligencia y ya comienzas a discernir. A sacar las consecuencias de cada una... y no dejarte embaucar por piezas que son grandotas o son de mucho color o porque destacan en sus técnicas y no tienen contenido. Tú haces la selección primera, luego haces la segunda, la cual ya vas o cambiando nombres o agregándole nombres o seleccionando ya los que van destacando; y vas dejando los que no se han destacado todavía porque no los has mirado, porque no los has asimilado todavía. Ese es un trabajo realmente muy difícil, muy cerebral.

MF — Si, mi experiencia como jurado es que lo primero que notaba era lo peor. Es decir, que de primera intención te queda más claro lo que descartas que lo que aceptas.

OR — Si, porque da la casualidad que las obras inferiores son las que más te muerden. Las que más se destacan. Eso lo complica porque uno se pregunta por qué se destacó esa obra — porque es grandota, o tiene luces pero no tiene la esencia. Entonces no hay que dejarse morder por esas obras. Como hay tanta obra mala... porque no toda es buena. Siempre abunda la obra mala o la regular o la mediocre.

MF — ¿Cuáles son sus experiencias como jurado?

OR — Yo he sido jurado en Colombia y fui jurado en San Juan en la Bienal pasada. He trabajado con muchos artistas, en selecciones de obra en México, en Venezuela, en Brasil. He asistido a muchas bienales como observador, como invitado, no como jurado, para asesorar, para ver como se seleccionan las obras. Es decir, que he tomado un aprendizaje. He sido también jurado en Reinas de Belleza...

MF — ¿Cuáles son las reglas de la Bienal?

OR — Son varias. Ahora se cambiaron. En el laudo pusimos una observación de que se debe seguir este sistema pero después hemos recapacitado y vemos que, a la verdad, no es conveniente el que sea unánime.

MF — ¿Me está diciendo que no es conveniente que la selección sea unánime?

OR — No es conveniente porque es por puntuación y aquí entra ya el elemento de suerte o de lotería. El problema es que el artista gana por suerte no por calidad porque aúna puntos y

cuando se suman los puntos, ganas. Claro que tiene que ser unánime. En el otro sistema, donde tú como jurado dabas el premio a un artista, entonces no había discusión. Tú eres el responsable

MF —Eso me parece muy bien.

OR —A mí también. Además es más limpio. Tú te haces responsable como jurado. Tu nombre se involucra en el premio. Tú no puedes fallar porque entonces no falla el artista, falla el jurado. Si falla el jurado obviamente se viene abajo la reputación de ese intelectual o ese artista que dio el premio. Pero ahora es por puntuación. Se acumulan puntos.

MF —¿Cuántos puntos se otorga cada jurado?

OR —Cada cual vota por determinada obra y es del uno al cinco. Después se lee el veredicto de cada uno, entonces los artistas que se repiten tienen un puntaje alto. Es el caso, por ejemplo, de Mario Toral. Todos votamos por él. Los cinco jurados votamos por él sin que nos diéramos cuenta que estaba en la lista de todos. Entonces fue unánime. Fue el único que resultó unánime. Obtuvo 25 puntos.

MF —¿Cuántos artistas como máximo puede seleccionar un jurado en su turno?

OR —Sin límite. Todos los que tú quieras. Y vas eliminando porque hay necesidad de una selección estricta.

MF —Pero esta vez hicieron muchas menciones...

OR —Pues porque somos muchos jurados. Somos cinco jurados.

MF —En la Bienal anterior, ¿cuántas menciones otorgaron?

OR —Veinticinco. Cinco por cada jurado y esta vez hubo dos más. Fueron veintisiete. Y no son muchas porque la verdad es que de ochocientas obras solamente treinta quedaron premiadas.

MF —¿Cuál es la diferencia entre un premio y una mención?

OR —La categoría. Como no hay tantos premios siempre son limitados. En el caso de la Bienal son cinco premios internacionales de alta categoría que son respaldados por \$1,000 cada uno. En cambio las menciones son de artistas que tienen categoría pero no alcanzaron a recibir premio en metálico porque no hay suficientes premios. Si hubieran veinte premios en metálico pues ellos hubieran recibido premio. De todas maneras la mención indica que la categoría del artista es merecedora a un premio en futuras bienales, probablemente.

MF —¿Muchos artistas participantes en esta Bienal suelen participar en otras bienales?

OR —Sí, como no. Hay artistas que han ganado varias menciones en diferentes bienales.

MF —En el laudo ustedes hacen referencia a una regla no escrita sobre otorgar premio a artistas premiados en previas bienales. ¿Por qué es esto así? ¿Esta regla es la misma en otros concursos?

OR —La verdad es que hay que darle oportunidad a mucha gente. Realmente a un artista que ha ganado premio ni le quita ni le pone que le den otro en una bienal. Siempre se evita el repetir el premio. Una bienal es para que los artistas se destaquen y hay necesidad de estimularlos para que sigan adelante, en cambio un maestro que ha ganado veinte premios, pues, no añade nada. En cambio, para un artista joven es muy importante.

MF —¿Hay algún elemento que hace destacar la Bienal de este año?

OR —No. Solamente noté yo una cosa en la técnica que es realmente peligroso. Es que hay poco grabado en metal. Hay mucha serigrafía. Ha florecido demasiado la serigrafía y la serigrafía no es grabado. Es una estampación. A la serigrafía no se le puede decir grabado. Grabado es lo que deja huella, lo que deja relieve, lo que deja grabado. Por eso el título de la Bienal hay que cambiarlo. Se debe llamar Bienal Latinoamericana de Gráfica. Entonces, si le dices de la Gráfica, se puede involucrar litografía, serigrafía, y dibujo, inclusive.

MF —Pero no pueden haber ediciones de dibujos o

monotipos.

OR —No importa. La Bienal de Cali es la Bienal de Gráfica Latinoamericana y ahí queda diseño gráfico, litografía, etc. Aquí le llaman Bienal de Grabado y hay serigrafía... y la serigrafía no es grabado. Tampoco la litografía es grabado.

MF —¿Podría compararse las dos Bienales de San Juan en las que ha participado como jurado?

OR —Son tan disímiles. No hay puntos... Me gusta más la Bienal en el Convento de Santo Domingo. No sé, hay menos dispersión, más unidad y más luz. Hay más luz natural. Me gusta más Santo Domingo como ámbito para la Bienal. Es mejor. Se ve mejor la obra y el lugar es mucho más cómodo. Allí es interesante. Si comparo los dos recintos, me quedo con Santo Domingo. Ya hablé de algo que se notaba mucho que es el cambio en técnica. Se va mucho hacia la serigrafía.

MF —¿Tiene alguna explicación sobre por qué se estará dando este fenómeno en América Latina? Colombia no ha preferido esta técnica pero sí Argentina, Venezuela...

OR —Bueno, no sé. Son técnicas. De todas maneras, la técnica de la serigrafía es mucho más fácil, cómoda, más fácil de ejecutar que una plancha de cobre con ácido. Se requiere más fuerza creativa. Más fuerza profesional. Hacer una plancha de metal —meterle al ácido y a la tinta y hacer miles de pruebas hasta llegar a lo que quiere. Una serigrafía es mucho más ligera y menos doloroso el parto. Un aguafuerte, una punta seca son obras mucho más... se requiere más tiempo, más capacidad laboral, más capacidad artesanal que una serigrafía. Sin olvidarse que en la serigrafía se requiere una técnica. Se puede complicar si tú le pones 10, 20 planchas pero la verdad es que el grabado en metal es mucho más clásico y para mí tiene mucho más mérito. Una estampación, pues, es sí y no.

MF —Hábleme de la representación por países. ¿Cómo usted la vio?

OR —La más voluminosa fue la de Argentina, pero no la de mayor calidad. Luego le sigue Colombia que por su calidad ganó premio por conjunto y por envío. Además de haber ganado por envío de país, ganó cinco menciones honoríficas y un premio internacional. En la Bienal anterior parece que estaba mejor representada. Ganó tres premios internacionales y siete menciones. De países con una gran tradición gráfica y una riqueza de artistas gráficos como México, el envío fue malo. Curioso. Realmente de eso tienen la culpa los organizadores del envío. En este caso tiene la culpa el sector oficial que organizó el envío. Fue una escuela de Bellas Artes de México que manipula las cosas oficiales.

MF —Personalmente encontré la representación del área del Caribe bastante floja; sin embargo, Cuba ganó dos premios. ¿Usted querría comentar eso?

OR —Son artistas cubanos pero no Cuba, porque son artistas exilados. Uno de ellos vive en España hace quince años y otro en Miami. Son artistas exilados que no radican en La Habana o en la isla de Cuba, no son oficialistas. Son artistas que se están representando a ellos mismos.

MF —Nosotros entendemos que Cuba no participa como país pero los agrupan por país...

OR —Los agrupan por nacionalidad, pero no por país.

MF —¿Cuán importante usted cree que puede ser esta bienal o las bienales para Puerto Rico?

OR —Yo considero que son, desde todo punto de vista, saludables. Importante, no solamente para los artistas sino para la cultura del país. Ojalá tuviéramos más bienales en todos los países. Eso haría el desarrollo de las artes plásticas en forma masiva. No solamente para los artistas sino también para el público que asiste a las bienales, que va a observarlas. Si las bienales se suspenden, pues, los artistas acá en la isla, por ejemplo, o en el país donde se hacen las bienales, dejan de observar el arte que se hace en todo el continente, porque les queda más difícil. Tienen que viajar o visitar, porque a través

de libros o revistas si se conoce mucha cosa, pero muy selectivo. Se llega siempre al conocimiento muy tardío también de un movimiento que está surgiendo en Buenos Aires o en Bogotá. Llega aquí con dos años o tres años de retardo. En cambio en las bienales es inmediato el conocimiento que se tiene de lo que se está haciendo en cada país. Más o menos, no es total pero sí se tiene una idea por lo menos fresca y nueva y del día de lo que se está haciendo en cada país.

MF —¿Hubo innovaciones técnicas en esta bienal?

OR —Es tan difícil que haya innovaciones porque la verdad es que el grabado es uno. Inventar una técnica es un problema de evolución, de tiempo. No se puede inventar una técnica entre una bienal y otra. Se pueden mezclar técnicas pero de todas maneras siguen siendo los mismos procesos tradicionales.

MF —Me pareció que el laudo era muy corto. Explicaba muy poco sobre los criterios usados para cada premio y sólo en algunos se señalaba la técnica como elemento específico sobresaliente. Por ejemplo, la obra de Dalet (por Cuba) y la mezzotinta del colombiano Correal. ¿Le gustaría comentar?

OR —Eso le toca al crítico de arte encargado de analizar la bienal. El jurado no puede. Yo hice el comentario de la obra de Correal porque yo conozco el artista, entonces tengo más información de él. Y tengo más información de lo que él hace en su pintura porque es un artista formado. No es grabador solamente. Es profesor de universidad. Es pintor y es grabador. Entonces su planteamiento estético está muy sólidamente realizado.

MF —Si el caso de Edgar Correal, como artista muy formado, es normal en Colombia, eso explica por qué Colombia tiene un envío tan exitoso.

OR —La mayoría de los que han enviado obra a la Bienal (por Colombia) son pintores. Es decir, son artistas formados jóvenes. Hubo una época en que se hizo mucho dibujo en Colombia. Ahora, ya como el mercado ha disminuido, los artistas se han puesto realmente a pintar.

MF —Yo veo que usted se plantea el dibujo y la pintura como dos distintos niveles, con unos rasgos de inferioridad que usted le adjudica al dibujo. Yo quiero que usted hable sobre esto.

OR —Absolutamente. Lo que yo critico del dibujo en mi país, no a nivel internacional, es que en Colombia se usa como mercado fácil porque en un dibujo tú no requieres mucho tiempo para hacerlo ni mucho material costoso. Agarras un lápiz y un papel y ya haces una obra de arte. El artista joven hace un dibujo en medio día, lo enmarca y sale a venderlo en la tarde. Se ha convertido en una especie de prostitución dentro de las artes plásticas. Entonces, como lo vende y tiene mercado, no adelanta, no mejora, no se forma y se queda ahí haciendo dibujitos para la gente rica o los amiguitos de clase alta. Hay dibujantes en Colombia que son más caros que los mismos maestros que están enseñando. Esos son fenómenos que son bastante peligrosos y muy criticados por mí. No me satisfacen en lo más mínimo. Por ejemplo, te voy a contar una anécdota muy simpática de nivel personal. Como yo vivo en Estados Unidos, viajo frecuentemente a Colombia. Una vez llegué a un coctel en Bogotá; la gente se puso muy contenta por mi presencia en Colombia y el dueño, el que ofrecía el coctel, me llevó a un millón y me dijo: "Usted debería vender más en Colombia." Me estuvo tan extraña esa aseveración y yo le dije: "Yo vendo suficiente, no me interesa vender más." Y me dijo: "No, usted debería vender más." Y yo le pregunté: "¿Por qué cree que yo no vendo más?" Entonces se me queda mirando y me dice: "Porque tú eres muy barato y la persona que compra la obra no le produce status." Me desconcertó aquello. Los compradores de arte son una cierta sociedad emergente y están comprando obras de arte para adquirir un status social o una posición política, entonces usan los artistas para ese tipo de cosa.

MF —¿Cómo se organiza un envío?

OR —La lista la hace el instituto. Yo soy, por ejemplo, un asesor de la Bienal de San Juan. Yo les mando a ellos nombres. Yo voy viendo artistas que se destacan y anoto sus direcciones y su nombre y se las mando al instituto. Entonces ellos invitan a esos artistas a la Bienal que yo ya he analizado y he descubierto que son importantes; que me merecen la pena de estar en la Bienal. Y así hay otros en otras partes que son también asesores y envían nombres para que sean invitados. Acá, a su vez, llega esa obra y si no les gusta no la exhiben porque acá hay otra selección. Ese es el sistema. No se puede invitar a todo el mundo o aceptar todo lo que manden.

MF —Pero aquí aceptaron a todo el mundo.

OR —Eso es lo grave. Si para otros países hay una selección que la hace el asesor, ¿por qué no aquí también? Aquí aceptan a todo el mundo y por esta razón, el envío de Puerto Rico es muy débil. Hay mucho artista. Hay como treinta y cinco artistas.

MF —¿De Puerto Rico? Cincuenta y dos.

OR —Deberá hacerse una selección, ya que se hace a nivel internacional. ¿Y por qué no se hace?

MF —Ya que estamos hablando sobre los artistas de Puerto Rico, ¿quiere comentar algo sobre los artistas disidentes puertorriqueños? ¿Usted visitó la sala?

OR —Estuvimos ayer con Fernando Gamboa y Samuel Cherson. Algunos artistas que participan estaban afuera en la calle y el salón estaba cerrado. No pudimos verlo. Lo vimos a través de la vidriera. Ellos vieron que nosotros por voluntad personal hubiéramos estado interesados en ver su obra. No pudimos hacerlo porque estaba cerrada la sala. Pero fuimos con un interés genuino, sin ninguna presión. Nos interesaba ver el otro lado de la moneda, que es muy interesante. Interesante porque una moneda tiene dos caras y si no, no es moneda.

MF —Además, que esa sala alberga otro nivel de artista.

OR —Sí, otro nivel de gente muy profesional, muy madura, muy formada, muy importante, muy respetada. Es decir, que de todo punto de vista, desde el punto de vista político, desde el punto de vista estético, interesa porque es un fenómeno muy importante dentro de un contexto político que es América Latina, que está en formación, en ebullición. Somos un continente joven. Somos un adolescente que hay días amanece con voz de mujer, hay días que amanece con voz de hombre, hay días que le nace un pelo en la barba, etcétera. Está en formación. Todavía no es un adulto. Luego estos fenómenos son muy importantes porque son parte de esta ebullición y en busca de la madurez. Muy respetables todos esos puntos de vista. No sólo en el arte de Puerto Rico, sino en cualquier país que haga lo propio.

MF —Yo sé que ha sido muy doloroso para los artistas de Puerto Rico. Esto es muy costoso para su carrera artística. Pero no le vieron otra salida.

OR —Sí, es un autocastigo.

OR — *No. Solamente noté yo una cosa en la técnica que realmente peligroso. Es que hay poco grabado en mi. Hay mucha serigrafía. Ha florecido demasiado la serigrafía y la serigrafía no es grabado. Es una estampación... serigrafía no se le puede decir grabado. Grabado es lo que deja huella, lo que deja relieve, lo que deja grabado. Por el título de la Bienal hay que cambiarlo. Se debe llamar Bienal Latinoamericana de la Gráfica. Entonces, si le de la Gráfica, se puede involucrar litografía, serigrafía dibujo, inclusive.*



Museo Rayo en Roldanillo Colombia

6 - Plástica

educar al viandante con esta colección de sorpresas estéticas, porque cada obra tiene una emoción diferente.

Una valla puede tener el mismo o más grande alcance que un periódico, una revista, o la misma televisión; pero las nuestras son todo lo contrario de las comerciales, cuyo propósito es hionotizar y que acaban por contaminar la sensibilidad del desprevenido espectador. En todas estas obras del arte vial se puede observar la conciencia del artista, tanto el ser humano como el paisaje en que vive. Cada obra es única y comunica una estética individual. Las vallas anuncian sólo su propia imagen.

Las personas y entidades que nos han apoyado y patrocinado lo han hecho con absoluta generosi-



OBRAS DE ARTE C ARBOLES

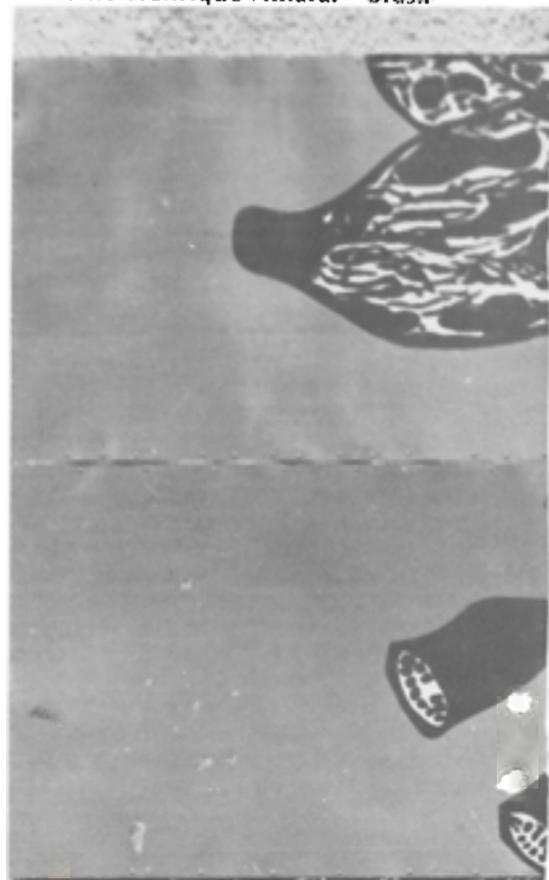
Por Omar Rayo

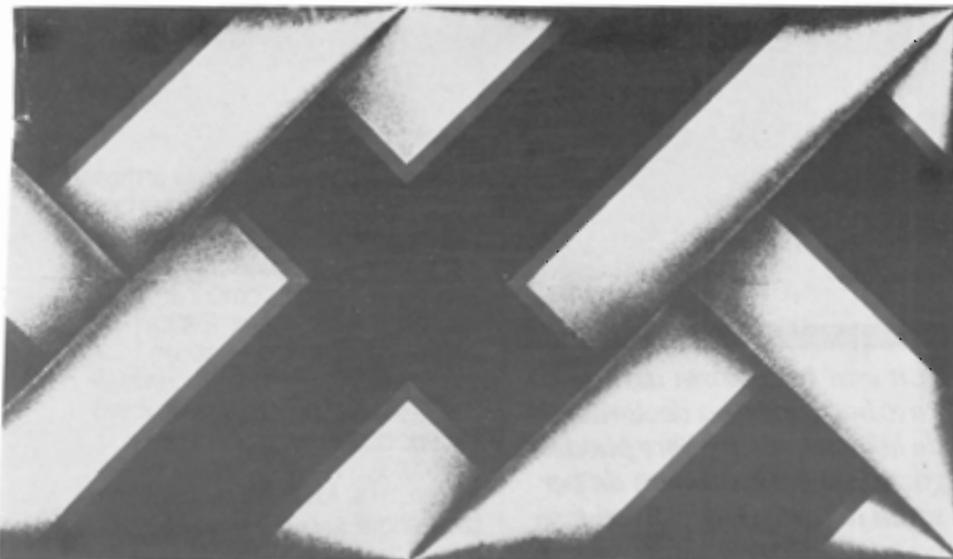
Antonio Henrique Amaral - Brasil

MUCHO tiempo antes de nuestro proyecto Arte Vial, el viajero en el trayecto entre Zarzal y Roldanillo veía los pliegues sensuales de nuestras montañas, la geometría cromática de los cultivos, el paisaje deslumbrante de los atardeceres con una belleza esperada y antigua. Pero desde hace dos años, esta carretera llega a un museo; el Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano —primer museo para la obra de arte sobre papel— primer museo taller del continente y nuestro museo del arte vial será el museo más grande de Colombia.

Con el proyecto Arte Vial, nuestro museo ha salido al encuentro del mundo y en la carretera tendrá un horario propio de acuerdo con la luz del día y mezclará el arte con

la velocidad o con el ritmo sosegado del andante. Cada paso en la caminata óptica que proponemos es una obra de arte, una descarga de energía creativa que impulsa al descubrimiento. Con estas vallas, queremos estimular la retina, despertar la curiosidad y desafiar la inteligencia de todos los que pasan para que conozcan e investiguen lo que les pertenece: el arte de Latinoamérica. Aquí el museo abrirá las puertas y no las cerrará. En él, la imaginación de nuestros artistas ha transformado el paisaje y, sin herir, se ha acomodado a él con el máximo respeto ecológico. La visión interior de los artistas se revela a la luz de nuestro valle de una manera nueva y para un público que, quizás, antes no hubiera podido llegar a una institución museística. Es una forma más de





Detalle - Omar Rayo

dad, sabiendo que lo que promueven y divulgan es la cultura y no sus propios intereses. Estamos

dando un nuevo significado a este medio de difusión masiva; estamos volviéndolo un medio de comunicación creativa. Los que ven las obras entran en una colectividad donde no pueden perder su individualidad. Por ello Arte Vial es un homenaje al público. Para mí es muy importante que el arte esté al alcance de todas las personas que integran nuestra sociedad. Es importante luchar por hacer que estos medios recobren su verdadero valor para que sean culturizantes y educativos.

Este proyecto es el fruto de un encuentro de soñadores. El artista venezolano Rafael Bogarin, quien hoy está con nosotros, inauguró el Museo de Arte Vial Renovable entre su ciudad natal El Tigre y Ciudad Bolívar en mayo de 1982. La idea de fundar un museo innovativo en una pequeña ciudad de provincia de nuestra América fue estimulada a su vez por el Museo Rayo y el Museo Soto.

LA experiencia en Ciudad del Tigre, en la que participé como Bogarin participa en ésta, me dio una nueva perspectiva sobre los espacios del museo y ha cambiado la visión de mi propia obra. Estamos rompiendo barreras y acabando con preconceptos sobre los límites de la expresión plástica y lo estamos haciendo a base de la cooperación y la comprensión. Un intercambio como el del Museo Rayo y el Museo Bogarin, que produce resultados tan palpables, es para mí la esencia de la creatividad y es necesariamente el fin más positivo de una institución de arte hoy en día.

Hay solo cuatro ciudades en el mundo que tienen la experiencia disímil del arte vial público: Ciudad de México, Düsseldorf --Alemania, Sao Paulo-- Brasil, Ciudad El Tigre --Venezuela, y ahora Roldanillo. Sería maravilloso ver por toda América Latina siembras de obras como árboles.

Una valla puede tener el mismo o más grande alcance que un periódico, una revista, o la misma televisión, pero las nuestras son todo lo contrario de las comerciales, cuyo propósito es hipnotizar y que acaban por contaminar la sensibilidad del desprevenido espectador. En todas estas obras del arte vial se puede observar la conciencia del artista, tanto el ser humano como el paisaje en que vive. Cada obra es única y comunica una estética individual. Las vallas anuncian sólo su propia imagen.



Para estas veinte vallas hemos utilizado pinturas industriales sobre láminas de metal. Para muchos de nosotros usar estos materiales ha sido parte de la aventura plástica. Aunque la vida de estas obras esté limitada por la acción de los elementos, los artistas las han entregado con entusiasmo y generosidad. Nos sometemos a las reglas de la naturaleza. Además, nuestra visión es renovada y reinventada en los ojos de los caminantes y pasajeros. Así, el tiempo de vida de cada valla no será el físico sino que se multiplicará infinitamente en la memoria de los veinte millones de visitantes, que en el curso de siete años verán estas obras:

La vigilancia de las vallas está en manos de los vecinos que protegiéndolas tomarán conciencia no sólo de su patrimonio cultural sino de su patrimonio ecológico. Respetar las vallas equivaldrá a respetar la tierra en que están sembradas.

Con esta trayectoria del Museo Rayo, hacemos una declaración de libertad. Al aire libre pueden gozar un gran número de personas del arte, pueden recibir su pálido de

Con esta trayectoria del Museo Rayo, hacemos una declaración de libertad. Al aire libre pueden gozar un gran número de personas del arte, pueden recibir su pálido de color, sentir la tensión o la armonía de sus formas, compartir o entender la emoción y la fuerza que respira.

No hay obligación ninguna; sólo mirar, sentir, comentar, criticar, preguntar, volver a mirar. Esta no es una obligación sino un intercambio humano. Sin compromiso entre el artista y un público excepcional.

color, sentir la tensión o la armonía de sus formas, compartir o entender la emoción y la fuerza que respira. No hay obligación ninguna; sólo mirar, sentir, comentar, criticar, preguntar, volver a mirar. Esta no es una obligación sino un intercambio humano, sin compromiso entre el artista y un público excepcional.

Nosotros, los artistas, queremos sorprender con nuestras imágenes, crear inquietudes, buscar la belleza en lo insólito y lo inolvidable. Queremos inquietar y conmover. Hoy somos los primeros conmovidos. La luz de este valle del Cauca, que es Colombia, les da a nuestras formas una nueva dimensión, una profundidad que la multitud de espectadores transformará en su propia visión.

Como ha sido política del Museo Rayo, también el de Arte Vial será renovable y desarroltable, ya tenemos entre manos el proyecto de extenderlo. Crecerá por las vías de Colombia, kilómetro por kilómetro y con cada paso más personas irán por el camino al encuentro del arte.



Mariu Szajderman - Francés

OCTAVO SALON UNESCO



Carlos Collazo- "Bodegón II", premio único.

DEL 30 de junio al 19 de agosto se presentó en el Museo de la Universidad de Puerto Rico el Octavo Salón Nacional de Pintura de la UNESCO. **Carlos Collazo** resultó ganador del premio único de \$1,000.00 con su obra al óleo

"Bodegón II". Recibieron mención de honor **José Bonilla Ryan, Augusto Marín, Marta Pérez, Noemí Ruiz, Arnaldo Roche y Frank Ebra.**

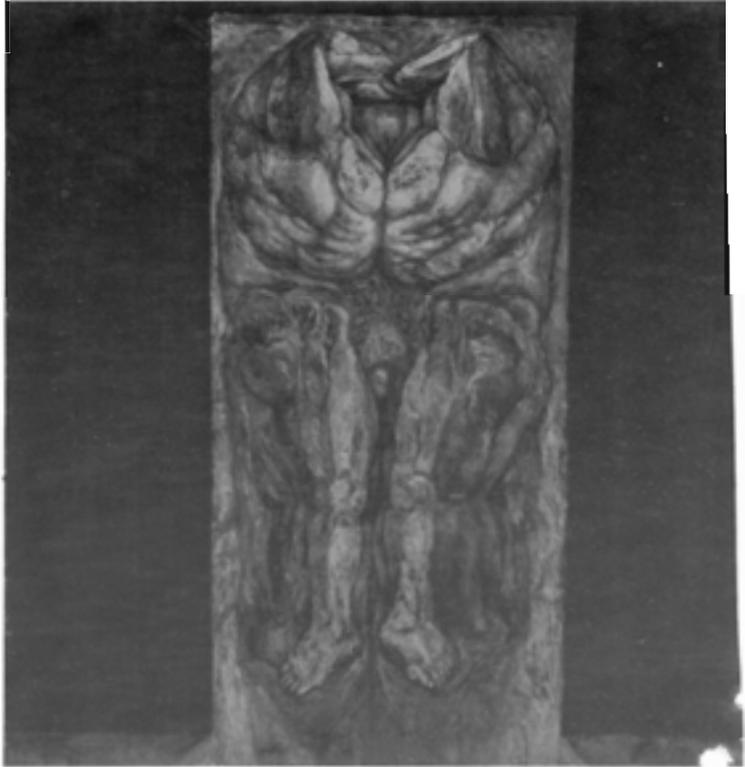
Actuaron de jurado para este evento Luis Hernández Cruz, Efraín Pérez Chanis, Francisco Barrenechea y Antonio J. Molina.

La sala, repleta con cincuenta y dos obras, sufría por estar sobrecargada. Además, desde hace unos años se vislumbra la necesidad apremiante por un jurado de selección ya que la calidad en lo expuesto varía desde trabajos de tipo aficionado hasta obras maduras y bien



**José Bonilla Ryan- "Luz en el lago",
mención de honor.**

**Arnaldo Roche- "Al borde de una puerta",
mención de honor.**



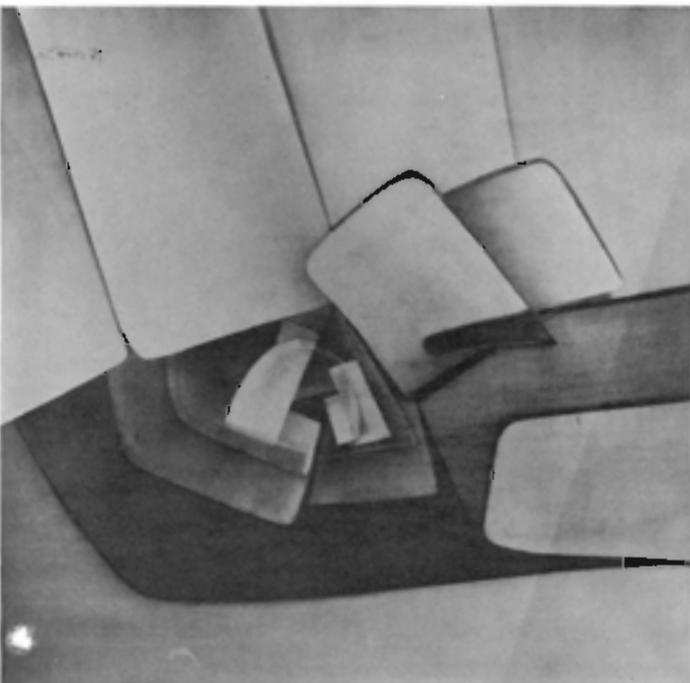
logradas. Otorgar el premio y las menciones se ha convertido prácticamente en sólo identificar aquellas piezas que logran sus objetivos y no en reconocer la excelencia. Una selección previa libraría al jurado de premiación para poder buscar justamente esa excelencia con la cual medimos el gran arte ante el meramente competente.



Augusto Marín- "Comitiva Alada", mención de honor.



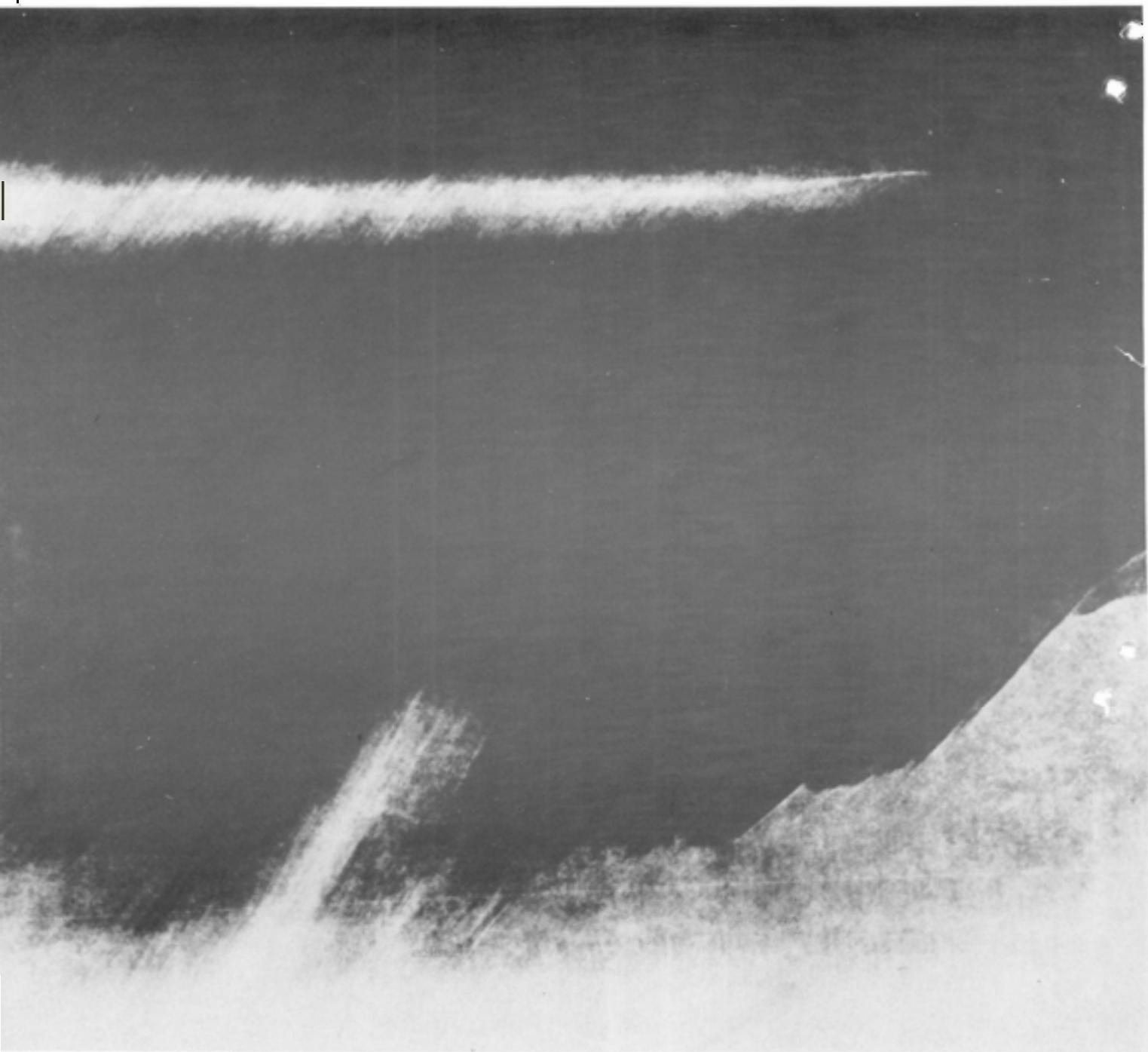
Frank Ebra- "Poesía para un paisaje nuestro", mención de honor.



Noemí Ruíz- "En la bruma", mención de honor.



Marta Pérez- "Fiesta de mayo", mención de honor.



Edgar Correal- Colombia, "Altiplano", Messotinta.

SEXTA BIENAL DE SAN JUAN DEL GRAB

LA Sexta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano se inauguró el 28 de mayo en el recién restaurado edificio del Arsenal, último bastión español en tierra de América.

Cuatrocientos cuarentisiete (447) artistas participaron con setecientos noventidós (792) obras siendo Argentina la que más obras enviara (112), seguida por Brasil con noventa y siete (97) y Colombia con ochentisiete (87).

El Jurado, integrado por Fernando Gamboa de México, Luis González Robles de España, Omar Rayo de Colombia, José Luis Cuebas de México y Samuel B. Cherson de Puerto Rico, otorgó cinco premios de igual categoría, según lo dispone el Reglamento de la Bienal, y 27 menciones especiales otorgadas como estímulo y reconocimiento a la labor creativa de igual número de artistas.

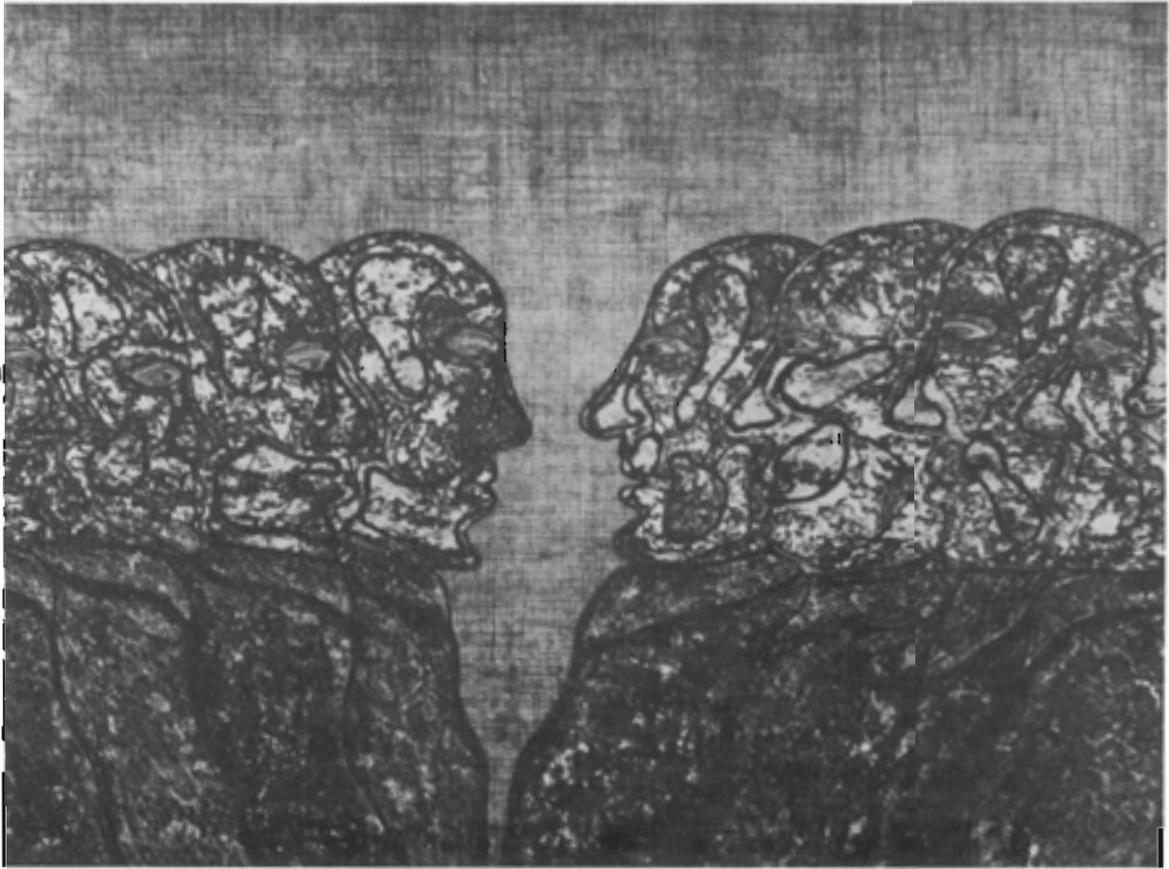
Los cinco premios de igual categoría se otorgaron a las siguientes obras: "Los críticos de arte", técnica mixta, de Ramón Carulla (Cuba), por su fuerza expresiva y su espléndido dibujo dentro de las corrientes neofigurativas; "Altiplano", mezzotinta de Edgar Correal (Colombia), por la feliz conjunción de expresiones abs-

tractas y realistas, ejecutadas con exquisita técnica; "Novillo con cinta", técnica mixta de Rossini Peres (Brasil), por su hechizante poder simbólico, flotando en un espacio mágico; "Dalet", litografía en relieve de Baruj Salinas (Cuba), por su gran lirismo cromático, evocador de la atmósfera caribeña, plasmado con refinado oficio y "La dama gris", serigrafía de Mario Toral (Chile), por la poética utilización del espacio, seccionado con maestría.

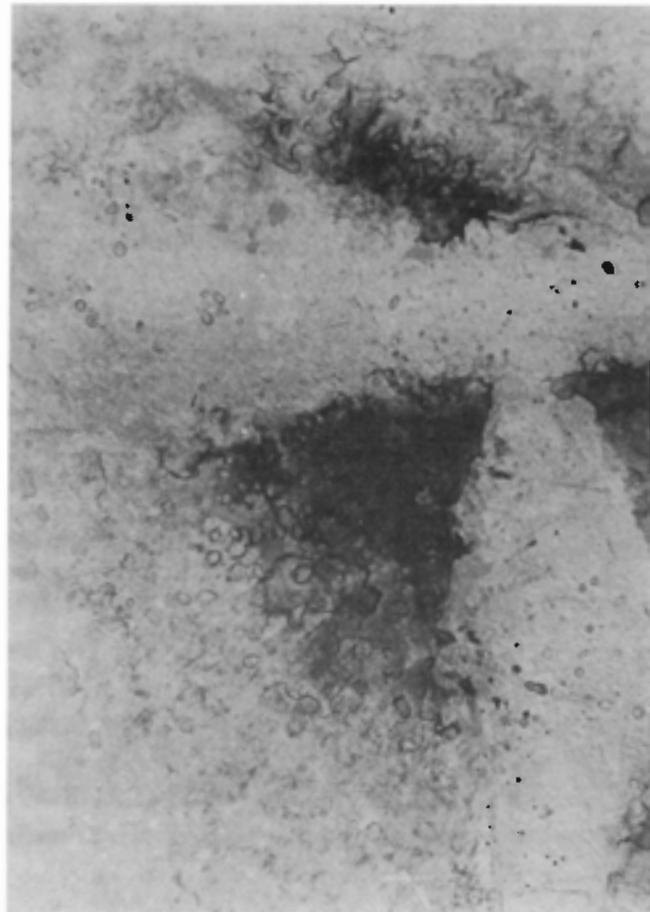
El Jurado otorgó también el **Premio Francisco Oller para un Artista Puertorriqueño** a Francisco Rodón por su labor plástica en general y una Mención Especial a nivel de país a Colombia por la consistente calidad de conjunto en su participación.

Anunció también el Jurado para conocimiento general y a nombre del Museo Rayo de Roldanillo, Colombia, un premio de adquisición al grabador puertorriqueño Marcos Iri-zarry.

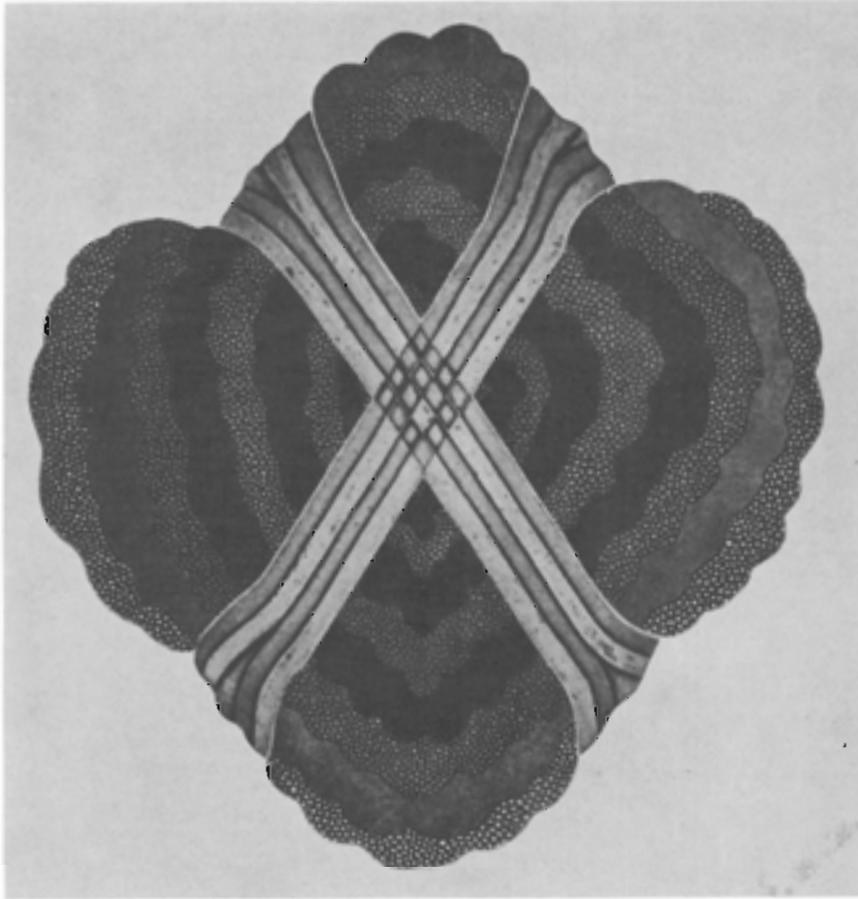
ADO LATINOAMERICANO



Ramón Carulla- Cuba, "Los críticos", tec. mixta.



**Baruj Salina- Cuba,
"Dalet", Litografía
en relieve.**



Rossini Pérez- Brasil,
"Novillo con cinta",
tec. mixta.



Mario Toral- Chile, "La dama gris", Litografía.



The Royal Bank of Canada - Entrada principal

LA YESERÍA:

Aspecto de la Restauración del Royal Bank of Canada.

Por Teresa Tió

SAN JUAN reúne un conjunto arquitectónico de gran valor histórico y artístico. Muchas ciudades de América cuentan con monumentos de mayor dimensión y riqueza ornamental pero es San Juan la que toma la iniciativa de conservar y restaurar los suyos para evitar que sus perfiles se pierdan ante el a veces brutal afán modernizador.

Acostumbrados a la práctica de restauración de edificios centenarios quizás extrañe que dediquemos estas páginas a uno que apenas rebasa los setenta años de construido. Nos proponemos comentar un aspecto poco tratado: la restauración de yesería, según fuera resuelto en el Royal Bank of Canada. Este edificio, construido en 1913 en la Calle Tetúan 204, pertenece a un período de gran actividad constructora. Durante las primeras décadas del

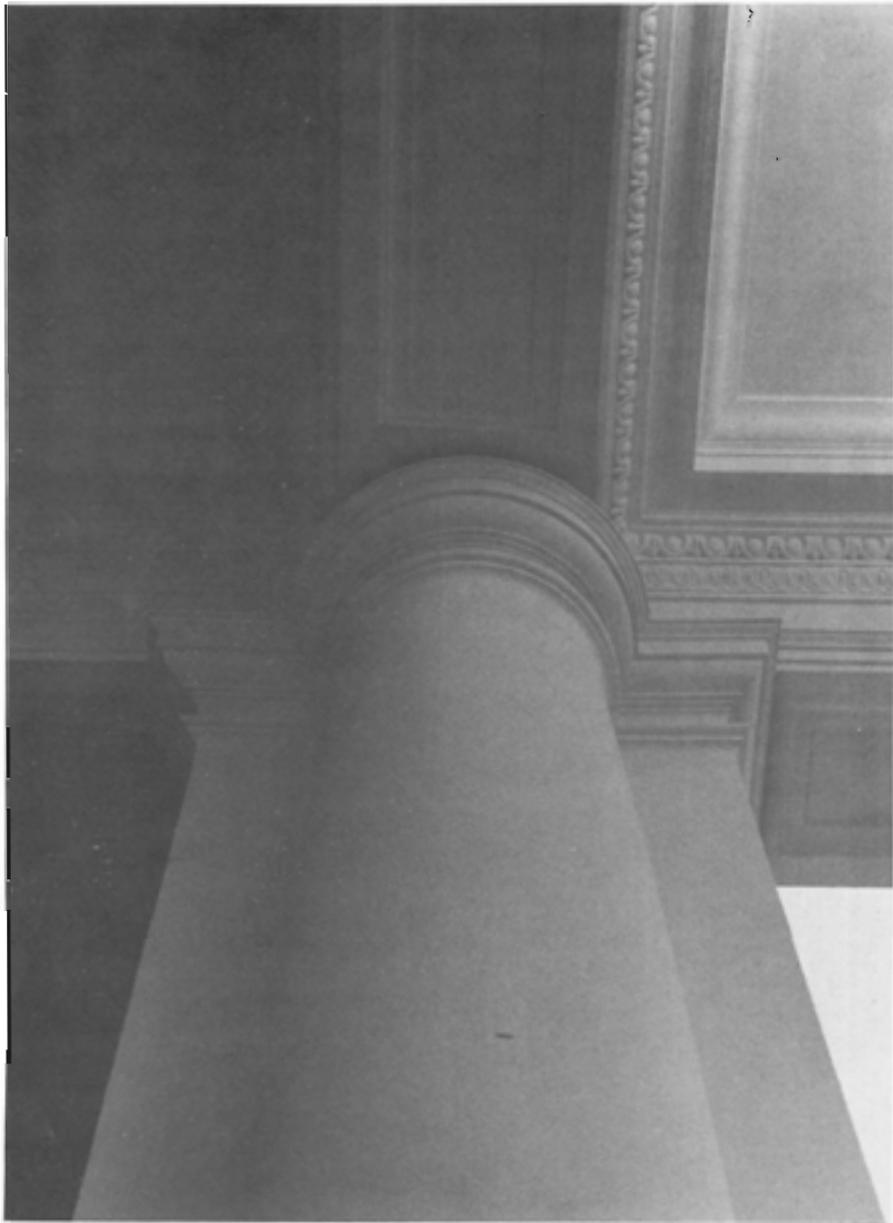


Se echa el yeso líquido sobre la arena compactada.

siglo se levantan en San Juan, el Banco de Nova Scotia, el Banco Popular, el Edificio de Correos, la Escuela Román Baldorioty de Castro y el Casino de Puerto Rico, entre otros. Si bien es cierto que ellos desplazaron antiguos edificios coloniales y algunos fueron ubicados cercanos al área donde se levantaba el muro sur y oeste de San Juan, una vez producido el hecho debemos observarlos como

lo que son, reflejo de los gustos, cambios y realidad de su tiempo.

El Royal Bank of Canada es uno de los primeros edificios construidos en Puerto Rico con vigas de acero y hormigón armado. El diseño se repite en Bogotá, Colombia y en Puerto España, Trinidad lo que responde al criterio de la empresa bancaria de establecer su personalidad y su carácter. La diferencia más notable entre el



Aspecto de una columna con capitel, molduras, cornisa y ornamento ya terminados.



Alberto Burgos Flores y su ayudante ya han preparado la base de arena mojada y compactada y están pasando la plantilla para definir los perfiles de la cornisa.

diseño de San Juan y los otros es que éstos tienen una ubicación esquinada. Aunque no consideramos recomendable la práctica de repetir el diseño de acuerdo con los criterios de adaptación al clima y a la tradición arquitectónica, no es menos cierto que se trata de una estructura de excelente fábrica y magnífica adaptación a la función que desempeña.

El edificio tiene una fachada de cemento prefabricado simulando piedra, que fue traída de Canadá. La fachada está organizada con un esquema neoclásico que sigue la tendencia de moda en la arquitectura norteamericana y canadiense de esos años, que por razones históricas se impone en Puerto Rico. Tiene dobles columnas jónicas de orden colosal sobre contrabasa. La puerta adintelada con amplia cornisa sobre la cual se disponen simétricamente dos cornucopias y cuernos de la abundancia que flanquean un rectángulo coronado por volutas. El marco de la puerta se decora con óvulos y dardos, al igual que la base de la cornisa superior. El interior tiene amplios espacios y luces entre columnas, efecto del uso del hormigón y vigas de acero. El piso principal, con suelo de mármol tiene veinte pies de altura; el segundo, dieciséis, y el sótano catorce pies.

En los años cincuenta el banco sufre un intento de modernización que oculta y parcialmente destruye el trabajo de yesería en las cornisas, capiteles y molduras de las vigas que lo adornaban. Se cubre entonces el techo con un plafón falso. También se sustituyó parte del mobiliario original: lámparas, muebles, picaportes, jaula de cajera, hierros, etc. Ante la imposibilidad de reproducir el mobiliario, el arquitecto, J.R. Davis pone énfasis en llevar a su estado original la yesería para recuperar, en la medida de lo posible, el carácter y perfiles de la ornamentación interior.



La misma cornisa ya ha recibido una rastreada con la plantilla.

La cornisa recibe el yeso líquido que se pule para dar los detalles últimos.



El trabajo de yesería estuvo a cargo del maestro albañil Alberto Burgos Flores. El proceso se hace sobre una superficie plana y no "in situ", donde el control no es tan preciso. En primer lugar se saca una plantilla en cartón de una cornisa original existente. Esta plantilla de cartón se traslada a otra de zinc dulce que se refuerza con "plywood" y madera. De esta manera se reproducen fielmente las líneas originales. Se prepara entonces una base con arena mojada y compactada que recibe el yeso y le sirve de sostén. Al colocarse el yeso blando se comienza a rastrear con la plantilla que es guiada por rieles en ambos extremos. Una sucesión de diez pasadas definen la superficie que recibe los últimos detalles con la aplicación de yeso líquido que

finalmente se pule. El yeso por secar rápidamente, obliga al albañil a trabajar en secciones de cinco pies. Una vez terminadas las secciones se pegan con yeso líquido a la pared. Es un trabajo que requiere pleno dominio técnico y vocación artesanal, condiciones que reúne el maestro albañil Alberto Burgos Flores.

En Puerto Rico existe la falsa creencia de que la restauración de un edificio tiene como propósito la fundación de un museo; nada más lejos de la verdad. La restauración del Royal Bank of Canada es un magnífico ejemplo de cómo un buen edificio comercial puede contribuir a realzar el aspecto físico de la ciudad. La estructura no sólo cumple bien su función práctica, sino que además lo hace tomando en cuenta el aspecto estético y urbano.

La restauración del Royal Bank of Canada estuvo a cargo de JR-HTC Davis, Arquitectos. Los trabajos comenzaron en enero de 1981 y concluyeron en febrero de 1982.

LA SALA DE GRAFICA PUERTO

SU SIGNIFICADO

Por J. A. Torres Martínó

A CABA de celebrarse la segunda Sala de Gráfica Puertorriqueña en San Juan, coordinada por la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico y motivada en una protesta, otra vez este año de 1983, contra los administradores del Instituto de Cultura Puertorriqueña, organizadores de la actual Sexta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe así como de la anterior, la Quinta.

Tanto la Primera como la Segunda Sala contenían la obra gráfica de los principales artistas nacionales, quienes se negaron a integrar la delegación puertorriqueña en la Bienal oficial. En ambas ocasiones figuraron los nombres conocidos: **José Alicea, Myrna Báez, Rafael Tufiño, José Rosa, Luis Alonso, Antonio Martorell, Consuelo Gotay, Analida Burgos, Noemi Ruiz, Carlos R. Rivera, Antonio Maldonado, Nelson Sambolin, Torres Martínó, Rubén Moreira, Rafael Rivera Rosa, Susana Herrero, Manuel García Fonteboa, Gerardo García Ramis, José A. Peláez** y muchos otros.

Y es preciso declarar de entrada con toda precisión que ambas Salas respondieron primordialmente a propósitos políticos. En ocasión de la Primera Sala, los artistas expositores publicaron una Declaración que comenzaba diciendo: "urgidos por la amenaza que se cierne sobre nuestra integridad nacional" y luego en otra parte, al señalar el ascenso al poder colonial de "un partido que propugna agresivamente la anexión de Puerto Rico a los EE UU", el manifiesto de los artistas insiste que en eventualidad tal (se) "destruiría nuestra nacionalidad y (se) desintegraría nuestro natural vínculo con América Latina". Esas palabras valieron igualmente para la Segunda Sala.

Como se ve, este grupo de artistas se plantó decididamente frente al problema fundamental de

nuestro pueblo: cuál es su destino político y el de su identidad nacional. Pero su actitud estuvo matizada por otras motivaciones pertinentes que se pusieron de manifiesto al reflexionar sobre la posición a tomar desde la primera escaramuza de 1981, cuando el ICP, dirigido por la Dra. Leticia Del Rosario, estaba en plan de celebrar la Quinta Bienal.

A nuestros creadores —era evidente— les rebugnaba la idea de participar en una Bienal coordinada por estadófilos militantes fanáticos con un historial de incontables e injustificados atropellos contra la comunidad artística; pero les preocupaba igualmente hacerle daño a la Bienal de San Juan como institución. Así, los artistas, obrando de consuno pero con absoluta independencia, tomaron la decisión de dejar sentada con claridad su protesta contra un ICP politizado, incompetente y antipuertorriqueño, separándose de la muestra oficial y montando tienda aparte en San Juan simultáneamente con el evento internacional. Pero tanto se negaron a integrar la delegación boricua dentro del ámbito de la Bienal como a agredirla gravemente convocando a un boicot.

Desde cierta perspectiva, tal comportamiento es inusitado en nuestro medio. En circunstancias análogas se ha optado por medidas de resistencia que acarrear desenlaces destructivos, los cuales generalmente concitan el repudio de amplios sectores populares. Sobre todo, cuando se trata de sucesos que se contraen al plano del arte y la cultura, en donde no se dirimen cuestiones básicas para el pueblo.

RRIQUEÑA,

Desde cierta perspectiva, tal comportamiento es inusitado en nuestro medio. En circunstancias análogas se ha optado por medidas de resistencia que acarrearán desenlaces destructivos, los cuales generalmente concitan el repudio de amplios sectores populares. Sobre todo, cuando se trata de sucesos que se contraen al plano del arte y la cultura, en donde no se dirimen cuestiones básicas para el pueblo. Al tomar el camino positivo de ofrecer la obra puertorriqueña en una exposición rebelde, dramatizada su insumisión por la sala simultánea y separada, estaban los artistas rubricando su protesta con su propio trabajo, que es como debe ser, y que por ser de ese modo les aseguraba el oído de todos para captar el mensaje puertorriqueño y latinoamericano que se estaba articulando.

Sorprende un comportamiento que excluye piquetes estridentes y paralizantes boicots; acaso también sorprende esta conducta porque contrasta vigorosamente con la sistemática campaña desatada por el liderazgo del partido estadista en el poder en perjuicio de todas las instituciones puertorriqueñas.

EN último análisis, la actitud esquizoide de repudiar la Bienal y protegerla al mismo tiempo, tiene su explicación en el hecho de que esa institución, aunque de carácter gubernamental y por lo tanto, reflejo del poder político en la colonia, es asimismo para los artistas, según lo establecieron en la Declaración de la Primera Sala: "... terreno de cordiales y fructíferas confrontaciones artísticas; ... eficaz medio difusor de nuestra particular realidad colonial hacia Latinoamérica; ... excepcional recurso de afirmación de nuestra personalidad puertorriqueña y latinoamericana".

Si, desde un punto de vista, la Bienal de San Juan puede ser expresión del poder político colonial; pero desde otro punto de vista, por debatirse en el mundo

del arte, cobra cualidades descolonizantes, que reafirman nuestra conciencia nacional.

Estas reflexiones dieron margen a que se pensara en respetar la institución de la Bienal, aunque exponiendo la obra separadamente, sin parar mientes en que una exposición paralela con la Bienal, insurrecta o no, se convertiría, al fin y al cabo, en parte de ella; en otro adorno, otro "número" que añade prestancia al espectáculo oficial. Lo importante era que a pesar de la contradicción, o acaso por ella misma, se conseguía lo deseado: mantenerse en sintonía con el pueblo puertorriqueño en lo artístico y en lo ideológico.

El reclamo de los artistas incluía, además, la exigencia de que se les otorgue participación efectiva en la esferas decisionales de la Bienal de San Juan, que, dicho sea de paso, no debe tener una vida fugaz cada dos años como es ahora sino que debería estar en funciones permanentemente. Una bienal de grabado a quien principalmente concierne es a los creadores. ¿Cómo es que puede llevarse a cabo tarea tan especializada, con conocimiento, eficiencia y sensatez si excluye a los que están capacitados para reducir a un mínimo defectos estructurales y errores de juicio? Van seis Bienales y en ninguna se les ha asignado a los artistas responsabilidades determinantes. Darle a los artistas participación directa en la organización del evento es, como bien dijo el escritor Arcadio Díaz Quiñones, "la mejor manera de frenar las burocracias culturales".

Es muy probable que una vez lograda la ingerencia de los artistas en todas las etapas de la coordinación de la Bienal de San Juan, ésta instaure con eficacia mecanismos de convocatoria, de selección de los trabajos y de montaje que garanticen una exposición rigurosamente escogida a base de inequívocos criterios de excelencia, montada con tal esmero que gane para la de San Juan el renombre de ser la mejor Bienal de Gráfica del planeta. Después de todo, esa meta, que es la de los artistas conscientes de Puerto Rico, no es nada del otro mundo.

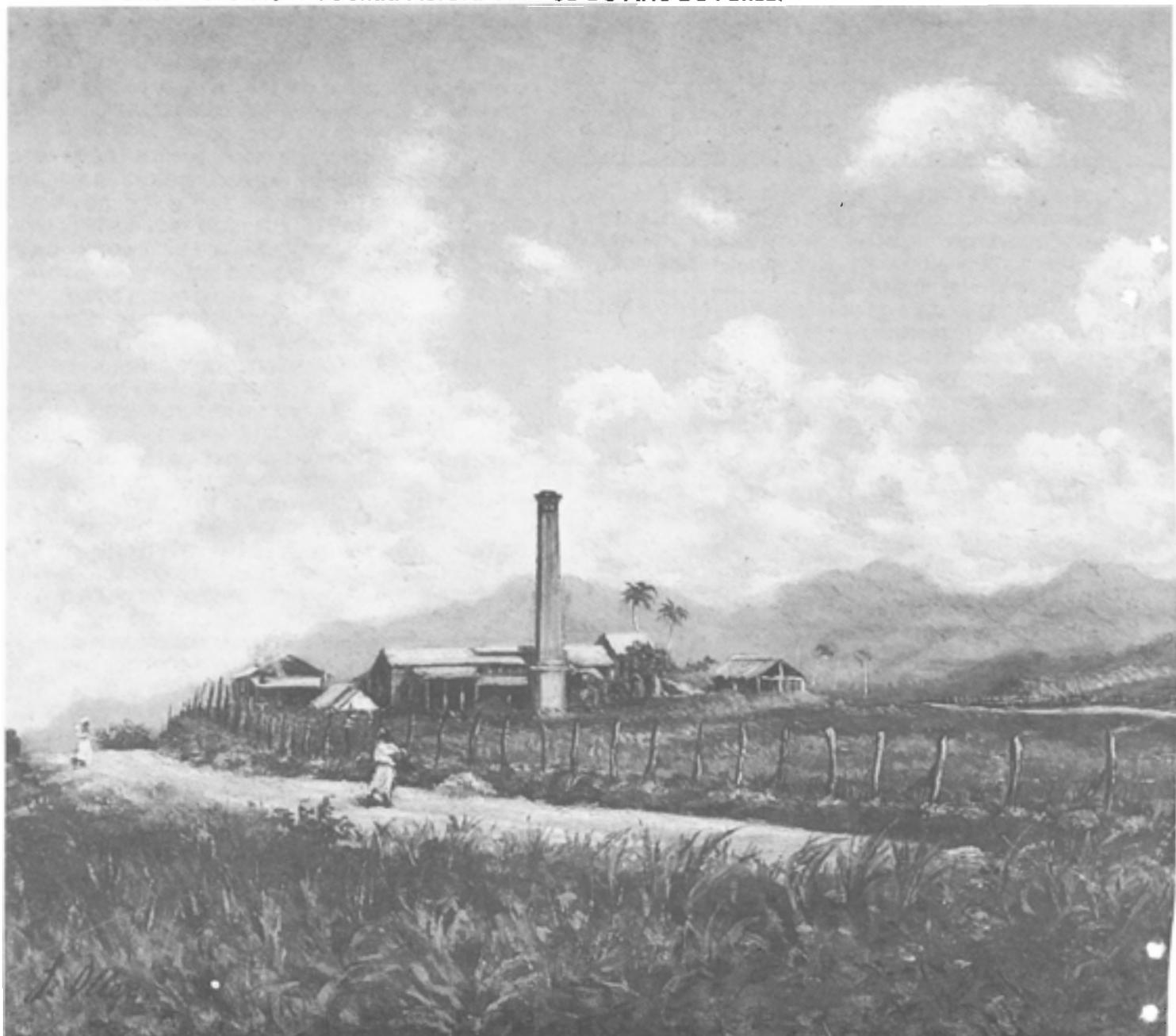
Además, ya es hora de que la situación recobre sus equilibrios, que el ICP, de regreso de la pesadilla que significó el régimen de la Del Rosario y sus adláteres, inaugure una era de reconstrucción y concordia; nada contribuye menos a la causa de la cultura que este divorcio, esta desintegración que prevalece actualmente en ese campo. Lo único que en estos predios merece postergación y exilio es la injusticia, el desorden, la ineptitud e incluso la mediocridad, a fin de poder fundar un movimiento unitario hacia el engrandecimiento cultural de Puerto Rico.

Por Samuel B. Cherson

OLLER

El redescubrimiento

Francisco Oller- 1898-99, "Hacienda Aurora". Museo De Arte De Ponce.



HE aquí a un pintor caribeño que estuvo en el mismo centro de la efervescencia intelectual parisina en que se originó el Impresionismo, íntimo amigo de figuras legendarias como Camille Pissarro y Paul Cezanne, compañero de taller de Renoir, Monet y Sisley, y posible participante en las estimulantes tertulias de los cafés parisinos junto a Manet, Degas y Emile Zola. Un artista cuya obra fue aceptada en cinco ocasiones distintas al exclusivo Salón Nacional de Pintura francés (en 1865, en compañía tan ilustre como la célebre **Olympia** de Manet), y que, en 1875, exhibió siete obras en el no menos famoso Salón de los Rechazados, bastión de los artistas parisinos de vanguardia. Un creador que tiene dos de sus cuadros en la fabulosa colección impresionista del Museo del Louvre alojada en el Pabellón Jeu de Paume.



Este pintor no es otro que el puertorriqueño Francisco Oller (1833-1917), quien a lo largo de una extensa existencia y a través de una actividad artística incesante, logró acumular una impresionante hoja de credenciales internacionales. A pesar de ello, sin embargo, en vez de ocupar una posición prominente en las crónicas del más importante movimiento estético del siglo XIX, su nombre ha quedado relegado con el tiempo al papel de mera nota al pie de la Historia del Arte.

ESA indiferencia histórica es la que ha tratado ahora de corregir el Museo de Ponce al montar la exposición titulada "Francisco Oller, un Realista del Impresionismo", en ocasión de conmemorarse el sesquicentenario de su nacimiento. Abierta el 17 de junio, día exacto de la celebración, la muestra permanecerá en Ponce hasta fines de año, para ser exhibida el año que viene en el Museo del Barrio de Nueva York, el Museo de la Organización de Estados Americanos en Washington, el de Bellas Artes en Springfield, Massachusetts y el de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

Es un esfuerzo de una seriedad sin precedentes en el quehacer estético de Puerto Rico. Luego de haber removido cielo y tierra para localizar toda la obra existente de Oller en colecciones públicas y privadas, tanto en la Isla como en el extranjero, los organizadores han seleccionado, entre más de 120 obras disponibles, un total de 72, el más numeroso grupo reunido bajo un mismo techo desde la exposición en "El Palacio de la Correspondencia" de Madrid hace exactamente un siglo; entre ellas están las dos obras del Museo del Louvre, traídas a Puerto Rico por mensajero, para minimizar posibles riesgos. El montaje de la exhibición, diseñado con sencilla lógica espacial por el arquitecto Jaime Suárez, obedece a una secuencia cronológica que hace especial énfasis en agrupar las obras según la localidad geográfica en que fueron ejecutadas. Las importantes estancias en España y Francia, alternadas con los largos períodos en la tierra natal.

Significativas lagunas ocurren en este panorama cronológico-geográfico, ya que no está visible ninguna obra perteneciente a su primer viaje a París, donde trabó tan íntimo contacto con la crema de la creatividad francesa; tampoco pueden admirarse muchos de los importantes lienzos exhibidos en Europa y Puerto Rico durante su existencia; esto no se debe, sin embargo, a la falta de diligencia de los curadores de esta exposición, sino a la apatía y desidia de tanto miope propietario institucional o privado, quienes fallaron en preservar su obra para beneficio de generaciones futuras, permitiendo el deterioro y hasta la total destrucción de éstas. Incluso una de las propias hijas del artista dejó podrir en una vivienda abandonada un grupo de cuadros heredados de su padre; parecida pérdida trágica ocurrió con el cuadro "Las Tinieblas", aceptado en el Salón Nacional de París en 1865, y desaparecido de la Iglesia San José en San Juan después de 1961. La indiferencia humana, unida a la humedad, las termitas y otros azotes naturales del trópico, se han encargado de impedir que la mayor parte de la obra de Oller (según el artista, pintó de 600 a 800 cuadros) pueda

ser justamente evaluada en nuestros tiempos.

En cuanto a lo que ha logrado sobrevivir, el Museo de Ponce, en conexión con esta exposición, emprendió una masiva tarea de rescate, gracias a los recursos de su laboratorio, dando nueva vida y esplendor a más de 40 obras opacadas por efecto del tiempo, y, en ocasiones, por los "retoques" inconscientes de improvisados restauradores. Obras como el "Retrato del General Baldrich", ahora de rozagante y vivaz cromatismo, eran prácticamente irreconocibles solo hace unas semanas. Para evitar la repetición de los irreparables errores y pérdidas del pasado, harían bien los coleccionistas de Oller en confiar sus obras, en calidad de préstamo, a una institución como el Museo de Ponce, que asegure su preservación como parte de nuestro patrimonio cultural.

Pero no es sólo el empeño en reunir y restaurar la obra de Oller lo que distingue a esta exposición, sino también la confección del más abarcador y erudito catálogo sobre un artista que jamás se haya visto en Puerto Rico. Repleto de datos biográficos, cartas y documentos fascinantes, fichas detalladas de cada uno de los cuadros expuestos y enjundiosos ensayos por expertos, tanto del país como extranjeros, (entre ellos, una valiosa introducción por René Taylor, Director Emeritus del Museo de Ponce, un extenso Perfil del artista por Haydée Venegas, engendradora de la idea y Curadora de esta exposición, una iluminadora monografía sobre Pissarro y Oller por Christopher Lloyd, del Ashmolean Museum en Oxford, y trabajos de los profesores Albert Boime, de UCLA, y Petra t-D, Chu, de Setton Hall University, expertos en el Realismo francés del siglo XIX; otros colaboradores fueron Edward Sullivan, José Emilio González y Marimar Benítez.) es éste, sin duda el documento definitivo al que tendrá que referirse todo estudioso de la obra de Oller. Aportaciones económicas del Fideicomiso Nacional para las Artes (el N.E.A. Federal), la Administración de Fomento Económico, la Legislatura de Puerto Rico y el Municipio de Ponce han contribuido a sufragar los cuantiosos gastos (casi \$300,000, incluyendo \$90,000 del catálogo) originados por esta magna iniciativa cultural.

De este impresionante despliegue por parte del Museo de Ponce, la figura de Oller re-emerge como la de un artista de extraordinarias cualidades pictóricas, capaz de enfrentarse a los más exigentes retos técnicos de su profesión, aún a los máximos niveles de competencia existentes en el París y el Madrid de la época; por otra parte, encontramos en Oller a un artista consumido por los dilemas fundamentales para un artista de su tiempo y origen regional: las alternativas planteadas entre un Realismo de raíces conservadoras y el empuje vanguardista del Impresionismo, en el campo de las tendencias estéticas internacionales; entre un Universalismo sin límites ni amarras y un Criollismo confinante, en el ámbito de los compromisos y patrios de su arte. Es nuestra convicción que, a pesar de la indudable rectitud ética y filosófica de su posición en cuanto a ambas dualidades, seleccionó, en última instancia las alternativas más lesivas en esos momentos para su desarrollo como artista de estatura internacional.

La tendencia Realista de Oller, cimentada inicialmente con su período de aprendizaje en España a la edad de 18 años, recibió nuevos impulsos al arribar por primera vez a París en 1858, donde continuó su entrenamiento con el pintor académico Thomas Couture y absorbió las prédicas, impudidas connotaciones sociales, de Gustave Courbet. Al mismo tiempo, sin embargo, entró en estrecho contacto con el privilegiado grupo de pintores de su misma generación que se encargaría de llevar sobre sus hombros la revolución estética del Impresionismo durante el resto



Francisco Oller- 1893, "El Velorio", Museo de Arte De P

del siglo. De haber permanecido Oller constantemente en tan ilustre compañía, con toda probabilidad hubiera entrado en el pabellón de la Fama por la puerta grande, como fue el caso de su íntimo amigo hispano-parlante Camille Pissarro, también nacido y criado bajo el sol caribeño (en la vecina isla de St. Thomas). En vez, y a diferencia de Pissarro, Oller decidió, súbitamente, retornar a su suelo caribeño en 1865, abandonando el más fértil campo de experimentación plástica del mundo ("Estar lejos de París es malo, nuevas ideas surgen continuamente" le dice el amigo pintor Armand Guille-

met a Oller en misiva de 1866), a cambio de una incierta fortuna en el poco estimulante ambiente artístico de su isla nativa, un costoso error en el desarrollo de su carrera. "¿Qué diablos deseas hacer en Puerto Rico? ¿Qué haría Pissarro en St. Thomas? ¿Qué haría yo en China?", inquiriere Guillemet con pintoresco lenguaje en la mencionada carta.

Lo que hizo Oller en Puerto Rico fue pintar furiosamente retratos, bodegones y paisajes, abrir una Academia Gratuita de dibujo y pintura, publicar un tratado de



dibujo natural y contraer matrimonio (del que pronto nacieron dos hijas), echando de esta forma ancla en la Isla. Pronto, sin embargo, y a pesar del relativo reconocimiento público logrado por su labor pictórica, evidenciado por las comisiones de retratos de gobernadores y personajes de sociedad, la concesión de altos títulos honoríficos por parte de la Corona, así como la elogiosa recepción dada a su primera gran exposición, Oller sintió la necesidad imperiosa de retornar a Europa. Comentando sobre dicha exposición, el crítico Federico Asenjo afirmó que "el artista que llegó a la altura de mi amigo Oller tiene derecho a aspirar a la gloria; y ésta por desgracia, no puede dársele nuestra pobre sociedad, en la que ni siquiera hay una sola cosa que revele la existencia de las bellas artes. Lo único que podemos hacer aquí, y es muy poco en verdad, es reconocerle como nuestro mejor pintor". La gloria digna de Oller sólo podía ser conquistada en Europa.

Al regresar a París en 1874, Oller encontró a sus antiguos amigos en plena fiebre Impresionista, organizando la primera exposición del grupo, en la que quedó bautizado el movimiento; también encontró que su estilo, debido a la distancia y el aislamiento, se había alejado del de sus compañeros parisinos. No le fue muy difícil, sin embargo, renovar los estrechos lazos de amistad que le unían a algunos de ellos, (sobre todo, a Pissarro y Cezanne) y adoptar con relativo éxito las técnicas Impresionistas, centradas entonces en la captación de fugaces efectos atmosféricos, la disolución de las formas y objetos en un campo de vibraciones cromáticas y otras búsquedas puramente estéticas, alejadas de toda intención de realismo social.

Es esto último, sin embargo, uno de los más firmes postulados en su quehacer pictórico —la esclavitud y sus abusos son temas constantes en su pintura desde su primer viaje a Francia— y luego de un par de años de flirteo Impresionista, retorna a Madrid y a la conservadora tradición realista española, de modelado sólido y pincelada acabada. Realista permaneció Oller durante su nueva estancia madrileña hasta 1884, así como a su retorno a Puerto Rico. Y cuando en 1895 se apareció en París por tercera y última vez, para exhibir "El Velorio" en el salón oficial de los artistas conservadores ese año, había años-luz de distancia entre su estilo y los de Cezanne y Pissarro, sus entrañables compañeros de antaño. Comentó tristemente este último, en carta a su hijo, sobre Oller y su gran cuadro: "El ha cambiado, ha envejecido en todo sentido, está encogido, y me temo que su pintura también; ha estado desorientado, viendo mis obras, las encuentra llenas de luz y aire. El pinta cuadros de motivos episódicos... En la fotografía su pintura me lucía mucho mejor, pero me temo que es un tanto trivial". El encuentro de Oller con Cezanne fue aún más desafortunado, terminando para siempre su amistad por causa de un incidente aún no descifrado del todo, que, según Osiris Delgado, pudiera guardar relación con algún comentario indiscreto hecho por Oller sobre las avanzadas teorías plásticas —consideradas como precursoras del cubismo— del irascible y genial pintor francés, a quien Guillemet se había referido, allá para

1866, como "estudiante" de Oller. Aunque Oller hizo un último intento por integrarse a la victoriosa falange de vanguardia Impresionista, con una serie de paisajes (que, según Fernández Juncos encontraron poca aceptación del público al regresar el pintor a Puerto Rico), la suerte de la historia había quedado echada: Pissarro y Cezanne, como consagrados al frente del modernismo plástico, Oller, adherido al Realismo de dirección opuesta, como un pintor de importancia a nivel regional y local.

Dadas sus creencias en la función ética del arte, difícilmente le quedaba otra alternativa a Oller que preferir la vía de un realismo social, sobre un Impresionismo estetizante y mal comprendido por la comunidad puertorriqueña en que decidió desenvolver permanentemente sus actividades. El propio Oller lo expresó claramente en un discurso de 1904: "El arte de nuestra época debe representar, o criticar, mejor dicho, nuestros propios actos para que su fin sea provechoso. El artista, como el literato, tiene la obligación de servir para algo; su cuadro debe ser un libro que instruya, que sirva para mejorar la condición humana, que fustigue el mal, que ensalce el bien..."

Tampoco deja Oller dudas, en la recta final de su vida, sobre su intenso criollismo, al expresar en el mismo discurso que "el artista... debe ser de la época en que vive, debe ser de su país, de su legión, si quiere ser verídico. Tenemos necesidad de cuadros que representen nuestras costumbres, que corrijan nuestros defectos y exalten nuestras buenas acciones". Es este sentido del deber con la sociedad y suelo natal uno de los factores determinantes en su definitivo asentamiento puertorriqueño, sacrificando deliberadamente las proyecciones internacionales de su arte.

Pero si los titubeos estilísticos y lealtades telúricas frustraron su ingreso en el Panteón internacional de la fama, no hay duda sobre su imponente estatura en la plástica caribeña de su época. Y nada ilustra mejor la feliz conjunción entre un vivido y seguro pincel realista y las esencias formales de la región que su extraordinaria serie de bodegones con frutos tropicales (piñas, mangoes, mameyes, guayabas, etc.), ejecutados a lo largo de toda su carrera. Ya al regreso de su primer viaje a Francia, Oller pintó un grupo de cuadros de cierto aire académico y tonalidades azul-grisáceas, en que frutas de la región eran combinadas con recipientes de cristal hábilmente modelados con todos sus destellos, de los cuales el "Bodegón con Guineo, Jarra y Pajuiles" (o marañones) es destacado ejemplo; años más tarde, mientras trabajaba en "El Velorio", Oller produjo en "Plátanos amarillos" una de las imágenes de mayor impacto en su carrera: un simple racimo del fruto tan común en la dieta local, es aislado de sus contornos y colgado dramáticamente de una soga contra un fondo plano grisáceo, convirtiéndose así en extraño e hipnotizante símbolo (de la vida humilde para algunos, de la opresión esclavizante para otros, mientras que hay quien ve en su tabla compañera "Plátanos verdes", un contorno de dragón o canino); por último, como prueba de su consistencia en este género, desarrolló en los años finales de su vida una brillante composición apaisada en

"Palmillo" que, además de sus subidas cualidades zurbaranescas, es todo un compendio cultural sobre ese árbol representativo de la región que es la palma real. Con sus magníficos bodegones, Oller ha creado toda una nueva iconografía del Caribe.

S I los bodegones son de corte realista, los paisajes, sobre todo aquéllos ejecutados en Francia, representan su máximo acercamiento al estilo Impresionista. Cuadros como "Orillas del Sena" (de la colección del Louvre) y "Basílica de Lourdes", pertenecientes al segundo viaje francés, revelan la suelta pincelada, en el tratamiento del agua y la vegetación; el color vibrante aplicado directamente a la superficie y la difusa y luminosa atmósfera, que caracterizan a este movimiento. Aunque de fecha controvertida unos lo sitúan durante la segunda visita a Francia, otros durante la tercera, el "Paisaje Francés II" revela indudablemente la influencia de Pissarro. Los paisajes puertorriqueños tienden a ser de factura más realista y no siempre son de calidad consistente, destacándose entre ellos aquéllos que incorporan estructuras fabricadas a su composición. De éstas, es el "Tropic de Maladroit", con su sinfonía de formas geométricas recortadas contra el cielo, la más notable, no sólo desde el punto de vista estético, sino como versión criolla de los panoramas industriales tan en boga en Europa; de gran atractivo también es la "Hacienda Aurora", cuyos grupos constructivos fabriles y domésticos, situados en polos opuestos del alargado cuadro, quedan unificados por la azul silueta montañosa al fondo y la curva vereda al frente.

Otro género constante en la producción de Oller es el retrato, del que ya tenemos evidencia en su primera obra, una copia, hecha a la edad precoz de 14 años, del retrato de su abuelo pintado por su ilustre predecesor José Campeche. Muchas de éstas obras, como es sabido en estos casos, sirvieron más para complacer la vanidad de una clientela que como subidos pronunciamientos estéticos. Entre los personajes retratados aquí exhibidos se destacan el arquitecto y profesor de matemáticas, Manuel Sicardó, el poeta José Gautier Benítez, el gobernador William Hunt, pintados en Puerto Rico, luego de cada uno de los viajes parisinos respectivamente. El primero muestra a un personaje (amigo recién fallecido del pintor) de autoritaria y escudriñadora mirada en el contexto de un salón de clase, completando la bien lograda atmósfera (la presencia de estudiantes (uno en gesto travieso de silencio) a ambos lados). El segundo retrato, también póstumo, envuelve al pálido poeta (consumido por la tuberculosis) en una gris aura romántica. El último es notable por el gesto elegante de la figura envuelta en abrigo de parco detalle, concentrando la atención en el rostro y las manos, el todo silueteado contra un bello trasfondo de delicados azules.

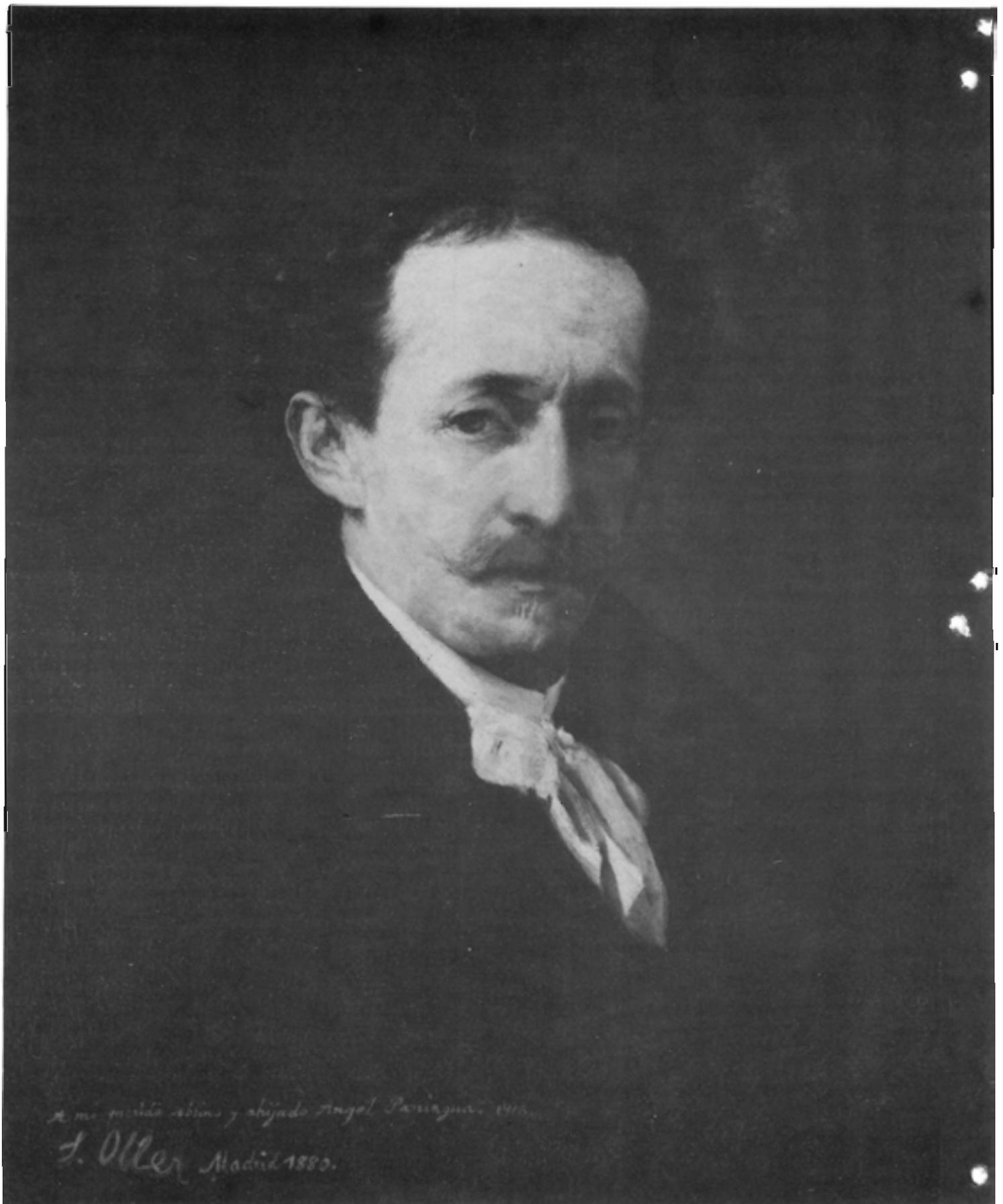
Ninguno de los anteriores se acerca, empero, a la intensa penetración psicológica del Autorretrato ejecutado en 1880 en Madrid, magistral obra que revela, en un rostro enmarcado por las sombrías tonalidades del ropaje y el fondo, toda la tristeza que se anidaba en el alma del pintor, la que en 1901 revelaría a sus discípulos: "Fue mi vida llena de sinsabores, oculté siempre mis

tristezas, y solo he dado al mundo mi sonrisa, y ese mundo me creyó feliz". De la misma época de este autorretrato son "El Cesante" y "El Mendigo", nobles retratos de personajes populares, que, al mismo tiempo proyectan un mensaje social.

Las preocupaciones de tipo ético-social están representadas, además, por el famoso cuadro "El Velorio", una gigantesca y compleja obra de jerarquía compositiva poco clara, descrita por el propio Oller como "una orgía de apetitos brutales bajo el velo de una superstición grosera"; de gran interés, por la soltura y espontaneidad del pincel, unidad compositiva y vibrante línea y color. En contraste con la obra terminada, es el boceto que la acompaña. Otra obra notable en este género, que revela las preocupaciones de Oller sobre la educación integrada y la vida de los esclavos libertos, es "La escuela del Maestro Rafael".

Oller mostró gran habilidad en el tratamiento de espacios interiores, y a este género pertenece "El estudiante", la más célebre de sus obras, por estar a la vista del público en la exhibición permanente de la Galería Jeu de Paume del Louvre. Adquirida originalmente por el Dr. Paul Gachet (conocido por el retrato que de él hizo Van Gogh), es un delicioso y luminoso cuadro de doméstica serenidad, lleno de minuciosos detalles y reflejos, que poco tienen que ver con el espíritu Impresionista; la identidad de los personajes constituye un intrigante enigma, variando las conjeturas desde el matrimonio Pissarro, hasta oscuros estudiantes de medicina. Otro complejo interior, con planos y objetos iluminados desde el fondo (solución también empleada en La Escuela del maestro Rafael) es el del Palacio de Alcañices, cuadro de opulentas texturas y matices, pintado en España para la exhibición madrileña de hace un siglo.

FRENTE a estos bodegones, paisajes, retratos, escenas de género e interiores, restaurados a su original esplendor y vistos bajo una nueva luz, se impone re-evaluar a este artista, no en términos de sus ocasionales acercamientos a un Impresionismo que nunca absorbió totalmente ni sintió de corazón, sino como el exponente de una de las más genuinas visiones del mundo caribeño. Es imposible alterar el curso de la historia, tratando de ubicarlo como uno de los grandes artífices del vanguardismo francés, lo que nunca fue, aunque pudo haberlo sido; pero si es posible reconocerlo como lo que fue, un superior pintor realista que decidió finalmente echar su suerte con su gente y su tierra, reflejándolas en su obra. Y aunque ello representó en vida la renuncia a un posible reconocimiento global, ahora, después de tantos años, puede ser precisamente la base para un renovado reclamo a la fama. Después de todo, de allá para acá, nuestros pueblos americanos han aprendido que, al contrario de la imitación europeizante de siglos pasados, la vía genuina para aspirar al reconocimiento universal es a través de una decantación y reafirmación de las esencias autóctonas. En este sentido, más bien que pensar en Oller como "un realista del Impresionismo", debemos proyectarlo como "un realista del Caribe" y esperar así el renovado veredicto de la historia.



Francisco Oller- 1988, "Auto-retrato", col.fam.Paniagua Charbonier.

EL ECLECTICISMO DE FRANCISCO OLLER

Por Marimar Benítez

EN su libro *Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño* la crítica de arte argentina Marta Traba utiliza el término "eclectico" para describir el arte contemporáneo de Puerto Rico. Ese mismo término lo empleó Antonio Cortón el siglo pasado al referirse a la pintura de Francisco Oller con motivo de una exposición que hiciera el artista hace exactamente 100 años en Madrid. Se trata de un término despectivo, casi una mala palabra en el mundo del arte; es como decir que el artista se ha copiado, que carece de originalidad. El término "eclectico" se utiliza también para describir un estilo derivado de varias fuentes, que combina diversos elementos con un resultado final que la mayoría de las veces carece de interés. Se emplea, por ejemplo, para designar la escultura romana, en contraste con la griega, partiendo del supuesto que la griega es superior. El caso de Oller presenta un reto, pues si en un sentido se le puede calificar de ecléctico, su obra no carece de originalidad y por el contrario resulta sumamente interesante. Creo que lo mismo es cierto de nuestro arte contemporáneo.

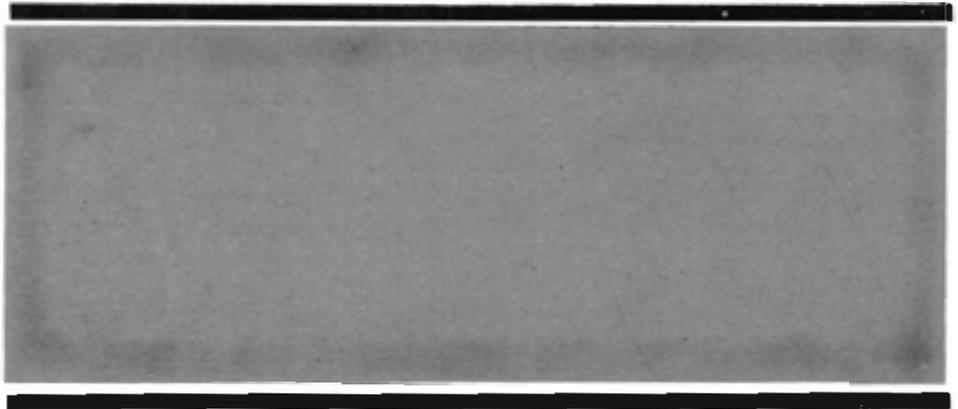
En su monografía sobre el pintor francés Thomas Couture, Albert Boime hace una defensa del eclecti-

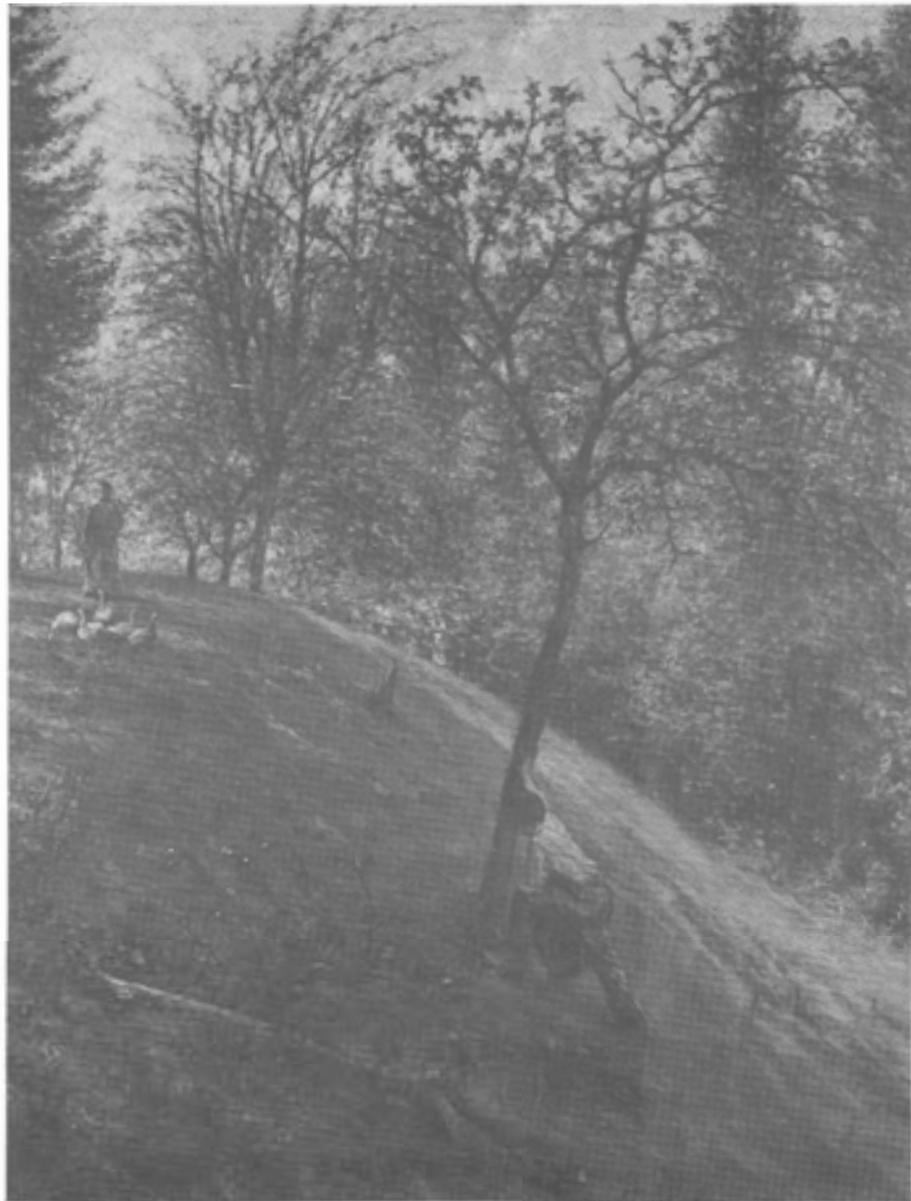
cismo de este artista. La mezcla de elementos en la obra de Couture, que fue maestro de Oller, es de carácter totalmente distinto a la diversidad de influencias en la pintura de Oller. Más que un artista ecléctico como Couture, Oller domina varios estilos, que en ocasiones mezcla, pero que suele emplear de una manera "pura" en obras tan dispares que no parecen ser de la mano del mismo artista. Pinturas como *El estudiante* y *Orillas del Sena* están dentro de la más pura tradición Impresionista, mientras que *El Velorio* y *La escuela del Maestro Rafael* son ejemplos clásicos de la filosofía y pintura del Realismo.

Los cambios obvios en el estilo de Oller, que tantos dolores de cabeza nos causaron al tratar de ordenar cronológicamente su producción, resultan incómodos a nivel intelectual. Nos hemos hecho de la idea de que un artista tiene un estilo que va desarrollando a lo largo de su ca-

rrera, que culmina en un gran estilo final. Estos conceptos tienden a condicionar nuestra percepción de Oller de manera tal que menospreciamos sus logros. Recuerdo visitar la exposición en el Museo de Arte de Ponce en compañía del Dr. José Miguel García Castro, quien quedó impresionado por la calidad de las obras allí expuestas. Sin embargo, al final de la visita comentó casi con pena que Oller no tenía un estilo propio. Nos resulta paradójico e incómodo que un artista pueda pintar obras excelentes en varios estilos diferentes, como es el caso de Oller, pero que no tenga un "estilo propio": ese conjunto de elementos que a pesar de cambios y vaivenes siempre hace posible poder identificar una obra como de mano del artista.

Esa certeza que nos brindan los "estilos propios" es algo reconfortante. Nos hace sentir seguros de que siempre vamos a poder reco-





**Francisco Oller- 1895-6,
"Paisaje Francés"
col. Instituto de Cultura
Puertorriqueña**

nocer la obra del artista. Que no podemos ser engañados, que nadie nos puede pasar una falsificación por una obra auténtica. El poder reconocer inmediatamente el estilo de un artista, el elemento de lo predecible, produce satisfacción. Resulta también, sin embargo, una navaja de doble filo: cuando un artista tiene un estilo demasiado consistente, entonces se dice que se repite.

LOS cambios dramáticos y la diversidad de estilos parecen ser un fenómeno del siglo pasado y sobre todo del presente. Es en el siglo XIX, cuando se rompe con la tradición artística y se enfrentan simultáneamente escuelas de arte de es-

tilos muy distintos, que encontramos estas transiciones y rompimientos en el estilo individual de los artistas. En siglos anteriores los historiadores de arte hablamos de influencias, o de un eclecticismo caracterizado por la síntesis de influencias variadas. El siglo XX está lleno de artistas que siguiendo la corriente de lo que está en boga, dan grandes brinco en su estilo: de figurativo a abstracto, y ahora otra vez de abstracto a figurativo. Hay un cierto desprecio por el artista que da el salto, a la vez que también se tiene en menos al que mantiene su expresión sin dejarse influir por las corrientes — el uno se trata de oportunista o inestable mientras que al otro se le considera reaccionario.

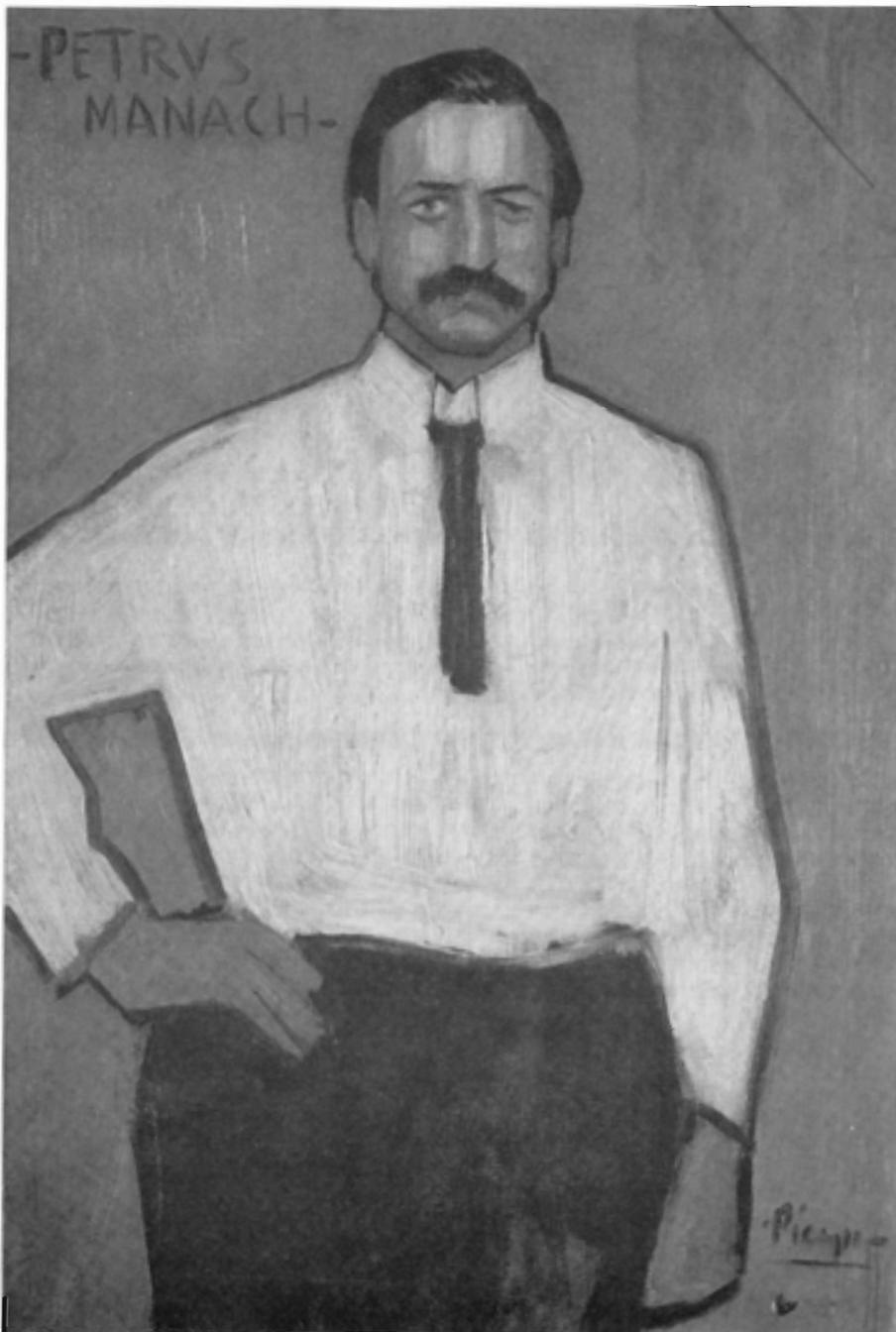
Quizás el ejemplo más dramático y famoso de los cambios en estilo en nuestro siglo sea Picasso. No creo, sin embargo, que se le llame un pintor "eclectico". No hay en el estilo de Picasso una progresión unilineal, sino una serie de rompimientos y cambios abruptos, como es el caso de Oller. ¿Por qué son estos cambios aceptables en Picasso, prueba de su originalidad, y condenables en Oller? Creo que se debe en parte al hecho de que el arte de Picasso ha sido una cantera de ideas de la cual se han nutrido prácticamente todos los artistas de nuestro siglo. La importancia histórica de los "brinco" de Picasso los ha convertido en aceptables. La familiaridad con su obra, por otro lado, ha creado un velo impermeable a la crítica negativa. Sin embargo, el problema a nivel teórico es el mismo — ni Picasso ni Oller tienen un "estilo propio", de desarrollo unilineal, sino que lograron crear obras maestras en estilos totalmente diferentes.

La obra de Francisco Oller plantea importantes interrogantes en torno a una situación que es sintomática de la época moderna. En términos teóricos la mezcla de estilos, los gramáticos virajes en el estilo de los artistas no se ha estudiado a cabalidad. Creo que más que incomodidad ante su evidente eclecticismo, estos cambios en el estilo de Oller nos deben servir para reexaminar desde una nueva perspectiva el siempre elusivo tema del estilo y el fenómeno de la originalidad. En este sentido también es Oller el "padre" de nuestro arte contemporáneo entre otras cosas de él podemos aprender que el estilo no es una camisa de fuerza sino un vehículo de expresión artística.

Por Ethel Ríos de Betancourt

ARTE Y COMUNICACION

Pablo Picasso- "Retrato de Petrus Manach", 1901.

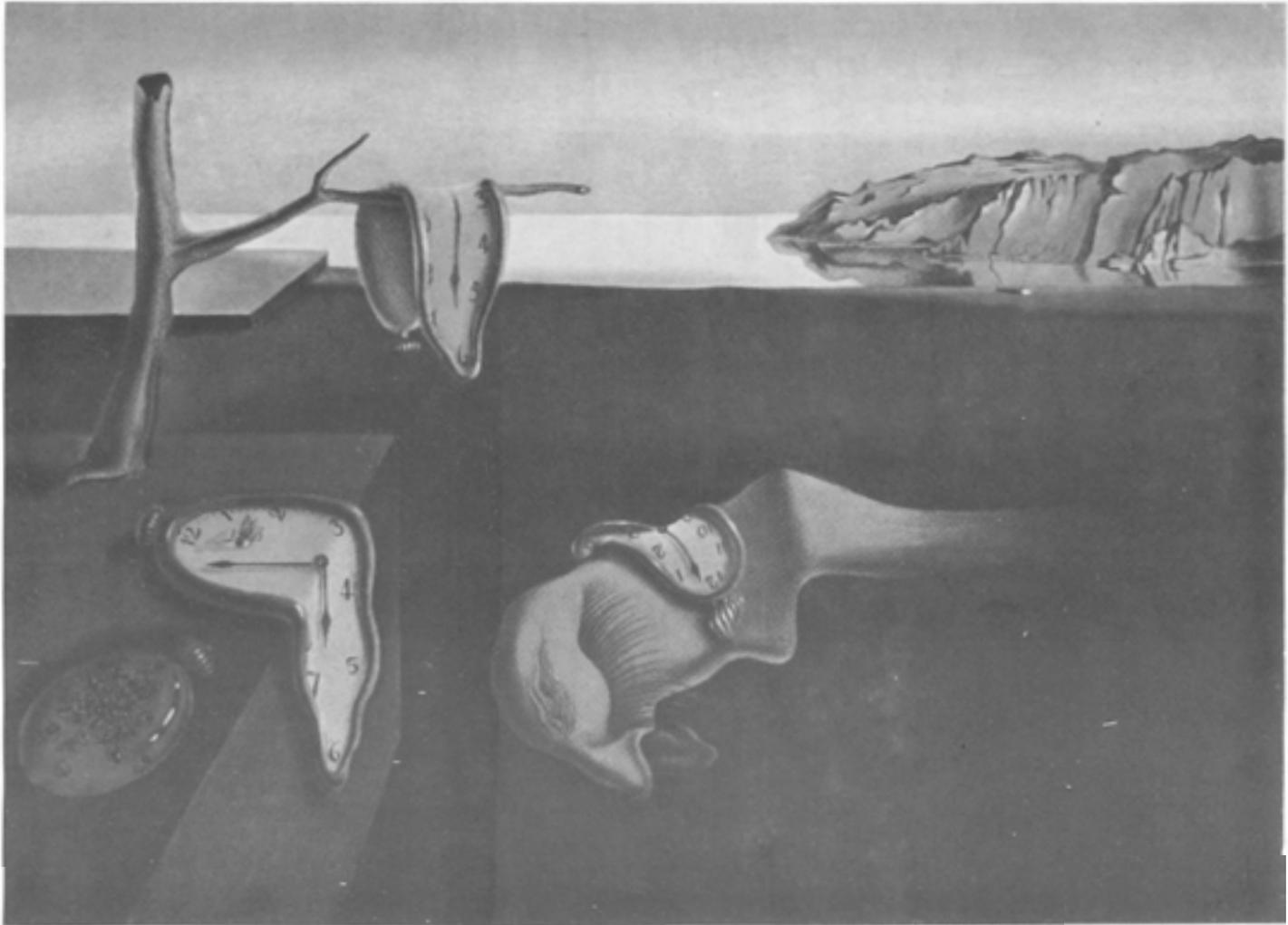


EN esta ocasión trataremos en mayor extensión o profundidad el tema de la comunicación o incomunicación prevaleciente hoy día entre el artista y el público para ver hasta qué punto el arte está cumpliendo con una función de comunicación. Partimos del supuesto discutible, lo sabemos, que tiene dicha función, y que existe un vínculo fundamental, esencial entre el artista y la sociedad que consiste en un deseo, consciente o inconsciente, de hacer llegar a otros la expresión formal de su conocimiento o su sentir.

Hay algunos, o muchos, que creen que el público no es importante ni necesario, que el artista crea una obra porque se siente impulsado a hacerlo. Así le escribía el poeta Verharen a René Ghel: "Afirmo que usted tiene el derecho a mantenerse en la oscuridad, puesto que en mi opinión, es suficiente que uno se comprenda a sí mismo. Uno escribe para uno mismo"

No se trata sin embargo de envolverse en unas discusiones estériles a base de puntos de vista o posiciones contrarias. La función de comunicación del arte es un asunto complejo y difícil en el cual cualquiera de las posiciones puede tener manifestaciones contradictorias.

Sin embargo, parece claro que el artista, producto como es de sus tiempos y cultura, obligado a utilizar los modos y recursos de expresión que su sociedad le provee, tenderá a responder a los problemas e intereses de su época y a reflejarlos en su obra, sea por su presencia o aún por su ausencia



Salvador Dalí- "La persistencia de la memoria", 1931.

En ese caso no debemos preguntarnos, ¿cuál es el mensaje? sino ¿está dirigido y es consciente el mensaje que envía el artista al receptor? y si la respuesta es afirmativa, entonces, lógicamente nos preguntaríamos ¿y con cuál propósito? Obviamente nos estamos refiriendo a lo que resulta más difícil conocer: las motivaciones, los móviles que en el caso de la conducta del artista pueden estar muy escondidos en su subconsciente y desconocidos a él mismo.

Podemos pensar, para considerar una posición contraria, que el artista tiene absoluta libertad, una libertad sin precedente, pues la sociedad no le impone unos estilos, fórmulas o tradiciones artísticas. Solamente le pide que sea original y que siga su propio camino, permitiéndole sus audacias de recursos, temas y formas, soportándole sus faltas de respeto, defendiendo su heterodoxia y en general riéndole sus gracias. Cuán distinto de la tutela que sobre el artista ha regido la sociedad occidental desde la antigüedad, reclamando funciones docentes como en la Edad Media, en que un vitral y un portal se suponía que fueran Biblias parlantes.

Pero nuestro cuestionario de la actual libertad del artista va más allá de estos dos puntos anteriores. Hoy día el artista en su momento de mayor libertad corre el riesgo de caer bajo una servidumbre mucho mayor que la de los dos príncipes renacentistas o padres de la iglesia que encargaban la obra de arte con unas especificaciones tan estrictas como las de una requisición gubernamental.

Aparente libertad total del artista tendríamos que limitarlo a las sociedades occidentales. La posición socialista es diametralmente opuesta; el arte es entendido como una realidad social; la sociedad necesita del artista por sus poderes hechiceros y tiene el derecho y la autoridad de exigirle que sea éste consciente de su función social de reflejar los ideales y valores aceptados.

La segunda limitación a esta llamada libertad del artista se deriva del hecho que toda obra de arte es inevitablemente una expresión auténtica del alma del artista, proyección forzosa de su ser genuino y por lo tanto, aunque quiera librarse de su época o cultura, su instinto puede ser más fuerte que su voluntad.

Pero nuestro cuestionario de la actual libertad del artista va más allá de estos dos puntos anteriores. Hoy día el artista en su momento de mayor libertad corre el riesgo de caer bajo una servidumbre mucho mayor que la de los príncipes renacentistas o padres de la iglesia que encargaban la obra de arte con unas especificaciones tan estrictas como las de una requisición gubernamental. El problema es que el arte ha adquirido en nuestros tiempos una popularidad increíble y, por consiguiente, la obra de arte se ha convertido de tal forma en un objeto comercial, que su estimación en términos de calidad resulta secundaria.

Veamos como se ha producido este fenómeno. La extensión del arte a una audiencia sin precedentes fue posible

gracias justamente a los medios de comunicación de masas. Durante la antigüedad y la Edad Media, el arte sí tuvo un público; la estatua votiva en la Acrópolis de Atenas, o los relieves del Arco de Troyano en Benevento, o el portal occidental de Chartres estaban allí para todos los que fueran allí a verlos, a diferencia del arte cortesano y papal y burgués del Renacimiento que se hace para un individuo o un grupo y lo ve relativamente pocas personas. Pero el arte de la Antigüedad y de la Edad Media y aún el del Renacimiento estaba encadenado físicamente al lugar donde se hallaba, a menos que se hiciera alguna copia individual de él. Aún en el Siglo XVIII el público entra en contacto sólo raramente con las obras de arte en alguna que otra exhibición o lugar.

Con la aparición de la prensa y luego de la fotografía todo cambió. La fotografía en particular, usada primero para captar la realidad pero luego para reproducir imágenes, empezó a dar a conocer lo que se aceptaba como las obras maestras del arte occidental. Primero en blanco y negro, luego en colores, la reproducción mecánica en masa tuvo varias consecuencias: la educación de la vista y del gusto, la popularización de un número de obras y su incorporación al hogar, a la escuela y la vida diaria. Por otra parte, la disseminación de la historia del arte interesó también al cine, a la televisión y a la radio. Las publicaciones de libros de arte han contribuido a este proceso.

Una labor significativa en este proceso de la popularización de arte la han realizado los museos y las galerías. Los museos, al abandonar sus roles tradicionales de depósitos de objetos (custodios cerniteros de colecciones) y asumir un rol agresivo y unas funciones educativas y de entretenimiento para dar a conocer el patrimonio cultural; las galerías, porque han proporcionado a un mayor número de personas la oportunidad de exhibir y dar a conocer su obra y a venderla.

Ahora bien, en este proceso de disseminación del arte en nuestros tiempos, los carteles y el diseño publicitario han ejercido un papel importante que ha servido para dar una mayor visibilidad a las formas nuevas y a eliminar la extrañeza del público ante la novedad de lo que se estaba haciendo. No debemos limitarnos en estos ejemplos a la pintura, puesto que el proceso de familiarización popular rápida es mucho más patente en la arquitectura, y el fenómeno de una aceptación fácil del uso de materiales, técnicas y elementos diferentes o de una innovación arquitectónica cuando ésta es realmente funcional, i.e., ascensores, escaleras automáticas,

Marcel Duchamp- "Nude descending a staircase no.II", 1912.



34 Plástica

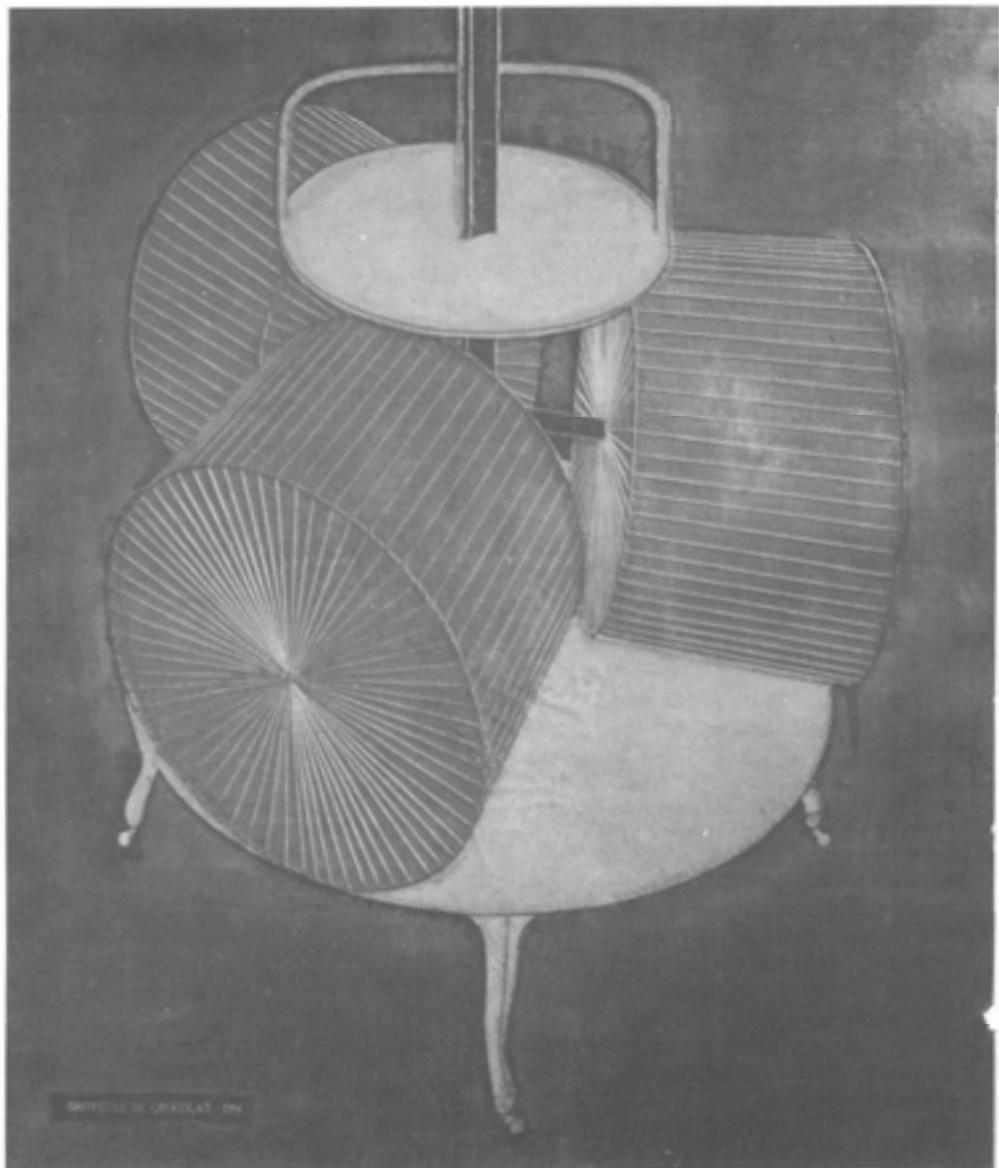
En el caso de los puertorriqueños, debe mantenerse como otro factor contribuyente a este proceso la popularidad de los viajes al exterior, especialmente a Europa, durante los últimos treinta años. El contacto del viajero con las obras de arte de los museos y otras que están expuestas públicamente en las ciudades ha constituido una experiencia altamente educativa en cuanto al arte se refiere.

LOS medios de comunicación de masas no solamente difunden el conocimiento y la imagen de un gran número de obras, sino también a un gran número de lugares simultáneamente, con el resultado que se internacionaliza el arte —la **Ultima Cena** y la **Mona Lisa** son tan conocidas en Finlandia como en Chile. Como la difusión se origina en Europa y luego en los Estados Unidos, es el arte europeo occidental el que primero se da a conocer, por supuesto, y crea una uniformidad de gusto en las clases educadas. Sin embargo, el fenómeno de homogenización del gusto a través de la familiaridad se logra en forma mucho más notable a través de la difusión de cine en las masas populares mundiales en los últimos sesenta años.

Si bien los principios internacionales parecen triunfar tanto en el gusto popular como en los grupos de mayor educación, y si los medios de comunicación de masas traen consigo un fatal mimetismo, se ha visto resurgir un espíritu de nacionalismo cultural que trata de identificar y estimular los valores artísticos locales. Curiosa e inexorable simbiosis, a la vez que esto ocurre en los países occidentales desarrollados y en los del Tercer Mundo, en Rusia se da el fenómeno contrario —la gradual pero inevitable apertura a corrientes artísticas, especialmente las modernas. Si Rusia misma no es el lugar todavía para buscar esta corriente, ya es común y aceptada en los países satélites.

Uno de los fenómenos de mayor importancia en cuanto a la relación de comunicación entre el arte y el público ha sido la transformación de la obra de arte en un objeto de valor negociable.

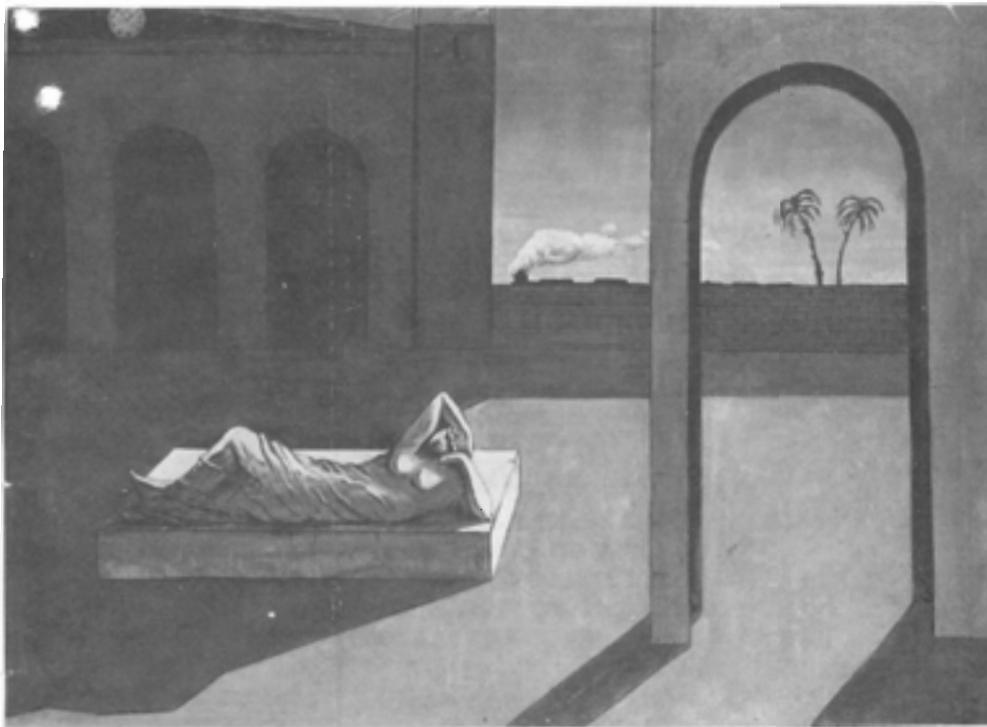
Especialmente durante los últimos 15 años la posesión de las obras de arte ha significado — para el dueño — la posesión de una nueva fuente de riqueza. Cuando en el 1961 el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York compró el cuadro de Rembrandt, **Aristóteles contemplando el busto de Homero**, por \$23 millones, fue noticia de primera plana y miles de personas se enteraron por primera vez quién era Rembrandt (y suponemos que Homero y Aristóteles también).



Marcel Duchamp- "Chocolate Grinder no.II", 1914.



Pablo Picasso-
"Auto-retrato", 1906.



Giorgio de Chirico- "The Soothsayer Recompense", 1913.



Pedro Pablo Rubens- "Prometheus Bound", 1611-12.

Pero eso fue hace 20 años. Desde entonces se ha pagado más de un millón de dólares por un vaso griego, el de Eufronio en el Metropolitan, \$4 millones por el cuadro del Tiziano **La Muerte de Acteón** y \$5 millones por el retrato que Velázquez hizo de **Juan de Pareja**. La compra y venta de las obras de arte se pueden hacer en forma de transacción personal o individual, es decir, el museo le compra a la persona, pero más común como parte del fenómeno de la especulación artística es la subasta —ese procedimiento astuto inventado por los romanos que consiste en crear una competencia entre posibles compradores para aumentar el precio del objeto que se vende. Hoy día la subasta se ha convertido en uno de los grandes negocios en las capitales internacionales: dos compañías en Londres —las más grandes— en su conjunto realizaron ventas de unos \$709 millones en un solo año, el 1979. En las subastas los objetos no se limitan a pinturas; las antigüedades de todo tipo están en demanda, lo mismo se vende una lámpara Tiffany que una copa de cristal romano. Pero volvamos a las obras de arte. ¿Cuáles son las consecuencias de este "boom" artístico? Antes que nada no hay por qué creer que sea eterno. No sería la primera vez que llegará un momento en que la inflación fuera tan excesiva que se produjera un colapso en el mercado. Vivimos con la falsa confianza o temor de que todo va a subir de precio y aumentar en valor. Eso ha sido cierto hasta ahora y en forma más acentuada cuando se ha combinado el estar de moda la obra o la escuela con el natural aumento en el valor debido a la inflación, como ha sucedido con la pintura prerrafaelita. El Museo de Ponce es un buen ejemplo de cómo puede beneficiarse inesperadamente una institución con esta combinación de inflación y moda. Años atrás, cuando el señor Ferré compró un número de cuadros prerrafaelitas, los tiene que haber obtenido a un precio bajísimo; hoy han sido redescubiertos y como consecuencia se han duplicado y triplicado en valor. Lo contrario es también una posibilidad, y no sabemos qué valor tendrán en el futuro, lejano o cercano, las obras de algunos de los artistas más cotizados en la actualidad. De todas maneras, no son los artistas mismos los que más se benefician de esta bonanza, sino más bien los coleccionistas y los intermediarios. En realidad son pocos, un puñado de artistas que reciben esas grandes sumas de dinero por sus obras, mientras que los desconocidos tienen que seguir tratando de vender y se exponen a que no vendan nada si persisten en poner precios altos.

CONVERSANDO CON MARCOS IRIZARRY

Por Marimar Benítez

Marcos Irizarry bosqueja una pieza



LA Exposición Homenaje de la VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano estuvo este año dedicada al artista puertorriqueño Marcos Irizarry, residente en España. Una muestra de sobre 50 aguafuertes suyas se exhibió en el Museo del Grabado latinoamericano en la Plaza San José del Antiguo San Juan. La exposición recogió obras de los últimos seis o siete años del artista, no todas incluidas en el catálogo, y que incluye el mural que fuera exhibido allí mismo en el 1978. Irizarry, uno de los artistas puertorriqueños que ha logrado renombre internacional, estuvo un tiempo en Puerto Rico y tuvimos ocasión de hacerle la siguiente entrevista.

**M.B. — ¿Dónde te formaste y cuándo comen-
zaste a grabar?**

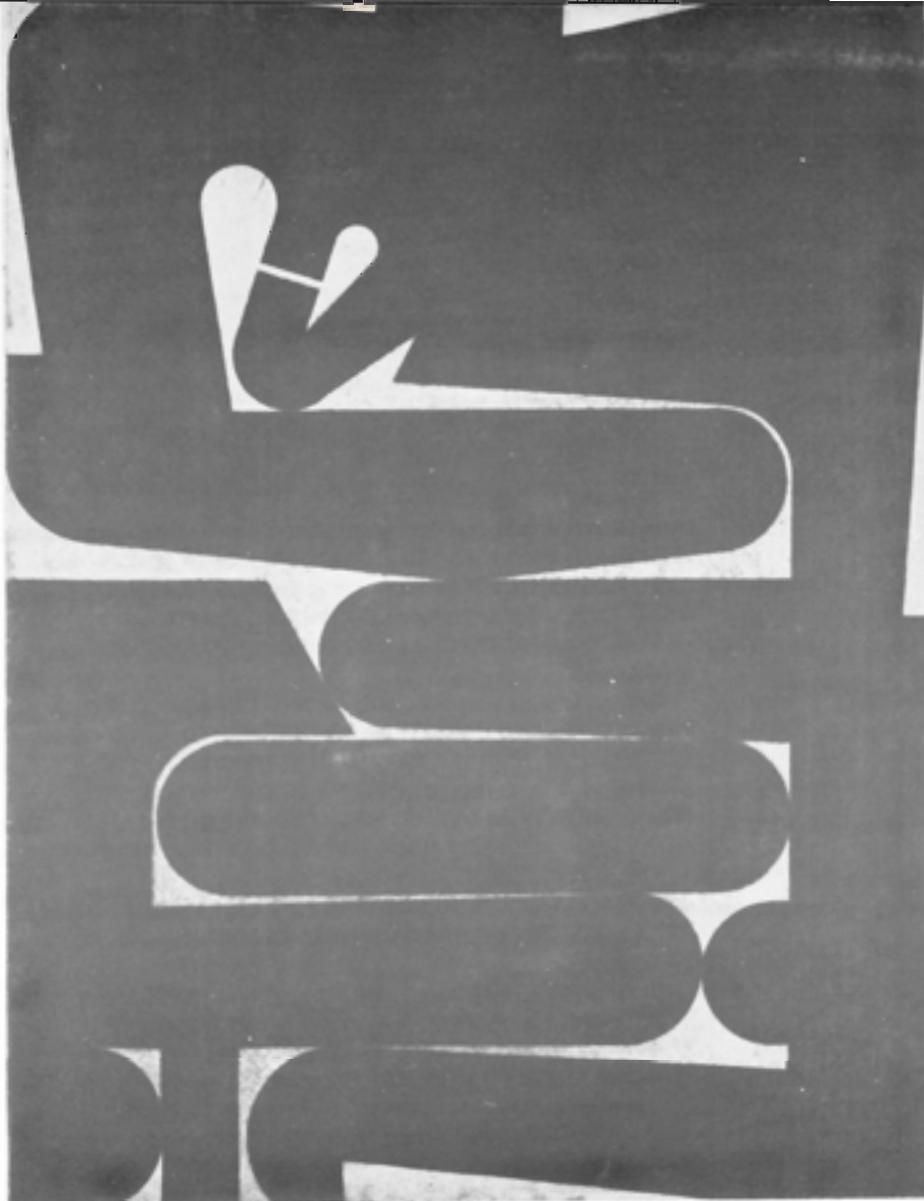
M.I. — Estudié Bellas Artes en San Fernando (Madrid) del '58 al '63. En el '62 comencé a grabar. El profesor de grabado calcográfico era Director de Bellas Artes y tenía otras ocupaciones. Tenía tanto trabajo que nunca iba a la clase. Se formó de manera espontánea un taller libre. Venían pintores ya formados de España, Hispanoamérica y Europa a usar el tórculo (prensa). Teníamos una relación colegial con estos pintores. Zachrisson, Esteva, Martín Caro y otros que ahora son profesores de Bellas Artes, pasaron por este taller.

M.B. — ¿Cómo era el ambiente de trabajo?

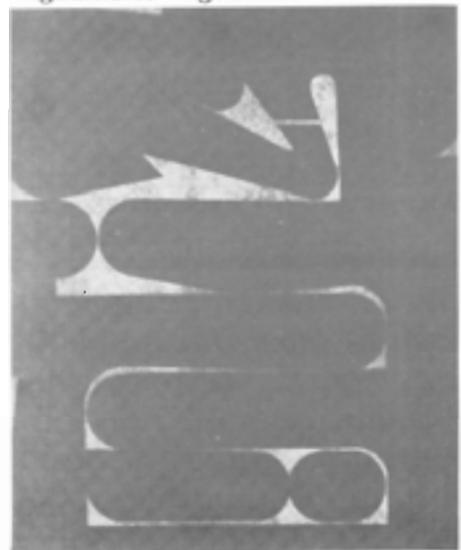
M.I. — Comenzó siendo un taller mañanero y se convirtió en un taller de todo el día. Como no había profesor había mucha experimentación. Cualquiera venía a grabar. Era un mundo que me atrajo pues era más profesional, más dinámico, tenía más aventura. Se creó un movimiento de grabado en la escuela de "Nueva Figuración" que correspondía a otros movimientos en el arte — Bacon, Cuevas, Botero, Coronel. Conocí a muchos de ellos en el taller. Este taller se mantuvo libre hasta hace unos 3 ó 4 años. Luego nombraron un profesor que siempre venía al taller, que insistía que las cosas se hicieran de tal o cual manera; en fin, que se perdió ese ambiente.

M.B. — ¿Has tenido ocasión de enseñar?

M.I. — El Instituto me invitó, creo que fue en el '68 a establecer un taller de grabado. Se suponía que diera clase 2 tardes en semana, pero así no se puede enseñar. Iba todos los días, todo el tiempo. Es un error dar una clase de dos horas. En lo que explicas el método o preparas la resina ya se fue el tiempo, así que me quedaba todo el día. Fue una buena experiencia, pero no tenía la tranquilidad para hacer mi obra.



Marcos Irizarry -
Aguafuerte - aguafuente



Marcos Irizarry - Aguafuente - aguafuente

M.B. —¿Volverías a enseñar?

M.I. —No como algo permanente. No me disgusta el hecho de ser profesor, pero no lo haría todo el tiempo pues estaría atado. Me cohibe estar atado; soy un poco anárquico. Si me ofrecen la oportunidad a lo mejor lo haría por otros seis meses, pero no podría hacerlo toda la vida.

M.B. —¿Has visitado la Escuela de Bellas Artes? ¿Cómo la encuentras?

M.I. —Sinceramente noto un bajón en la calidad de las obras. No encuentro muchos buenos artistas de la nueva generación. No sé si es defecto de la enseñanza o de desamor, pero no la veo en su momento más saludable.

M.B. —¿Cuándo pasaste de la "Nueva Figuración" al abstracto?

M.I. —Expuse en Puerto Rico en el Instituto pinturas figurativas, expresionistas en el 1964. A partir de entonces empecé a especular más con la forma que con la figura. Luego hice una serie de paisajes, no representando el paisaje en sí sino más bien su espíritu. También hice una serie de cabezas que no eran cabezas sino formas redondas y comencé a despegarme de la figura.

M.B. —¿Qué artistas han surtido mayor influencia sobre tu obra?

M.I. —Me influenciaron más que personas, movimien-

tos, sobre todo una exposición de grabadores brasileños. No por las formas sino por la manera de trabajar. Me refiero a Arthur Piza y otros. En Milán me chocó la obra de Victor Pamore, sus aguafuertes de dos metros. No es que me haya influenciado, sino que me chocó.

M.B. —¿Desde cuándo estás en Madrid?

M.I. —Desde el '55 cuando me fui por primera vez. Ya no estoy en Madrid. Desde el '70 me fui a Ibiza porque allí me puedo aislar para trabajar. Cuando estoy en Madrid me pasa como cuando vengo acá, que tengo tantas distracciones que no puedo trabajar. Por eso me marché a Ibiza.

M.B. —¿Qué te motiva regresar a Puerto Rico?

M.I. —No me motiva nada, sólo que soy puertorriqueño y soy parte de esto. Necesito enseñar lo que hago aquí. En estos últimos años he hecho cinco exposiciones en Puerto Rico. Regreso cada cinco años más o menos.

M.B. —¿Por qué decidiste quedarte en España?

M.I. —No decidí quedarme, sino más bien me fui metiendo en ese mundo, fui haciendo proyectos, me involucré, me integré.

M.B. —¿Qué tratas de comunicar con tu obra?

M.I. —Persigo crear una imagen lo suficientemente potente y clara para que el espectador tenga un "shock". Que todo lo que ocurra tiene que estar dentro



Marcos Irizarry - Aguafuerte-aguatinta

— Trabajo en aguafuerte. He trabajado la litografía; también hice un libro en serigrafía, pero las formas que hago resultan un poco frías en serigrafía y no seguí investigando ese medio. Para mí los medios son importantes en la medida en que los pueda utilizar en lo que voy a hacer. Casi no me preocupé por la técnica. Antes sí, hacía muchas cosas, ahora no.

— Me interesa seguir pintando. La pintura tiene una dimensión más amplia que el grabado. Pero es otro lenguaje. Lo que puedo decir en ese medio no lo puedo decir en grabado y lo que puedo decir en grabado no lo puedo decir en pintura. No me interesa decir lo mismo en ambos pues son dos lenguajes diferentes.

del cuadro y no mirando lo que pasa por alrededor. No tiene que ver si es figurativa o abstracta; es la imagen visual la que tiene que ser potente y poderosa.

M.B. —¿Qué medios has empleado, cuáles prefieres?

M.I. —Trabajo en aguafuerte. He trabajado la litografía; también hice un libro en serigrafía, pero las formas que hago resultan un poco frías en serigrafía y no seguí investigando ese medio. Para mí los medios son importantes en la medida en que los pueda utilizar en lo que voy a hacer. Casi no me preocupé por la técnica. Antes sí, hacía muchas cosas, ahora no.

M.B. —Cuando comienzas una obra o una serie ¿trabajas directamente en la plancha o haces bocetos?

M.I. —Necesito hacer bocetos, estudiar lo que voy a hacer antes de llegar a la plancha, y muchas veces el trayecto es largo. Hago muchos bocetos pero no los copio en la plancha. Pero cuando llego a grabar ya he estudiado lo que voy a hacer.

M.B. —¿Te has dedicado sólo al grabado o has seguido pintando?

M.I. —Hubo diez años en que sólo hice grabados, pero luego comencé a pintar también. Durante esos diez años hacía "collages" en papel y diseños para tapices. Necesitaba salir del grabado; hice una serie de pinturas sobre madera, con relieve, eran como montajes, casi esculturas. Luego volví a pintar de manera tradicional óleo sobre lienzo. En la pintura soy un autodidacta. Aprendí a pintar de una forma académica. Ahora tengo que aprender de nuevo el lenguaje para poder hacer lo que voy a hacer.

M.B. —¿Piensas seguir pintando?

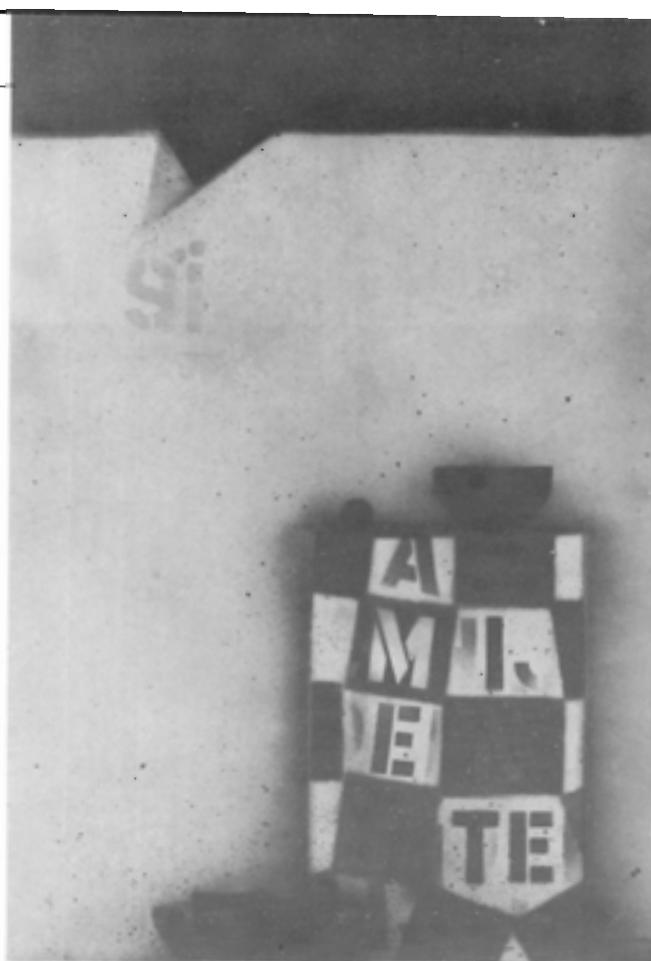
M.I. —Me interesa seguir pintando. La pintura tiene una dimensión más amplia que el grabado. Pero es otro lenguaje. Lo que puedo decir en ese medio no lo puedo decir en grabado y lo que puedo decir en grabado no lo puedo decir en pintura. No me interesa decir lo mismo en ambos pues son dos lenguajes diferentes.

M.B. —¿Cómo está el ambiente artístico en España?

M.I. —En España está muy bien. Madrid hace unos años era un desencanto, pero de golpe, de unos años para acá, está muy bien. Ha habido buenas exposiciones a nivel oficial y de galería. Ahora mismo Madrid está mejor que Barcelona. El estado ha hecho un esfuerzo para promover la cosa. Es el estado el que tiene que traer exposiciones del exterior, el particular no puede. Sin el apoyo oficial el arte se estanca, no florece.

Por: James G. Shine

OSCAR MESTEY VILLAMIL



Oscar Mestey Villamil - Sobremuro VI: A mi gente
Esmalte sobre masonite, 1980
(Colección Carla Cordúa y Roberto Torretti)

PERFIL DE UN ARTISTA

El arte creativo marcha por las distintas naturalezas de la plástica, seguro de su meta final, esmerándose en la cumplida y perfecta ejecución de lo que emprende o desempeña. No existen excedentes en la obra de Oscar Mestey Villamil. A los 28 ostenta una madurez artística e individual no fácil de hallar en los encuentros humanos cotidianos. Si bien es cierto que su acción de alcance le conduce a un impresionante conglomerado de logros artísticos, no es menos cierto que éstos obedecen a una enorme conciencia de disciplina, dedicación y refinada intuición en torno a su producción creativa.

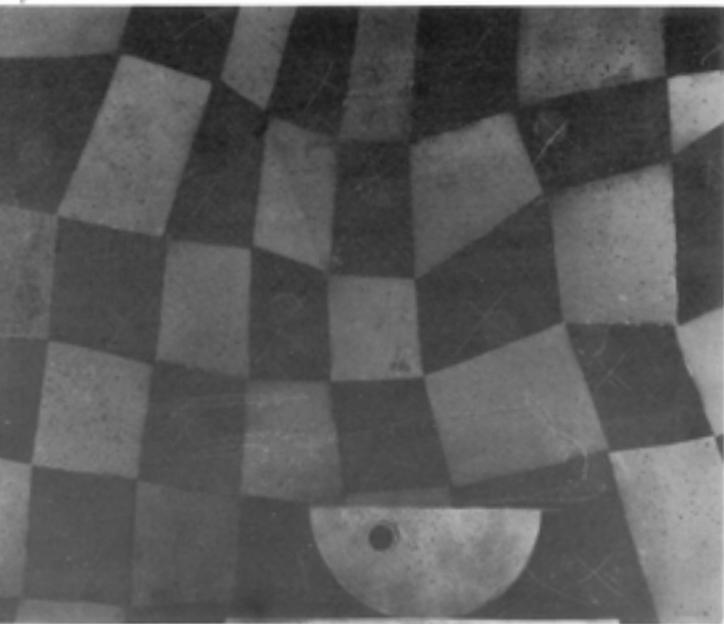
Conocemos su obra, donde no se escatiman esfuerzos para conseguir perfección en incontables exhibiciones en Puerto Rico. Pero ésta, dibujos y grabados, ha viajado a Gran Bretaña, Noruega, Yugoslavia y América del Sur, formando parte integrante de prestigiosas exhibiciones y certámenes.

Sus dibujos de aparente candidez infantil, como bien podrían aparecer ante el ojo escueto, son tan extremadamente sofisticados en el sentido de lo técnico que resulta incuestionable el gran virtuosismo que posee para hacer parecer fácil e ingenuo lo que en realidad es sumamente complejo. Sin ser distante al gran bailarín de

ballet, quien ejecuta su danza de manera serena proyectando impresión de aristocrático abandono cuando existe un trasfondo de épicos esfuerzos, el artista plástico logra la sencillez extrema por medio de un paciente y muchas veces torturante proceso.

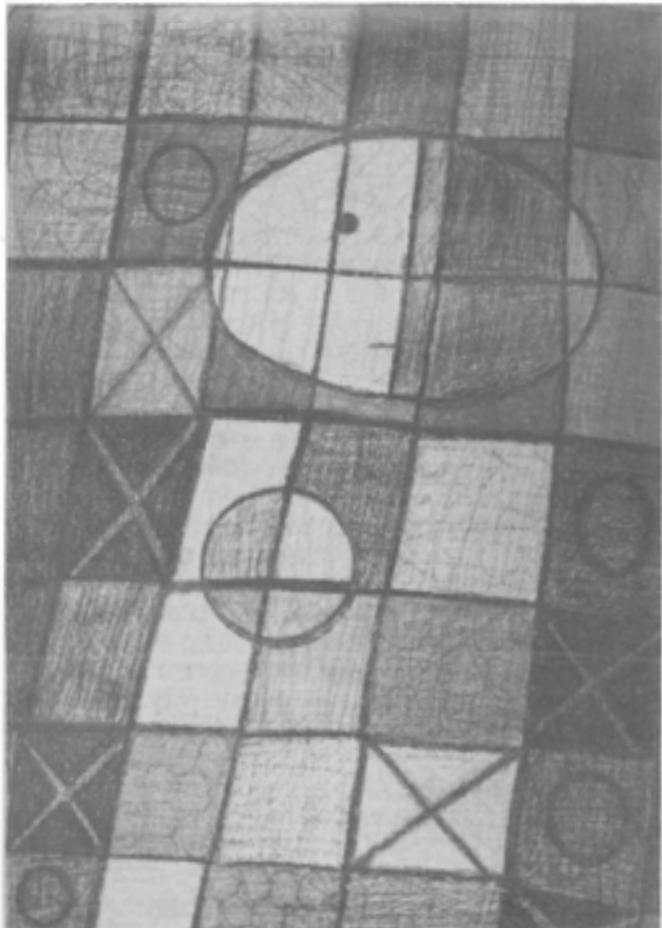
En determinadas piezas de Mestey exploramos dentro del cuadrado o en las formas semicirculares mensajes de depuración estética, mientras que en otras nos confrontamos con inmensos espacios, de contextura y ejecución a la forma de un muro blanco curtido y azotado por la acción del tiempo, la inclemencia de la intemperie y la azotante contaminación. Sobre éstos, el esgrafiado que aparece garabateado, cual gesto azaroso, es considerado por el artista como expresión de color local. Así pues, que en los muros de Mestey el espacio no es meramente una manifestación caprichosa. Por el contrario, guardan éstos la relación al ambiente urbano del Viejo San Juan. La referencia señala en trayectoria inalterada a los muros de la vetusta ciudad, y aún más profundo, a la neta idiosincracia de sus habitantes.

¿Por qué espacio a través de muros? En el yo interno del artista se alberga una íntima fascinación por éstos. Las superficies le facilitan la materia prima para una ejecución diestra en el medio usado. El espacio le permite



Oscar Mestey Villamil - Quisiera XII - Esmalte sobre papel, 1980 (Colección Gilberto Cintrón)

Oscar Mestey Villamil - Tapete para Klee XII



¿Por qué espacio a través de muros? En el yo interno del artista se alberga una íntima fascinación por éstos. Las superficies le facilitan la materia prima para una ejecución diestra en el medio usado. El espacio le permite la proyección de una incontable variedad de figuras humanoides o fantasmagóricas que delinean caminos para experiencias e inspiraciones artísticas las cuales construyen, interpretan o destruyen inminentemente la realidad.

la proyección de una incontable variedad de figuras humanoides o fantasmagóricas que delinean caminos para experiencias e inspiraciones artísticas las cuales construyen, interpretan o destruyen inminentemente la realidad.

Nos percatamos de que si en ciertas situaciones se adueña del espacio, en otras se sitúa con visible sensibilidad dentro de la aparente limitada circunferencia del pequeño formato. La proyección entonces se desenvuelve en su obra gráfica o mediante refinadísimas construcciones que pueden colocarse en paredes, tal vez reposar sobre una mesa o en un rincón estratégico donde el ojo no puede evadir un encuentro. El artista las denomina "objetos dentro de un objeto". De manera simbólica representan pensamientos, recuerdos y experiencias que deben ser atesoradas como caudales imaginativos y poco complicados, pero que sean hermosos y pequeños. Mestey las titula "poemas" o "sorpresas", y es claro que dentro de éstas se encuentran insospechados objetos donde sólo se logra encajar lo muy querido. No sería distante compararlas a ofrendas tardías de los Reyes de Oriente a los niños en la fiesta de Epifanía.

LAS máscaras para Mestey Villamil simboznan una forma muy particular de expresión. Su diseño y construcción forman un reto para el multifacético artista. El proceso de creatividad en esta área no es una mera postura espontánea, sino que por el contrario cristaliza una inmersión absoluta en lo investigativo y una exhaustiva búsqueda de lo espiritual. El concepto final emerge como una proyección entrelazada de intelecto y emoción. Mestey firmemente cree que sus máscaras son una especie de desdoblamiento del elemento humano.

Nutre el artista su imaginación con factores que considera altamente poderosos. La música en todas sus formas es para él un estimulante dinámico. Ya bien sea vivídi, Bach, un solemne canto gregoriano con ritmos y lamentos aborígenes brindar un tónico vivificante al mecanismo espiritual y pensante del complejo laberinto humano de aquél que siente la perenne urgencia de crear.

El contacto con gente que el artista Mestey cataloga como "especial" resulta para su persona de importancia vital y obligada. Los humanos que ofrecen ideas y genuinas emociones son agentes esenciales. Estos, declara él, son parte integrante e inevitable de un equilibrio emocional "De suerte tal que se pueden llegar a conocer centenares de personas", dice a modo de reflexión —"no obstante aquéllas que verdaderamente les imortal lo humano son las que pueden llamarse seres especiales... éstos y sólo éstos son los dignos de amistad incondicional".



Susana Herrero- "Litografía", 1983.

CUERPOS LEVITANDO EMBEBIDOS

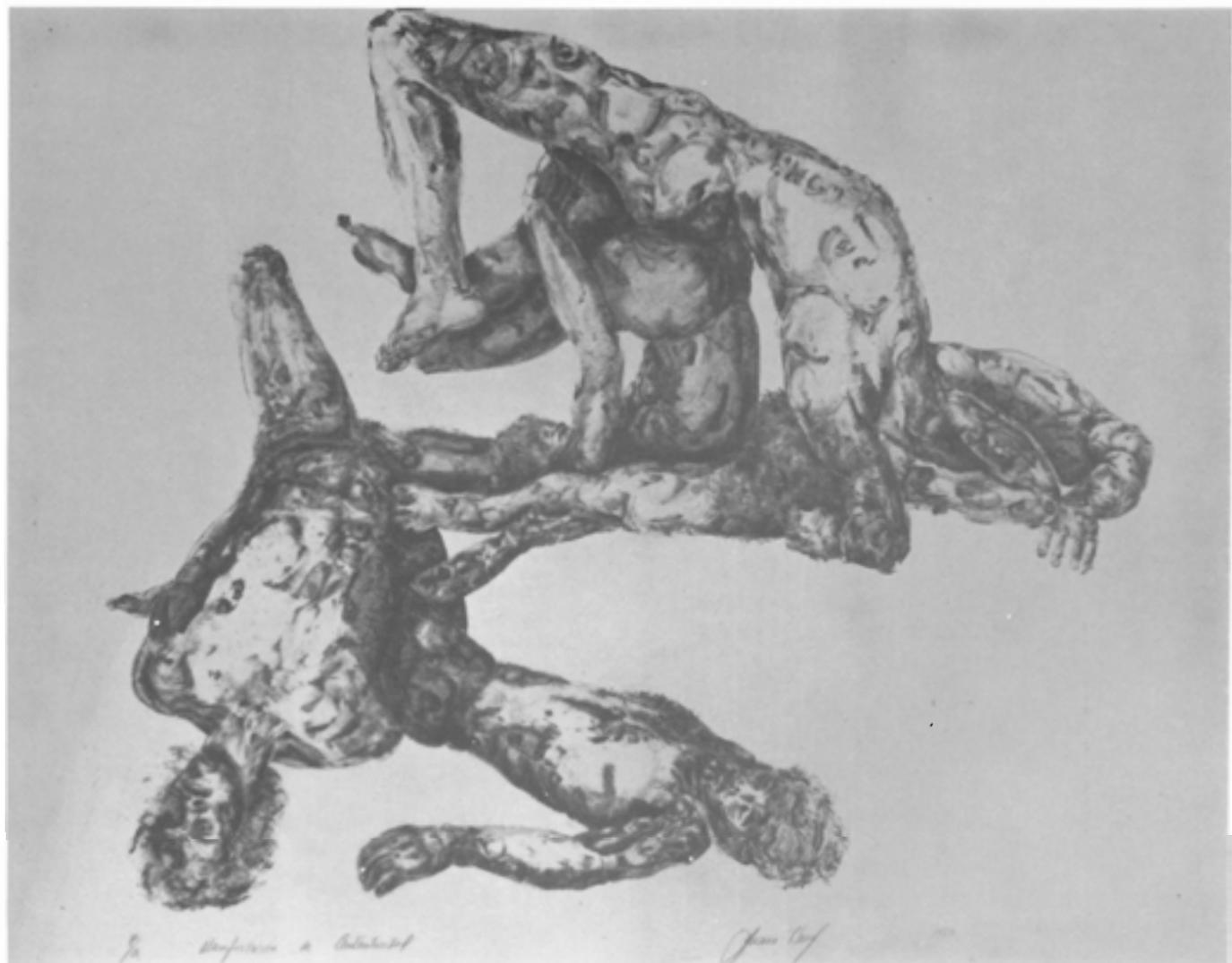
Por Manuel Pérez-Lizano

No es frecuente en Puerto Rico una exposición centrada en la temática sexual; todavía se recuerda el impacto de la exhibición a base de desnudos hecha hace años por Julio Rosado del Valle. En la obra que aquí nos ocupa, los motivos de posibles reacciones negativas habrá que encaminarlos hacia un falso pudor o un puritanismo extremado

ante lo que representa un hermoso placer que, en muchos casos, es generador de vida e incluso trascendente, como, por ejemplo, que el nombre alcanza gran parte de su madurez a través de la mujer y viceversa. Cabría preguntar, con tono humorístico, a estas personas que viven sin comprender el fascinante y complejo mundo erótico: ¿Sufre usted cuando hace el amor antes, durante y después? Hay

gente que sí, grave error. Por supuesto, tampoco se trata de una defensa sobre la práctica sexual en aquellos casos que pueden producir, entre otras consecuencias, un claro masoquismo, ni mucho menos negar la validez de un alejamiento voluntario de su práctica para entregarse a un místico mundo espiritual.

Por lo comentado hasta el momento, se deduce que Susana



Susana Herrero- "Manifestación de Autenticidad", Litografía 1983.

Herrero, de una forma natural, ha realizado un acto de valentía, de placer incluso durante la fase de ejecución; también ha tenido que sentir a su fin una sensación de juego refrescante, parejo a los bellísimos poemas amorosos de Sor Juana Inés de la Cruz, magistralmente estudiados por Octavio Paz, o a los de ese hombre repleto de libertad que fue el genial Francisco de Quevedo, de obras preñadas de ironía, mezclando, muy a tono con la época, la realidad con lo sagrado. No hay duda de que si para Salvador Dalí "el talo alado, es una viscera humana que tiene la extraordinaria virtud de poder despegar", su definición del amor "es fuerza, potencia, ingestión, digestión. Es sexo, es lengua, es diente, es zarpa, es caricia. Es dominio y sujeción, obediencia y rechazo".

TODO lo descrito nos va introduciendo en unas litografías de impecable factura cuyo conjunto abarca distintas variantes en cuanto al significado. El juego de luces y sombras (algunas separándolas mentalmente) son intrigantes abstracciones que resalta la violencia apoyada por el gigantismo de las figuras de gran perfección física —sublimado el fondo blanco para destacar las figuras de inverosímiles escorzos y movimientos, en variadas posibilidades eróticas.

El punto en común de toda la obra radica en un alejamiento del amor-pasión para llevarnos a la pasión sexual, pero siempre pensando en las palabras de Octavio Paz que pueden alargarse a otras relaciones íntimas: "Si el machismo

es una tiranía que ensombrece las relaciones entre el hombre y la mujer, la libertad erótica las ilumina".²

Susana, mis palabras a tu libertad.

Notas

1. **Diccionario privado de Salvador Dalí**, recopilado y ordenado por Mario Merino, Altalena Editores, Madrid, 1980, pág. 11.

2. Paz, Octavio: **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**, Seix Barral, Barcelona, 1982, pág. 107.

Las litografías de Susana Herrero fueron expuestas recientemente en la Liga Estudiantes de Arte.

Sylvia Blanco: Dos premios

Por Frances M. Bothwell del Toro

Sylvia Blanco- "Paisaje I"



DESCUBRE también el beneficio del aumento de escala, creando obras que por su mayor tamaño crecen también en importancia como escultura.

DESDE sus comienzos el 1983 ha resultado un año de maravillas en cuanto al desarrollo y reconocimiento de la obra de Sylvia Blanco. Se ha visto receptora de dos importantes premios: En el ámbito local, el Ateneo le concedió el primer premio por escultura en su certamen anual. Rompió así la tradición de reconocer como escultura sólo aquellas obras realizadas en los medios clásicos y por ende abrió las puertas al reconocimiento de la cerámica como un legítimo medio para el arte, reconocimiento que en otras partes del mundo se otorga desde hace años. No fue sin controversia el premio, pero fue aceptado por muchos observadores como un

paso significativo para romper las estrechas definiciones de las artes que tan sólo limitan las posibilidades de expresión artística. Por otro lado, dentro del mundo de la cerámica misma, ganó un importante segundo premio de adquisición en Faenza, Italia, concurso que se nos hace ya familiar en Puerto Rico por la regularidad con que nuestros ceramistas reciben reconocimiento allá. En el Concurso Internacional, cuyo prestigio es irrefutable, Blanco es la quinta artista nuestra en recibir premio en años consecutivos. Su premio es

también el más alto hasta ahora logrado por nuestros ceramistas.

La carrera de Blanco es muestra de dedicación a su medio y a su mejoramiento personal. Como muchos de nuestros artistas en el medio de la cerámica artística, es en gran medida autodidacta. Desde sus comienzos en la década de los 1970, se da a la exploración del barro y sus formas y técnicas de terminación. Cuando escribiera de ella y su primera exhibición en **El Mundo** (17 de noviembre de 1978), Blanco creaba obras fuertemente arquitectónicas, de líneas

"Paisaje II".





Silvia Blanco- "Sombra de otro tiempo", 1983 vasija de 18" de alto.



rectas, esta obra era apreciable de un solo ángulo. Ya para entonces comenzaba la exploración de formas más orgánicas. En sus etapas formales subsiguientes brega con el círculo, su naturaleza geométrica y orgánica. Descubre nuevas texturas y terminaciones que dan vida a la forma básica. En sus obras para pared se limita a lo unidimensional pero lo enriquece con variedad de técnicas y colores y la fuerte apelación al sentido del tacto.

DESCUBRE también el beneficio del aumento de escala, creando obras que por su mayor tamaño crecen también en importancia como escultura. Aún sus jarras y vasijas, cuyo funcionalismo nominal crean para algunos el problema de distinguir entre las artes mayores y las menores —tradicionalmente se ha clasificado a la cerámica entre las últimas— celebran su forma y carácter escultórico independientemente de su utilidad posible.

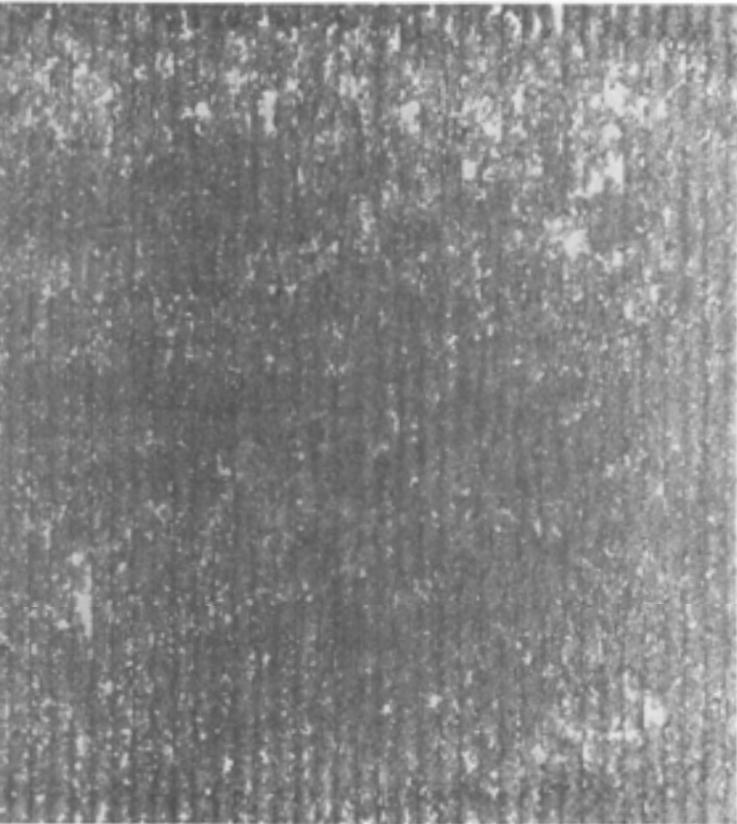
En su más reciente exhibición en la Galería Botello en Plaza Las Américas su tendencia hacia las formas naturales, vis a vis las geométricas, crece, añadiendo óvalos a círculos y a vasijas de formales contornos. Su búsqueda por la viveza armonizante le lleva al uso de colores como el azul cobalto y el anaranjado, además de los colores de la tierra que siempre ha explotado.

Es interesante notar que Blanco, quien se desempeña desde hace varios años como maestra de cerámica en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan y en la Universidad Interamericana, no explica su propia obra. Sus preocupaciones verbalizadas son de carácter formal: busca de contornos, texturas y colores; de técnicas que le faciliten su preocupación estética. Aún su trabajo reciente con paisajes lo explica como busca de color y forma.

Sylvia Blanco ha madurado desde sus primeras exhibiciones y ha crecido indudablemente técnica y artísticamente. Es de esperar que continúe su crecimiento y su destacada participación en nuestro ámbito cultural.

por las galerías

Por Delta de Picó



Jaime Romano - Lontano, Lontano

LA actividad artística más destacada de 1983 ha sido sin duda la Sexta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano. Alrededor de esta actividad es que han girado las más importantes exhibiciones que han tenido lugar en San Juan en los últimos meses.

Marcos Irizarry, José Luis Cuebas y Omar Rayo fueron los artistas homenajeados en esta ocasión. **Marcos Irizarry**, puertorriqueño nacido en Mayagüez que reside en España y que participa activamente en las más importantes bienales internacionales, exhibió en el Museo del Grabado parte de su obra ejecutada en los últimos diez años. **José Luis Cuebas**, el conocido dibujante mexicano, presentó en la sala del Convento de los Dominicos, una retrospectiva de los magníficos dibujos que forman parte de su colección privada y **Omar Rayo**, el también internacionalmente conocido artista colombiano, montó en la sala del Museo de la calle del Cristo una interesante instalación a la que tituló "La cena de los Generales". Formaba también parte de esta exhibición una serie de grabados en relieve, titulada "Papel Herido", que en calidad de préstamo facilitó el Museo Rayo de Roldanillo, Colombia. Fue una oportunidad única la que ofreció la Comisión Organizadora de la Bienal al pueblo puertorriqueño, sobre todo a aquéllos

que no han viajado fuera de Puerto Rico, de poder estudiar y apreciar la obra de tan importantes artistas latinoamericanos.

● **Isabel Vázquez**, destacada artista puertorriqueña que acaba de merecer un reconocimiento más en su labor artística al recibir el primer premio de grabado del Ateneo Puertorriqueño, presentó en el Museo de Arte e Historia de la capital "Una década de dedicación y amor al medio gráfico". Vázquez cursó estudios en Puerto Rico, Estados Unidos, España e Irlanda y en estos diez años ha participado en innumerables exposiciones individuales y colectivas, tanto en Puerto Rico como en el exterior. Componen esta retrospectiva ochenta y ocho (88) serigrafías y colografías ejecutadas durante los años del 1973 al 1983.

● La Sala de Gráfica Puertorriqueña, auspiciada por la **Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico** que se inició durante la Quinta Bienal y que se repitió este año, recogió la obra de los mejores artistas gráficos puertorriqueños los cuales rehusaron participar oficialmente en esta Sexta Bienal por diferencias con la administración del Instituto de Cultura. Fue verdaderamente lamentable que de un grupo tan excelente de grabadores, no todos enviaran su mejor obra para ser expuesta a la crítica local y de distinguidos visitantes y conocedores de este arte. La organización, cartel e invitación al acto dejaron mucho que desear. La sala la abrían, si es que la abrían, a horas irregulares y algunos de los jurados que sirvieron en la Bienal mostraron su asombro al encontrar la misma cerrada el día que fueron a visitarla.

● La galería de la **Liga de Arte** ha estado muy activa en los últimos meses, organizando varias exposiciones, algunas muy interesantes.

Yolanda Victoria Fundora - "7:00 P.M. Rincón" Pastel





Raúl Zayas López "Centinela Para Blanca" - Acrílico sobre masonite

Jaime Romano, artista puertorriqueño que reside hace años en Estados Unidos, presentó la exposición "El jardín hechizado —acrilatos sobre papel" compuesta de 25 pinturas de pequeño formato. La mayor parte de las obras demuestran muy poco contraste tonal pero por debajo de las líneas verticales que dividen el espacio con simetría, se cuelan aguas de tenues colores que le dan a la obra un aire de extraño misterio.

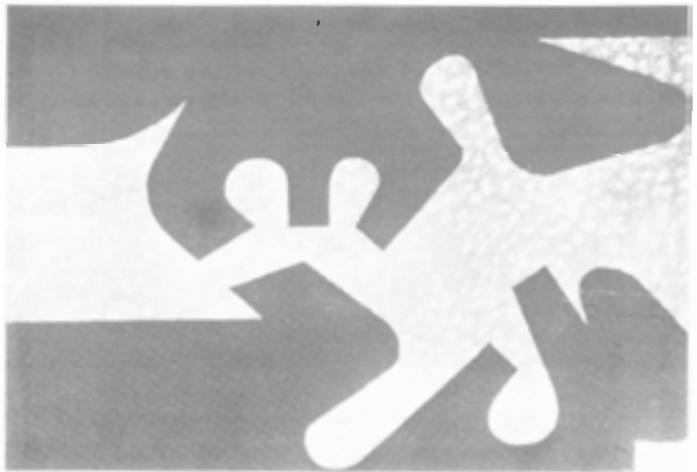
"Los colores del tiempo" es el nombre que dio Yolanda Fundora a la exposición que montó en la galería de la Liga el 4 de marzo de 1983. Es interesante el concepto de la artista al querer llevar al lienzo nuestro cielo, pintado desde un mismo lugar, a distintas horas del día y de la noche y compartir con el espectador su experiencia directa con estos cambios.

Susana Herrero, Raúl Zayas y Rubén Ríos también expusieron individualmente en la galería de la Liga. Herrero presentó catorce (14) litografías basadas en el desnudo masculino, siendo la primera vez que un artista puertorriqueño presenta una exposición completa de litografías. Raúl Zayas exhibió su obra del último año en la galería de la Liga el 18 de septiembre de 1983. Hace años que Zayas no exhibía individualmente y su exposición fue muy visitada, sobre todo por los amantes del arte abstracto, del cual es Zayas uno de nuestros más excelentes exponentes. Rubén Ríos presentó en su exposición dieciocho (18) obras en óleo sobre papel y lienzo. Utiliza en ellas un interesante juego de imágenes en las cuales las formas y figuras parecen flotar en los espacios abiertos.

ESPACIO - TIEMPO se presentó formalmente la noche del 23 de septiembre de 1983 en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan. Seiscientos pies de material plástico y cuerdas de nilón, combinado con luces, agua y música electroacústica se transformaron en la representación de un agujero negro astronómico dentro del patio interior de la Liga. Esta instalación fue el producto del trabajo integrado de tres artistas vanguardistas.

Antonio Navia, Sergio Laureano y Nelson Rivera fusionaron conceptos estéticos con los principales postulados de la física cuántica de Max Planck y las teorías de la relatividad de Einstein, produciendo un acontecimiento de carácter multisensorial que envolvió al público dentro del ambiente. La obra fue integrada con la composición "Variaciones III" de John Cage.

ESPACIO - TIEMPO representa en forma visual-auditiva, a manera de arte ambiental, lo que sería un Agujero Negro sideral. Para ello se escogieron elementos y materiales transparentes. El material plástico convergente equivale a la forma en que se curva el espacio-tiempo por virtud de la transformación que ocurre en la energía que compone el campo gravitacional del Agujero. El agua es materia en estado plásmico, los globos, partículas sub-atómicas y átomos libres; el sonido —creado por vía de los aparatos



Marcos Irizarry - Aguafuerte



Isabel Vázquez - Callejón sin salida - colografía

electrónicos— hace las veces del sonido producido por el movimiento de los átomos en colisión, que son comprimidos al ser acelerados a una velocidad superluminal adentro del nuevo espacio-tiempo del Agujero.

Esta obra representa filosóficamente un movimiento a nivel internacional que utiliza los medios de la tecnología actual y nuevos conceptos de la estética para proyectar un concepto artístico total. **ESPACIO - TIEMPO** es ilimitado, infinito... como la visión de **Antonio Navia, Sergio Laureano y Nelson Rivera**.



Antonio Navia, Sergio Laureano y Nelson Rivera
Espacio - Tiempo ... y los Agujeros Negros - Instalación Ambiental

Favor de subscribirme a la Revista PLASTICA:

NOMBRE: _____

DIRECCION: _____

ZIP CODE _____

Envíe cheque o giro postal o bancario a la LIGA DE ARTE, Apartado 5181, Puerta de Tierra, San Juan, Puerto Rico, 00906

LOCAL: \$6.00 anual EXTERIOR \$8.00 anual

