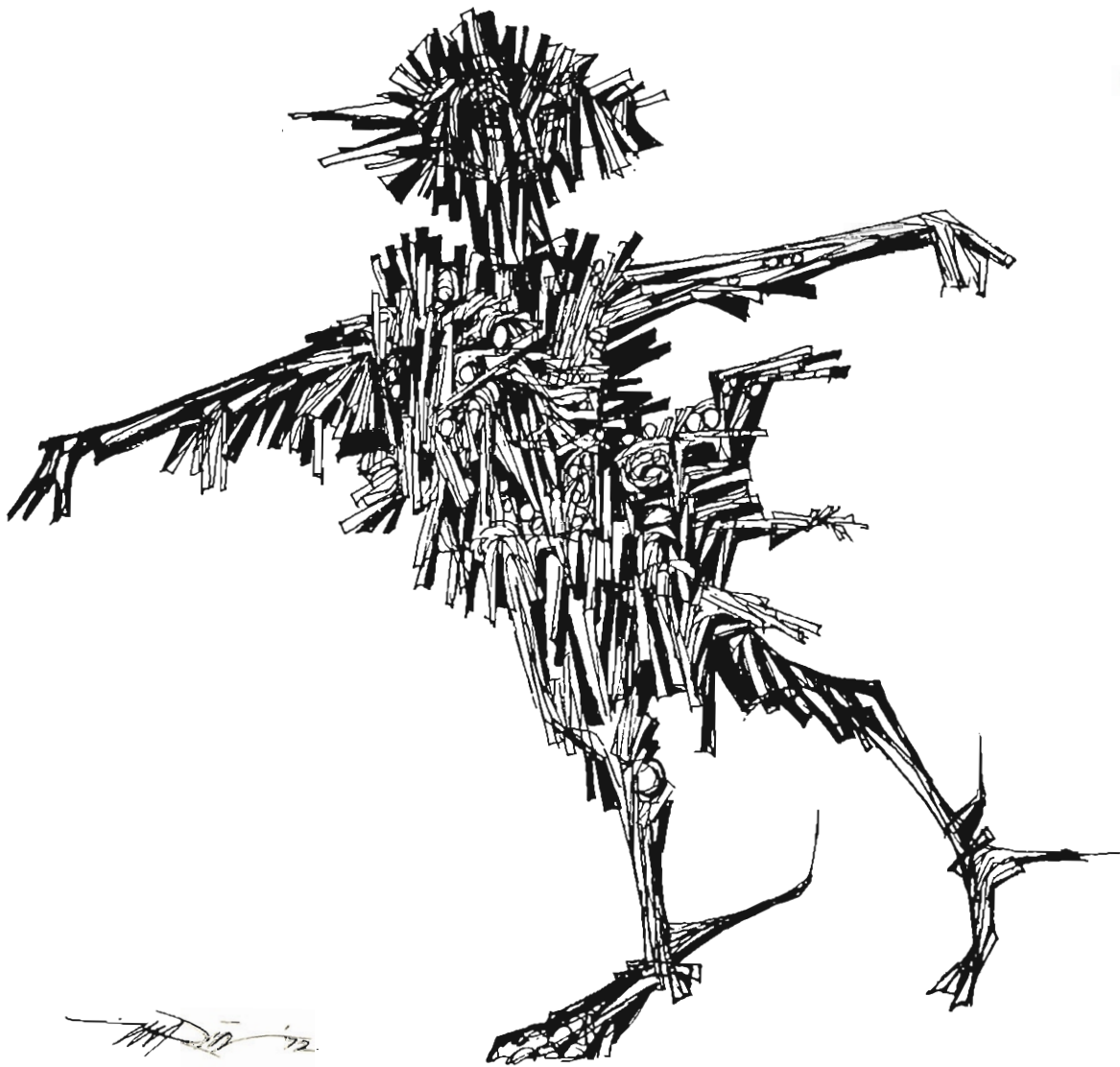


PLASTICA

LIGA DE ESTUDIANTES DE ARTE

2





1893-1978

LA PUBLICACION DE ESTA REVISTA HA
SIDO POSIBLE GRACIAS A LA COOPERACION
DEL BANCO POPULAR DE PUERTO RICO

JUNTA DE DIRECTORES
Liga Estudiantes de Arte de San Juan

Presidente *Betsy Padin*
 Vice-Presidente *Millie Aponte*
 Tesorera *Paca Biascochea*
 Secretario *Yiries Saad*
 Presidente Comité de Escuela *Jaime Anglada*

DIRECTORES

Marifé Vall-Lloberas
Gretchen Haeussler
Ana Díaz Collazo
Hélene Saldaña
Jaime Suárez
Myriam Zamparelli
Joan Romanace
Nicolás Gautier
Pepi Boritz

EDITORES

Hélene Saldaña
Delta de Picó
Juan Manuel García Segovia
Cordelia Buitrago

COLABORADORES

Damián Bayón
Romero Brest
Samuel Cherson
Eugenio Fernández Méndez
Juan Manuel García Segovia
Daniel Rhodes



Organo Cultural de la Liga de Estudiantes de Arte
 de San Juan

París: Todo o Nada 2
 Omar en el Museo de Ponce 3
 Antonio Martorell 4
 La Casa Picasso 9
 La Pintura Haitiana 10
 El Rol de la Mujer en las Artes Plásticas en P. R. 12
 Ensor 16
 El Problema del Individualismo en el Arte 19
 The Problem of Individuality in Art 23
 Aleida Valencia de Pazmiño 25
 Primavera en Washington 25
 El Artista Latinoamericano y su identidad 26
 In Memoriam 31
 La Galería 32
 Actividades Culturales 32
 Hernández Cruz en Washington 32



Augusto Marín

PARIS: TODO O NADA

Damian Bayón

¿Qué pasa en París artísticamente hablando? Todo o nada. Siguen viviendo y trabajando allí miles de artistas “descubiertos” o “por descubrir”: entre ellos más de cien o ciento veinte latinoamericanos. Cada uno lucha por hacerse conocer, por tener “su” galería. Poco a poco — bien o mal, tarde o temprano — todo el mundo llega un día a exponer..., ya que una de las maneras de darse el gusto es sencillamente alquilarse una sala. Pero de ese que expone, ¿cuánto se vende? Poquísimo, muchas veces a amigos del artista, a coleccionistas de paso, casi nunca a gentes de París. No es prejuicio contra nosotros, a los franceses nativos les pasa lo mismo. Estamos en una época en que sólo parece comprarse lo que ya está sólidamente cotizado en los mejores mercados del mundo.

Las galerías, como digo, van exponiendo algo de lo que se les propone. En cuanto a grandes muestras no pueden competir con los museos o las instituciones del Estado. Aparte del Louvre, del Pavillon de Marsan, la Orangerie, el Grand Palais, el Petit Palais, el antiguo Museo de Arte Moderno, el de Arte Moderno de la Ciudad de París y ahora el Centro Pompidou, llamado Beaubourg, a secas, con su gigantesca capacidad de absorción que llega a 35,000 personas diarias desde su fundación, hace más de un año.

Un novato puede quedar defraudado y deslumbrado al mismo tiempo. Defraudado porque en las galerías comerciales seguramente no verá nada nuevo o interesante. Hay, eso sí, toda clase de “propuestas” conceptuales, ecológicas, ambientales. El arte para muchos de los jóvenes artistas (y Nueva York en ese sentido es peor aún) no pasa de una “idea”. Rafael decía que la pintura era “una cierta idea che mi viene in mente”..., pero después pintaba como pintaba. A los modernos con la “idea” les basta. De modo que nada de buscar entre los contemporáneos más famosos — y los que aspiran a serlo — algo de la beatitud estética a la que podíamos aspirar hasta hace unos años.

Para alcanzar el deslumbramiento hay que recurrir a lo antiguo. Entonces sí París es el cuento de no acabar. No darían abasto a diez vidas. Yo mismo que recibo todas las invitaciones, que como crítico profesional entro gratis y obtengo todos los catálogos, hay veces que renuncio a tanta profusión. Cuando me vine hace un par de meses estaba expuesta en la Orangerie, la Colección de Luis XIV: fantástico amasijo de miniaturas medievales, Coranes y Biblias iluminadas, tapices, dibujos italianos del Renacimiento, porcelanas chinas y europeas, muebles de los mejores ebanistas... en fin un remate que hubiera dado, de realizarse, varios cientos de millones de dólares, a condición de encontrar postor. A unos centenares de metros, en el Petit Palais, una fantástica exposición de arte precolombino de Panamá, Costa Rica y el Perú, con su consiguiente gran catálogo. En frente — y no es broma — en el Grand Palais: una gigantesca exposición Courbet, y por si fuera poco, en el mismo edificio, El siglo de Rubens (en las colecciones públicas francesas). Se completaba esa muestra con una presentación, en una sala del Louvre

dedicada permanentemente a ese propósito, del retrato, por Rubens, de Helena Fourment, su segunda mujer. Es un descubrimiento reciente y se la presentaba con todo el aparato crítico: como si fuera una edición anotada. Toda la documentación al alcance del investigador: fotos con luz rasante, radiografías, en una palabra, todas las modernas técnicas de laboratorio puestas al servicio exhaustivo de un cuadro que es una obra maestra en sí. Su rubicunda y joven esposa está vestida de raso negro y posa muy ufana ante su célebre marido, que ya la había inmortalizado en otro retrato vertical parecido, el de la Fundación Gulbenkian, en Lisboa. Conocía ya el otro: este nuevo descubrimiento me ha parecido aún más hermoso.

O sea, insisto: por un lado la hartura y, por el otro, el ayuno más completo. Se pasa de largo por las vitrinas, ya que se sospecha vagamente lo que debe haber adentro en las galerías. Hay excepciones: el argentino Guillermo Roux que expuso en la galería Jeanne Bucher, de la rue de Seine, tuvo repentinamente un clamoroso éxito: la exposición se vendió entera y a muy altos precios. Ese cuento de hadas sólo puede ocurrir cuando un conjunto de circunstancias favorables se presenta en el momento oportuno: un poco lo que pasó con el famoso boom de la literatura latinoamericana hace unos diez o quince años. Para nuestra pintura, a pesar de que yo lo vengo augurando desde hace tiempo, ese momento favorable no acaba de presentarse ni en Europa ni en los Estados Unidos.

Sin embargo, siguen llegando los artistas a París desde nuestras tierras. Esta vez, la invasión pacífica ha sido principalmente de mexicanos. No cualquiera, por cierto. Uno de ellos es José Luis Cuevas que en 1976 se fue de México por “veinte años” (dijo él) porque consideraba que sus compatriotas no lo apreciaban en su verdadero valor. Otros conocidos artistas son Gironella, Juan Soriano, Pedro Coronel. Hasta hace poco estaban trabajando, sobre todo, en obra gráfica: creando grabados o litografías.

¿Qué pasa en el resto de ese mundo artístico? De diez años a esta parte los valores consagrados se venden bien: la gente “especula” con las obras de arte y en un momento en que hasta las monedas más sólidas se devalúan, el público quiere realizar buenas inversiones (no es muy “artística” la actitud, que digamos...). Los artistas medianamente cotizados encuentran trabajo en vender pero, en general, progresan. Muchos salen con sus autos a ciudades de provincias, a Suiza, Alemania, Bélgica, Holanda, Italia, España, a vender su “mercadería”. Los más consecuentes terminan por encontrar su campo de acción. Por ejemplo, los argentinos Marta Boto y Vardánega, fabricantes de perfectas máquinas cinéticas, han tenido desde unos años la satisfacción de que sus construcciones ópticas sean empleadas por la TV francesa (que naturalmente les paga por el derecho) como unos intrigantes fondos visuales que descansan de tanta imagen adocenada y trivial.

Quizá ese sea uno de los posibles usos “colectivos” del mejor arte actual.

José Luis Cuevas - Oles

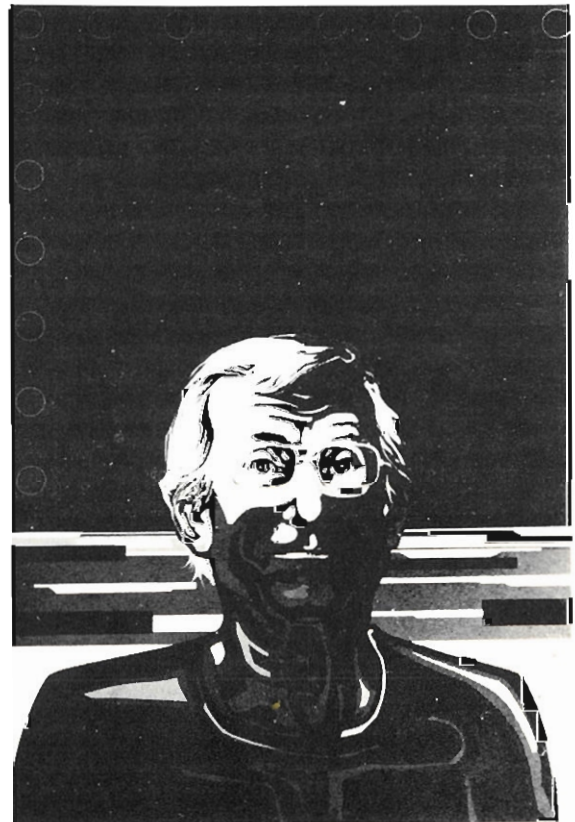


HOMAR EN EL MUSEO DE PONCE

Lorenzo Homar, pintor, grabador, dibujante e ilustrador de libros; maestro al que debe toda una generación de puertorriqueños su inicio en las Artes Gráficas, es tal vez el más prolífico artista puertorriqueño de todas las épocas.

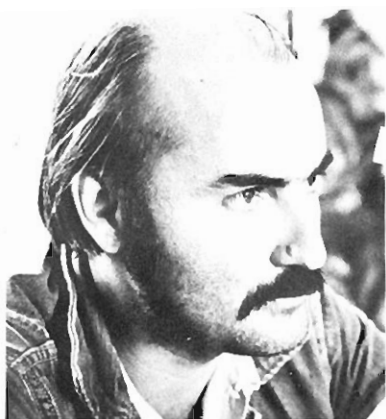
Del 18 de marzo al 10 de mayo, montó el Museo de Ponce una exposición retrospectiva de su obra. Se exhibieron dibujos, pinturas, caricaturas y carteles en varios salones del Museo, brindando así a la comunidad puertorriqueña la oportunidad y el placer de admirar y estudiar la obra del más notable e importante grabador nuestro. El espectador se da cuenta de su capacidad de trabajo; cuando se piensa en su retrospectiva del 1970, que coincidió con la apertura de la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano, en la que se exhibieron 91 obras realizadas entre los años 1946 al 1969 y la retrospectiva actual que cubre casi diez años más y en la que se expusieron más de 330 dibujos, carteles, serigrafías y otras obras gráficas en general.

El espectador se da cuenta y se asombra al confrontar toda la vida artística de un hombre. Citando a Marimar Benítez en su introducción al catálogo de la Exposición: "En el caso de Homar es casi imposible separar la obra de la vida del artista, de sus preocupaciones sociales y del ambiente en que se desenvuelve. La obra de Homar está íntimamente ligada a la realidad que lo rodea y mucha de ella surge como reacción a sucesos inmediatos."



Autoriétrato. - Serigrafía - 1974

ANTONIO MARTORELL



Antonio Martorell

"A mí lo que me preocupa en el quehacer, no son los estilos sino hacer aquello que quiero hacer del mejor modo en que pueda adecuar el instrumento y el decir a lo que quiero decir."



Samuel Cherson

En ocasión de su reciente exposición en el Convento de los Dominicos, el grabador puertorriqueño habla sobre su más reciente obra con el crítico de arte, Arq. Samuel Cherson.

Samuel Cherson. — *Toño, tenemos aquí un panorama de la obra que has realizado en los últimos cuatro años.*

Antonio Martorell. — En realidad son como tres años, ya que mi primer trabajo de esta jornada: "Las Moscas", es de diciembre del '74. Después le sigue: "Reinas, Princesas y Debutantes" que hasta ahora no se había expuesto en su totalidad. Más adelante la primera parte de los "Paper Dolls", el "Autoretrato Mandálico" y "Eleuterio el Coquí". "El Album de Familia", que acabo de terminar, me tomó aproximadamente dos años entre una cosa y otra.

S. CH. — *Ultimamente, y esto se acentúa muchísimo más en "El Album de Familia", noto un cierto elemento nostálgico que hace que tu obra sea más suave, más dulce, hasta romántica. ¿Cómo la ves tú?*

A.M. — Te diré que creo que sí, que hay una matización en la expresión mía que puede llamarse definitivamente romántica, inclusive sentimental. Hay una mayor afectividad en el quehacer, por lo menos lo siento así mientras trabajo y creo que esto se refleja en mi obra, con la cual me identifiqué y la que siento como más mía. En el pasado gran parte de mi trabajo lo hacía más bien sin identificarme con él. Lo puedes ver en "Paper Dolls", pero aún en "El Album de Familia" hay algunos elementos de ironía que se hacen mucho más patentes que otros. Hay una complejidad en el planteamiento que no es unívoco, ni en el sentir, ni en las técnicas empleadas ni inclusive en los estilos, porque tú sabes que a mí, por lo menos conscientemente, no me preocupan los estilos. A mí lo que me preocupa en el quehacer, es hacer aquello que quiero hacer del mejor modo en que puedo adecuar el instrumento y el decir a lo que quiero decir. Ahora, es cierto eso que tú apuntas; que ha habido un tono que ha ido desde lo más dramático, satírico y mordaz a una cosa más evocativa y menos condenatoria.

S. CH. — *Es verdad, porque algunos de tus grabados y serigrafías que tocan este mismo tema de "El Album de Familia" tenían un elemento ácido vitriólico, como todavía se ve en esa obra gráfica que está allí de tu tía Consuelo.*

A.M. — Yo no hice "El Retrato de mi Tía Consuelo" en un tono crítico; pero sin embargo lo que salió y lo que interpreta el público en sí, es una cosa mucho más mordaz de lo que yo intenté. Sin embargo es todo lo contrario, yo siento un gran afecto por esa persona. En "El Album de Familia", como tú ves, estoy utilizando imágenes que parten de imágenes que a su vez parten de una imagen, o sea, hay como un juego de espejos en todo este proceso que a mí me interesa y que lo hago conscientemente. Por ejemplo, la fotografía es algo que a mí siempre me ha entusiasmado aunque nunca he tocado una cámara ni pienso tocarla. Me interesa como iconografía además de como arte. Me parece además, en cierto modo irónico, que la fotografía que comenzó siendo la prima pobre de las artes y que imitaba de hecho al dibujo y a la pintura, sea usada ahora por el artista para hacer dibujos partiendo de la imagen fotográfica y tratando en cierta forma de destacar los valores fotográficos sin limitarse a ello, pero señalando y diciendo virtualmente: "esto es de una fotografía, a lo que aludo no es tan sólo a la imagen que hay en esa fotografía, sino a la imagen de la imagen."

S.CH. — *Sí, en eso te acercas mucho a algunas de las corrientes hiper-realistas norteamericanas que toman las fotografías como punto de partida para hacer un cuadro.*

A.M. — Sí, con una diferencia notable, porque el hiper-realismo pretende ser como dice la palabra, un realismo super, un realismo que a veces va mucho más allá de cualquier fotografía y esa no es mi intención. Quizás lo que yo busco es más bien la huella de la pátina del tiempo... del tiempo y de la gente, o sea, las visiones, las superimposiciones de visiones que hay sobre esa imagen.

S. CH. — *Esa palabra pátina me parece una clave, porque lo que yo encuentro es, que no solamente tratas de reproducir una página de algo, sino que tratas también de*

reproducir el tiempo sobre esa página, la huella, el polvo que el tiempo pueda haber dejado sobre la pátina y de hecho, por extensión, sobre los recuerdos. Algunos de los puntos de partida que has usado en "El Album de Familia" son totalmente impersonales, mientras que hay otros que están directamente relacionados con tu genealogía.

A.M. — La frontera prácticamente desaparece... hay parte de ellos que son de mi familia y hay parte que son de amigos, de familiares de mis amigos o de totales desconocidos. Los comentarios al respecto que hizo la gente en el libro que puse en la sala de exhibición con ese fin, son muy divertidos. En algunos casos hicieron referencia a retratos de desconocidos, inclusive algunos que he tomado de revistas y periódicos y los han identificado con familiares míos. Me encanta todo ese tipo de polémica que se establece.

S. CH. — Algunas inscripciones llaman mucho la atención como una que se refiere al mejor atleta de la Escuela Superior Central.

A.M. — Ese es un documento de mi anuario.

S. CH. — Fue el que me llamó más la atención.

A.M. — Es del 1956. Magnífico atleta y amigo.

S. CH. — Otro elemento con el que tú has jugado mucho en tus composiciones es la idea del rompecabezas, o sea, la casualidad como motor composicional. En algunos de tus grabados anteriores has usado ese concepto. Veo que aún en "El Album de Familia" utilizas ese motivo en varias de las obras.

A.M. — Sí, claro. Es un recurso que creo, y es muy útil para el artista. Yo lo siento así y no es nada nuevo, Picasso lo instituyó. Detrás de eso lo que hay es que yo siento que cuando hago los planteamientos directamente pensados, tengo la tendencia a unos esquemas bastante preconcebidos por mí mismo y sigo una secuencia y unos órdenes que muchas veces me impacientan y me aburren. Cuando pienso: "voy a hacer esto, o esto otro no sirve", opto por manejar las manos y dejar que éstas piensen por mí. Hago hallazgos mucho más felices y puedo marcarme nuevos rumbos. No es totalmente la casualidad, es otro tipo de visión, es una visión ya sobre la marcha y para mí el trabajar es así mucho más divertido. Como a mí me preocupan, me interesan y me apasionan tanto los contenidos, muchas veces siento que un modo más ágil y más libre de bregar con éstos es cuando los saco de mí, y ya puedo poner en juego esa otra capacidad lúdica del arte que me da libertad en cierto modo. Ese es uno de los medios conscientes que utilizo para poder encontrar nuevos caminos y formular nuevas soluciones. Si yo tuviera que hacer algo único, y lo he hecho, establecería una responsabilidad tan grande y una expresión tan enorme que me resulta mucho más satisfactorio hacer una serie, ya que en la serie puedo seguir con el tema y tratar de agotarlo si quiero, pero con la libertad que me dan las muchas posibilidades de resolverlo. Eso en cierto modo me da una licencia para poner en juego toda una serie de factores de modo que si me viera obligado a hacer una imagen, sólo

una, de una preocupación temática, me abrumaría tanto el querer decir lo que quiero decir, como lo quiero decir, cuando lo quiero decir, dónde lo quiero decir, que muchas veces me incapacitaría en términos de creación. Es entonces que esto de trabajar en serie es una solución feliz para mí, ya que llevo varios años en ella y dentro de mi operación me siento muy cómodo porque puedo ser fiel a mis preocupaciones, inclusive a mis obsesiones, a la misma vez que me doy una latitud amplia de libertad para crear y para descubrir porque este es un proceso de descubrimiento, que ya no es lo que yo quiero sino lo que voy a descubrir haciendo.

S. CH. — Correcto, muchas veces como dices, plasmas el contenido primero sin una verdadera preocupación por la composición última de la obra y después que dejas el contenido, procedes a destruir la imagen como un iconoclasta, partiéndola en pedazos o rasgándola y montándola después, no en la secuencia lógica en que originalmente se hizo la imagen. Veo otros procesos que has usado como por ejemplo el xiloteado, o collage de una figura en silueta pegada sobre otra.

A.M. — No es un rompecabezas, pero tiene ciertamente infinitas posibilidades de arreglo además de las propuestas para el Retrato Automandálico en que de un auto-retrato de seis piezas que se combinan infinitamente, se sacan más de 6,500 posibilidades matemáticas.

S. CH. — Yo también estoy interesado desde el punto de vista de la arquitectura y de hecho hice un experimento del uso de la casualidad en el diseño en un edificio que acabo de diseñar. Tú sabes que se usa mucho en la música aleatoria, la música producida por la combinación casual de elementos.

A.M. — Sí, donde la casualidad está en el suceder. Lo que pasa es que la casualidad se fija y se detiene en la medida en que el artista deja suceder o provoca el suceder, pero lo detiene... y sigue siendo dueño y señor de la situación porque tiene nuevos recursos.

S. CH. — Sí, este elemento de la casualidad, como tú sabes, se ha usado mucho en el arte últimamente, inclusive para permitir al espectador crear su propia obra.

A.M. — Aunque siempre se ha usado, ahora se usa con mucha más conciencia y casi como protagonista. No hay pintura por más cerebral que sea, donde no haya unos elementos de accidente o de descontrol en determinado momento y el cubo de una pincelada de Velázquez por ejemplo, las enormes manchas de Goya, los claros oscuros de Rembrandt no eran necesariamente siempre, totalmente controlados.

S. CH. — Exacto, hablando de control, el homenaje a Hitchcock es una obra en que tú has usado plumas de aves para las impresiones.

A.M. — Sí, directamente. Son plumas mojadas en tinta y pasadas por la prensa.



DE LA SERIE "ALBUM DE LA FAMILIA"

S. CH. — *Y es evidente que al titular la obra Homenaje a Hitchcock estás pensando en su película "The Birds".*

A.M. — *Sí, la vi en la televisión en blanco y negro y me impactó enormemente. Tanto, que como estaba trabajando en Eleuterio el Coquí hago referencia en esta serie a una turbamulta de pájaros que utilizo en ese momento sin pensar y sin hacer referencia a Hitchcock. Pasa el tiempo, no más de un año, y entonces me vuelve esta idea. Busco la plancha y comienzo a experimentar en ella, ya conscientemente recordando a Hitchcock. Entonces sale toda esa serie utilizando como punto de partida aquella plancha que salió originalmente para Eleuterio el Coquí. Es una cosa totalmente distinta; comienzo con una imagen de pájaros y los pájaros van desapareciendo y voy seleccionando unas plumas que ya se constituyen en pájaros y por fin llega un diseño casi abstracto en el que hay una atmósfera.*

S. CH. — *Y en cuanto a técnica, a juzgar por lo último que has estado haciendo y el tipo de colorido que has estado usando ¿has pensado en experimentar con pastel?*

A.M. — *Sí, a mí me interesan muchos las técnicas del pastel y de la pintura. Tú sabes que yo comencé como aprendiz de pintor y dibujante. Esas fueron mis primeras incursiones en el arte, pero cuando regresé a Puerto Rico, descubrí las artes gráficas y tuve la dicha de tener maravillosos maestros como Lorenzo Homar. Encontré ahí el vehículo ideal que me proveía una serie de controles básicos en el medio ambiente y me he adecuado bastante*

bien en ese medio. Ahora siento que estoy en una etapa de transición, buscando ya otro tipo de expresión. Algo dicen de eso mis dibujos y monotipos, ya que en cierto modo son un camino que si bien parten de la gráfica en sí, son una partida hacia otro camino: me interesa abundar más en el dibujo y en la pintura.

S. CH. — *El papel o la base de la obra siempre ha sido una gran preocupación en ti y siempre has marcado una preferencia hacia ciertos tipos de papel, como los papeles japoneses y los papeles con textura. ¿Estás pensando en experimentar con una corriente que se está volviendo bastante importante en el mundo y que es la del artista hacer sus propios papeles?*

A.M. — *Hace tiempo que tengo esa preocupación y de hecho en mi último viaje a México hice averiguaciones. Hay allí varios artistas experimentando con hacer papel y pienso relacionarme con ellos.*

S. CH. — *Es una corriente que se ve aflorando en todas partes.*

A. M. — *Es bien natural. Para mí el papel es muy importante. Hay papeles que compro y dejo guardados por años hasta que llegue el momento en que tengo la obra precisa para ese papel. Por otro lado a veces tengo una idea para un trabajo y busco el papel adecuado. Pero el papel en sí es para mí un paso inmediato, el más importante paso inmediato de realización porque es el que me define los límites. Escojo también del papel la hoja, el tamaño y la*

dirección, si es horizontal o vertical, el tono del papel y su textura. Algo que trato de transmitirle a mis aprendices es la cuestión de que una obra de arte parte de sus límites para comenzar.

S. CH. — *Y es necesario tener algún tipo de límite e imponérselo uno mismo porque empezar con posibilidades ilimitadas es lo más difícil.*

A.M. — A mí me trastorna, yo no puedo bregar así.

S. CH. — *Hace inalcanzable lo que hay en el diseño.*

A. M. — Hay temperamentos que se prestan para eso, el mío, no.

S. CH. — *¿Te gustan las limitaciones iniciales?*

A. M. — Yo puedo dentro de un marco de limitaciones soltar una expresividad, pero que ya tiene unos frenos establecidos. No puedo hacer lo contrario.

S. CH. — *Por ahora.*

A.M. — Por ahora no. Entonces me pierdo totalmente pues para mí es importante la escala. Ese es otro de los criterios iniciales que yo creo de toda obra: los límites. El material sobre el que se hace la obra, los instrumentos con que se hace, el medio a utilizarse, el color y tono del fondo y la escala son parte de los límites, ya que hay cosas que te piden una escala u otra, y la escala puede ser arbitraria hasta cierto punto, pero esa arbitrariedad tiene que tener una razón de ser.

S. CH. — *Sí, claro, en el caso por ejemplo de tu obra toda la ironía de ésta está precisamente en la escala. Hablando del papel me llamó la atención ese papel marmorizado. ¿Es dibujado por tí, pintado por tí, o es un papel actual?*

A. M. — Lo adquirí en México. Tengo mucho interés en trabajar con este papel. Es una de las cosas que voy a hacer allá.

S. CH. — *Pues fíjate, hablando de esto de limitaciones y libertad que es uno de mis temas preferidos en el arte y fuera del arte, ¿tiene esa serie de "Paper Dolls" una propuesta claramente dirigida y pensada? ¿Una idea de los muñequitos?*

A. M. — De los muñequitos y de situar esos cuerpos con esas vestimentas un poco a contrapelo. La propuesta es muy pensada, muy dirigida, con una sátira de una intención devastadora. Pero ¿qué pasa? Hago esa serie y pasa el tiempo y esos muñecos empiezan a rebelarse y adquieren identidad propia porque comienzo a jugar con ellos y ya desprovistos de su ropa y de toda la intención inicial crítica dirigida, comienzo un juego y el "Paper Dolls II" sale con una libertad y un logro más alcanzado que el "Paper Dolls" original. Además con unas connotaciones y con unos contenidos mayores que cuando salieron con toda intención. Para mí ese trabajo fue muy aleccionador porque yo tenía ya mi otro trabajo terminado y estaba relativamente complacido con él, pero entonces cuando me

siento ya libre de la encomienda que me había impuesto yo mismo, o sea, de mi voluntad de hacer y empiezo ya libremente a jugar, me salen unas cosas que son mucho más interesantes y más reveladoras y que tienen en fin de cuentas más contenido y que van más al origen de esas preocupaciones que la anterior.

S. CH. — *Claro, eso vuelve al tema permanente de discusión sobre el mensaje. ¿Como es más efectivo? si un mensaje sutil lleno de ambigüedades, lleno de contradicciones o el mensaje directo, brutal que trata de meterse por los ojos...*

A.M. — Ambos tienen su sitio y su ubicación, pero hay que ver las riquezas, las posibilidades que surgen cuando tú tienes una identificación ya profunda con tu tema y volvemos otra vez a las ventajas de trabajar en serie y de agotar un tema. Llega un momento en que ya tú no tienes el tema fuera de tí o dentro de tí sino que está con la forma y el contenido; se vuelven uno, y se forman y se transforman siendo uno más bien un agente en el proceso, o sea, uno no es el amo absoluto, aunque uno sí tiene un control, pero es un control más bien rítmico, es un movimiento, ya es una especie de danza.

S. CH. — *Exacto, estamos hablando en términos musicales y efectivamente el ejemplo musical tiene que venir a la mente porque la forma del tema y las variaciones del tema es una forma clásica en la composición musical. Hay una preocupación que no sé si tienes, pero que te quiero plantear. ¿Te preocupa que se pueda interpretar por las últimas obras que estás haciendo, sobre todo "El Álbum de Familia", que tu arte que tradicionalmente se ha considerado un arte de vanguardia en Puerto Rico se esté volviendo conservador?*

A.M. — No, primero yo quisiera que me aclararas el término vanguardia desde el punto de vista expresivo, desde el punto de vista estilístico.

S. CH. — *Bueno, sí, estoy hablando de vanguardia en el sentido de un movimiento artístico que trata de introducir en un medio ambiente las visiones nuevas.*

A.M. — Yo nunca he tenido preocupación por la novedad de las visiones. Siempre he hecho y creo que lo sigo haciendo, un testimonio de lo que siento urgencia de decir, plasmar y crear. Por eso nunca me ha preocupado. Para mí es un pseudo-problema y creo que lo es en gran medida el de las vanguardias o las no vanguardias o las pseudo-vanguardias, que son las que más abundan, sobre todo en nuestro medio, cuando se trata de hacer una vanguardia falsa de cosas oídas o leídas en revistas. Para mí el único problema en el arte es que la obra esté bien hecha o no esté bien hecha, sea auténtica o no sea auténtica, sea fiel a las propuestas del creador o no lo sea. A mí no me preocupa si se me tilda de vanguardista o de conservador; eso me da igual. Nunca ha sido preocupación de mi parte y creo que se manifiesta en mi obra porque abordo de un modo diferente cada uno de mis temas, cada una de mis obsesiones. Ahora que veo montada la exposición completa que abarca tres años de trabajo, veo que, como fue hecha por una misma persona, tiene unas constantes y un hilo que va de cada

serie a cada serie.

S. CH. — *¿Cómo identificas esas constantes?*

A.M. — No sé. las siento en espíritu. Estamos hablando del artista, hablando de su trabajo que no es necesariamente lo que el artista siente en su trabajo, ni lo que el espectador siente sobre su trabajo. Yo sí siento y puedo leer dentro de mi trabajo unas constantes de forma, de composición, de color, de textura, de escala. Los temas varían y es claro que hay una serie de libertades, pero creo que esas libertades también son hermanas unas de otras, o sea, que aquí se colocan tres años de trabajo y de multiplicidad de temas. No me preocupa ni el estilo, ni el mote que le pongan al trabajo que yo hago; a mí me interesa trabajar. Me parece que la otra labor es del público y de los críticos de arte, no del artista.

S. CH. — *O sea, el encasillado estilístico es algo que a tí no te preocupa.*

A.M. — No, en absoluto. Me preocupa en términos míos personales, de mi obra. Me preocupa en tanto los encasillados estilísticos sirvan para estudiar la obra de un determinado país, de una época o de la historia de arte en sí. Creo que son útiles y no los desprecio en absoluto. Creo que el creador, por lo menos este creador, cuando se pone a trabajar no le preocupa si está haciendo un ismo u otro. A mí me preocupa hacer lo que quiero hacer, y a veces inclusive lo que no sé que quiero hacer.

S. CH. — *Exacto, pero de todos modos la voluntad de forma de la época subconscientemente funciona sobre la creatividad, uno no vive en un vacío.*

A.M. — No solamente lo de la época, sino todo el peso de la historia del arte.

S. CH. — *De hecho lo que se llama vanguardia, que tampoco a mí me gusta esa palabra, lo que se llama vanguardia del arte en este momento, es realmente un movimiento que yo considero reaccionario, el movimiento hacia el figurativismo de tipo imitativo de la naturaleza. Esa fue la lucha gigantesca del arte del Siglo XX para tratar de sobreponerse, sobrepasar esa atadura a la imitación. Precisamente la fotografía siempre fue el argumento más fuerte de todos aquellos que trataron de sobrepasar esa etapa imitativa de la naturaleza, diciendo que después de la fotografía ya no hacía falta un arte imitativo porque no podía ni siquiera llegar al nivel de ésta. Por eso es tan interesante ver que ahora la fotografía regresa como un arte en sí.*

A.M. — Lo que hace es definitivamente una maravilla, un arte de por sí. Creo que hace rato llegó a su mayoría de edad. Ahora, fijate que eso que dicen en términos de la historia del arte, es cierto. En términos de mi pequeña historia personal de desarrollo, yo siempre he estado muy cerca de la figura.

S. CH. — *Aún el arte contemporáneo del Siglo XX ha usado la figura como base para precisamente destruir el interior.*

A.M. — Me he interesado siempre por la figura, por la

imagen o por la realidad objetiva, pero no de por sí como tú puedes ver en mi trabajo. Me interesa la realidad siempre como una referencia que está alejada por lo menos dos veces: directamente y oblicuamente. En ese sentido, por ejemplo, este acercamiento al "Album de Familia" no es un acercamiento a la realidad inmediata. Fijate que es una realidad transmutada a través de un lente fotográfico ubicado dentro de otra realidad que es el album familiar y vista desde una perspectiva de un presente hacia un pasado con todos los otros pasos intermedios. Cuando hay una gran complejidad dentro del mundo de la figuración, toda la historia del arte, tanto la antigua como la contemporánea, opera sobre nosotros. Personalmente nunca me ha preocupado pertenecer ni seguir ningún movimiento como tal, aunque tampoco estoy en la posición de retraimiento, de desconocimiento, o de no querer esperar. Creo que es muy importante estar al tanto de lo que se está haciendo, pero todo debe pasar por el cedazo personal de uno y debe redundar en lo posible en una obra original. La palabra "original" no me gusta porque se ha usado mucho y no hay nada nuevo a la luz del sol, sino propio. Eso sí es cierto, esa palabra sí es adecuada.

S. CH. — *Es la recreación de una realidad a través de la mente del creador.*

A.M. — Yo me siento y siempre he tenido la conciencia de ser un artista dentro de una tradición. Para mí la tradición es muy importante, pero la veo como algo vivo. La tradición es una continuidad, no está allá, ni en una biblioteca, ni en un museo. La tradición es vida, y cambia y se re-formula; la tradición se proyecta al futuro, no al pasado.

S. CH. — *Es que el presente también define el pasado, hasta cierto punto, porque es el presente el que ha cogido un acto deliberado, busca en el pasado lo que le interesa y lo resalta. Luego, es el presente el que define el pasado.*

A.M. — Nadie está exento al carácter y al espíritu de su tiempo. Esto es imposible y es uno de los modos como siempre se puede identificar una falsificación. Cuando se falsifica una gran obra desconocida del pasado, el modo más seguro de conocer que es una falsificación es cuando se evidencian allí ciertos valores que son propiamente una lectura del presente sobre el pasado.

S. CH. — *Bueno, y hablando de planes, ¿qué actividades tienes programadas en el futuro inmediato? Creo que tienes unos viajes que hacer y que esta exposición va a viajar a distintos países.*

A.M. — Sí, es muy posible. De hecho ya tengo un compromiso en la Galería Nacional de Caracas y en la Galería Nacional del Salvador. También tengo planes tentativos para Miami y Costa Rica.

S. CH. — *Oí decir que piensas viajar a México.*

A.M. — Sí, mi familia y yo nos vamos a mudar a Ciudad de México por un par de años. Será un viaje que aprovecharé para ponerme al tanto del movimiento gráfico actual en la hermana república sin dejar de estar en contacto constante con la actualidad artística puertorriqueña.

LA CASA PICASSO

Cuando murió Picasso a la edad de 92 años dejó una fortuna evaluada en 250 millones de dólares. La mayor parte de esa fortuna consistía en obras de arte, tanto de él como de sus amigos Braque, Miró, y Matisse.

Picasso tenía en su poder a la hora de su muerte 1,876 pinturas, 1,355 esculturas, 2,880 piezas de cerámica, 11,000 dibujos y más o menos 27,000 grabados, obras suyas que no quiso poner en el mercado. Esas obras van a constituir el nuevo museo: La Casa Picasso, ahora en construcción en París.

Claude Picasso, el hijo de Picasso y de la pintora Françoise Gilot, fue el que se dedicó a ordenar su caudal y quien administra la herencia. Gracias a una nueva ley en Francia, los hijos naturales tienen igual derecho a la herencia del padre que los hijos legítimos. A los tres hijos naturales de Picasso, por orden de la Corte francesa, se le otorgó el mismo derecho que a sus hijos legítimos.

Antes de proceder a la división era imprescindible hacer un inventario y evaluar todas las obras. Con ese fin fueron transportadas desde las tres casas de Picasso, a París, donde se guardan en un banco. El inventario se hizo bajo la

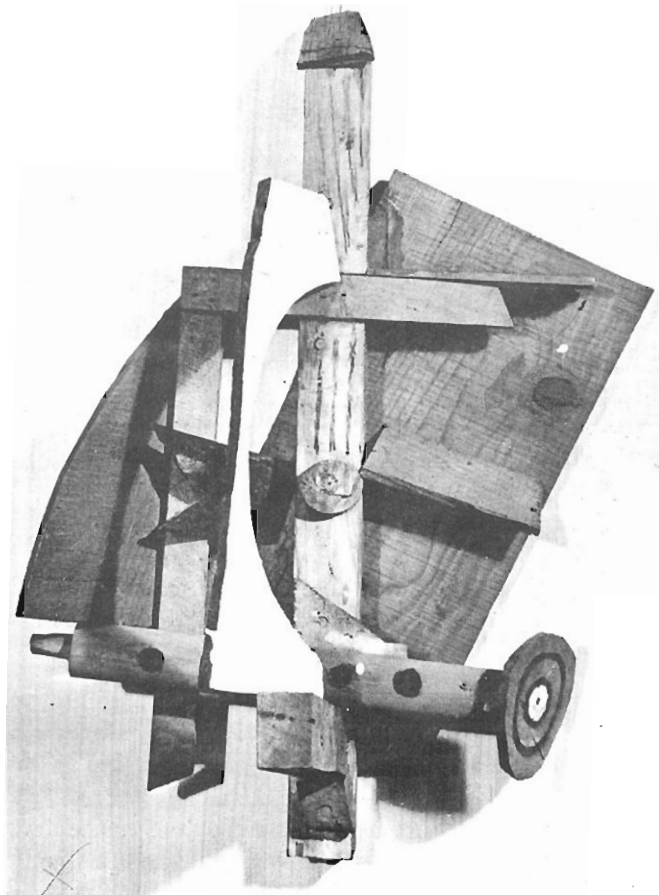
dirección de un experto historiador del arte.

El Estado francés aceptó que se le pagara el impuesto sobre la herencia en obras de arte. Es esa colección, propiedad del Estado, la que va a ser parte del nuevo museo. Este se ubica en una vieja mansión del Marais: el Hotel Salé. Allí se espera escoger las obras más significativas en la evolución de la obra de Picasso.

Ese nuevo museo pretende poner a la luz el proceso creativo de Picasso: por ejemplo, una serie de dibujos y pinturas preliminares a su "Demoiselles d'Avignon".

Esta colección es única en cuanto a la obra escultórica del gran maestro. Prácticamente todo lo que hizo Picasso en ese medio pertenece a esa colección. Ya que hay tan pocas esculturas de Picasso al alcance del público, este nuevo museo adquiere un interés extraordinario.

Se espera que esta colección vaya luego a los diversos museos del mundo entero. Por lo menos este es el deseo de Claude Picasso: "Queremos compartir estas riquezas, el nuevo museo tiene como meta no sólo conservar, sino divulgar la obra del gran maestro."



Mandolina, 1914.



"Fauno descubriendo a una mujer", Aguatinta, 1956.



Escultura en hierro, 1931.



"Una niña brincando la cuica".
Escultura.

LA PINTURA HAITIANA: NOTAS Y APRECIACIONES DE UN COLECCIONISTA

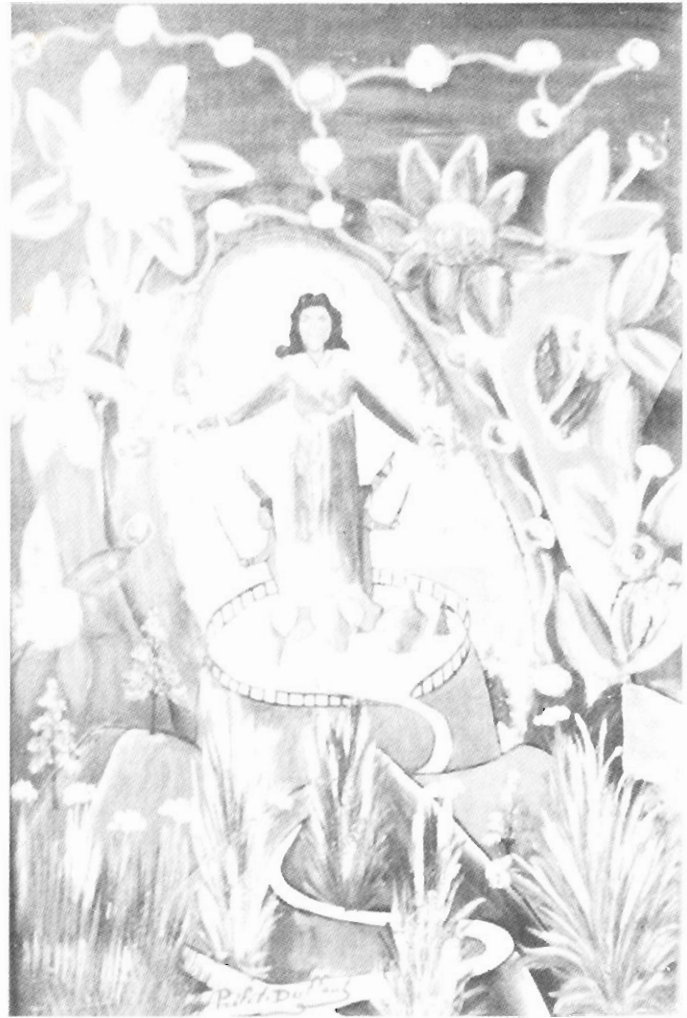
Por: Eugenio Fernández Méndez

La tradición de la pintura haitiana tiene algunas remotas raíces en la sensibilidad artística de África y posiblemente en los dibujos de colores de los indios arawaks de las Antillas. Lo primero se conservó tímidamente en las pinturas de las "cailles" o chozas de los campesinos haitianos, embellecidas como expresión de una profunda y humana necesidad del arte. Muchas tribus del África como los Dogón del área occidental francesa tienen una rica tradición artística que se manifiesta en las tallas de madera de los dioses y espíritus ancestrales y en las puertas hermosamente talladas de los santuarios y graneros de su aldea. Incluso la pintura corporal ceremonial de muchas tribus de la costa del Marfil, como los gueré, cercanos a Liberia, es de una belleza y riqueza de diseños verdaderamente admirable. Las máscaras pintadas de muchas tribus occidentales como los Bayaka, los Kurumba y tantas otras, son de una perfección de diseño y color que los convierte en la admiración de tantos coleccionistas de arte en el mundo entero. Las pinturas de los escudos de los guerreros Massai de Kenya son de una perfección de color y diseño que los iguala a muchas pinturas abstractas modernas. Las vasijas de cerámica pintadas del África recuerdan muchos de los diseños que se repiten en los decorados de los templos del vudú haitiano. Una casa de los Ndebele del Transvaal y otras tribus africanas tanto en su arquitectura como por su color (sus ricas pinturas murales con que están engalanadas sus muros exteriores) son como creación artística de una extraordinaria belleza. La historia del arte en África, que tanto influyera en el arte moderno de Europa, — recuérdese a Picasso y Modigliani — se remonta pues a tradiciones bíblicas y pre-bíblicas, cuyas raíces se pierden en la prehistoria.

Estas fuertes tradiciones artísticas se perdieron en su mayor parte, para los esclavos de Haití, pero algo de esa tradición resurgió por influencia bíblica y cristiana principalmente tan pronto la libertad de expresión fue hecha posible por la liberación que trajo la Revolución Haitiana (1804).

Así lo atestigua la costumbre del campesino pobre de Haití de embellecer su "cailles", o su casa — un poco más suntuosa — con adornos que dieron a la arquitectura popular un carácter propio. Luego más tarde durante el siglo XIX y comienzos del actual los haitianos desarrollaron, como tantos otros países del Caribe una arquitectura peculiar con un sello caribeño, de lo cual son expresión distintiva la arquitectura de la época victoriana o las "casas de gengibre" de Haití, como se les ha llamado. Estos estilos artísticos, son propios del genio popular haitiano, y revelan por su obstinación la humana necesidad del arte.

La otra corriente a que quiero referirme es la de los



DIOSA VUDU: Prefette Duffaut. Colección Eugenio Fernández Méndez.

"vevers" o diseños sagrados del "vudú" religión secular del pueblo haitiano) con su triple sincretismo de elementos indígenas, africanos y cristianos. Son éstos unos dibujos que se trazan con tiza en el suelo del "humfor" o templo vudú, para invocar el descenso de los loa (dioses o espíritus) que se posesionan de los iniciados y se comunican con los hombres. Estos dibujos son desconocidos en África pero son comunes a varias religiones de los indios de América, como los Zuñi, los Hopi y los Navaho, entre otras. Es posible, aunque el dato no fue registrado por los antiguos cronistas de las Antillas, que esas tradiciones existieran entre los indios de Haití, y tal vez en Cuba y Puerto Rico. Pero sólo en Haití sobrevivieron conservando su función como parte del culto sagrado en el templo "vudú". De ahí,



CEREMONIA VUDU: Julio Jean. Colección Eugenio Fernández Méndez.

pues, brota otra de las fuentes de la pintura haitiana, como bien han apuntado el antropólogo Alfred Métraux, o el escritor norteamericano Selden Rodman en sus valiosos libros *Renaissance in Haiti* y *The Miracle of Haitian Art*.

Conocer a Haití, no es fácil, primero porque su tradición histórica apenas comienza a formarse con criterios modernos en época reciente. Es además difícil conocer a Haití porque su pueblo habla "créole" una lengua sincrética que incluye voces y gramática africanas, con elementos importados del francés, el español y las lenguas aborígenes de Haití. Aún cuando la lengua oficial de Haití es el francés, vehículo de la enseñanza oficial en las escuelas, el pueblo urbano y rural de Haití, en villas, campos y ciudades habla el "créole" y es ésta la lengua de la música popular y de su vida diaria. Sin embargo, es cierto que muchos haitianos educados hablan más de una lengua, y es fácil comunicarse con ellos en francés.

Uno de los rasgos para mí más significativos del movimiento pictórico de Haití es su capacidad para definir y revelarnos el verdadero rostro de Haití, el alma generosa de su pueblo. Muchos extranjeros no ven en Haití otra cosa que su pobreza, pero se olvidan o pasan por alto la gran riqueza espiritual y humana que de ese fondo de pobreza ha surgido.

Los campesinos de Haití comparten en su pobreza un fuerte lazo de solidaridad humana que enriquece la vida, dándole noble sentido. De ahí su fe profunda, su conformidad y su confianza en Dios. Pocos pueblos de la tierra hablan con Dios con mayor familiaridad que los haitianos, quienes le llaman el "Buen Dios" y con quien mantienen trato diario y familiar al pintar alegremente en sus "taps taps" o camiones de transporte público: "Viva Dios". El amor del haitiano por su tierra es igualmente admirable. La tierra es pobre y a veces ingrata, pero el haitiano la quiere como una buena madre.

Es bien sabido que Haití fue colonia francesa en los siglos XVII y XVIII. Es bien sabido que Toussaint Louverture inició su liberación en 1791 y que Dessalines la proclamó República Libre en 1804. Es bien conocido lo difícil de su proceso de estabilización económica y social durante el

siglo XIX y buena parte del siglo XX. A pesar de ello, la República de Haití obstinadamente ha sido celosa defensora de su libertad. Todavía alguna gente conserva ideas prejuiciadas y hasta desprecio o indiferencia por la suerte del pueblo haitiano. Una historia de dos siglos no se borra en poco tiempo. Pero hoy Haití cuenta con muchos amigos fuera de su tierra y sus propios directores políticos e intelectuales se interesan en formar y depurar sus tradiciones republicanas como un pueblo libre más de América.

Igualmente, es bien conocido, y no voy a insistir en describirlo, el proceso del comienzo de la pintura haitiana. Mencionemos como simple referencia al iniciador Dewit Peters, a Héctor Hippolite, a Philomé Obin, a Robert St. Brice, a Castera Bazile, a Wilson Bigaud y todos los pintores que iniciaron el Centro de Arte de Haití en 1944. La historia ha sido contada varias veces por admiradores del movimiento de la pintura haitiana. Hoy Haití, con todas las fallas y reparos que pudieran hacerle sus gratuitos detractores, cuenta con más de 800 pintores, de los cuales más de un centenar son maestros en el más legítimo y verdadero y válido sentido de esa palabra en la historia del arte universal.

Son admirables algunos datos que voy a ofrecer. La propia familia de Philomé Obin, patriarca de la pintura haitiana, no solo creó una escuela, — la distintiva Escuela del Norte — sino que inició la corriente de crear una tradición familiar en la pintura. Así los hermanos Philomé y Séneque han sido continuados por sus hijos Antoine y Telemaque, y por sus nietos Sully, Michel y Harrison Obin. Valga decir, que la dignidad de ese legado no ha sido desmerecida por ninguna consideración comercial.

Igualmente otros pintores actuales, obligados por las estrecheces económicas y en vista de que la pintura tiene un mercado apreciativo en el extranjero y en Haití, han dedicado sus talentos a seguir el ejemplo de sus padres. Así Pierre Joseph Valcin, hijo de Gerard Valcin; W. Abelard, hijo de Gesnner Abelard, y Faurange Valcin II, un extraordinario pintor moderno con una maestría técnica que bien podría envidiar un émulo de Salvador Dalí.

Un pintor moderno como Bernard Sejourné pinta tan bien como cualquiera de los renombrados maestros modernos de la escuela de París. Sobre los pintores modernos de Haití, muchos desconocidos hasta hoy para el mundo exterior con la excepción posible de los más perspicaces críticos y coleccionistas de arte, habrá mucho que decir en el próximo futuro.

Ya por fortuna un crítico de arte francés de la talla del genial André Malraux ha inscrito el arte haitiano en la pintura universal con su obra *L'Intemporel*, y el Museo del Louvre en París ha abierto sus generosas puertas. Así, Haití llegará pronto a ocupar el lugar que legítimamente le corresponde por el talento de sus grandes hombres y artistas, no solo "naifs" sino modernos del más avanzado modernismo.

Se me acusa cuando hablo del arte haitiano de "exagerado" entusiasmo, pero sé bien y confieso, que lo que me guía no es sino un acto de pura y objetiva justicia al arte. Sólo tardarán ya poco tiempo, en ver esta grandeza, ¡los que tengan ojos para ver!

EL ROL DE LA MUJER EN LAS ARTES PLÁSTICAS EN PUERTO RICO

Por: Marimar Benítez



MUTACION, Aguafuerte, M. E. Somoza.

El auge del movimiento de liberación femenina ha despertado el interés por rescatar del olvido a las mujeres que han desempeñado un rol importante en el desarrollo de la sociedad contemporánea. En el campo del arte este interés se ha traducido en la producción de una serie de escritos casi todos de carácter polémico y teórico, sobre todo en los EEUU. En esta bibliografía se exploran temas tales como:

1. ¿Cuál ha sido el rol de la mujer en el desarrollo del arte?
2. ¿Existe tal cosa como una sensibilidad y estética femenina?
3. Finalmente, ¿por qué no se han desarrollado genios mujeres en el campo del arte equivalentes a Miguel Angel, Rembrandt, Picasso o Matisse?

(La contestación a esta última pregunta es similar a la contestación de la misma en otros campos — la sociedad no le ha brindado a las mujeres la oportunidad de educación para el desarrollo de su potencial creativo.)

Dentro de esta bibliografía se destaca un estudio serio llevado a cabo por las historiadoras de arte Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris. Estas dos investigadoras se dedicaron por espacio de 6 años a reunir una muestra de la

producción de artistas mujeres de Europa y el Nuevo Mundo entre los años 1550-1950. Dicho estudio culminó en una exposición de arte en el Museo del Condado de Los Angeles cuyo catálogo contiene este importante estudio. Vamos a utilizar el mismo como marco de referencia para nuestras observaciones sobre el rol de la mujer en las artes plásticas en Puerto Rico.

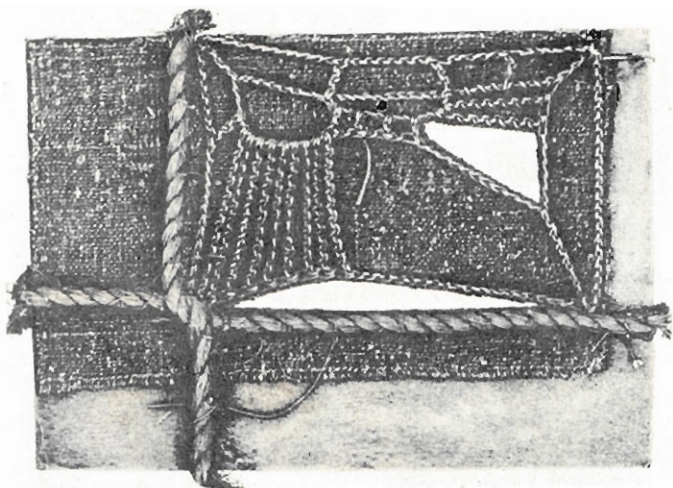
La historia de las artes plásticas en Puerto Rico es fragmentaria; muchas de las obras que se ejecutaron se han perdido por el efecto de la naturaleza — los proverbiales temporales, la polilla, los hongos — la desidia y el maltrato. Pocas piezas del período anterior al siglo 18 han sobrevivido estos embates, la mayoría de ellas de carácter religioso conservadas en iglesias y santuarios de la isla. De esta manera, aunque tenemos referencias documentales de una serie de pintores, son pocas las obras que se pueden adscribir a sus nombres. No es este un fenómeno exclusivamente puertorriqueño, pero no deja de ser menos doloroso.

En la figura de José Campeche nos encontramos ante el primer artista de gran valía en Puerto Rico, cuyo valor fue reconocido por sus contemporáneos de manera tal que han sobrevivido un número considerable de sus obras, unas 115, estimado en un 25% del total de su producción. El taller de la familia Campeche era de carácter familiar; en el mismo aprendió José junto con sus hermanos Miguel e Ignacio el oficio de su padre Tomás. Aunque en la casa Campeche también vivían las hermanas del pintor, no nos han llegado referencias de la participación de éstas en el taller.

La primera referencia a unas mujeres desempeñándose como artistas es en el taller familiar y escuela de arte de José Cletos Noa en San Juan. Magdalena, Amalia y Asunción Cletos aprenden los rudimentos de pintura en el taller de su padre, donde también se inicia en las artes nuestro Francisco Oller. En la Primera Feria Exposición de Puerto Rico en 1854, auspiciada por la Real Junta de Comercio, presentan las hermanas Cletos 10 obras pintadas en colaboración con su padre, por las cuales reciben medalla de oro. A la misma Feria concurre Oller, quien a su vez recibe medalla de plata. Al año siguiente las hermanas Cleto presentan 16 obras de calidad variable, las cuales le merecen medalla de plata y cincuenta pesos como premio del Jurado.

En el estudio de Nochlin y Sutherland al que hemos hecho referencia se señala que la mayor parte de las mujeres artistas tenían una relación estrecha con artistas varones — aprendieron el oficio de sus padres, hermanos, esposos o amantes. El caso de las hermanas Cletos cae pues dentro de este fenómeno social que también se da en Europa y en EEUU en menor grado.

Además de las hermanas Cletos se desempeñan en San Juan una serie de mujeres pintoras en todo el siglo 19.



COMPOSICION, 1971, intaglio, Isabel Vázquez Maldonado.

Consuelo Peralta de Riego Pica, quien vive aproximadamente entre 1810 y 1875, y de quien también se conservan una serie de cuadros, recibe medalla de oro en 1855, en la misma Feria donde las hermanas Cleto recibían la de plata. Cinco años más tarde, en la Exposición de 1860, Doña Consuelo exhibió ocho pinturas, de nuevo recibiendo medalla de oro. Asimismo en la Exposición de 1854 Beatriz Massana, una de las hermanas Massana, exhibe tres pinturas. En la cuarta Feria de 1865 se habla de la pintura de dos señoras de la capital, que se cree es una referencia a las hermanas Massana. En el 1854 y 1855 expone Cipriana de Andino de San Juan, recibiendo en el 1855 medalla de plata y 24 pesos. También se hace referencia a Bernardina Rubin de Celis, quien se distinguía a mediados del siglo en el campo de la pintura, aunque de ella no se conoce cuadro alguno. Ya para el 1822 en la primera cátedra de dibujo al natural que instituyó la Sociedad Económica de Amigos del país y cuyo maestro fue don Juan Fagundo estaban matriculadas las niñas Justa Fuertes y Petrona Celestina Font, quienes pasan a ser Socios de Mérito en la relación que hiciera la Sociedad en el 1859. Además de las mencionadas, a la exposición de 1855 concurren de la isla Tomasa González de Caguas, Emérita Cebollero de Manatí, Josefa Lloreda de Mayagüez y María de la Paz Carrión de Gurabo. Asimismo a las exposiciones subsiguientes concurren una serie de mujeres cuyos nombres no seguimos mencionando para no hacer el recuento excesivamente largo y tedioso.

El interés de las mujeres por el arte lo fomenta asimismo el pintor Francisco Oller, quien a lo largo de sus últimos años en Puerto Rico establece un número de academias de arte, en las cuales se dedica exclusivamente a la enseñanza de mujeres. La inclinación de Oller a darle clases solamente a mujeres se puede explicar como una expresión de sus ideas libertarias. Sabemos que Oller defendió las causas de la emancipación de la esclavitud, la igualdad de las mujeres y la libertad para Puerto Rico. El hecho de haber estudiado junto a las hermanas Cleto en su juventud también fue un factor que contribuyó a su disposición positiva hacia el aprendizaje de las mujeres. Oller mismo señala que la grata compañía de las alumnas le ayudaba a consolar los días de pobreza y la situación incómoda a la cual se había visto reducido al regresar a Puerto Rico.

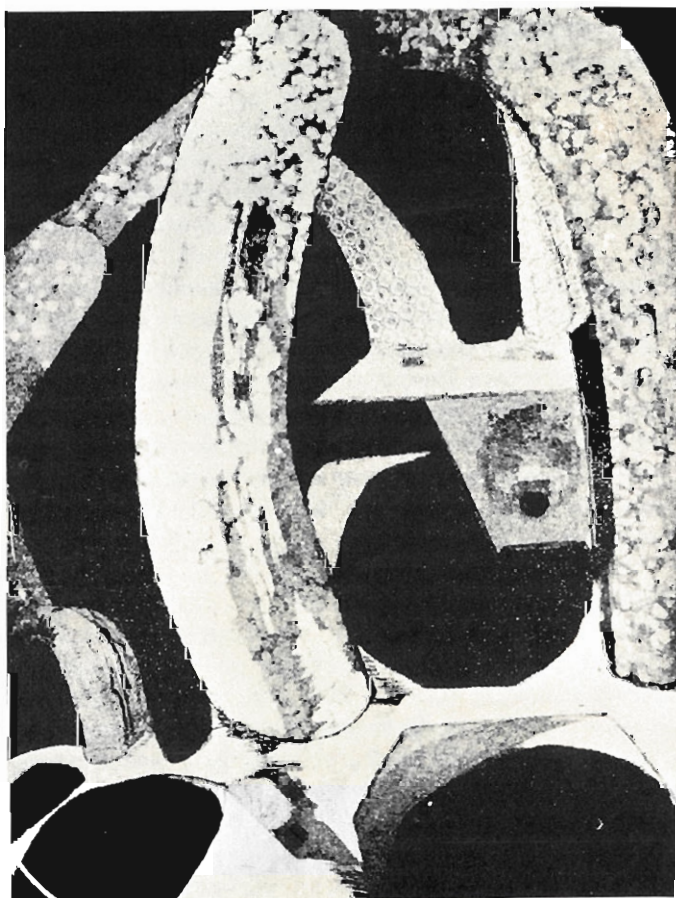
Por otro lado, también se ha dicho que el interés de Oller en la enseñanza de jóvenes de sociedad responde a los valores compartidos por él de que el aprendizaje del arte pertenece a la esfera de la educación de una dama refinada, sin mayor trascendencia ni importancia. Si bien es claro que dichos valores existen y que son compartidos aún hoy en día por muchas personas, rechazamos esta interpretación. Nos parece que Francisco Oller tomaba muy en serio su oficio y vocación de pintor.

Continuando con nuestro relato histórico del papel que han jugado las mujeres en el desarrollo de nuestras artes plásticas, las primeras décadas del siglo 20 son años muy difíciles. En palabras del Dr. Osiris Delgado:

“cuando el país está sumido en un letargo espiritual, anonadado por la presión oficial orientada hacia la transmutación cultural de sus habitantes.”

Notable en estos años será la influencia de una serie de artistas, en su mayoría españoles, quienes se dedican a enseñar arte en Puerto Rico. El más importante de éstos en el primer cuarto de siglo es Fernando Díaz McKenna quien establece una academia particular. Entre discípulos se encuentra un número de mujeres, siendo Angela Feliú premiada con medalla de oro en el 1937. En la Feria de 1920 exhiben obras las alumnas de Elias J. Levis, quien es profesor de pintura y dibujo en los Asilos de Niños y Niñas de Santurce.

Además de la participación de las mujeres en las escuelas de arte, en concursos y exposiciones, un grupo de mujeres también se dedicó a la docencia del arte, entre las cuales



REMINISCENCIAS I, 1971, intaglio, Susana Herrero.

sólo van a destacarse la Academia de Arte de Edna Coll, por ser una escuela profesional de arte para la década del 40 en Puerto Rico.

Si bien es cierto que encontramos a muchas mujeres participando en actividades artísticas, enseñando y tomando clases de arte desde principios del siglo pasado, es necesario aquilatar la calidad de las obras de estas mujeres. Como señalé anteriormente, existe la noción de que el estudio de arte forma parte de la educación de las señoritas de sociedad, y que la obra producida en el pasado por estas mujeres no es de carácter trascendente y pertenece al mismo renglón que el saber colocar los cubiertos en una mesa y saber servir una mesa formal. Que la participación de las mujeres en la actividad artística se circunscribe a la pintura de flores y no tiene ninguna importancia estética. En el estudio Nochlin-Sutherland Harris al cual hemos hecho referencia se señala que por factores de actitudes sociales, a las mujeres les era vedado el asistir a las clases de dibujo al desnudo, uno de los fundamentos del estudio del arte. Por esta razón, la producción de las mujeres artistas se circunscribió predominantemente a la naturaleza muerta y el paisaje. Un vistazo preliminar a la producción de nuestras mujeres artistas en el siglo pasado nos señala que las obras producidas por las mujeres y exhibidas en las ferias y concursos no diferían sustancialmente en términos temáticos de las obras producidas por los hombres.

La pregunta de la aquilatación del valor de las obras producidas por mujeres pintores en nuestra tradición nos lleva también a una pregunta que ha tomado importancia en los últimos años con el desarrollo del movimiento de liberación femenina — ¿existe tal cosa como una sensibilidad estética propia de las mujeres? ¿Producimos las mujeres obras de arte que difieren sustancialmente de las producidas por los hombres? A falta de un estudio más completo sobre las obras producidas por las mujeres que han cultivado el género de las artes plásticas en Puerto Rico, volvemos a citar las conclusiones del estudio Nochlin-Sutherland Harris. Estas autoras llegaron a la conclusión de que en términos de tema, tratamiento, uso de color, composición y criterios de diseño y excelencia, las obras producidas por estas mujeres no diferían de la producción de sus contemporáneos del sexo opuesto. Que era imposible llegar a conclusión alguna sobre la existencia de una "sensibilidad femenina" particular que distinguía estas obras de las obras producidas por hombres, y finalmente, que era imposible determinar si una obra había sido pintada por una mujer o por un hombre en base a criterios objetivos.

Aparte de las obras producidas por mujeres en Puerto Rico que no podemos categorizar como obras de arte por la falta de calidad estética de las mismas, creemos que preliminarmente podemos concluir que la producción de nuestras artistas del siglo 19 y principios del siglo 20 no difiere de manera significativa de la obra de los pintores varones. Lo anterior se dramatiza si recordamos que hay una serie de cuadros de manos de Asunción Cletos, en los cuales copió la obra de José Campeche y que por muchos años se creyó que eran de mano del maestro.

En relación a las artistas contemporáneas, cabría asimismo hacer un estudio comparando la producción de



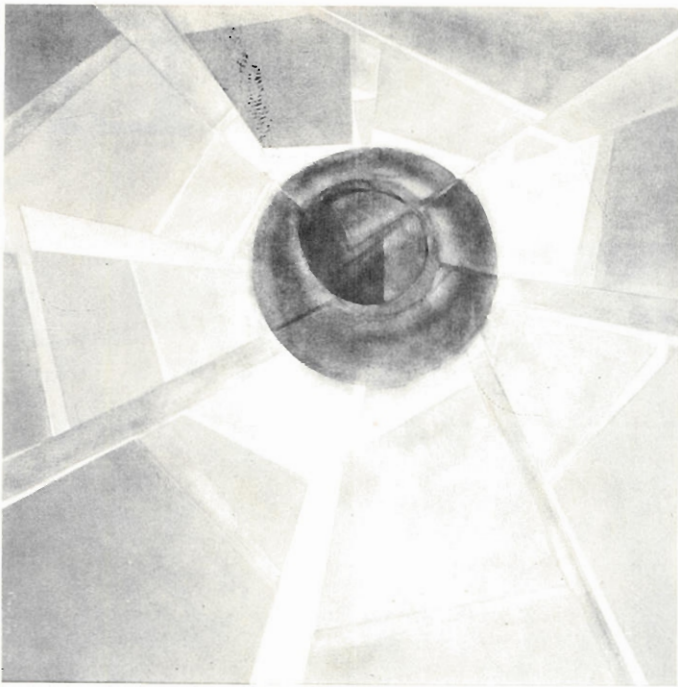
"EQUILIBRISTA", Pintura, Myrna Báez.

éstas vis a vis con la de los artistas hombres. Es posible que dicho estudio arroje conclusiones similares. Sospechamos que la "sensibilidad femenina" no es otra cosa que la extensión de unos estereotipos culturales al campo de la estética.

En el panorama artístico contemporáneo encontramos que las mujeres desempeñamos roles importantes en el mismo. Como artistas creativas es importante destacar a las pintoras Olga Albizu, Myrna Báez, Isabel Bernal, Irene Delano, Consuelo Gotay, Natividad Gutiérrez, Susana Herrero, Lisette Rosado, María E. Somoza e Isabel Vázquez. Luisa Géigel de Gandía fue una de las pintoras destacadas de la década del 40 en Puerto Rico. Ha pasado al campo de la escultura donde se ha distinguido tanto por su producción como por su labor docente. La escultora Carmen Alvarez Feldman es otra importante escultora mujer en nuestro arte contemporáneo.

En el campo de la docencia del arte encontramos que las facultades de las diferentes universidades del país están compuestas tanto por hombres como por mujeres en proporciones casi iguales. Lo mismo se puede decir del Departamento de Instrucción.

Finalmente, en el campo de la dirección de programas y museo señalamos que el Museo De Hostos está bajo la dirección de una mujer, la Srta. Haydée Venegas, mientras que la Srta. María E. Somoza dirige el importante Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura. Encontramos también un grupo de mujeres a la cabeza de galerías de arte; el Programa de Bellas Artes del Departamento de Instrucción fue dirigido por la Dra. Carmen Tuya, y está ahora bajo la dirección de la Dra. Rosa Ena Torruella.



MODULACION EN AZUL, Noemí Ruiz.

Esta reseña nos señala un fenómeno que valdría la pena estudiar más a fondo — ¿por qué nuestra sociedad que tradicionalmente le ha negado oportunidades de progreso a la mujer en muchas áreas, ha sido más liberal en el campo de las artes?

En la Conferencia Puertorriqueña de la Mujer tuvimos el honor de moderar el foro sobre la mujer en las artes. Pasamos a relatar algunas de las ponencias que hicieron las compañeras artistas en cuanto a la actitud en el mundo del arte respecto a las mujeres.

En primer lugar las compañeras señalaron que no se habían topado con casos de prejuicio de parte de los compañeros varones en relación a su rol como artistas. Apuntaron las compañeras que no sentían que en contra de ellas se discriminara por razón de su sexo, que se encontraban en situación similar a la de los artistas hombres, tanto en cuanto al acceso a galerías de arte donde exhibir sus obras, como a oportunidades de estudio y trabajo. Concluyeron que, por desgracia, la clase artística tanto femenina como masculina se encontraba en una situación difícil, pero que ellas compartían las dificultades con los compañeros por igual. Difiere esta conclusión de otras que se hicieron en la misma Conferencia sobre otros sectores de nuestra sociedad.

Este fenómeno no es característico de Puerto Rico exclusivamente. Encontramos en la América Latina una situación similar que nos parece igualmente extraña al reflexionar que las otras sociedades hispanoamericanas también son consideradas "machistas". Si nos referimos por otro lado al panorama de las artes en los EEUU o en Europa, el cuadro del rol que desempeña la mujer en las artes es totalmente diferente. En un estudio llevado a cabo en los EEUU con motivo del Año Internacional de la Mujer se encontró muestras de un discrimen marcado en contra de las mujeres en las oportunidades de empleo, de educación, acceso a galerías de arte, así como en la

adjudicación de premios. En el nivel de los artistas de vanguardia internacional, la única mujer que ha jugado un papel importante en el cuadro de las super-estrellas es la venezolana Marisol. No existen paralelos en los EEUU o en Europa para una Frida Kahlo, Myrna Báez, Amelia Peláez, Leonora Farrington, y podemos seguir enumerando mujeres artistas de primera importancia dentro del arte hispanoamericano. ¿Cómo explicar esta situación?

Una de las compañeras artistas en la Conferencia a la cual hemos hecho alusión adujo como una posible explicación a esto el hecho de que el arte representa un área de importancia nominal dentro de nuestra economía. El mercado de arte en Puerto Rico es limitado, la venta representa un renglón menor en nuestra economía, y en la medida en que siga siendo nominal le será permitido a la mujer participar en forma destacada. Por el contrario, el mercado de arte en una ciudad como Nueva York en la cual la venta de obras de arte en el 1977 representó un total por sobre 400 millones de dólares, no le es accesible a las mujeres. Aunque esto puede explicar ciertos aspectos de esta situación, no creemos que sea una explicación totalmente satisfactoria, pues deja fuera la realidad del mercado de arte de Venezuela, Argentina, México o Colombia, en los cuales las obras de artistas mujeres son bien cotizadas.

¿Qué explicación razonable podemos darle a esa diferencia entre los mercados y la producción artística hispanoamericana y la europea y norteamericana vis a vis la mujer? Quisiéramos suscribirnos a la hipótesis de que el campo del arte representa una sub-cultura donde los prejuicios tradicionales y los estereotipos sobre los hombres y las mujeres se han ido eliminando para ser sustituidos por unas relaciones humanas basadas en los criterios que son verdaderamente fundamentales. Esto sólo contesta la pregunta parcialmente y estamos conscientes que es este un fenómeno complejo y digno de serio estudio y consideración, cuyos parámetros sólo intentamos plantear.

Cuando llegamos a Ostende, ciudad balnearia del Flandes occidental, nos encontramos con una fina y profunda melancolía. Quizá se debió a los interminables kilómetros de fina arena, a su larga franja de dunas o a los recuerdos que dejaron en sus calles y edificios los años vividos cuando terminaba el Siglo XIX...

Caminamos por el ancho malecón, era un día espléndido, pero el cielo y el mar seguían siendo grises; al poco rato nos introdujimos en la parte vieja de la ciudad, después de pasar innumerables restaurants y cafés, y desembocamos en la Place d'Armes, donde no pudimos dejar de percibir la atmósfera de la "Belle Epoque", al contemplar la hermosa casa restaurada del pintor James Ensor.

En muy pocas ciudades se puede percibir tanto la presencia de un artista. Cuando visitamos su tumba, en un pequeño cementerio cercano a la antigua iglesia de Nuestra Señora de las Dunas, pensamos en este hombre singular, que rió siempre, con una triste risotada flamenca, llena de sarcasmo y amargura, pero expresando cabalmente su espíritu y el de su tiempo.

Nació Ensor un viernes 13 de abril de 1860, en el bazar que poseían sus padres, rodeado de juguetes, máscaras, baratijas y "souvenirs". Pasaron los años y según parece, no demostró demasiado entusiasmo en las tareas escolares pero sí, en cambio, demostró interés en dibujar y pintar. En vista de esto, su familia resolvió alentarle en este camino.

Los primeros pasos los dió el joven James en Ostende, bajo la mirada de dos artistas locales. Luego en 1877 a la edad de 17 años, marchó a Bruselas para ingresar en la Academia de Bellas Artes, donde se mantuvo estudiando durante tres años.

Es en esa época en que fue huésped del Profesor Rousseau y su esposa Mariette, quienes lo estimularon siempre y hasta le compraron algunas de sus obras de estudiante. Esta amistad, con el entonces Rector de la Universidad, le valió ser introducido en un ambiente amante de las ciencias y las artes, donde los librepensadores, poetas y anarquistas, entablaban largas discusiones hasta bien entrada la noche.

De vuelta a Ostende, instaló su estudio en el desván de la casa de sus padres y comenzó a trabajar. Nadie hubiese podido prever, al ver sus cuadros pintados con notable realismo donde predominaban los tonos grises, lo que sucedería pocos años más tarde, cuando su pintura tomó un camino áspero y burlón. En esta etapa de su vida, abundan los temas de interiores, en donde muestra la pequeña burguesía, los paisajes neblinosos, propios del ambiente exterior que lo rodeaba, algunos aspectos de la vida de los trabajadores y naturalezas muertas. De ese entonces, sus cuadros mas notables fueron: "La dama de abanico", "Retrato de Willy Finch", "Tarde en Ostende" y "El Lampista" donde se encuentran ciertas tendencias cubistas. También pintó las máscaras de su primer cuadro



"Entrada del Cri-

titulado: "Máscara mirando un bufón negro"; tenía en ese entonces 19 años. De vez en cuando volvía a Bruselas y siempre se hospedaba en casa de los Rousseau, allí frecuentó a varios jóvenes que serían sus amigos y compañeros de salidas, y sobre todo estrechó la amistad con el hijo del profesor de física: Ernesto. Si las máscaras comenzaron a aparecer en sus cuadros, porque formaban parte del folklore de Ostende, es muy posible que los esqueletos se debieran a la estrecha amistad con este joven estudiante de medicina, con quien aparece en varias fotografías de la época, blandiendo osamentas, o simulando operaciones donde Rousseau, con bata de cirujano, le extrae a Ensor la "piedra de la locura". También recorrían enmascarados las calles de la ciudad, espantando a las gentes, que era precisamente lo que ellos querían conseguir.

En una sociedad burguesa, preocupada siempre por su comportamiento y por la opinión de los demás, estos hechos extravagantes causaban gran alarma. A veces iban al mercado a provocar a las vendedoras, para hacerse gritar insultos y amenazas. Cuando la provocación llegaba demasiado lejos, les arrojaban toda clase de mercancías,

ENSOR

García Segovia



Entrada en Bruselas - 1899.

produciendo un tumulto general.

Así era Ensor en estos años, sus historiadores dicen que la excentricidad era una característica de su familia; quizás fue uno de los factores que contribuyeron a hacer de este artista un pintor de tanta capacidad creativa.

En 1883 envió una obra al Salón de Bruselas, que fue rechazada, en ese mismo año se une al grupo de vanguardia llamado "Círculo de los Veinte", fundado por Octave Maus, que era en ese entonces uno de los movimientos más avanzados al que concurrían toda clase de artistas, siempre que tuvieran algo nuevo que mostrar o decir. Aún así, Maus muchas veces le pidió que retirara algún cuadro por ser demasiado escandaloso. Dos años antes, cuando participó en su primera exposición en el círculo "La Chrysalide", fue muy maltratado por la crítica, luego, al año siguiente, cuando envió a Amberes su "Comedora de ostras" éste, no fue aceptado. Eran malos tiempos para Ensor, cuando volvió a ser rechazado en el Salón de Bruselas de 1884, publicó un ensayo donde se burlaba de sus antiguos profesores, cuyas relaciones por otra parte nunca habían sido afortunadas. El folleto se llamó "Tres semanas en la Academia" y tuvo muy mala acogida, sin embargo, éste no

cejó y se enredó en polémicas y discusiones que a veces no tenían nada que ver con el arte. Siguió perteneciendo al "Círculo" a pesar de que no era bien aceptado, pero como ese grupo organizaba exposiciones todos los años, comprendió que era la única manera de exhibir sus cuadros.

Afortunadamente no estaba completamente solo, un grupo de intelectuales le brindó su amistad, entre ellos: Maeterlinck, Demolder, Verhaeren y Eekhoud.

Ensor siguió trabajando en ese ambiente irreal que él mismo había creado, no con sueños, sino exaltando el mundo que lo rodeaba, sirviéndose de las máscaras y esqueletos para utilizar la deformación de éstas, cambiando rostros y exaltando el color hasta hacerlo lujurioso y violento. Él hablaba de sus máscaras como: "dolientes, escandalizadas, insolentes, crueles y maliciosas." Pintaba a los seres humanos ocultándose tras ellas, haciéndose mal, burlándose unos de los otros, en comparsas callejeras en un mundo de espanto y pesadilla.

La pintura de Ensor no fue reconocida en su época, pasarían muchos años más, para que se comprendiera cabalmente su arte; él realmente estaba adelantado a sus contemporáneos, para ese entonces Van Gogh estudiaba en la Academia de Amberes, Toulouse Lautrec tomaba la decisión de dedicarse por entero a la pintura y Paul Gauguin estaba en Pont-Aven soñando con su proyecto de un "atelier" en los trópicos.

Los historiadores de arte están de acuerdo en que si Ensor fue el más grande exponente y creador del expresionismo flamenco, Munch lo fue del escandinavo y su contemporáneo, pues apenas se llevaban tres años de diferencia. La similitud de la vida de estos pintores que estaban a la altura uno del otro, aunque de diferentes maneras, es notable. Prepararon el camino para los que vendrían luego. Los dos, solteros empedernidos, vivieron muchos años, aunque sus mejores obras fueron realizadas alrededor de los 40: Munch siguió el camino de la tragedia, en cambio Ensor, llenó su vida con una continua farsa, burlándose hasta de sí mismo.

Su estilo llega al climax, cuando pinta esa grandiosa tela, que podría ser un nuevo Domingo de Ramos titulada: "La entrada de Cristo en Bruselas." Este enorme cuadro de 4,31 metros de largo por 2,58 de alto, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Amberes. Allí vemos acompañando a Cristo, a una dinámica muchedumbre popular donde no faltan mezclados entre una aglomeración de cretinos: a elegantes damas, máscaras, eclesiásticos, clowns, banderas y estandartes, dignatarios y demás representantes de la sociedad que él tanto detestaba y burlaba. La intención satírico-moral del cuadro, nos muestra qué tan hondo calaba este artista. Igual color usa en "La vieja de las máscaras" y en "Máscaras burlándose de la muerte."

En el año 1888, que fue uno de sus más productivos, fue rechazado su envío al Salón de los Veinte, pero Ensor era joven y esto no le afectó demasiado, contaba en ese entonces 28 años. Pintor maldito, de aspecto poco común, aparecía como un excéntrico en un grupo de selectos pensadores. Entró entonces en su vida, la mujer que lo acompañaría, aunque a la distancia, durante toda su larga existencia: Augusta Boogaerts, a quien Ensor apodaba "la sirena."

Uno de sus amigos, el poeta simbolista Eugene Demolder, quien creía firmemente en él, organizó la primera muestra personal de Ensor, que fue en Bruselas, en el año 1896. También gracias al mismo amigo, la revista "La Plume" expuso alguna de sus obras en París y dedicó al artista un número especial. Pero desafortunadamente, todo esto no tuvo mucha repercusión.

Ya entrado el 1900 su producción de obras se hizo cada vez más espaciada, continuó trabajando, con una paleta más clara y algo de simbolismo, pero había perdido ya su fuerte lenguaje. Algunos estudios sobre su vida nos dicen que fue a causa de una crisis nerviosa y otros, que fue debido simplemente a que este artista... se cansó de luchar. Desde la muerte de su padre se sintió muy solo, la crítica, sus amigos del grupo los Veinte e incluso su familia, lo herían constantemente. Su madre y sus tías le reprochaban sus fracasos, quizás por ésto, amargado, puso en venta todos sus cuadros y todo lo que había en su estudio por la suma de ocho mil quinientos francos, pero no encontró comprador.

Desde este momento pareció que el artista se apartó de su obra.

Mas su esfuerzo no fue en vano, jóvenes artistas comenzaron a comprenderlo, él, sin proponérselo, había sido el precursor del Expresionismo Flamenco. Van der Berghe, Permeke y los hermanos de Smet se instalaron en la aldea de Laethem-Saint-Martin y trabajando con colores densos y ricos, entraron de lleno en el camino expresionista. A los pocos años vendría el fauvismo en París y el "Brücke" en Dresde... ya Ensor no estaba solo. Cuando todo en su vida parecía que se derrumbaba, como por milagro hubo un cambio repentino, su obra comenzó a ser comprendida, Emil Nolde fue a Bélgica a rendirle homenaje en nombre del expresionismo alemán. Comenzaron entonces los honores, banquetes y condecoraciones. Desafortunadamente este éxito llegó tarde, como en muchos casos, ya él no necesitaba nada de eso. Cuando pidió justicia y reconocimiento para vivir con dignidad de su labor, no fue escuchado, después, algo se rompió dentro de él, todas las alabanzas y discursos que pronunciaban sus admiradores, eran escuchados por Ensor con una flemma irónica que nunca le abandonó. Hoy lo vemos en viejas fotos como un digno anciano condecorado, que veía pasar la vida como un mero expectador.

Para 1917 ya habían muerto su madre y su tía, se trasladó entonces a una casa que estaba en la misma calle de Flandre, esta mansión burguesa perteneció a su familia y la recibió como herencia. Tenía en la planta baja, como la anterior, un bazaar, que convirtió en una especie de museo de la infancia. Allí recibía a sus cada vez más numerosos visitantes y residió en ella el resto de sus días.

La galería Giroux de Bruselas, organizó la primera muestra retrospectiva de su obra, esto fue en 1920, cuando el pintor contaba 60 años; al año siguiente, en Amberes el salón "L'Art Contemporain" organizó otra similar. La galería Barbazanges de París, realizó la más importante exposición de Ensor en esta ciudad. Luego, en 1929 vino otra retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas y en 1932, nuevamente en París, en el Museo del Jeu de Paume. Otra importante muestra fue inaugurada en 1946 en la National Gallery de Londres.

Como en el caso Munch, comenzó a copiarse a sí mismo, volviendo a pintar los cuadros que consideraba mejores, como el titulado "Apres-moi a Ostende", cuya primera versión había realizado en 1881. A veces empleaba la astucia de pintar una obra imitando a las mejores de su época negra, colocándole falsas fechas, remontando así su ejecución a años anteriores y engañando a los coleccionistas.

En los banquetes celebrados en su honor, era comparado con Rubens y Van Dyck. El entonces caballero de la Legión de Honor, galardonado con la Orden de Leopoldo y Barón por mandato del Rey Alberto, asistió a la inauguración de su monumento en el Kursaal de Ostende y vio formarse una Asociación de Amigos de Ensor que propiciaba la creación de un museo que llevara su nombre.

Podemos imaginarnos al artista contemplando todo esto con su sonrisa burlona. El había parodiado a Rubens dando sus rasgos a los famosos autorretratos del maestro de Amberes, y burlado a la muerte en un aguafuerte: "Mi retrato esqueletizado" y luego en una plancha: "Mi retrato en 1960". Cuando por fin esta llega, el 19 de noviembre de 1949 a la edad de 89 años, se produce la farsa final; este artista que siempre se burló de la sociedad, de la burguesía y de todo lo que representaba el orden establecido, fue despedido por una muchedumbre que increíblemente se parecía a la que él pintara 50 años atrás, en su célebre cuadro "La entrada de Cristo en Bruselas", cuando se imaginó un Jesús siendo recibido como "el más grande embajador de todos los tiempos."

Así fue despedido Ensor, no faltó nada: los discursos, el doblar de las campanas, la música tocada por una banda militar, los edificios enbanderados, los críticos, autoridades, generales, etc. Se diría que el artista tuvo algo de mago o de clarividente. Desconcertó a sus contemporáneos mostrándoles lo visible de un modo irreal. Algo tan palpable como su mundo circundante, lo trasladó a un plano lírico tan alto, que se necesitaron muchos años para ser comprendido cabalmente.

Los idealistas como él, constituyen un ejemplo, porque innovaron en su tiempo y se anticiparon a lo que vendría.

Ensor no fue un pintor de moda, ni de "escuela", cada cuadro era un desafío para él, de ahí la diversidad de su obra, donde se podrán descubrir varias tendencias, pero son innegables los característicos trazos de su vibrante expresión.

Este es el legado que nos deja James Sidney Ensor, al estudiar su vida y su obra sentimos a su gente y a su época, él la sintió con mayor intensidad y enseñó así, el camino a los verdaderos creadores que seguirán brotando en todos los pueblos y en todos los tiempos.

EL PROBLEMA DEL INDIVIDUALISMO EN EL ARTE

(Primera parte de la conferencia dictada por el conocido ceramista norteamericano Daniel Rhodes en el Instituto de Cultura Puertorriqueña en marzo de 1978. Traducción de José A. Buitrago)

Lo que me concierne es el problema de la creatividad y la originalidad y cómo éste alcanza a expresarse en nuestra cultura. Muy parte de ella es el concepto de que el artista es un ser en extremo individualista. Y si nos decimos que Fulano de Tal es una persona muy creadora, lo que nos viene a la mente es que ha hecho algo sorprendente original y presumimos que avanza hacia el futuro haciendo obras sin precedentes. Hay cierta razón para esta imagen, ya en el arte occidental se le ha dado énfasis a la originalidad. Cuando realiza algo, el artista toma mayor conciencia de sus relaciones con los cambios ocurridos en su arte a lo largo de los años, y nos damos con prototipos como Miguel Angel, quien él solo revolucionó en su totalidad la escultura y, hasta cierto punto, también la pintura. Como bien saben ustedes, los individuos poderosos, de enorme talento y tremenda energía, que contribuyeron a revolucionarlo todo, crearon un universo nuevo. Para los artista, ése es el modelo.

Ha habido grandes figuras del arte occidental que lo han seguido; no muchas, sólo algunas. En música, por ejemplo, tenemos un creador como Beethoven, cuyas energías eran tan vastas que cambió el curso de la música hasta tal grado que aún estamos tratando de alcanzar la altura de sus logros. Los artistas de este nivel de creación son figuras heroicas, y con frecuencia realizan su obra a un gran costo personal, ya que ésta resulta ser tan distinta de cuanto se venía haciendo en el pasado. De ahí la idea de que el artista ha de sufrir para crear.

La persona que va a contrapelo de la tradición, o la reforma, o se mantiene fuera de su trayectoria, o da un gigantesco paso adelante, es un ser humano de estatura heroica, dispuesto a realizar su destino a cualquier costo.

Ahora bien, el único problema de este modelo de arte para el artista es que parece hacer caso omiso del 90 por ciento de la historia del arte, que, ciertamente, no acaeció en esa forma.

Las artes tradicionales, las que lentamente se gestaron a lo largo de largos períodos de tiempo por muchos individuos, fueron artes en que no se consideró la originalidad como una de sus fuentes de enriquecimiento, sino más bien todo lo contrario. El oficio artístico en casi todo tiempo y lugar ha sido tradicionalista, en el sentido de que ni siquiera se pensó que la originalidad fuese una de las cosas a que se aspirase en la obra de arte, de suerte que la presencia de ella resultase sospechosa. En otras palabras, cualquiera que examine la historia del arte, aún a vista de pájaro, verá que a través del curso de toda ella, hasta hace



muy poco y particularmente en el mundo occidental, el artista ha sido parte de la cultura, y el arte algo que se desarrolla con todo lo demás, no un síntoma revolucionario, sino un indicio de la evolución de los valores y capacidades de la sociedad dentro de la cual tal arte se manifiesta. Uno podrá decirse, por supuesto, que todo ha cambiado y que el patrón que acabamos de exponer ya no tiene validez, lo cual es cierto. Y como estamos donde nos encontramos por fuerzas enteramente ajenas a nuestra voluntad, no vamos a sugerir que se deba volver al pasado,

que la obra de los artistas de hoy sea en cierto sentido y por lo general, anacrónica y debilucha, por carecer de enlace a la totalidad de la cultura. Creo, sin embargo, que en nuestros días el concepto de lo que es ser artista se ha constreñido hasta el punto de hacer caso omiso de gran parte del arte del pasado, restándole valor y dándole a la gente un concepto por demás estrecho de lo que es la expresión artística, inhibiéndola, a mi parecer.

En el Japón tuvimos a Soyetsun Chinogui. Era filósofo e historiador y crítico de arte. Vivió a mediados de siglo. Hizo misión suya fomentar el aprecio de la belleza y la perfección de las artes populares japonesas. Escribió muchos libros que por la diferencia de idioma nos son inaccesibles, pero conocemos su mensaje, que es este: el arte individualista no lo es todo. Es preciso reconocer que las artes y oficios populares han hecho su aportación, y que el individuo-genio no necesariamente es parte de esta escena. Lo cual parecerá una perogrullada, pero aún así no deja de tener importancia, aunque tal vez Chinogui la exagerase. Era un anti-individualista en cuestiones de arte. O sea, creía que cualquier artista que siguiese un patrón singular y personal se apartaba del verdadero camino, en vez de unirse a los demás e incorporarse a la cultura común en sentido folklórico. Sin embargo, eso sería atrasar el reloj, lo cual no debe hacerse. De suerte que en el Japón, como en todo sitio, los artistas son forzados a ciertos patrones individuales y no pueden convertirse en artesanos popularistas. Un ejemplo de ello es Soyi Hamada, el gran patriarca japonés fallecido hace unas cuantas semanas. Hamada compartía la filosofía de Chinogui, como muchos otros ceramistas y artesanos japoneses. De suerte que cuando estableció un taller, ni intentó exponer, ni ganar fama, ni cobrar mucho por sus trabajos. Nada de eso. Todo lo que hizo fue irse a una aldea. Aprendió de los alfareros que allí se dedicaban a fabricar platos y vasijas y envases para encurtidos. Trabajó como ellos, haciendo lo mismo, excepto que de mejor calidad. Concibió su misión, no como la de originar y cambiar, sino como la de mejorar y enriquecer. A los pocos años, la gente empezó a reconocer que los cacharros de Hamada eran superiores. Cuando los parroquianos iban a la aldea a comprar vasijas, preferían las de él. Las vendía al mismo precio que los demás, quienes se pusieron celosos de que estuviese ganando gran prestigio y fama a pesar de su naturaleza retraída. Optó por ser un artista artesano, pero no le fue posible quedarse en eso. Después de largos años de trabajo vino a convertirse en uno de los más famosos hombres de su país, en un multimillonario, que es lo menos asequible a un artesano que se pueda concebir, no porque lo desease, sino porque le sucedió. Lo cual demuestra cuán poco probable resulta, aún en el Japón dedicarse a la artesanía folklórica y permanecer en el anonimato. Con ello quiero señalar que no se le puede dar marcha atrás al tiempo, ni retrotraerse a una época anterior, y que resulta preciso bregar con las cosas en términos del estado actual de nuestra cultura.

La gente usa la palabra "creatividad" con excesiva frecuencia. Casi se ha vuelto una mala palabra. Creativo por aquí, creativo por allá. ¿De qué se trata? A mi juicio la creatividad no necesariamente envuelve el ser original. Tiene que ver más bien con la fuerza vital, con el darle escape a la energía. Todo el que haya criado hijos sabe que los niños son enormemente creativos. Se mantienen en continuo movimiento. No son por lo general originales. Hacen lo que todos los demás. Dibujan, pintan, corren, cantan, bailan. Hacen todas estas cosas maravillosas y son intensamente creativas porque cuentan con un gran caudal de energía. Opino que esa es la verdadera fuente de la creatividad, y si así lo definimos, resulta ridículo limitarla al quehacer artístico. Tiene que ver con toda clase de actividades y, de hecho, en las que no tienen que ver con el arte se despliega más creatividad, ya que en nuestra cultura la creación estética resulta un tanto marginal. Con frecuencia las personas que ni son artistas ni poseen capacidad especial de expresión resultan ser muy creadoras por la forma en que viven o las cosas que hacen. Ha poco oí a una señora por la radio, viuda de un soldado a quien ejecutaron por traidor. En la entrevista que le hicieron se reveló que no era persona instruída ni de hablar correcto. Pero hizo una breve elocución para explicar la justicia de su caso en forma bella e increíblemente expresiva y dramática. Tengo para mí que este gran ejemplo de creatividad en el hablar lo fue porque tenía algo que decir y encontró la manera de expresarlo sin recurrir a ningún artificio o supuesta originalidad. La verdadera originalidad surge, a mi juicio, no de nuestros adentros, sino de nuestras relaciones con el mundo exterior y con lo que ocurre a nuestro alrededor. Por ejemplo, Einstein fue un hombre muy original. Se le ocurrió una teoría que hubo de transformar todo el universo científico e hizo posible la bomba atómica. Uno tiene que decirse, he ahí un hombre original. Pero la razón no fue porque se lo propusiera, sino porque tenía una mente creadora que hurgó la situación de la ciencia y de su vida, sacando de ellas las fuerzas para realizar algo creador. En otro contexto pudo contar con el mismo acervo de energía creadora sin hacer algo verdaderamente original.

Tomemos el ejemplo de Newton, a quien se podría considerar como el Einstein de una época anterior. Dio con una ley increíblemente original. En pocos años formuló nuevas leyes de física. En unos tres descubrió la ley de gravedad y todo lo demás. Después no hizo nada creador por el resto de su vida. Se la pasó tratando de descifrar de la Biblia la fecha en que Dios hizo el universo. En el caso de Newton su originalidad fue el producto de una serie de circunstancias. Si se piensa de esa manera resulta infructuoso tratar de definirla. De nada vale el que se aspire a ser original, ya que todo lo que uno haga será consecuencia de las circunstancias dentro de un contexto en particular. Ocurre con harta frecuencia que varios científicos descubren o inventan algo por separado al mismo tiempo. Esto se debe a que muchas personas

laboran con energía creadora en un ambiente similar. Están expuestos a idénticas condiciones y tienen acceso a las mismas artes, los mismos conocimientos y cuentan con las mismas facilidades de trabajo.

Para ser artista uno no puede proponerse ser original. Supongamos que alguien quiera serlo, como muchos han tratado. No ha de lograrlo, porque es preciso partir de lo conocido. Cualquiera puede decidirse a valerse del período azul de Picasso, agregarle algo del período precolombino y unos rasgos de impresionismo, con el objeto de crear algo original. Vano empeño. Lo que hay que hacer es seguir trabajando y, si algo original surge, bien; si no, también. Todo es cuestión de circunstancia.

Por eso los estudiantes de arte llevan una vida tan torturada. Tenemos algunos jóvenes en las escuelas y les decimos que hagan algo original. Se les advierte que vamos a darles notas, A, B, C, o D de acuerdo a su originalidad. Pero por definición se supone que estudien lo que se está haciendo y les resulta tan difícil ser originales como volar. He estado en escuelas de arte lo suficiente como para saber que ellas son el último lugar en que se pueda descubrir originalidad. Se debe a que en ellas los estudiantes bregan con lo conocido y les toma mucho tiempo digerir lo que aprenden, y así es como debe ser: digerir, aprender, experimentar, darse cuenta de la etapa en que se encuentran, etc. Luego, en otro contexto, puede que lleguen a lograr algo original. Les es dable ser creadores, pero no originales. A juicio mío, la búsqueda de originalidad inhibe mucho a los artistas, les hace perder su espontaneidad. Si uno se dispone a ser original no hay manera de relajarse, y esto fuerza a tratar de hacer algo muy difícil y hasta imposible. Creo que ésta es la razón por la cual los artistas tienden a ponerse rígidos y a hacer cosas predecibles y manieristas. Eso es lo que percibimos al contemplar casi todo el arte contemporáneo.

El artesano se encuentra en una situación algo mejor a

este respecto. No le obliga imperativo alguno. Si hace una taza y ésta sostiene bien el líquido que se le eche adentro, ha hecho algo útil para su prójimo. Si alguien le dice que él no es un genio, que sólo ha producido una taza, el artesano podrá contestarle que ha obtenido \$2.50 por ella y que será de utilidad. No necesariamente tiene que ser el mayor genio del mundo y de ahí el relajamiento y la espontaneidad de los artistas populares y artesanos de antaño. No sobrecargaban sus obras. En ellas se refleja la personalidad del artesano, su fuerza, y el hecho de que han sido realizadas sin ansiedades, con entera serenidad.

Hoy por hoy los artistas deben, en una forma u otra, lograr cierta medida de relajamiento. No hay que mantenerse tan tensos, no hay que preocuparse tanto de ser originales, ni exagerar la creatividad y el individualismo. Basta con dedicarse al trabajo con menos ínfulas de que la obra resulte grandiosa.

Al artista le resulta difícil lograr esto, pero la artesanía puede ayudar a conseguirlo. Algunos la menosprecian, diciéndose que haciendo cacharros y tejiendo y cosas por el estilo no se logra nada grande, ni asombrar al mundo, y es verdad. Sí, pero se trata de un remanso en el cual se puede trabajar reposadamente. De esta forma desempeña a mi entender una gran función, y tengo para mí que quienes se dedican a las llamadas "bellas artes" se beneficiarían si practicasen algún oficio y laborasen a un nivel de intensidad un poco menos ambicioso. Esto que recomiendo ocurre mucho más entre escultores que entre pintores. El escultor cuenta con mayor variedad de materiales y problemas técnicos que resolver. Tiene que bregar con moldes, serruchos, martillos, colas, etc., todos ellos instrumentos del artesano. Disfruta de su actividad y alcanza cierta medida de esparcimiento, mientras que el pintor, sentado únicamente ante su lienzo, entre sus brochas, se encuentra en un lugar muy azaroso.



"Pieza de cerámica realizada por Rhodes en el curso de su."

THE PROBLEM OF INDIVIDUALITY IN ART

*(First part of a conference given by
Mr. Daniel Rhodes at the Puerto Rican
Institute of Culture in March 1978)*

What I am concerned with is the problem of creativity and originality and about this kind of expression in our culture. Now it is very ... very much part of our culture to think of an artist as being extremely individualistic. And if we say: so and so is a very creative artist, the image that comes to mind is that of a person who has done something startlingly original, and it is assumed that the artist is forging ahead and doing unprecedented things. Now, there is a certain reason for this model, because Western art has been marked by an emphasis on originality. As you know, when results occur artists become more self-conscious in their relationship to tradition changes, and we have prototypes like Michelangelo, who single-handedly revamped the whole art of sculpture and in a degree, painting as well. You know, the powerful, overwhelmingly talented, overwhelmingly energetic individual who made a contribution which moved everything; left everything changed. That is our model to the artists. Well, there have been figures of Western art which follow this pattern, not many, but some. In music, for instance, we have an artist like Beethoven, whose talented energies were so vast that he completely changed music, and we are still trying to catch up with his accomplishment. Artists of this stature and artists of this caliber are heroic figures, and they made achievements often at great personal cost, because what they were doing was so totally at variance with what had been done. But the idea that an artist must suffer in order to achieve was born and we have that very much in our concept of the artist. The person who goes against tradition or revamps tradition or stays out of their territory or takes a giant step forward is a person of a heroic stature who is able to accomplish this at whatever cost. Now, the only trouble with this model or art in the artist is that it seems to overlook 90% of the history of art in the human race, and 90% of art in the human race didn't occur like this at all. It is traditional art, art which slowly nurtured over a long period of time by many individuals and it was an art in which originality wasn't even thought to be one of the qualities that you might be suspicious of. In other words, anyone who examines the history of art, even in a cursory way, will see that throughout the entire history of human culture until very recently and in our particular Western world, the artist has been something that you often develop along with everything else and was not a symptom of evolution values and talents of the society in which such art occurs. You know, of course, you can say, well, everything has changed and we can't follow that pattern any more and that's true. We are into what we're in because of forces totally beyond our control, so, I'm certainly not suggesting that we turn back the clock or that what artists are doing now is

somehow invalid or weak because of its lack of connection with culture in general. Now, however, I think our concept of an artist has gotten too narrow and is overlooking much of the art of the past and devaluing it and also giving people a too narrow concept of what artistic expression is, and therefore, inhibiting; that's my esteem.

In Japan, we had Soyetsu Ghinogui. He was a philosopher, an art historian and an art critic. He lived in the nearly 1900's and half of the middle of the century. His mission was to point out the beauty and perfection of Japanese folkcraft. And Ghinogui wrote many books in Japanese that are inaccessible to us but his message has come through and that is: individualistic art is not everything. We have to recognize that folk art has made its contribution, and that the individual genius is not necessarily a part of that scene at all. Now, that's all pretty obvious, but just the same it's a very important point, and Ghinogui may have carried that point a little too far. His was actually anti-individualistic art. That is, he believed that any off-the-beam, and that he should link in to other artists and become part of the general culture in the folk sense. Well, that is turning the clock back and it can't be done. So, in Japan as elsewhere, the artists are forced into individualistic patterns and they can't become folk artists. Now, an example of that is Soyl Hamada, the great Japanese father who passed away just a few weeks ago, and I'm going to show you a few slides of his work. Hamada, he shared this philosophy of Ghinogui, he and a lot of other Japanese potters and craftsmen. So, when he set up shop he didn't attempt to exhibit or become famous or get big prices for his work or anything like that. He just went to a village where he made nice pottery, set up his wheel and his shop there. He learned from the potters there, who were making plates and crafts and bowls and pickle jars, and made work just like theirs, in no-way distinguished from theirs, except that the quality became better. That's how he viewed his mission, not to originate, not to change, but to enrich, and after a few years of work, people began to recognize that Hamada's pots were superior, and when people went to his village to buy pottery they preferred to buy his, although his was the same prices as everybody else's and the other potters became jealous because he was getting a lot of notoriety, and he was becoming famous in spite of himself. He opted to be a folk artist, but the trend was against that. Well, after a long career he found himself one of the most famous men of Japan, a multi-millionaire from the sale of his works, and as far from the folk craft artist as you can possibly get by virtue, not of the fact that he sought this, but it just happened to him. That's an example of how impossible it is, even in Japan, to follow the way of folkcraft and to be an

anonymous artist. Now, what I mean is that you can't turn the clock back and you can't move things back to a prior age and we must work it out in terms of the way our culture is.

People use the word "creativity" a lot. It has become an obnoxious word, hasn't it? We hear it so much! Creative this, creative that. What is creativity? To my mind, creativity doesn't necessarily involve originality. It's more the working out of light force, the working out of energy. Anyone who has grown-up children knows children are terrifically creative. Every moment is full of energy and moving into the unknown and so on. They don't do original things necessarily. They do what all the other kids do. They draw, they paint, they run, they sing, they dance, they do all these marvelous things and they are intensely creative because they have intense unfolding energy. Now, I think that's what creativity is and if you define it that way, to say that it belongs to art is ridiculous, it belongs to life, it belongs to all kinds of activities and, in fact activities other than art are displaying much more creativity than the arts, because in our culture, artists are sort of a little left over fragment for the most part. And often people who have no claim to be an artist, no claim to special powers of expression, no claim whatsoever to originality are, nevertheless, very creative in the way they live or in the things they do. Not long ago, I heard a woman on the radio, she is the widow of the one G.I. who is executed for being a traitor and she spent 30 years trying to get his pension validated, because they wouldn't give her his pension because he was executed as a traitor, and she was interviewed on the radio. Well, this woman was obviously not an educated woman. You could tell it by her grammar. But she gave a talk, just a short talk, telling about her situation and the justice of her cause, it was so beautiful, so incredibly expressive and so rich in drama and the way she talked about this. Now, to me, that's an example of a woman who was very creative in speech and the reason she was, she really had something to say, you know, and she found the way to say it, and didn't hinge on some excentricity or originality. Now, originality to my mind comes about, not so much from something inside of us, but in the relationship that we find ourselves in with the external world and what's going on. For instance, Einstein is a very original man, isn't he? I mean that he came up with the theory that totally revamped the whole world of science. He invented the atom bomb and what not. So, you have to say, there is a man who is highly original. Now, I think the reason he was original was not because he set out to do an original act or to think of something original. He had a creative mind which bore upon the situation that his science and his life was in, and out of the intermission of his energy. With this situation, he did something highly creative. In another context, he might have had the same amount of creative energy and not done something that was really original. Now, we have the example of Newton, for instance, you can say he was an Einstein of a previous age. He also hit upon Newtonian Law, which was incredibly the original thing. He formulated the new laws of physics and he did all that in a few years. Maybe about three years he worked at that, found out of the gravity and all the other things. After that,

he did no more creative work in his whole life. He spent the rest of his time trying to figure out from the Bible what the year of the creation was. It's a case where his originality was released by a certain set of circumstances. Now, if you think of it that way, to describe what is original is totally fruitless. No use trying to because whatever you do that is original will come about through your circumstances, through your work in a particular context. Often, inventors will hit upon the same invention almost at the same time, that is a very common thing. And the reason that happens is that we have a lot of people working with creative energy and their environment is similar. They are coming up against the same laboratory possibilities and then several people will make this original thing. To become an artist, you can't decide to be original. Let's say you decide: I'm going to make a terrifically original work, a lot of people have done this. You can't do it because the only thing you can formulate is from the known. You will say, well, I'll take Picasso's blue period and I'll stick a little Pre-Columbian design under that, and it may look odd-but its not really original, but then you pieced it together. So you can't do it. All you have to do is work along and if something original come, fine, and if it is not, ok; it's just a matter of circumstance. Now, that's why art students live such a tortured existence. See, we get young people into the art school and say, you got to come up with something original. I'm going to grade you A, B, C, D, on your originality and by definition they are supposed to be studying what's being done and they can no more make something original than they can fly. I mean, I've been around art schools long enough to know that that's the last place in the world to look for originality. The very most unlikely place for an original work to come, because students are working away with the known and it takes them a long time to digest, and that's the way it should be: digest, learn, experiment, find out where they are and so on, and later on in another context, they may come up with something original. They can be creative but they can't be original. Now, the striving for originality in my mind inhibits artists very much, they loose their spontaneity. If this trip is laid down, that you have to be original, you can't relax. You have to come up with something that is very difficult or maybe even impossible to deal with. So, I think this is the reason why artists tend to freeze up and tend to do things which are stiff and predictable, mannered, and all the other things that we sense when we look at most contemporary art. Now, the craftsman is in a little better situation in this respect, I mentioned this the other day. A craftsman doesn't quite have the imperative laid down. He can make a teacup, in part he can make a cup and if it doesn't leak and you can pick it up, in the service of all, he's done something that's worthwhile. So, if someone says, well, you're no genius, you just made a teacup. Say well, that's OK, I've got \$2.50 for it and it's a good cup, so he has that little leeway there. If not, he doesn't necessarily have to be the greatest genius in the world and out of this comes the kind of relaxation and the possibility of spontaneous action and the folk artists and the craftsmen of a by-gone age and in other cultures were men who relaxed. They didn't swell their work. It's obvious from the work, you can just sense that he's in it and the strength

in it, the human that's in it, and that comes out of the condition whereby people can work and feel nervous and not feel threatened. So, I think the job now for people in the arts is to, in one way or another, achieve some kind of condition whereby people can work and not feel nervous and not feel threatened. So, I think the job now for people in the arts is to, in one way or another, achieve some kind of relaxation. You have to let go a little bit, and let go a little bit on the originality side, let go a little bit on the creativity and individualistic genius side, and just work a way at it with less concern about the results in terms of great or not great. Very hard to do; and I think that's where crafts come in, people sometimes look down on the crafts, they say, well, pottery and weaving and all those things, you can't see anything big with it; you can't astound the world or set the world on fire with the pot, and that's true. Let's face it it's a kind of minor art. But, it's a haven world where people can work in a very relaxed way. In this, I think, it has a great function and I think artists of the so-called fine art world are much better off if they practice some craft and experience this working at somehow lower level of intensity. And I think this prevails in sculpture more than it does in painting. The sculpturers, they have a lot of material and technical problems. They have to cope with casting, sawing and hammering, gluing and all, that's craft. And in that they find joy in work and some relaxation; whereas the painter just sitting in front of his canvas with the brushes, he is in a tough spot.



ALEIDA VALENCIA DE PAZMIÑO

Beba Pazmiño, de nacionalidad colombiana, residente en Puerto Rico y alumna de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan donde empezó sus estudios de cerámica, recibió recientemente la distinción de haber sido aceptada en el Concurso Internacional de Cerámica de Arte de Faenza de 1978.

El Jurado estuvo compuesto por 5 conocidos ceramistas europeos que hicieron una selección muy rigurosa de las obras sometidas por diferentes países.

Felicitemos a la artista ya que el haber sido escogida su pieza constituye una gran distinción y un merecido reconocimiento a su talento artístico.

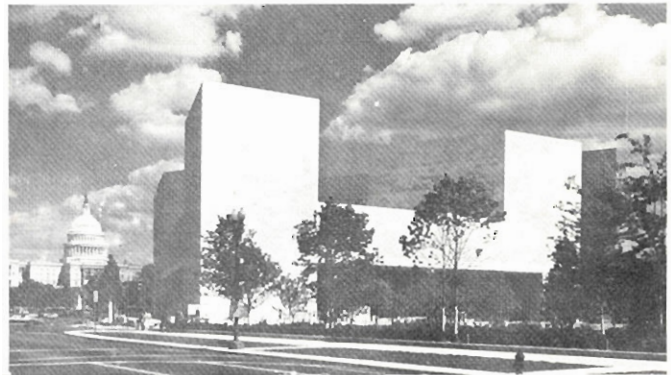
PRIMAVERA EN WASHINGTON

HIRSHORN MUSEUM

El Instituto de Arte de Chicago, con la ayuda de la Fundación Nacional de las Artes, organizó una exposición llamada: "Europa en los Setenta."

Esta reúne las obras de 23 artistas de vanguardia muy poco conocidos en América pero con una reputación ya establecida en sus patrias respectivas.

Lo interesante de esta exposición es que requiere del espectador que olvide todas sus normas de apreciación estética para poder abordar este terreno completamente nuevo de percepción e interpretación artística. Es notable que de estos artistas solo uno usa pincel y pintura. La mayoría de las obras son composiciones y montajes con fotografías, objetos diversos, plantas, viejos grabados reunidos para crear una visión de otra época. La influencia de Segal y Duchamp es obvia. Se le puede dar a esa exposición el sello de surrealismo y neo-dadaísmo.



El "East Building" de la Galería Nacional de Washington.

EAST BUILDING, NATIONAL GALLERY

El acontecimiento más notable de esta primavera en Washington fue la inauguración de la nueva ala de la Galería Nacional. El edificio, de un gusto exquisito, fue diseñado por el distinguido arquitecto I. M. Pei. Sería difícil imaginarse una estructura más apropiada para exponer arte moderno. La exposición en sí comprende varias colecciones extraordinarias que se adaptan maravillosamente a su nuevo ambiente: dibujos y acuarelas de la colección permanente del National Gallery y una selección de 60 pinturas impresionistas de la colección Ailsa Mellon Bruce. Luego tres exposiciones especiales llamadas "Aspectos del Siglo XX". Una está dedicada a Picasso y el Cubismo, otra a la pintura y escultura europeas con muestras del Fauvismo, Expresionismo, Surrealismo, Constructivismo y otras formas de Abstracción y la tercera dedicada a Matisse en sus últimos años.

Sin embargo, la parte más interesante en este museo es una exposición especial, titulada "Arte Abstracto a Mediados de Siglo". Aquí, los amantes del arte abstracto podrán deleitarse con las obras de De Kooning, Motherwell, Gorky, Newman, Pollock, Rothko y David Smith. Ellos representan la edad de oro de la pintura norteamericana.

EL ARTISTA LATINOAMERICANO Y SU IDENTIDAD

Por: Jorge Romero Brest



Rufino Tamayo *Mujeres caminando*. - Oleo - 1939

DE BUENOS AIRES: El tema es de redoblada actualidad. Cuanto más se desarrollan los países latinoamericanos, más crece la necesidad (¿o será deseo solamente?) de que en cada uno se hagan formas distintas a los de otros países y le correspondan, aunque también se aspire a un arte del Continente, por supuesto distinto al de otros continentes. Pero no será fácil satisfacer esta necesidad, o deseo, como ya lo expresé en muchas correspondencias publicadas en *Visión*, por la falta de identidad de los pueblos en su mayor parte y por ello del artista.

De modo que acertó la Universidad de Texas al organizar el Simposio de Austin (octubre de 1975) con críticos de arte y literarios, artistas, directores de museo, profesores, para tratar el tema de la identidad. Tema nada académico, pues como bien dijo Frederico Morais (crítico brasileño): "No es posible pensar en la idea de nación sin que simultáneamente se piense en la idea de arte."

IDENTIDAD

Este informe es tardío y lo lamento, pero como no fui invitado al Simposio, me acabo de enterar de lo que allí ocurrió por el libro en que Damián Bayón (crítico y profesor argentino) publica las actas (*El artista latinoamericano y su*

identidad, Monte Avila Editores, Caracas, 1977). Resumiré pues las principales ideas expuestas y manifestaré las mías.

Lo más sorprendente fue el reconocimiento casi total pero con matices, de que la identidad del artista latinoamericano ya no es problema. El más categórico fue Rufino Tamayo (artista mexicano): "Esta preocupación de la identidad es una especie de complejo de inferioridad que se está teniendo aquí y el cual debemos descartar totalmente." Pero, ¿se puede descartar? No sólo existe el complejo sino que Juan Acha (crítico peruano) lo explicó al decir que nos falta comprender "el hecho de lo que somos y a la vez el hecho de que queremos ser otros." La doctrina justa fue sostenida por Carlos Rodríguez Saavedra (crítico peruano): "La condición determinante de la autenticidad en América Latina no viene simplemente de la circunstancia en que un artista habite en uno de nuestros países. Nace del hecho de que es el artista, cualquiera sea su origen, el que tiene que *estar habitado por ese país* (subrayado mío). Sólo entonces, como resultado de esa vivencia inviolable, su obra será verdaderamente latinoamericana."

Hubo otras posiciones más problemáticas. La de Leonel Góngora (artista colombiano), para quien "la identidad no

es algo que se adquiere inmediatamente, pero es algo que se busca continuamente..." Y la de Jorge Alberto Manrique (crítico mexicano), para quien la característica del latinoamericano "es la necesidad de dar cuenta de sí mismo", razón por la cual el artista "se expresa en términos no necesariamente de inferioridad, aunque sí de ambigüedad." Y la de Emir Rodríguez Monegal (crítico uruguayo): "Nos preguntamos qué es ser latinoamericano porque nos han impuesto desde fuera esa búsqueda de identidad", lo que no es absolutamente cierto, como lo hizo notar Manrique, al reconocer que si bien "ser coloniales todos no es suficiente para encontrar rasgos que nos hagan realmente identificables como una sola unidad, se ha conseguido crear de lo dispar, una unidad, y es una realidad ahora a fuerza de tanto quererla." Observación acertadísima que sin embargo pasó sin pena ni gloria.

Desde otro ángulo presentó la cuestión Acha: "No es que estemos en la búsqueda de nuestra identidad sino en la búsqueda de la *autoconcientización* de nuestras identidades." Solución insatisfactoria, porque no se trata de que falte conciencia, se trata de que falta lisa y llanamente la identidad. Tampoco basta, como aceptó, que la personalidad del latinoamericano es plural, acaso sea la causa de que no tenga identidad. Si la rigidez coarta la creatividad, el pluralismo la impide. ¿Por qué justificar las carencias y los excesos con una palabra que aumenta la ambigüedad?

El planteo de Jaime Concha (crítico chileno) fue correctamente histórico, al vincular la ideología de la identidad con la del mestizaje y la de las clases medias en ascenso. Pero ni a él se le ocurrió destacar que más allá de la ideología y de su innegable origen, la identidad es el modo como cada cual se siente seguro de ser quien es, de donde deriva la posibilidad de cumplir su destino. Tener identidad es superar la contingencia cotidiana y alcanzar internamente la necesidad ontológica, para trascender a lo absoluto en que se cree.

Con vehemencia inesperada Rodríguez Saavedra declaró: "Si se apunta al nivel de revelación-creación que produce actualmente un importante grupo de artistas tendremos que rendirnos a la evidencia de que el arte latinoamericano existe como una expresión madura, distinta, auténtica y profunda." Hasta Marta Traba (crítico, argentina) lo cree, pues a pesar de haber dicho: "Nosotros no existimos ni como expresión artística distinta, ni tampoco como expresión artística", agregó "fuera de los límites de nuestro Continente."

A nadie se le ocurrió mentar los contenidos de la obra artística, acaso por prudencia, acaso porque Dore Ashton (crítico, estadounidense) ridiculizó de entrada la idea de arte nacional, trayendo a colación un ensayo y una declaración de Jorge Luis Borges, en los que denuncia como peligro "el simulacro de la conciencia latinoamericana." Lo que no obsta para considerar ilegítima la búsqueda de esa conciencia, que ha de ser nacional antes de ser continental.

ELEMENTO LATINOAMERICANO

Sin embargo, los estudiantes que asistían a los debates no estuvieron conformes. Uno de ellos preguntó: "¿Qué es lo característicamente latinoamericano en el arte



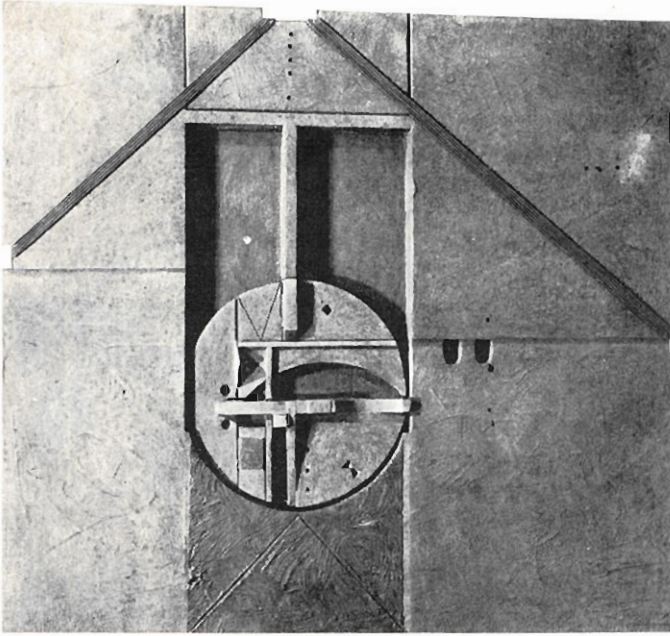
The Bridge. - Kasuya Sakai - 1964

contemporáneo creado por artistas de Latinoamérica?". La pregunta puso en apuros a los panelistas, que respondieron con vaguedades. Unica pista, que no fue proporcionada en respuesta al estudiante, la de Terence Grieder (profesor estadounidense): "No creo que en cualquier país latinoamericano, con excepción de Cuba, haya un diálogo activo entre artistas creativos y un público creativo. Y pienso que esta es la razón por la cual tenemos dificultad en definir qué es el elemento latinoamericano en el arte de Latinoamérica."

Tanto la identidad del artista como la existencia de un arte latinoamericano distinto se vinculan con la pertenencia o no pertenencia de estos países a Occidente. Octavio Paz (escritor mexicano) había enviado una comunicación al Simposio, en la que afirma dicha pertenencia, "no a ese nebuloso Tercer Mundo de que hablan los economistas y los políticos", sosteniendo que "somos un extremo de Occidente, un extremo excéntrico, disonante." Los panelistas reconocieron la pertenencia, algunos más como dependencia, mas no confirmaron la drástica afirmación de Paz. En cuanto al "nebuloso Tercer Mundo", nadie se ocupó de la posible pertenencia a él, y hubiera sido interesante un debate a propósito, porque tal vez no pertenezcamos a Occidente, ni tampoco al Tercer Mundo, y por ello el latinoamericano debe aceptar el desafío de ser simplemente latinoamericano.

Fernando de Szyszlo (artista peruano) fue tolerante con los creadores del siglo XX, admitiendo que han superado la tentación de remedar para ser aprobados y la de perderse en un folklorismo banal. Más objetiva fue la descripción de Manrique: "Históricamente sí somos occidentales... pero cada vez que queremos probar lo occidentales que somos, exactamente iguales al modelo que se nos propone, descubrimos al mismo tiempo que no somos occidentales."

Una variante introdujo Aracy Amaral (crítico, brasileña) al sostener que "ya hay un comportamiento latinoamericano en el sentido de *Behavior*, aunque como



Astrolabio. - Marcelo Bonevardi - 1964

expresión cultural nosotros seguimos importando modelos, inseguros por tanto de nuestras propias raíces populares." ¿Habría podido caracterizar ese comportamiento, desde luego estético? Temo que no habría podido probar la identidad necesaria para la eclosión de un arte, no diré latinoamericano, de un arte brasileño. Como no habría podido probar Traba que "el artista entre nosotros sí cumple una función social." A menos que llame función social a conformar el gusto híbrido y convencional de la burguesía enriquecida que compra cuadros, estatuas, grabados, sean de artistas "resistentes" o conformistas, como los clasificó después. Una burguesía que ni es excéntrica ni es disonante respecto a Occidente.

EL ARTISTA DESARRAIGADO

Amaral estableció los estímulos para que se desarraigue fácilmente el artista latinoamericano: "(1) La vibración de un medio artístico desarrollado; (2) la existencia de un mercado de arte que absorbe la producción y lo impulsa a una competencia y a una sollicitación cada vez más grande; (3) como un lujo: la crítica, porque aún en su país ¿de qué le serviría una crítica halagadora o estimulante a un artista latinoamericano, si no consigue afirmarse profesionalmente?". De acuerdo, sólo que no mencionó el factor decisivo a mi juicio, la falta de amor al país que transforma en ético al problema.

En otra intervención la misma Amaral sostuvo que en el modo como viven los artistas desarraigados se advierte el carácter latinoamericano, "porque el artista se reúne en grupos y, entonces, como resultado de esa segregación del *ghetto* que ocurre en el exterior, se produce una preservación de sus tradiciones nacionales." En el mismo sentido se expidió Manrique. Alguna experiencia tengo como para corroborar dicha observación, salvo que sólo preservan y no siempre, ciertos hábitos, acaso los sentimientos profundos, más no la intencionalidad que apunta a modificar la existencia cotidiana, es decir, la que viene a definir una actitud creadora auténtica.

De todos modos, los desarraigados no crean el problema,

se van del país y arraigan en otro, con suerte variable. El problema es previo al desarraigo y consiste en cómo evitar que se vayan. Problema que difícilmente se hubiera podido plantear en Austin, no por los artistas presentes, casi todos bien arraigados, sino por los críticos y profesores, la mayoría de los cuales son desarraigados.

Curiosamente, el teórico fue un pintor-escultor mexicano, Manuel Felguérez, quien sostuvo que el concepto cultural que hace posible la significación de las obras es el "arte moderno". Aunque haya hecho así la defensa del arte constructivo practicado por él, no se estudió como merecía la tesis, comentada luego por Frederico Morais, haciendo resaltar cómo a partir de los años sesenta acontece lo que un crítico brasileño denomina "arte posmoderno." Ahí se perdió la oportunidad de realizar un debate útil sobre un tema fundamental.

Manrique aceptó los modelos occidentales y los autóctonos. También Acha: "El ser latinoamericano nace y crece en un medio de grandes diferencias de toda índole, de tal forma que sus manifestaciones artísticas son plurales y muy bien puede importar de los grandes centros artísticos, siempre y cuando los condicione a nuestra realidad externa e interna, mundial y local." Asimismo Amaral, introduciendo de nuevo "lo popular" como nuestra realidad frente a "lo erudito" que son los modelos. Vaguísimas caracterizaciones las de éstos, pues el dilema se produce cerca del "condicionamiento" a nuestras realidades que Acha no analizó desde el ángulo de su posibilidad, y acerca de "lo popular", en lo que se advierte la misma integración o desintegración de lo autóctono y lo importado.

En cambio, Traba, una vez descritos con acierto los marcos netos en que se ha movido "la cultural global o planetaria, generada por sociedades tecnológicas y altamente industrializadas", sostuvo que en ese proceso "Latinoamérica no cuenta para nada", distinguiendo por una parte a los artistas que buscan coincidir miméticamente con el proceso de aquélla, y por otra, los que ponen una distancia voluntaria con él. Estos "han trabajado en una línea consecuente que yo califico como cultura de la resistencia", no sólo al rechazar los cambios exigidos por las vanguardias, sino al permanecer fieles "a una concepción pensada *vis-a-vis* de la comunidad." Afortunadamente, Rita de Blejer (estudiosa mexicana) le objetó que detener la imaginación y el proceso creativo para adaptarse a la realidad del subdesarrollo, era quedarse siempre en él. Pudo haberle dicho, además, que los artistas "resistentes" también están incluidos en la cultura global o planetaria.

Para terminar con el tema, Felguérez preguntó: "¿Resistencia a qué o a quién?". "Nuestra resistencia es, muchas veces, más próxima y más válida cuando resiste a la presión interna, cuando resiste a las burguesías nacionales que son tremendamente más reaccionarias que cualquier país imperialista."

LA CRITICA DE ARTE

No quedó bien parada, ya que algunos artistas, Alejandro Otero (venezolano), Felguérez y Tamayo dieron importancia solamente a la autocrítica. Y Kasuya Sakai (artista y profesor argentino) consideró que "la crítica en Latinoamérica, salvo muy pocas excepciones, es bastante

pobre..." Mientras que para José Luis Cuevas (artista mexicano), "Latinoamérica ha tenido definitivamente dos críticos importantes: José Gómez Sicre y Marta Traba."

La intervención de Manrique fue iluminadora, calificando al crítico como "receptor excelente." Traba y otros presentaron la crítica como puente entre el creador y el contemplador, reconociendo la primera que "el estudio sistemático de la estructura de la obra para desmontarla y hacerla comprender lo más cabalmente posible al público" es fundamental.

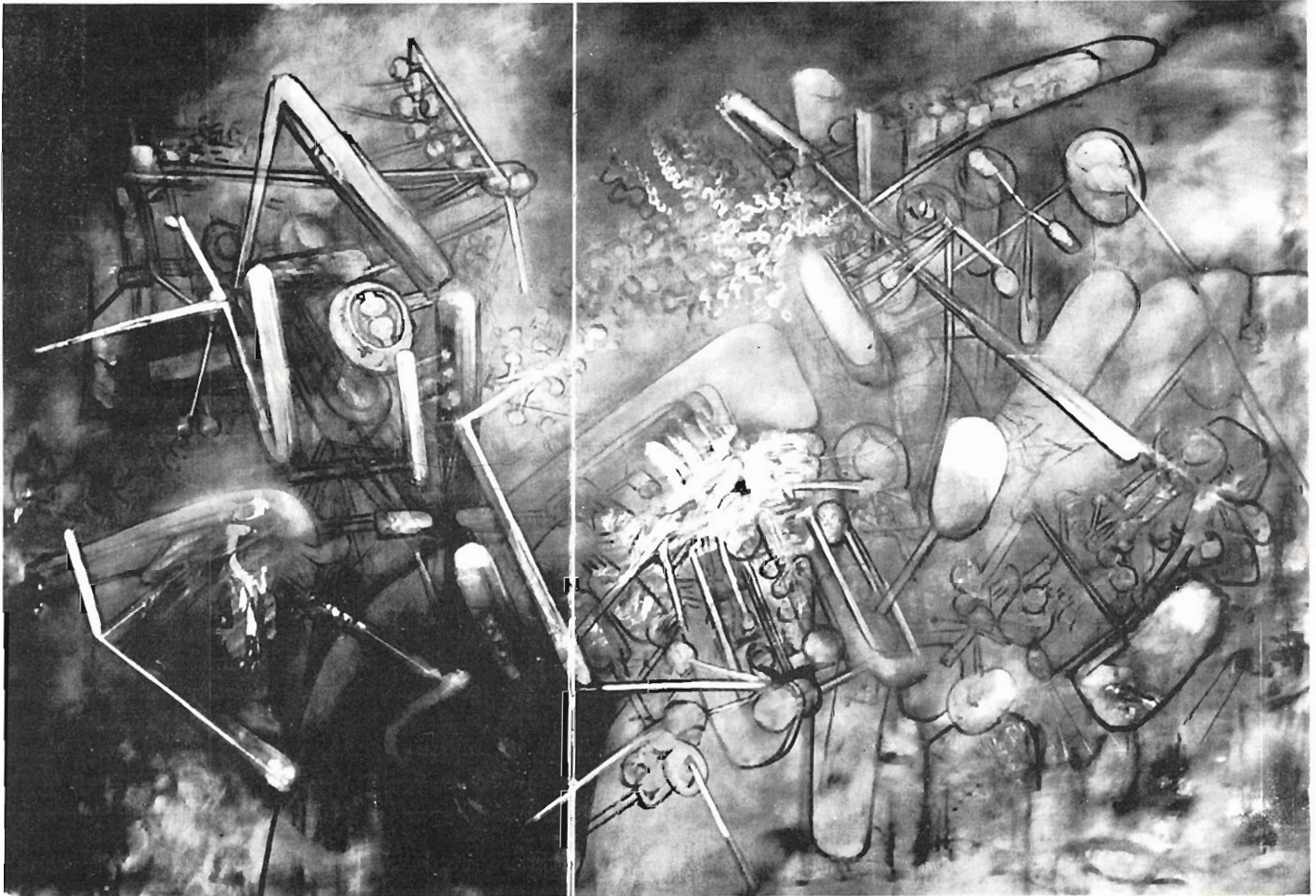
Aunque con timidez, Sakai, Bayón y Amaral se atrevieron a sostener que la crítica es creación. Sobre crítica-información se manifestó Manrique, reclamando un "banco de información" para que sea más consciente y más general. Pero ninguno reconoció que tuviera tal carácter la crítica en Latinoamérica. Como se ve, un caso de modestia, falta de seguridad o pudor, el que presentaron los muchos críticos de arte presentes.

Todos estuvieron de acuerdo en que el crítico jamás establece un modelo *a priori* sino *a posteriori*. Un paralogismo de falsa oposición, ya que sus observaciones *a posteriori* pueden sugerir modelos que se vuelven *a priori*. Morais puntualizó la cuestión: "Crítico es aquel que se apropia de la obra de arte como materia de reflexión, proponiendo también valores que retornan al artista..." De lo contrario, es confundir la crítica con la teoría del arte.

El juicio despectivo sobre las vanguardias artísticas fue

anunciado por Traba. Las acusó de haber preparado el vaciamiento de las obras de arte. Lástima que se haya contradicho después, al recalcar la importancia de las vanguardias hasta el surrealismo, pues éstas han determinado a las de hoy, que considera como "payasadas." Por otra parte, Morais le advirtió que "el tipo de arte que ella defiende, en el plano político, en el plano social, lleva a posiciones, a mi ver, un tanto reaccionarias, de modo que si es preciso 'resistir', como aconseja, ha de ser en términos 'realmente nuevos'".

También es lástima que no haya comprendido el proceso protagonizado por las vanguardias, que si bien tiene raíces socioculturales y por ello ha conducido al vaciamiento, obedeció al reemplazo de la relación dialéctica que hacía antes de cada obra de arte un testimonio existencial, por una relación lógica que mediando sucesivos despojamientos se empleó para obtener una mayor pureza. De haberse planteado las cuestiones desde este ángulo hubieran resplandecido las razones que conducen a la crisis actual de la creatividad y el vaciamiento provocado por las vanguardias no parecería negativo. Pues la crisis no sólo se debe a la importación de modelos sino a la falta de operatividad de ellos en un continente de mestizos que ni los podían ni los pueden ni los podrán comprender. De modo que el problema no se resuelve constituyendo modelos conceptuales, como exigió Acha, sino comprendiendo la estructura social de los países



Sin título. - Matta - Detalle - 1963

latinoamericanos para descubrir la falla del sistema que se les ha querido imponer.

En primer lugar destaco que las intervenciones de críticos y profesores estadounidenses no fueron relevantes, por la falta de información que Amaral le achacó a uno de ellos y que Dore Ashton confesó sin quererlo. Dijo: "En el mercado, en la ciudad de México, hay frutos que nunca he probado. Si lo hubiera hecho habría discernido un sabor sutil identificado por mí como del género 'fruta'. Pero todavía más, supongo identificado como algo perteneciente al aire, la luz y el color de la ciudad de México. Las distintas expresiones del arte en Latinoamérica son tan fugitivas como cualquier intento que yo probara para definir el preciso sabor de una fruta brasileña, peruana o argentina."

Si conociera ese sabor, para seguir con la metáfora, no habría afirmado en otras intervenciones que los confusos dilemas planteados en el tardío Siglo XX, son los mismos para los latinoamericanos y los norteamericanos. Tampoco Jacqueline Barnitz (crítico, estadounidense) se habría forzado en señalar la contribución de los artistas latinoamericanos al desarrollo del arte occidental, pues tal contribución innegable carece de importancia para resolver el problema de la identidad y del arte latinoamericano distinto. Ni Barbara Duncan (estadounidense) se hubiera animado a prohijar la relación de los artistas latinoamericanos con las empresas multinacionales, no sólo porque rozó la susceptibilidad política de estos pueblos, sino porque ignoró las condiciones que esa relación crea inevitablemente. Tanto Amaral como Góngora se encargaron de hacérselo comprender.

En segundo lugar observo que no obstante el alto nivel teórico de los coloquios, los panelistas manifestaron opiniones, no juicios, sin considerar los problemas en la base esencial que los determina. Por lo menos no pareció que conocieran las manifestaciones de *todos* los países del Continente. Así que la mayoría de esas opiniones quedaron flotando en el aire, y estoy seguro de que nadie pudo vislumbrar siquiera el camino para provocar el cambio tal vez ansiado por todos.

En tercer lugar denuncié la composición del Simposio, ya que salvo los brasileños, concurrieron a él latinoamericanos sujetos al área de influencia norteamericana, con predominio de mexicanos. Faltaron algunos críticos de la Argentina (los tres panelistas invitados residen fuera del país desde hace muchos años), de Chile, Uruguay, hasta de Venezuela y Colombia. Con respecto a los artistas, las ausencias fueron más evidentes todavía. Lo que me lleva a calificar al Simposio de Austin como una reunión regional.

PLANTEAMIENTO

Por lo pronto hubiera estado de acuerdo con Helen Escobedo (artista mexicana) cuando señaló que se hubiera debido empezar por la ubicación del objeto-arte y no del sujeto-artista como se hizo. También con Rita de Blejer, quien habló sobre la necesidad de considerar el arte en relación con la problemática social. Y hubiera coincidido con Rodríguez Saavedra, por una sola frase: "América Latina es más un quehacer que un logro, un trance de ser es más que una identidad." Y si es un quehacer, ¿no habrían

debido estudiar los panelistas qué se debe hacer?

En respuesta a esta pregunta publiqué en 1974 *Política artístico-visual en Latinoamérica* (Editorial Crisis, Buenos Aires). Libro que aún siendo de pocas páginas no puedo resumir, planteando la cuestión como de conciencia (en sentido fenomenológico, conciencia es intencionalidad, hacia dónde apunta el hombre y para qué), la que permite distinguir la conciencia estética y la artística, que no apuntan a lo mismo, así como relacionarlas con la conciencia ética y la política, en procura de la unidad nacional y de la unidad continental.

Pero nadie sintió la necesidad de describir el terreno estético (Acha dijo que "el terreno estético existe y no existe", cuando es lo único de cuya existencia no se puede dudar) para desgajar las necesidades y las expectativas de estos pueblos, ajenos al arte en su inmensa mayoría por esa terrible y equivocada vocación occidentalista que consolida Octavio Paz con su autoridad. El ha escrito desde Harvard: "Nuestros pueblos viven entre los espasmos de la rebelcía y el estupor de la pasividad." Es cierto, pero ¿cree realmente que se corregirán con cuadros y esculturas? Otra es la faena: incidir en el *por qué* y el *para qué* de la creatividad, antes que en el *cómo*; en los padres y parientes que coartan la libertad de los niños, en los maestros y profesores que la deforman como la de los adultos, en los medios de comunicación masiva, en los industriales y comerciantes, en los periodistas, para formar la conciencia estética, sin la cual jamás habrá una verdadera conciencia artística. ¿Para qué, entonces? Para que la vida en Latinoamérica no se ajuste a modelos sino a la búsqueda de la liberación espiritual.

Por ello hubiera propuesto el estudio de cómo se manifiesta lo estético, a través de formas existenciales que constituyen el *gusto* de una comunidad y *los gustos* de sus componentes, siendo aquél la matriz de la creatividad artística y éstos los modos individuales de ponerlo en práctica. Hubiera propuesto el examen de los diferentes focos culturales en Latinoamérica: indígenas, negros, mulatos, mestizos, además de los blancos y semiblanos, para pergeñar una política a seguir. También hubiera propuesto que se encararan las cuestiones desde el punto de vista artesanal, vinculando el hacer artístico con el desarrollo de la tecnología, de lo que no se habló en absoluto. ¿Habrá sido para defender las formas tradicionales del arte visual?

Finalmente hubiera exigido un pronunciamiento acerca de las experiencias que realizan los artistas mal llamados conceptuales, pues aún pensando como pienso qué no embocan en la senda conveniente para resolver "la crisis de los soportes" como llamo a la actual, no creo que sean "payasadas", teniendo en cuenta que plantean la situación del creador con verdadera lucidez.

Este artículo fue publicado por la REVISTA VISION y reproducido aquí con el permiso de la misma.

IN MEMORIAM

PLASTICA dedica esta página a **Gladys López Nussa de Anglada** quien fue Presidenta de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan durante los años 1974-76.

Dotada de gran personalidad y desinterés material, Gladys vivió dando todas sus energías a diferentes causas. Para ella no existía término medio cuando emprendía alguna actividad. Así se distinguió por su trabajo en la Liga Contra el Cáncer, y contribuyó al arte y al desarrollo de muchos artistas en Puerto Rico.

Desde niña sintió gran interés por las artes plásticas tomando clases de pintura, primero en Ponce y luego en San Juan. Este interés se reflejó siempre en sus múltiples esfuerzos para estimular artistas jóvenes y llevar el buen arte al pueblo.p

Fue Gladys López Nussa una de las primeras en abrir una galería de arte en el Viejo San Juan. Su primera galería fue un éxito artístico. Entre las obras que allí se exhibieron había un Goya y un Zuloaga y se organizaron excursiones en varias escuelas para que los niños tuvieran la experiencia de ver un Goya original.

A iniciativa de Gladys se organizó el Museo de Arte ubicado en el campus de la Universidad Interamericana en San Germán. Fue ella quien consiguió que los artistas destacados de Puerto Rico donaran obras suyas para comenzar la colección. El hogar de los Anglada era el punto de reunión de los artistas, tanto nuestros como extranjeros que llegaban a Puerto Rico en busca de comunión con los artistas locales. Allí encontraban todos, además de unos magníficos anfitriones la ayuda tanto espiritual como material cuando la misma fue necesaria.

Durante su incumbencia en la Liga Estudiantes de Arte se iniciaron las gestiones para el nuevo edificio que hoy ocupamos. Aunque por estar ya muy enferma no tuvimos la satisfacción de compartir con ella la inauguración del mismo, Gladys estuvo presente en la primera Asamblea General que se celebró en el nuevo local.

La Liga de Estudiantes de Arte de San Juan recuerda con afecto y admiración a su ex-presidenta Gladys López Nussa de Anglada.



"Los Flamboyanes" - Gladys Anglada



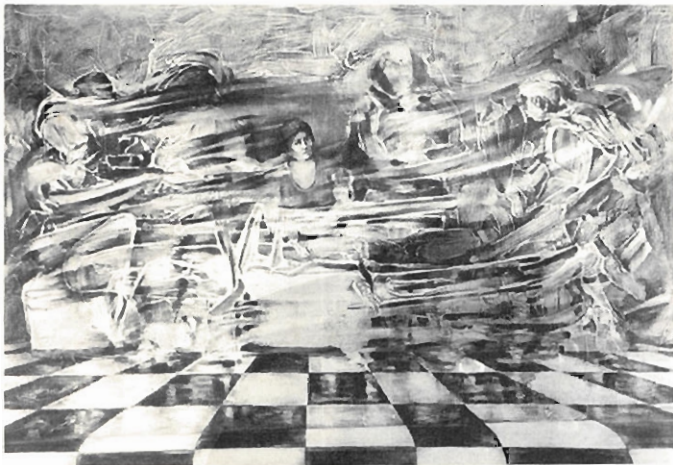
Momento en que el Sr. Jaime Anglada entrega la medalla GLADYS ANGLADA, donada por la UNESCO de Puerto Rico.

LA GALERIA

La Liga Estudiantes de Arte de San Juan inauguró su nueva galería, el 7 de abril, con una exposición de las últimas obras de **RAMIRO PAZMIÑO**.

Pazmiño, pintor ecuatoriano, que reside en Puerto Rico desde 1971 y es profesor de la Liga de Arte presentó siete (7) óleos sobre tela y once (11) dibujos sobre papel en técnicas mixtas que incluyen tinta, acuarela, lápices de colores y acrílicos.

El artista trabaja el color a base de transparencias cuyas capas se van frotando con lija, lo cual va destruyendo el color y el papel, creando diferentes texturas que se van integrando a las formas, envolviéndolas en una atmósfera en movimiento.

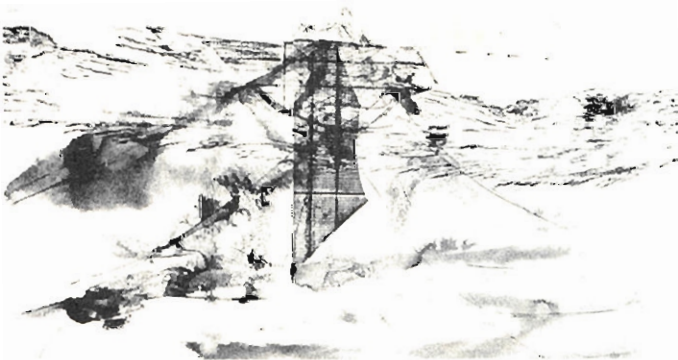


"PRESENCIA" - Ramiro Pazmiño

CARLOS SUEÑOS

El 19 de mayo de 1978, se presentó en la Galería de la Liga una exposición de Carlos Sueños titulada "Puerto Rico: Prehistoria Erótica". La misma consistió de un portafolio de dibujos y grabados mixtos recientes, que forma parte de su tesis presentada como requisito de graduación en Estudios Interdisciplinarios, para su Bachillerato de Estudios Generales, de la Universidad de Puerto Rico.

La obras pertenecientes a la serie de dibujos mixtos reúnen la integración del dibujo a tinta ejecutado con plumilla, acuarela y grabado-estampado, todo alternadamente.



ACTIVIDADES CULTURALES

- 6 de octubre Colectiva del Profesor James Shine
19 de octubre y sus estudiantes Iván Ortiz,
Pablo López, Angel Suárez
- 26 de octubre ... Conferencia: "El Arte Latinoamericano
Contemporáneo", por Damián Bayoán
- 1 de noviembre El Grupo Frente
9 de noviembre
- 10 de noviembre John Balossi
28 de noviembre
- 1ro. de diciembre Cerámicas de Bob Nash
13 de diciembre
- 15 de diciembre Colectiva de socios de la Liga
30 de diciembre

Por las galerías del Viejo San Juan

INSTITUTO DE CULTURA

I - Sala de Convento de los Dominicos

29 de sept. — 3 de nov.

MUESTRA NACIONAL

Jurado de selección: Dr. Fernando Monserrate, Carlos Conde III, Julio Rosado del Valle

1ro. de nov. — 8 de dic.

Plástica Latinoamericana conjuntamente con la Sociedad Puertorriqueña de Música Contemporánea

15 de dic. — 12 de enero

Pinturas de Antonio López

II - Museo del Grabado Latinoamericano

8 de sept. — 22 de sept.

Jorge Seguí

29 de sept. — 27 de oct.

Edgardo Antonio Vigo y Xylógrafos de la Plata

2 de nov. — 26 de nov.

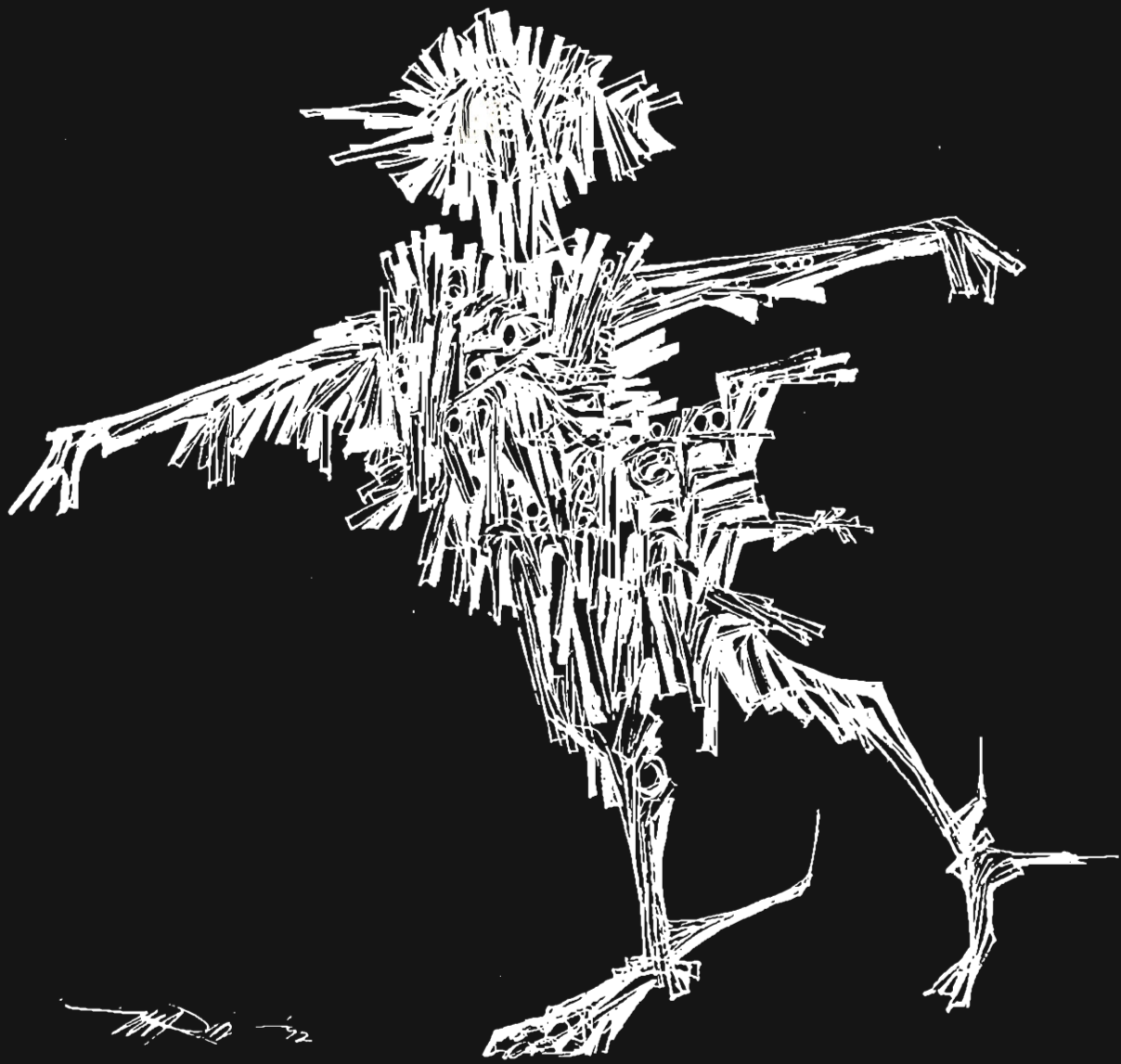
J. Gómez Quirós

HERNANDEZ CRUZ en Washington

Luis Hernández Cruz, trabajador incansable y reconocido como uno de los tres más sobresalientes pintores del Puerto Rico de hoy, presentó, el 5 de mayo de 1978, en el Museo Latinoamericano de Arte Moderno de la O.E.A. en Washington una serie de sus más recientes pinturas y serigrafías. Hernández Cruz es quizás uno de los más depurados coloristas de Hispano América y con su color exuberante ha logrado captar en su obra la luminosidad de Puerto Rico. Ha participado representando su patria, en varias bienales de Europa y Sur América.



LA PUBLICACION DE ESTA REVISTA HA
SIDO POSIBLE GRACIAS A LA COOPERACION
DE LA GULF PETROLEUM S. A.



Handwritten signature or initials, possibly "MAD" or similar, located in the lower-left corner of the drawing.