

PLÁSTICA

LIGA DE ESTUDIANTES DE ARTE

3





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

JUNTA DE DIRECTORES
 Liga Estudiantes de Arte de San Juan

PLÁSTICA²

Organo Cultural de la Liga de Estudiantes de Arte
 de San Juan — Mayo 1979.

Presidente Betsy Padín
 Tesorera Paca Biascochea
 Secretario Yiries Saad
 Presidente Comité de Escuelas 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 Picó
 Juan Manuel García Segovia
 Cordelia Buitrago

FOTOGRAFIA

Frances Bothwell

Indice

José Ruiz, Pintor Incorruptible del Puerto Rico Actual
 Eugenio Fernández Méndez 2

Reflexiones Sobre el Arte Regional
 J.A. Torres Martínó 4

Hernández Cruz y los Medios de Expresión
 Plástica 6

De Murales y Muros: La Cerámica y la Arquitectura
 Frances Bothwell del Toro 7

Gutiérrez Solana · García Segovia 10

El Velorio: Propuesta para una reintegración
 Haydee Venegas 16

El Caso Cuevas José Gómez Sicre 22

Museos de la Riviera Francesa D. de Picó 27

Washington 1979· Munch: Amor y Muerte
 Marta Traba 29

La Fotografía: Arte y Documento Histórico
 -Social; Jack Delano 32

Un Enfoque del arte latinoamericano en Miami:
 José Gómez Sicre 36

París Beauborg: 1979 39

Bruselas: 1979 René Magritte 39

Las Galerías 40



John Balossi

Nació en Nueva York. Ha tenido numerosas exposiciones en Puerto Rico, E.U. y Europa.

Actualmente reside en Rio Piedras y es profesor de la Universidad de P.R.

JOSE RUIZ, Pintor Incorruptible del Puerto Rico Actual

Por Eugenio Fernández Méndez

JOSE RUIZ es un artista cuya fama es ya casi una leyenda en Puerto Rico. Los más grandes conocedores en arte y coleccionistas le respetan. Ha pintado más de una obra maestra como "Mujer ante el espejo", "La estrella", "La barbería", "El cine Astro", "Shine" y "Our Man Flint" etc. Aparecen sus obras en el volumen sobre Artes Plásticas de *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico* y ha expuesto en colectivas con otros importantes artistas "ingenuos" en la Galería "El Trapiche", de la Casa Don Q y otras. Su inteligencia es proverbial y su capacidad creadora e imaginación de una inagotable fantasía.

Ha pintado más de novecientos cuadros sobre los temas más diversos que figuran en colecciones como la de José Firpi, Vincent Price, Abraham Díaz González, Christiane Botello, Alexander Schneider, Fernando Monserrate, Jaime Benítez, Ricardo Alegría, el autor y otros. Estampas rurales o urbanas, rincones perdidos, barberías, calles, playas, ferias pueblerinas, juegos de dómimo, el hipódromo, mercados o plazas de pueblos, azoteas llenas de gatos, bañistas en los muelles o niños volando sus chiringas etc. "Nadie ha pintado mejor -- según la autorizada opinión del Profesor Manuel Cárdenas Ruíz-- a la mujer puertorriqueña y los gestos, maneras, rasgos fisionómicos y disposiciones corporales de los puertorriqueños que él."

La multiplicidad de detalles en sus cuadros va dirigida a atestiguar su afán de decir y su realismo casi fotográfico -- realismo mágico siempre-- no carece nunca de un halo poético y de una abundante dosis de alegría y gusto por la vida.

Si la creación artística es afán lúbrico, José Ruíz es un pintor primitivo o "naif" en quien mejor se expresa esa característica de dicho arte. Hay algo explosivo y efusivo en su pintura: los alegres colores, el movimiento, la composición, el tema.

La gente que pinta -- gente de pueblo -- son puertorriqueños "vivos", en actividades propias del diario acontecer. Los cines, las tiendas, tienen algo positivo y mágico. Los carteles de cines, o los anuncios, tienen en su obra un sabor muy "pop", pero él no tiene por ello ulteriores intensiones como los artistas "cultos". Es además insobornablemente un artista puertorriqueño.

Su mensaje, si bien se mira, es que el hombre -- si quisiera -- podría dulcificar e integrar en su mundo de una manera armónica estos elementos, que con frecuencia tienen un ulterior efecto enajenante, en la sociedad descordinada, y frecuentemente insensible del mundo actual.

La originalidad y la fantasía de las obras de José Ruíz encanta por la sinceridad de su mirada sin otro compromiso que la verdad artística y sin ningún afán de opacar a nadie.

Hablemos ahora de José Ruíz, la persona. Tiene 45 años y parece aún más joven. Nació en 1936 en pleno Santurce. En la gran urbe neoyorquina fue por dos años a la escuela, pero la necesidad lo obligó a trabajar muy joven junto a su padre, en hoteles y restaurantes, en los oficios más humildes. Como diversión dominical gustaba de ir a *Coney Island*, donde fue un sagaz observador del mundo de fantasías mecánicas de un parque de diversiones, cosas todas ellas que incorpora magistralmente en su pintura, dándoles un sentido que alcanza

la mayor gracia y dignidad.

Con grande y sincera ingenuidad, me ha dicho que nació con un pincel en la mano. Comenzó a dibujar pasquines y revistas desde niño. Dibujaba caras y muñequitos de la obra de Walt Disney. Hacía 1955, en Nueva York, donde vivió con su familia, hizo su primera obra en serio. En Nueva York aprendió algo de fotografía y en la Escuela de Artes Industriales de la ciudad, tomó algunos cursos de dibujo, acuarela, caricatura, retratos y grabados en metal. Ha hecho escultura en barro y madera. "Un día -- nos cuenta -- llevé una buena muestra de mis cuadros a Rio Piedras. No los quisieron ni ver. Regresé a mi casa "broken hearted". (Hablabla inglés, pero se le está olvidando).

Entre sus pintores favoritos menciona -- sin establecer jerarquías -- a Walt Disney, Campeche, Sánchez Felipe, Cajigas, Norman Rockwell, Salvador Dalí, Grandma Moses, Harold Foster y Rembrandt. Pero subraya: "Hasta ahora no me he copiado de otros pintores." Viaja por la isla estudiando los paisajes que pinta y al igual que Cezanne, que no desdeñaba una vieja fotografía, saca ideas para sus paisajes de su "View Master".

Movido por su habitual mirada y vocación artística, José Ruíz contribuye a liberar -- al espectador de su obra -- de las tremendas cadenas de los prejuicios y de la rutina, enseñándole, que en este dominio del arte -- como en otros -- libertad es mayor goce, mayor vida espiritual, mayor riqueza interna. Al convertir en obra de arte nuestro ambiente cotidiano el artista amplía extraordinariamente nuestro horizonte humano de estimación y conocimiento. Así logra, como por sortilegio, convertir la sensibilidad en inteligencia, la inteligencia en creación artística. ¡Esta es su humanidad, y su grandeza!



Detalle de "LAS FIESTAS PATRONALES," (1979). El artista se deleita pintando a la "Gente de Pueblo", sin otro compromiso que la verdad artística. Nadie ha pintado mejor a la Mujer Puertorriqueña, y a los Puertorriqueños que él.

LA LIGA DE ESTUDIANTES DE ARTE DE SAN JUAN
Y
LA FUNDACION PUERTORRIQUEÑA DE LAS HUMANIDADES
AUSPICIAN

EL ARTE Y LA SITUACION CULTURAL EN EL CARIBE

SIMPOSIO DE CRITICOS DE ARTE

DAMIAN BAYON / MARIA ELENA RAMOS / ANTONIO MARTORELL /
SAMUEL CHERSON / EUGENIO FERNANDEZ MENDEZ / JOSE A. TORRES MARTINO
LUIS HERNANDEZ CRUZ / MARIANE DE TOLENTINO

Moderadora: MARIMAR BENITEZ

22 de mayo: / 7:00 P.M.
BIBLIOTECA CARNEGIE

23 de mayo: / 3:00 P.M.
BIBLIOTECA CARNEGIE

24 de mayo: / 4:00 P.M.
INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA (TEATRO)



REFLEXIONES SOBRE EL ARTE REGIONAL

Por J.A. Torres Martínó

LA estrella del llamado **arte regional** está en ascenso. De ello dan fe las reconsideraciones valorativas del arte de ciertas épocas pretéritas y de artistas casi olvidados, así como el relieve conquistado por la obra de artistas inscritos en tendencias que no coinciden ciertamente con las modas vanguardistas irradiadas por los emporios culturales, hoy por hoy embotados por la fatiga y el agotamiento.

Los últimos años han visto una vindicación del regionalismo en otros campos de la cultura, incluyendo la narrativa, la poesía y el cinematógrafo. El clamor en pro de la descentralización del arte crece inconteniblemente, aún entre artistas metropolitanos que se muestran de pronto vivamente interesados en ser clasificados como "provincianos". Tal actitud revisionista ha desembocado, no sin polémica, en señalamientos y análisis formulados por artistas y críticos de diversas latitudes, incluyendo a Puerto Rico.

En el importante texto sobre arte puertorriqueño, publicado por **Marta Traba en la Isla (1971)**¹ -lo llamo importante por creerlo fundamental, aún con todos sus defectos; representa el primer acercamiento verdaderamente crítico a la problemática de nuestras artes figurativas desde nuestra realidad colonial y bajo un punto de vista latinoamericano- la escritura exalta la relevancia de lo **regional**, reservándole un destino positivamente enriquecedor para nuestros pueblos.

Marta Traba le asigna al ejercicio artístico en América Latina, y desde luego en Puerto Rico, una función de resistencia cultural y de reinstalación revitalizada de las relaciones semánticas del arte como antídoto contra la congénita sumisión del colonizado frente a la voluntad avasalladora de la cultura dominante.

En Puerto Rico, más que en ningún sitio del hemisferio occidental, la situación se plantea con caracteres de urgencia. Lo que debería ser la máxima aspiración de nuestro arte regional, según Marta Traba, no es el equívoco triunfo que implica convertirse en **mercancía** dentro del comercializado ámbito internacional, sino la noble explotación de sus posibilidades de rendimiento espiritual en esta zona del subdesarrollo.

Creo oportuno concertar un acuerdo sobre el término regional que algunos autores, particularmente norteamericanos, consideran sinónimo de **provincial**. Para mí que este último arrastra una carga peyorativa; vale adocenado, literal, sentimentaloides, pintoresquista, sin importar dónde se produce la obra. **Regional**, en cambio, me sugiere primordialmente una connotación geográfica y un juicio positivo de valor; denota obras que exaltan valores autóctonos de una zona o región específica, apartada o no de los centros culturales metropolitanos, lo cual de por sí, a mi ver, no hace deleznable ni provincianas tales obras.

De los críticos norteamericanos contemporáneos se recoge la impresión de que para ellos existe un regionalismo de la preguerra y otro regionalismo de postguerra. Este último, concretado en el expresionismo abstracto de Jackson Pollock y De Kooning, se apoya en lo "rugged" del temperamento de ese pueblo; pone el acento en un cierto tono incivilizado que se

resume al cabo en un auténtico **espíritu provincial** a lo menos para el arte estadounidense- según lo ha descrito el crítico recién fenecido, Harold Rosenberg.² Al fin, este regionalismo contiene una carga de energía primitiva ahérojada por la tradición del formalismo europeo.

El escritor californiano, Donald B. Kuspit, lo define bien cuando dice que es un arte "instintivo sin ideología" al contrastarlo con el regionalismo norteamericano de la preguerra, el de los años treinta, el que producen los pintores del llamado "American Scene". Arte aferrado a un figurativismo costumbrista y a contenidos morales, que florece tanto en zonas urbanas (Hopper, Reginald Marsh) como en las rurales (Thomas Benton, Gran Wood, Stuart Curry) durante los años terribles de la depresión. Arte instintivo pero con **ideología**, que repugna a Kuspit precisamente por eso, por la ideología, la cual, según él, impregna las obras de un "autor propagandística" salvo en casos excepcionales como el de Hopper.³

La mayoría de la crítica estadounidense pasa por alto que en esos días el país atravesaba por una etapa catastrófica que cundía la indigencia y la desesperación, que los artistas de la época, matriculados en programas de subsidio a las bellas artes, por primera vez se sienten vinculados al resto de la sociedad, piensan que ocupan en ella un puesto de responsabilidad y que el producto de su trabajo tiene utilidad verdadera en la forja de un destino común.

En un mundo arruinado por el caos económico, atribulado por las amenazas del fascismo, desgarradoramente politizado por la guerra civil española, ¿cómo reprocharle a los artistas de la época su concientización sociopolítica?

Pero la crítica norteamericana contemporánea no se ha distinguido precisamente por su tolerancia y comprensión del arte programático, menos todavía durante estas últimas tres décadas en que ha tenido tiempo de institucionalizarse y convertirse en vital engranaje de una ingente maquinaria mercantil, mejor diseñada para funcionar en beneficio de los bienes materiales que de los bienes espirituales.

A mi entender, el arte pictórico del Puerto Rico de los años anteriores a la segunda guerra mundial corresponde, mutatis mutandis, con ese regionalismo norteamericano del "American scene". Miguel Pou, Ramón Frade y Oscar Colón Delgado, siguiendo cánones tradicionales y haciendo caso omiso de las vanguardias parisienses del momento, se vierten sobre la escena isleña para darnos esas estampas pintoresquistas que todos conocemos. A la crisis que sacude a los Estados Unidos de punta en punta en esos días, se contraponen exhortativamente la obra de afirmación americanista de los Benton, Woody Curry. En Puerto Rico, donde la depresión comporta doble gravámen: el de la crisis permanente que implica su estado colonial y el de los efectos desastrosos que, por lo mismo, le vienen del norte, nuestros artistas nos entregan, acaso por instinto de conservación, una exaltación de las virtudes de la tierra propia y sus costumbres como apoyos espirituales para el apuntamiento

de una conciencia colectiva. Solo que se manifiestan con tal...nansedumbre, tan embelesados en la geografía, tan faltos de esa fuerza instintiva de que hablan los norteamericanos, que sus imágenes hedonistas apenas sobrepasan los límites del producto **turistable**.

Si puede señalarse algún paralelismo entre la producción artística de Puerto Rico y la de Estados Unidos antes de la guerra mundial pasada, hasta ahí llega. La pintura puertorriqueña saldrá de la esfera de su irredimible provincianismo después de la guerra.

Nadie ignora que el movimiento que da pie al renacimiento de nuestras artes plásticas se basó en una tropicalización del realismo social derivado de la pintura mejicana, la cual, dicho sea de paso, por esos años gana relieve internacional cuando presenta en la Bienal de Venecia de 1953 cien cuadros de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo.

Lo que está sucediendo en el mundo y en la Isla no se corresponde sino con un arte plenamente concientizado: la guerra fría, el conflicto de Corea en que perecen tantos puertorriqueños, el macartismo y la caza de brujas, la revuelta nacionalista, el ataque a la Casa Blair, el tiroteo al congreso por Lolita Lebrón y sus compañeros... y la instauración del estado libre asociado...

El regionalismo que se practica en Puerto Rico por entonces --instinto con ideología-- y que da la espalda a **sabiendas** al formalismo triunfante en Nueva York, prefigura desde esta pequeña Isla las actuales tendencias autonómicas del verdadero arte regional, especialmente el de América Latina. El objetivo de los artistas criollos de ese momento estuvo cifrado en restituirle en lo posible al arte su función comunicante, de entroncarlo a la vida comunitaria de un pueblo que necesitaba y necesita de todos sus recursos defensivos.

A comienzos de la década del sesenta es un hecho innegable la hegemonía mundial de las formas artísticas neoyorquinas. Las estructuras del mercado de arte se organizan a la perfección conforme las normas corporativas ortodoxas, incluyendo desde luego el aparato publicitario y de relaciones públicas. Todo está dispuesto para el gran negocio, para trocar la obra en "mercancía" cambiándole el significado de lo que quiso crear el artista y para neutralizar por asimilación las creaciones más díscolas e insurrectas...

Pero tal será el ímpetu, la obstinación y contundencia de la propagación de esos estilos internacionales que pronto no habrá títere con cabeza que ignore cómo hacer arte con arreglo a los códigos neoyorquinos. Uno de los resultados de este proceso es que el concepto del llamado arte regional sufre una sustancial transformación. Ya no se opone a lo metropolitano, cosmopolita o universal. Se ha convertido en arte neoyorquino ubicuo. Aparece con la misma o similar fisonomía en Tokio, Caracas, Sidney, Madrid, Buenos Aires o San Juan de Puerto Rico. Imposible identificarlo como propio de una zona específica. Inútil buscar en su expresión significados coherentes con la vida y condición de los sitios en que se produce. Tan es así que el crítico Carter Radcliff dijo recientemente (1977) que ahora "un provinciano genuino si alguno pudiera hallarse, tendría el aura de un Adán o Eva resurrecto"...⁴

Tenemos de frente, por tanto, un regionalismo universalista, o un universalismo regional, si cabe la paradoja, que no puede

conciliarse con la idea que informa, según mi criterio, lo regional verdadero, que es lo que se manifiesta inequívocamente en la búsqueda de lo significativo a partir de lo particular.

Regionalismo a mi ver deviene universalismo cuando la obra posee indiscutibles cualidades de excelencia y, sin importar de dónde procede ni quién la hizo, proyecta desde lo propio inconfundible, ideas, sentimientos, conceptos comunes a toda la humanidad y propone vías de conocimiento y solidaridad. Es lo que explica a un José Luis Cuevas, a un Juan Genovés, a un Fernando Botero, a un Francis Bacon... cuyos estilos se oponen de modo concluyente al esperanto neoyorquino.

En Puerto Rico, su regionalismo auténtico se evidencia en los grabados de Antonio Martorell y Luis Alonso, en las poligrafías de Joaquín Reyes, en las serigrafías de José Rosa, en los linóleos de Consuelo Gotay, en las colografías y acrílicos de Myrna Báez, en los dibujos y óleos de Rosado del Valle... Y la lista no es en manera alguna excluyente, sólo representativa del grupo de pintores y gráficos que trata de extraer sus visiones de la realidad circundante sin rebajar el arte.

En cuanto a los estilos internacionales, aquí hemos disfrutado de todas las modalidades durante los últimos años. Pero las obras que nos han deparado sólo logran convencernos de que ha pasado a la zona de nuestra plástica lo trágicamente lúdico de nuestros azares como colonia de los Estados Unidos. En esta bendita Isla se juega a la **americana** en todos los aspectos concebibles: se juega a nación industrializada, a estado libre pero con doble bandera y doble himno, a emporio deportivo, a metrópolis, a pueblo próspero y consumista; nada tiene de extraño, pues, que el juego múltiple y tremendo sea reflejado por un tipo de arte que cuadra bien con la idiosincrasia de los administradores coloniales.

Este arte hermético por excesivamente formalista desalienta toda posibilidad de acercamiento provechoso del público boricua; a veces le asalta a uno la sospecha de que para algunos artistas el grado de indiferencia del público mide la calidad de la obra; será más loable artísticamente mientras menos gente lo entienda.

La vinculación de nuestra gente con la obra de sus artistas me parece que es particularmente esencial en este instante de la vida de nuestro pueblo, el cual, a través de sus representantes menos enajenados, está haciendo señales ominosas desde todos los sectores, necesitado como está de soportes morales y de claves de autoidentificación.

Es un público que no acaba de entender bien por qué los críticos elogian cuadros incomprensibles y abominan o ignoran los que transcriben literalmente las "bellezas" de nuestra tierra. No saben distinguir lo bonito de lo artístico, aparte de que, para ellos, la cuestión no es sustantiva. Lo que importa es que tales estampas son como santos de su devoción puertorriqueñista, por más que sea una devoción contrita, a veces tan privada, tan, ingenuamente secreta y medrosa, que podría ser incluso clandestina, pero que en el fondo la rubrica un signo claro de afirmación de lo autóctono. Es un caso de ir al arte no meramente por amor al arte, sino por amor a Puerto Rico.

Pero aunque así sea, estimo que vale la pena reflexionar sobre la deseabilidad de una relación análoga para las versiones más meritorias de nuestros creadores. Conste que no abogo por una plástica simplista, mediocre y provinciana que se acomode

demagógicamente al peor gusto.

Propongo un aprovechamiento levantado de esta disposición del público a apropiarse obras que les mantengan conectados a las corrientes vitales de su patria. La exhortación es primordialmente válida para quienes opinan que los fines de arte son exclusivamente estéticos.

La estética es algo de que Puerto Rico no necesita tanto en estos días. Necesita más que sus artistas cambien sus ojos hacia acá, que miren bien y escruten su geografía exterior y su geografía interior y descubran la imagen telúrica que vibra en el alma de

HERNANDEZ CRUZ Y LOS MEDIOS DE EXPRESION PLASTICA

La creatividad de Hernández Cruz ha sobrepasado ya los límites de la pintura y el grabado. Ensayó con éxito la cerámica en el taller de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan y preparó una serie de diseños que le pidió la Cia. Papel y Cartón de Méjico para unos tapices gobelinos ejecutados por artesanos mejicanos y que fueron

exhibidos en Méjico y Estados Unidos.

También ha utilizado maderas finas para hacer composiciones de gran fuerza plástica que llevan la marca indiscutible de toda la obra creadora del artista.

Ultimamente, Hernández emprendió un nuevo medio de expresión en vitral.

Aquí lo vemos trabajando en unos bocetos previos para un vitral destinado a colocarse en un edificio público.



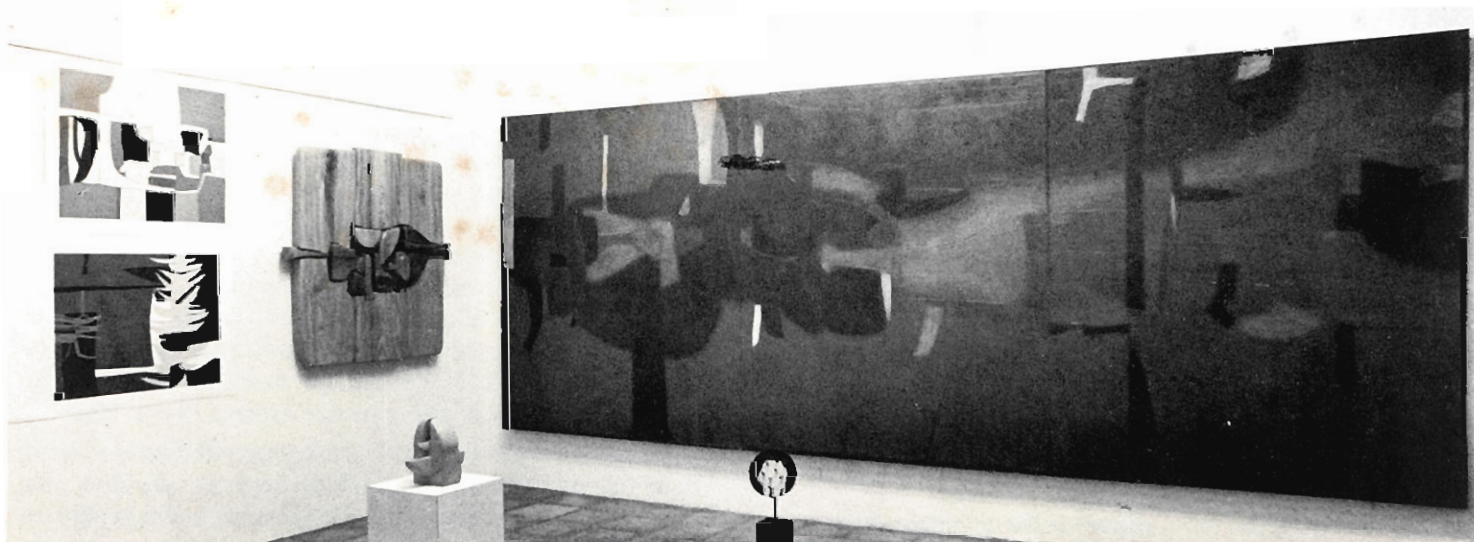
Composición en Teca No. 2 - Relieve en madera.

cada puertorriqueño y en la cual se reconoce y se dignifica. Ese regionalismo genuino, que le está ganando la partida al arte mimético, debería ser impulsado y consolidado en Puerto Rico

- (1) Propuesta Polémica sobre Arte Puertorriqueño, Marta Traba, Ediciones Librería Internacional, 1971.
- (2) Parable of American Painting, H. Rosenberg, ensayo de su libro, The Tradition of the New, Horizon Press, N.Y., 1959.
- (3) Regionalism Reconsidered, D.B. Kuspit, Art in America, edición julio-agosto, 1976.
- (4) New York Fever, C. Radcliff, Art in America, edición julio-agosto, 1977.



Luis Hernández Cruz



2 serigrafías; 1 tallado en madera; 1 pintura en acrílico en colores rojos y marrón; 1 pieza de cerámica y 1 pieza de

DE MURALES Y MUROS: LA CERAMICA Y LA ARQUITECTURA

por Frances Bothwell del Toro

MUCHO antes de comenzarse a recopilar la historia, el hombre se manifiesta artísticamente y se rodea en su medioambiente de formas y colores que expresan su sentir, su mística, su aun precario dominio sobre la naturaleza. Ya desde que encuentra refugio en cuevas naturales, como las de Altamira en España y las de Lascaux en Francia, vierte su deseo de expresión y belleza en sus paredes con símbolos y dibujos: los primeros murales que conocemos.

Al lograr el hombre levantar edificios y estructuras y crear un medioambiente en el cual él controla los factores de volumen, espacio, luz y, no menos que estos factores, la expresión simbólica de la cultura en que vive el diseñador y constructor surge la arquitectura propiamente. Se levantan templos, monumentos, tumbas y viviendas para distintas clases sociales. El edificio público, como por ejemplo el templo, tiene una función programática, pero en todo caso, más importante aún es la función simbólica por la cual la estructura refleja las creencias, valores, la vida misma del pueblo que la crea.

Esta importantísima función simbólica la crea el arquitecto en su delineación espacial, su uso de forma, material y método de construcción. Pero no es solo el arquitecto el que le da significado a la obra. Trabajando conjuntamente con él están el artista y el artesano, creando con su trabajo una dimensión expresiva adicional que respalda, aumenta y redefine las líneas y el significado de la estructura misma. Usando varios medios tales como el relieve, la talla, o el mural, el artista usa el muro como lugar ideal para su obra. El mural, ya antiguo en la antigüedad misma, mantiene su importancia artística y socio-cultural hasta casi nuestros días. Esta forma artística, atada a la arquitectura por su propia naturaleza, reacciona con ésta, creando una relación simbiótica en la cual el arte altera el sentido de espacio, luz, y sombra de la estructura. Logra así el mural una tridimensionalidad que generalmente se la niega a la pintura. Se convierte en parte orgánica del edificio y comparte todas las funciones de éste. El mural humaniza y le da calor al frío de la piedra o el concreto. Sirve como testigo permanente de la visión vital de sus creadores, muralistas y arquitecto.

Al considerar el arraigo y la antigüedad del arte mural resulta sorprendente que en el ámbito moderno sean mínimos los esfuerzos de incluir como parte orgánica de nuestras estructuras este arte milenario, ya en fresco, en óleo o en cerámica. Sin embargo, con raras excepciones, en Puerto Rico se ha considerado éste como una decoración, más o menos costosa, innecesaria en la creación de obras arquitectónicas. Aún no descubren la mayoría de los arquitectos el valor del uso de este medio artístico para el realce de sus obras. La tendencia general es la de diseñar sin pensar siquiera en la posibilidad del uso del mural.

Tal vez una razón básica de esta ceguera ante el potencial uso del mural es una idea anticuada de éste que hace pensar en tumbas egipcias, casas de Pompeya o palacios renacentistas. A pesar del arte moderno que nos rodea, con su expresividad

completamente contemporánea, no se percibe el mural como parte de éste. Se percibe también a la arquitectura moderna como una austera en línea y forma y se ve al mural como una violación a estos principios. Pero el mural no tiene que ser como lo fue en el pasado. Al igual que el artista en cualquier medio, el muralista busca un vocabulario artístico a tono con la realidad contemporánea.

Entre los posibles medios para el mural, el uso del barro es ideal para el mural arquitectónico por sus cualidades plásticas, su casi infinita variedad de color, textura y terminación, y su permanencia luego de quemado, que resiste todos los mayores enemigos de las superficies expuestas. El aire, sol, lluvia no lo afectan; ni aún la contaminación no tiene mayores efectos sobre él. Su mantenimiento es mínimo y aunque quebradizo, el barro quemado es virtualmente indestructible como bien lo atestiguan los restos de culturas desaparecidas hace ya miles de años. A diferencia del jarro o el plato, el mural en cerámica, adherido al muro, está en posición de durar tanto como el muro mismo. En Puerto Rico especialmente, donde el sol y la humedad tienden a atacar el mural pintado, el de cerámica ofrece una perduración infinita.

Sin embargo, son pocos los ejemplos, y más en proporción al número de obras arquitectónicas levantadas anualmente en Puerto Rico, del mural en cerámica. Generalmente los que existen han sido usados cuando se percibe una necesidad después de construido un edificio. La desnudez inexpresiva de una pared hace, a veces, al arquitecto, al decorador o al dueño del mismo pensar en esta posible solución a un frecuente problema del espacio y la composición. Por desgracia, aún bajo estas circunstancias es raro pensar en esta alternativa.

Tenemos en Puerto Rico artistas ceramistas con la capacidad para la creación de obras de este tipo a gran escala e íntimamente relacionadas con el carácter arquitectónico de la estructura. Dos de éstos son Jaime Suárez y el equipo compuesto por los esposos Susana Espinosa y Bernardo Hogan. La muestra de las obras de estos artistas, aunque escasas numéricamente, son impresionantes. Espinosa-Hogan tienen a su crédito murales en el Atlantic Building (futuro Departamento del trabajo) en Hato Rey, en el Caribe Hilton, y en la planta Roche en Manatí. Suárez tiene dos pequeños murales, uno en el Parador de los Baños de Coamo, y otro en la residencia de la familia González-Buitrago. Además hizo otro, a gran escala en la misma planta Roche donde se encuentra uno de Espinosa-Hogan.

Esta planta de la compañía farmacéutica Roche ofrece uno de los mejores ejemplos-aún cuando no son ideales las circunstancias bajo las cuales se crearon- del uso del mural en cerámica. La planta, de reciente construcción, tiene estos dos murales antes mencionados que sirven para romper la monotonía de paredes estucadas. El uno, en el exterior del edificio que sirve de cafetería para los empleados, es el de Jaime Suárez. En el interior, en un pasillo que bordea un patio interior y que lleva a los laboratorios, está el otro de Espinosa-Hogan.



Mural Jaime Suárez, Manabí, P.R.

El mural de Suárez, dentro de sus contornos geométricos, nos presenta un paisaje abstracto. Partiendo de un horizonte, creado por un espacio que deja entrever el muro estucado en crema pálida ("bone white"), las formas superiores e inferiores se hacen eco a manera de reflejos indirectos. El artista usa de punto focal un círculo que sugiere el sol a la vista y el cual no es completado por la cerámica sino por la imaginación del espectador, insistiendo así en su participación. El interior del círculo-sol es de estucado, no de cerámica, haciendo así la textura del edificio completo un elemento dentro del mural mismo y uniendo pues, orgánicamente, el mural con la estructura. El horizonte del mural sirve además para recoger y continuar la fuerte línea horizontal del alero que define la forma del edificio. El mural, que se percibe desde la calle que fronta la planta, se aprecia por su definición geométrica a distancia, y por sus ricas texturas de cerca. Estas son resaltadas por colores naturales al barro mismo; el rojo del barro con toques de blanco y negro.



Museo de Fernando Leger.

El mural Espinosa-Hogan ocupa una larga pared en un pasillo de gran movimiento de empleados que se dirigen hacia los laboratorios. Es difícil percibir al mural como unidad. Se ve de

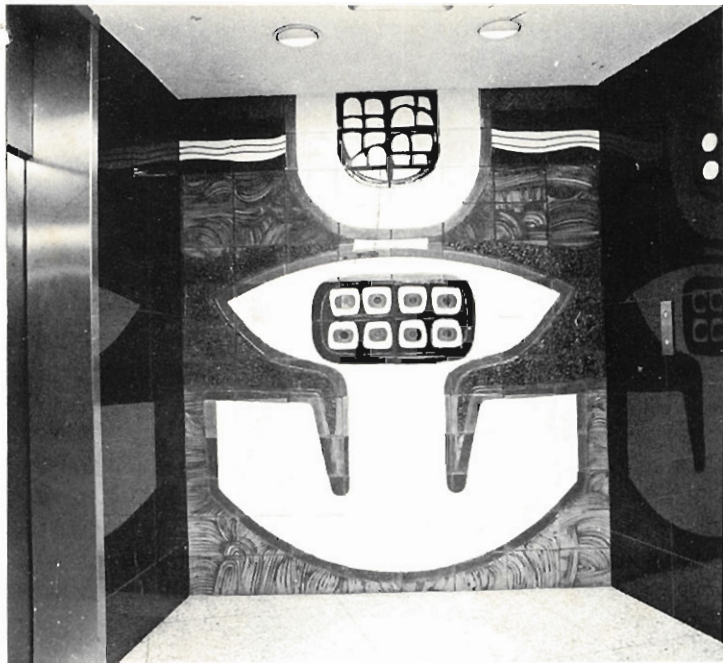
fuerte perspectiva de cualquiera de sus extremos y una vez frente a él, por su longitud, solo se percibe por partes. Aunque corre otro pasillo paralelo al del mural al otro lado del patio interior, el mural nunca se aprecia por completo ya que hay varias columnas que lo cortan, fragmentándolo para el observador. Partiendo de esta premisa de la ubicación y la percepción del espectador bajo estas circunstancias, Susana Espinosa diseñó el mural, ambos a pesar y a causa de su longitud extrema para ser experimentado íntimamente.

En conjunto este mural es también un paisaje, aunque aquí, en contraste con el de Suárez, hay elementos reconocibles en rendición semi-abstracta. Se ven pájaros, palmas y follajes, soles y figuras humanas. Se reconocen los techos de dos aguas típicos de la casa de madera nuestra, y los arcos de la arquitectura colonial a manera de puertas y ventanas. El contorno del mural es mayormente geométrico, y queda unido por su fuerte elemento horizontal y la repetición de la textura rayada basada en la de los techos de planchas galvanizadas (techo de zinc) típicos de Puerto Rico. Se encuentra esta textura en casi todas las áreas del mural y se utiliza aun en tres figuras humanas en la parte superior de la composición. Estas figuras son llamadas cariñosamente "los tres reyes" por los empleados que ven el mural en la experiencia perceptiva y la identificación afectiva que hacen de sus elementos.

Ambos murales fueron comisionados luego de diseñados los edificios del complejo Roche y solo tras determinarse la necesidad de activar de alguna manera estas grandes áreas blancas sin punto de interés. El arquitecto Jorge Cancio, asociado a la compañía constructora Daniels y miembro del grupo de ceramistas del Estudio Caparra, sugirió el uso de murales en cerámica. Ya una vez diseñado el medioambiente en el cual se ubicará, el mural queda limitado severamente. Así por ejemplo el de Espinosa-Hogan jamás gozará de vista total frontal ya que ésta la hace imposible el diseño del patio interior mismo. El de Suárez sufre por el detalle de construcción de un borde metálico que rodea al edificio completo y que choca con la integración de mural y muro.

Bajo condiciones ideales el muralista participaría en la etapa de diseño de la estructura a la cual se ha de adherir el mural. De esta manera, el borde metálico se hubiera podido evitar y las columnas se hubieran podido ubicar de forma tal que no interfirieran con la visión frontal del mural Espinosa-Hogan dándole así a estos artistas mayores posibilidades y alternativas de concepto y de composición.

Otro caso parecido, es el de los murales de Espinosa-Hogan en el Atlantic Building (futuro Departamento del Trabajo) en la Calle Guayama en Hato Rey. Allí en el recibidor (lobby) se encuentran dos paredes con murales. Una pared a la derecha al entrar al edificio y la otra al fondo a la izquierda cerca de las puertas de los ascensores. El recibidor tiene paredes de mármol negro y pisos de terrazo. Tiene además las puertas exteriores de cristal ahumado y las de los ascensores de acero inoxidable. Sin los murales daría una impresión fría, casi lúgubre ya que el negro del mármol dominaría completamente nuestros sentidos. Pero los murales capturan la atención del visitante y se convierten en el elemento más fuerte del área del recibidor. Por la misma característica dominante de el mármol, Espinosa tuvo que dar con esta composición unas líneas definidas y atrevidas utilizando áreas lisas en esmalte blanco delimitadas por esmaltes de azul



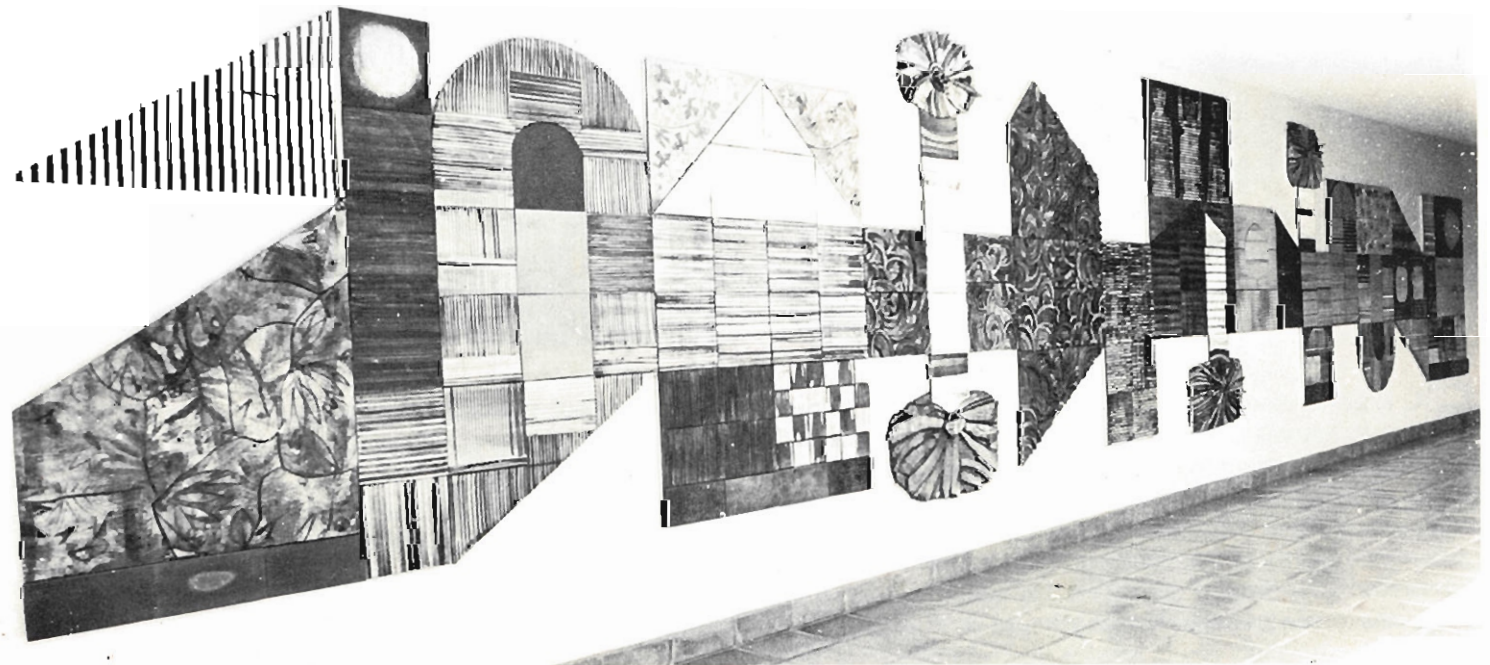
Mural Espinosa-Hogan, Hato Rey, P.R.

oscuro (pedido específicamente este color por el arquitecto y la compañía dueña del edificio) y con fondo en texturas de barro rojo sin esmaltar. Se acentúa la forma y se crean puntos de interés por áreas modulares que se parecen en sus subdivisiones pero que no se repiten. A veces el tamaño un tanto rígidamente respetado de las piezas rectangulares del mural interfieren con estas áreas ya que ocurren cortes a mitad de un diseño en relieve. En algunos casos estos cortes no interfieren con el concepto, pero en otros sí, debido a la forma de encoger del barro y las dificultades de montar las piezas para que ocupen un espacio predeterminado.

La primera área de mural en este recibidor situada justo al lado del directorio tiende por sus curvas horizontales de atraer hacia el interior del edificio, poniéndole freno al movimiento con una fuerte línea vertical al final de la pared, la cual por su parte es anticipada por otras verticales más cortas y entrecortadas que la preceden. El mural en la otra pared recoge este motivo vertical y lo hace céntrico. En lugar de juntar varias formas blancas este panel más pequeño se limita a una sola la cual, sin embargo se integra en composición a la otra pared al repetir alguna de las líneas y texturas.

Los murales en este caso dan interés y calor a un área austera y fría sin ellos. Hasta ahora, los pisos de terrazo, brillados a un lustre ejemplar, y los paneles de mármol actúan como espejos a los murales, haciendo que éstos se repitan visualmente en todo el recibidor, un efecto sumamente agradable y que espero se mantenga cuando pase a otras manos la administración y mantenimiento del edificio.

En Puerto Rico es tradicional el uso de la cerámica en nuestra construcción. San Juan, por ejemplo, muestra el uso de ésta en acentos de la arquitectura colonial -en escaleras, fuentes, nichos. En nuestra construcción moderna se utilizan cada vez más lozetas de cerámica españolas e italianas, y cada vez se expande más el uso de éstas a cubrir más y más superficies: pisos, paredes interiores (además de las usuales de cocina y baño) y exteriores. Dado este arraigo popular, sorprende el hecho de que en el diseño de nuestros edificios públicos sea tan escaso el uso de la cerámica y especialmente el del mural arquitectónico en cerámica. La cerámica, además de tener las ventajas prácticas antes señaladas, tiene además la de ser un medio familiar y apreciado por el público, haciéndolo así ideal para presentarle a éste composiciones artísticas y lograr la participación popular en el arte. Es de esperarse fervientemente que se explore más esta alternativa casi olvidada y así brindar al público más ricas experiencias en ambas artes: la arquitectura y el mural.



Mural Espinosa-Hogán, Manatí, P.R.

GUTIERREZ SOLANA

por García Segovia



"MASCARADA"

EL Expresionismo no podía dejar de tener en la España contemporánea a su gran representante, a un artista de poderoso temperamento y un natural instinto enraizado en remota tradición. Este fué, sin lugar a dudas, Gutierrez Solana, un solitario, que sin saberlo, quedó para siempre unido a la gran corriente de expresionistas europeos, junto a Ensor, a Rouault, a Kokoschka, a Kirchner y demás artistas que no aspiraron a la forma sino a una manera de comunicarse de cualquier modo que fuere, rompiendo con la antigua tradición occidental de la Belleza, herencia del Arte Griego, Romano y Renacentista y la reemplazaron por la fealdad, la estética, por la anti-estética, la

conciencia por la sub-conciencia.

Pintores de impulso, buscaron el desgarramiento interior, como en "El grito" (1883) de Edvard Munch o la brutalidad repulsiva como en "La noche" (1919) de Max Beckmann. Bajo otras formas, posteriormente, pero con el mismo impulso cargado de fuerza, nos encontramos con Jackson Pollock, Gorky, de Kooning, etc., expresionistas abstractos, herederos directos de aquéllos que le señalaron el camino.

Cuando estudiamos la vida de Solana, viene a nuestra memoria la imagen de James Ensor, igual que él, sentía una gran

predilección por las máscaras y almacenaba baratijas y objetos en su estudio, comprados en "El Rastro" de Madrid, que vendrían a ser los "recuerdos de Ostende" del flamenco.

El especialista en arte, Rafael Benet, dijo en una ocasión: "...he aquí por donde Gutiérrez Solana y James Ensor coinciden: más patético el español, mucho más humorista en su alucinación el belga, coinciden en el Goya fantástico.

Pero que distintas papeletas emlearon estos artistas... Mientras el español hizo de sus máscaras puros muñecos, extraños maniquíes, el belga "realizó" verdaderos fantasmas. Así, pues, la papeleta de Ensor había de ser espectral y la de Solana opaca. Todo se desmaterializa en la luz del belga, todo se materializa en barro, en el español."

Cuando contemplamos su obra, no dudamos que Solana supo captar la vida dura y dramática de esa España negra y barroca, de esas aldeas con olor a sopa de ajo, jamón serrano y vino espeso, de esa España goyesca, de máscara y músicos ambulantes, de mendigos, procesiones y velorios, de coristas, circos y corridas de toros, en fin, de toda esa realidad de su época, de país trágico y de fuerte personalidad nacional.

José Gutiérrez Solana llegó a este mundo, junto con las máscaras un día de carnaval madrileño, el 28 de febrero de 1886. Su padre, Don José Tereso Gutiérrez Solana y Gómez de la Fuente, había nacido en Méjico, hijo de español y mejicana, siendo muy niño al quedar huérfano, su familia lo envió a España, donde creció y estudio. Según cuentan los biógrafos del artista, era un hombre excéntrico que con gran facilidad se licenció en medicina en el Real Colegio de San Carlos de Madrid, pero nunca llegó a ejercerla. Como la renta de bienes materiales, de allá, del otro lado del océano, le permitía vivir sin preocupaciones, dedicó su tiempo a coleccionar minerales, libros raros, estampas, figuras de cera, etc. Pasaba las horas entretenido con una linterna mágica, participaba en los juegos de sus numerosos hijos y era su costumbre, antes de la cena, leerle a la familia cuentos y novelas. A veces daba largas caminatas por los suburbios de la ciudad adentrándose por viejos barrios. En su hogar gustaba de reunir en prolongadas tertulias a personajes estrafalarios que le contaban historias fantásticas y espeluznantes.

José creció en este ambiente, explorando la biblioteca de su padre, llena de sorpresas y objetos extraños, como los baúles de cuero claveteados y las terracotas indias, recuerdos de Méjico; además encontraba mapas, anatomías, jarrones, relojes y multitud de cosas que había reunido la constante manía de su progenitor.

Su madre, una santanderina muy bella, según nos la muestran viejas fotografías, era prima de su padre, con quien intimó en las frecuentes visitas que hacía éste, a la casa de su tío Pedro, en Arredondo, en la provincia de Santander, junto con su hermano Miguel, quien terminó casándose también, con otra prima.

Después de la doble boda, se trasladaron a Madrid a la calle del Conde de Aranda número 9. Del matrimonio nacieron nueve hijos, entre ellos: José. La madre, posteriormente sufrió trastornos mentales y así murió, pero en sus buenos tiempos, fué una dama cariñosa que gustaba tocar el piano para sus hijos que miraban embelesados las finas manos ejecutar alegres canciones.

De niño se encontró rodeado de cosas que llamaban su atención, como los muñecos mecánicos de los relojes y los de

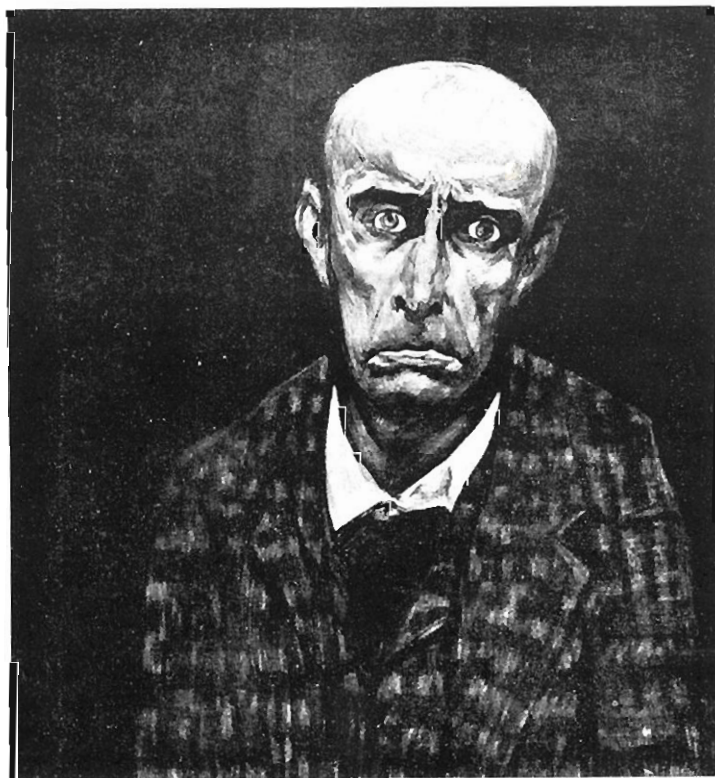
las cajas de música. También le seducían los "nacimientos y belenes" animados y los autómatas de "La Casa del Pobre" del Buen Retiro.

Las máscaras le divertían pero a la vez le asustaban. Recuerda cuando en una ocasión, niño aún, una lo persiguió saltando y dando prolongados chillidos, creyendo el pequeño que era perseguido por el mismo diablo. Pero la escena que más grande impresión causaría a su espíritu y nunca olvidaría, fué esa vez en que en una noche de carnaval, cuando contaba siete años y se encontraba sólo con una sirvienta, irrumpió en su casa un asaltante disfrazado de "destrozona", con el rostro cubierto por una careta de cerdo y se entabló en desigual lucha con la aterrorizada mujer.

El fallecimiento de su hermana Gloria, grabó por primera vez ese respeto por lo fúnebre y luego la muerte de su primo Isidoro, envuelta en un clima de tragedia, mezclaron en su retina lo alucinante y tétrico que supo decir luego con toda rudeza.

Un hermano de su madre, algo irracional, dejó también su huella en el pequeño que simpatizaba con él, y le hacía entusiasmar y dar palmadas de alegría con los dibujos que le obsequiaba.

Personaje estrafalario y patético, el tío Florencio convivía con la familia y se pasaba todo el día sentado en la portería de la casa, petrificado, con la mirada asustada. El pobre hombre, que apenas podía emitir unos gemidos, - pues carecía del don de la palabra -, cuando lo molestaban los niños del vecindario o sus propios sobrinos, ofrecía una inevitable atracción para los transeúntes. Vestido con holgado traje a cuadros y un alto sombrero, apretaba entre sus manos un pesado bastón con empuñadura de plata, que a veces esgrimía furioso, cuando los muchachos colmaban su turbada paciencia. "El Mudo" como lo apodaban todos los que le conocían, aparece en un retrato que le pintara el artista, muchos años después de su muerte, con ojos de espanto y boca tiesa.



(MI TIO)

Es el profesor José Díez Palma, de la Escuela de Artes y Oficios, de la antigua calle del Turco, quien inició al muchacho en los primeros pasos del oficio. Durante dos años concurrió diariamente a dicha escuela. Luego, el jovencito que se quejaba de las continuas copias de yeso y los cuadros de los maestros italianos, y decía que quería pintar la "vida", recibió un duro golpe de ésta, al perder a su mejor compañero; su padre, quien siempre lo alentó y consintió...

Ya a los comienzos del año 1900, y luego de las desastrosas pruebas del Instituto de San Isidro, decidió ser pintor, e ingresó en la Escuela de San Fernando, donde resultó ser un alumno de lo peor, indisciplinado, no atendía los consejos de los profesores, faltaba a menudo, etc. Únicamente, cosa rara, se interesaba por la clase de Anatomía, que dictaba el Doctor Parada. También concurrió al estudio del pintor José Garnelo y Alda, pero según parece, con este profesor, también discutía a menudo, cuando le indicaba que tal color no estaba bien matizado o que su ubicación no era la correcta. En definidas cuentas que Solana no se avenía a ninguna disciplina, era un rebelde nato, de raro carácter; hacía amistad con los alumnos más díscolos y difíciles de la Escuela y por las noches recorrían tascas y cafés nocturnos en verdaderas parrandas. Entre sus mismos compañeros de francachela, tenía fama de extraño y hasta de loco.

Solana al recordar sus años de estudiante en San Fernando, decía que todos sus profesores estaban de acuerdo en opinar en que él, nunca sería pintor. No les hacía caso, pero en el fondo no podía dejar de pensar que ellos quizás, podían estar en lo cierto, pues, al fin y al cabo, eran los entendidos. A veces, deprimido, después de unas reprimendas, contemplaba los cuadros de Goya que posee la Academia y encontraba consuelo en ellos...

Al fin, a marcha forzada, pasaron esos cuatro años y finalizó sus estudios académicos, y con esa manera tan propia de Solana, ni le preocupó el no recoger certificados y títulos.

Ya libre de obligaciones, recorrió Madrid, fué a los bailes de los barrios bajos, a los bodegones de comidas fuertes y buen vino, nada quedó por descubrir, ni los cementerios del otro lado del río, abandonados, donde presencié macabras escenas de esos muertos olvidados.

En esos paseos comenzó a escribir los primeros capítulos de los varios libros que publicaría más adelante, como: "Madrid, escenas y costumbres" que se publicó en 1918, luego en el 20: "La España Negra", en el 23: "Madrid callejero", al año siguiente: "Dos pueblos de Castilla" y en 1926: la novela: "Florencio Comejo". Sus relatos son tan vívidos como sus cuadros, como por ejemplo en su: "Baile chulo en las Ventas" dice así: "...Me apeo del tranvía eléctrico en las Ventas; es domingo y presenta aquel sitio la animación propia de esos días en Madrid. Todos los establecimientos de las cuevas están llenos de gentes que beben y comen; en las tiendas de comestibles se ven barreños de aceitunas, enormes barriles de escabeche, de arenques prensados, cajas con bosquerones de Málaga. Hay también pescaderías, carnicerías con vacas y terneras abiertas por el vientre y cerdos boca abajo; en los hocicos tienen atados unos cubos pequeños para que no chorreen el suelo de sangre; vejigas gordas y relucientes atadas al techo por grandes garfios. Peluquerías económicas de quince céntimos, tapadas sus vidrieras, como las tabernas, por cortinillas de percal rojo, y en la puerta, colgado de un hierro una vacía de cobre, toda abollada..." y más adelante señalaba: "los carreteros y los pellejeros dejan sus carros y entran en las tabernas; apuran unas botellas de vino de la

tierra y se limpian, el sudor de las frentes con la palma de la mano y comen chorizos, longaniza y mojama para tragar más vino". Refiriéndose a los bailes de organillo cuenta Solana que había de todas clases y categorías y se encontraban al lado de las Ventas. Eran visitados por señoritos, soldados, criadas, modistillas, guardia-civiles y serios señores. De entre todos, el que más le llamó la atención fué el del "Tío Barriga", de un ambiente muy especial, donde se bailaba, según ellos decían: "más agarrao, apretado y distinguido". En sus crónicas nos detalla Solana a aquéllos personajes: "Félix, el Rana, cajista de oficio, lleva su gorra canela de viciara blanca de hueso, traje negro, americana corta, ajustada, abierta en dos cortes por detrás; pantalón abotinado, botas blancas sudadas y pañuelo de seda recia, verde claro y negro, comprado en la cabecera del Rastro.

El Rana baila con su novia, Paca - la Roja -. La Paca tiene la cara sonrosada, llena de pecas; el pelo, rojo, lo mismo que las cejas y pestañas; lleva el peinado muy hueco, con crepé negro, que destaca violentamente del color de su pelo, crespo y rebelde. Su mantón gris, lo tiene el Rana en los hombros mientras se marcan un chotis muy agarrado. Allí baila también Andrés - el Vinagre -, que tiene el rostro antipático, amarillo como la cera, muy estrecho de hombros, espesas cejas y ojos pequeños e insolentes; lleva la gorra, negra, echada hacia adelante hasta taparle un ojo. En la frente donde el pelo se recorta a punta de tijera, lo mismo que en la nuca se vé un círculo verdoso que da el afeitado" ...y así sigue Solana mostrándonos a esos personajes madrileños de principios de siglo, donde desfilan típicas figuras como la Niña de Veneras, el Mandria, Rosa la Legañoso, el Piri, etc.



LOS CHULOS

Solana absorbió estas vivencias, quizás por poseer un temperamento tan áspero y rudo, pudo captar esas escenas en cada detalle, trabajador incansable, no dejó de gozar todo lo que se le presentaba... pero, a su manera.

Rebuscando en sus años mozos, no encontramos ningún romance, ninguna poesía. Dice su mejor biógrafo, Manuel Sánchez Camargo: "...Su psicología, puede prescindir del Amor..., No es capaz de sentirlo, no sabemos si por alto o por bajo en relación a su nivel: pero la realidad nos dice que, sin duda alguna, está fuera de su órbita sentimental, en la isla de los gritos que le está destinada..."

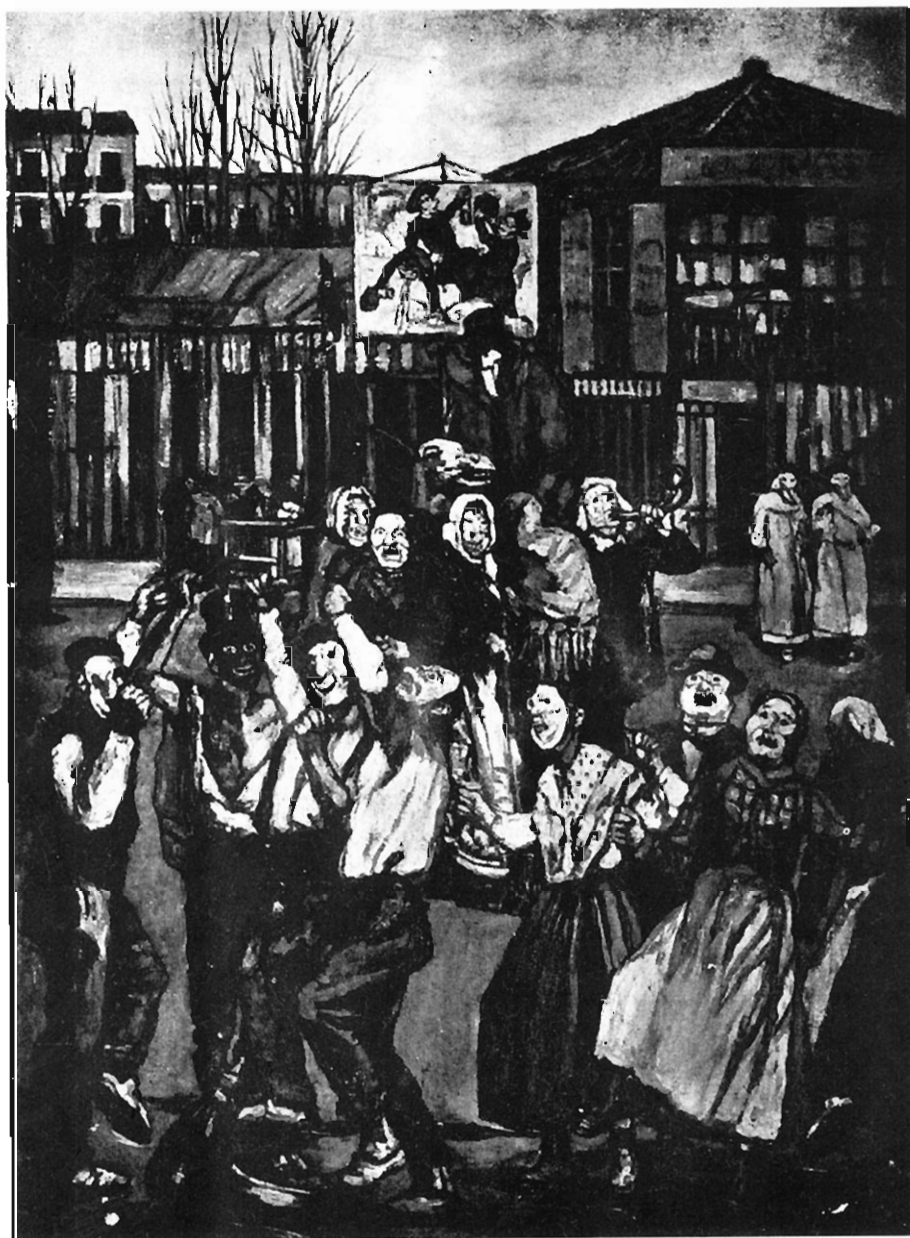
En el año 1904 decidió concursar en la Muestra Nacional de Bellas Artes, y su cuadro, después de verlo el jurado, fué a

amontonarse a la "Sala del Crimen", llamada así, pues allí iban a parar todos los relegados por los jueces, que nunca nadie recuerda quienes eran, pero sí en cambio, los nombres de los artistas como José González (Juan Gris), Isidro Nonell, Julio Romero de Torres, Joaquín Mir, etc., que fueron apartados por estos señores.

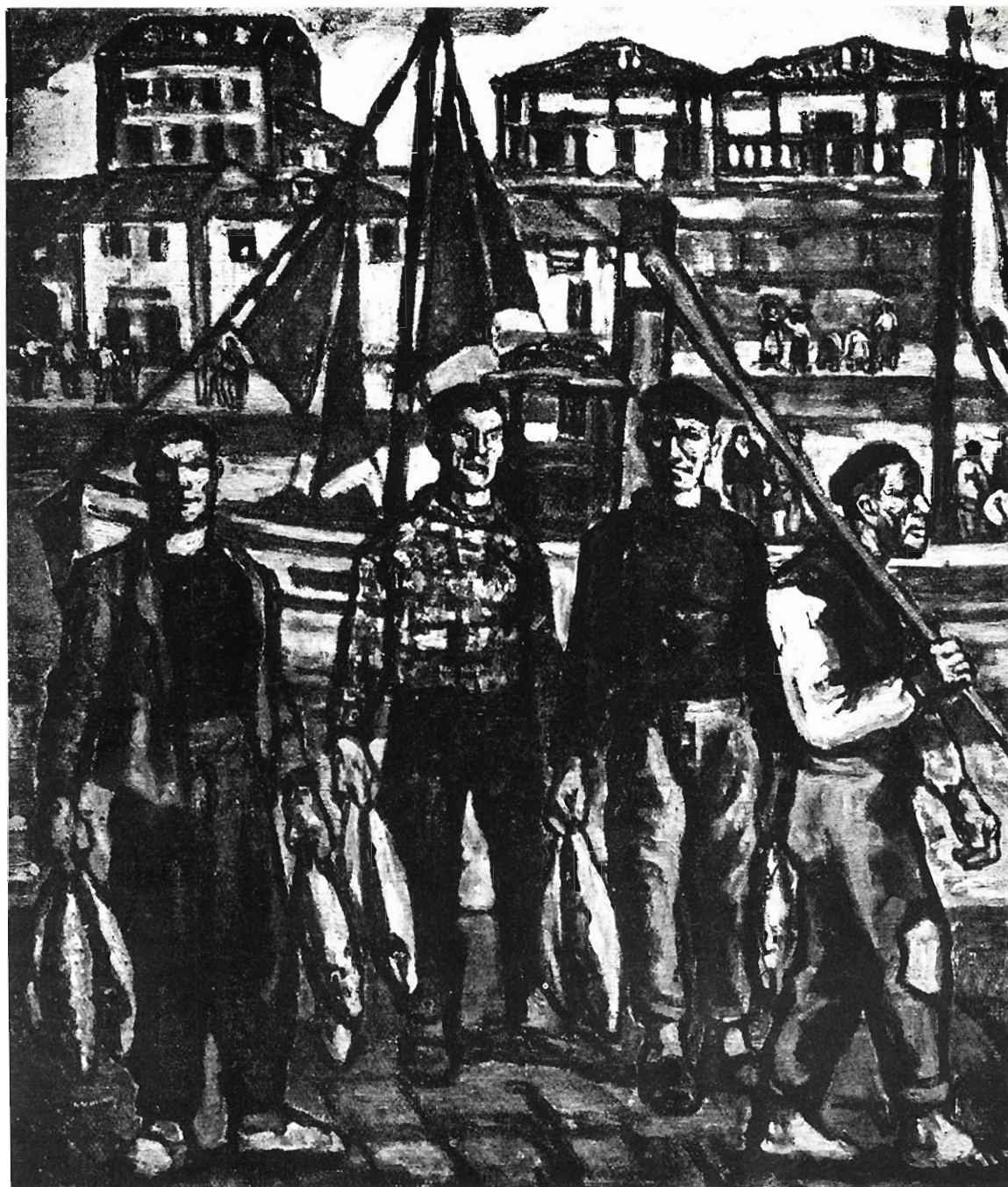
Había en la calle del Arenal, un café llamado "Nuevo Levante", que se hizo famoso al ser frecuentado por figuras como Valle Inclán, Ricardo Baroja, Julio Romero, el joven Ramón Gómez de la Serna, etc. Allí iba Solana y allí aprendió a interesarse por conocer las afueras de "los madriles". Los tertuliantes organizaban excursiones para visitar los pueblos castellanos y ver procesiones, ferias, o cualquier acontecimiento que les llamara el interés. También acompañaba al grupo, Manuel, su hermano más querido que siempre estuvo junto a él en todos los sitios y que lo ayudó, además, a acaparar cachivaches de toda especie que conseguían en los negocios de compra-venta, llenando el estudio con ellos y usándolos como modelos para los cuadros que pintaba con verdadero frenesí.

En 1906 envió un cuadro al Círculo de las Artes, donde se realizaba una muestra sobre cabezas femeninas al Salón Nacional, ese mismo año, el titulado "Per Secula Seculorum". Manuel se encargó en adelante de que no faltasen cuadros de Solana en todos los certámenes. Ya en 1907 la crítica comenzó a fijarse en él, aunque no con mucho entusiasmo, salvo uno que otro crítico que creían ver en el joven pintor; "cierta fuerza, lleno de observaciones y detalles tremendos". Los demás se burlaron de él y lo ridiculizaron. Pero Solana siguió su obra en silencio, trabajando con la verdad que él veía a diario, siguiendo el impulso de su temperamento. Como heredero de Goya, afirmaba, exhaltaba y reprochaba al mismo tiempo a su gente, a su país, a su España vieja y enferma, llena de pobres seres, tristes, que mostraban en sus miradas el fatalismo de su destino.

Hace poco leíamos al tratadista de arte Jorge Romero Brest y nos decía que los pintores como Solana, no estuvieron a la altura de las circunstancias y emite el juicio de catalogarlo de "expresionista de provincianismo cultural", aunque reconoce que fué un excelente pintor de verdadero talento. Sin embargo



EL CARNAVAL EN LAS VENTAS



"MARINEROS"

queremos señalar que no pensamos en Solana como en un Klee, un Kandinsky o un Picasso, sino como un pintor que expone sus realidades vivas, como un Utrillo o Toulouse-Lautrec. No podemos medir a todos los artistas con la misma vara, él atrapó la vida de su época, fué fiel al espíritu común de esa España feudal, que quedó perpetuada para siempre en sus lienzos, con hondo y revelador realismo, enlazado en un profundo pasado.

Pero un buen día se vendió el café "El Levante" para convertirlo en un almacén de paños y los amigos quedaron desolados al faltarles su lugar de reunión, donde pasaran largas tertulias en conversaciones o escuchando los conciertos que ofrecía el pianista Corvino todas las noches. Allí se habían deleitado con la buena música e intimidado con infinidad de cantantes, pintores, poetas, etc. Muchos años más tarde Solana recordaría con verdadero cariño esta época, tan llena de nostalgias de su

juventud y a la que le dedicó varias páginas en sus memorias; "...fué pasando el tiempo, los años y los antiguos artistas del café de Levante se hicieron más conservadores, más burgueses, obtuvieron medallas en las exposiciones, plaza de profesores y lo que fué el romántico café del Levante pareció una sucursal del Café de la Bolsa. Sic transit Gloria mundi".

Un buen día del año 1909, Solana con su madre y sus hermanos Manuel y Miguel se trasladaron a Santander para habitar una vieja casona, propiedad de la familia y el artista dejó a su querido Madrid con verdadero sentir, para encontrarse con el mar, la gente marinera, los astilleros y los barrios de pescadores. Allí nació "La Vuelta de la Pesca", que figura en el Museo de Arte Moderno de Madrid y muchos otros cuadros sobre el mar y sus gentes.

Pero no olvidó su ciudad, noche tras noche llenó cuartillas con vívidos recuerdos de las aventuras que aún se conservaban frescas en su memoria y a fines de 1918 dejó el mar bruñoso y las húmedas calles de Santander y volvió definitivamente a Madrid, donde todos sus amigos le reclamaban insistentemente.

Se instaló en la calle de Santa Catalina, con su madre, que ya estaba algo trastomada, sus hermanos Manuel y Miguel y todos sus cuadros, muebles, relojes y antigüedades. Allí Solana formó su verdadero ambiente y fué donde sintió más feliz, o casi feliz, pues su pobre madre ya estaba envuelta en las tinieblas de la locura. Pero de todas maneras, él siguió trabajando y comenzó a hacerse justicia. Sus cuadros comenzaron a llamar la atención, como "Los indios", "El profesor de anatomía", "El Cristo de Burgos", "El triunfo de la Muerte", etc. y el hoy célebre "La tertulia del Pombo", que fué expuesto en el Salón de Otoño de 1920 y que luego fué a parar al café de la calle de Carretas, donde se reunía la tertulia todos los sábados. De ella nos habla largamente Ramón Gómez de la Serna en el libro dedicado a su amigo.

Ya Solana estaba cosechando triunfos, en 1919 había sido invitado a la exposición Internacional celebrada en Bilbao y luego tuvo la alegría de ver elegida su obra "Nochevieja" para integrar la colección del Museo junto a las de Gauguin y Anglada.

En 1922, ganó la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes, con su cuadro "La vuelta de la pesca" y cuando celebra dos exhibiciones personales en el Museo Nacional de Arte Moderno, es elogiado por la crítica. Continúa exponiendo en el Ateneo de Santander, en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao, en la Sala Blava de Valencia y en la galería Berheim-Jeanne de París. Aunque esta exposición no fué muy visitada, pues Solana en la capital de Francia era un desconocido, él aprovechó el viaje visitando el Museo Grévin, donde hace innumerables dibujos y visita el Louvre, el Luxemburgo, el Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines, y el Jeu de Paume.

En 1929, en la Exposición Internacional ganó medalla de oro por su cuadro "Las coristas" uno de los que había llevado a París. Su obra volvió a salir de España, esta vez hacia Venecia, Pittsburgh, Chicago y Oslo en 1931. Para ese entonces se inicia en la técnica del grabado en el taller de Castro Gil, siguiendo con los mismos temas e incluso pasó a la plancha de cobre cuadros pintados tiempo atrás. En 1932 expuso en la misma Agrupación Castro Gil, en el 34 en la Exposición Nacional, por unos pocos votos perdió de ganar la codiciada Medalla de Honor, en 1935 en la Sala Ruiz Vernacci y luego un gran grupo de intelectuales editaron un libro donde se reprodujeron más de cien cuadros y

algunos escritos del pintor.

Por fin, en febrero de 1936, volvió Solana a París y esta vez vendió cuadros a particulares y al propio Estado francés y los críticos lo colocaron a la altura de Picasso, Dalí, Zuloaga,... en la Exposición de Arte Español Contemporáneo le son colgados 15 de sus mejores trabajos y Francia le compró "Garrote vil", para el Museo de las Tullerías.

Luego estalla la Guerra Civil, Madrid es bombardeada, el gobierno republicano invitó a los intelectuales a trasladarse a Valencia a la Casa de la Cultura, y allí convivió con otros artistas y escritores. Luego marchó a París, donde al exponer sus cuadros obtuvo un gran éxito y la prensa de ese entonces lo comparó con lo mejor del arte español; "la devoción del Greco, el realismo de Rivera, la orgullosa nobleza de Velázquez, la burla de Goya...".

Pasan los años y el dolor del exilio se clavó en su alma, amaba a su patria, la necesitaba y un buen día volvió pues el cariño a su tierra estaba por encima de todo.

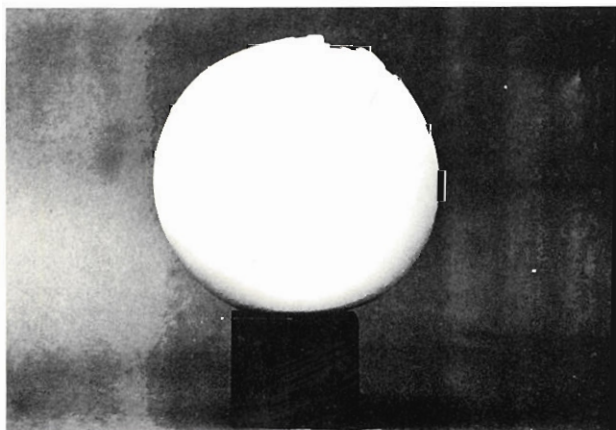
Recorrió con su hermano Manuel los sitios más queridos: sus cafés y mercados y fué como si la vida volviera a tener sentido, respiró a pleno pulmón su Madrid, su gente y sus sonidos embriagaron su espíritu.

Allí estaba su lugar, trabajó con la luz y la materia que le rodeaba, sintiendo plenamente su identidad, él fué español puro, como Munch fué noruego o Ensor belga, sin buscar la universalidad, él presentía que sus cuadros llegarían por su propio pié.

Volvió a pintar y también a exponer, sin saber que ya eran pocos los años que podría disfrutar de ese intenso trabajar, de esos paseos, por esas calles o sentarse en algún bar y departir con sus amigos. Las fuerzas se le agotaron, el pintor que tanta energía cargara en sus cuadros, miraba silencioso a las gentes pasar delante de su ventana, y el día de su muerte, el 24 de junio de 1945, en sus últimos momentos, pareció que visiones lejanas lo envolvieron y luchó por atraparlas.

José Gutiérrez Solana, pintor de una oscuridad profunda, su figura se nos presenta como un recio pensador que nunca buscó el aspecto superficial de las cosas, sino por lo contrario, mostró la realidad procurando despertar, asustar o enfurecer, en una típica actitud ibérica.

En el Cementerio Municipal de Nuestra Señora de la Almudena, por las Ventas, descansan sus restos, cerca de su gente, junto a los ruidos de la verbena de San Juan, de los vendedores de flores y la música de los cafetines.



SYLVIA BLANCO

"Círculo de Acercamiento". Primer premio del concurso de cerámica auspiciado por la Liga Estudiantes de arte y co-auspiciado por Copan en honor a los Juegos Panamericanos.

Edición limitada de 125 ejemplares numerados y firmados por el artista.

Esta obra, titulada "Círculo de Acercamiento" representa el encuentro entre naciones hermanas que comparten un interés común en los octavos Juegos Panamericanos a celebrarse en Puerto Rico en Julio de este año.

EL VELORIO:

Propuesta para una reintegración

Por: Haydee Venegas

**"En elogio y en censura de
"El Velorio" se ha escrito mucho
y se callado bastante"**¹

La primera mención que encontramos de "El Velorio" aparece en la carta que Oller le escribe a su discípula predilecta Amparo Fernández Náter a principios de 1893, donde se disculpa por no haber escrito antes a causa del poco tiempo libre que tiene:

"Mi cuadro "El Velorio," objeto hoy de mis amores de artista, y el cual quiero llevar a nuestra próxima Exposición, no está concluído aún, reclama todos mis esfuerzos, y desgraciadamente el tiempo de que dispongo es corto y mis energías desfallecen."²

La exposición a la que Oller se refiere es la Exposición de Puerto Rico, celebrada con motivo del cuarto centenario del descubrimiento en el Palacio de Santurce (Hoy Departamento de Salud). Se presentaron más de ciento cincuenta obras de las cuales cuarenta y seis fueron de manos de Oller siendo "El Velorio" la obra que más conmoción causó, hasta el punto que unos meses más tarde la Tipología La Cooperativa, publica un folleto de once páginas donde José de Zequeira hace un estudio crítico sobre la controversial obra. Creemos que el Sr. Zequeira es el único en su época que comprende en parte el verdadero significado de "El Velorio".

Zequeira enfoca a Oller no como un pintor costumbrista, sino que ve en él a un filósofo libre pensador, como lo demuestra la siguiente descripción:

"El cuadro de Oller, a quien cabe el honor de ser el primero que ofrece a la crítica ese repugnante episodio de la vida de Puerto Rico, es, insístimos en ello, una protesta contra la costumbre semi-salvaje que representa y el pensamiento que la informa es de la más grave trascendencia por que nada más iritante y desconsolador que el realismo con que hace resaltar el olvido del más sublime de los amores, el amor materno, nada más repugnante que la degradación de aquel sacerdote que asiste a la fanática saturnal de sus feligreses."³

La segunda crítica que se presenta al público aparece en el "Boletín Mercantil" de 1895, como parte de la memoria de la exposición que escribiera Alejandro Infesta, el cual también analiza "El Velorio" desde el punto de vista artístico y filosófico. Describe la obra como:

"Una sátira nuda de nuestras costumbres, no riendo como Cervantes, sino mordiendo como Voltaire."⁴

Sin embargo cuestiona y critica a Oller por invadir el terreno de la filosofía de la siguiente manera:

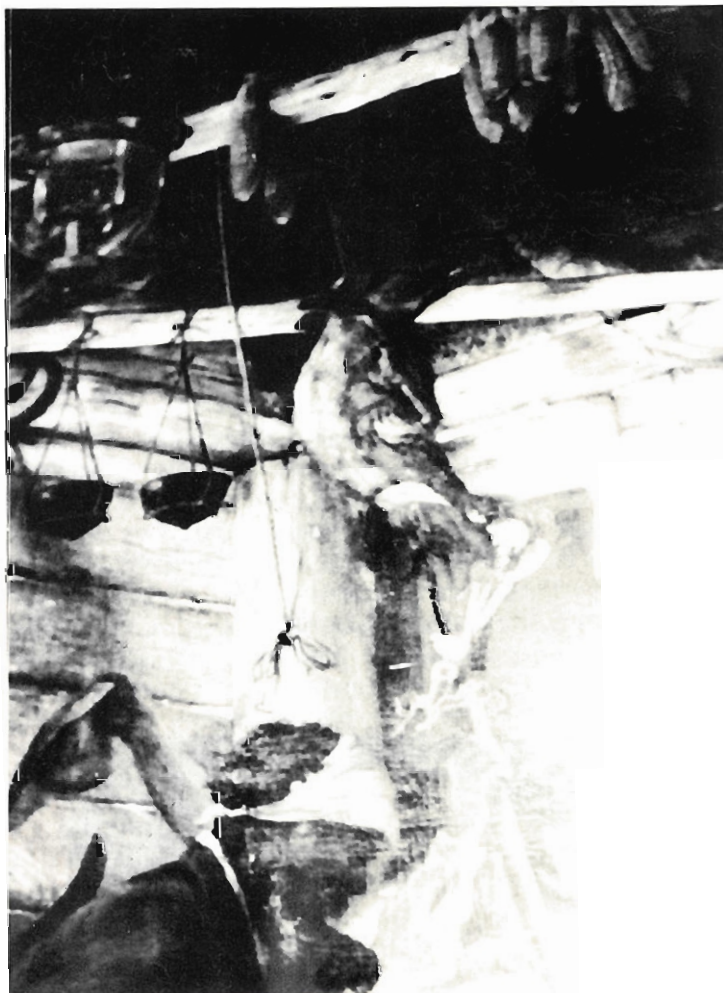
"El pincel del artista debe retratar la naturaleza con tanta verdad que palpite en el lienzo; puede caracterizar hasta la fisonomía moral de las figuras (y en esto hemos dicho que descuella Oller como artista de primer orden en algunos de sus retratos) sin ser esclavo de la semejanza; pero no puede llevar los extravíos de las pasiones del arte, sin descender de su cumbre, y sin establecer un desorden que lo conduzca a su completa

eversión."⁵

Y concluye:

"... De todas maneras, y prescindiendo de la idea, creemos que el cuadro de Oller está a dar fuera de Puerto Rico, al genial artista puertorriqueño, renombre y provecho."⁶

Así lo cree Oller y el próximo año, contando con una pequeña subversión gubernamental zarpa hacia París vía Cuba donde se dice que la crítica fué muy favorable.⁷ No así la que recibe en París de parte de su viejo amigo Camille Pissarro el cual considera su pintura muy obvia.⁸ A pesar de que los estudiosos afirman que "El Velorio" no fue aceptado por el Salón de 1895, hemos encontrado el formulario de entrada que Oller presentó junto a su obra "un Velorio de Angelitos," al Salón de 1895 y la nota donde le indica a Oller que sus obras fueron aceptadas.*



DETALLE DEL VELORIO

En este mismo año de 1895 Don Antonio Cortón escribe la biografía de Oller. Al describir sus cuadros nos informa que:

"Su obra maestra, la que él más ama y en la que ha agotado su

inspiración de artista es sin duda, "El Velorio." Ese cuadro, que actualmente da a conocer el insigne pintor a su viejo público parisién; es el resumen de su vida, de sus estudios, de sus experiencias, de sus ideas, de sus inspiraciones y de sus audacias. Oller no podría estimar al hombre que le censure ese cuadro."⁹

A pesar de las palabras de Cortón, en 1907, el Sr. Félix Matos Bemier, publicó su crítica sobre "El Velorio." Es el Sr. Bemier quien más rudamente arremete en contra de la pintura. Luego de hacer un estudio y crítica de los detalles concluye que:

"El Velorio" como obra de arte es un esfuerzo indudablemente y nada más... Quiso hacer un trazado de tradición y su fracaso es notorio. En su "Velorio" no está la tradición puertorriqueña porque es falsa su exposición: carece de verdad, carece de legitimidad... extravía el concepto histórico, creando un suceso a sus antojos, en la misma época de su desarrollo y cuando podía haber tomado del natural todos los materiales de su obra. Resultando que "El Velorio" es un capricho del artista, muy amanerado, con amontonamiento monótono de personajes y cosas, sin perspectiva, sin dibujo, como un nido de urracas en donde no falta sino el huevo del águila, es decir el poderoso númen del arte."¹⁰

Coincide con Infiesta en la fuerte crítica de "El Velorio", el historiador de arte Juan Antonio Gaya Nuño quien comenta:

"Desdichadamente, todo lo que el puertorriqueño medio conoce de Francisco Oller es la gran equivocación de éste: "El Velorio," un enorme lienzo conservado en el Museo de la Universidad acorde con lo que la extraviada estética, del tiempo exigía de sus artistas; grandísimo tamaño y dentro de él toda la acción y la anécdota que cupiera. Y no obstante a pesar de este gran error, Francisco Oller era un pintor de enorme categoría internacional."¹¹

—o—

A pesar del recibimiento positivo que tiene "El Velorio" en Cuba y de las palabras de elogio de Zequeira y Cortón, la mayor parte de la crítica al cuadro fue negativa. Respondiendo a esto, a su regreso de París Oller se manifiesta de la siguiente manera:

"Los críticos de aquí y de allá están ciegos por ignorancia y por prejuicios. Por ignorancia de los principios del arte y por prejuicios sociales en San Juan... Por ignorancia de la sociedad puertorriqueña y por prejuicios artísticos en París."¹²

Nos preguntamos si es posible que, luego de casi diez años de estudio (1883-1893), investigaciones y visitas a los campos donde conoció a fondo las costumbres para poder concluir su magna obra, cometiera Oller los errores de representación que le achaca Matos Bemier.

Se nos hace difícil aceptar puesto que la costumbre del velorio es típica también de la sociedad campesina francesa. La Dra. Linda Nochlin en su libro *Realism* llega a creer que Oller pinta "El Velorio" siguiendo a los pasos de su maestro:

"Courbet had, in fact, at one time considered another crypto-religious theme, a franc-comptois Repas de Funeraille, the wake of a young girl, which he described in detail: the body of the young girl lying in the center, with the hubbub of festivities, eating and drinking, going on around the already greenish corpse. "A very realist subject," Courbet proclaimed it. "I am in the process of doing the underpainting." No such work by

Courbet has ever come to light, but the subject was taken up by one of his disciples, his pupil in the late fifties and early sixties, the Puerto-Rican painter, Francisco Oller."¹³

Es en el atelier de Courbet donde absorbe Oller los principios de la pintura Realista. El Realismo que es un movimiento que nace en Francia con Courbet alrededor de 1840 y dura hasta la década del 80, tenía como propósito "el de dar una representación verdadera, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida contemporánea."¹⁴

Planteamos que el cuadro "El Velorio" no se ajusta a esta definición del término Realismo. Existe una discrepancia entre la realidad objetiva y las escenas que Oller pintó en su cuadro. Es importante dilucidar el porqué Oller rompe con la tradición realista en esta pintura y aclarar la intención del artista a realizarla.

Para poder aclarar estos planteamientos debemos recordar algunos datos de la formación artística de Oller. La primera inspiración que va a tener Oller es Campeche, en cuyas obras abundan las representaciones de carácter simbólico. Muchas de estas pinturas fueron copiadas por Oller en el taller de don Juan Cleto Noa. Su primer contacto con el arte Europeo va a ser en España donde visitaba casi a diario el Museo del Prado y la Academia de San Fernando. Estamos en la seguridad de que conoció la producción de Goya donde se insinúa una serie de significados mediante la presencia de ciertos elementos.



Detalle del entrenamiento en Ormans de Courbet.

En París, estudia con Tomás Couture, cuya obra, "Los Romanos

de la Decadencia," es una crítica abierta a los vicios de la sociedad contemporánea.¹⁵ Luego pasa al estudio de Courbet donde va a compartir los ideales realistas del momento. Recibe la influencia de las monumentales obras de su maestro tales como "El estudio" y "El enterramiento en Ormans" de donde tomará ideas para su "Velorio."

En una serie de cuadros llamados de género se manifiesta claramente en Oller la inclusión de un mensaje a la crítica social. Posición que sí toma de la escuela Realista. "El negro flagelado," hoy perdido, del que se conservan dos dibujos, fue considerado por Antonio Cortón como un: "elocuente testimonio de la propaganda abolicionista."¹⁶

Pertenece al tema abolicionista es "La recompensa de la Nodriza," también perdido. En este cuadro vemos el repudio violento de Oller hacia la esclavitud, pues la llamada recompensa consiste en una serie de azotes. En el "Pleito," también perdido, representa Oller a dos individuos que se pelean una vaca (cada uno tira de la vaca) mientras los abogados se turnan para ordeñarla.

La actitud de Oller de incluir un mensaje didáctico en su obra se manifiesta explícitamente en sus escritos. En el discurso que pronunciara a principios de siglo en la Escuela Normal dice:

"El artista, como el literato, debe ser de la época en que vive, debe ser de su país, de su legión, si quiere ser verídico. De esa manera sus obras no serán olvidadas.

El artista, como el literato, tiene la obligación de servir para algo; su cuadro debe ser un libro que instruya que sirva para mejorar la condición humana, que fustigue el mal, que ensalce el bien, por lo que defino el arte, "La representación de la naturaleza en bien de la humanidad." ... Tenemos necesidad de cuadros que representen nuestras costumbres, que corrijan nuestros defectos y exalten nuestras buenas acciones."¹⁷

En relación específicamente a "El Velorio" contamos con la descripción del propio Oller, que demuestra su intención didáctica al ejecutar esta obra.

Un Velorio de Angelitos

"CRITICA SORPRENDENTE de una costumbre que aún existe en Puerto Rico entre los campesinos y que ha sido propagada por los sacerdotes. Ese día la familia y los amigos han velado durante toda la noche al niño muerto... Extendido sobre una mesa cubierta de flores y de encajes. La madre contiene su dolor, sobre la frente lleva un turbante blanco, ella no llora pues las lágrimas mojarían las alas del angelito que volará al cielo. Ella ríe y le ofrece de beber al cura quien contempla con ojos ávidos el cochino asado cuya entrada es esperada con entusiasmo. Dentro de la habitación de estructura indígena, los niños juegan, y los perros juegan, los amantes se abrazan, los músicos se emborrachan. **Esto es una orgía de apetitos brutales bajo el velo de una superstición grosera.**"¹⁸ (énfasis nuestro)

Para entender en qué consiste "la velada orgía de apetitos brutales" a la que se refiere Oller tenemos que estudiar la obra en detalle. Uno de los elementos que más choca en esta obra es la presencia en un lugar preferente de un lechón asado amarrado a una vara y sostenido por un joven. Es necesario

señalar en primer lugar que el lechón no se encuentra traspasado por la vara como se acostumbra, sino que está amarrado a esta; en segundo lugar, que una viga del techo (aparentemente innecesaria como soporte del mismo) forma una cruz con la vara, justo detrás del cogote del lechón. La posición del cuerpo del lechón y la cruz que forma la vara con la viga parece hacer una alusión a la crucifixión. La pose del joven que carga el lechón nos recuerda asimismo la pose del monaguillo de "El entierro de Ormans" de Courbet (fig. 4) al cargar la cruz en la procesión. La presencia de este lechón, que tanto choca a Matos Bernier,¹⁹ nos parece que es mucho más que un "error" o una "zarandaja"; creemos que Oller quiso que la "orgia" fuese presidida por un cerdo (en vez de por Cristo), a quienes los comensales, incluyendo el sacerdote miran con reverencia, como rindiéndole culto.

Nos suscribimos a la hipótesis de que "El Velorio no es la representación objetiva, verdadera e imparcial de una costumbre sino más bien la velada representación de una misa orgiástica dedicada al demonio y en la cual Oller va a crear una iconografía puertorriqueña. Creemos que es esta representación de elementos criollos lo que no entienden los franceses ni Matos Bernier.

En esta misa hay un altar con su paño y sobre éste el sacrificio, en este caso, el niño. El lechón sustituye el crucifijo, presencia divina. El sacerdote recibe de manos de la sonriente madre del niño muerto una copa de pitorro con la que ofrendará, el pitorro sustituye al vino sacramental. Para demostrar la degradación del sacerdote Oller nos lo presenta con las espuelas puestas y con una mirada tan golosa como la del gato (Recuérdese que el gato siempre ha sido símbolo demoníaco para nuestra sociedad). A la izquierda del altar otra figura extiende sus brazos en forma festiva. Su hábil colocación le imparte prominencia a esta figura que a su vez oculta la cruz del rosario que cuelga de la pared.

Dos figuras masculinas hacen otra alusión al drama de la Pasión. A la izquierda del cuadro un hombre empuña su machete para salir a pelear afuera mientras que su mujer trata de calmar sus ímpetus. Este hombre mira hacia su contrincante, representado a la derecha del cuadro en el acto de buscar su machete que cuelga de la pared. Por su posición respecto al "crucificado" nos recuerdan estos personajes al buen y el mal ladrón que acompañaron a Cristo en el Monte Calvario. Recordemos también que en el momento de la crucifixión los soldados se jugaron al pie de la cruz las vestimentas de Cristo con dados. Creemos que Oller también hace alusión a este episodio con la inclusión de las barajas españolas al pie del altar.

Existe también otra ofrenda, ésta dedicada al placer carnal: Un viejo sátiro derrama pitorro sobre una pareja que nos recuerda a los amantes de "El estudio" de Courbet. Queremos hacer notar que en su iconografía criolla Oller sustituye el vino por pitorro y el pan por plátanos, que eran plato principal en la mesa criolla, como lo demuestra la pintura de Ramón Frade "El pan nuestro de cada día."

Entre toda la aparente confusión los músicos se divierten y un niño corre desenfrenado. En el extremo inferior derecho otros niños se han caído y un niño negro es el peor que sale en la jugada, pues se le entierra un tenedor en el trasero. En esta escena aprovecha Oller la oportunidad para hacer crítica a la esclavitud.

De acuerdo a nuestra interpretación "El Velorio" es una crítica

muy cruda a una sociedad corrupta. Sin embargo la misión de Oller no era sólo fustigar el mal sino ensalzar el bien, como pasamos a señalar.

Se encuentra en el cuadro una figura que parece reflexionar sobre lo bárbaro de la escena, es el negro mendigo, en el centro de la composición. La figura del negro es descrita por Zequeira de la siguiente manera:

"No es el tipo del negro abyecto e idiota que sumido en las tinieblas de la ignorancia más absurda, abundan por desgracia todavía en los campos del país; es un ser inteligente que ha sufrido mucho y para quien sus propios dolores fueron altísima enseñanza. El espectáculo del festín que le rodea le es de todo punto indiferente; sólo le llama la atención aquel niño muerto, angel inocente arrebatado al hogar, alegre ayer con sus risas y sus gracias, y que en breve desaparecerá en las oscuridades de la tumba... no cree como los fanáticos que le rodean en vergonzosa orgía, que la muerte del niño sea la dicha porque le aguarden las eternas dulzuras de la vida celestial, sino porque considera la muerte como la forma más completa de la libertad, ideal de su vida de esclavo."²⁰

Hemos señalado los elementos del cuadro que se prestan a la interpretación del mismo como una misa demoníaca. En este contexto es significativo también el que Oller haya eliminado la figura de Jesús de los dos crucifijos que se encuentran en las paredes de la casa. La figura del negro y del niño muerto son los elementos que Oller utiliza para ensalzar el bien recurriendo para ello también al uso de símbolos. Dos rayos de luz entran a la casa, uno descansa sobre el niño y el otro sobre el negro mendigo. Entre estos dos rayos de luz aparece una vela encendida a pesar de no tener protección contra el viento en contraste con dos candeleros cubiertos de cristal en los cuales encontramos velas apagadas. Tradicionalmente una vela encendida es símbolo de la presencia divina. En adición a estos dos elementos de la vela y los rayos de luz, se encuentra en la representación dos sillas vacías: una silla de madera en primer plano a mano derecha (la una cual parece muy fina para estar en una casa humilde), y a su lado un "turé" cuya forma copia los lujos indígenas. Estas sillas vacías pueden representar los asientos celestiales que serían ocupados por el niño y el negro. La justaposición de la misa demoníaca con los elementos sagrados representados por el niño y el negro pertenecen a una antigua tradición pictórica en el arte occidental.

Durante muchos años se ha dicho que "El Velorio" representa el regreso definitivo de Oller al Realismo. Sin embargo, creemos haber demostrado que los elementos simbólicos presentes en esta obra no concuerdan con la escuela realista de pintura. Encontramos que los elementos simbólicos en esta obra guardan mayor afinidad con otros movimientos artísticos de finales del siglo 19.

Cuando Oller se dispone a pintar "El Velorio" llevaba alrededor de 10 años de residencia en Puerto Rico. A pesar de haber estado ausente del París de sus años de formación, se mantenía en contacto con sus amigos Camille Pissarro y Armand Guillaumin quienes le mantenían al tanto de los movimientos intelectuales del París de fin de siglo.

Hemos recalcado el acercamiento didáctico de Oller en relación a la pintura y su interés particular en "El Velorio" de hacer crítica social. La intención crítica lo hace ir más allá de los cánones de la

escuela realista con su énfasis en lo verdadero, lo objetivo y lo imparcial. Encontramos una mayor afinidad con los principios de la doctrina simbolista expresados por Albert Aurier en el *Mercure de France* de 1891.²¹ Aurier señala que una obra de arte debe ser:

- 1) idealista - pues su único propósito debe ser la expresión de una idea.
- 2) simbolista - estas ideas deben expresarse en formas.
- 3) sintética - estas formas y estos signos deben de ser expresados de una manera entendible.
- 4) subjetiva - pues el objeto nunca debe ser considerado un objeto sino como la indicación de una idea percibida por el autor.

Otros aspectos del simbolismo y de su relación temprana con la crítica social en la literatura y el arte, guardan afinidad con la intención de Oller en "El Velorio," de hacer una "Crítica sorprendente." En ésta, la más ambiciosa de sus obras, que incluye elementos de paisaje, escenas de género, bodegones y retratos recoje asimismo una diversidad de estilos en un intento de utilizar un tema puertorriqueño para hacer un arte monumental y universal.

NOTAS

*Este trabajo fue comenzado en septiembre de 1973, mientras tomaba un seminario de técnicas en la investigación de la historia del arte bajo la tutela del Dr. Warren Sanderson, en Florida State University.

Es mi deseo dedicárselo a Don Sebastián González García cuyas investigaciones sirvieron como base o inspiración para el mismo.

Va mi especial agradecimiento a Marimar Benítez, que hiciera un viaje especial a Río Piedras desde Guayama, para leer y corregir el manuscrito. También agradezco sus brillantes aportaciones.

¹Sebastián González García, "Oller y su obra "El Velorio," *Angela Luisa*, Vol. 1, no. 2, junio, 1967, p. 18.

²Francisco Oller, "Cartas a Amparo Fernández," *Revista Puertorriqueña*, VII, 1893, p. 841.

³José Zequeira, "El Velorio: Cuadro de costumbres puertorriqueñas; estudio crítico, Puerto Rico: Tipología, La Cooperativa, 1895, p. 7.

⁴Aléandro Infesta, *La Exposición de Puerto Rico, Memoria*, San Juan: Imprenta del Boletín Mercantil, 1895, p. 97.

⁵Ibid, p. 98-99.

⁶Ibid, p.

⁷También cabe la posibilidad que llevara el cuadro a New York, sin embargo el autor no ha conseguido datos que corroboren estas visitas.

⁸John Rewald, ed., *Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien*, New York: Pantheon Books, 1949) p. 63-64. I was interrupted by the arrival of - you'll never guess - Francisco Oller, who came here from Puerto Rico to enter a very large painting, more than four yards in size, in the exhibition... He makes paintings with anecdotal motifs, like the *Negro Flogged* at Tanguy's, the photograph of his painting seem very much better to me, but I am afraid it is a bit too obvious.

⁹Antonio Cortón, *Salvador Brau y Francisco Oller*, Madrid: Imprenta Teodoro, 1895, p. 18.

¹⁰Félix Matos Bernier, "Frasquito Oller - "El Velorio," *Isla de Arte*, San Juan: Tipología La Primavera, 1907, 0. 100-101.

¹¹Juan Antonio Gaya Nuño, "La pintura puertorriqueña," *Revista Educación*, X, Noviembre, 1963, p. 2.



"EL VELORIO"

¹²Sebastián González García, *op. cit.*, p. 19.

¹³Linda Nochlin, *Realism*, England: Penguin Books, 1971, p. 89.

¹⁴*Ibid.*, p. 13.

¹⁵*Ibid.*, 53-54.

¹⁶Antonio Cortón *op. cit.*, p. 13.

¹⁷Francisco Oller. Discurso pronunciado en la Escuela Normal, original en la colección de Angelo Paniagua.

¹⁸Formulario de entrada al Salón de 1895. Traducido del francés por María del Pilar González Lamela. Original en colección privada. Ver foto no. 1



¹⁹Félix Matos Bernier, op. cit., p.99.

²⁰José Zequeira, op. cit., p. 9. "El cochino enastado no viene al caso: la hora no es de lechón asado, ni lo es el suceso. El cochino y el que lo presenta están de más en el cuadro, como otras tantas zarandajas."

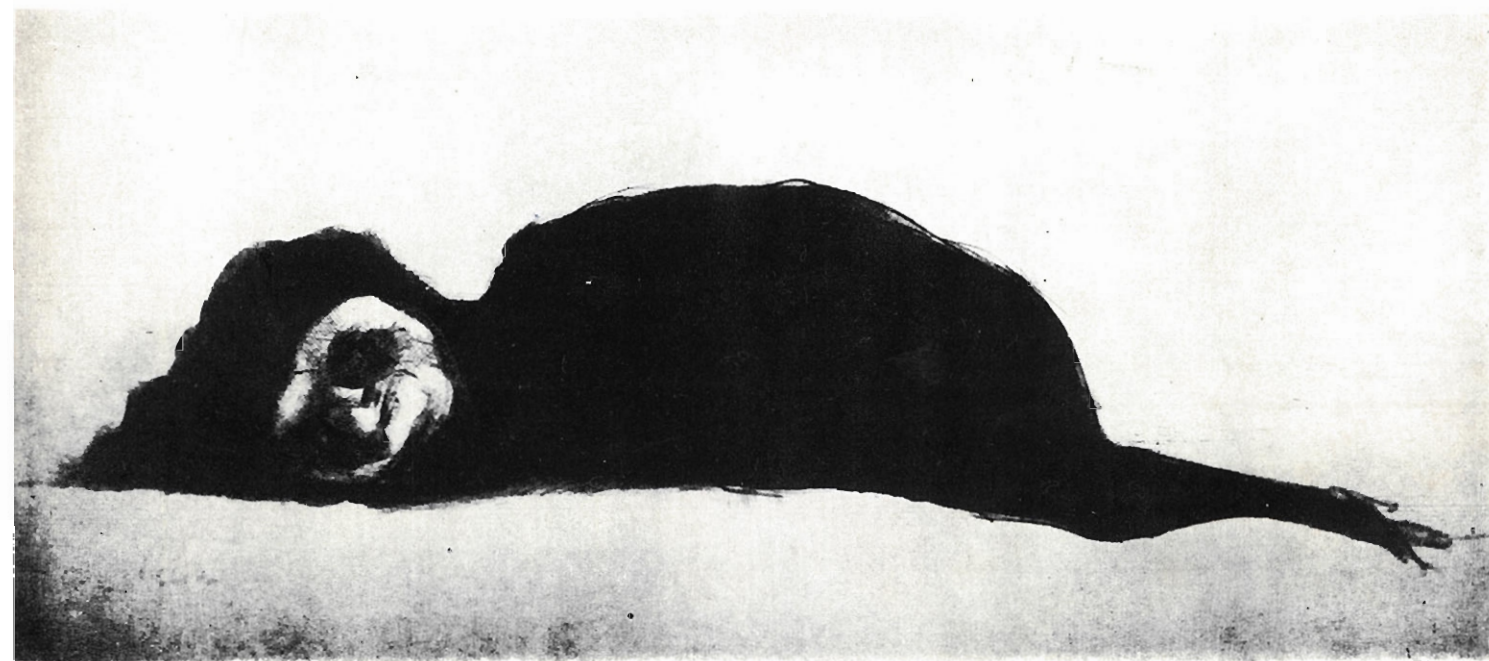
²¹Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art*, New York: Oxford University Press, 1972, p. 59.

*Nota Editorial - Estos documentos no se pudieron reproducir, pues están muy deteriorados.

El Caso Cuevas

NO me atrevería a usar el término "caso" si no fuera porque el desarrollo de la personalidad de José Luis Cuevas durante más de veinte años lo acredita. En un momento de la plástica en que hay mutaciones y sorpresas a la vuelta de cada esquina, es poco frecuente que un artista joven se detenga poderoso, en un punto y mantenga su mensaje dentro de una forma dada de expresarse, sin preocuparse de los cambios en el mundo del arte, ni del "último grito". Los últimos movimientos —el abstraccionismo informalista, el expresionismo abstracto, el "pop", el "op"— han corrido precipitadamente como un río, a veces revuelto, a veces tranquilo, hasta desembocar en otras corrientes o sufrir de desecación. Cuevas ha sido como un delta, ensanchando día a día sus orillas, indiferente a la corriente, haciéndose, por el contrario, cada vez más sólido mientras más estrepitoso ha sido el fluir de las aguas.

expresarse con diversos medios, por ejemplo, la litografía o el grabado en madera y en metal y hasta la pintura, al óleo, o acrílico, el esmalte negro sobre tela, cartón y papel. Sin embargo, considera el dibujo, como medio definitivo y principal para expresarse. Una vez un artista le preguntó en tono desdenoso, cuándo iba a comenzar a pintar, como si la pintura fuera un grado superior al que Cuevas no había aún llegado. El dibujante lo llevó a un viejo armario de su taller y entre papeles empolvados extrajo una tela enrollada, de casi tres metros de ancho, en la que, se percibían claramente los trazos al óleo para uno de sus dibujos, más divulgados, los funerales de un dictador. "Como verá —le dijo Cuevas al que preguntaba—, yo uso el óleo como instrumento para mis bocetos, por ser un medio más receptivo a la enmienda. En el dibujo, en cambio, si hay un error, tengo que romperlo".



PROSTITUTA YACENTE — 1953

El informalismo abstracto coincidió, como movimiento culminante, con el nacimiento y desarrollo de Cuevas en el mundo contemporáneo del arte. Algunos artistas coetáneos le reprochaban su indiferencia por la abstracción. Había quien llegaba a preguntarle si algún día llegaría a ella, como un graduado de bachillerato que dudara sobre la posibilidad de un novato para alcanzar el tercer año. Por eso, en 1959, "para demostrar que puedo hacerlo y no continuarlo", Cuevas preparó cinco grandes composiciones sobre la Conquista de Méjico donde mostraba un dominio absoluto de masas, en una dirección afin con el expresionismo abstracto. "A las arenitas y chapapote sí no llego", declaró por entonces el artista, añadiendo que ya había pasado su época de jugar en la playa haciendo castillitos. "Espero que la marea del esnobismo se lleve esa moda", dijo, y volvió a su estilo habitual, mientras los que le instaban al "progreso", tenían que acudir a las revistas de arte, para buscar alguna nueva dirección que estuviese al día para explotar.

Reafirma aún más su singularidad la capacidad que tiene para

Cuando surgió Cuevas en el mundo del arte, en Méjico había un solo criterio y una sola dirección a seguir: el realismo social, al que no se le permitía evolucionar. No adaptarse era languidecer marginado, o vivir bajo el ataque de los que seguían aquella dirección, que encubría en muchos casos sus deficiencias, protegidos por la coraza de un nacionalismo a ultranza o por alguna bandera política de procedimientos compulsivos. Los tres grandes —Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros— gozaban del respeto de su trayectoria y de su labor, del prestigio internacional asentado a través de los años. Los intransigentes, eran, precisamente, los que contaban con menos talento, los segundones del movimiento. El que trataba lo indígena con una libertad de formas que no se ajustaba al sistema convencional prevaleciente en el movimiento, era objeto de menosprecio.

Al asomar Cuevas en el ambiente artístico, se le recibió con indiferencia y burla. El advenedizo era muy joven y sólo dibujaba. No era competencia en el campo de la pintura y, mucho menos, en las comisiones de murales, pero algo



LOCO-DETALLE

olfateaban los mediocres en aquel chiquillo miope, silencioso y de cabellos claros, que bien podía convertirse en el homicida de Goliat.

Cuando en 1947 Cuevas realizó su primera exposición en un local vacío de la capital, alquilado por unos pocos pesos, en la Calle Donceles, tenía sólo catorce años. Era su primer intento de comunicarse por medio del arte, su primer acto profesional. La exposición contenía dibujos poderosos que, para cualquier ojo alerta, eran índice de un nuevo valor que surgía. Pero nadie fue a ver la exposición. Los periódicos no la mencionaron y no pasó nada.

Sin pena ni gloria, José Luis volvió a su casa. Destruyó muchos de los dibujos de la exposición, donde nada se había vendido y se puso de nuevo a trabajar. Usaba papel de mala calidad, ya que no disponía al principio, para esa "manía" de dibujar, más que de recortes de la fábrica de papeles del abuelo. La familia, de clase media acomodada, hubiera podido ayudarlo en la adquisición de materiales más nobles, pero la insistencia de José Luis, desde los dos o tres años, en permanecer dibujando el día entero, dentro de la fábrica de papeles de su abuelo paterno, no creaba la menor preocupación ya que el niño se abastecía con los sobrantes. Este papel y sus excursiones por barrios difíciles de la ciudad sirvieron para desarrollar en él un rápido poder de captación y, además, su técnica magnífica. Con una mezcla sólida de tinta china y goma arábiga (para no derramar líquido en el bolsillo) se apostaba en las esquinas, hurgaba por postigos de prostibulos, se movía frente a los locos del manicomio. De allí nació su estilo de dibujo rápido, una especie de taquigrafía plástica de gran poder de síntesis. Después, cuando la fábrica ya no existía, más o menos en la época de esa primera exposición pública de su obra, usaba papeles baratos que compraba por pocos céntimos, en cantidades limitadas.

No fue hasta hace relativamente poco tiempo que Cuevas logró vencer el miedo a trabajar sobre verdadero papel de dibujo. Si algún compañero le obsequiaba una hoja, no sabía cómo dar el primer trazo en ella, atemorizado por su alta calidad. Estaba habituado a la soltura que el papel barato le permitía ya que podía romperlo por cualquier mínima insatisfacción. Los papeles de baja calidad, por otra parte, ofrecían resistencias diversas a la plumilla y esta dificultad le depuraba más el trazo, le fortalecía más el pulso. Ejercitándose en superficies más ásperas, la mano

inventaba nuevos recursos: La línea adquiría vigor y expresión propia. No fluía inconscientemente sino que retaba al dibujante. Es difícil, sin embargo, determinar hasta qué punto el refinamiento lineal de Cuevas se deba a ese aprendizaje y ejercicios iniciales con materiales de infima calidad.

José Luis Cuevas nació en la Ciudad de México en 1933. En sus declaraciones y escritos ha hecho alusión a su amor por el dibujo desde una infancia tan temprana que él mismo no recuerda. Según su madre —quien era aficionada a pintar y de quien José Luis heredó la vocación por la plástica— el niño, entre los dos y tres años, dibujaba grandes figuras con carbón o con tiza sobre las baldosas del patio restringiéndolas más tarde en el papel, con lápiz de grafito o creyones de cera y finalmente acudiendo a la tinta china. Los primeros dibujos que se conservan de su niñez datan de los diez años, más o menos. En ellos no se hallan rastros de sensibilidad infantil, ni candor, ni inocencia; más bien, una seguridad pasmosa en la firmeza del trazo.

Antes de los doce años, José Luis enfermó de fiebre reumática, dolencia seria que le dejó un morbo latente que sigue amenazando su salud con alguna frecuencia. Fueron largos meses de cama y reposo y, si bien se la dejaba dibujar a ratos, no podía hacerlo con la dedicación y ahinco de su época de niño sano. Para evadir aquella realidad devoraba libros de aventuras, condensaciones de obras clásicas para niños y, finalmente, Dostoievski, quizá la influencia más decisiva en el encuentro consigo mismo a través de su dibujo. El novelista ruso le ofreció un mundo apasionado y vehemente para aprehender a ver su propio contorno, para extraer y analizar en el hombre los estratos más sórdidos, las actitudes más bajas. Cuevas considera como influencias profundas para su formación las de dos literatos: Dostoievski y Kafka, por encima de todo precedente plástico como Orozco, Goya, Grünewald y Picasso, que en su carrera han sido, ante todo, influencias instrumentales.

La obra de esos titanes de la palabra escrita conformó la sensibilidad del dibujante; Dostoievski al principio de su adolescencia y Kafka, al final. Dostoievski le hacía ver con intensidad patética la humanidad cuando Cuevas todavía necesitaba del modelo para crear sus valores plásticos. Kafka despertó su imaginación y le indujo a llevar la realidad a las puertas mismas de la fantasía y el sueño, sin obligarle a cambiar los valores con que se había enriquecido al leer al ruso genial.

Hay que notar que su obra no sufre merma en su pureza plástica y se proyecta por encima de toda ilustración. Jamás reduce la elocuencia de su línea o subordina su calidad intrínseca al contenido. Cuando narra con su dibujo, la historia vale por su propia fuerza dibujística, por encima de la alusión, de lo alegórico, de lo retórico convertido en gráfico como en las ilustraciones del "El Mundo de Kafka y Cuevas."

Lo importante de este primer trabajo gráfico, es que mientras más tiempo pasa, más claro denota la intención no ilustrativa de Cuevas al tratar los personajes y las situaciones alucinantes de Kafka. No hace concesiones a una mejor comprensión del texto: los fragmentos de Kafka plantean un juego onírico que contraponen el absurdo a la realidad. La idea de que tratan sale victoriosa en grafismos que viven por sí solos.

De la mano de dos grandes genios de la literatura y asistido por los grandes plásticos mencionados, el joven dibujante creó su mundo, cuya vitalidad sale del propio ambiente mejicano, sin

hacer deliberadamente arte nacional. Cotejar el curso de su labor con lo precolombino, con José Guadalupe Posada, con Orozco, nos da un sentido de continuidad, no de limitación, sino de engarce en la tradición, de enseñanza digerida y asimilada.

La adolescencia de José Luis fue tranquila. Un poco huraño, mimado por la madre, encontraba en el cine su mayor entretenimiento. Desarrolló el gusto por las comedias de Charlie Chase, Laurel y Hardy, Los Tres Chiflados, La Pandilla, León Erroll, y otros que le brindaban el mundo del absurdo, de la pirueta, de la situación increíble, un mundo de ficción que se estremecía entre la carcajada y la angustia. Estos recuerdos vendrían a ejercer una influencia decisiva en su obra de madurez.

Le tocó estudiar la primera enseñanza en el período inmediato a la nacionalización del petróleo con sus constantes actos públicos de fuerte nacionalismo. Por ser el único rubio en su clase, se le designaba en los desfiles y actos alusivos para representar al Tío Sam, que equivalía a ir de demonio y le hacía objeto de los gritos hirientes de los espectadores. El niño tímido y retraído forzado a desfilarse, iba acumulando rebeldía contra un estado de cosas que, sin entender, repudiaba por insincero y que más tarde vio motivado por mezquindades. Se daría cuenta de cómo algunos usaban el arte de escudo político y cómo los mediocres lo empleaban como instrumento de un nacionalismo irracional.

Esa precoz politización de su vida, chocó al muchacho huidizo que comenzó a repudiar los símbolos, los lemas, la rutina sistematizada de ideologías que se proponían como inconmovibles, sin admitir crítica y que atacaban todo pensamiento que pudiera oponerseles. Este período escolar fue el germen de su independencia política y originó su repulsa por toda forma compulsiva de conducta, por todo sistema totalitario de mando; engendró su asco por la disciplina ciega, por cualquier dogma impenetrable e inclemente. En esa fase brotó el caudal de rebeldía que habría de hacer de Cuevas el artista mexicano más discutido y atacado durante los últimos veinte años.

Estaba José Luis en el quinto año de primaria y el arte era para él una fuerza obsesiva que le obligaba a tratar de convencer a sus mayores de que podía ser una profesión y que podía tratarse con la mayor disciplina y seriedad. La Escuela Nacional de Bellas Artes de San Carlos era de nivel universitario y, por lo tanto, demasiado alto, y quizá excesivamente académico, para un estudiante de primera enseñanza. Quedaba, también en el orden oficial, la Escuela de Pintura y Escultura, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, ubicada en la calle de la Esmeralda, de donde recibía su nombre popular. José Luis estaba entre los diez y once años de edad y la edad mínima de ingreso era catorce años. Tanto le insistió a su madre, aficionada como su abuela paterna al dibujo y la pintura, que decidió llevarlo y pedir para el hijo un tratamiento especial, dada su destreza. Debido a su edad, fue admitido como alumno irregular del curso nocturno, pero fue asignado a la clase más avanzada de dibujo, con modelo vivo, entre estudiantes de mayor edad que se asombraban de su soltura y penetración. Este triunfo ante los mayores sirvió para darle seguridad en sí mismo. Al temperamento trágico y mordaz del dibujante bisoño, sin embargo, no se le podía nutrir con la rutina temática del indigenismo superficial que se ofrecía a los estudiantes. Por eso Cuevas busca su primera forma de expresión en las tensiones dramáticas de Orozco, en las líneas expresivas con que puede dar animación a un detalle de una mano, de un torso. De Siqueiros aprende a ver las formas en bloque escultórico, característica brillante de este pintor en su gran época, quien penetró, como nadie en Méjico, el misterio de la estatuaría precolombina, en especial, la azteca. Son éstas sus primeras influencias formales, de las que pronto se evade para fijar su interés en Picasso y finalmente en Goya. Con todo ello comienza a surgir un estilo propio, una caligrafía suya.

Este proceso formativo de asimilación de direcciones para seguir adelante, se ve interrumpido cuando, a los doce años, unas fiebres reumáticas le impiden continuar asistiendo a La Esmeralda. Su corazón, debilitado por las fiebres, continuará siendo una constante amenaza en su vida.

Lo importante en este joven artista, desde el comienzo, ha sido su interés en perfeccionar su medio, afianzar la línea, subordinando todo lo demás, mensaje, tema y hasta composición, al valor neto de lo lineal, a la riqueza de su vibración, como en el antiguo arte de China y del Japón. De ahí lo genuino de su dibujo y el valor con que se le empieza a reconocer desde temprano como profesional consumado.

Desde temprano, a pesar de su timidez, trata con firmeza de hacerse de una reputación. Busca galerías de jóvenes inconformes y comienza a exhibir en exposiciones de conjunto. Su presencia en el mundo de la plástica hizo nacer los celos de muchos de sus contemporáneos y de algunos predecesores de mayor o menor prestigio. Mientras más merecía ser tomado en cuenta, más competidores o enemigos le surgían. Su éxito gradual no tenía perdón; el ascenso en la calidad de su dibujo, el progreso en su dominio técnico, eran motivos para enardecer a los competidores amargados.

Su primera exposición fuera de Méjico fue en la sala de la OEA en 1954. En esa época el artista se encontraba en su primera fase de formación, en la que todavía necesitaba del estímulo externo, del modelo o de la situación que le dictara su equivalencia en líneas.



PROSTITUTAS — 1956

Armado de un cabo de pluma sin punto y de su tinta mezclada con goma arábiga, con sus humildes papeles, José Luis se dio al recorrido habitual por el barrio de Tepito, por Nonoalco, por el Callejón del Organo a buscar prostitutas, adivinas, vendedoras, mendigos, enanos de carpas, niños anormales. Por esa época su hermano Alberto, estudiante de medicina, lo introdujo clandestinamente en los hospitales de pobres donde pudo captar parturientas, heridos y moribundos. Al doctorarse y especializarse Alberto en psiquiatría, lo llevó al hospital general de dementes. Allí la obra pesimista y tensa de Cuevas se inflamó de angustia depresiva, alcanzó límites alucinantes comparables a los del período negro de Goya. La demencia de arrebatos, de camisas de fuerza, adquiere extraña grandeza, una simbología característica. Los cuerpos exánimes después del electrochoque gravitan con mortecina dejadez.

Como toda su obra, esa fuerza feroz, esa condición de símbolo con que dota a estos seres, se remota a viejas raíces de la estatuaría aborigen del país, a la que extrae la fiera, que es su fuerza más notable, sin recurrir al pastiche indigenista.

Este es, a pesar de estar condicionado por el modelo, el período en el cual la personalidad de Cuevas alcanza madurez y, por medio de decantación y análisis, su obra logra grandeza máxima. Lo que podía haberse convertido en devaneo literario, más o menos hábil de adolescente gustoso del dolor, y ser sólo morbosa inclinación a lo pútrido del vivir humano, se manifiesta, ante todo, como un ejercicio lineal de rigor poco frecuente en el arte actual.

Hoy, todo ese material temático, se ha sedimentado en su subconsciente, del que va extrayendo, como un prestigiaditador de su sombrero, los elementos, alterados por la imaginación y realizados por la fantasía creadora. Los juguetes populares mejicanos, el dibujo de los códices, el cine silente estadounidense, ciertas inocentes ilustraciones fijadas durante su niñez en su lectura de libros de aventuras, todo ello ha servido de alimento a su repertorio de formas y a su poder constante de invención. Pocos sabrán que la influencia máxima de algunos dibujos recientes y dos o tres de sus carpetas de litografías últimas, ha sido la extraña película de la década de 1930, *Freaks* (Fenómenos) que el artista sorprendió en una cinemateca de Los Angeles y que le confirmó muchos de sus personajes.

El tránsito de artista ligado a la realidad del modelo, al de creador que ha logrado inventar su propia humanidad, como dueño de circo que alimenta y exhibe su troupe de fenómenos y prodigios, ha sido logrado lenta y dolorosamente. La calidad no ha cambiado. Ha habido depuración, eliminación, pero la línea, el lenguaje del dibujante, sigue siendo la misma del principio.

La carrera de Cuevas desde 1954 fue vertiginosa. Exhibía en capitales latinoamericanas y en Nueva York. En 1959 obtuvo el premio de dibujo internacional en la Bienal de Sao Paulo con una mayoría aplastante de un jurado formado por veintidós críticos. Las envidias aumentaban y los enemigos agazapados brotaban ahora con mayor frecuencia y cantidad. El premio fue silenciado en su país natal y, hasta en el propio Brasil, algunos trataron de ocultarlo, pero los verdaderos conocedores de arte, limpios de intrigas y triquiñuelas, expandieron aún con mayor énfasis el triunfo de Cuevas.

En 1961 se casó con su novia de la adolescencia, Berta Riestra, con quien ha tenido tres hijas. El matrimonio le ha dado una

solución a su ineptitud para encarar pequeños hechos cotidianos de rutina o de burocracia, que su mujer le resuelve. Ante todo, se ha disipado su temor a la soledad y ha desaparecido la laguna de incomunicación íntima a su alrededor, siendo decisiva en ella la presencia de las hijas y su afán de estar unido a ellas. Ha encontrado el interlocutor que necesita sus meditaciones silentes.

Poco después del matrimonio inició un largo viaje que le tomó un año, con el pretexto de una exposición suya en la Galería Obelisco, en Roma. Como ya había recorrido buena parte de América, se iba al Viejo Continente. Los viajes por países de su propia idiosincracia le habían reafirmado en sus hábitos y creencias y dado seguridad. Podría decirse que estaba equipado para resistir las sorpresas halagüeñas con que la mundanidad de París o Roma podía apresarle.

El resto, su vuelta a Méjico, su lucha final desde la prensa por combatir las fuerzas nacionalistas que gravitaban sobre la cultura del país y su triunfo sobre la mediocridad, han sido evidentes. La presencia de Cuevas como personalidad prominente en lugares públicos de la Ciudad de Méjico origina hoy la misma curiosidad que si fuera un actor de la pantalla o un deportista. La publicidad que lo rodea llega a ser a veces excesiva, pero el artista, lejos de rehuirla, se complace en ella. Es su única forma de venganza para aquellos que no lo tomaron en cuenta o que hicieron mofa de él al principio.

Lo importante del caso es que esta publicidad no tiene efecto alguno sobre su obra. Cada dos años exhibe lo más reciente de su producción en la galería Grace Borgenicht de Nueva York e invariablemente recibe la misma acogida entusiasta del público serio y conocedor de arte de esa gran ciudad. Este éxito sostenido es señal inequívoca de que su arte mantiene el mismo nivel de excelencia de siempre.

Desde la época de la Escuela de La Esmeralda, Cuevas había sentido inclinación por lo gráfico. En su adolescencia había dejado unas cuantas planchas de aguafuerte, de aguainta y grabado a buril, sin contar con unos pocos intentos de linóleo, madera y litografía. Con su tarea de El mundo de Kafka y Cuevas el dibujante vuelve a tomar interés profundo en la ilustración, más bien, en la interpretación gráfica pura de ideas literarias sin caer en la subordinación del objeto plástico a la letra. Con este concepto ha realizado las carpetas de litografías que lo sitúan hoy en el pináculo de los que cultivan el género: Recuerdos de niñez, Cuevas y Charenton; El Crimen por Cuevas y esa obra maestra de audacia técnica y conceptual que es su Homenaje a Quevedo, en la que muestra una variedad de recursos técnicos que él no había intentado hasta entonces y una calidad que hacen de ella una verdadera joya en ese género.

Las comedias de Cuevas (1972) es ejemplo de su facilidad en todos los medios gráficos, aunque su base sea la litografía. En esta serie el artista incluye punta seca, estampación en linóleo, aguafuerte, intaglio, collage y todo ello reposa sobre la impresión litográfica. La libertad absoluta al crear hace de estas composiciones un enigmático juego de símbolos que, deliberadamente, el artista trata como si fuera un continuador de Matisse o de Picasso, del mismo modo que los compositores usan la temática o la técnica de otro para hacer variaciones de estilo propio.

Ese mismo año Cuevas hizo una serie de seis litografías bajo el título de La Rue des Mauvais Garçons, basada en el nombre de la calle de taller donde se imprimieron, que figuran entre lo mejor



Retrato de un Clérigo

que Cuevas ha producido en el mundo de la estampación.

Cada empeño gráfico, cada serie es, por lo general, el resultado de un grupo abundantísimo de dibujos y bocetos que el artista usa sólo parcialmente, pues al acudir al taller, los modelos dibujados se disuelven en nuevas ideas al transponerlos a la piedra o a las planchas.

Como hombre de hoy que quiere probar su mano en todos los medios, ha hecho en Méjico decorados para dos obras de teatro y en Nueva York, diseños de trajes y escenografías para un ballet. Ha escrito artículos y notas críticas para presentar exposiciones de otros compañeros.

En cuanto al lugar que le corresponde dentro del arte mejicano hay que observar que mientras se pronunciaba contra la producción mecánica y de pastiche del Taller de Gráfica Popular, iba hacia la estatuaria prehispánica en busca de sus formas y de su mensaje. Buscar en lo más esencial de su expresión y trasladar a sus temas, por ejemplo, Landrú o el Marqués de Sade, ahí estaba para él lo mejicano. Hacer que el espíritu de Mantegna, de Goya, de Picasso, de Orozco o de Posada, aflore con reminiscencias de la Coatlicue, con la ampulosidad y barroquismo de las formas densas y masivas del basalto azteca, ahí sí se insinúa lo portentoso.

Cuevas ha dicho que su dibujo es la representación de la soledad del hombre actual, su incomunicación. Por eso lo deforma e intenta hacerlo símbolo, lo lleva al prodigio único. Para cada

deformidad, para cada giba, para cada personaje de monstruoso grosor. con piernas vacilantes, hay un punto de partida, un modelo. Para las pilosidades excesivas, están la Magdalena de Riemenschneider, en Munich, y la Barbuda del Españolito, en el Palacio toledano de los Duques de Lerma.

El mundo de Cuevas no es inventado. Está formado por una mente insubordinable que recoge, asimila y devuelve sus visiones como un detritus al que ha infundido fuerza y vida propias.

En la actualidad Cuevas tiene un estudio en París y otro en la Ciudad de Méjico, y pasa tiempo en uno o en otro. Piensa también abrir un tercer estudio en Nueva York. En 1976, al trasladarse a París con su familia, declaró públicamente que se iba de Méjico para siempre porque el ambiente intelectual era asfixiante. Pero en diciembre de 1977 la nostalgia lo llevó de nuevo a su patria. "Me es imposible perder mi identidad de artista latinoamericano —observó durante su estancia en París—. Mi obra puede internacionalizarse y proyectarse en un ámbito mayor, pero mis raíces siempre estarán en Méjico, y mi expresión del mundo será siempre la visión de un mejicano".

A principios de 1973 un hecho de trascendencia dio motivo a nuevos temas y a un vuelco en la intención de sus dibujos. Sus padecimientos cardíacos de la niñez, reavivados quizá por la vida agitada de exhibiciones, viajes, entrevistas y un juvenil interés por continuar en el primer plano publicitario, afloraron de un estado latente a una fase activa. La prueba fue dura, pero le abrió un mundo nuevo de experiencia humana. En cuanto pudo dibujar de nuevo, se puso a hacer bocetos del hospital sirviéndole de punto de partida los pechos sajados, heridas abiertas, tendones al descubierto, arterias expuestas y electrocardiogramas.

Su obra entra en una nueva etapa que, sin embargo, está relacionada con los bocetos penosamente dibujados de la época en que padecía del corazón a los doce años. Desde su nacimiento al arte, hace veinticuatro años, hasta hoy, han aparecido corrientes nuevas y personalidades pseudogigantescas que pronto han desaparecido como actores de fugaces comedias, víctimas de un precoz cansancio del público ultra refinado al que se dirigían. Cuevas ha permanecido y permanece en la estimación de los que saben de arte. Sigue siendo un gran dibujante, quizás más trascendente de lo que creemos, manteniendo su calidad y sin abandonar lo mejor de la tradición nacional y universal que confirmó. He ahí el "caso Cuevas".

José Gómez-Sicre, crítico de arte nacido en Cuba, dirige el programa de artes visuales de la OEA desde hace más de treinta años. Es, además, director del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, de la OEA, desde que se inauguró en 1976.

Reproducido de la Revista Américas, publicada por la U.E.A. en Washington.

Museos de la Riviera Francesa

Delta de Pico

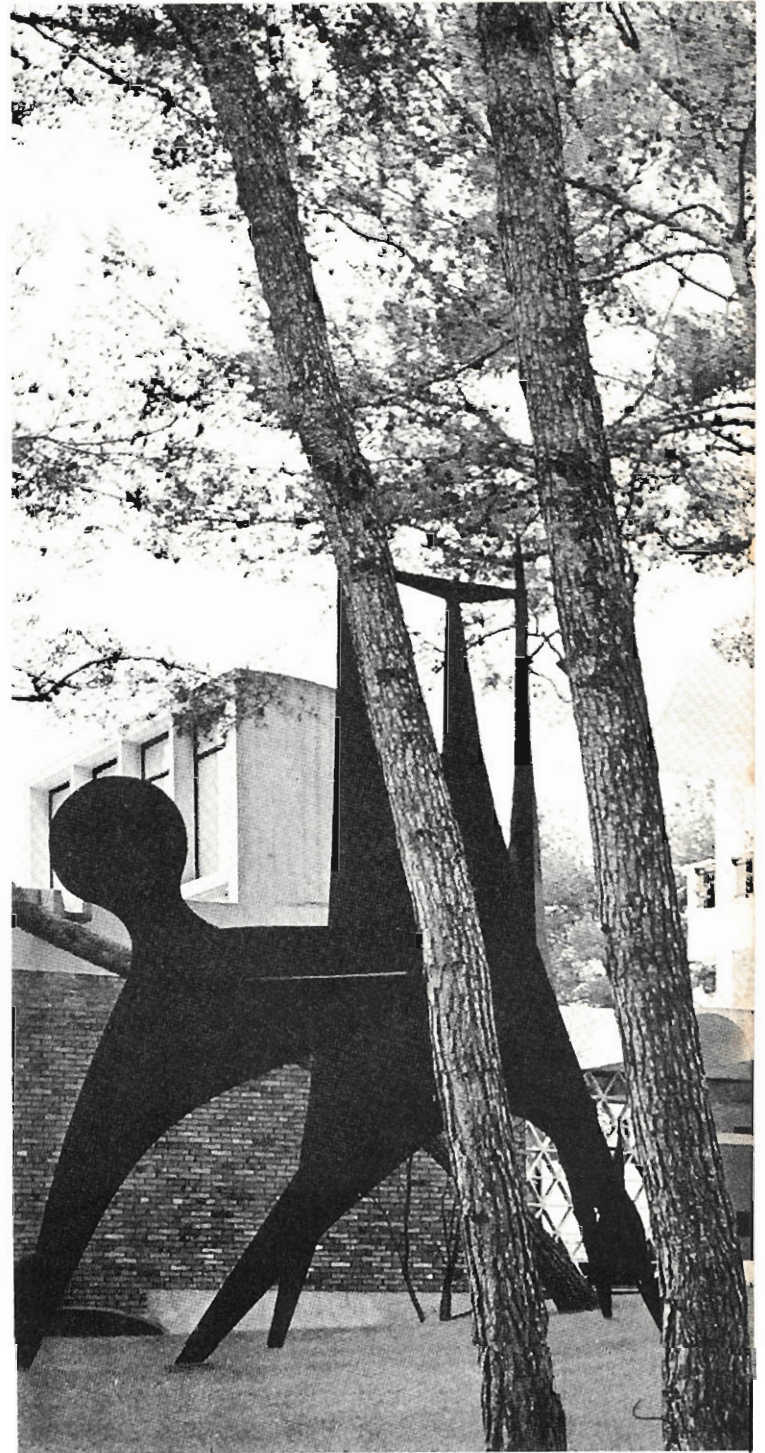
EN la Riviera Francesa y localizados en diferentes pueblos muy cerca unos de otros hay una serie de modernos museos, muchos de ellos dedicados a la obra de un solo artista. Cocteau, Renoir, Matisse, Picasso, Léger y Chagall son algunos de los gigantes del arte moderno que en una u otra forma han contribuido con su legado material y espiritual a enriquecer culturalmente esta tierra, que hoy al igual que ayer, sigue atrayendo a los más grandes artistas del mundo.

En la avenida Arenes de Cimiez en Niza, y en un antiguo palacio frente a las ruinas arqueológicas galo romanas de Cemenelum, que datan de las tres primeras centurias de la era cristiana, se encuentra el Museo de Matisse. En él puede apreciarse parte de los diversos aspectos de la monumental obra del maestro: 40 óleos, 12 guaches, 165 dibujos en carbón, lápiz y tinta, 150 litografías y aguafuertes, esculturas, paneles de cerámica y vitrales, dan fé de la inmensa creatividad de este coloso del Siglo XX.

No muy lejos de allí, en la avenida du Docteur Ménard hay otro museo dedicado por completo a un solo artista: Chagall. Es el Museo Nacional del Mensaje Bíblico, cuya obra expuesta fué donada en su totalidad por el artista y su esposa Vava, a su segunda patria, Francia. Chagall que considera la Biblia la fuente más importante de inspiración poética de todos los tiempos creó estas pinturas con el propósito de que ellas representaran no el sueño de un individuo, sino el sueño de toda la humanidad. Ese sueño de amor, hermandad y paz que encierra la esencia de todas las religiones del mundo.

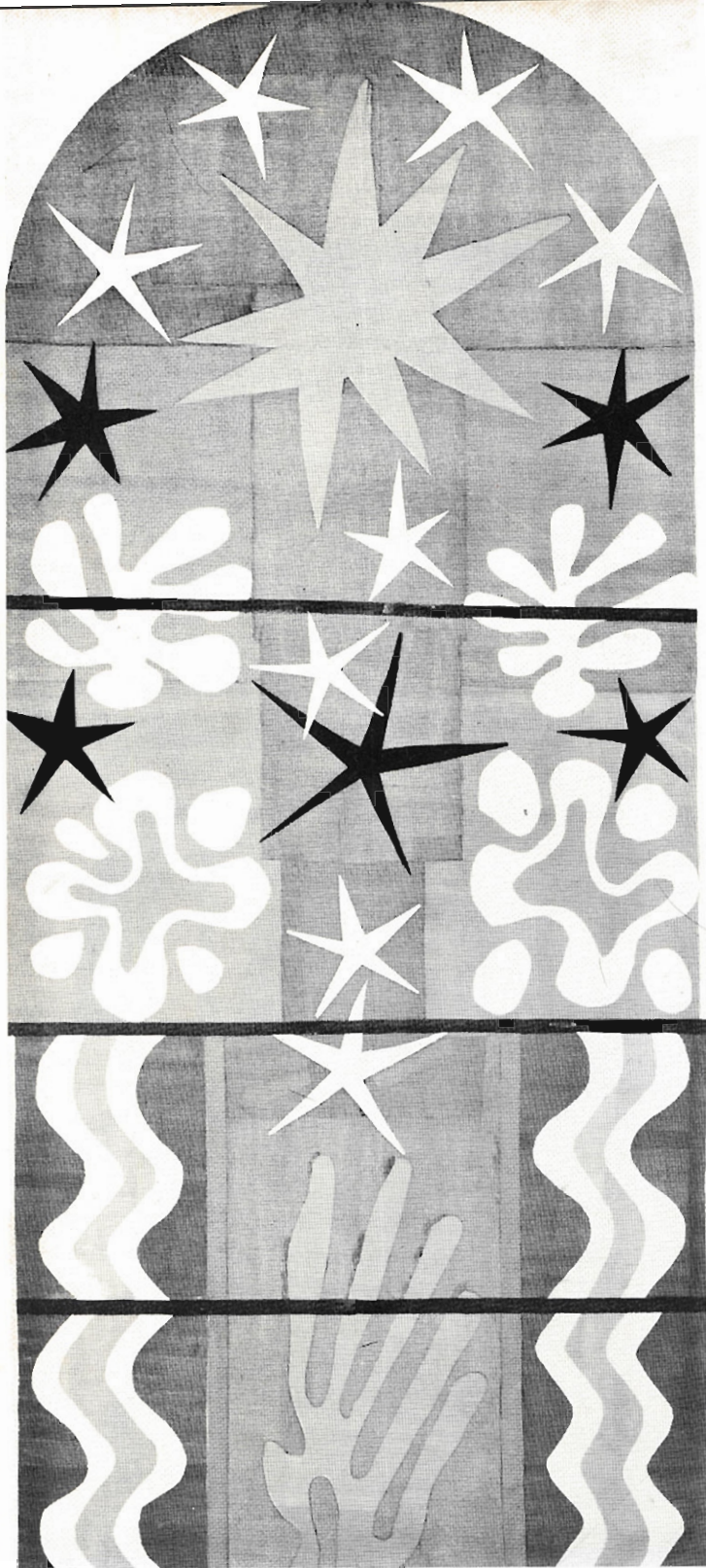
Además de los 17 cuadros de gran formato sobre diversos temas del Antiguo Testamento, 56 gouaches y 244 estudios preliminares para su Mensaje Bíblico forman parte de la colección permanente. También grabados, cerámica, tapices, mosaicos y vitrales. El Museo se encuentra en las alturas de Cimiez rodeado de olivos, palmeras y cipreses. Los tres inmensos vitrales de la sala de conferencias dejan filtrar la luz a través de sus cristales cobalto y ultramarino y diariamente recorren sus salas diferentes grupos de personas de todas las edades y nacionalidades, a tiempo que de algún sitio indefinido se escapan las notas suaves de un concierto ejecutado por alguna orquesta visitante.

A solo unos minutos de Niza, en el pequeño pueblo de Biot, y casi a su entrada, una estructura enorme que sorprende por su solidez en contraste con el suave y ligero paisaje de la Riviera. Este edificio, en medio de un gran jardín, es de forma rectangular y ocupa casi toda su fachada principal, un enorme mural de 500 metros cuadrados hecho en cerámica y mosaicos de alegres y vivos colores. Fué el primer museo jamás concebido por un artista y dedicado exclusivamente a su obra. Los terrenos, los edificios y la colección de 348 obras de Fernand Léger fueron donados a la nación francesa por su viuda Nadia, cinco años después de la muerte del artista. Esta catedral del arte moderno permite al espectador descubrir la fuerza tónica de un arte rico en colores y lleno de luz, optimismo y alegría.



Patio principal de la Fundación Maeght con Stabil de Calder.

A las afueras del pintoresco pueblo medieval de St. Paul de Vance y escondido en un verde paraje solitario entre árboles de pino y de ciprés, y olorosas plantas de romero y de lavanda, nos encontramos con la Fundación Maeght. Este museo es el mejor ejemplo de lo que puede lograrse a través de la estrecha



MATISSE-GOUACHE, 1952.

colaboración de un arquitecto como José Luis Sert, discípulo de la Courvoisier y un grupo de consagrados artistas como Picasso, Chagall, Matisse, Giacometti, Calder, Chillida y otros, que contribuyeron con sus ideas y sus obras a la feliz realización del fabuloso proyecto que surgió de las tertulias de arte del Café Flore de París. Allí acostumbraba reunirse un grupo de conocidos artistas con Aimé y Marguerite Maeght, dueños de la célebre galería que lleva su nombre. La idea era crear un museo diferente en donde el visitante pudiera apreciar y entender mejor el arte moderno en un lugar abierto, apacible y lleno de luz, sin

sentirse aplastado por las cuatro paredes de un museo convencional.

En el jardín principal, sobre la yerba y bajo los árboles, esculturas de Chillida, de Moore, de Arp; verjas enteras cubiertas por mosaicos de Tal Coat, murales de Miró y de Chagall, mobiles y stables de Calder... Al entrar, y a la derecha, la Capilla de San Bernardo. En el fondo de ésta, un vitral de Braque y en las paredes laterales, las modernas estaciones de la Cruz, magistralmente talladas por Raoul Úbac.

A la entrada del edificio principal, un estanque diseñado por Braque y un poco más adelante, un enorme patio desierto, donde más de veinte alargadas esculturas de Giacometti parecen caminar sin rumbo y sin destino. Un laberinto que rodea dos lados del edificio ofrece al que lo recorre enormes y juguetonas esculturas de Miró que surgen de entre medio de la verde vegetación. A los pies de la fundación el pueblecito de Vance y más allá el azul intenso del mar Mediterráneo. Sobre las paredes blancas del interior a veces no más de una o dos obras en cada pared, las pinturas de Chagall, Miró, Léger, Braque, Matisse, Matta, Lam, Soulage, Joan Mitchell, Tapes y muchos otros artistas del Siglo XX.

Una visita al Maeght no se olvidará jamás. Este museo simpático y acogedor con su aire de enorme casa de campo, en el que el edificio se integra por completo al paisaje, invita a deambular sin prisa por sus jardines, salas y terrazas. Cuando se ha visitado una vez, se quiere volver y volver ya que en cada visita hay siempre un descubrimiento nuevo.

Dos pequeñas capillas no muy lejos de Niza despiertan en el visitante parecidas emociones que invitan a meditar sobre el estado del hombre de nuestro tiempo. Es curioso que las dos sean obra de dos artistas que no se distinguieron precisamente por su religiosidad: Picasso y Matisse. Picasso, comunista confeso, era ateo y Matisse nunca fué mas que un medio creyente, más por tradición que por convicción.

En Vance, y abierto al público únicamente los martes y los jueves, está la Capilla del Rosario. Cuando Matisse fué a vivir a Vance en 1942 tenía ya 73 años. Una tarde llegó a su casa una joven novicia que cuando era enfermera había cuidado con cariño y devoción del maestro. La hermana Marie Jacques traía consigo el diseño de un vitral para reponer una ventana que se había quemado en la Capilla de los Dominicos. Matisse se interesó tanto en el proyecto que terminó diseñando toda la capilla: la cruz en lo alto, el piso de mármol, el altar, el crucifijo, las decoraciones en las paredes, los murales de cerámica, las casullas, la puerta del confesionario y los vitrales.

La capilla es pequeña; tan solo 50 pies de largo por 33 de ancho. En el piso, grandes losetas de mármol blanco con negros diamantes en las esquinas. Las altas paredes de mosaicos, blancos también, están decoradas con dibujos negros de una sencillez de líneas increíble. En la pared del sur, las Estaciones de la Cruz, en la del norte, la Virgen y el Niño y en el santuario, Santo Domingo, en un panel vertical de más de 15 pies de alto. La luz que se filtra a través de los sencillos vitrales semi abstractos proyecta sobre el blanco piso el amarillo limón, el verde aquamarino y el azul zafiro de sus múltiples cristales. Al terminar su obra. Matisse confesó que diseñando y trabajando en la capilla de Vance, por fin se había encontrado a sí mismo.

En Vallauris se encuentra la otra capilla. El consejo municipal del

Washington 1979

MUNCH: AMOR Y MUERTE

EN época de franca reivindicación de los "outsiders", de los solitarios individualistas que siguieron su camino haciendo caso omiso de lo que pasaba a su alrededor, únicamente guiados por sus visiones particulares, es lógico que la figura del pintor noruego Edward Munch tome el relieve que se le ha dado.

He visto en los últimos años varias exposiciones de Munch, especialmente dedicadas, algunas, al aspecto parcial de su gráfica. Ahora he recorrido con la misma admiración de siempre la enorme retrospectiva realizada por la National Gallery de Washington, visita adecuada a un invierno desusadamente cruel y a esta soledad particular que sobreviene en un país donde las ciudades han ido paulatinamente desapareciendo.

La mejor producción de Munch se sitúa entre 1885 y 1900, algo más de diez años que, en Europa, están dominados por la actividad de los impresionistas franceses. Es importante situarlo en este contexto, porque ahí se comprende su enorme originalidad y su singular visión del porvenir. Muchas cosas futuras nacen en él, comenzando por la ulterior libertad de la pintura y su proclividad hacia estallidos audaces del tipo de los expresionistas abstractos norteamericanos de los 50. Lo que él genera es, básicamente, la vía múltiple del expresionismo. Expresar es decir manifestar las pasiones fuera de los condicionamientos de cualquier regla, convención o escuela pictórica, convierten a Munch en un padre indiscutido del expresionismo, más allá del trabajo conjunto de apertura y disolución de la visión realista que acometerían más tarde los grupos alemanes, tanto los de "El Puente" (Die Brücke), como los de "El jinete azul" (Der blaue Reiter), en el norte y sur de Alemania, respectivamente, entre 1907 y 1925.

pueblo le ofreció a Picasso en agradecimiento por haber convertido a Vallauris en un importante centro internacional de cerámica, la oportunidad de decorar a su gusto la bóveda de un antiguo castillo del Siglo XII. En esos días los horrores de la guerra volvían a azotar el mundo. El conflicto de Corea había comenzado y Picasso, dolido todavía por el recuerdo horrible de la Segunda Guerra Mundial, abandonó su estudio de cerámica y se fué a decorar la bóveda que escasamente mide 33 pies de largo. Cubrió con dos pinturas los dos lados del medio cilindro que forma la bóveda y las llamó La Guerra y la Paz. Al entrar a la capilla se siente uno atraído por dos fuerzas antagónicas. "La Guerra", pintura parecida en estilo y contenido a la Guernica nos muestra la figura principal sobre un carruaje de fuego esgrimiendo en una mano una espada sangrienta y soltando de la otra horribles y repulsivos insectos. Grotescos caballos aplastan con sus cascos libros incendiados mientras que a la izquierda un guerrero solitario le hace frente con la paloma de la paz sobre su escudo y la balanza de la justicia colgada de su lanza.

La Paz Muestra un carruaje tirado por un alado corcel, desnudas

La fuerza y la exasperación de las pasiones determina esta obra. Aunque la exposición de la National Gallery, (seguramente para seguirlo en estas dominantes), está dividida por temas, aclarará más al lector una secuencia modestamente cronológica, ya que no tiene la suerte de ver las obras delante suyo.

En 1885, con la serie titulada "En el lecho de muerte" Munch da cuenta de uno de los dos grandes temas que irrigarán toda su pintura; la muerte. No es una muerte romántica, deseada o presentida, sino que es la muerte real y vivida: retrabajar ahí, años después de ocurridas, las experiencias de un niño de ocho años (el propio Munch), cuando está entre la vida y la muerte a causa de unas altísimas fiebres y, debatiéndose en esta agonía, ve a su alrededor, por días y noches, a su familia velándolo. La representación toma en los rostros pintados un aspecto azorado, perdido; pupilas dilatadas, ojos redondos sin párpados, se abren en rostros huesudos, demacrados como calaveras. O bien la cabeza se abate y se hunde entre los hombros. Estas mismas figuras filiadas por las cercanías de la muerte se reinterpretan, con mayor energía aún, en la serie de "La criatura enferma", maravillosa y terrible visión de la hermana de quince años, que muere de tuberculosis. Como siempre Munch repite incansablemente la imagen y la centra en el Punto álgido que, en este último caso, es el rostro exangüe en violentos rojos y naranjas que lo "dibujan" sobre la almohada. La muerte de su padre cierra, finalmente, la gran triología de sus muertes experimentadas en carne propia; pero estas muertes no terminan en ellas mismas, sino que planean sobre la totalidad de la obra. Su presencia es más punzante que nunca, por ejemplo, en la admirable serie de autorretratos, género que habitualmente

figuras bailan alegremente y un juglar balancea con gracia sobre un alambre, una jaula y una pecera. Pero no todo es juego y fantasía. En el otro extremo un grupo de personas trabaja, estudia y cuida de los niños. En la plaza, frente a la capilla una famosa escultura de Picasso "El Hombre y la Cabra".

En Antibes visitamos el museo Grimaldi-Picasso. En 1946 vino el artista a vivir al antiguo castillo desde cuyas ventanas se contempla el mar y las viejas murallas que lo rodean. Cuando años más tarde Picasso se retiró a Vallauris, dejó allí toda la obra creada durante su estadía en el lugar. Deseños, guaches, pinturas sobre tela, litografías, y cerámicas, todas de un estilo marcadamente mediterráneo y llenas de gozo, color y fantasía.

Además de la obra de Picasso, hay varias salas con tapices y pinturas de otros reconocidos artistas contemporáneos.

Una visita a la Costa Azul es una experiencia inolvidable y toda persona amante del arte que viaje por el sur de Francia, debe hacer un alto en Niza, e iniciar desde allí un recorrido que lo lleve a estos museos, de los cuales hay alrededor de 40 y que son únicos por su localización, estilo y contenido cultural.

D. de Picó



LA MUERTE EN LA HABITACION (MUSEO NACIONAL, OSLO).

expresa una afirmación de vida. En Munch, por el contrario, el autorretrato es una cacería de la muerte. "Nosotros no morimos - escribió Munch - es el mundo el que nos deja, el que se aleja de nosotros". Este tipo especial de muerte, esta excepcional retirada de la vida, es espiada por Munch en cada autorretrato. El artista se escruta a sí mismo. ¿Cuánto tiempo vivirá todavía? ¿Cuándo la vida comenzará a abandonarlo? A medida que esto ocurre y que, a partir del 900 su vida cae en los abismos del alcohol y colinda sin cesar con la locura, sus autorretratos van señalando, en una secuencia impar, ese desalojo. No solo los últimos autorretratos muestran un hombre viejo y deshecho, aún vigilante, aún atisbando el proceso, pintado con los colores feroces y casi siempre brutalmente desentonados en que cae su pintura, sino que representan, de nuevo, la eterna historia de la vida y la

muerte.

Es lógico que la contrapartida de la muerte sea la más perfecta afirmación de la vida, que sólo puede hallarse en el éxtasis del amor. Como en la obra teatral de Strindberg, con quien tiene tantas concomitancias, las cimas de la existencia son el amor y la muerte. Pero el éxtasis del amor, plasmado en la maravillosa serie de "El Beso", 1892, está ligado a la ansiedad de la separación y la pérdida. Los amantes se encuentran y se separan. "Ansiedad", 1894, muestra al hombre subyugado por el temor de la pérdida. En la relación amorosa, el hombre es de carne y hueso, de ahí que sufre intensamente los avatares del amor; la mujer, en cambio, sale mejor librada del encuentro. Tal vez porque la mujer en Munch está vista bajo el vidrio de aumento de una franca idealización. Puede ser todo; visión en el paisaje,



LA DANZA DE LA VIDA (GALERIA NACIONAL, OSLO)

esfinge en la playa, Madonna; vive el amor físico; planea angelicamente sobre él; encarna el pecado. Pasa por la obra de Munch como una visión inocente y maligna, cuya fuerza siempre es arrasadora.

La retrospectiva tiene la gran virtud de demostrar hasta qué punto las distorsiones de la obra de Munch son auténticas tomas de posición respecto a las soluciones imperantes en su época. Sus comienzos tangenciales con el impresionismo son rápidamente abandonados. "La banda militar", cuadro fechado en 1882, comparada con las obras impresionistas de la época que se limitan a reproducir la realidad bajo el tratamiento de otra técnica, significa un golpe de audacia, una ruptura con lo real, que sólo algunos impresionistas, estrictamente Monet y Degas en sus períodos finales, se atrevieron a realizar, ya bien entrado el siglo. Si en algunos cuadros ("Rojo y Blanco", 1904"), se emparenta con los "fauves", también ellos parecen pálidos y reticentes a su lado, salvo Matisse, desde luego, cuyo sistema crece día a día.

La multitud es tratada en una de sus obras más famosas, "Tarde en Karl Johan Street", 1892, como una masa alucinada marchando por el túnel de una calle trágica. Si comparamos esta obra con "Los grandes bulevares" de Renoir, que le es contemporánea, se advierte dramáticamente el vuelo de la tragedia, la concepción moral y el sentido de la muerte que han sido siempre fuerzas agónicas más creativas (basta pensar en el cine de Bergmann), que el arte convencional capaz de reciclarse dentro de las demandas burguesas, como es, al fin de cuentas, el impresionismo.

Y también se comprende la grandeza de los "outsiders"; Munch, Picasso, Matisse, Bacon (no importa que su signo sea positivo o negativo. En manos de ellos están los grandes saltos; esos avances desordenados y asistemáticos de la cultura, que vió y describió tan perfectamente Walter Benjamín. Falta todavía que un espíritu como el suyo dé a Munch el lugar eminente que le corresponde en la invención del arte moderno.

Marta Traba

LA FOTOGRAFIA: Arte y Documento Histórico-Social

Traducción por José Buitrago

(El extraordinario interés en el arte de la fotografía en años recientes ha producido un creciente aprecio por el proyecto fotográfico conocido como la F.S.A. (Farm Security Administration). El archivo de miles de imágenes creados por este grupo de fotógrafos entre los años 1936 y 1943 ha estado ubicado en la Biblioteca del Congreso en Washington desde hace más de 30 años. Hoy, museos, galerías y coleccionistas pagan precios sin precedentes por copias originales de las fotos firmadas por los artistas; universidades celebran conferencias sobre el significado de este proyecto en la historia de la fotografía; libros y artículos en las revistas analizan distintos aspectos de la labor fotográfica, y colegios ofrecen cursos en fotografía que incluyen el estudio del proyecto F.S.A.)

Jack Delano era uno de los fotógrafos de la Farm Security Administration durante tres años. Una de sus asignaciones era realizar un estudio fotográfico de las condiciones en Puerto Rico en 1941. En 1977 el Colegio de Charleston, Carolina del Sur, como parte del Festival Spoleto de la ciudad, presentó una exposición de algunas de las fotografías que él había tomado en el área y se le invitó a hablar sobre su labor. Lo siguiente es un extracto de su conferencia, publicada en la revista SOUTHERN EXPOSURE, de la Universidad de Carolina del Norte.



CURA DEL PUEBLO, COROZAL, 1941.

LOS años de la década del 30 fueron muy difíciles para Estados Unidos. La depresión económica había traído un descalabro total al país. Millones de personas se encontraban sin empleo. Los hombres formaban largas filas en las aceras, esperando por largas horas que se les distribuyera pan y café gratis. Los agricultores estaban en el más grande desamparo. Los precios de sus productos eran tan bajos que con frecuencia les convenía mejor quemar el maíz como combustible que llevarlo al mercado. Largos años de prácticas agrícolas insensatas habían convertido algunas de sus mejores tierras en una gigantesca cuenca de polvo. Millares de familias se vieron forzadas a emigrar en masa, en busca de la mera subsistencia.

El gobierno del Presidente Roosevelt creó una nueva agencia gubernamental que se llamó la Administración de Relocalizaciones, que luego vino a conocerse como la Administración de Seguridad Agrícola. Con Rexford G. Tugwell a la cabeza, a fin de proporcionarle ayuda a las familias dependientes de la tierra para su sustento, a través de préstamos, campamentos de relocalización, caseríos y asistencia técnica. Tugwell, profesor de economía de la Universidad de Columbia, quien había escrito un libro ilustrado con fotografías seleccionadas por su colaborador Roy E. Stryker, se dió cuenta del poderoso impacto de las fotos y de su enorme valor histórico. Cuando en 1935 se le llamó a organizar la sección histórica de la Administración de Relaciones a fin de que quedase un historial pictórico del trabajo, Stryker aceptó inmediatamente.

Afortunadamente para todos nosotros, la visión de Stryker fué más allá de los límites estrechos de un archivo de fotografías dedicadas exclusivamente a constituir un récord de una agencia gubernamental. Al principio todo su personal era un fotógrafo, el joven Arthur Rothstein, aprovechado estudiante de la Universidad de Columbia. Con el tiempo, Rothstein fué concibiendo el proyecto como una oportunidad de crear un historial pictórico de la vida estadounidense en todos sus aspectos. A pesar de no ser un fotógrafo, se percató de que para lograr su propósito habría de necesitar detrás de la cámara personas que se diesen cuenta de la problemática social de su época y dotadas de gran sensibilidad artística. Las fotos tomadas por Arthur Rothstein y por otros artistas de tanta madurez como Walter Evans y Dorothea Lange y las creaciones del pintor Ben Shahn se publicaron en periódicos y revistas en todo el país. Ayudaron a alertar la conciencia de la nación en cuanto a la situación de los obreros agrícolas migrantes y de los agricultores sin tierra. También provocaron el enojo de algunos congresistas y políticos, quienes resintieron que se expusieran con tanta eficacia las desventuras de sus distritos.

El proyecto fué siempre víctima de una epidemia de controversias, pero Stryker se buscó la manera de hacerse de amigos, y también de enemigos. Hasta consiguió que el Congreso le aumentara algunas asignaciones para mejorar los laboratorios y hacerse de más personal. Entre los nuevos



En una casa de huéspedes, Manatí, P.R. 1941

Los fotógrafos estaban Carl Mydans, quien luego pasó a la revista "Life", Russell Lee, Marion Post Walcott, John Vachon y otros. Todos hicieron valiosas aportaciones al creciente archivo.

En mayo de 1940 recibí la buena noticia de que había una vacante para mí, ya que Arthur Rothstein renunciaba para irse a trabajar con la revista "Look". La paga era una fortuna: \$2,300 al año, más \$7 diarios de dieta y cinco centavos la milla mientras estuviese de viaje. Mi título era Artista Fotógrafo, nueva clasificación del Servicio Civil creada específicamente para la Administración de Seguridad Agrícola. La preparación para mis asignaciones dentro del proyecto incluyó largas conversaciones con Stryker y leer, leer y leer -historia, sociología, publicaciones del Departamento de Agricultura y material sobre las distintas regiones del país. Lo devoré todo y, con un breve guión obra de Starker en mi bolsillo, y Ed Roskam, el revisor de fotografías de la Administración de Seguridad Agrícola como guía, me lancé a internarme en los campos de Maryland y de Virginia.

Mi juventud había transcurrido en un vecindario de clase media en Filadelfia, la gran ciudad. El ir a la escuela significaba largos recorridos en un tranvía ruidoso, y las únicas diversiones eran jugar con los vecinos en la calle asfaltada, o correr y saltar en los patios de recreo cubiertos de concreto del vecindario. Mis nociones de agricultura se limitaban a una familiaridad superficial con unos cuantos árboles que, a duras penas, conseguían sobrevivir a través de unos huecos cuadrados en el pavimento. La palabra "tierra" apenas tenía sentido para mí,

como esos animales del zoológico, reclusos en un lugar apartado donde sólo se les podía ver los fines de semana o los días de fiesta. Ahora, en mi primera asignación de la Administración de Seguridad Agrícola, comenzaría a apreciar cuánto más significaba el vocablo "tierra" para aquellas familias que necesitaban depender de ella para su sustento.

Durante los años subsiguientes, en un carro nuevo, cargado de equipo fotográfico, y en compañía de mi esposa Irene, viajé por casi todos los estados de Nueva Inglaterra, tomando fotografías y aprendiendo mucho más sobre el país por experiencia que todo cuanto pude deducir de mis lecturas. En ocasiones estuvimos fuera de Washington por largos meses. Seguimos a los trabajadores agrícolas migrantes a medida que se movía hacia el norte tras las cosechas, desde la Florida hasta el condado de Aroostook en Maine, contiguo a la frontera canadiense. Llegamos a compenetrarnos en el sur con agregados, jornaleros y obreros de toda clase. Fotografiamos campamentos para la extracción de trementina en Alabama, corrales de prisioneros en Georgia, agricultores de tabaco judíos en Connecticut, pescadores portugueses en Rhode Island, cortadores de caña en Puerto Rico, recogedores de tomates en Long Island, criaderos de pollos en Nueva Jersey, y en todas partes aprendimos algo. Irene, quien había sido consisícipula mía en la escuela de arte, vino a convertirse en mi compañera indispensable, facilitándome las relaciones con la gente, sosteniendo las luces, tomando notas, llevando un diario y, gracias a Dios, criticando mi trabajo constantemente.

Mientras tanto, arreciaba la guerra en Europa, sabiéndose ya que sólo era cuestión de tiempo el que Estados Unidos se viera involucrado. Comenzó en todo el país la construcción de campamentos y otras instalaciones militares.

Provistos de credenciales y tarjetas de racionamiento para gasolina y neumáticos, recorrimos la nación de un extremo a otro: el Fuerte Bragg, en Fayetteville, Carolina del Norte, donde los almacenes de tabaco se habían convertido en cuarteles temporeros para las tropas; un caserío de remolques en el Campamento Williams; las obras del Campamento Croft, cerca de Spartanburg, Carolina del Sur; Pacolet, en el mismo estado, donde pudimos ver casas prefabricadas en diversas etapas de construcción; el Campamento Steward, en Hinesville, Georgia; otro campamento de remolques localizado junto a una fábrica de explosivos en Cildersburg, Alabama, y aún otro más en el condado de Carolina, de Virginia. En todos sitios encontramos silenciosos grupos aceptando con valor y dignidad el que les tuviesen que arrebatar sus amigos, sus tierras, sus hogares y sus familiares.

En la España medieval un trovador entonaba estas palabras al relatar la partida hacia el exilio de un héroe nacional, el Cid, obligado a separarse de su esposa y sus hijos: " así separamos uno del otro, como la uña de la carne". He aquí lo que encontramos en 1941, escrito en una letra de niño sobre la pizarra de una escuela abandonada en Watertown, Nueva Jersey: "He barrido y he vuelto a poner las cosas como estaban. Espero que el gobierno no vaya a destruir el viejo edificio. Ha sido una buena escuela para todos los que conocí aquí y a todo el mundo parece gustarle. Se llevaron los pupitres, los armarios y otras cosas más, pero sigue siendo la misma escuelita en que estudiamos. Ahora nos vamos a mudar todos. Me van a hacer



Hijos de un Campesino pobre. 1941 - South Carolina.

falta algunos de mis vecinos. Puede que esto sea mejor para el gobierno que para nosotros. Bueno, ahora me despido y no he de volver más por estos sitios. Vivo en South Rothen. Mi nombre es Mable Simson, Watertown, Nueva York; RFD 1."

Hace sólo unos cuantos meses un hombre de unos cuarenta años me detuvo en la calle para preguntarme: "¿Es usted el señor Delano?". Cuando le contesté me dijo: "Usted no se recordará de mí, pero yo sí recuerdo cuando usted, trabajaba como fotógrafo de la Administración de Seguridad Agrícola aquí en 1942. Entonces yo sólo tenía 12 o 13 años y mi padre, oficial de información de dicha agencia, le servía como guía, intérprete y chofer. Lo que tengo que decirle no es tanto para usted como para su esposa, y espero que se lo repita. Verá, en uno de esos viajes estábamos en una loma viéndole tomar fotografías del paisaje, cuando súbitamente su esposa exclamó: "Dios mío, qué mujer más hermosa!" Volví la vista y en ningún sitio ví a nadie a la que un muchacho de mi edad pudiera llamar hermosa. De pronto noté, parada en la media luz de la puerta de una casucha, una mujer delgada, de edad mediana, con el rostro quemado por la intemperie, de tez arrugada y mirada desafiante, pero simpática. Esa era quien a los ojos de su esposa era una belleza.

Para mí resultaba algo incomprendible, pero con el transcurso de los años jamás pudo olvidar el incidente, y cada día me impresionó más. Ahora bien, esto es lo que quiero que usted le diga a su esposa. Ahora tengo cuarenta y ocho años. Enseño en la Escuela de Derecho de la Universidad de Puerto Rico y he tenido dos hijos. Quiero que ella sepa que su observación me hizo cambiar el concepto que tenía de los obreros, de la dignidad del trabajo manual, de las mujeres y del significado de la belleza. Hágame el favor de decírselo." Así lo hice.

Una vez le preguntaron a Louis Hine, un gran fotógrafo documental que murió en 1940 y nos legó una extraordinaria herencia de fotos sobre la llegada de inmigrantes a Nueva York y sobre la explotación de niños en las minas y factorías de Norteamérica, por qué la gente de sus retratos era siempre bonita. Su respuesta fué: "Yo sólo retrato gente bonita". No estaba haciéndose el gracioso. Creo, en verdad, que la lucha contra la adversidad, los años de vicisitudes y problemas, la brega y la constante batalla por sobrevivir, le prestan una belleza especial al rostro y a la figura, que el artista siempre ha logrado captar.

Mi esposa Irene ha sido durante algún tiempo consultora sin paga de un grupo de jóvenes pertenecientes a un club de

fotografía de una barriada pobre de Ponce. El club fué organizado por un grupo de mujeres parroquiales interesadas muy acertadamente en mantener a la juventud fuera de la calle y proporcionarle la oportunidad de dedicarse a actividades útiles. Lograron que la empresa Kodak les donase Cámaras Instamatic de modelos retirados del mercado, así como películas y papel fotográfico. Entonces surgió la pregunta: "¿Qué hemos de retratar?" El consejo de Irene les dejó un poco asombrados y confusos de momento. "Retrátense ustedes mismos, su vecindario, sus actividades, sus problemas, bodas, graduaciones, entierros, giras, juegos de pelota, sus hermanos y hermanas, sus animales favoritos, todo lo que viva o exista en su vecindario. Semana tras semana los muchachos y las muchachas de entre ocho y catorce años han estado saliendo con sus cámaras y retratando a troche y moche. Han publicado varios calendarios ilustrados con sus trabajos y han organizado una expresión rodante sobre la vida en el vecindario. Dicha exposición hace algún tiempo fué montada en el Museo Metropolitano de Nueva York y desde entonces ha estado viajando por Estados Unidos y Puerto Rico. Todas las fotos impresionan y conmueven. Muchas son buenas, alguna de excepcional belleza.

Para nosotros, como fotógrafos documentarios de la Administración de Seguridad Agrícola, el qué retratar nunca fué un problema. El mundo entero, en toda su anchura y diversidad, estaba ante nosotros incitándonos a fotografiarlo. De hecho estábamos creando un historial gráfico de nuestro tiempo, pero mucho más que eso. Se necesita algo más que una grabadora de cassette para hacer buena literatura, y es preciso algo más que una cámara automática disparando al azar, para hacer buen arte.

Un fotógrafo documental aprende a mirar a lo corriente para descubrir lo extraordinario, a mirar lo usual para ver lo raro, y todo ello con frecuencia en una fracción de segundo. Tal vez esto explique la distinción que los retratos de la Administración de Seguridad Agrícola disfrutan hoy. O a lo mejor se deba a que creíamos con gran entusiasmo en el valor de lo que estábamos haciendo y esto hubo de reflejarse en nuestro trabajo.

El generalizado uso de fotos de la Administración de Seguridad Agrícola en publicaciones y exposiciones nos hacen sentir que tal vez nuestra obra esté siendo de alguna utilidad. En nuestro país había muchos males que necesitábamos corregir y, por lo menos yo, siempre creí que nuestro trabajo contribuiría a hacerlo. ¿Qué empresa más excitante puede haber que ayudara a mejorar las condiciones de vida de nuestros prójimos? Quedan muchos males por corregir, y supongo que siempre los habrá. Mi esperanza es que siempre que existan fotógrafos documentales, estarán batiéndose en la brecha. Nunca ha habido nada mejor para vernos tal cual somos que el lente de la cámara. Puede ser cruel y puede ser compasivo, puede enfocar con igual precisión nuestras tonterías y nuestra sabiduría, nuestra brutalidad y nuestra gentileza, nuestra arrogancia y nuestra humildad, nuestro instinto destructivo y nuestra creatividad. Puede hacer ver nuestro egoísmo y nuestra generosidad: nuestro despreciable abuso de las riquezas de la tierra, y nuestra reverencia por la majestuosidad de la naturaleza; los viciosos excesos de nuestras pasiones, y los nobles logros de nuestra capacidad e inteligencia. Todo ello es precisamente su misión.



PUERTO RICO, DICIEMBRE - 1941

Un enfoque del arte latinoamericano en Miami

Por José Gómez-Sicre

TODO indica que la Florida, por su posición única como brazo de Estados Unidos que se extiende hacia el sur, es el foco principal del arte para las Américas. Sobre todo Miami, por su entusiasmo hacia las artes latinoamericanas, cuenta con numerosas galerías que se especializan en ellas. Tiene también dos museos cuyas respectivas colecciones son ricas en arte latinoamericano: el Museo y Centro de Arte Metropolitano, y el Museo de Arte Lowe de la Universidad de Miami. Pero eso no es todo. El museo de Daytona Beach cuenta con una floreciente colección, principalmente cubana, y el museo Ringling de Sarasota ha demostrado interés en exponer algunos aspectos de la herencia latinoamericana.

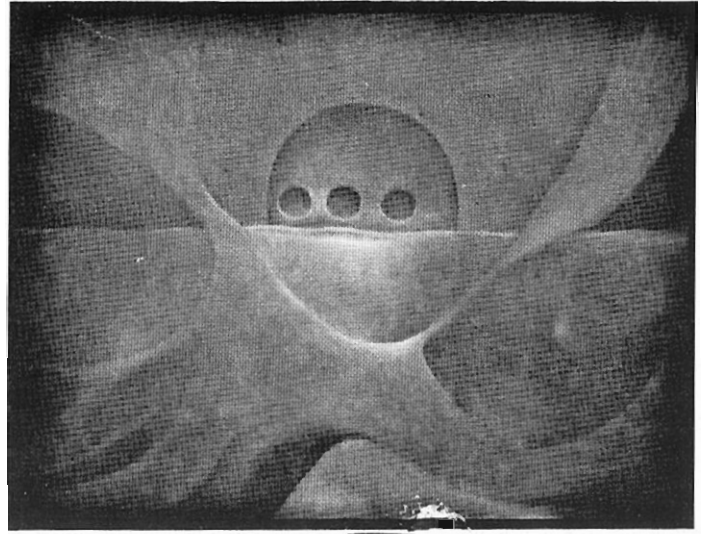
Puede predecirse que, no obstante los esfuerzos que se realicen hacia estos fines en otros lugares del país, la Florida ha de convertirse poco a poco en el centro de esta actividad cultural. Es de suponerse, habida cuenta de la alta proporción de habitantes de habla española. También contribuye a ello la facilidad con que se puede ir y venir entre las Américas. Dentro de poco habrá una gran afluencia de viajeros del sur que vengan a Miami a disfrutar de las instituciones que apoyan y fomentan las letras, la música, el teatro y las artes plásticas y gráficas de nuestra gente latinoamericana. Observarán en funciones una nueva dimensión del espíritu. No como turistas de paso, sino como expectadores de una dinámica fusión de culturas. Si las cosas siguen como van, esto que ahora pronostico ha de llegar a realizarse.

Por lo pronto me propongo hacer referencia a la colección de pintura latinoamericana del Museo y Centros de Arte Metropolitanos. La magnitud de ella, tanto en número como en calidad, la hacen una muestra permanente de valor excepcional. Las obras que este museo puede exponer hoy por hoy constituyen prueba irrefutable de la alta calidad del arte de los pueblos latinoamericanos.

El museo ha desplegado la colección entera por lo menos dos veces en los últimos años, además de muestras selectas parciales con bastante frecuencia. Ha dedicado exposiciones a Guatemala y Chile. Una muestra retrospectiva de las obras de María Pélaez, fundadora de la pintura contemporánea en Cuba durante la década de los 30, y otras exposiciones colectivas de importancia similar han continuado atrayendo atención al arte latinoamericano. Miami puede ofrecer este acervo cultural como ninguna otra ciudad de Estados Unidos.

La Colección Martínez-Cañas de Arte Latinoamericano, cedida indefinidamente en calidad de préstamo al museo, se originó en Cuba. Martínez-Cañas vivía en la Habana, donde estudiaba derecho. Su padre, un prestigioso cardiólogo y amante de la música y las bellas artes, le inculcó la apreciación de éstas. Después de la muerte de su progenitor, Martínez-Cañas emigró al sur de la Florida en 1960. Allí se dedicó a los negocios hasta el día de hoy.

De lo primero que hizo después de instalarse en Miami fue reanudar la adquisición de obras de arte, ésta vez como agente



Rafael Soriano

de sus hijos. La colección fue creciendo poco a poco, abarcando pintores de otros sitios. Luego se mudó a Puerto Rico, donde siguió comprando obras, sobre todo las producidas en el efervescente mundo cultural de la isla. Tres importantes puertorriqueños están representados en la colección con obras notables de cada uno de ellos: Luis Hernández Cruz, Julio Rosado del Valle y Francisco Rodón.

Aun cuando la colección cubana se inició después del exilio, abundan los ejemplos del período más brillante del arte de aquella isla. Amelia Peláez, indiscutible iniciadora de nuevas formas, está representada con cuatro óleos importantes de sus períodos europeo y cubano. Los entusiastas de esta extraordinaria artista pueden encontrar un valioso estudio de su obra en el número de agosto de la revista "The Metropolitan". Hoy sus cuadros están en manos de museos y coleccionistas particulares y rara vez aparecen en el mercado internacional de arte.

De pareja importancia en las primeras etapas del desarrollo de la pintura cubana, Fidelio Ponce, el maestro de la sugestión monocromática, está representado por una obra fundamental en su carrera, el retrato de San Ignacio de Loyola, lienzo de gran fuerza. Carlos Enríquez, otro expresionista cubano con inclinaciones surrealistas tiene un desnudo "Era" y "El Rapto".

Artista de importancia durante las décadas del 30 y del 40 fue Cundo Bermúdez, uno de los más expresivos de la escuela colorista en Cuba. Autor de un mundo irreal poblado de pompa arcáica y sugestión jerárquicas, su obra se remonta a la tradición de los altos relieves egipcios, con trazas de la pintura primitivista contemporánea. La colección cuenta con cuatro óleos importantes de Bermúdez, en los cuales se destaca su gran sensualidad colorista, a través de la cual se manifiesta la libérrima y poderosa imaginación de este maestro del color.

Wilfredo Lam, quien ha ganado prestigio internacional, entró al



Francisco Rodón "Borges"

movimiento de arte cubano cuando éste ya estaba en pleno desarrollo. La colección tiene un óleo importante de Lam, "Femme Cheval". Concebido con los exóticos característicos de su estilo, expresados con gran destreza académica.

De Mario Carreño, quien se encuentra ahora en Chile, hay un cuadro: "Desollado". Se trata de una obra de 1939, al estilo renacentista. Una naturaleza muerta de Felipe Orlando (reside ahora en Méjico), es de su período cubano, durante el cual desplegó una extraordinaria luminosidad de colorido.

Una de las estampas solitarias urbanas, bajo un sol calcinante, de Emilio Sánchez, responde al realismo sintético muy personal de este artista. Hugo Consuegra, creador austero, tiene una composición de su período cubano, durante el cual introdujo a la isla el arte no figurativo.

Por su amplitud, esta colección ha expandido su alcance cronológico. Martínez-Cañas también ha conseguido darle la mas amplia representación geográfica posible. La calidad es su criterio de selección básico, sin subordinarse a consideraciones de tiempo y lugar.

Cuatro artistas esenciales para cualquier colección de pintura latinoamericana son el chileno Roberto Matta, prominente surrealista de la escuela parisién; Joaquín Torres García, el maestro uruguayo del constructivismo, el guatemalteco Carlos Mérida, quien ha logrado reconocimiento internacional para su obra, muy indicativa de la influencia mayo y barroco colonial de la América Central, y Rufino Tamayo, pintor que no sólo logró grandes éxitos dentro de la escuela muralista mexicana, sino que también planteó a las generaciones que le han sucedido una interpretación lírica del temario nacional. Tamayo supo darle valor universal a sus conceptos formales, integrando lo esencial de la expresión prehispánica a las artes populares de su país. Matta está representado en la colección por dos lienzos muy característicos de su estilo, Torres García con una pintura de su período constructivista, Mérida con cuatro obras excelentes, y Tamayo con una naturaleza muerta de fecha reciente.

También está impecablemente representada una generación intermedia, de artistas, la que sirvió de apoyo de los nuevos movimientos en las arenas culturales americanas. Entre ellos, Alejandro Obregón es figura de primera importancia y la obra que le representa en esta colección, "En Azules", puede considerarse una pintura realizada con la destreza y la pasión de su mejor período.

Cronológicamente situados en el estadio intermedio están los argentinos Vicente Forte, con sus creaciones líricas de vasta sencillez; Sara Grillo, con una composición en rojo que puede considerarse una de sus mejores obras, y José Antonio Fernández Muro, con un lienzo de gran alcance. Estos artistas iniciaron la corriente abstraccionista en el mas septentrional de nuestros países.

Fernando de Szyslo, pintor peruano no-fugitivo que interrumpió radicalmente la corriente de indigenismo en su país, tiene una profunda visión romántica del color al servicio de la forma, Alejandro Otero, quien fue el iniciador del kineticismo en Venezuela, exhibe aquí el resonante "colorritmo" de la primera etapa de su desarrollo. María Luisa Pacheco, boliviana, está incluida en este grupo con un óleo en que mezcla su interpretación del paisaje andino con los matices minerales de la seca tierra de aquellas latitudes. La obra de Mauricio Aguilar, salvadoreño recientemente fallecido, refleja su constante investigación de los efectos puros de luminosidad y las texturas. El mexicano Antonio Martínez, también otra personalidad de la generación intermedia interpreta la monumentalidad de la figura reclinada, como si esta fuera de basalto, en las sutilizas de los colores mate. Un óleo de este pintor, "La Mujer Verde", es lo que su título indica, una mujer verde.

La cita de unos cuantos nombres al azar permite darse cuenta de la profundidad de esta abarcadora colección de arte latinoamericano. Tiene dos lienzos importantes del abstraccionista nipón-brasilero. Nanabu Mabé; una obra prominente del mejicano Rafael Coronel; una creación rara de José Luis Cuevas, figura estelar del arte mejicano contemporáneo; y representaciones de Armando Morales y Alejandro Arostegui, dos nicaragüenses de especial significación.

Incluye a colombianos de pareja creatividad: David Manzur, artista de pensamiento poderoso y versátil; Luis Caballero y Darío Morales, quienes con Fernando Botero, han ganado gran reconocimiento para el arte de su país.

La lista de la mas reciente generación argentina comprende a Marcelo Bonevardi, Eduardo MacEntyre y Miguel Angel Vidal del estilo de arte Op; a Fernando Maza, Rogelio Polesello, Mario Pucciarelli, Víctor Chab, Domingo Gatto, Nicolás Espósito y al surrealista Juan Carlos Liberti. Una vibrante composición con plátanos representa a una joven personalidad del Brasil, Antonio Amaral, mientras que el chileno Rodolfo Opazo contribuye dos obras surrealistas de colores muy fríos.

La Colección Martínez-Cañas no excluye los pintores ingénuos o primitivistas. Figuran un paisaje por el fenecido cubano-sevillano Rafael Moreno, así como una vista de Antonio Velázquez, hondureño, a quien considero de significación mundial y, sin duda, uno de los mas importantes primitivistas.

Podríamos seguir la lista de nombres, estilos y nacionalidades. Creo que no existe colección tan completa y al día como la de Martínez-Cañas en el Museo y Centro de Arte Metropolitano de Miami. Mientras esté exhibiéndose, esta ciudad ha de ofrecer la mejor introducción posible al arte latinoamericano. Cualquier aficionado, independientemente de su nacionalidad, se sentirá atraído a estas obras de gran originalidad, vitalidad y alcance.

París Beaubourg 1979

Se está exhibiendo en estos momentos en el Centro Beaubourg una exposición de treinta pinturas, entre ellas, varias de Kandinsky procedentes de museos soviéticos, la mayoría de las cuales son desconocidas en el Occidente. Pertenecen éstas al periodo del 1914-1921, cuando Kandinsky se encontraba todavía en Moscú.

Aunque se desconoce que existiera algún contacto personal entre Kandinsky y Malevich cuando ambos vivían en Moscú, sí se sabe que cada uno de ellos estaba muy pendiente de la obra pictórica y de lo escrito por el otro.

Ambos se dejaron seducir por el placer que causa la geometría Euclidiana, aunque no se detuvieron mucho en ella.

Hay cierta equivalencia en sus conceptos de la relación del artista con el mundo. Según Malevich, "la teoría de la forma y el color es la esencia de la pintura, que el sujeto destruye."

Esas discusiones teóricas en Moscú preparan a Kandinsky, sin lugar a duda, para su puesto de instructor en el Bauhaus y para la exposición de sus ideas en "Point - Ligne - Plan".

Con la persecución de la Vanguardia en Moscú y en 1924, la desaparición del Instituto de Cultura Artística, Kandinsky ya no tiene motivación para quedarse en su patria, máxime cuando la mayoría de los artistas rusos ya habían iniciado el éxodo hacia el exterior. Después de unos meses de readaptación en Alemania, Kandinsky reanuda su obra y luego emigra a Francia donde la termina.

Esta Exposición del Centro Beaubourg es una mera introducción a una Exposición Mayor: "PARIS-MOSCÚ", que abrirá en el Centro en la Primavera.

BRUSELAS: 1979 - René Magritte

Este invierno el Museo de Bellas Artes de Bruselas ofrece una retrospectiva de René Magritte, pintor belga, uno de los creadores del surrealismo. Fue un artista prolífico. Se estima que el número de sus obras, óleos y "gouaches" exceden los dos mil.

Los objetos que pinta Magritte, cada uno fuera de contexto, nos parecen muy familiares. Sin embargo, puestos juntos como aparecen en cada cuadro

tienen el poder sorprendente de dar al espectador un sentido de aventura en lo desconocido. Primero asaltan el ojo, luego la inteligencia, provocan el encanto, tienen fuerza poética.

La pintura de Magritte es un combate continuo contra la indiferencia, el conformismo, las ideas aceptadas por todo el mundo. Obliga al espectador a reconsiderar su conocimiento del universo.

El poeta Mallarmé decía que "la poesía no se compone de ideas ni de sentimientos, sino de simples palabras." Así, Magritte afirma que una pintura sólo debe representar los objetos familiares encontrados en la vida diaria: los cielos, árboles, casas, seres humanos, pájaros, piedras, unidos en un cuadro poético.

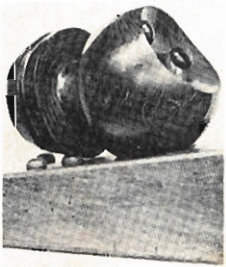
Magritte nos abre los ojos hacia un nuevo universo.



René Magritte

LAS GALERIAS

Demarcar o contemplar el año 1978 como uno de revitalización en el campo de las Artes Plásticas en Puerto Rico sería atribuir a ese tiempo un galardón algo exagerado, toda vez que el arte de la pintura y escultura en la Isla ha llevado un ritmo de progreso ininterumpido por varias décadas. Nuestros artistas no han cesado de buscar, experimentar y lograr superación en su obra, año tras año. Sin embargo, cabe la aseveración de que durante la década de los setenta hemos experimentado un ambiente un tanto inactivo en la atmósfera de las artes plásticas, en cuanto a la relación de artista, público, galerías, exhibiciones e interés se refiere. Señalar una razón específica para esta "reacción" sería casi imposible. Pero cabe atribuirle a una problemática mundial, la cual responde y responsabiliza al malestar imperante entre las gentes por la inflación, inestabilidad en las negociaciones diplomáticas y políticas de las naciones, y todas y cada una de aquellas interrogativas que al presente sobrecogen a la raza humana. El 1978 ha traído un giro nuevo y positivo, y hemos sido testigos durante su transcurso, de un ambiente de renovado interés, el cual se ha manifestado mediante las numerosas exhibiciones, aperturas de nuevas galerías y la reacción de entusiasmo por parte del público a la dinámica de las artes.



López Dirube. Escultura en Madera.

Hacer un recuento minucioso de todas y cada una de las exhibiciones, conferencias y actividades relacionadas con este campo resultaría un tanto complejo debido a la frecuencia de las mismas. Sin embargo, podemos intentar reconstruir un panorama a grandes rasgos del marco de eventos durante el pasado año. El Instituto de Cultura Puertorriqueña continuamente presentó exhibiciones de primer calibre no tan sólo de artistas de la Isla, sino que también del extranjero. Recordamos especialmente aquellas de Antonio Martorell y Antonio López, y la Muestra Nacional de Pintura y Escultura, llevada a cabo por segunda vez en ese año, continuando así y dando paso a lo que eventualmente llegará sin duda alguna a ser una tradición que fue comenzada en el 1977.

La Liga Estudiantes de Arte, contando por primera vez con las facilidades de una galería en forma, no perdió tiempo en dar paso a exhibiciones de gran talla tales como las de Carlos Ortiz Sueños, Ramiro Pazmiño, Robert Nash, John Balossi y el Grupo Frente. Vimos en esta última la incorporación a ese grupo de Ortiz Sueños, Mestey, ambos talentos jóvenes, cuya labor es impecable.

Gracias al interés y cooperación de la Liga Estudiantes de Arte pude durante ese año formar un taller de pintura integrado por tres estudiantes de la Liga y los cuales unidos a mí, realizaron su primera exhibición durante el mes de octubre. En esa forma, establecimos lo que hoy se conoce por Taller 78. Estos nuevos artistas son López Pérez, Suárez Rosado y Ortiz Díaz, los cuales en sus labores de Taller 78 han venido a ser acompañados por otra joven pintora, Karen Clegg.

Galería San Sebastián dio exhibiciones de la calidad de artistas como Pazmiño, Marín y Juan Ramón Velázquez y Galería Coabey continuó sus exhibiciones de artes gráficas.

Galería Las Palomas en la Calle Cristo abrió sus puertas con una gran colectiva de artistas, todos presentando piezas de gran excelencia. Entre ellos, recordamos las de García Fonteboa, Haussler, Olga Albizu y Jaime Romano.

Galería Botello nos ofreció una magnífica exhibición de Luis Hernández Cruz, la cual dió comienzo la misma noche que Juan Ramón Velázquez mostraba sus dibujos en Galería San Sebastián. Tuvo así oportunidad el público de ir de una galería a otra, y sentir un ambiente artístico de extraordinaria vitalidad. Asimismo Galería Botello nos permitió ver la nueva obra de Rosado del Valle, del Peruano Szyslo y de López Dirube, hacia fines del año.

La Fortaleza mantuvo exhibiciones de Alicea, Linda Gregory y Janet D'Esopo y una retrospectiva de José R. Oliver, mientras que el Ateneo Puertorriqueño llevó a cabo su Certamen de Navidad de Pintura y Escultura, ganando mercedamente el primer premio Juan Ramón Velázquez.

Vimos durante el 1978 aportaciones artísticas de gran talla por parte de Myrna Báez, Lope Max, Noemí Ruiz y el escultor Batista, quien mediante su exhibición en La Fortaleza dio a conocer nuevas muestras de su obra.



Oímos conferencias de Damián Bayón y Gómez Sicre tanto en la Universidad de Puerto Rico como en la Liga Estudiantes de Arte. Ambos críticos, autoridades en el campo de las artes latino-americanas, disertaron sobre este tema, logrando un gran interés por parte del público.

Por todas partes oímos de una forma u otra de la actividad de los artistas locales. Gaztambide, Zayas y Chiesa. Exhibiciones, conferencias, público interesado, nuevos nombres en la pintura, la escultura, la cerámica, asimismo como muestras de renovación en la obra de los artistas establecidos y de gran nombre.

¿Promete tanto el 1979? El transcurso de los días en el nuevo año serán la mejor contestación, pero no hay duda alguna que la flama que ha vuelto a avivarse durante el 1978, no podrá menos que seguir creciendo y tomando aún más fuerza de la que tuvo en años pasados. Es precisamente el interés y la fuerza en el elemento creativo, la mejor contestación que podamos tener a la problemática negativa del mundo actual. Ante esta negatividad, el escudo inquebrantable de lo positivo.



Bob Nash, Dendroid No. 2.

JOHN BALOSSI
"Dead Trees" 11 1/2 x 17
tinta y acuarela

LIBRESE DE UNA "SOBRECARGA" MENTAL



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

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

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

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

GTE SYLVANIA

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

