

PLÁSTICA

GA ESTUDIANTES DE ARTE

8



BS

BANCO DE SANTANDER PUERTO RICO

Sucursales Area Metropolitana:

OFICINAS EJECUTIVAS
Ave. Ponce de León 268
Hato Rey Tel: 756-6570

SAN JUAN
Calle Recinto Sur No. 251
Esquina San Justo No. 301 Tel: 725-3001

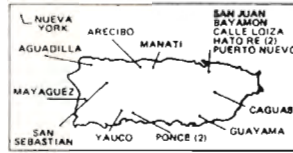
SANTURCE
Calle Loiza No. 1910 Tel: 727-4175

HATO REY-PONCE DE LEÓN
Avenida Ponce de León No. 207 Tel: 759-7070

HATO REY-MUNOZ RIVERA
Avenida Muñoz Rivera No. 268 Tel: 756-6570

PUERTO NUEVO
Avenida de Diego No. 401 Tel: 782-1346

BAYAMÓN
Carretera Militar No. 2 Km. 11.2
Edificio Santa Rita Tel: 785-2040



Sucursales de la Isla:

AGUADILLA
Avenida San Carlos, Esquina Betances Tel: 891-0344

ARECIBO
Avenida José de Diego No. 316
Esquina Castelar Tel: 878-3553

CAGUAS
Calle Ruiz Belvis
Esquina Baldorioty Tel: 743-5493

GUAYAMA
Calle Palmer Esquina Vicente Pales Tel: 864-0714

MANATI
Carretera Núm. 2, Esquina Patriota Pozo Tel: 854-2665

MAYAGUEZ
Calle Méndez Vigo, Esquina Basora Tel: 832-0545

PONCE PLAZA
Calle Degetau, Esquina Amor Tel: 844-1010

PONCE BY PASS
By Pass (Barrio Cañas, frente a la
Urbanización Valle Real) Ponce Tel: 844-1005

SAN SEBASTIAN
Calle Ruiz Belvis, Esquina Miramar Tel: 896-1054

YAUCO
Calle Barbosa Núm. 17
Esquina Matienzo Cintrón, Yauco Tel: 856-0300

SIEMPRE A SU SERVICIO!

Miembro F.D.I.C.

Más cerca de usted...



Banco Popular de Puerto Rico

MIEMBRO FDIC

JUNTA DE DIRECTORES Liga Estudiantes de Arte de San Juan

Presidente Rosita Haeussler
 Vice-Presidente Jaime Anglada
 Tesorero Francisco Arteaga
 Secretaria Marifé Vall-Lloveras

DIRECTORES

Ana Díaz Collazo
 Hélène Saldaña
 Myriam Zamparelli
 Nicolás Gautier
 Graciela Candelas
 Betsy Padín
 Norman Hopgood
 Ana Delia Rivera

EDITORES

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

Organo Cultural de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan — Diciembre 1981.

INDICE

Editorial	2
Frances Bothwell del Toro	
Faenza	3
Jaime Suárez	
La Iglesia de Santo Tomás de Aquino,	7
Ricardo Alegria	
El Prometeo de Rufino Tamayo,	11
Oscar Mestey Villamil	
Ensayo de una Mirada: La Estética Caribeña	14
Antonio Martorell	
El Espacio Escultórico,	18
Marco Díaz	
Irene y Jack Delano en Puerto Rico	21
Marimar Benítez	
Coleccionar Arte ¿Cuál es su Origen?	24
Joseph Alsop	
París-París - 1937-1957	26
Hélène Saldaña	
El Arte de Montar Exposiciones	29
Frances M. Bothwell del Toro	
La Bial de Sao Paulo 30 años después	33
Haydee Venegas	
Apuntes Sobre la Conservación de Pintura	35
Franco Nanartonis	
Por Las Galerías	40
Delta Picó	



Portada y
 Contraportada por
 HELENE SALDAÑA

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

Es relativamente corriente instar a personas privadas, compañías y agencias gubernamentales que al construir nuevas facilidades hagan uso de las artes plásticas. Ciertamente es que el dedicar un pequeño porcentaje del costo de construcción a la compra e instalación de obras de arte, así como en gastos de diseño por el trabajo de buenos arquitectos más que vale el dinero así utilizado.

Nos llama la atención, sin embargo, un problema que es por desgracia, según podemos observar, muy común en la isla. Una vez hecha la decisión de invertir una parte del presupuesto a tales fines (decisión que de por sí se hace infrecuentemente), se olvida el asunto por el resto de la vida útil de la estructura.

Así, pues, vemos como obras de arte y de arquitectura se pierden por la insensibilidad o la indiferencia de aquellos que administran los edificios. Se proyectan gastos de mantenimiento para todo menos las obras de arte allí incorporadas. Ejemplos de este problema abundan: véase el artículo de Oscar Mestey en esta edición de **Plástica** para su discusión del estado actual del mural de Tamayo en la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico. Otro ejemplo se da en el Ashford Medical Center del Condado donde los murales de López Dirube están en un avanzado estado de deterioro. De aquí a unos años estas obras y otras virtualmente abandonadas por sus dueños puede que estén más allá de todo esfuerzo de rescate o restauración.

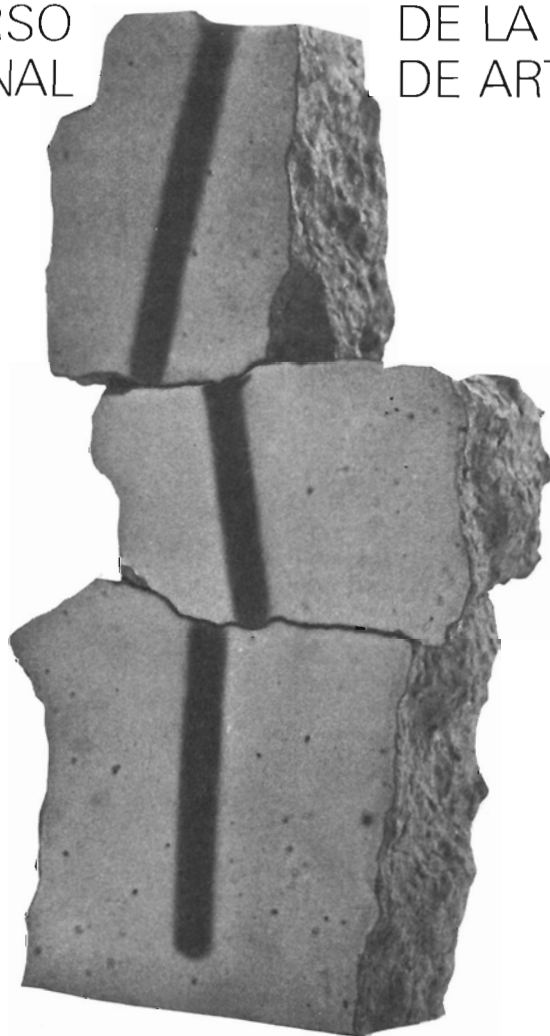
Igualmente lamentable es la falta de respeto por las labores de nuestros más destacados arquitectos. Aparte de las estructuras de la época colonial, que son protegidas en algunos sectores por reglamentos y leyes, el patrimonio arquitectónico de los puertorriqueños queda diezmado mientras el público queda indiferente. Así estructuras de la importancia de la Mansión Georgetti en Santurce son destruidas, otras como la Casa Aboy están en inminente peligro de desaparecer, y otras, como los edificios diseñados por Henry Klumb para el Recinto de Río Piedras de la Universidad sufren año tras año mutilaciones imperdonables.

Creemos que éstas son situaciones que requieren la atención de un público que se indigne para ejercer presión sobre aquellas personas o entidades que tienen incumbencia en la preservación de las obras de arte y arquitectura. Los editores de **Plástica** exhortan al público a involucrarse activamente para preservar y proteger obras que en un sentido amplio nos pertenecen a todos.

FAENZA

39 CONCURSO
INTERNACIONAL

DE LA CERAMICA
DE ARTE



INTRODUCCION: Por Jaime Suárez
ENTREVISTA: Por Cordelia Buitrago

Una de las principales instituciones dentro del campo de la cerámica es el Concurso Internacional de la Cerámica de Arte que se celebra anualmente en Faenza, Italia durante los meses de julio a octubre. Con el prestigio logrado con treinta y nueve años de historia y su conexión al importante Museo de la Cerámica de Faenza, esta exposición se ha convertido en una importante muestra donde se confrontan las tendencias de actualidad en el arte de la cerámica.

Como toda exposición de esta naturaleza y más aún con una trayectoria tan larga, la exposición de Faenza ha tenido sus buenos y malos periodos y ha vivido los importantes cambios que se han dado dentro de la cerámica en las últimas décadas. Estudiar retrospectivamente los catálogos de este concurso ofrece una visión clara de estos cambios y más importante de la forma en que el concurso, ha sabido adaptarse a éstos.

El controversial cambio de actitud de medio artesanal amarrado al concepto funcional y decorativo, a medio expresivo se describe claramente en el catálogo del 34 Concurso en 1975. El jurado en su laudo comenta que el aspecto más positivo de la exposición de ese año es la revisión y superación del provincialismo característico de esta "arte menor" afirmando que la cerámica hoy ha dejado de ser un arte menor como era considerada en el pasado y ha entrado en el ámbito de las otras artes. La extrema variedad de expresiones y búsquedas técnicas por parte de los artistas que se ha visto desde entonces le da validez a esta aseveración, y en 1978 la dirección del concurso se interesó en redefinir los propósitos de la exposición y buscar formas de adecuar la misma a los nuevos desarrollos. Como resultado de este interés constante y la introducción de dos importantes componentes al programa de exhibición, los últimos tres años han visto una revitalización del evento.

En 1978 se le añade al Premio Faenza, máximo galardón del concurso, una exposición individual del artista ganador en la

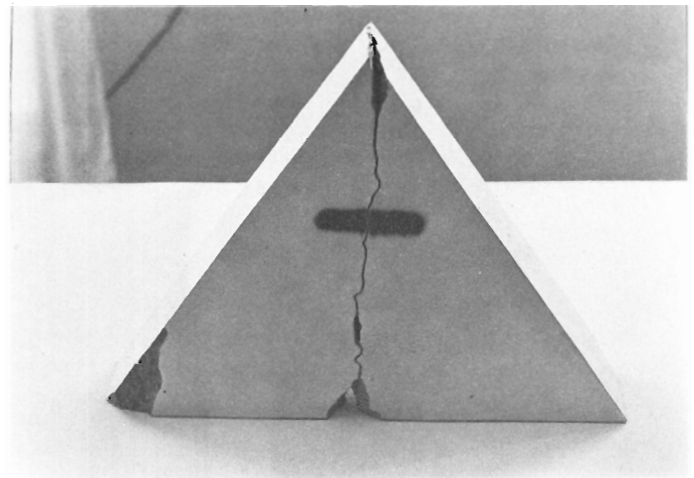
edición siguiente del concurso. Esto ha vuelto a traer a Faenza la participación de los más destacados ceramistas, muchos de los cuales ya habían sido premiados, y, de la misma forma, la repetida participación de otros ganadores de premios recientes.

El otro componente añadido al concurso es una muestra colectiva de una de las naciones participantes que se han destacado durante un número de años en el concurso, lo cual ha creado un interés a nivel nacional en el patrocinio de la exhibición.

Estas tres exposiciones forman la base principal de la exposición anual en Faenza y a éstas se le añaden además exposiciones de carácter histórico, industrial o retrospectivas de ceramistas de importancia. El conjunto de todas estas exposiciones albergadas en el Palacio de Exposiciones, junto a la referencia histórica que resulta ser el Museo de la Cerámica, con su extensa colección contemporánea, es lo que constituye a Faenza como la "Mecca" de los ceramistas.

PREMIO FAENZA 1981

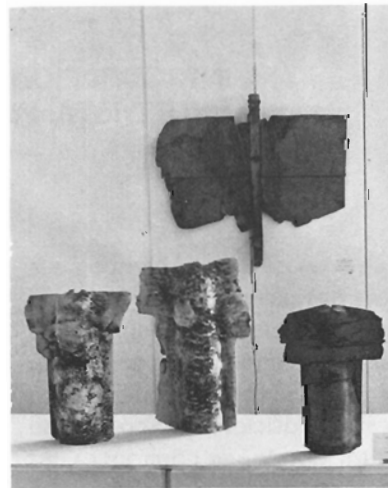
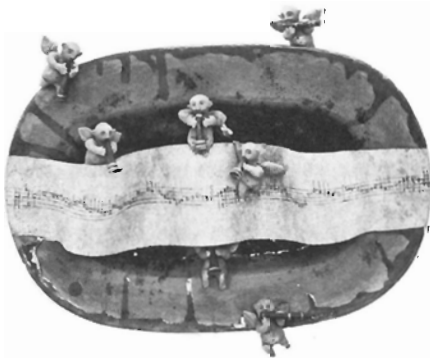
Tres de las cinco obras del ceramista holandés Michel Kuipers, ganador del Premio Faenza, máximo galardón del Concurso. Sus elegantes construcciones de fragmentos con claras implicaciones arquitectónicas logran en un tamaño relativamente pequeño una gran monumentalidad y fuerza expresiva. Se destaca el conjunto de obras además por su precisión técnica y calidad de los esmaltes.



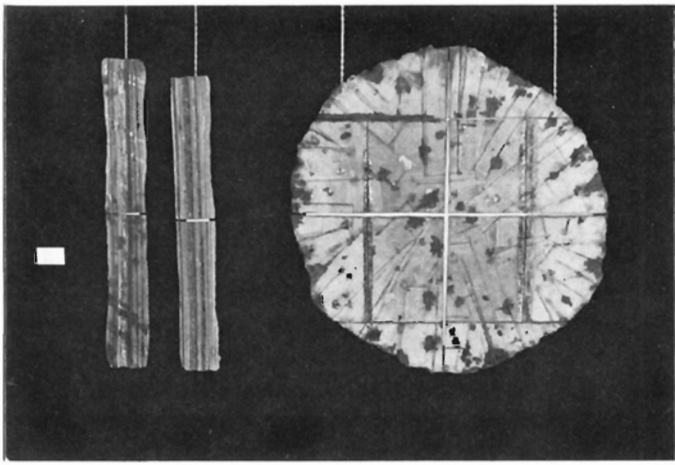
(Ver ilus. página 3).

PREMIOS DE HONOR

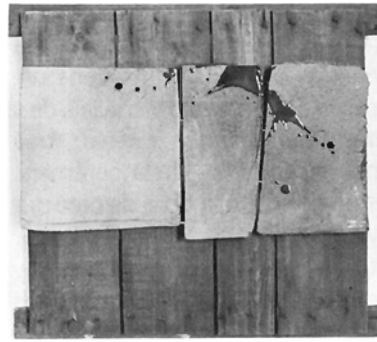
Sandro Lorenzini de Italia utiliza platos en cerámica como soporte para divertidas caricaturas tridimensionales.



Tres Vasijas Alabadas y una construcción cruciforme en madera encontrada y barro fueron obras presentadas por el autor y que le valieron uno de los premios de honor.



El Gran Meteoro, composición de tres placas de pared de María Voyatzoglov de Grecia. Se destaca por su sutil pero dramático tratamiento de la superficie.



Tres paredes para un gesto, elegante construcción en barro y madera encontrada de Talbot Chantal de Bélgica

ENTREVISTA

¿Cómo se inicia la participación de ceramistas puertorriqueños en Faenza y cuán exitosa resulta dicha participación?

La historia de la participación de Puerto Rico en este evento es tan reciente como el desarrollo de nuestra cerámica artística. En 1975 surgió un interés personal en medir mi obra en esa importante exposición y envié obra por primera vez a Faenza, siendo aceptado a participar en la misma. El Museo de la Cerámica mostró interés en retener la obra para su colección y en adquirir otra obra adicional. Ambas forman parte de la colección de dicho Museo. En 1976 se repitió mi participación individual y en 1977 habiéndose instituido un premio especial para un ceramista joven, motivé a Beba Pazmiño a participar siendo, en ese año, la única representante de Puerto Rico en la exposición.

En el 1978 volví a estar representado individualmente y propuse enviar una muestra amplia de la cerámica Puertorriqueña el próximo año. A través del Estudio Caparra y el Grupo Manos y con el auspicio del Citibank, se consiguió someter por primera vez una muestra colectiva en 1979. El éxito de esta participación es bien conocido habiendo sido aceptadas a la exposición la mayoría de las obras sometidas y resultando premiada la obra de Ana Delia Rivera. Su obra pasó también a la Colección del Museo de la Cerámica. En 1980, aunque carentes de patrocinador que ayudara a costear los altos gastos del envío, el Grupo Manos por iniciativa de los artistas que comprendieron la importancia del evento, volvieron a someter su obra resultando otra vez en una exitosa participación, donde fueron considerados para premios tres de los ceramistas y resultando entre los premiados Susana Espinosa, pasando también su obra a la colección del Museo. En 1981, en la 39 edición del concurso se repite otra extensa participación y resulta premiada mi obra lo cual me brinda la oportunidad de visitar la exhibición y estudiar personalmente la naturaleza de ésta.

¿Que impresión derivaste de la exhibición en cuanto a técnica, calidad estética de las obras y los criterios de selección de las mismas?

La impresión de la exhibición es la de una muestra de una alta calidad estética y técnica que presenta un cuadro amplio

de la actualidad en la cerámica contemporánea. En la opinión de muchos de los visitantes que concurren anualmente a Faenza, ésta se consideró como una de las mejores en los últimos años y se comentaba la aparente rigurosidad del jurado que estuvo compuesto este año por el ceramista argentino residente en Italia Carlos Carle y por la Directora de la oficina de Registro del Palacio Pitti en Italia y crítica de arte en Florencia, Mariela Moseo; Rudolf Schnyder, Presidente de la Academia Internacional de la Cerámica de Ginebra y Director del Departamento de Cerámica del Schwenersches Laudesmuseum de Zurich, Suiza y David Whitthouse Director de la Academia Británica en Roma. El Director del Museo de Cerámica de Faenza Giancarlo Bojani, también formó parte del jurado como asesor. Por primera vez se publica en el catálogo los criterios que utilizó el jurado en la selección. Consideraron éstos la necesidad de hacer una selección basada en una cuidadosa comparación de la obra sometida, la inventiva y expresividad, investigación del material, la calidad de las terminaciones y los esmaltes y la habilidad en la manufactura; un desarrollo consistente en el medio y por último, la importancia de la exhibición, como punto de referencia de las tendencias más sobresalientes en la cerámica contemporánea. Con estos criterios fueron admitidos un total de 464 obras de las 1350 sometidas, resultando epuestas 164 ceramistas de 29 países. Cabe notar que la exhibición es predominantemente europea con muy poca participación de Canadá y Estados Unidos y este año, por primera vez, la ausencia total de los países latinoamericanos, lo cual le resta a la exhibición en su valor comparativo. Si miramos la exhibición por países se destacan en mi opinión los franceses y de hecho resultaron ser el país con el mayor número de artistas premiados; Bélgica y la Unión Soviética con una numerosa participación y Polonia, Suia, Hungría y Japón con obras individuales de gran impacto dentro del conjunto.

¿Qué ceramistas contribuyeron a la representación de Puerto Rico y cómo compara su obra con el resto de la obra?

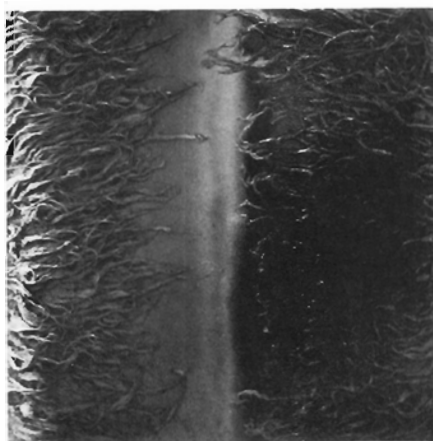
La participación de Puerto Rico estuvo constituida por John Balossi, Sylvia Blanco, Carlos Collazo, Susana Espinosa, Ana Delia Rivera y la mía propia, estando ésta muy a nivel con la totalidad de la muestra.

¿Cómo se estructura la organización de la exhibición y que criterios consideraste predominantes en la otorgación de premios?

Vale la pena notar que aunque resulta interesante y hasta cierto punto lógica la organización de la exhibición en salas correspondientes a los diferentes países, esto no tiene un gran significado en lo que respecta al estudio y análisis de la exhibición. Podría resultar de mayor interés una organización en base a tendencias dentro de la cerámica. Tener la oportunidad de ver en conjunto la obra de carácter arquitectónico, figurativa, funcional, podría crear confrontaciones de gran interés. Es evidente que existe hoy un estilo internacional que sobrepasa las divisiones nacionales y lo que se destaca es la idiosincracia del artista frente a una investigación muy individual del material.

Siempre resulta controversial pero de gran interés la selección de las obras premiadas. Con este juicio siempre pretende o implica el jurado destacar unas obras que consideran de mayor valor o importancia. Aunque en el caso de este concurso los jueces abrieron los criterios para incluir una amplia gama de tendencias al momento de otorgar los premios, se me hace aparente la intención de premiar obras que tienen entre sí ciertos elementos en común aunque expresiones muy distintas. En otras ocasiones hemos visto la inclinación a premiar obras radicalmente opuestas siendo el único elemento común la calidad técnica. En la actualidad hay una tendencia en la cerámica hacia un rebuscamiento técnico que a veces resulta en una búsqueda de técnica por técnica y novedad por novedad que en ocasiones resulta en una torturación del medio mismo. Este no es el caso de las obras seleccionadas para ser premiadas. Son todas estas obras de un gran impacto visual y expresividad logradas sin grandes rebuscamientos técnicos; obras muy directas y cercanas a los valores intrínsecos del barro. Si resulté premiado este año es porque comulgo con esta actitud en la cerámica y esto se refleja en mi obra.

PREMIOS DE ADQUISICION 1981



El italiano Giuseppe Lucietti ejecuta en porcelana placas sobre las cuales coloca elementos fibrosos bañados en porcelana líquida creando atractivas texturas. Logra en su conjunto de cinco obras una fuerza visual acentuada por el dramático uso del esmalte negro, que se difumina a gris, sin perder la delicadeza y fragilidad que asociamos con la porcelana.

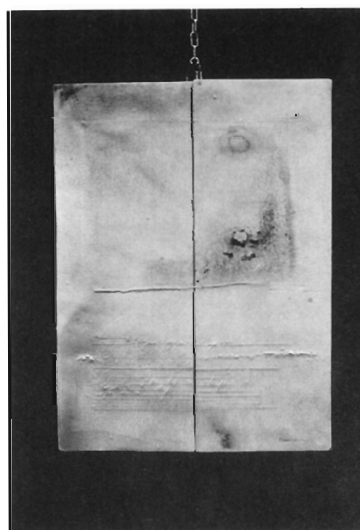
La obra de Rita Pagoni de Hungría, Tierra más Calor, una en barro de alta temperatura de varias tonalidades y la otra en porcelana, presentan una dramática investigación de las cualidades primarias del barro. Trabajando grandes trozos de barro que se rajan en el proceso destacando características elementales del barro.

¿Quiénes resultaron premiados?

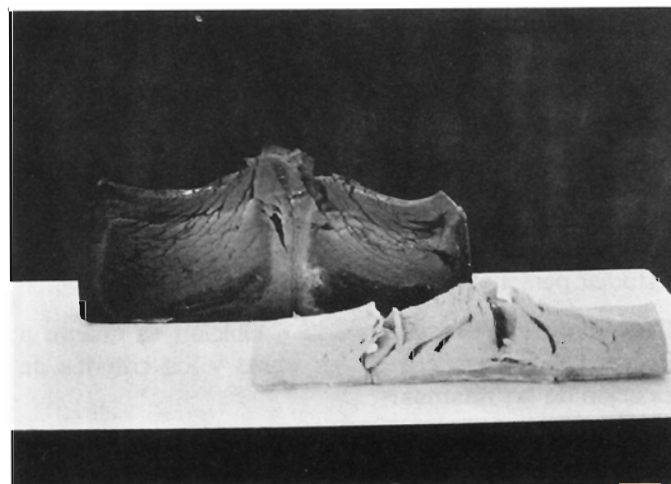
El jurado seleccionó 27 ceramistas entre los cuales otorgaría los 20 premios del concurso. El Premio Faenza le correspondió al holandés Michel Kruipers. Los 8 premios de Adquisición fueron compartidos por ceramistas de Italia, Francia, Inglaterra, Japón, Suiza, Hungría y Checoslovaquia. Los 11 premios de Honor fueron otorgados a ceramistas de Bélgica, Suiza, Italia, Alemania, Rumania, Francia, Yugoslavia, Puerto Rico y Grecia.

¿Qué impacto, si alguno, ha tenido en ti, como artista, el haber asistido a Faenza como ganador de un premio internacional?

Si participar en la exposición resulta ser un logro en la trayectoria de un ceramista, visitar Faenza como ganador de premio es una experiencia de incalculable valor en el desarrollo de un ceramista. Se nutre el ceramista de la confrontación personal con las distintas tendencias y actitudes y la oportunidad de intercambio con los otros ceramistas premiados, con los cuales se tiene amplia oportunidad de confraternizar informalmente durante la estadía en Faenza. Las repetidas visitas a la sala de exhibición resultan en diálogos estimulantes donde se aclaran y surgen nuevas inquietudes que dan impulso a la búsqueda expresiva y técnica.



Sabine Nadler de Suiza presenta una de las obras más sutiles de la exposición. Cinco finas placas en porcelana semejan hojas viejas con escrituras. Delicados grafismos en relieve y sutiles cambios



LA IGLESIA DE SANTO TOMAS DE AQUINO, HOY DE SAN JOSE

Por: Ricardo E. Alegría

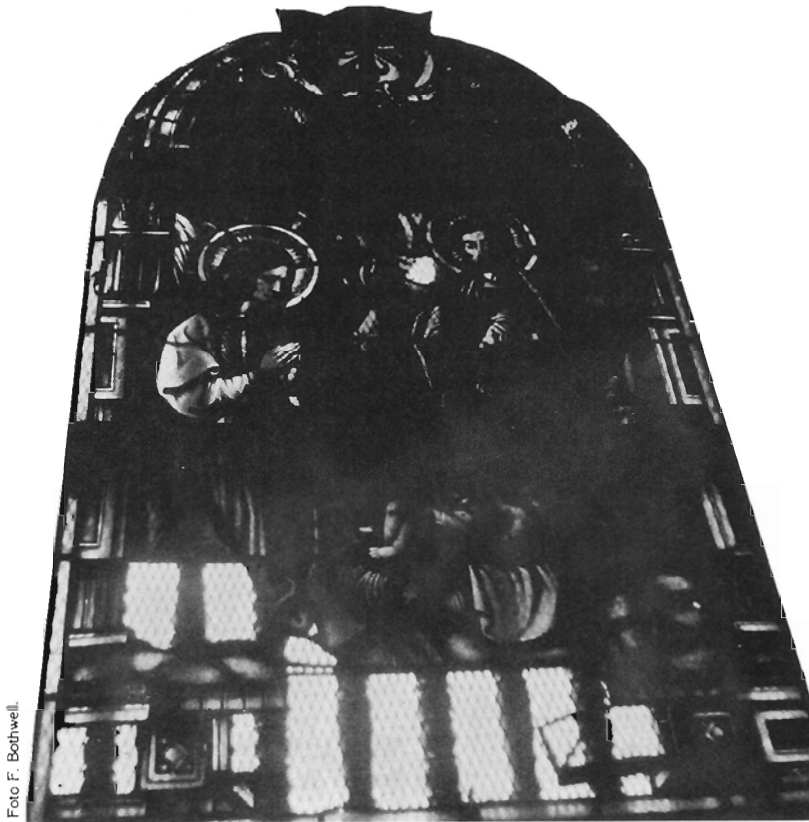


Foto F. Bothwell.

"VITRAL"

En el año 1519 regresó a Puerto Rico el obispo don Alonso Manso, quien hacía algunos años se había ausentado de su diócesis. Le acompañaban los frailes dominicos Luis Cáncer y Antón de Montesinos, precursores este último del Padre Las Casas en el apostolado por la libertad de los indios. Pocos años más tarde (c. 1523) la Orden de Santo Domingo iniciaba la construcción de su convento en el punto más alto de la ciudad de San Juan, en terrenos donados por la familia del conquistador Juan Ponce de León.

Para esta época los dominicos disfrutaban de gran bienestar económico. El único hijo varón del Conquistador, Luis Ponce de León, había ingresado en la Orden y otros de los viejos colonizadores habían legado sus bienes a los frailes.

Hacia el año 1932 se inició, junto al convento, la construcción de la iglesia conventual, que fue puesta bajo la advocación de Santo Tomás de Aquino. Gracias a la prosperidad de la Orden y a generosas limosnas del Emperador Carlos V la edificación del templo se comenzó con grandes pretensiones, construyéndose en piedra la capilla mayor y el crucero de acuerdo con el estilo

denominado gótico isabelino, que imperó en España durante el reinado de los Reyes Católicos Fernando e Isabel.

Esta parte original del edificio constituye, junto con las primitivas sacristías y la escalera de la torre de la Catedral, uno de los mejores ejemplares del estilo gótico existente en América.

En su obra **El gótico y el Renacimiento en las Antillas** (1947) el historiador de arte Diego Angulo Iníguez, una de las primeras autoridades en el estudio del arte hispanoamericano, al comentar sobre lo poco que queda de la arquitectura gótica de la Catedral afirma, con respecto a la Iglesia de San José, lo siguiente:

"No sucede así con la iglesia del antiguo convento de los dominicos de Santo Tomás de Aquino, hoy de San José. Aunque ha sufrido transformaciones en el cuerpo del templo, en la parte comprendida entre el crucero y la fachada de los pies, conserva en perfecto estado el hermoso conjunto del presbiterio y el crucero, probablemente el más hermoso de su tipo existente en América". (p. 23).



Foto H. Saldana

"ALTAR PRINCIPAL"

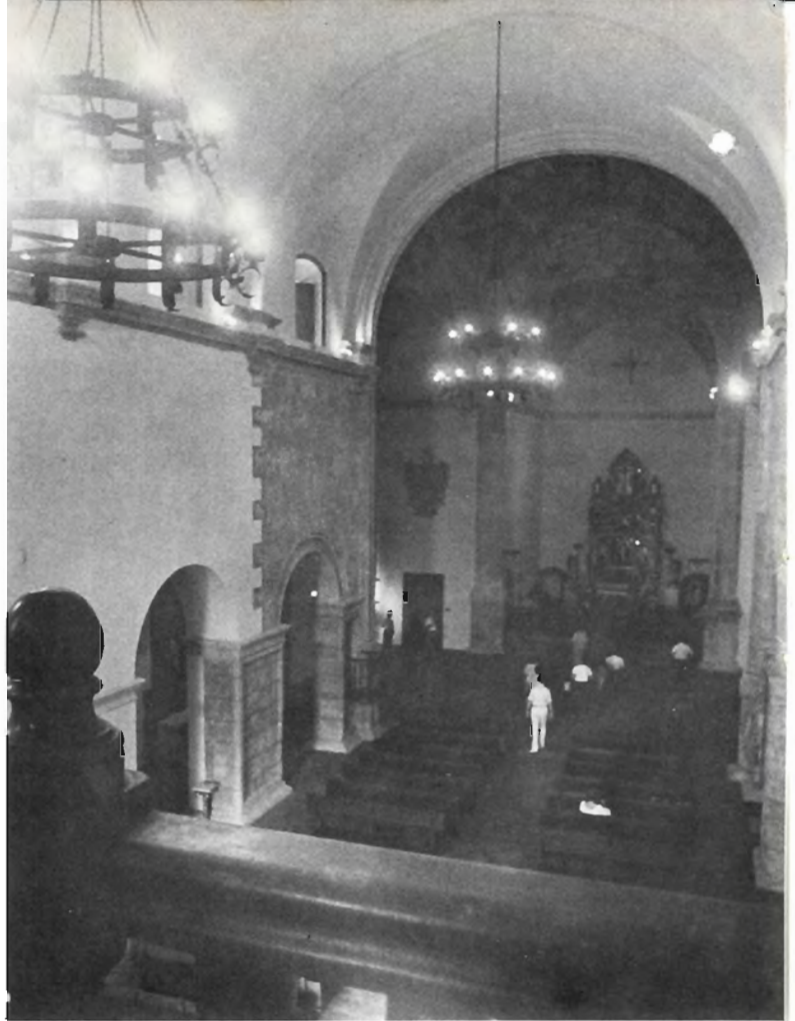


Foto F. Bowthwell

"NAVE CENTRAL"

Angulo Iñiguez describe así el crucero:

"El tramo del crucero, algo más ancho que la capilla mayor, se cubre también con bóveda de crucería de terceletes sobre arcos torales y formeros de medio punto, cuyas ligaduras se prolongan al lado del Evangelio y de la Espístola hasta la clave de los arcos torales correspondientes. Pero lo más interesante, y lo que presta mayor sensación de amplitud al efecto de conjunto del interior en la cabecera del templo, es la forma como se unen con la bóveda del tramo del crucero las de los brazos de éste. Evidentemente, el arquitecto ha deseado fundir unas con otras, continuando así las superficies de sus intradoses, para que el efecto de conjunto sea más grandioso... El autor de la iglesia de San José ha cubierto los brazos del crucero, ancho y de escaso fondo, según la tradición de los Reyes Católicos..."

A mediados del siglo XVI los frailes dominicos fueron objeto del antagonismo del nuevo obispo de la Isla, don Rodrigo de Bastidas, y experimentaron dificultades económicas que les impidieron continuar la obra de construcción de la iglesia con la riqueza y grandiosidad con que la habían comenzado. La nave central no se pudo continuar en piedra cuya transportación desde las riberas del Toa resultaba muy costosa y requería, además, del trabajo de diestros canteros- y fue necesario emplear la mampostería para levantar sus muros, cubriéndose la nave de madera y tejas.

Hacia 1559 el nieto y homónimo del Conquistador, don Juan Ponce de León y Troche, trasladó los restos de su abuelo, fallecido en 1521 en Cuba, a Puerto Rico, y los hizo enterrar en la capilla mayor de la iglesia, sobre la que tanto él como su esposa habían constituido un patronato, y cuyo presbiterio habían convertido en lugar de enterramiento de la familia Ponce de León. Fue entonces que se colocó, en la parte superior del muro del Evangelio el escudo de la familia Troche-Ponce de León, labrado en piedra, en el estilo renacentista.

En el mismo siglo XVI se habrían de construir las capillas dedicadas a la Virgen de Belén y a Nuestra Señora del Rosario. En la primera se rindió culto durante más de cuatro siglos a la pintura flamenca- de tradición milagrosa- de aquella advocación y que sería robada del templo en el año 1972. La cripta de la capilla del Rosario, construida por la familia Guilarte-Salazar, la dedicó el gobernador don Iñigo de la Mota Sarmiento en el siglo XVII a enterramiento de gobernadores fallecidos en la isla. En ella fueron supultados varios gobernadores de los siglos XVII y XVIII y los restos de numerosas otras personalidades de la sociedad; colonial. También se usaron las demás capillas menores como enterramiento para miembros de las principales familias colonizadoras, y los espacios bajo el pavimento de la nave central como tumba para los soldados españoles.

En el año 1835 el gobierno liberal entonces en el poder en España decretó la supresión de los conventos. La medida



Vista del Crucero y Altar Principal.

Foto F. Bothwell

se puso en vigor en Puerto Rico poco después, y como resultado de la misma perdieron los frailes dominicos su convento, el cual, pasando a manos del Ejército, fue transformado en cuartel militar. La iglesia de Santo Tomás, ahora secularizada, quedó en manos de los dominicos, pero como la Orden se vio precisada a abandonar la Isla, el último de los frailes, el puertorriqueño don Joaquín de Aldea, hizo entrega del templo en 1858 a los padres de la Compañía de Jesús, a quienes el gobierno español había asignado la iglesia.

Los padres suítas realizaron grandes reformas en el interior del templo para armonizar su arquitectura a los gustos neoclásicos de la época. Las arcadas de la nave central fueron uniformadas, el coro fue agrandado y se tapiaron todas las puertas y ventanas que originalmente abrían al convento. También se construyeron nuevas sacristías en la parte posterior del edificio, y el pavimento de la iglesia, se cubrió con losas de mármol genovés.

Los jesuitas pusieron la iglesia bajo la advocación de San José y así se denominó desde entonces a la misma, que en 1888 pasó a ser regentada por los Padres Paúles (Congregación de la Misión). Los Padres Paúles hicieron importantes reformas en el templo en la década de 1950-

1960, obras que incluyeron la consolidación de las bóvedas de la capilla mayor y el crucero. Hacia 1969 los Paúles abandonaron la iglesia, que fue puesta por el Arzobispado bajo la custodia de las Religiosas Adoratrices de Cristo Rey.

En el 1977 y bajo los auspicios del cardenal Luis Aponte Martínez se organizó el Comité Pro Restauración de la Iglesia de San José, del que fueron designados presidenta la señora Kitty Moscoso y tesorero el señor Henry Reinhold. Para funcionar como asesor del Comité y dirigir las obras dicho organismo designó al doctor Ricardo E. Alegría.

Las obras de restauración se iniciaron en el mismo año de 1977, habiéndose, originalmente encargado de las mismas al contratista Héctor Lombana. En la primera etapa de las mismas se removió todo el empañetado de los muros, con el propósito de conocer los cambios que a través del tiempo se habían hecho a la estructura del edificio. Esto permitió descubrir las huellas de puertas, ventanas y nichos que habían sido rellenados, y, entre ellos, la gran puerta procesional que comunicaba la iglesia con el claustro del convento. La puerta, con su dintel de piedra tallada en forma de concha, había estado tapiada por más de 150 años y se conservaba en buen estado su batiente de madera, que pudo ser restaurado.

Cerca de dicha puerta, en el muro que cierra el crucero por el norte, se halló otro nicho igualmente tapiado. Al excavar se descubrió que en la pared de fondo y a sus lados había huellas de pintura. Así surgió la figura del santo dominico Pedro González Telmo. A este fraile, al que se tuvo gran devoción en el siglo XVI como patrón de los navegantes, se le representa en el nicho sosteniendo un galeón en una mano y una vela encendida en la otra. La vela lo identifica con los llamados "fuegos de San Telmo", que guían a los navegantes a tierra. La pintura, hecha al temple sobre el muro, consiste de una especie de tríptico en cuya parte central aparece el Santo, al que flanquean, a ambos lados, dos pequeñas puertas. Parte de la pintura fue mutilada por los propios frailes con el fin de abrir una ventana sobre el claustro del convento. Fue precisamente este hecho el que salvó a la pintura, porque los materiales extraídos al practicarse el hueco de la ventana se usaron para tapiar el nicho con su pintura. Este suceso debió de ocurrir antes de 1598, pues sabemos que en dicho año usaron el convento como su cuartel de operaciones los soldados ingleses que bajo el mando del conde de Cumberland ocuparon la ciudad de San Juan. Estos soldados descabezaron todas las imágenes de santos de las iglesias de la ciudad, y el hecho de que San Telmo se conserve en tan buenas condiciones indica que el nicho en que figura su imagen había sido tapiado con anterioridad a la fecha indicada.

Durante las obras de restauración se descubrió también el acceso al púlpito colgante así como varias otras puertas y ventanas que habían sido tapiadas. Junto a la entrada lateral de la iglesia se descubrió el hueco de un altar con molduras de piedra. El mismo nos ha permitido instalar un grupo

escultórico en piedra, tallado en Cataluña en el siglo XIV, que representa el Entierro de Cristo. Este valioso conjunto nos fue donado por el anticuario safardita don León Medina.

Otras piezas de valor artístico e histórico que atesora la Iglesia de San José son el Cristo de los Ponce, talla en madera realizada en España en el siglo XVI que, según tradición, fue donada al templo por la familia Ponce de León; otra imagen de Cristo atado a la Columna que es también talla española del siglo XVII, y un óleo del pintor puertorriqueño Francisco Oller que representa la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. El cuadro, de grandes proporciones, ha sido recientemente restaurado a su colorido y belleza original por el doctor Osiris Delgado.

Otras obras de interés, tanto escultóricas como pictóricas, han sido donadas a la iglesia por familias devotas. El Instituto de Cultura Puertorriqueña ha depositado varias pinturas y altares antiguos.

La Iglesia de San José, recientemente restaurada al culto, no servirá solamente para la celebración de funciones religiosas. Será utilizada además como museo de arte religioso y como recinto para conciertos de música sacra.

Esperamos que el antiguo templo de los dominicos sea adecuadamente conservado y enriquecido con nuevas donaciones.

En las obras de restauración también participaron los contratistas Angelo Sella y Luis Monclús. El arquitecto Eladio López Tirado contribuyó con el diseño de puertas y balaustradas, mientras el escultor Tomás Batista ofreció su colaboración en la restauración de altares y esculturas.

Foto H. Saldaña



"NAVE LATERAL"

Foto F. Bothwell



"SAN TELMO"
Fresco del siglo XVI.

EL PROMETEO DE RUFINO TAMAYO, UN MURAL EN DETERIORO

Por: Oscar Mestey Villamil



Detalle firma: Tamayo 0-57 (Foto J.E. Marrero).

El martes 5 de noviembre del año 1957 se desarrolló a las 8:00 P.M. en la hoy Biblioteca General José M. Lázaro, el mural **Prometeo** del pintor mejicano Rufino Tamayo, (n. 1899). El mismo fue una donación del Colegio de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores, y el Banco Popular a la Universidad de Puerto Rico.

Este mural de 11' x 24' ¼", pintado en vinelita sobre tela¹, recrea del mito de Prometeo el Titán portando el fuego divino que empieza a iluminar la faz de la tierra y de los hombres, la luz que despeja al mundo de las tinieblas. Aparecen además varias figuras que extienden sus brazos para recibir el fuego mientras la acción se desarrolla en un paraje desértico.

El mural formaba parte de un proyecto de ubicación de tres murales que decorarían la Biblioteca diseñada por el arquitecto Henry Klumb, nacido en Alemania, naturalizado en Estados Unidos y residente en Puerto Rico. Proyecto que, está demás señalar, se estrelló como se estrellan a menudo proyectos de este tipo, salvo recientemente el apoteósico proyecto de embadurnar cualquier pared de la Capital (sin ton ni son, que quede claro) para luego llamarles murales.

El mural fue instalado bajo el asesoramiento y presencia del

artista en la pared izquierda a la entrada de la Biblioteca General

Tamayo escogió esta pared porque en ella el mural se podría subordinar e integrar a la arquitectura eficazmente ya que partiendo de la experiencia mural en su país decía: "Las otras artes sólo deben contribuir a la mejor realización de la solución plástica hallada por el arquitecto. Las contribuciones pictóricas y escultóricas han de estar lógicamente subordinadas a la arquitectura. Esto no es limitar el campo de la pintura y escultura, puesto que cada una de estas artes tiene, su terreno propio. Pero si queremos hablar de integración, hemos de poner cada arte en su lugar... en el lugar donde puede ser útil al objetivo común, que es buscar una solución plástica a la satisfacción de la necesidad humana de alojarse."²

En enero de 1957 Tamayo se encontraba en Puerto Rico como invitado de la Universidad para estudiar los posibles lugares de ubicación del mural en la Biblioteca, además para compartir con los entonces estudiantes de arte del recinto. La Universidad le dió libertad absoluta de tema y de desarrollo del mismo, y según declaraciones de prensa le tomó seis meses entre gestar la idea y pintar el mural. Este

está firmado "Tamayo 0-1957" lo que nos da a entender que si fue terminado para octubre, debió haberse comenzado entonces aproximadamente para el mes de mayo del mismo año.

Como Tamayo ha declarado que "cuando hay que pintar murales, lo primero que se hace es considerar el muro, los muros cercanos, el conjunto arquitectónico"³ y que el problema mayor con que se enfrenta es el de "acoplar la idea a la realidad del cuadro,"⁴ entendemos que la elección del tema se vinculó a que el mural estaría precisamente ubicado en la biblioteca de una universidad, a lo que se refirió en su discurso de presentación de la obra: "La luz que emana del fuego de Prometeo entregado a los hombres para su redención ilumine esta casa de estudios, de donde han de salir los futuros directores de los destinos de esta bella isla a la que desde hoy quedo vinculado bajo el signo libertario de Prometeo, el divino rebelde."⁵

Nada más apropiado para la Docta Casa que el símbolo mitológico de la continúa rebeldía, el que clama ser libre ante todos y ante el Universo. El encadenado entre las peñas de una montaña de la Escitia que pide justicia porque ha entregado la verdad.

Para la concepción plástica, Tamayo, como señalara Octavio Paz, utiliza otro realismo, "más humilde y eficaz, que no pretende dedicarse a la inútil y onerosa tarea de reproducir las apariencias de la realidad y que tampoco se cree dueño del secreto de la marcha de la historia y del mundo. Este realismo sufre la realidad atroz de nuestra época y lucha por transformarla y vencerla con las armas propias del arte. No predica: revela. Tamayo no nos pinta ningún paraíso futuro, ni nos adornece diciendo que vivimos en el mejor de los mundos; tampoco su arte justifica

los horrores de los tirios con la excusa de que peores crímenes cometen los troyanos: miseria colonial y campos de concentración, Estados policíacos y bombas atómicas son expresiones del mismo mal."⁶

El paisaje donde se desarrolla la acción semeja un paisaje mejicano de desérticas mesetas con un enorme y estilizado cacto a la derecha de la obra. Este "ambiente", podría entenderse partiendo de lo que señalara Emily Genauer de que Tamayo a consecuencia de su larga estadía en Nueva York, y más precisamente posterior al 1946, comenzó a sentirse más mejicano que cuando residía en el propio Méjico ya que la distancia le servía para incursionar en los elementos propiamente mejicanos los cuales enriquecerían su pintura. Como por ejemplo, Marc Chagall pintaba elementos rusos cuando se encontraba en Nueva York y finalmente elementos nuyorkinos al regresar a París.

También podría señalarse, que unas formas tienen relación con otras dentro del conjunto de la obra de Tamayo. El fuego sagrado en este caso semeja, a mi parecer, rebanadas de sandías que enjugarán la sed de los hombres que se aprestan a recibirlo. En fin, son formas propias de la mesa, mercados humildes o cielos con lunas y planetas particulares del Méjico tamayesco.

De lo importante de esta obra mural tanto en concepto como en calidades plásticas se podría señalar, y citando nuevamente a Octavio Paz, que "no es una recreación estética; es una respuesta personal y espontánea a la realidad de nuestra época. Una respuesta, un exorcismo y una transfiguración."⁷ De ahí que el "ambiente" de la obra se podría entender como un paréntesis de ubicación del significado del mito prometéico en tierra latinoamericana.

Rufino Tamayo, Prometeo, Vinilita sobre tela, 1957.



Una toma de conciencia ante la ignorancia y sometimiento de los pueblos latinoamericanos por los monopolios y jugarretas de los imperios.

El tema del mito de Prometeo representa además un acercamiento pictórico a la realidad de su momento histórico: el comienzo y desarrollo de la era espacial. El propio Tamayo ha declarado posteriormente que sus temas son usualmente simples, "ellos tratan con el hombre enfrentado por los misterios y el terror del Universo."⁸ De manera que en la evolución de la obra de Tamayo no es ajeno encontrar la referencia al espacio sideral, las constelaciones, el hombre no se enfrenta solamente a su mundo, sino al infinito. En 1958 Tamayo pintó otro mural basado nuevamente en el mito prometeico, **Prometeo trayendo el fuego al hombre**, esta vez para el Salón de Conferencias del edificio de la UNESCO en París.

El mural le costó al Colegio de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores, y al Banco Popular la cantidad de veintemil dólares (\$20,000), lo que para la época causó un revuelo estrepitoso tanto en la prensa como en círculos internos. Se acusó públicamente a Tamayo de haberse aprovechado de los puertorriqueños para robar tal cantidad de dinero. Pero como la ignorancia es atrevida, no sólo se debatió sobre el dinero sino sobre el mural como obra de arte, y hasta hubo quienes sostuvieron que el **Prometeo** no era arte, sino simplemente una enorme chapucería.

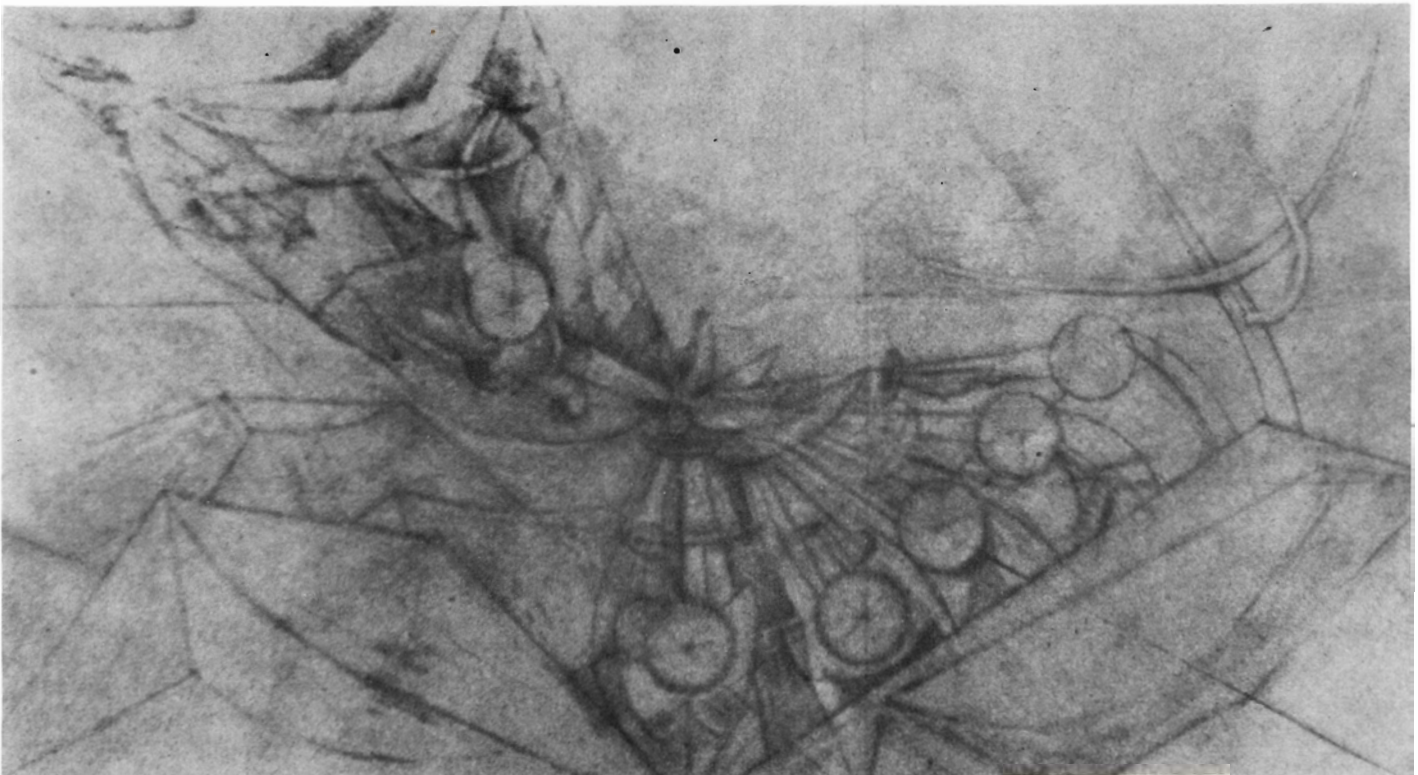
Hoy, ya hace veinticuatro años que el mural fue develado, y hace también veinticuatro años que se encuentra sin una apropiada iluminación. No se distinguen claramente los detalles en un día nublado o lluvioso, el color se ha opacado bastante, el polvo cubre la superficie de la obra, además, varios rayazos ya muestran la tela. Pero ante todo y sobre

todo las autoridades pertinentes lo ignoran, no hacen nada, no les importa. ¿Es justo que ocurra esto en la Universidad que aceptó esta importante donación para enriquecer "los muros universitarios"? Definitivamente no.

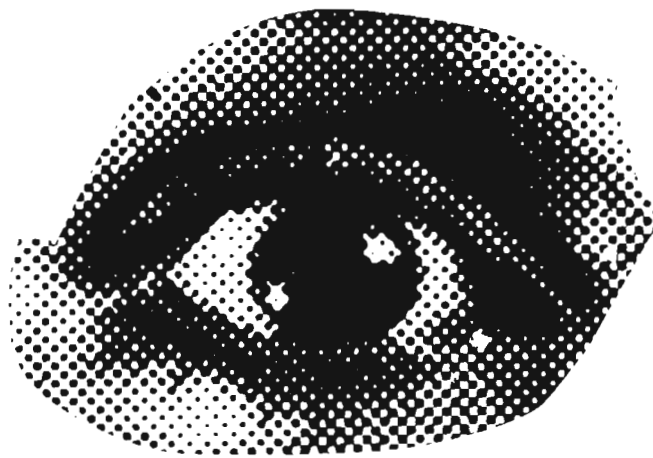
El **Prometeo** de Rufino Tamayo, el cual pintó a la edad de 58 años, se deteriora lentamente, el tiempo le deja huella, huella que aún se puede aminorar para beneficio de todos. Habría entonces que comunicarse directamente con el artista u otra institución pertinente, como sería el Museo de Arte Moderno de Méjico, para solicitar la asistencia debida en la restauración y limpieza de esta obra que cada día se muestra más rica y agresiva en significado, mientras se deteriora injustamente a causa del mal trato. **Prometeo**, obra de arte importante para Puerto Rico como muestra de Latinoamérica en el mundo.

1. Paz, Octavio. **Tamayo en la pintura mexicana**. Méjico, Universidad Nacional Autónoma, Dirección General de Publicaciones, 1959, p. 61.
2. Tamayo, Rufino. En: Alba, Víctor. **Coloquios de Coyoacan con Rufino Tamayo**. Méjico, D.F., B. Costa-Amic, Editor, Colección Panoramas, 1956, p. 63.
3. *Ibid.*, p. 65.
4. Tamayo, Rufino. En: Betancourt, Arturo. "Charlando con Tamayo. **Universidad**, Río Piedras, 15 enero 1957, p. 3.
5. Tamayo, Rufino. En: Hernández Aquino, Luis. "Al develarse mural Tamayo desea Isla halle fórmula de su felicidad". **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 7 noviembre 1957, p. 16.
6. Paz, Octavio. *op cit.*, p. 19.
7. *Ibid.*, p. 21.
8. Tamayo, Rufino. En: Genauer, Emily. **Rufino Tamayo**. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1974, p. 57.

Boceto Prometeo, Grafito sobre papel, 1957.



ENSAYO DE UNA MIRADA: LA ESTETICA CARIBEÑA



Ponencia de Antonio Martorell en ocasión
de un coloquio de artistas latinoamericanos que tuvo lugar el 2 de noviembre en el foro de arte
contemporáneo en Ciudad de Méjico.

Aprender a ver es la tarea más difícil. También es la que finalmente más recompensa. Esa mirada del artista que igualmente es hacia adentro, determina el proceso: desde el primer atisbo, pasando por la elaboración, tachaduras, borrones y revisiones, hasta la obra que uno cree terminada. Esa producción queda a su vez sujeta a la mirada re-creadora del espectador y es el motivo de estas reflexiones.

Ahora bien, estos apuntes son resultado de un óptica particular, la del colonizado, lo cual suponen un doble aprendizaje: el de ver nuestro entorno y verlo con nuestros ojos. Trataré de explicarme. En Puerto Rico, mi país, se dice de una mujer de ojos y cabellos negros con tez bronceada que posee una belleza exótica. No obstante, la inmensa mayoría de las mujeres boricuas corresponden a esta descripción. Lo lógico sería que para nosotros fuera exótica una rubia o una pelirroja. Pero no, nuestros patrones

estéticos siguen siendo eurocéntricos y por lo tanto somos exóticos a nosotros mismos, viéndonos no, con nuestros ojos, sino con los ojos de nuestros dominadores. Asimismo, el paisaje tropical, que es el habitat natural donde nos movemos, adquiere un carácter de cartel turístico que nos es devuelto como un "tropical paradise" que nos impide verlo realmente. La mayor parte de nuestros artistas "serios" vive en el santo terror de abordar ese paisaje y reproducir la imagen de sombreadas palmeras y ocasos fulgurantes en maravilloso Kodacolor, que es la referencia obligada de nosotros mismos. Ejemplo bufo de esta situación es la caricatura anticipada del viaje con Melquíades a conocer el hielo en **Cien años de soledad**: que constituye el hecho insólito de una legendaria alcaldesa de San Juan que adornaba su alto peinado con orquídeas y amapolas y bajo ese florido tocado anidó la calenturienta idea de traer un avión lleno de nieve para que nuestros niños disfrutaran de jugar por cinco minutos con la nieve que rápidamente se

convirtió en lodo.

Vemos entonces, comprenderán ustedes, resulta una tarea más compleja que lo que parecía a primera vista. Porque la nuestra jamás es primera vista, sino una muy mediatizada, procesada hasta el delirio y como "las cosas son del color del cristal con que se miran", en nuestro caso casi siempre resultan de un intantáneo y azulado tono Polaroid.

No parecerá extraño, pues, que mi visión más clara de nuestra apariencia y algo de nuestra esencia se produjera en la ciudad de Nueva York en pleno invierno. El marco gris y marrón de la ciudad resalta más que ningún marco biselado a María Luisa entonada, características nuestras que al ser descubiertas y contratadas hacen ver al más ciego.

El fenómeno de la emigración puertorriqueña a la metropolis norteamericana ofrece un festín de contrastes y revelaciones.

El modo de vestir, la decoración de hogares y lugares de trabajo así como los vehículos de transporte, en fin, todo lo que corresponde a un ordenamiento visual de su medio se evidencia ante el ojo embotado por lo cotidiano, por ver las mismas cosas en el mismo contexto. De repente el peso de los abrigo evidencia la ligereza de movimientos, lo lóbrego del tren subterráneo destaca la sonoridad de la risa, la densa muchedumbre aísla el baile solitario en espera del próximo tren. La única referencia visual aproximada es la del negro norteamericano con el cual existe un parentesco racial y de clase. En los mercados y en los hogares, en las fábricas y los bares vamos a encontrar ese abigarramiento decorativo, esa brillantez de color y delirio por el lustre que deslumbra, y vemos en este marco hóstil y ajeno lo que somos y lo que queremos.

Fue en esa ciudad fría y gris edificada con nuestro calor, sudor y sangre, donde comencé a identificar unos factores apreciables de nuestra estética visual. Son éstos: el color brillante, la ornamentación por acumulación, el brillo como valor, los patrones de diseño orgánicos y la textura como color.

El horror al vacío provoca una danza de forma y color que cubre paredes y pisos en incesante acumulación de alfombras, linóleos, tapetes, pellizas, losetas, azulejos, papel mural esampado, cuadros, fotografías familiares, almanaques, carteles, desplegados eróticos, estampas religiosas, ídolos cinematográficos y todo lo que sirva para desterrar el espacio en blanco tan amenazante por no estar lleno de nosotros. En las casas más pobres y a falta de otros elementos más costosos, las paredes se poblarán de recortes de revistas y periódicos y de cualquier arma gráfica que venza la soledad visual. Es importante señalar desde un principio la correlación de clase y decoración, que se evidencia en todo este proceso. Mientras el proletariado rural y urbano da rienda suelta a su pasión ornamental con los elementos que tiene a la mano, la pequeña, mediana y alta burguesía lo hace con su mayor capacidad adquisitiva con variantes significativas, pero dentro de los mismos cánones.

Así los estilos preferidos por nuestra burguesía serán, no obstante los dictados por la moda: el pseudo rococó francés, el victoriano tardío, el art-nouveau o las exageradas

imitaciones y variantes de los mismos. En cantidades impresionantes, armonizándolas a fuerza y anticipándose al gusto ecléctico recientemente autorizado y convalidado por los regentes del buen gusto, nuestros coterráneos más privilegiados crearán verdaderas carreras de obstáculos en sus hogares, donde el espacio se irá progresivamente reduciendo en proporción inversa al crecimiento de sus bolsillos. La "cantidad hechizada" será el detente de la carestía, el despliegue, la mejor defensa frente al mal de ojo.

Hace algunos años los decoradores de interiores trataron de imponer los patrones escandinavos de líneas austeras y sobriedad de elementos. Vano empeño. Los pocos que aceptaron la imposición en afán de estar al día y superar el estilo que desdeñosamente llaman "early puertorrican", vieron de inmediato desquiciados sus calculados balances y armonías. El preciado espacio fue agredido y ocupado por la porcelana, tan mona, que trajo la suegra de regalo, el mantelito de crochet ante el cual sucumbió la doña, los candelabros tan finos y elegantes con tal profusión de volutas que parecen antiguos y además dorados, y otras ricuras.

El adorno personal corre la misma suerte. En un mismo tocado, una elegante combinará flores naturales y artificiales, oro y plata, colores contrastantes y todo el brillo que pueda, provocando el comentario envidioso de las más sobrias, que son excepción, de que parecen arbolitos de Navidad.

El color, que campea libremente en sonoridades aquamarina, rosas encendidos, amarillos eléctricos y verdes "chatré" en las fachadas de las casas campesinas y en los arrabales urbanos donde cada uno grita su amenazada identidad desde el portal, se reduce y refugia pero no se extingue en los fraccionamientos elegantes a los aleros de más construcciones uniformemente blanqueadas desde donde exhala su último tímido suspiro. Ese color que irrumpe hasta en el camposanto haciendo de los cementerios réplicas y postreras reducciones de barriadas en su abigarramiento cromático, tan lejos del blanco mausoleo clásico, cancela el silencio con su algarabía al igual que en los barrios los radios y tocadiscos gritan de día y de noche.

El color, tan asociado a nuestra herencia africana (son gentes "de color"), a nuestra preferencia por su brillantez ("al negro le gusta lo colorao") y tan proscrito por el "buen gusto," es valorado por nosotros hasta convertirlo en ley. Hace varios años la moda norteamericana lanzó en Puerto Rico, a tono con su proyección de variedad de temporada para incentivar el consumo, un púrpura encendido. Fue tal el éxito del color que cuando trataron de imponer otro la siguiente temporada la gente siguió prefiriendo aquél y los fabricantes tuvieron que responder por varios años, cancelando sus nuevas gamas, y repitiendo el púrpura pedido.

Los colores preferidos que incluyen el azul añil, el "fucha" y todas las variantes del rojo cubren indiscriminadamente exteriores e interiores de casas y tumbas. Se usan en el vestir de cuerpos y automóviles, en madroños, flecos y chaquiras. Contra todas las prevenciones de estos árbitros del buen

gusto y el mal vivir que son los decoradores con sus sabios consejos de usar colores fríos para contrarrestar el calor del trópico, una salita de estar lucirá unos muebles tapizados color carmín, colocados sobre una alfombra ciruela, frente a unas cortinas "fucha", junto a paredes rosadas, convirtiendo el café de las 3 de la tarde en un infierno delicioso de calor, color y sabor. Y es que el color como expresión, desafía las normas científicas de la percepción térmica y su balance. No hay en nosotros una necesidad de contrarrestar el calor. Al contrario, lo expresamos, así lo liberamos. Somos un eco vivo de lo cálido en todas nuestras manifestaciones. De nada vale el jerarquizar los patrones de imitación; a la larga son barridos por una expresión vital que no ha podido ser suprimida. Tampoco podrán los árbitros de la elegancia convencer a las señoras de mayor edad sobre el uso del color atenuado en el vestir para que vaya con sus años. Mi madre viste a diario un colorido que sería la envidia de los "Fauves".

Si la pasión por el color fulgurante nos caracteriza, el gusto por la distribución del mismo en diseños multiformes y entrelazados con referencias orgánicas no lo es menos. Los rodillos de hule con patrones floreados para pintar paredes han sido muy populares en Puerto Rico desde siempre, sólo sustituidos ahora por el papel mural que puebla de junglas, jardines y zoológicos los muros en competencia con el paisaje. Tanto en la casa del pobre como del rico, sólo diferencia de costo y calidad de los materiales, se podrá observar la mesita de sala sobre el tapete floreado cubierta con mantel de encaje sobre el cual pelearán por su espacio vital una lámpara de porcelana con pantalla forrada de brocado y flecos en los bordes, un par de estatuillas policromadas también de porcelana, un caballo-reloj dorado, el botín de un bebé bronceado para siempre y una maceta pintada de flores portando un ramillete de flores artificiales.

La moda gitana o el "gypsy look", como fue lanzada en Puerto Rico, que mezcla colores y diseños diversos en una misma prenda de vestir no causó allí ningún efecto mayor que el dar cartilla de certificada elegancia a un uso establecido. Desde siempre la mujer boricua se ha envuelto y desenvuelto en enredaderas, mosaicos, lunares, arabescos, espirales y por supuesto, flores.

La reja, ese elemento arquitectónico que en mi país por razones de seguridad de vida y propiedad se ha propagado a tal punto que la isla parece una enorme jaula, es trabajada del modo más diverso y ornamental. A pesar de que resulta mucho más caro, aún los que menos tienen que proteger y guardar, insisten en un enrejado para sus balcones, vardas y ventanas que constituyen jardines de hierro, configurados por largos tallos rematados en hojas de las cuales cuelgan macetas y canastas de siempreverdes y flores.

Si el paisaje mismo del país y su imagen es un arabesco continuado, también lo es ese otro paisaje, el humano, cuya expresión gesticulante de cabeza, brazos, manos, caderas, piernas y pies complementan una charla constante y sonora. Ese dibujo en el aire que hace el gesto acompaña siempre la palabra y a veces la síntesis y sustituye. Hay un modo de señalar en Puerto Rico que no he encontrado en ningún otro lugar. Un día de compras en la Lagunilla, la vendedora nos

pidió que señaláramos un rebozo de nuestra predilección. Lo señalamos y para nuestra sorpresa la marchanta nos preguntó que si éramos de Puerto Rico. Preguntamos cómo lo sabía, pues apenas habíamos hablado y hubiera sido difícil detectar el acento en tan pocas palabras. Enseguida nos dijo que lo sabía por el modo de apuntar y nos imitó juntando los labios a modo de beso y proyectándolos hacia adelante tanto como podía en dirección al objeto aludido. Así hasta los labios se convierten en extremidad dibujante de signos que extienden la anatomía y la incorporan al paisaje.

El brillo y las calidades textuales de cualquier material son parte importante de este cuadro de predilecciones. No todo lo que brilla es oro, pero no importa. Para nosotros es igualmente apetecible el oro que la plata, el cromio, los espejos, chaquiras, lentejuelas, diamantes, todas las piedras preciosas, semipreciosas y no tan preciosas; la seda, el satén, las becas y los esmaltes. Creí por un tiempo que el uso del plástico transparente para cubrir los muebles en nuestros hogares se debía al cuidado de los mismos de la sociedad. Si bien es cierto que esa es una de sus funciones y quizás la original, no lo es exclusivamente. El adorno adicional que supone el brillo superimpuesto a estas superficies, muchas de ellas lustrosas para comenzar, puede más en nuestro ánimo que el calor que generan y la incomodidad que producen en las altas temperaturas que prevalecen en el país. La valorización estética del brillo se manifiesta en los automóviles, motonetas y bicicletas engalanadas con cromio en cuanto lugar imaginable, al igual que el cuerpo humano cubierto de cadenas, collares, medallas, dijes, pulseras, sortijas y demás prendas que nos convierten en anuncios luminosos de nosotros mismos.

Los objetos queridos, al igual que los arreglos florales artificiales o naturales, son cuidadosamente cubiertos con atención a cada pliegue en brillante celofán so pretexto de protegerlos, brindando ocasión al arreglista de poner el último toque en la obra que queda así barnizada como un cuadro para resaltar sus colores.

La textura juega también un papel importante frecuentemente combinada con el brillo. El terciopelo, los brocados, tules, chifones y sedas. La textura es la corporeidad del color, su configuración táctil, y esto es vital en un pueblo que constantemente se toca a sí mismo, a los demás y a todo lo que lo rodea. Esa identificación y aprobación por el tacto causa graves problemas a los guardianes de museos que, no obstante su mirada amenazante y los innumerables cartelitos advirtiendo lo contrario, no pueden impedir hasta demasiado tarde que toquemos lo observado pues nuestra experiencia no está completa sino la incorporamos por las manos.

Estos factores apuntados, comunes a todos los países caribeños, podrían y deberían ser parte de un rico vocabulario plástico a la disposición de nuestros artistas. Algunos, los menos, lo han intuido y utilizado, como es el caso de la pintura "ingenua", destacándose la haitiana no sólo por su calidad extraordinaria sino también por la gran promoción que ha recibido dentro y fuera del país. Peláez y Portocarrero en Cuba, Obregón y Botero en Colombia, la gráfica popular mexicana y en parte el muralismo entre otros

han incidido en este vasto repertorio que está a nuestro alcance y que pide utilización y transformación. Pero la mayor parte de nosotros continuamos ciegos ante nuestra realidad. El Caribe, vasta y compleja comunidad incomunicada, se ha relacionado por siglos más con las metrópolis dominantes que con sus vecinos naturales. Ese mar que nunca ha sido nuestro, sino de europeos y norteamericanos, según las fuerzas imperantes, nos ha aislado de nosotros mismos y acentuado nuestra condición de islas. Viagé antes a Europa, Estados Unidos y América del Sur que a la República Dominicana que queda a media hora en jet desde Puerto Rico. Cuando llegué allí nunca antes había expuesto un artista puertorriqueño en ese país. El Caribe anglo y franco parlante resulta aún más desconocido. El refuerzo para nuestra identidad que supone el comparar nuestras similitudes y diferencias nos ha sido escamoteado sistemáticamente.

Lo más importante del arte puertorriqueño se ha hecho con materiales de resistencia cultural al embate constante de la penetración norteamericana. La música popular ha sido la gran adelantada de esa resistencia. Es también la que más libre y selectivamente ha incorporado nuevos elementos transformándolos y poniéndolos a nuestro servicio como es el caso de la salsa y el jazz. Es en la música donde más y mejor se ha fijado nuestra identidad de pueblo y es la que más lejos ha viajado dándonos a conocer en ritmos y cadencias, en boleros y salsa. Rafael Hernández, Pedro Flores, Daniel Santos, Eddie Palmieri, Willie Colón son algunos de los muchos nombres por todos conocidos. No es una casualidad que la literatura y las artes plásticas se hayan apoyado en la música para acrecentar su comunicación y revitalizar sus significados. Novelas recientes como **La guaracha del macho Camacho** de Luis Rafael Sánchez y **Balada de otro tiempo** de José Luis González; y el portafolio de grabados **Las plenas** de Lorenzo Homar y Rafael Tufiño, que inaugura la gráfica puertorriqueña, son armas importantes de nuestra lucha cultural.

La obra gráfica de José Rosa que incorpora el refrán, la canción, la frase coloquial, y toda suerte de plegarias profanas a santidades inventadas con humor visceral, y la producción pictórica de Myrna Báez de mundos domésticos cerrados y silentes, frente al abierto y sonoro paisaje tropical, son aportes definitorios de la nueva plástica puertorriqueña.

Un deliberado arcaísmo en la técnica (dibujo, pintura, grabado en madera y linóleo, serigrafía) ha sido un factor determinante de rechazo a las continuas experimentaciones formales e instrumentales que nos llegan en las brillosas reproducciones de revistas de arte. Esta resistencia que ha tenido sus aspectos positivos al posibilitar la elaboración de una imagen fuerte encentrada en sí misma, despreocupada de las innovaciones técnicas, tiene también sus peligros de los cuales estamos conscientes. El arte Pop, por ejemplo, liberó para nosotros (es notable la asimilación y transformación del Pop en el cartel cubano) todo un vocabulario que desarrollaríamos de un modo muy diferente al proyectado por Nueva York. El error que supone el rechazo incondicional de influencias conceptuales y adelantos técnicos por ser éstos, instrumentos del imperio está siendo corregido. Una notable lección en esta dirección

la aporta México donde varios artistas, encabezados por la labor pionera de Felipe Ehremberg, han desarrollado el mimeógrafo y la fotocopiadora a niveles insospechados del arte de la comunicación y de la comunicación del arte. Poniendo al alcance de la mano de las mayorías instrumentos tradicionalmente usados en talleres y oficinas, han mantenido su función comunicante añadiéndole una forma artística y unos contenidos liberadores. La última obra de Ehremberg, **Puntos suspensivos**, es particularmente pertinente a estos apuntes ya que su iconografía y el tratamiento de la misma es una brillante reflexión sobre la estética del proletariado urbano. En ella, haciendo uso del collage, la pintura aerosol, fotocopias, heliostáticas, tramados y fieltros, entre otras técnicas que él llama "muy mixtas", el artista logra un alucinante mosaico de la metrópolis mexicana y su historia.

El vasto repertorio de la realidad americana, que cubre tiempos y lugares, siglos y geografías desde el recóndito paleolítico de las comunidades indígenas aisladas hasta nuestra pretendida modernidad citadina reclama expresión, transformación e imagen. Si el arte se nutre de la doble vertiente del arte y de la vida, nos hemos limitado alarmantemente al arte. La tradición heredada de la historia del arte occidental, con toda su riqueza, es insuficiente si no la incorporamos a nuestra experiencia cotidiana. Lo que Alejo Carpentier llamó "lo real maravilloso" se genera y regenera constantemente ante nosotros, veámoslo o no. Pero hay que verlo.

No se trata de pintar escenas costumbristas y paisajes tropicales. Tampoco se trata de indigenismos recalentados o de nacionalismos vociferantes. Es simplemente la asimilación crítica de nuestra estética cotidiana y vital al lenguaje plástico en la medida en que sea útil. Si ansiosamente devoramos cuanto libro y revista nos llega de Europa y Estados Unidos en busca de novedades y referencias autorizadas, no seamos menos sensibles a nuestro rico entorno que está pidiendo reformulaciones plásticas y transformaciones reales.

Atrevámonos a hacer con el arte lo que hacemos con la vida. Tomemos de aquí y de allá, apropiémonos la tecnología, transformemos en arte nuestra imagen. Este ha de ser un espejo múltiple y cambiante, sin pretensión de pureza, con afirmación de riqueza.

EL ESPACIO ESCULTORICO, UNA NUEVA PROPOSICION ARTISTICA PARA LA CIUDAD DE MEXICO

Por: Marco Diaz

La propuesta de soluciones tendientes a resolver los problemas generados por la densidad de sus habitantes en una ciudad como México, urbe altamente conflictiva que en términos de vialidad ha buscado respuestas desde hace años y ahora 1981 quizá haya encontrado soluciones, cuya efectividad se ha cuestionado; carente de espacios libres donde se pueda practicar la comunicación y proponer un diálogo a la creación plástica de hoy, ha recibido respuesta con el Espacio Escultórico que ya cumple ese papel y ha generado una riqueza espiritual con el diálogo del arte.

Un simposio realizado a mediados de 1980 generó, a partir de especulaciones teóricas, una evaluación parcial. Las opiniones de Romero Brest, Bayón y Rupert de Ventos, entre otros, cuestionaron la validez de la creación y ubicación del Espacio Escultórico; se discutió su significado dentro del contexto urbano. En esa reunión quedó planteada la interrogante del futuro, ahora actual, del recinto.

Los artistas que lo procrearon se dedicaron a desarrollar la idea inicial y se llegó a resultados que se consignan delante.

En el último mes de 1980 se puso en servicio las inmediaciones del singular recinto un gran centro de compras, numerosas escuelas se han construido en las goteras de la Unidad Cultural de la que el Espacio forma parte y la población accede a los productos, eventos y servicios que esa institución ofrece y que ya parecen ligados a pesar de los destinos diferentes.

Los locales para los espectáculos: sala de música, teatros, uno de carácter experimental, cines y la Unidad Bibliográfica son parte de una actitud del Rector Soberón que tendió desde su primera gestión, cuestionó su sentido, dio impulso a las ciencias y para ello amplió los locales físicos, y con esa nueva imagen de la Universidad, con estos empeños constructivos se quiso, no se sabe si perdure la actitud, generar una cultura a disposición no sólo de los asistententes al campus sino también partícipe a los habitantes de la Ciudad toda, para lograr un acercamiento a los espectáculos la Unidad se sirve de autores gratuitos, hecho casi insólito en la Ciudad de México, para que se traslade a los expectadores carentes de automóvil-coche en la jerga defecha y mexicana.

Con una arquitectura sobria en apariencia, en realidad de gran empaque, significa la nueva realidad de lo que la cultura universitaria es para México, son de imaginativa solución

espacial y acento internacional, que para nosotros no lo es tanto a pesar de que se utilice el cemento a la vista.

El grupo de edificios ligado con rampas y desniveles y circundado de la flora local cumple con nuestro tiempo, las nuevas obras representan la actitud de apertura de la Universidad distinta de la imagen fijada con los vistosos, célebres y visitados edificios de la Ciudad Universitaria de 1952. En los cuales se desarrolla la Teoría de Integración Plástica generada con las líneas ideológicas de los arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral y Mauricio M. Campos y la intervención de un considerable grupo de muralistas; obra que cerró un ciclo de gran arquitectura de acento nacionalista que cumplió las aspiraciones acariciadas, en México y en el mundo desde los años veinte.

Si nos detenemos en la sala de música que lleva el nombre del insigne poeta del mundo prehispánico, Netzahualcóyotl, obra concebida como todas por Orzo Nuñez y Arcadio Artís Espriu, dinámicos arquitectos cuyos nombres se diluyen en pro de una arquitectura de concepción colectiva.

Notamos que hay gran inventiva desde la colocación de los ingresos que están horadados en los varios niveles del cuerpo poligonal que abraza el espacio en las taquillas, la cafetería poco usual en el medio local y en los amplios vestibulos se percibe un proyecto racional y lujoso. La sala se distribuye con generosos criterios en torno a un foro poligonal, esta solución permite la colocación de localidades a los costados y detrás de la orquesta. A los mullidos asientos, casi de avión, se accede por cómodos tránsitos. La acústica cuya tecnología importada se criticó con furia es excelente, y esa calidad funcional se reafirma con los recubrimientos de finas maderas. Decoran el recinto algunos murales y una colección de instrumentos musicales antiguos y otras obras de arte.

En torno a estos edificios, además de obras artistas invitados como la obra de Rufino Tamayo las esculturas se distribuyen individuales de los artistas del Espacio Escultórico. Corresponden a una segunda etapa de búsqueda y son resultado de una nueva proposición que parece contradecir la idea original del Espacio Escultórico. Detenerse en estas obras es un placer, las enumero como en el catálogo para no herir la susceptibilidad de mis ahora colegas investigadores plásticos. Digo colegas ya que a partir de 1980 los artistas se han agrupado de manera académica y forman en el

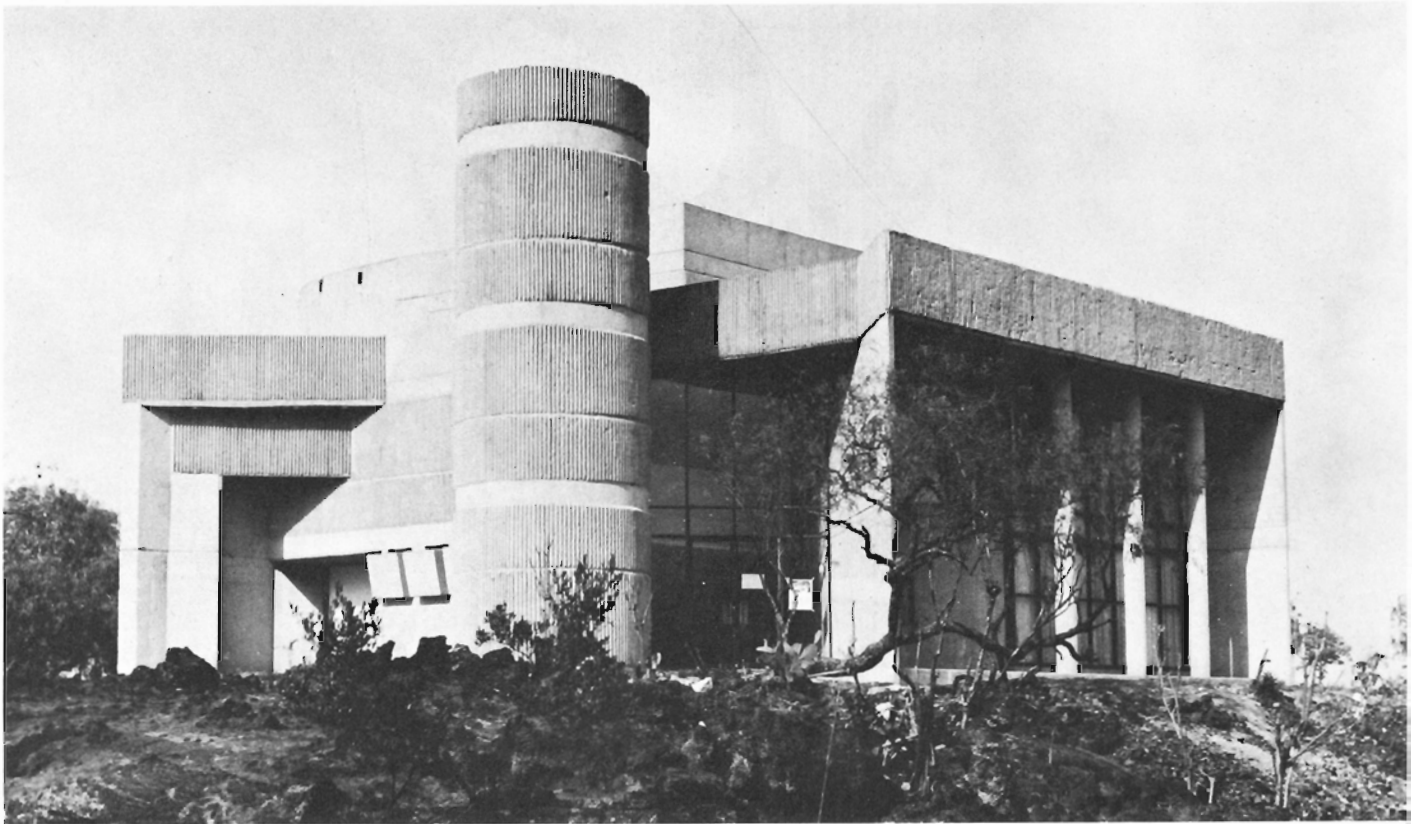


Foto Marco Diaz

Edificio del Centro Cultural Universitario.

Laboratorio de Experimentación de arte urbano coordinado por la especialista en escultura Lily Kasner, quien se ha ocupado de otros asuntos del arte de Latinoamérica. Actualmente los artistas-investigadores, estudian proposiciones para ciudades de tierra adentro. Se ha establecido un concurso anual y la escultura correspondiente a este año será realizada por Herbert Bayer. Helen Escobedo ha situado su **Coatl-serpiente** en el lenguaje de los antiguos mexicanos- en el fondo de un barranco rodeado de lava y resto de un degradado bosque de características especialísimas que era el orgullo de la ciudad y de Luis Barragán, creador del fraccionamiento. **Coatl** es una sucesión de formas muy puras, que aunque parezca paradójico adquieren caracteres de orgánico.

Manuel Felguérez en **Llave de Kepler** ha amplificado los resultados de la investigación de las formas que había iniciado utilizando las computadoras en la Máquina Estética y cuyos resultados se han visto en los grandes museos del mundo. Sin embargo ante esta **llave** uno cree que la Máquina que la creó ha sido vencida por la grandeza del paisaje, más un análisis cuidadoso revela que tanto la idea vinculada al concepto heliocéntrico de ese sabio, cuantos la trazaron pulcramente lograda, nos hacen partícipes del arcano.

Acertado y práctico se nos presenta Matías Goeritz, su **Corona del pedregal** evoca las líneas rectoras del conjunto que le dió origen. El maestro reforma el concepto espacial del Espacio Escultórico; reduce el número de sus

componentes y los lanza hacia el ciclo donde las líneas generadoras se unen de manera virtual para originar otro círculo de dimensiones amplificadas. La transparencia de los cuerpos piramidales que bordean la **Corona** contrasta con la corporeidad de los componentes del espacio Escultórico y toda elaboración es prueba de la imaginación del maestro.

La obra con que Herzua contribuyó a la segunda fase del proyecto tiene una doble relación con la actitud general de este artista, por un lado se vincula con el norte del vestíbulo de la Unidad Bibliográfica en la manera de duplicar las formas y vaciarlas su **Ave** dos relacionada con ese concepto se puede asociar con el sentido de masividad de los componentes que cierran el Espacio Escultórico.

Una imagen poliédrica teñida de azul se posa en el fondo de un barranco; aportación de Sebastián.

La escultura de Federico Silva es muy sugerente. En contraste con la obra del interior de la Unidad Bibliográfica que allana el espacio el **Oceuhltli** se posa con seguridad vigilante en la prominencia que se la asignó, sus alas movidas por el aire y su airosa forma es resultado de las observaciones de este artista y científico.

Esta segunda etapa contrasta con los postulados del manifiesto de 1979 donde se busca **hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando, al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista**

"LA CORONA
DEL PEDREGAL"
de Matias Goeritz.



Foto Marco Díaz

autosuficiente y caduco.

En ese mismo documento se propuso un arte **oculto y anónimo**, eso es lo que encontramos en el Espacio Escultórico, redondee que se hunde y emerge en el seno de un terreno rugoso que en otros tiempos fue candente lava eternizada en el contacto con la atmósfera poco antes de **nuestra era**. El contorno del monumento de evocación solar se ciñe, subraya y sugiere de acuerdo a la capacidad de lectura del espectador con formas geométricas-dientes dice el público grueso-que muerden el cielo.

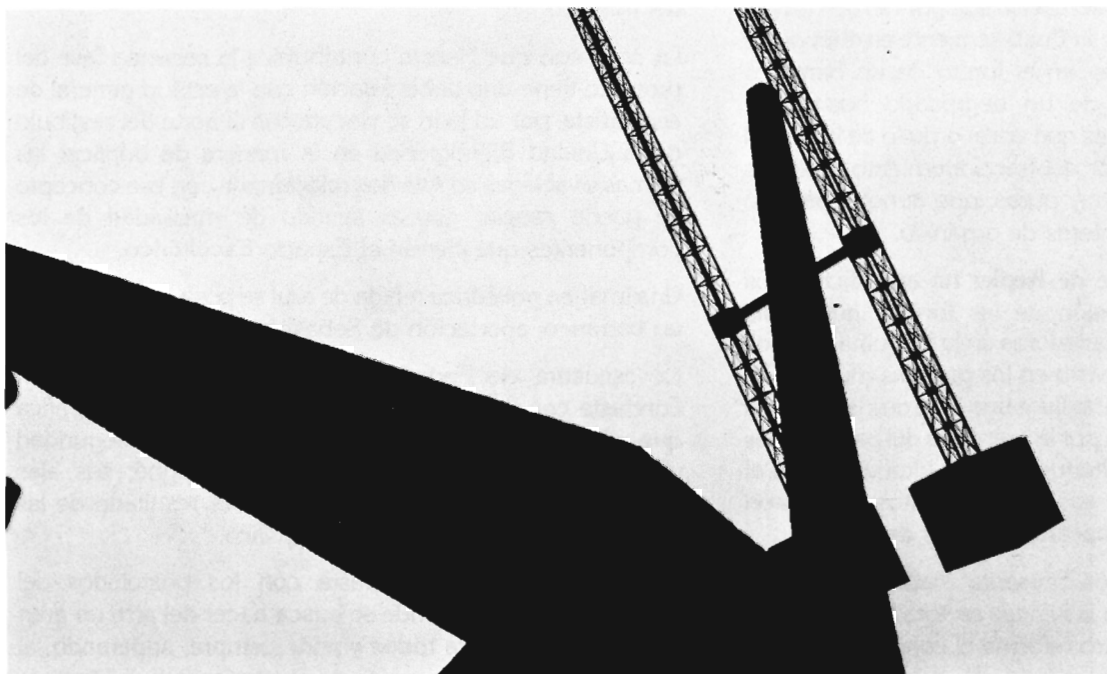
Este Espacio ya cumple su misión, motivar sugerencias, ser

marco de eventos de muy diverso orden: conciertos, espectáculos teatrales todo teñido de un aire de libertad.

Sus promotores, creadores y ejecutantes encuentran la realización de una efímera utopía que tiene afanes de eternidad "si a los artistas que formamos este equipo de trabajo, no le sobrevive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años."

Ojalá sea así y ojalá estas líneas e imágenes contribuyan a esa aspiración.

Foto Marco Díaz



"OCCEIHTLI"
de Federico Silva

IRENE Y JACK DELANO EN PUERTO RICO UNA MUESTRA INCOMPLETA

por: Marimar Benítez

El desarrollo del arte contemporáneo de Puerto Rico tiene en sus raíces la enorme aportación que hicieron Irene y Jack Delano. Afirmación Cultural y el Museo de la Universidad de Puerto Rico se dieron a la tarea de hacer una exposición que pretendía recoger esa aportación. La tarea es ingente, y en algunas áreas los esfuerzos resultaron adecuados, mientras que otros aspectos quedaron rezagados en la exhibición y el catálogo que la acompañó.

En la exposición se quiso dar muestra de todos los aspectos de la creatividad de Irene y Jack Delano. Su producción es considerable, y el montaje resultó complicado y no del todo efectivo. Las hermosas tarjetas de Navidad de los Delano y sus diseños de libros son obras de pequeña escala. Hacía falta unas divisiones más cuidadosas del espacio para que se lucieran mejor. Pero lo más pobre de la exposición resultó ser el catálogo. Plagado de errores, su diseño es deficiente, su organización anárquica. La bibliografía fue hecha por quien no conoce el género. Irene y Jack Delano, que tantos y tan buenos libros han diseñado, se merecían algo mejor.

En las palabras de introducción, Ricardo E. Alegría resume elocuentemente las áreas de la aportación de los Delano a nuestro ambiente artístico. La hermosa y creativa relación entre ellos es el tema de un ensayo de Inés Mendoza de Muñoz Marín. Es un tributo elegiaco a dos extraordinarios seres humanos.

Carmen Wale contribuyó un informativo ensayo sobre la labor de los Delano en la División de Educación de la Comunidad. Comunica la tremenda energía de estos dos

artistas, que hizo posible los dos grandes logros de la Divedco - el taller de cinematografía y la producción de libros y gráfica. La autora da testimonio de la actitud de respeto con que los Delano se relacionaban con el personal que vino a trabajar bajo su dirección. Esta relación hizo posible que los artistas (y la lista es verdaderamente impresionante en las Artes Plásticas) encontraran en los albores de sus carreras el estímulo que los llevó a desarrollar su talento. En este sentido los Delano no han tenido par. Impartían sus conocimientos con un respeto a la creatividad de los otros que hizo posible y fructífera esa relación.

Tesesa Tió también trata ese tema en su reseña de la importante aportación de Irene Delano al cartel serigráfico en Puerto Rico. Irene Delano fue mayormente responsable del comienzo de esta forma de arte que tantos frutos ha dado en nuestro ambiente. El ensayo tiene información que nunca había sido publicada. Aguardamos otras publicaciones de su autora sobre este tema, que ha estudiado y conoce bien.

Una muestra del importante rol que jugaron los Delano en el desarrollo de nuestro arte es el **Portafolio de plenas**. En la exposición se mostraron los bocetos originales de Irene Delano para este portafolio. Con su característica generosidad, y sentido de perspectiva, le cedieron la ejecución del mismo a nuestros artistas Lorenzo Homar y Rafael Tufiño. No había visto estos bocetos, pero queda claro que el concepto e incluso el diseño de casi todas las plenas es de los Delano.

La parte que resultó más rezagada de toda la exposición fue

la sección de cine. En el desarrollo de nuestro embrionario cine, Jack Delano tuvo una importancia capital. La muestra el catálogo no le hacen justicia. Se le encomendó este aspecto a José Artemio Torres, quien obviamente no conoce el material. Su ensayo es limitado; sólo habla de **Los peloteros** y no se hace el análisis que el material amerita. Jack Delano es un excelente fotógrafo; Torres ni menciona el hecho ni se preocupa por hacer una comparación entre su estilo fotográfico y el tipo de películas que realizara. Tampoco menciona los años de trabajo de Jack Delano en la WIPR, un medio afín a la cinematografía. Carmen Wale en su ensayo da más información sobre los talleres de cinematografía que José Artemio Torres en su "monografía." El tema está por estudiarse.

Torres introduce una nota chauvinista al señalar que "Tal vez **Los peloteros** no cualifique como una película puertorriqueña" porque sus realizadores, entre ellos Jack Delano no lo son. ¿Será por esto que no se ocupó de hacer un estudio serio de la obra cinematográfica de Jack Delano? Es terrible que esta actitud se emplee al bregar con estos dos



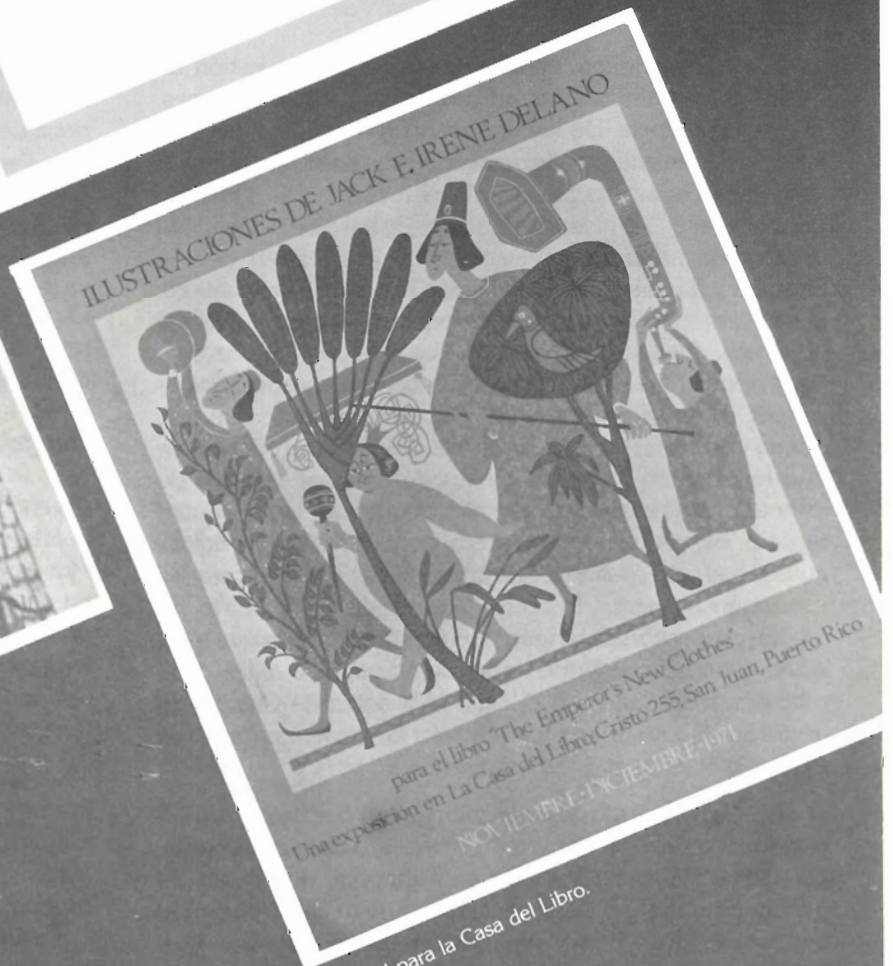
Tarjeta de Navidad para el Fideicomiso de Conservación de Puerto Rico.

Ilustración para el libro "The Emperor's New Clothes"

artistas que son nuestros aunque nacieron en otras tierras. Irene y Jack Delano nos ayudaron a afirmarnos como puertorriqueños. Con sus conocimientos y con su actitud generosa, con su visión y con su fe en nuestra creatividad propulsaron el florecimiento de nuestras artes. Ciertamente se merecen algo mejor que el chauvinismo miope de José

Artemio Torres.

La sección de música fue la más completa y mejor organizada. Se hicieron dos conciertos de la música de Jack Delano además del excelente ensayo de Roger Martínez. En su ensayo Martínez hace un recuento y evaluación crítica de la música de este compositor. El ensayo es esclarecedor y está escrito con un entusiasmo por el tema que motiva al lector a conocer la obra musical de Jack Delano. Aunque los otros aspectos no estuvieron a la altura del de la música, la muestra reveló la cantera del arte de Irene y Jack Delano. Abrió el camino para un futuro análisis de su calidad y de su importancia en nuestro desarrollo artístico.



COLECCIONAR ARTE ¿CUAL ES SU ORIGEN?

2DA. PARTE: APARICION
DE LA "FIRMA"

EN LA OBRA DE ARTE EN
LA ANTIGUEDAD



Autor: Joseph Alsop

Antes de los griegos, no se conocen, como cuestión de hecho, firmas algunas de artistas de ningunas tradiciones, excepto la egipcia. De las tumbas y monumentos egipcios tenemos un número considerable de sus **nombres**. En toda la historia del arte la primera **firma** reconocida, queriendo decir con ella "Yo hice esto", está en la base de una estatua encontrada en el maravilloso complejo de pirámides de Saqqara. La base de la estatua tiene el nombre del Imhotep, el artista-arquitecto-ingeniero de la pirámide escalonada del rey Zoser, que también fue Gran Visir de este monarca, o su equivalente. Más tarde, Imhotep fue deificado y adorado por un par de milenios, y resulta placentero pensar que uno pueda ver una firma verdadera dejada en la tierra por alguien que tanto moró entre los dioses. Además de la firma de Imhotep, sin embargo, el milenariamente largo récord egipcio ha producido un mero puñado de otras firmas auténticas, principalmente de artistas que además eran altos funcionarios, como Imhotep. Aparte de ésto, como he dicho, no se sabe de ningún otro artista en la tierra que haya estampado su nombre en obra de arte alguna antes de la mutación creadora en el siglo XVII antes de Cristo; y la tradición de arte griega fue también la primera en que fue inusitado que los artistas firmasen sus obras.

La más antigua firma de un escritor griego que ha perdurado está incompleta - el nombre "...medes" sobre las estatuas gemelas de Kleobis y Biton en Memphis, que datan de principios del siglo sexto antes de Cristo. La firma más antigua de un alfarero ateniense es la de Sophilos, que también trabajó en los albores del siglo sexto. Después, nada hubo de inusitado en que cualquier artista griego pusiese su nombre en su obra, de ocurrírsele. Esto no significa, sin embargo, que el firmar fuese una práctica universal. Entre los alfareros y pintores de alfarería griegos, tanto del período negro como del rojo, una considerable mayoría dejaba sus obras anónimas, y ésta incluía algunos de los grandes maestros, como el Pintor de Berlín. En suma, uno debiera probablemente imaginarse una situación en Grecia como la

de Italia durante el Alto Renacimiento, cuando nadie se sorprendía porque Rafael decidió firmar solamente unas poca de sus pinturas, y Miguel Angel firmó solo su **Pietá** en San Pedro, y únicamente en un arranque de cólera. Sin embargo, el hecho de que las obras de arte griegas distaban mucho de ser firmadas, no disminuye en lo más mínimo la importancia de la firma de sus autores.

El propósito de las innovaciones griegas era claramente una representación más exacta del cuerpo humano; sin embargo cualquiera puede darse cuenta de que la magia del arte griego no está en la representación exacta. Basta con comparar el délfico **Carrocero**, de bastante temprano en el siglo quinto, con el mucho más delicadamente natural -pero mucho menos mágico- bronce de las postrimerías del siglo cuarto, de un juvenil atleta, recientemente adquirido por el Museo Getty. En vez, tanto las firmas de los artistas y su compulsión a hacer algo que no hubiera sido hecho antes, son importantes, definitivamente muy importantes, debido a lo que implican. Claramente implican que los artistas griegos tenían una imagen de sí mismos y un propósito totalmente nuevo.

Todo artista griego de alguna importancia en verdad quería imprimirle a su obra su sello individual de la manera más enfática posible. Para nosotros el esfuerzo de un artista para afirmar su individualidad se da por sentado. Pero distaba mucho de serlo cuando se manifestó por primera vez en Grecia. Ocurría por primera vez en la historia. Luego, cuando los artistas tratan de colocar su impronta personal en sus obras, como lo hicieron primero en Grecia, esto significa una reclamación, bien sea consciente o inconsciente, de ocupar alguna clase de sitio en la historia. Cuando los artistas reclaman un lugar en la historia -no importa cuán modesto éste pueda ser- ésto significa, a su vez, que algo así como una respuesta histórica al arte está teniendo levemente lugar. Y la respuesta histórica de los griegos a su arte fue otra vez cosa novísima en el acontecer. estético del mundo.

Esta especial respuesta la revelan, tal vez con mayor claridad, las dos otras características de la conducta del arte griego que pueden resumirse con mayor brevedad. La primera es la gran cantidad de escritos teóricos sobre arte, la mayoría por los propios artistas. Puede parecer asombroso que el escribir teóricamente sobre el arte comenzase en Grecia, y que esta clase de literatura sobre arte también ha sido severamente limitada a las cinco raras tradiciones del arte. En el mundo occidental, de una parte, las teorías sobre el arte han existido durante largo tiempo. Filarete, al denunciar la arquitectura gótica en su tratado de siglo XV sobre una ciudad ideal, se asemeja mucho a un propagandista del Bauhaus castigando al movimiento de las Bellas Artes casi 500 años más tarde. Por otra parte, una considerable cantidad de escritos no teóricos sobre arte sobreviven de las tradiciones que distan bastante de considerarse raras.

La verdad es que en la tradición de escritos sobre arte se han producido con frecuencia manuales prácticos -muchos más, me sospecho, de los que tenemos hoy. Creo que existían manuales egipcios para artesanos que no han perdurado. Sabemos de uno Khmer. Todavía contamos con uno hindú del siglo sexto de la Era Cristiana. Y también con otro, reflejo de uno bizantino. Además existen varios europeos del Medioevo como el **Sketchbook** de Villard de Honnecourt. Pero los manuales de artesanía meramente explican cómo hacer las cosas, sin argumentarlas. Tratan del "presente" del arte, mientras que las obras teóricas sobre estética se ocupan del pasado, del presente y del futuro. La mera instrucción, "Esa manera, y no aquélla monótona de antes, por las siguientes razones", de hecho revela un fuerte sentido de que el arte es un continuo proceso histórico.

Hasta donde conocemos hoy, nadie había jamás escrito teóricamente sobre arte cuando los artistas griegos se dieron a producir trabajos de esta clase. El primero fue una obra sobre las proporciones ideales del cuerpo humano, el **Canon** por Polykleitos, el escultor rival de Fidias. Si vamos a creerle a Vitruvius, la teoría era en gran parte matemática, pero Polykleitos también esculpió una estatua llamada **El Canon**, para ilustrar su teoría. La última obra teórica del gran período fue probablemente de Apeles, pintor contemporáneo de Lysippos, pero hubo otros entre ambos. El recuerdo de ellos se ha perdido, pero hay la certeza de que existieron, y cuando estas obras se escribieron eran, otra vez, algo nuevo bajo el sol.

En cuanto al cuarto novel rasgo behaviorístico de la tradición del arte griego puede decirse que es aún más importante para nuestros propósitos que los otros tres, pero algo diferente, puesto que tiene que ver con el sentir de los griegos hacia sus artistas y su arte. La evidencia es clara de que a través de las grandes centurias del arte griego, los artistas más destacados de cada generación recibieron una cálida bienvenida que tales innovadores no hubieran podido jamás tener en Egipto por ejemplo, excepto durante el período breve y anormal de Akhenaton. La acogida en Grecia ciertamente no fue universal. Platón y Aristóteles fueron los primeros grandes pensadores de la historia humana en escribir sobre arte, y en lo que escribieron, ambos revelaron un definitivo conservadurismo. Debe haber

habido muchos otros griegos que hubieran deseado que sus obras se hubiesen constreñido a los viejos moldes. Sin embargo, el mero hecho de que los innovadores nunca carecieron de patrocinadores, y de que las nuevas generaciones de artistas siempre prolongaron la obra de los innovadores, son prueba suficiente de la impotencia de los conservadores. Además, la reacción de los griegos a sus artistas siempre fue mucho más allá de la mera bienvenida. En breve, los grandes maestros de cada generación encontraron justamente los lugares en la historia a los cuales evidentemente habían aspirado, ya que siempre fueron recordados.

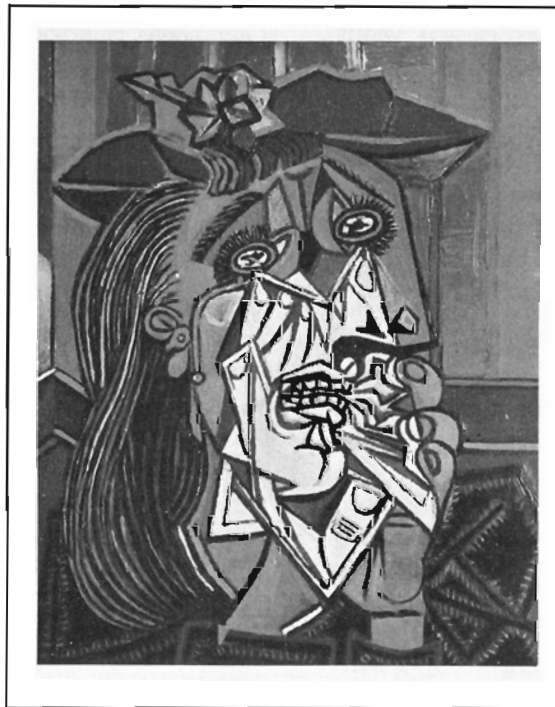
Parece casi cierto que los griegos hicieron algo más que meramente recordar sus grandes maestros. Lo más probable es que, de hecho, finalmente inscribieran sus más grandes artistas en listas cronológicas, similares a las que una y otra vez se hicieron a lo largo de siglo y medio antes de que Georgio Vasari iniciara sus trabajos. Ninguna de estas listas griegas de artistas se han conservado, pero deben haber tenido una clara analogía con las de los campeones olímpicos que luego proporcionaron el esquema cronológico de la historia griega de acuerdo con las Olimpiadas. Hubo otras clases de confeccionadores de listas también. Platón los llamaba "arqueólogos". Por lo tanto, no es nada improbable que se hayan perdido listas de artistas.

Además, en el período del Renacimiento, las listas de artistas coincidieron casi exactamente con el período de escritos teóricos sobre arte por artistas renacentistas como Alberti y Leonardo, y es de sospechar que el caso de Grecia fuese básicamente similar.

Lo cierto es que casi hay que asumir la existencia de listas de artistas en la Grecia del siglo cuarto, meramente por lo que ocurriera después. Porque sin listas preexistentes que ayuden el trabajo, resulta un extremo difícil concebir cómo Xenócrates de Sikyon, pudiese escribir su historia del arte griego, que, dicho sea de paso, es la primera escrita en parte alguna del mundo. Cosa tan desconocida antes, es muy improbable que pueda haber sido creada de un vacío absoluto.

Traducción de Don José Buitrago

PARIS PARIS 1937 1957



Pablo Picasso - "LA FEMME QUI PLEURE" 1937.

El Museo de Arte Moderno del centro Pompidou ofrece su quinta exposición multidisciplinaria llamada PARIS-PARIS, 1937-1957; después de "PARIS-NEW YORK", "PARIS-BERLIN", "PARIS-MOSCU" y "Los Realismos". "PARIS-PARIS" pretende describir el centro cultural que fué París durante ese período, fuente de las grandes ideologías artísticas de la pre- y postguerra.

Ese período comienza con la Guerra Civil en España. En Francia, el Frente Popular está en el poder, por primera vez el Estado francés tiene una actitud favorable hacia el arte abstracto. En el 1937 abre la "Exposición internacional de

las artes y técnicas en la vida moderna". La guerra de España suscita una viva reacción entre los artistas, tanto en los franceses como en los españoles que residen en Francia. La Exposición Internacional está dominada por el Guernica de Picasso, ejecutado bajo la emoción de los acontecimientos internacionales y "La Femme Qui Pleure" cuya intensidad trágica la transforma en el símbolo de la época.

Pintura, escultura, publicidad, artes industriales y decorativas, arquitectura..., todas las diversas fases del arte están presentes en PARIS-PARIS. Entre los artistas figuran

Dali, Lipchitz, los Delaunay, Le Corbusier, Léger, Dufy y otros. En el pabellón del arte abstracto aparecen Hans Arp y Sofía Tauber-Arp, Kandinsky, Freundlich, Domela, G oriny Vantongerloo.

El enfoque de PARIS-PARIS, sin embargo reside en el Surrealismo. Se reproduce la famosa "Cuarta Exposición del Surrealismo" de 1938. Todas las obras expuestas en el Pompidou formaron parte de aquella exposición. Una docena de maniquíes fueron reconstituídos basandose en las fotografías tomadas por Man Ray en aquel momento.

André Breton, Paul Eluard y Marcel Duchamps fueron los organizadores de esa "fiesta" surrealista en un décor (o mise en scène) sensacional. Allí figuraba el extraordinario "taxi pluvieux" de Dali. Por última vez antes de la guerra, se presentaron las obras de todos los grandes exponentes del Surrealismo: Dali, De Chirico, Duchamp, Masson, Miró, Tanguy y Man Ray y los recién llegados al movimiento: Brauner, Bellmer, Delvaux, Giacometti, Magritte, Matta y otros.

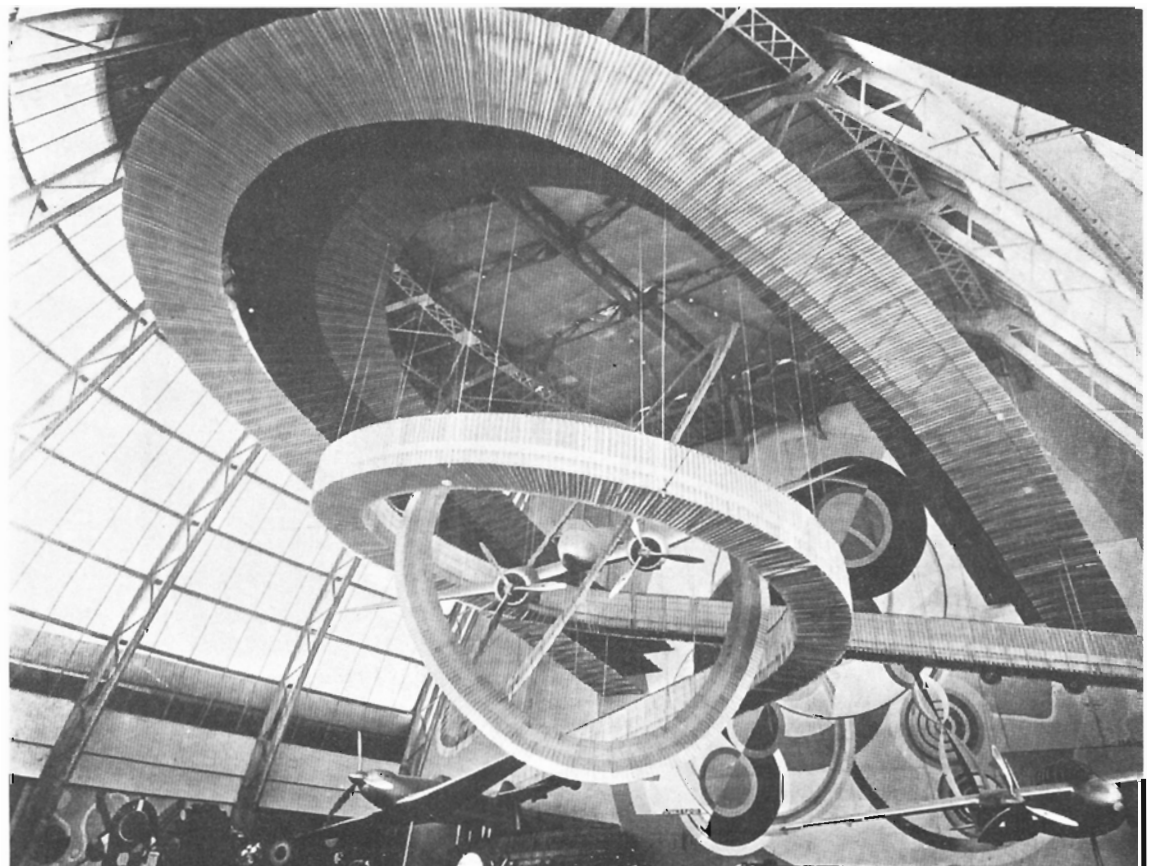
La característica de este movimiento surrealista es la integración total entre intelectuales y artistas.

Los artistas colaboran con sus ilustraciones a los libros de Aragon, Breton y muchos otros escritores. El carácter de la ilustración cambia: el artista crea un dibujo equivalente al texto escrito en vez de una ilustración del mismo.

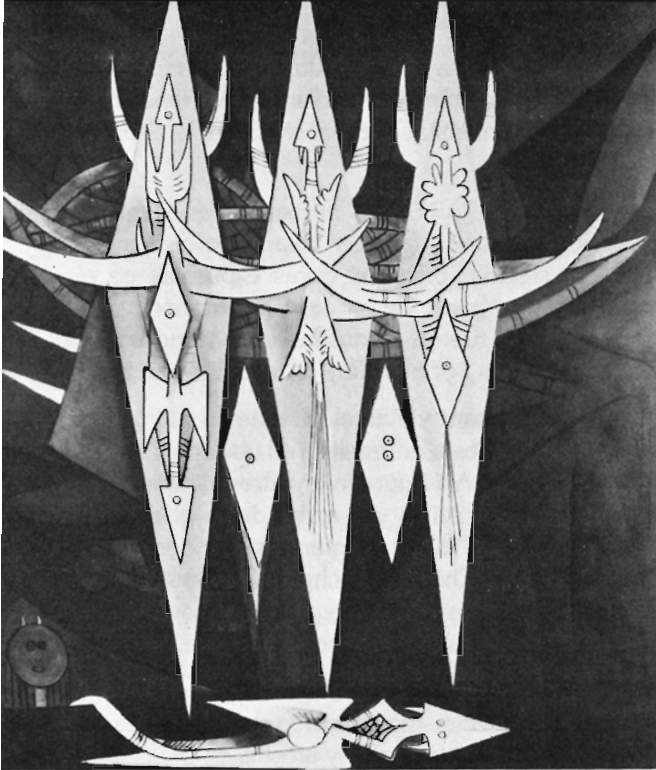
Después de la segunda guerra, en el 1947, André Breton y Marcel Duchamp organizan una nueva exposición surrealista, en la galería Maeght, en un esfuerzo por vigorizar



Joan Miró - "Aidez L'Espagne" 1937.



Robert Delaunay
Exposition
Internationale,
Paris, 1937.



Wilfredo lam - "Umbral 1950".

el movimiento cuyos miembros han sido dispersados por la guerra. Aquí se nota la evolución individual de cada artista: y la aparición de nuevos nombres muy influyentes de su época tales como Wilfredo Lam y Roberto Matta.

También se incluye en PARIS-PARIS la aparición, en ese mismo año, de la abstracción lírica en la obra de Wols. Un crítico lo describe así: "Cuando Wols coge su pluma y sus colores no sabe lo que va a dibujar, mientras está trabajando, no sabe lo que está dibujando, cuando termina, mira su obra

y no sabe lo que ha hecho," Los primeros nombres de ese movimiento abstracto lírico en Francia son los de Hans Hartung, Pierre y Georges Mathieu.

En 1951, Michel Tapié organiza "Vehémenes Confrontées" o Enfrentamiento de Vehemencias", la primera exposición en Francia que reúne pintores americanos, italianos y franceses. PARIS-PARIS recoge la obra de estos artistas que deciden romper con el medio tradicional de la pintura. Usan la materia bruta y con ella tratan de reproducir la esencia misma de los objetos, como por ejemplo Jean Fautrier. Dubuffet escribe que todos los modos tradicionales: pinceles, caballete, tubos de pintura, influncian de tal manera al artista que inevitablemente lo llevan por los mismos caminos que sus predecesores. Así también el catalán Antoni Tapiés y el Italiano Alberto Burri buscan en la materia bruta la esencia de la "Belleza".

Los otros Aspectos de PARIS-PARIS cubren el ambiente y la vida cotidiana en los años 50; la literatura de la época, las "anti-novelas" de Nathalie Sarraute, Robbe Grillet, Butor, Beckett y las críticas literarias de Barthes, además de la vida musical en Francia en los años 1937-1957.

En el 1957 surge una nueva sociedad: el afán de consumerismo y el triunfo de los medios de comunicaciones cambian la sociedad. Los artistas se dispersan, el arte moderno se divide en múltiples escuelas. Una nueva generación se impone.

PARIS-PARIS fue al igual que sus precededoras, ideada por Pontus Hulton, Director del Museo de Arte Moderno en el Centro Pompidou desde su creación en el 1976. Aunque fue criticada en Francia como una exposición un tanto confusa, no deja de ser sumamente excitante para la generación de la 2da. guerra mundial y de un gran interés histórico para todos.

PARIS-PARIS pertenece al nuevo "ESTILO BEAUBOURG", el de las grandes exposiciones temáticas que han atraído un numeroso público y ha hecho de este Centro un éxito sin presedente.

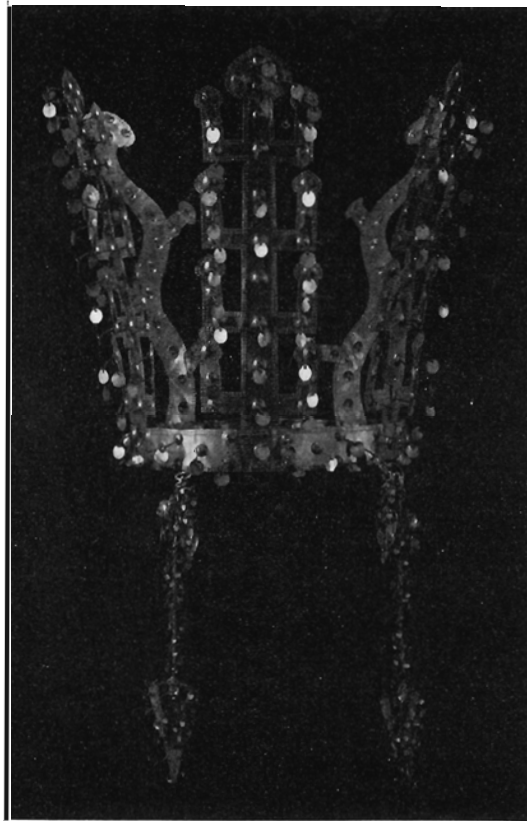
H.S.



Fernand Léger
"El Acróbata
y su Ayudante",
1948.

EL ARTE DE MONTAR EXPOSICIONES

Por: Frances M. Bothwell del Toro



Corona de la Tumba de la Campana de oro
(siglo 5-6 A.D. — Arte Coreano).

Hay exhibiciones de arte que resultan tan populares como el último concierto de salsa. Tres de éstas--dos en la ciudad de Washington, D.C., y una en Boston--son ejemplares magníficos de como lograr esta aceptación del público. Dos son de arte oriental y están organizadas de forma histórica: "The Bronze Age of China: An Exhibition from the People's Republic of China" y "5000 Years of Korean Art." La tercera es la muy comentada exposición de la obra de Rodin: "Rodin Rediscovered."

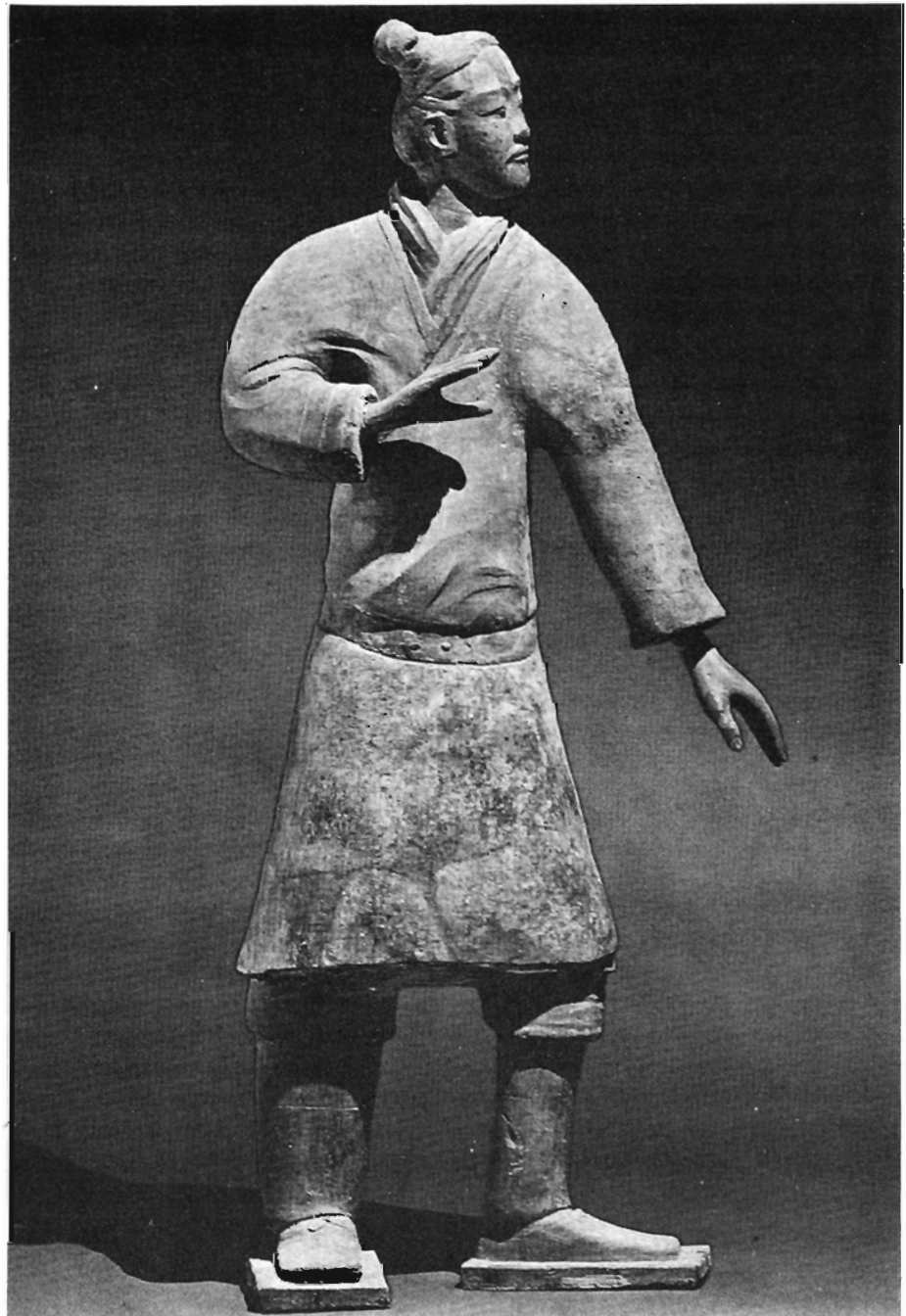
Las dos primeras fueron organizadas por los países de origen de las piezas expuestas. La exhibición china cubre el período entre el siglo 21 antes de Cristo hasta el año 220 A.D.

La civilización china es de las más antiguas en el mundo, y su nivel de sofisticación desde las épocas más remotas es aparente en las obras de bronce y terracota presentadas al público de forma cronológica. El desarrollo de la metalurgia en bronce en cualquier cultura antigua, señala Philippe de Montebello en su prefacio al catálogo de la exposición, aseguraba la creación de mejores herramientas que a su vez ayudaban a una mayor productividad, y de mejores armas para la guerra. En la China se usó el bronce en una tercera e importante forma: para la elaboración de artefactos imponentes para la comida y la bebida. Creados para rituales en templos y para las casas de reyes y nobles, servían para darle distinción a sus poseedores ya que el poder y la riqueza

se medía por el tamaño y número de los bronce. Tenían estas vasijas la ventaja real de poderse fundir en armas en tiempo de guerra y volver a fundirse como receptáculos en tiempo de paz. Los **ding**-calderos gigantes- eran los símbolos del estado desde la quasi-legendaria época de la dinastía Xia (2200 A.C.). La mayor parte de la exhibición está dedicada a estos labrados bronce rituales.

La exposición gozó de anticipada publicidad con la excavación a mediados de la década del 1970 de la tumba del primer emperador Qin Shihuangdi (Siglo 3 A.D.) y el increíble descubrimiento del ejército de terracota del emperador. Estas figuras- numeradas en los miles-son aparentemente retratos de todos los individuos que en la vida real constituían el ejército del monarca que unificó la China. Por sus números, su imponente escala natural, y su

maravillosa ejecución capturaron la atención de un público normalmente indiferente a hallazgos arqueológicos. Los conservadores de la exhibición gozaron de una muy conveniente cronología ya que pudieron comenzar ésta con uno de los bronce más antiguos de que se tiene conocimiento-una copa de vino de elegantes proporciones y exquisita labranza- y culminar el recorrido del espectador con una muestra de ocho figuras del afamado ejército, las verdaderas estrellas del espectáculo. Un caballo y siete soldados representando las distintas ramas del ejército embelesan al público que asiste a la exhibición. El cambio de medio, además del mérito intrínseco de las figuras, presenta una agradable sorpresa para el espectador casi abrumado ya por su recorrido por los bronce. La exposición es, pues, un éxito en todo sentido: por la calidad de lo expuesto, por su



Infante del Ejército
Terracotta
Dinastía, Qin.
221-210 B.C.

meticulosa presentación explicativa, y por su organización dramática y entretenida.

Por otra parte la exhibición coreana ambiciona dar al público un recorrido a través de toda la prehistoria e historia de esa península asiática. Demasiado frecuentemente se reconoce este país solo por su desafortunado rol en la historia del siglo actual. Además vive en la percepción popular totalmente bajo la sombra cultural del gigante que es la China. Esta muestra de artefactos creados a través de 5000 años debe ayudar a independizar a Korea de su vecino. China sin duda sí ha sido una poderosa influencia, pero no obstante a su cercanía Korea desarrolló rasgos muy particulares en su quehacer cultural.

Partiendo de una gigantesca urna de terracota que data del

3000 A.C., los conservadores del Museo Nacional de Korea han escogido piezas representativas de todas las épocas. Entre éstas se destacan las finas coronas de oro y jade de la época de los tres reinos (Siglo 1 A.C. al Siglo 7 A.D.) la cerámica (del siglo 12 en adelante) con el esmalte característico de verdecedón, y las pinturas en seda y papel de los últimos siglos.

La orfebrería del reino **Silla**, uno de los tres reinos que unificó por vez primera la península coreana en el siglo 7 A.D., es de una extraordinaria belleza. Encontradas en las tumbas de piedra que eran prácticamente inviolables y donde yacían nobles y realeza, representan una calidad de trabajo casi único en todo el oriente. El reino **Silla** resistió por ciento cincuenta años el budismo que había ya sido



Foto, F. Bothwell

Detalle de los "Burgueses de Calais".

aceptado por los otros reinos y mantuvo así unas tradiciones autóctonas en sus artes por más tiempo, y al aceptar finalmente la nueva religión, adaptó su estilo a ésta usándola como nueva fuente de inspiración.

La cerámica coreana es con justicia de las más admiradas en todo el mundo. Desde el siglo 10 A.D. se usaron esmaltes en forma consciente y ya para el siglo 12 había surgido el estilo basado en el esmalte verdecedón. Las piezas en la exhibición son representativas de los principales usos a que se pusieron las nuevas técnicas. Predominan utensilios de mesa (platos, tazas y jarras para el vino), de escritorio y vasos y jarrones para flores. Para el siglo 15, la cerámica de la dinastía Yi mostraba unos cambios de gusto con el uso de decoraciones atrevidas y formas sólidas. Ironicamente estas nuevas tendencias, las cuales dieron origen a las famosas piezas utilizadas para la ceremonia del té en Japón, prácticamente desaparecieron en Korea a partir de las devastadoras invasiones japonesas en el siglo 16.

Las pinturas en la exhibición muestran una serie de rasgos que la distinguen de la pintura china. Aunque surgió basada en modelos chinos, la pintura en Korea muestra una preferencia por los fuertes contrastes, la verticalidad en lugar de la profundidad, y un chispeante sentido del humor que se manifiesta con mucha frecuencia en los ejemplos aquí vistos. Los artistas coreanos prefirieron por sobre todo pintar sobre seda.

La tercera exhibición sobre la cual quiero comentar ha recibido ya estupendas críticas dentro del ámbito artístico. "Rodin Rediscovered" es una exposición muy distinta a las otras aquí reseñadas. Dedicada al gigante que dominó la escultura entre los finales del siglo diecinueve y principios del veinte, es la exhibición más grande que se le haya dedicado jamás. Los conservadores que la organizaron utilizaron los últimos descubrimientos y técnicas de estudios en la historia del arte para montarla. El resultado es una fascinante educación para el espectador. La exhibición está ubicada en la preciosa Ala Este de la Galería Nacional en Washington, D.C. diseñada por I.M. Pei y utiliza los espacios que provee el

interesante edificio con gran sentido de drama. Comenzando desde el nivel más alto del museo, "Rodin redescubierto" utiliza todos los niveles con su espacio fluyendo al próximo pero a la vez sirviendo cada uno como subdivisión temática. Entra el público en una sala que nos reproduce con amplia muestra el **salón** de la academia en los 1870 en el cual Rodin exhibió su obra para lograr aceptación del público. Revela esta introducción la escultura que predominaba y el ambiente artístico del cual surgió Rodin. La grandeza de los logros del escultor se destacan aun más al ver esta colección de elegantes, sentimentales, moralizantes estatuas con su naturalismo estilizado. Rodin aprendió de su experiencia con el **Salón** y partió de allí para abrir nuevos caminos en su arte.

Las salas que siguen, en distintos niveles, nos introducen a los métodos de trabajo del escultor en su estudio, a sus interpretaciones de la creación y la inspiración (tema que le interesaba pasionalmente), los mármoles, su relación con la fotografía y culmina con el proceso de creación de las **Puertas del infierno**. Esta última pieza que quedó inconclusa a la muerte del artista fue moldeada en bronce solo póstumamente. Para la exhibición se comisionó un nuevo moldeado que incorpora todos los elementos que Rodin proyectaba incluir en ellas, su obra maestra.

Como coda de la exhibición están salas dedicadas a los hijos de las Puertas del infierno (obras que Rodin separó de la obra matriz al quedar esta sin lugar final al cancelar el gobierno su comisión), sus experimentos con figuras parciales del cuerpo humano, con dibujos, y con figuras en movimiento. Termina en una sala que sirve de contraste al **salón** escultórico del diecinueve donde se exhiben diversos tratamientos de la figura humana influenciados en alguna forma por el gigante Rodin. Su obra, "**Hombre caminando,**" que presenta la figura masculina sin brazos ni cabeza domina esta sala ya que fue el uso de figuras parciales como ésta la que abrió las puertas para la innovación en la escultura moderna en la interpretación de la figura humana.

La exhibición de Rodin es tan rica que se dificulta captar toda la información y apreciar toda la obra con una sola visita. Es tan gigante como el hombre que trata de presentarnos. Nos lo muestra de forma tal que estimula a querer saber más, a redescubrir por cuenta propia todos los aspectos del artista.

Las tres exhibiciones, pues, son de calidad excelente. Demuestran que una exposición organizada con cuidado, coherencia y el uso de dramatismo en la presentación atrae a todos los públicos, y que todos de ellas aprenden y se enriquecen. Aún más son un importante elemento en la publicidad que hoy más que nunca necesitan los museos ya que atraen a multitudes a éstos--multitudes que descubren así los placeres de meditar entre las más elevadas obras creadas por el espíritu humano a través de toda su existencia:



Foto F. Bothwell

"LOS BURGUESES DE CALAIS" escultura en bronce de Rodin.

LA BIENAL DE SAO PAULO 30 AÑOS DESPUES

Por: Haydee Venegas



Carlo Pittore, Estados Unidos (Arte Postal).

Atraídos por el renombre de la Bienal de Sao Paulo, en octubre de 1981, un grupo de artistas y conocedores del arte puertorriqueño, nos trasladamos a Brasil para poder disfrutar de tan importante evento. Ibamos con la ilusión de estar en contacto con lo mejor del arte contemporáneo.

La primera Bienal se celebró en 1951 bajo la coordinación de Francisco Matarazzo Sobrinho. En aquel momento se presentaron innumerables obras de importancia como **Guernica** de Picasso y otras de Kupa, Giacometti, Stuart Davis, Georgia O'Keefe, Pollock, Calder, Noguchi, Tanguy y varios artistas latinoamericanos de fama internacional. La calidad de las bienales convirtió a Sao Paulo en uno de los principales centros artísticos mundiales y posiblemente el más importante de América Latina. Su prestigio y el hecho de que los países representados cubren los gastos de sus participantes, hacen afirmar al crítico de arte Juan Acha (**Revista**, No. 6 vol. 2, 1981) que la Bienal de Sao Paulo "Tiene para largo rato." Sin embargo, la muestra de este año fue muy pobre.

La Bienal de Sao Paulo ha pasado por varias crisis internas y externas así como varias transformaciones en sus 30 años. La X y XI (1969-71) Bienal fueron boicoteadas por los artistas extranjeros y locales y desde entonces ha decaído mucho. El propio curador, Walter Zanini, afirma (**Modulo**, sept. 1981) que "la Bienal, pasa por una fase indefinida de transición."

Poco antes de la apertura de esta Bienal se le preguntó a

Pietro María Bardi, director del Museo de Arte de Sao Paulo, si vale la pena la Bienal a lo que respondió, "Es preciso acabar con la Bienal, Hay que hacer una cosa nueva. El reglamento se basa en un reglamento del profesor A. Frodoletto del 1895, casi un siglo de viejo. Al mismo tiempo el crítico Jacob Klintowitz publicó un libro titulado **30 segundos de televisao valem mais do 2 meses de Bienal de Sao Paulo. Isto é bom ou é ruim?**

Independientemente de estas cosas, es obvio que la Bienal afronta momentos difíciles. Esta última muestra como pudimos ver manifiesta el estado de crisis en que se encuentra la organización de la Bienal de Sao Paulo. El edificio de la muestra está en un avanzado estado de deterioro. Las obras están mal colgadas y no siguen un patrón temático o geográfico lógico, a pesar de que se contrató al arquitecto Jorge A. de Sousa para su diseño. Un impresionante equipo de reconocidos artistas y críticos de Chile, Estados Unidos, Italia, Japón y Mexico participaron como curadores de la exposición. Nos preguntamos ¿Cómo teniendo personas de tanto prestigio en el comité, no logran tener representación de artistas cuya calidad comparara con la de los curadores. Solo 30 países participaron y en la lista de participantes se reconocen muy pocos nombres de fama internacional.

La actual Bienal está dividida en tres 'núcleos'. El primer núcleo se divide a su vez en dos secciones. La primera, muestra artistas que utilizan nuevos medios como el video,

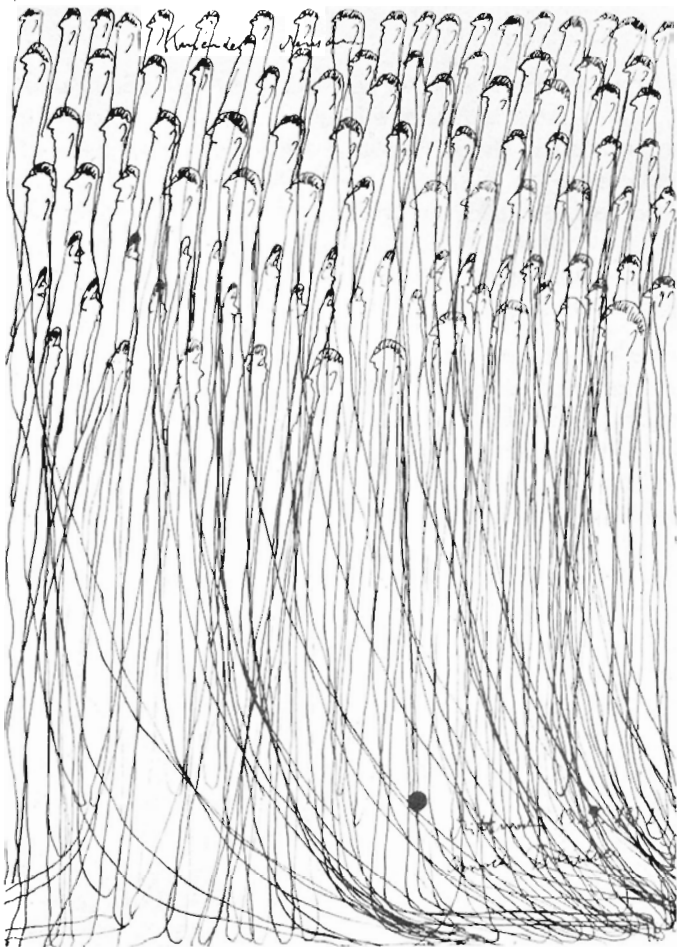
los rayos laser y computadoras. La segunda está dedicada a nuevas tendencias utilizando los medios tradicionales. El segundo núcleo corresponde a exposiciones de carácter retrospectivo o antológico. En este núcleo participaron Paul Delvaux de Bélgica y el recientemente fenecido Philip Guston representando a los Estados Unidos. El tercer núcleo mostraba películas, documentales y bailes folklóricos de latinoamérica. Además había dos exposiciones paralelas, una dedicada al Arte Postal, donde participaron más de 350 artistas; y otra titulada "Arte Incomún." En esta última se presentaron obras creadas por artistas "naif", presidiarios y dementes.

Los representantes de Gran Bretaña, Gilbert & George, impresionaron a la crítica con sus enormes "esculturas Vivas." El impacto y monumentalidad de estas obras se logró por la yuxtaposición de ampliaciones fotográficas. Los temas son principalmente mendigos, deprimidos, desanimados y soñadores. Una de las obras de mayor impacto fue *El Patriota*. Esta obra está construida de 21 paneles fotográficos y mide aproximadamente 6 x 115'.

Entre las representaciones oficiales se destaca la retrospectiva de Paul Delvaux (1941-81) por su excelente técnica, uso de colores y un increíble uso de la perspectiva. Sin embargo, todas las 84 obras tienen el mismo tema: mujeres vestidas o desnudas en ambientes que se remontan al siglo pasado. La repetición del tema llega a aburrir al espectador. La otra representación interesante fue la de



Paul Delvaux. "L'HOMME DE LA RUE".



Oswald Tschirtner.

Philip Guston. Apartándose del expresionismo abstracto que lo caracterizó, nos presenta obras inspiradas en las tirillas cómicas que son una crítica a la sociedad norteamericana.

Tres artistas japoneses presentaron unas obras de corte minimal, que estaban algo interesantes. De interés también había **Un proyecto para la construcción de un cielo**, una obra conceptual creada por una artista chilena. En general los representantes de Chile enviaron obras de gran impacto. Corea del Sur y Yugoslavia enviaron impresionantes representaciones en términos de número, pero su calidad es otro tema a discutirse.

Otro de los artistas que causó sensación fue el brasileño Cildo Meirelles con una obra conceptual que se extendía por todo el edificio. Desde la entrada a la muestra pudimos apreciar una serie de cordones que casi formaban una alfombra. Algunos de los espectadores cargaban carretes de cordón fino que iban soltando según caminaban. Por todos lados se veían carretes abandonados. Nadie sabía que significaban los cordones, fuera de que hacían más patente el estado de deterioro del local. Solo se divertían enredándose y enredando a sus compañeros. El misterio se descifró al final en el tercer y último piso, donde se encontraba en un cubículo una escoba de cuya base fluían los cordones. Esta obra se titulaba **La Bruja**. Es de conocimiento que Brasil es la capital del ocultismo, creemos que esta obra es alegórica o representativa de varios de los males del país incluyendo la gran confusión, enredo y desorganización que se pudo percibir en ésta última Bienal de Sao Paulo.

APUNTES SOBRE LA CONSERVACION DE LAS PINTURAS AL OLEO

Por: Franco Nanarionis

En la antigüedad, en las primeras centurias de la civilización, no existía un concepto real acerca de la preservación. Se creaban objetos de arte que, más tarde, a no ser que fueran colocados como parte de los tesoros en las tumbas, quedaban a merced de los rigores del tiempo. Solamente cuando fueron depositados en las tumbas formando parte del tesoro funerario, como en el antiguo Egipto, sobrevivieron largo tiempo. Incluso en la época Romana parece que no existía todavía una conciencia socialmente extendida acerca de la preservación del arte, a pesar de que los últimos emperadores y algunos ciudadanos se convirtieron en los primeros coleccionistas de arte a gran escala. Miles de obras de arte inapreciables, principalmente pinturas griegas por las que se pagaron precios comparables a lo que hoy se paga por un Rembrandt o un Tiziano, fueron colgadas sobre las paredes en espera de ir perdiendo el color y desintegrarse. Se aceptaba la desintegración como el curso normal de las cosas. No se hacía nada, ni preservar las pinturas ni reparar los daños.

En los primeros tiempos de la Era Cristiana las pinturas se enfrentaron más o menos al mismo problema. Durante los repetidos ataques iconoclastas, deliberadamente hubo destrucción. Las iglesias eran vaciadas de pinturas y esculturas que fueron quemadas o rotas como ídolos. Toda pintura pagana fue quemada por ser obra de Satanás. A pesar de que estos períodos fueron breves, se perdieron irremediablemente cantidades incalculables del tesoro artístico.

En la época Medieval se crearon magnas obras de arte tanto para las iglesias como para patronos privados, pero dichas creaciones permanecieron como posesiones privadas. Sólo en el Renacimiento tardío ciertos coleccionistas comenzaron a considerar las piezas de arte como objetos susceptibles de intercambio, y de esta forma echó raíces el comercio del arte. Con el tiempo, el coleccionar arte se convirtió en inversión, hablando en términos de negocio, un negocio basado en objetos de belleza creados por personas

de renombre - Giotto, Massaccio, Da Vinci, etc., - no basado en puros productos - como en la época Medieval - hechos por trabajadores asalariados anónimos que trabajaban en un anónimo taller de artesanía o bodega. Fue entonces cuando claramente se vio la necesidad de preservar y reparar tales objetos de belleza.

Pasado el Renacimiento, durante la época Barroca, algunos artistas y coleccionistas del siglo XVII se involucraron en este creciente problema, pero no fue hasta el siglo XVIII en la República Austriaca de Venecia que el gobierno comenzó a considerar el problema de la conservación de las obras de arte extensivamente. Después de muchos años de discusión, el gobierno al fin escogió al señor Pietro Edwards - para que se encargara de la enorme responsabilidad de preservar las grandes obras de la pintura veneciana, muchas de ellas de tamaño enorme. Habían obras de Tintoretto, Veronese, Tiziano, y otras en inminente peligro de desintegración.

Otros países, como Austria, con el tiempo siguieron el ejemplo de Venecia. Sus primeros intentos fueron imperfectos y se cometieron muchos errores. Gracias a estos esfuerzos el arte y el oficio de la restauración de pinturas se convirtió rápidamente en un proceso metódico más generalizado, a pesar de los charlatanes y de los bienintencionados pero incapaces que la practican. Ellos son los responsables de abundantes daños e incluso de cierto grado de destrucción.

De todos modos, para fines del siglo XVIII y durante el XIX se llevaron a cabo con éxito muchos ambiciosos proyectos. Un buen ejemplo de ello es "La Madonna de Dresden," de Rafael, pintada originalmente sobre un panel de madera. El soporte de madera sufrió severamente a causa de la polilla, hasta el punto de que únicamente un nuevo soporte podría prolongar la existencia de la pintura. La superficie de la pintura fue recubierta con una gruesa y sólida capa, creada pegando papel hoja sobre hoja hasta formar un panel sólido.

Después, con mucha calma y cuidado, fue removido y raspado el viejo soporte de madera hasta que - desgastando con infinita paciencia y cuidado, quedó expuesta la parte de atrás del gesso que servía de base a la pintura. El restaurador adhirió al gesso el nuevo canvas preparado usando planchas calientes y pega en pasta hecha de resina. Entonces la pintura, ya con su nuevo soporte, fue colocada sobre un nuevo bastidor. Finalmente, se quitó la gruesa capa de papel del frente con mucho cuidado, y se tensó el bastidor.

Entre las restauraciones más recientes, un ejemplo digno de mención fue una pequeña pintura italiana del siglo XV realizada con tempera al huevo, que fue restaurada después de la segunda guerra mundial. Después de pegar el frente de la pintura a un canvas de hilo muy bien estirado, fino, blanqueado, el restaurador no sólo sacó completo el soporte de madera, sino que también sacó el gesso intermedio de base. Tan delicadamente trabajó y con tanto cuidado que no hubo el menor daño de ningún tipo. Uno podía ver las primeras y finas pinceladas usadas para dibujar el contorno en la figura, sobre las cuales se aplicaron las primeras capas suaves de color en forma de aguadas, sobre las cuales, aunque ahora son imperceptibles; se pintaron luces y sombras. Con el tiempo esta pintura tuvo que ser adherida a un nuevo panel especial.

Hoy en día, en la mayoría de los casos, una pintura que ha sido realizada sobre un panel no suele ser transferida a una tela, sino a otro panel. Siempre que es posible, la madera se reduce al mínimo espesor posible - desde 1/16 de pulgada hasta 1/4 de pulgada - y a veces más grueso, dependiendo de la clase de madera, de su grado de preservación y del grosor necesario para eliminar o minimizar al máximo todo riesgo de reacción a los cambios de humedad. Una vez conseguido el adecuado espesor y listo, se adhiere la pintura al nuevo panel usando pega de resina y de cera.

El estudio de los viejos escritos sobre antiguas técnicas usadas en la pintura aportan muchos datos sobre las técnicas de restauración que a menudo han sido inefectivas y hasta dañinas para la obra de arte. Algunos autores recomendaban limpiar la pintura con orina, o con un jabón fuerte, frotarla con piedra pómez o incluso con ceniza de madera y agua para quitar el sucio y el barniz viejo. En las habitaciones de almacenaje de la mayoría de los museos de Europa uno puede percatarse con horror de estas malas prácticas - caras con las facciones dañadas, bodegones con objetos carentes de detalles, y paisajes con áreas reducidas prácticamente al puro canvas.

En un antiguo volumen, las instrucciones que daban para volver a entelar por completo una pintura vieja consistían en colocar la pintura con la cara hacia abajo sobre una mesa - no se menciona ningún otro preparativo ni acondicionamiento - construir una pequeña pared a base de cera de abeja alrededor de los bordes de la pintura y después inundar el interior con un ácido corrosivo para disolver de esta forma los hilos del viejo canvas. En manos de un aficionado inexperto, esta es una forma perfecta para destruir una pintura.

Hablemos ahora del momento presente en la técnica de la restauración. Los materiales básicos que hoy se usan en la

restauración no son muchos; todo estriba en la inteligencia y capacidad de los dedos del restaurador. Antes, para sacar mejor el barniz se usaba el alcohol; las antiguas instrucciones hablan del destilado del vino. En los Ochocientos, en Holanda, y Laurie en Inglaterra usaron amonía, en Holanda mezclado con bálsamo de copaiba y Laurie mezclado con aceite de castor. Pero generalmente se usaba alcohol puro. Hoy en día muchísimos usan la acetona - o las mezclas a base de acetona. La gran ventaja de la acetona es su gran volatilidad - se desaparece casi inmediatamente de la superficie del cuadro después de su acción solvente. - Otros materiales usados en las varias fases de una restauración podrían ser: cera de abeja, cera microcristalina, cera de carnauba, colofonia, resina dammar, resina almáciga, trementina, esencia de petróleo, harina de arroz, cola de piel, pega blanca, goma laca, el "Stand oil", goma elemí, jabón blanco, acetona, alcohol, amonía, etc.

Las ceras sirven de gran ayuda usadas ellas solas o mezcladas y fundidas con otros ingredientes tales como elemí y carnauba para proteger los elementos de madera, o con resinas como la trementina de Venecia y colofonia o dammar para convertirlo en pega adhesiva para reentelar o montar la pintura sobre el panel o para reasegurar la pintura que ha desmerecido. Las resinas se usan no sólo en los adhesivos sino también en los barnices, como barniz de retocar, o en el barniz final, al cual se le podría añadir una pequeña cantidad de Stand oil.

La trementina, o esencia de petróleo, se usa mucho como solvente y para diluir, para disolver las ceras y las resinas, para diluir los colores usados en los retoques, y para anular la acción de los químicos usados como solventes para sacar



La cara en un retrato de señora del siglo XIX. Por daños de agua, la pintura se estaba desprendiendo de una gran parte del cuadro, resultando como se ve en pérdidas de pintura. En este detalle se ve también el resultado de una parcial limpieza. La pintura está ya consolidada con adhesivo de cera aplicada por atrás con plancha caliente. Está lista ahora para la aplicación del yeso.

capas de barnices viejos.

Muchas veces el lienzo de una pintura se encuentra muy dañado o muy frágil debido al efecto de los años o de la humedad. En este caso se puede aplicar un nuevo lienzo por detrás o montar la pintura sobre una tabla. Si la pintura se está despegando del lienzo, antes que nada hay que fijarla pegando un papel suave sobre la superficie usando pega de harina de arroz. Una vez seco, se aplica un lienzo nuevo por detrás usando una mezcla especial de cera de abeja (cera microcristalina), resina, cera carnauba y goma elemí, y planchando con plancha eléctrica o poniendo todo sobre una mesa caliente (una mesa especial de metal preparada eléctricamente para calentarse). Para montar la pintura sobre una tabla el método es un poco más complicado. La tabla o plancha (pressedwood o aluminio) es cortada al tamaño adecuado. Se cubre después con una adecuada capa de cera aplicada con una plancha caliente. Se prepara la parte de atrás del cuadro; hay que quitar viejos parches, y nudos e imperfecciones. En este proceso a veces hay que endurecer el lienzo viejo con resina. Se aplica cera en pasta, que es una cera dura que se derrite con una plancha hasta que todo el lienzo está impregnado. Se pone el cuadro antiguo sobre la tabla, se cubre con una capa de cera en pasta, sobre cuya superficie se coloca un papel suave y bastante grueso que va a servir de protección contra la plancha caliente, y si la pintura contiene áreas de pintura gruesa (impasto) hay que usar una cubierta de fieltro - como en épocas pasadas una capa de segadura. Entonces se comienza a pasar la plancha caliente hasta que el cuadro se va adhiriendo a la tabla. Lo normal es que no se consiga una perfecta adhesión con una sola planchada, de manera que se pasa ésta dos y hasta tres y cuatro veces en algunos



El cuadro entero completamente limpio y consolidado, con el yeso nuevo listo para retoques.

Todas las fotografías se presentan sin ningún retoque fotográfico.

cuadros grandes o de lienzo duro y grueso. Este trabajo se facilita con el uso de la mesa eléctrica con motor al vacío. Todo el trabajo se reduce a preparar todos los elementos y después aplicarle finalmente el calor.

Más sencillo es el proceso de colocar el lienzo sobre otro lienzo. Y más rápido. Algunos montan el cuadro viejo y el lienzo nuevo sobre bastidores separados, más largos los del cuadro que los del lienzo. Se impregna el cuadro viejo por atrás con cera y se coloca el lienzo nuevo sobre ella. Se comienza a aplicar la cera a través del lienzo nuevo con plancha caliente hasta que los dos se unen y quedan completamente impregnados en cera. Luego se dejan enfriar. Al final del proceso el cuadro se monta sobre los bastidores definitivos.

Un restaurador bueno de verdad tiene que ser buen pintor, con ojo, muy sensible a los efectos materiales y a los colores de los pigmentos, o sea, conocer bien las técnicas y procedimientos de los siglos pasados. Todo esto tiene importancia tanto en el área de limpieza del cuadro, especialmente en el proceso de sacar el barniz viejo, como en el proceso de retocar, cuando hay daños y lagunas de gran tamaño. En este caso, hay dos maneras de retocar: la primera es hacer retoques invisibles o recrear completamente formas y detalles en las áreas que faltan, como se usó durante los Ochocientos y se hace hoy día para los comerciantes en cuadros. La segunda forma es muy usada en los laboratorios de los museos. Ya no se trata de ocultar un daño grave. Las pequeñas manchas o daños se retocan de una forma invisible, pero las grandes áreas se retocan solamente para minimizar el daño, con pinceladas claramente visibles de cerca pero que se pierden y se acomodan al efecto general del cuadro desde una distancia adecuada para apreciar el cuadro en su totalidad.

Los medios usados con los pigmentos para retocar, como los pigmentos en sí, pueden variar y, de hecho, han variado a través de los tiempos y según los lugares. Muchas veces se usa el pigmento muy molido y se mezcla con yema de huevo, con goma arábiga (acuarela) y a veces con cera. Algunos restauradores usan colores al óleo ya preparados, quitando el exceso de óleo, y, como medio, usan yema de huevo, barniz dammar o alguna de las resinas acrílicas. A veces se pone una primera capa de color preparatoria con el color de huevo o de acuarela, y se acaba con bañados de color a resina.

Y al final se necesita la capa última de barniz para proteger la obra del sucio y para que se manifieste claramente la belleza de cada color, especialmente los colores ricos y oscuros. Con la llegada de las resinas acrílicas muchos laboratorios las usan por sus cualidades de permanencia, nunca se oscurecen ni se toman amarillas, cosa que ocurre con todos los barnices preparados a base de cobalto o de almáciga. Pero tienen a su vez el inconveniente de no impedir que la humedad pase a través de su estructura, dejando los colores y la tela o tabla misma del cuadro sin protección. De modo que se necesita en estos casos la aplicación de una última capa, una finísima capa a base de cera o mezcla de cera y resina disuelta en trementina o esencia de petróleo. Por otro lado, una aplicación de barniz dammar, puro o con un

pequeño porcentaje de Stand oil, protege el cuadro suficientemente en condiciones normales. Si hay dudas sobre las condiciones ambientales, también debe aplicarse la cera. Una vez seca ésta, se puede conseguir un brillo sutil y bello frotando con un paño suave.

A pesar de que hoy existen medios especializados para conocer el estado de una pintura, los rayos X, máquinas electrónicas que analizan la estructura física de un cuadro, métodos de análisis químicos, sin embargo al fin y al cabo todo depende de la inteligencia y el buen criterio del restaurador. Todavía ocurren errores y daños a pesar de todo, principalmente por errores de juicio. Un Fra Angélico y un Tiziano, en Roma, quedaron apagados, el Fra Angélico irreparablemente cambiado. Un Rembrandt, en la colección del Museo Metropolitano, titulado "La Flora", y un autorretrato del mismo autor perdieron los colores y bañados finales. Por suerte, "La Flora" solamente perdió sus últimos bañados armonizantes, que un experto pudo volver a crear. Ahora nuevamente es un cuadro sumamente bello, pero su actual belleza de bañados modernos, no los de Rembrandt. Sin embargo, en general, los resultados son muchas veces espectaculares. A partir de la Segunda Guerra Mundial cada nación europea tiene su centro de restauración y conservación. El Instituto de Conservación de Madrid está haciendo unos trabajos fabulosos. El Museo de Louvre (lo mismo que el de Boston) tienen no sólo talleres de conservación, sino laboratorios de análisis con máquinas de gran precisión para analizar no sólo la estructura y composición de los materiales dentro de una pintura, sino incluso para analizar cualquier otra situación como la consistencia atómica de objetos de cerámica, de vidrio, de metal, de mármol.

Estos solventes fuertes para sacar barnices viejos pueden ser la acetona pura o - si el barniz es muy viejo y difícil de sacar - varias mezclas, dependiendo de la reacción del barniz o del sucio. Muchos cuadros españoles están desfigurados con una capa negra y extremadamente dura - consecuencia de haber usado la clara de huevo como barniz final. Esta sustancia fue usada en Italia como barniz temporal en lo que la pintura se secaba. La técnica de entonces consistía en crear un cuadro en varias etapas, y entre estas etapas se dejaba secar el cuadro varios meses. Antes de continuar la pintura, se quitaba esta capa de clara de huevo con agua, y una vez seco el cuadro se aplicaba una capa de aceite o de barniz como base para la nueva etapa. Los pintores españoles aprendieron el uso de la clara, pero a medida que pasó el tiempo fueron olvidando la necesidad de sacarla y se comenzó de esta forma a usarla como barniz final. Los resultados fueron desastrosos. Afortunadamente casi todas las pinturas antiguas se pintaron con un medio muy fuerte y duro - posiblemente a base de resina de cobalto - y gracias a ello es posible limpiar muchos cuadros de este género. Como solamente la amonía o mezclas conteniendo amonía pueden disolver lentamente esta capa negra, y la amonía puede significar la ruina instantánea para pinturas más frágiles, éste es un procedimiento sumamente lento y peligroso que requiere mucha paciencia y cuidado.

Pero todo esto sirve para los científicos del arte. En la conservación el interés del experto estriba en conservar lo

que existe. Si existen daños o capas que desfiguran, el experto restaurador intenta devolver el cuadro al estado más cercano posible a la intención del autor, ninguna añadidura ni ningún cambio que pudiera falsificar esta intención. Cuando hay dudas sobre el efecto original de una obra, entonces se hace lo mínimo necesario en cuanto a retoques, concentrando todo el esfuerzo en conservar lo que existe.

Muchas personas preguntan qué se puede hacer para proteger y conservar una pintura en el hogar. Pero hay muchas más que adquieren un cuadro, lo cuelgan en la pared, y se olvidan de él, incluso durante años. Con el tiempo, estas personas se sorprenden e inquietan porque descubren que el cuadro ha sufrido daños, muchas veces daños muy serios y a veces fatales. La polilla ha comido no sólo el marco, sino también el bastidor, y hasta la tela misma, dejando solamente la capa de imprimación y el film de color. Hay casos en los que la polilla hizo tan buen trabajo que llegó el día que la pintura apareció en el suelo, la polilla comió en tal forma la tela bajo el bastidor que, al estar sosteniéndola solamente la fina capa de pintura, cedió ésta al paso y se salió del bastidor o de lo que quedaba del bastidor.

Si se descubre acaso que el cuadro sufrió daños por acción de agua o de lluvia y que la pintura misma se está separando de la tela sobre la que fue pintada, se debe sacar el cuadro de la pared, ponerlo boca arriba en un lugar seguro y poco frecuentado y buscar un restaurador. Si tiene que moverlo o transportarlo a otro lugar, o al taller del restaurador, debe mantener la pintura en la misma posición para evitar la caída de pedazos de pintura. A veces es una lástima perder por esta razón partes importantes y reveladoras en la composición del cuadro.

Con el propósito de ser útil a todas las personas y



Detalle de la cabeza. Un daño serio fué la pérdida de la perla superior en el pendiente.

coleccionistas que aprecian las pinturas y las expresiones de las artes plásticas, hemos reunido unos cuantos pensamientos e ideas prácticas sobre el cuidado y conservación de obras tales como pintura, acuarela, diseños y grabados.

- Jamás se coloca una pintura o un grabado en los rayos directos del sol, especialmente un cuadro pintado sobre madera.
- No se coloca pintura o un grabado sobre, o cerca de una fuente de calor, especialmente si están realizados sobre madera.
- Jamás se coloca una lámpara o elemento de iluminación muy cerca de una pintura, especialmente si es pintada sobre tabla. Las luces de neón son seguras porque no generan calor.
- No se colocan obras sobre paredes húmedas.
- Siempre es conveniente, si es posible, aplicar algún químico antipolilla a los bastidores de una pintura y a la parte de atrás del marco, en toda área que deja la madera al descubierto.
- Jamás se limpia o se desempolva una pintura con un paño mojado. Se usa un paño seco y muy suave, o mejor aún, un plumero. Si se observa que el cuadro está perdiendo la pintura, no lo toque.
- Ningún aceite, ni siquiera de linaza, se aplica a una pintura con la errónea idea de barnizarlo o de enriquecer la pintura.
- Una pintura muy seca, o que comienza a desintegrarse, necesita una capa de barniz dammar,

(Dammar Picture Varnish), o de barniz mate, que es dammar preparado con cera de abeja.

- Si no se puede aplicar química antipolilla a los bastidores de una pintura, entonces se cubre el cuadro por detrás con un mosquitero metálico o con tela de fiberglass, sujeta al marco con tachuelas. Antes, se trata el marco con química, asegurándose de antemano que no haya polillas actualmente.
- Los grabados raramente sufren de hongo, de manchas de hongos, mientras están fuera de marcos, porque están en contacto con el aire libre. Sólo al enmarcarlos, que quedan cerrados herméticamente tras un cristal al frente y sobre cartones atrás y sellados con una cinta adhesiva, sólo entonces la humedad se acumula dentro y crea las condiciones que propician el crecimiento de hongo. Si existe actualmente hongo, coloque el grabado en los rayos del sol. Los rayos ultravioletas paran el crecimiento del hongo. Las manchas de hongo las debe eliminar un restaurador. Al nuevamente enmarcarlo, se debe limpiar bien el cristal con alcohol o Windex y usarse nuevos cartones. (Hoy se usan cartones especiales para prevenir el crecimiento de hongo).



Detalle de la cara. Los retoques están terminados y ya no se nota ningún daño. La perla perdida está reconstituida con la misma textura y riqueza de color de la perla original.

POR LAS GALERIAS

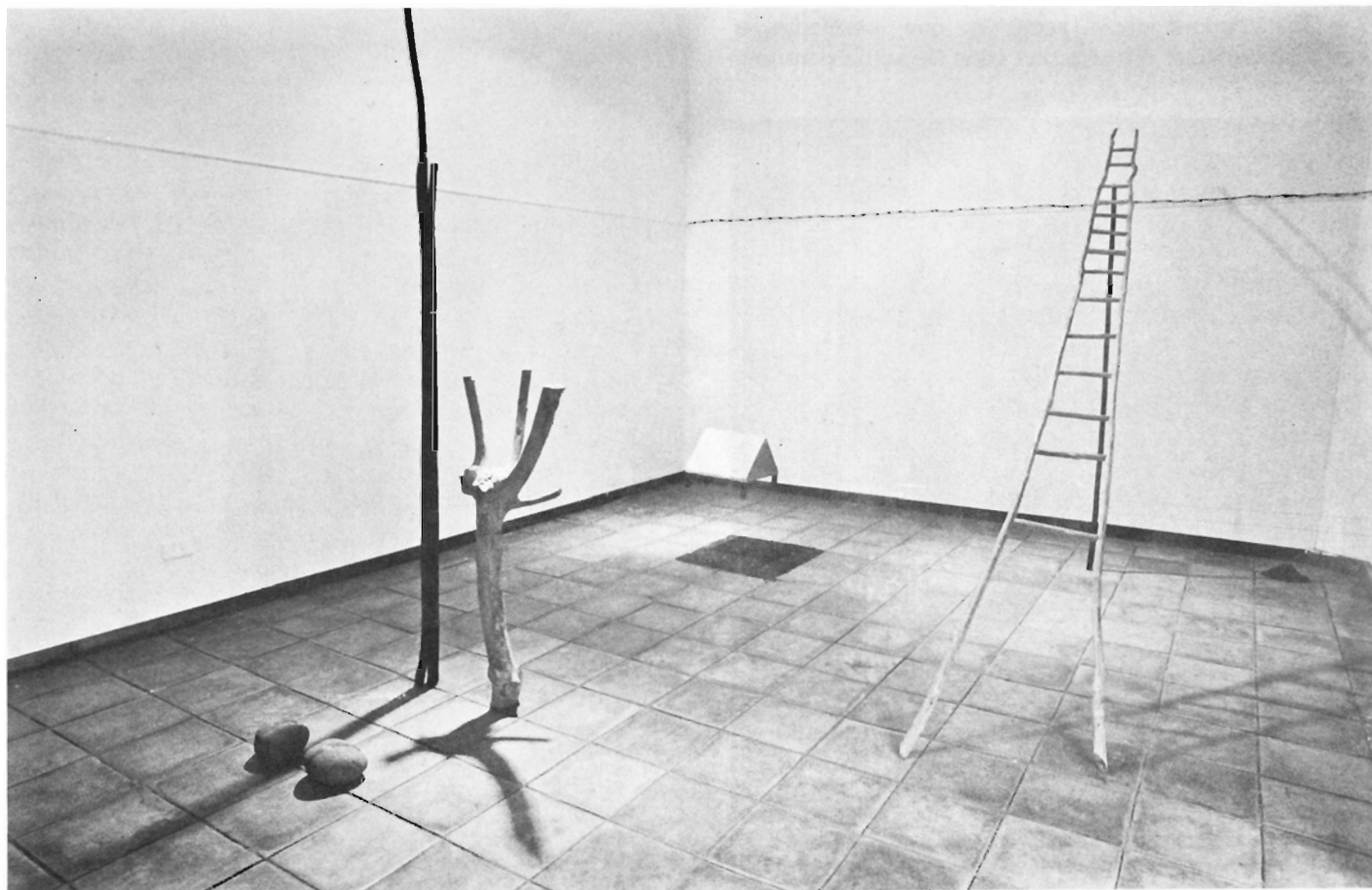
Delta de Pico'

- La pequeña pero acogedora galería de la Liga de Arte de San Juan se está convirtiendo en la sala favorita de los artistas jóvenes de Puerto Rico ya que es la única que patrocina exhibiciones de tendencias avant-garde tales como construcciones, instalaciones y exhibiciones de arte conceptual.

En el mes de agosto, Dhara Rivera, joven escultora puertorriqueña residente en Nueva York presentó tres interesantes instalaciones en las cuales utilizó distintos materiales tales como madera, papel, piedra, alambre y otros que tendidos en el suelo, formaban distintos ambientes urbanos, desiertos y sin vegetación, donde, debido a los abusos del hombre, la presencia humana tal vez ya no era posible. Dhara estudia actualmente escultura en Hunter College y participa del programa de Estudios Independientes del Museo Whitney de Nueva York.

- El 9 de octubre el Taller de Histriones bajo la dirección artística de Gilda Navarra celebró su Décimo Aniversario con una temporada de Repertorio en el Teatro Tapia conjuntamente con una exhibición en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan de Diseños, Carteles y Fotografías de la labor realizada durante esta década por la prestigiosa compañía teatral. Tanto la galería como el patio interior de la Liga se llenó de entusiastas admiradores que por primera vez pudieron apreciar en conjunto la magistral labor realizada por el Taller de Histriones desde sus comienzos.
- Noemí Ruíz también presentó el 30 de octubre en la Galería de la Liga una interesante muestra de su última obra con la cual vuelve a confirmar su excelente conocimiento y uso del color y el absoluto dominio que tiene de las formas y que establecen una vez más la

Dhara Rivera "INSTALACION I".



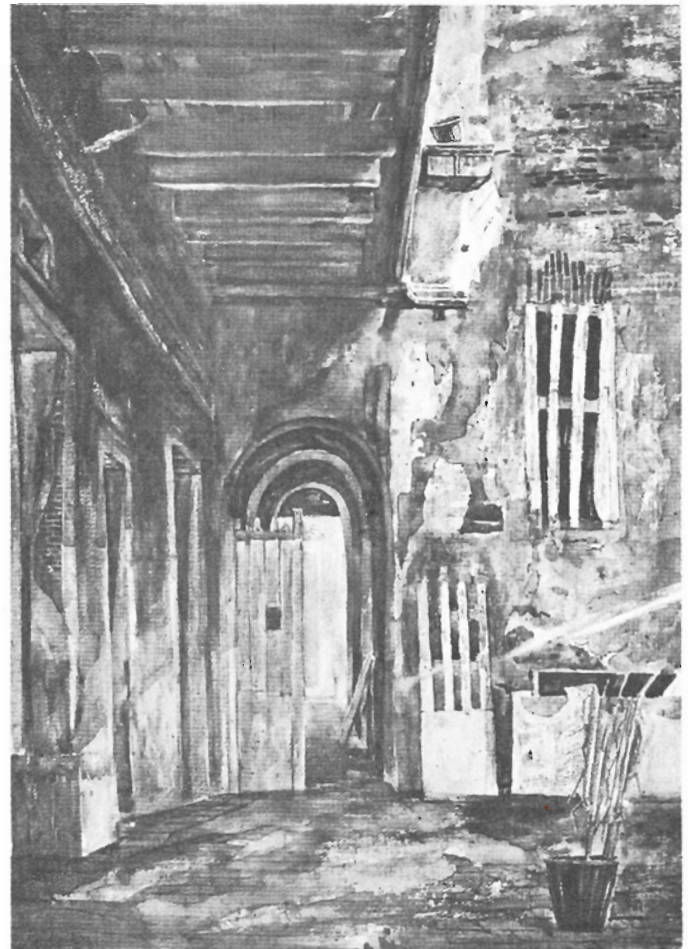
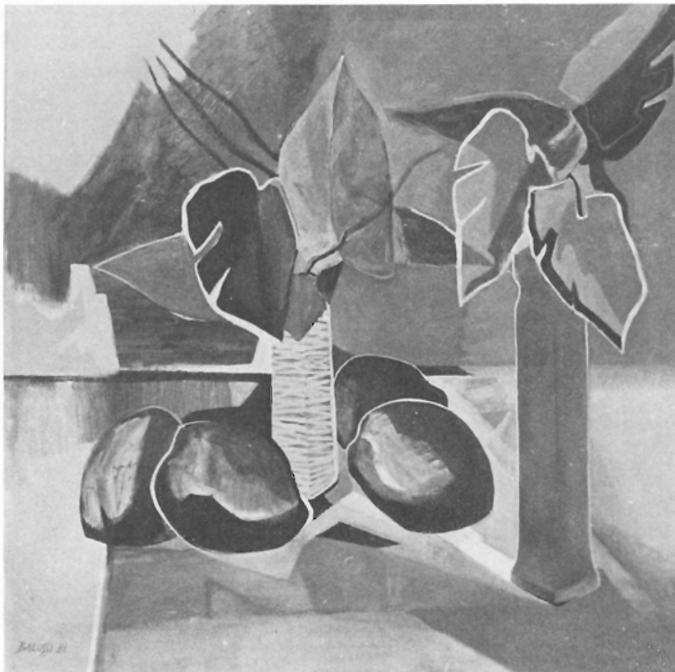
marcada influencia que ha tenido en el desarrollo del movimiento del arte abstracto en Puerto Rico.

- Actualmente, en la galería de la Liga presenta John Balossi una nueva serie de grandes cuadros en acrílico en algunos de los cuales vuelven a aparecer los caballos de los que no puede por completo alejarse. Otros son naturalezas muertas inspiradas en los objetos sencillos y sin pretensiones que lo rodean en su estudio: sus propias esculturas y cerámicas, ramas y hojas secas recogidas por aquí y por allá y envases, floreros, botellas, todos sobre fondos vibrantes de color en los que predominan el rojo, el verde y el azul. Sus dibujos en negro y sepia revelan una vez más el dominio que tiene el maestro de este medio. Balossi es uno de nuestros artistas más laboriosos ya que es en el diario y continuo trabajar donde se siente más logrado.
- Jorge Mendoza, artista boliviano de paso por Puerto Rico exhibió sus últimas acuarelas, algunas pintadas en su país y en Méjico y otras en las calles del Viejo San Juan. Ha captado muy bien Mendoza nuestra luz y nuestro ambiente.
- Varias otras exposiciones muy interesantes se han presentado en la Liga en estos últimos meses: la Colectiva de profesores en la cual se exhibieron más de 20 obras de otros tantos maestros y que dejó demostrado por su calidad la influencia de éstos en nuestro medio artístico; los grandes cuadros en esmalte sobre metal de Carmen Inés Blondet y los trabajos realizados en los talleres de la Liga por Pauline Kolstad.
- De las galerías comerciales de San Juan la más activa actualmente es la Galería Botello cuya directora Christiane Botello recoge en su local de la calle del Cristo y en el de Plaza Las Américas, la obra de varios de los más importantes artistas plásticos del país y del exterior.



Noemi Ruíz en su Taller.

"COCONUTS AND LEAVES" 1981 · Acrílico Sobre tela, Balossi.



"INTERIOR DERRUMBADO" Acuarela · Jorge Mendoza.

Allí abrió el 8 de octubre la exposición de Lorraine de Castro, joven escultora y ceramista puertorriqueña cuya serie de placas y pequeñas esculturas están llenas de ese delicioso humor al que nos tiene acostumbrados. Las Caras, Doñas y Perchas demuestran su recurrente obsesión con el tema de la mujer de hoy. Las Caras representan alegría, tristeza, burla, ironía; mientras que las Doñas aparecen en columpios, pedestales, tocando música y cuidando niños. Las Perchas, que son su última obra, son figuras cilíndricas asexuales con exageradas vestimentas de las que cuelgan los objetos mas increíbles como clavos, sogas, cadenas, trapos, etcétera.

- En Botello de las Américas exhibió Joaquín Reyes del 12 al 26 de noviembre sus últimos dibujos. Raras figuras de enigmática y penetrante mirada, a veces triste y a veces burlona; de exótico y lujoso ropaje de vivos colores y de grandes y vistosos sombreros, algunos con enormes y anchísimas alas, los que no estamos acostumbrados a ver en nuestro medio ambiente. Son figuras perturbadoras y extrañas, de otros tiempos y otros mundos que nos obligan a mirarlos, una y más veces. Reyes usa tintas, lápices de colores y aguadas de acrílicos sobre papel. Esta es su segunda exhibición de este año ya que hace algunos meses expuso con otros dos artistas en el Museo de Ponce.

"DOÑITA
CON SOMBRILLA"
Oxido de Cobre,
Lorraine de Castro.



"LA PERSEGUIDA" · Dibujo · Joaquín Reyes.

- También en Botello de Plaza expone Myrna Báez 6 grabados en los que utiliza nuevas técnicas que incorpora al aguafuerte y aguatinta y con las que logra interesantes y bellísimas texturas. Al igual que en sus últimos trabajos toma figuras de conocidas obras de arte de otros tiempos y las coloca sobre paisajes puertorriqueños contemporáneos. Esta es su primera exposición después de su regreso de Nueva York tras pasar allí cuatro meses trabajando en los talleres del Instituto Pratt adonde fue becada por el National Endowment for the Arts. Myrna Báez es considerada por la crítica como una de las más importantes grabadoras latinoamericanas contemporáneas.



- La Galería San Juan presentó del 4 al 23 de diciembre una exhibición de 18 monotipos de Jan D'Esopo. Estos trabajos, diferentes a sus trabajos anteriores son formas arquitectónicas pintadas con colores de serigrafía sobre el tamiz y pasadas con el rolo al papel donde las termina usando plumilla y acuarela. Todas representan distintos rincones de su casa y galería donde los arcos, murallas, ladrillos y puertas se mezclan en una composición abstracta de interesante diseño y colorido.

- El Museo de Arte de Ponce y el Museo de Arte e Historia del Municipio de San Juan, presentaron "Intercambio": exposición de 8 artistas puertorriqueños residiendo en Nueva York y organizada por la Galería Cayman para que estos hicieran su presentación artística en Puerto Rico.

Intercambio es a su vez el primer esfuerzo de la Galería Cayman de crear unos lazos entre artistas e instituciones de países latinoamericanos muy especialmente con Puerto Rico. Intercambio viaja a la República Dominicana en febrero para ser expuesta al público en las salas de Altos de Chavon y en El Museo Casas Reales en la ciudad capital de Santo Domingo.

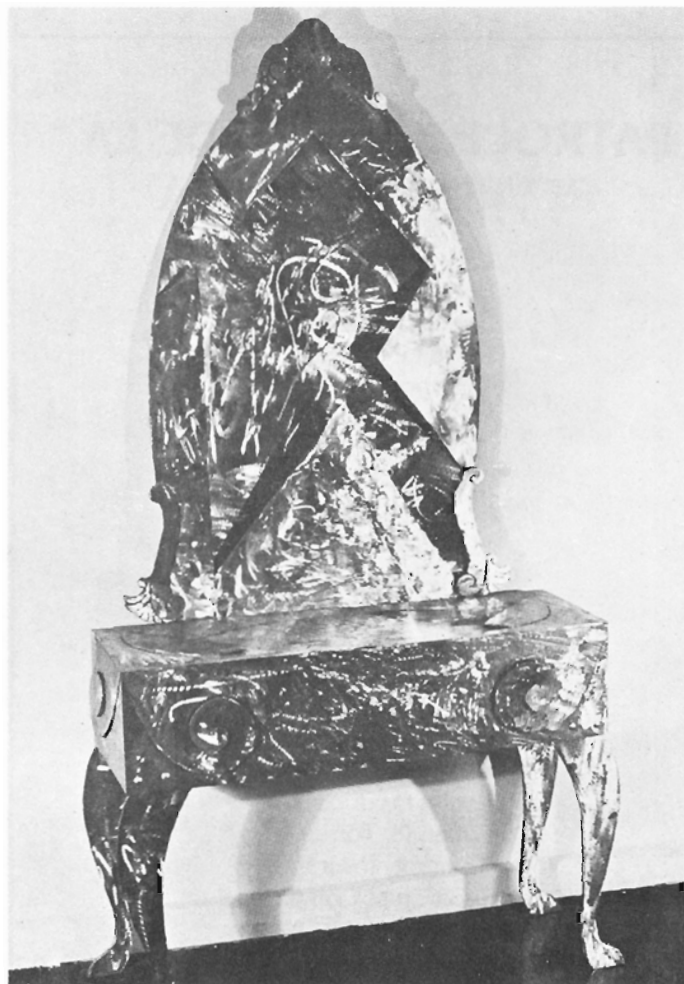
Siete de los ocho artistas que participan en esta exposición, Víctor Amador, Niles Cruz, Domingo Oliveras, Pepón Osorio, Jorge Luis Rodríguez, Peter Schira, María Vélez, hacen sus presentación inaugural en Puerto Rico. Dhara Rivera tuvo hace poco sus primera exhibición en la isla, en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan.



"EL SOFA DE NILITA" -
Aguafuerte 1981
Myrna Báez.



"MONOTIPO" de Jan D'Esopo.



La "Coqueta" Mueble/Escultura - de Jorge Luis Rodríguez.

Girod Trust Company

old San Juan, Puerto Rico



RICARDO JAEN, JR.

- MARCOS PARA CUADROS
- OLEOS
- GRABADOS
- SERIGRAFIAS
- ACUARELAS
- REPRODUCCIONES
- ESPEJOS
- LAMINADOS

CANALS NOS. 211 SANTURCE, P. R. 00907 - TEL. 723-5020

PLÁSTICA

Publicación bi-anual
de la Liga Estudiantes de Arte

Apartado 5181, Pta. de Tierra,
Puerto Rico 00906

Suscripciones:

Puerto Rico: \$6.00 al año
Exterior: \$8.00 al año

Imprenta Model Offset Printing, Inc.

PATROCINADORES DE LA REVISTA PLASTICA

Banco de San Juan
Banco de Santander
Gulf Petroleum
Banco Popular
Merril Lynch
G.T.E. Sylvania Inc.
Atlantic Southern
Peat Marwick
Puerto Rico Cement
Grana Olympic Mills, Co.
Sra. Gloria Moscoso
Sr. Guillermo Rodriguez
Sr. Francisco Levy
Sr. Miguel Hernández
Lic. Ignacio Rivera
Ing. Jaime Vázquez
Roche Products, Inc.
Juan N. Torruella
Guaranty Insurance
Girod Trust Company



**STUDIO
D'ESOPO**

San Juan

722-1808
725-3829

NORZAGARAY 204-6 OLD SAN JUAN



TELS. 722-2248
722-0892

Glass & Moulding

ART AND DRAFTING MATERIALS



PONCE DE LEON 1118 • STOP 17 • P.O. BOX 9744 • SANTURCE, P.R. 00908

ofi-arte

JUAN C. ALFONSO

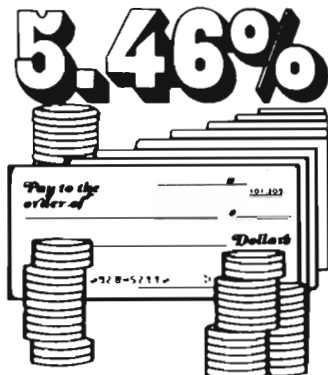
material de oficina - arte - escolar - copias xerox

PLAZA LAS AMERICAS PRIMER NIVEL LOCAL 108
HATO REY, PUERTO RICO 00919 TELEFONO: 754-8635

La Cuenta
Real

del Banco de San Juan
te gana dinero en
tu cuenta de cheques

Te gana interés al 5.46%
de rendimiento anual.



La Cuenta Real es tu nueva cuenta de cheques que te paga interés sobre tus depósitos.

Abre tu Cuenta Real del Banco de San Juan, donde realmente ganas el máximo.

Banco de San Juan. Ponemos más interés en tu Cuenta Real

*Equivale a un interés de 5.25% anual computado diariamente y acreditado mensualmente.

ARECIBO
Ave. Llorens Torres 199
878-5300
BAYAMON
Carr. Estatal #2, Esq. Calle Parque
785-8290
BERWIND
Ave. 65 de Inf. Centro Comercial Berwind
769-7033

CAGUAS
Calle Muñoz Rivera #, Esq. Calle Goyco
744-3181
CATAÑO
Calle Tren Esq. Progreso
788-1732
COUNTRY CLUB
Centro Comercial Country Club
Ave. Campo Rico
769-7272
HATO REY
Ave. Muñoz Rivera 654, Esq. Jesus T. Piñero
753-3300

LEVITTOWN
Levittown Plaza I
784-1225
LOIZA
Calle Loiza 1760
725-3050
MINILLAS
Carr. #174, Centro Industrial Minillas (Bayamón)
789-0882
PUERTO NUEVO
Ave. Roosevelt 1242
782-3043

SAN JOSE
Ave. Barbosa, Esq. Calle Emmanuelli
765-2700
SAN JUAN
Calle Tanca Esq. Tetuán
723-5100
SANTURCE
Ave. Ponce de León 1205
725-8120
VILLA PALMERAS
Ave. Eduardo Conde, Esq. Calle Tapia
726-7300



Banco de San Juan

Un Paso Adelante al Progreso

Para devengar el rendimiento anual indicado los intereses ganados deberán permanecer depositados durante un año.
Subsidiaria en propiedad absoluta de The Royal Bank of Canada. Miembro FDIC.



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

