



# PLASTICA

REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

AÑO 10, VOL. 1, NUM. 18 - MARZO 1988



**Carmelo Sobrino, *Manifestación del agua*, óleo sobre lienzo, 6 x 7 pies, 1986.**

REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

Año 10, Vol. 1, Núm. 16 \$5.00  
 Marzo 1988

La Liga de Arte de San Juan es una institución sin fines de lucro, dedicada al total desarrollo del estudiante a través de su escuela, galerías, talleres e conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior. *Plástica* resalta el apoyo que recibe del National Endowment for the Arts y de la Fundación Ángel Ramos.

**JUNTA DE DIRECCIONES**

Alicia Velez, Lydia Ortiz, Ruth Lee Fernández, Hector Ramos, Griselda Candelas, Hiram Rosado, Rosita Hausman, Helene Samaha, Rafael Torres, Miriam Zamparelli

**JUNTA EDITORA**

Delta de Pico, Elsa Cuevas García, Rachel Torres, Ramón Arroyo Casanovi

**DIRECTORA DE LA REVISTA**

Ruth Vassallo

**DISEÑO GRAFICO**

Valentín Vazquez

La Liga de Arte de San Juan no se responsabiliza por las opiniones expresadas por los autores en sus artículos, cuya propiedad intelectual y derechos de reproducción pertenecen totalmente a los mismos.

Impreso en: MODELO OFFSET PRINTING

# INDICE

EDITORIAL .....	3
<b>LIGA ESTUDIANTES DE ARTE</b>	
Myrna Rodríguez .....	4
<b>LA HISTORIA ORAL Y LOS MUSEOS</b>	
Annie Santiago de Carot .....	11
<b>LA PINTURA PLAYERA DE CARMELO SOBRINO, O DE COMO LOS PUERTORRIQUEÑOS HEMOS DESCUBIERTO LOS DIENDES DEL LITORAL</b>	
Edgardo Rodríguez Juliá .....	14
<b>LA XLIII BIENAL DE VENEZIA</b>	
Luis Camuiter .....	21
<b>ARTE LATINOAMERICANO EN LOS ESTADOS UNIDOS: AL MARGEN DE ALGUNAS EXPOSICIONES</b>	
Efraim Barradas .....	26
<b>LA IDENTIFICACION Y LA CRITICA. NOEMI RUIZ EN PERSPECTIVA.</b>	
Fernando Gros .....	36
<b>JACOBO BORGES. CON MOTIVO DE SU RETROSPECTIVA "DE LA PESCA AL ESPEJO DE AGUAS" (1906-1986).</b>	
Agueda Hernández C. ....	40
<b>CIENT AÑOS DE PINTURA DOMINICANA</b>	
Marianne de Tolentino .....	43
<b>LA HACIENDA AURORA DE FRANCISCO OLLER</b>	
Miriam Beutner .....	62
<b>UN ESTRENO CUBISTA: JUSEP TORRES CAMPALANS ALIAS MAX AUB</b>	
Estelle Irizarry .....	53
<b>APUNTES SOBRE AMELIA PELAEZ Y EL ARTE LATINOAMERICANO</b>	
Bélgica Rodríguez .....	64
<b>POR LAS GALERIAS</b>	
Delta de Pico .....	76

## EDITORIAL

Plástica conmemora su décimo aniversario. Más que conmemorar cumple diez años de ardua y fructífera labor. Esta década nos encuentra en pleno proceso de crecimiento cualitativo y cuantitativo. Lo primero, porque hemos acortado el camino hacia la meta impuesta: lograr el más alto nivel de profesionalismo. Lo segundo, porque hemos extendido nuestras fronteras tanto nacionales como internacionales.

Igual que la Liga de Arte, de la cual es Plástica el órgano cultural, nuestra revista comenzó "su ruido ni discurso" como diría Hostos. Comenzó para rendir una labor social, para cubrir un hueco en la vida artística y cultural de Puerto Rico, para dar servicio al arte, al artista y a los amantes del arte.

Con una edición muy limitada, y treinta y una páginas ilustradas en blanco y negro, la Liga Estudiantes de Arte de San Juan se lanza en el 1978 con el primer número de Plástica. Hoy cumple su décimo aniversario con una edición varias veces multiplicada, con más de cien páginas, muchas a todo color, con cajé y distribución en 23 países del mundo, y con crítica internacional que la considera una de las mejores revistas en su género de América Latina.

Sin mencionar nombres, han sido muchas las personas que han dado su energía y su tiempo, y han sido muchos los relevos para empujar todo el trabajoso camino. Porque quienes hacen una revista, una revista no comercial, sin fines de lucro como lo es Plástica, saben el caudal de energía que conlleva. Pero el trabajo deja de ser trabajo y es labor constructiva, y las energías se refuerzan con los planes futuros y los sueños, y los compromisos económicos y los compromisos intelectuales y el COMPROMISO de dotar a esta Patria de una revista buena a los ojos de cualquier continente, y que sea la presencia de Puerto Rico -una presencia válida y honrosa- en los países amigos del mundo.

Plástica no celebra hoy sus diez años: los cumple. Inlucamente elogiamos a quienes han sumado sus esfuerzos desde un principio, y nos apoyamos en su ejemplo para apechugar juntos los tiempos futuros. Tanto la Liga como Plástica han sido eso, una suma de entusiasmado esfuerzo, de sueños perseverantes que forjan obras concretas: con su propio espacio, sus propias metas, y su propia historia.



A la izquierda, la vieja Laga cuya estructura fue demolida. A la derecha el edificio que ocupa actualmente antes de su restauración. El balón que aparece en la fachada fue comprado



Marta Traba dicta una charla en el primer edificio que ocupó La Laga (La Casita) ubicada frente al Instituto de Cultura Puertorriqueña. A su derecha, Della Piss, una de las fundadoras de La Laga y actual Directora de la misma. (1975)

# LIGA ESTUDIANTES DE ARTE

Myrna Rodríguez

**E**n el desarrollo del arte contemporáneo puertorriqueño tenemos que mencionar varias instituciones que podemos considerar los pilares que han sostenido la proliferación de artistas de diversas tendencias. Junto con las instituciones gubernamentales, como el Instituto de Cultura Puertorriqueña y las instituciones de Educación Superior que ofrecen programas en las Artes Plásticas y de otras culturales, como el Ateneo Puertorriqueño, tiene particular importancia la Liga Estudiantes de Arte, localizada ahora en el antiguo Hospital de la Concepción en el Viejo San Juan.

Este desarrollo del arte actual se cimenta precisamente en la educación artística, ya sea académica o libre, en las oportunidades de promoción de la obra artística de nuestros creadores, y en la planificación y realización de eventos significativos que contribuyen tanto a la formación de los artistas como del público en general. Podemos afirmar sin ninguna reserva, que la institución de libre enseñanza en artes plásticas que es la Liga Estudiantes de Arte, no sólo se ha manifestado en todas estas áreas, sino que también ha realizado una labor sobresaliente y determinante en la formación del ámbito artístico local.

Hoy en día, la Liga, como se le conoce informalmente, es un centro de enseñanza de arte a todos los niveles, desde la infancia hasta adultos retirados de su vida profesional; desde principiantes hasta artistas profesionales que van a adquirir nuevas técnicas y a experimentar incluso con nuevos medios para ellos, como lo es por ejemplo la fotografía. La Liga se ha convertido en lugar de reunión y de tertulias artísticas e intelectuales. Para los artistas es el punto de contacto personal donde esporádicamente, o ya en forma más estructurada de seminarios y conferencias, se intercambian ideas. En ocasiones se

---

**Hoy en día, la Liga, como se le conoce informalmente, es un centro de enseñanza de arte a todos los niveles, desde la infancia hasta adultos retirados de su vida profesional; desde principiantes hasta artistas profesionales que van a adquirir nuevas técnicas y a experimentar incluso con nuevos medios para ellos, como lo es por ejemplo la fotografía.**

---

comenta tal o cual exposición, o se habla de cosas que están ocurriendo en el mundo del arte.

Para las madres y familiares de los niños que toman cursos en la Liga, es "un respiro" de las tensiones rutinarias, ya sea por la interacción con los artistas-instructores o simplemente por el disfrute de la naturaleza y armonía del patio y los alrededores. Precisamente señalaba el otro día una artista e instructora de arte en la Liga, el "magnetismo" particular que posee este patio central, que en cierta manera viene a ser como un oasis en la arrolladora carrera contra el tiempo que llevamos. Este oasis, más que un espacio físico, es, podemos afirmar, un espacio lleno de vibraciones psicológicas positivas que emanan precisamente de la misma gente que compone la Liga. Desde los niños, estudiantes de todas las edades, padres o acompañantes, artistas-instructores, secretarías, administradores, directores, Junta de Directores, todos componen lo que es la Liga Estudiantes de Arte y todos han contribuido a su desarrollo. Esa armonía en el trabajo colectivo se lleva incluso a reuniones de facultad y/o administración, donde se encuentran

ideas y se discute en un ambiente de cordialidad y profesionalismo.

Esta institución que empezó en un garaje en el Condado, con tan sólo trece estudiantes, ha crecido no sólo en número y espacio físico sino en importancia dentro del ámbito artístico local y en la comunidad. Quinientos estudiantes matriculados actualmente en la Liga significan en gran medida el futuro del arte puertorriqueño, futuros artistas, futuros maestros, futuros apreciadores del arte y posiblemente futuros coleccionistas.

La compleja institución que es hoy La Liga Estudiantes de Arte comenzó celebrando cursos de dibujo y pintura con John Balossi y Jorge Reebany en la Escuela Robinson en Santurce, luego de unas reuniones iniciales en un garaje de la Escuela Las Nereidas. Una dinámica dama norteamericana, Leah Cohen, interesada en tomar cursos de arte, hizo una llamada por la radio, en el programa matutino de Sally Jesse, para aquellos interesados en formar una agrupación con fines de aprendizaje en arte. De las dieciocho personas que respondieron, Norman Hopgood, un hombre de negocios, fue crucial en la formación y posterior desarrollo de la Liga. Entre las personas claves, quienes ayudaron en ese proceso de formación, tenemos que mencionar a Delta Picó y Betsy Padín y posteriormente a Rosita

Haussler, tres incensables mujeres que ya por dos décadas se han ganado un sitio dentro del arte contemporáneo puertorriqueño, no sólo como pilares de la Liga sino en la colaboración directa de la formación de otras importantes organizaciones como las Mujeres Artistas de Puerto Rico y recientemente el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. La difunta Gladys Anglada y María Reebany fueron también miembros fundadores de la Liga.

De la Escuela Robinson, la mudanza a Union Church fue casi precipitada por el aumento a cien estudiantes tomando cinco cursos de arte. Al año siguiente se le concede una estructura (que más tarde fue derrumbada de 50' x 50' que fue centro de reclutamiento del ejército norteamericano cerca de la Plaza San José. Al cumplir la primera década de existencia, ya se le había concedido un espacio en el antiguo Hospital de la Concepción, el cual ocupa actualmente. Precisamente ya este año se le concedió, en el mismo edificio, un espacio adicional de 5,000 pies cuadrados, lo cual permite un aumento no sólo en los ofrecimientos sino en las facilidades y servicios.

La lista de educadores en arte y artistas que han pasado por la Liga es muy significativo. A los antiguos artistas-instructores, uno de los cuales se ha mantenido "ligado a la Liga" por las



Clase de pintura con modelo vivo. Vega Liga, 1975



Primera exhibición de arte infantil en la Liga de Arte, 1972

---

**Es sabido que el conocimiento y la experiencia llevan a una mayor apreciación. Tanto la facultad como la administración de la Liga Estudiantes de Arte ha laborado para que los objetivos del desarrollo de la creación y de la apreciación se logren a cabalidad.**

---

dos décadas. John Balossi, se añadieron tantos como Luis Hernández Cruz, Augusto Marín, Bart Mayol y Jaime Romano en pintura; Antonio Martorell, Myrna Báez, Susana Herrera y Manuel García Fontebón en gráficas, entre otros. Cursos de cerámica que comenzaron para la década de los setenta han tenido como maestros a Lorraine de Castro, Jaime Suárez, Sylvia Blanco, Tom Hambleton y Dhara Rivera además del propio Balossi. Ya para esa década los cursos se estructuraron en principiantes, intermedio y avanzado, ofreciendo incluso cursos de experimentación con García Segovia, Antonio Navia, y Hernández Cruz. Otros artistas que han contribuido al desarrollo curricular para mencionar só-

lo unos cuantos, fueron Wilfredo Chiesa, Rael Zayas, Alison Daubercins, Cristina Eumancele, Ismael Dieppa y Juan Ramón Veázquez. Podemos afirmar que la Liga es la mejor institución de libre enseñanza en arte no sólo para adultos sino también para niños. Es extraordinario apreciar cómo artistas profesionales como Ramiro Puzmiño, Betsy Padín, Carmelo Sobrino, Alfonso Arana, Rebecca Castrillo, Carmelo Fontánez y Mercedes Quiñones, a través de los años de formación de la Liga, se han podido comenzar con los niños y guiarlos en su creación artística. Muchos de esos estudiantes, algunos de niños y adolescentes como Carlos Collazo y Pablo López, otros ya adultos como Betsy Padín y Rosita Hueussler, son hoy artistas profesionales y maestros, algunos, en la misma escuela.

El extenso currículo de la institución se multiplicó ofreciendo cursos especiales como Apreciación de arte, con María Luisa Moreno y Santiago Román; seminarios de arquitectura por Jorge Rigau (quien, además, fungió como administrador de la Liga), método de Rakú por Jaime Suárez y Sylvia Blumen; caligrafía por Charles Pearce, calígrafo de la reina de Inglaterra, y más tarde el internacionalmente conocido calígrafo puertorriqueño Guillermo Rodríguez, quien fundara la Asociación de Calígrafos de Puerto Rico



Parte interior de la Liga cuando le fue donada el edificio que ocupa ahora. Ver en la foto inferior el mismo patio luego de la restauración del edificio.



Patio interior de la Liga. Exposición infantil de estudiantes de carpintería de verano, 1988

Posteriormente Marta Vazquez continuó los cursos. También ofreció un curso de creatividad el pintor norteamericano Thomas George. Entre los más recientes eventos significativos podemos señalar el extraordinario seminario-evento en residencia por Celeda Tostes, conocida artista brasileña. Críticos como la fallecida Marta Traba, Marianne de Tolentino, Shifra Goldman, Damián Bayon y José Gómez Sicra han participado en significativos seminarios y conferencias en las cuales se han discutido diferentes asuntos del arte latinoamericano, y en especial, puertorriqueño.

Es sabido que el conocimiento y la experiencia llevan a una mayor apreciación. Tanto la facultad como la administración de la Liga

Estudiantes de Arte han laborado para que los objetivos del desarrollo de la creación y de la apreciación se logren a cabalidad.

Esa conciencia de proceso enseñanza-aprendizaje del arte llevó a la creación y sostenimiento de la Galería de Arte por todos estos años. Esta sala, que posee uno de los mejores y más adecuados espacios de exhibición, y la cual ha sido mejorada recientemente con el sistema de luces móviles y de mejor calidad, está disponible tanto para artistas jóvenes como profesionales ya de mucho prestigio. No obstante las oportunidades que se le brindan al talento en desarrollo, se ha mantenido un alto nivel de calidad artística en la obra presentada. Por años la galería de la Liga ha servido como un puente entre el artista que se inicia y el profesional de mérito, entre el aprendiz y el maestro, entre los aspectos más concretos del arte y lo más sublime. Su posición intermedia entre las galerías comerciales privadas y las instituciones gubernamentales ha logrado una especie de terreno neutral donde se puede apreciar realmente un tipo de arte no controlado por ninguna de las dos agencias determinadoras de lo que viene a ser un arte aceptable o corriente dominante. Podríamos señalar que correspondería a lo que se denomina como el "main stream" del arte norteamericano: un arte controlado, hasta cierto punto, ya sea por el aspecto comercial de lo vendible, y/o, por otro lado, de lo que es favorecido por los administradores gubernamentales. Tal fue el caso, para el principio de la década de los ochenta, cuando un gran número de artistas se oponían a la política segui-

---

**En sólo una década de existencia la Galería de Arte de la Liga, se ha convertido en uno de los centros de divulgación del arte contemporáneo de mayor importancia.**

---

da por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, y cuando la galería de la Liga Estudiantes de Arte, vino a tomar un rol relevante en el panorama artístico local. La Galería de la Liga ha fomentado un arte que aunque no innovador dentro de las tendencias actuales internacionales, en el arte local viene a ser considerado como diferente o "avant garde". Montajes como por ejemplo la



obra conceptual de Dionys Figueras a fines de los setenta, o las instalaciones en madera y otros materiales de Dhara Rivera y luego de Antonio Navia, o el irónico "White Christmas", de Antonio Marturell (diciembre de 1981), constituyeron para cada ocasión una ingeniosa presentación única dentro del desarrollo del arte puertorriqueño.

Podemos señalar como muchos, los artistas que han expuesto sus obras y exponen en la Liga. Entre los jóvenes por ejemplo, José Luis Vargas, Pablo López, Maritza Dávila, Reyes Meléndez y Angel Suárez sobresalen; artistas que son producto de la Liga como Carlos Collazo, Rosa Irigoyen y Betsy Padín han realizado exhibiciones individuales; y artistas de gran prestigio internacional como lo son Luis Hernández Cruz, Sylvia Blanco, John Balossi, Ana Delia Rivera, Myrna Baéz y Noemí Ruiz para mencionar sólo unos cuantos de los muchos que consideran la galería de la Liga como una sala de exhibiciones muy digna y profesional.

En solo una década de existencia la Galería de Arte de la Liga, se ha convertido en uno de los centros de divulgación del arte contemporáneo de mayor importancia. Con solamente hojear fotos, catálogos y reseñas de exhibiciones realizadas en esta galería durante esta década, tendríamos un panorama bastante acurtado del desarrollo del arte contemporáneo puertorriqueño. Su directora actual, Rosita Haussler, artista y uno de los pilares de esta institución, ha logrado por medio de su profesionalismo un alto nivel de calidad al igual que de administración. La galería actual no es la primera que organiza la Liga, pero sí es más profesional en todos los aspectos, siendo uno de los mejores lugares de exhibición en el país. La Galería San José fue organizada por los miembros de la Junta de Directores de la Institución allá para el 1969. Bajo la presidencia de Roberto Ayala y la vice presidencia de Betsy Padín, quien se ha mantenido activa por todos estos años, se organizaron exhibiciones en y fuera del local a la entrada del Fuerte Brooke, en la Plaza San José.

La Liga Estudiantes de Arte cuenta hoy en día con una Junta de Directores presidida por Alicia Veñez y completada por Graciela Candelas, Myrnam Zamparelli, Helene Saldana, Rosita Haussler, Lyra Ortiz, Ruth Lee Fernandez, Rafi Torres y Héctor Ramos. La administración tanto como la ejecución de la política de la institución y el funcionamiento de la misma, cae so-



Betsy Padín, Presidenta de la Liga en 1977 y Rosita Haussler, Directora de la Galería, pintando la nueva Sala de Exposiciones. 1977



El patio de la Liga es a veces una extensión de la Sala de Exposiciones. En la foto, una concurrencia exhibición de arte infantil. 1988



Entrega de los certificados de participación de la exposición de Navidad. Al fondo Elsa Costas, Administradora de La Liga y Alicia Veñez, Presidenta. 1987

bre los hombros de la dinámica Elsa Costas Delta Picó, quien lleva ya las dos décadas con la Liga, dirige la Escuela propiamente. Delta Picó colabora además con una columna "Por las galerías", para la revista **Plástica**, publicada por la Liga y la única revista en Puerto Rico dedicada en su totalidad a las artes plásticas. Ruth Vassallo, directora de la revista, ha logrado en los últimos tres años levantar la calidad de la misma tanto en contenido como en su aspecto visual. Podemos afirmar que dicha publicación, que cumple ya una década, es una de las mayores contribuciones de la Liga para difundir el arte puertorriqueño y latinoamericano.

La Liga ofrece actualmente cursos en áreas mayores como pintura, dibujo, caligrafía, serigrafía, cerámica, caricatura, fotografía, y arte publicitario a diferentes niveles de aprendizaje. Cuenta con una facultad de artistas quienes poseen además unas cualidades y preparación que la distinguen como de primer orden. Artistas de experiencia como Balossi, Deppa, Zilia Sánchez, Betsy Padín, Arturo Yepes, Juan Ramón Velázquez, Benjamín Santana y Lorraine de Castro, entre otros, comparten la enseñanza con Raúl Zayas, Silvia Blanco, Arnaldo Meyners y Mercedes Quinones. Los niños reciben especial atención, afecto e instrucción de Josefina Ramos en cerámica, y de las hermanas Marilyn, Lucy e Inés Torrech en dibujo y pintura al igual que de Rebecca Castrillo.

En reseña sobre exposición de los estudiantes en 1985, escribí para el periódico *The San Juan Star*, que la calidad artística de los estudiantes había aumentado, "el expandido currículo ha provisto nuevas oportunidades de desarrollo especial para los más serios y dedicados estudiantes y ciertamente, la Liga cuenta con los mejores artistas-instructores de Puerto Rico". Preveo que si "la Liga sigue progresando al ritmo que va se convertirá en una de las instituciones dominantes del arte profesional". Tres años más tarde tengo que afirmar que la Liga sí es, y esperamos que continúe siendo, una de las instituciones más importantes en el arte puertorriqueño actual.

---

**MYRNA RODRIGUEZ**, puertorriqueña. Profesora de historia del arte de la Universidad Interamericana y crítica de arte del periódico *The San Juan Star*.



Taller de cerámica. El profesor Jaime Suárez impartiendo clase a un grupo de estudiantes en la Liga, 1980.



Sesión de fotografía en la Liga de Arte, inaugurado en 1986.



Oficina de la revista *Plástica*, Liga Estudiantes de Arte. En la foto, Ruth Vassallo, directora de dicha publicación, 1988.

# LA HISTORIA ORAL Y LOS MUSEOS

Annie Santiago de Curot

Mucha de la literatura sobre el testimonio oral se concentra en validarlo como método confiable de reconstrucción del pasado.<sup>1</sup> El testimonio oral tiene las mismas virtudes y defectos de cualquiera otro de los recursos empleados por el museo. Comparte con ellos la aspiración de ser vía hacia la afirmación de un contexto cultural - sea éste individual o colectivo - que le permita al hombre ubicarse en el espacio y en el tiempo. El resultado de esta búsqueda será siempre una reinvencción.

En los últimos años el testimonio oral ha pasado a ser uno de los recursos que se reconocen como útiles en el cumplimiento de la función de los museos. Intentaremos presentar algunas de las vertientes formativas de la institución a la que se añade el testimonio oral y la memoria como un modo de ampliar y profundizar su esfera de acción.

Los museos, en sus orígenes más ilustres, surgen del deseo de estudiar, ordenar y catalogar como proceso válido que lleva al conocimiento. En el mundo occidental, la colección

más antigua de objetos con esos propósitos de que tenemos noticia es la de Alejandría, al inicio de la dinastía Ptolemaica. Esta colección formaba parte de la biblioteca del centro de estudios desarrollado bajo la dirección del ateniense Demetrio de Falero.<sup>2</sup>

El valor del objeto como medio del conocimiento fue reconocido y usado también por la iglesia cristiana al incorporar en los templos a la lección hablada, la visual.

Los orígenes menos laudables están en la simple acumulación resultado de "yo tengo más que tú" y de "el mío es mejor que el tuyo". Las familias nobles y las casas reales acu-

mularon objetos de arte y toda clase de curiosidades. Añadía y añade prestigio el estar rodeado de objetos preciosos y raros.

La aplicación de estructuras y métodos científicos a los procesos cognoscitivos impactó también el mundo de las colecciones y surgió la necesidad de un ordenamiento para estas acumulaciones. Quicheberg, un doctor flamenco al servicio de Alberto V de Baviera escribió en 1565 un tratado en el que postula que el museo ideal debería representar el universo por medio de la clasificación sistemática de todos los temas.<sup>3</sup>

El primer tratado especializado de museografía, publicado en 1727<sup>4</sup>, ofrecía al coleccionista una guía para la ordenación y catalogación y, sobre todo, indicaciones de fuentes de información para documentar las colecciones. Esto provocó que más personas se interesaran en la actividad de coleccionar y en las posibilidades que estas ofrecían para el estudio y la investigación.

Las colecciones privadas, por donación o compra, pasaron a ser con el tiempo colección-

---

**El valor del objeto como medio del conocimiento fue reconocido y usado también por la iglesia cristiana al incorporar en los templos a la lección hablada, la visual.**

---

nes nacionales, pero sólo muy lentamente caía la noción de que se hagan accesibles al público. Sir Hans Sloane, médico de la corte y naturalista, donó en 1753 su colección privada al gobierno de Inglaterra. Contenía esta colección 50,000 libros raros, 3,500 manuscritos, especímenes de plantas, animales, antigüedades, monedas, pinturas, instrumentos y, según informa uno de los síndicos del testamento, un tiburón con un solo ojo y arañas tan grandes como un ganso.<sup>5</sup> De esta colección surge el Museo Británico. A pesar de los deseos de Sloane de que el público tuviera libre acceso a ella, por mucho tiempo sólo los empleados y los estudiosos visitantes usaban la colección.

No es hasta fines del siglo XVIII, con la Revolución Francesa, que se reconoce que el estudio de las colecciones debe permitirse a todos y se convierte el Louvre en el primer museo público propiamente dicho.<sup>6</sup> Este hecho, combinado con los esfuerzos de los enciclopedistas franceses en la compilación y divulgación del conocimiento, hizo posible un mejor ordenamiento de las colecciones para lograr exposiciones educativas.

La vertiente investigadora del museo se manifiesta en la curiosidad de ver y saber qué hay en el mundo y en el refrescante asombro ante la riqueza de la creación natural y la creación humana. La otra, la mera acumulación, es, sin embargo, proveedora de los ejemplos necesarios para el ejercicio de esa curiosidad sobre el origen, naturaleza, desarrollo o unicidad del entorno, en el esfuerzo por entenderlo y entendernos.

Como institución, los museos surgen de la persona pú-

blica de la comunidad que los establece. Son repositorios de lo que un grupo considera honorable, particular o digno de conservarse y divulgarse. El museo, sin renunciar a la multiplicidad de perspectivas que le dio origen y continúa enriqueciéndolo, aspira a brindar una experiencia válida para el que trabaja en él y para el que lo visita.

---

**El museo, sin renunciar a la multiplicidad de perspectivas que le dio origen y continúa enriqueciéndolo, aspira a brindar una experiencia válida para el que trabaja en él y para el que lo visita.**

---

Si se reconoce como un postulado válido el que los grupos humanos coleccionan, preservan e interpretan la evidencia del quehacer cultural y el mundo natural, son los museos entonces los responsables, para con las generaciones presentes y futuras, de conservar y estudiar esa evidencia.<sup>7</sup> En 1974, la Comisión Internacional de Museos (ICOM) recaló, entre otras cosas, el carácter permanente del museo en servicio a la sociedad.<sup>8</sup>

Ahora bien, el costo ineludible de la tarea de hacer durar para siempre lo que no fue creado para durar para siempre y la marginación de aquellos sectores de la población que usan los objetos tanto en cuanto les sirven y ya, pone en entredicho el "servicio a la so-

ciudad". Los que están en la vanguardia del desarrollo de la institución cuestionan el impacto real<sup>9</sup> y el beneficio de los museos para la gran mayoría de la comunidad que es quien la sostiene. Dicho de otro modo: con coleccionar, seleccionar, exhibir y abrir las puertas ya no es suficiente.

El autoanálisis y la demanda por parte de la institución de recursos humanos, técnicos y financieros, de cara a otros tantos problemas que confronta la sociedad moderna, han llevado a explorar todas las posibles avenidas para democratizar la esfera de acción del museo. La institución tiene que buscar nuevas e imaginativas vías para descargar su función.

Como institución en desarrollo, el museo ha demostrado que en la medida en que la acumulación de objetos ha ido acompañada de métodos y fuentes de información que diversifican el estudio y la divulgación, su situación en la comunidad se ha afianzado. Lo que interesa de los objetos es el sentido que les adjudicamos<sup>10</sup>; e indudablemente, la amplitud de perspectivas amplía el espectro de los interesados.

El reconocimiento de que la historia tiene su historia y que, hasta épocas muy recientes, su foco de interés eran las luchas de poder, sus protagonistas y sus resultados, ha motivado también a los museos a revisar los principios bajo los cuales interpretan y exhiben sus colecciones si es que pretenden servir a toda la comunidad.

Es, en parte, tratando de trascender lo que ahora se entiende como limitaciones, que en el museo se ha incorporado el testimonio oral como recurso de la investigación y la divulga-

ción. El testimonio del que dona el objeto al museo, del que lo usa o del que lo crea, ha sido una fuente de información válida para entender su naturaleza, la relación con otros objetos y con otros sujetos. Además de esto, aporta sobre todo aquella dimensión que no recogen los documentos ni los textos interpretativos al evidenciar la ubicación del objeto en la maraña ético-social en que surge y existe.

Los adelantos en la comunicación han facilitado por un lado la recolección de testimonios orales y, por otro, han hecho que la técnica sea casi imprescindible para el historiador. La llamada por teléfono sustituye la carta como medio de comunicación informal. En el ambiente oficialista, la carta que se escribe "para que conste", la que no se escribe "para que no conste", el informe que "no puede ser de más de dos páginas porque los ejecutivos no leen" y la proliferación de formularios, les confieren un dirigismo a los documentos que hace más necesaria que nunca la indagación por todos los medios posibles. Los museos, en sus esfuerzos investigativos, no escapan a esta realidad.

El testimonio oral empleado por sí mismo en el museo y no como fuente de información escueta, abona hacia la presentación de las muchas facetas de la realidad. Al exhibir, por ejemplo, una exquisita pieza de encaje y presentar el testimonio oral desde la perspectiva temporal y verbal del que lo hizo, añade una dimensión social a la experiencia estética o al placer intelectual de reconocer

ingeniosidad en la estructura del objeto. Es un medio de colocar en el lugar central, por medio de sus propias palabras,<sup>11</sup> al individuo que hace y experimenta la historia.

En cuanto a Puerto Rico - para traer el asunto del testimonio oral y su implicación para los museos aquí y ahora - me parece necesario ponderar dos aspectos antes de proponer que si no se ha tomado en consideración, que se haga.

El menos importante pero ineludible, es el costo y el grado de sofisticación del equipo, el personal y el mantenimiento para que sea realmente efectivo. Los museos no cuentan aquí con el apoyo gubernamental necesario para cumplir mínimamente con la encomienda básica de cuidar de las colecciones. La empresa privada, que poco a poco se interesa en participar en la gestión cultural, tardará en interesarse en proyectos de costo progresivo y de tan poco impacto inmediato.

Un problema mayor me parece el concepto que se tiene en el país de lo que es un museo. Nos encontramos aquí ante una institución para la gloria y honra de nuestros íconos. Una institución con una agenda, que usa los objetos para adelantar su causa, más bien que una institución que preocupada por la relevancia de su función, busca los medios de llegar a la gente y de llegar a la verdad.

---

Tomado de una monografía presentada en la Mesa Redonda sobre Memoria y Testimonio, Centro de Investigaciones Sociales Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1987.

---

**ANNIE SANTIAGO DE CURET**, puertorriqueña. Se ha desempeñado como Directora de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en el Museo de la Sociedad Arqueológica de Puerto Rico y el Instituto Santo Tomaso de Washington. Actualmente es miembro de la Junta de Directores del Ateneo Puertorriqueño y de la Sección de Artes Plásticas de la Comisión del Quinto Centenario para el Descubrimiento de América.

- 
1. Alice Hoffman, 'Reliability and Validity of Oral History', in *Oral History*, pp. 67-73; W. Walter Menninger, 'Say it isn't so. When wishful thinking obscures historical reality', *History News* (December 1985) 10-15.
  2. G. Ellis Bureau, *Introduction to Museum Work* (The American Association of State and Local History, Nashville, 1975) p. 18.
  3. John M.A. Thompson et al., ed., *Manual of Curatorship* (The Museum Association, Printed in Great Britain, 1984) p. 11.
  4. *Encyclopedia Britannica*, 1964 ed., s.v. Museums and Galleries.
  5. Edward P. Alexander, 'The New Museum', *Museum News* (October 1983) p. 49.
  6. Bureau, *Introduction to Museum Work*, p. 20.
  7. American Association of Museums, 'Goals for Museums and the Museum Profession', *Museum News* (October 1980) p. 68.
  8. Alexander, 'The New Museum', p. 49.
  9. Robert Harbison, *Eccentric Spaces*, 'Contracted Worlds: Museum and Catalogues', : 1140-162.
  10. Laura H. Chapman, 'The Future and Museum Education', *Museum News* (July/August 1982) p. 48.
  11. Paul Thomson, 'History and the Community', in *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*, David K. Dunaway and Willa K. Hamm, ed. (The American Association of State and Local History, Nashville, 1984) p. 38.



Carmelo Sobrino, *Playero I*, 1958, óleo sobre lienzo, 6 x 5 pies

# La pintura Playera de CARMELO SOBRINO, o de cómo los puertorriqueños hemos descubierto los duendes del litoral

Edgardo Rodríguez Juliá

Captar la atmósfera de una playa es, antes que nada, una sigilosa aproximación a la luz. Entonces, sólo entonces, nos cautiva el mar y su olaje, nos provoca eso que llamamos el ambiente playero, es decir, la explicación de ese espacio particular de la humanidad semidesnuda que acude, por vocación gregaria puertorriqueña, a disfrutar de la arena y la brisa dormilona, la sombra de las palmeras y el chapuzón anterior al arroz con pollo, malicioso cultivo del apetito para el caldero humeante.

Por evidente, nuestra luz es siempre demasiado esquiva. He vivido fascinado con ella justo porque me ha costado verla; eso, simplemente saborearla ahí, en el más bajo y alto de los cielos. Durante lo peor de mis juveniles episodios melancólicos llegué a añorarla; la sabía presente, pero no podía alcanzarla. Colocado en la obnubilación norafricana de *El extranjero*, me reconocía perfectamente "lucifugo", incapacitado para abandonarme a la

luminosidad del trópico. Ya más adelante me convertí en un entusiasta de sus calidades y espectador de su trayectoria en mi conciencia. Por ejemplo, mi memoria más profunda está invariablemente unida a las calidades de luz que identifiqué con ciertos lugares, a determinadas horas: esa utópica luz de mi infancia en Aguas Buenas, justo a las tres de la tarde, cuando salía a la balastrada de la galería, mis ojos anegados por la comba luminosa de un monte en plena zafra... Sé que está ahí, en la memoria más recóndita; es, por decirlo de alguna manera, mi luz paradigmática.

Pero la luz de la campiña no es la del litoral. Aquella se atenúa con las sombras de nuestra vegetación exuberante, se vuelve más cremosa en los múltiples tonos de verde que ofrecen nuestros montes. Es, por decirlo de algún modo, una luz "atemperada". En cambio, la luz que me obsesionó por inalcanzable, por violadora de los límites de mi paradigma, fue

siempre la luz marina del litoral. En una fotografía del 1948 aparezco vestido de blanco, listo para mi primera comunión con la luz, de pie, junto a mi abuelo muy viejo vestido de dril, al lado de un Dodge banda blanca, frente al Capitolio; allí estoy deslumbrado por la resplandor de aquella luz mortificante, la pollina al viento... Seguramente me trajeron a conocer el mar. Pero no recuerdo nada de la luminosidad de aquel mediodía. En mi juventud pasaba por el Boulevard del Valle buscando algún atisbo, el más mínimo recuerdo, de aquella luz. Y nada... Sabía que estaba allí; pero me resultaba invisible. No sé cuándo fue que empecé a ver la luz de nuestro trópico ardiente. Sólo sé que su conquista atenuó en algo mi fundamental melancolía.

Para colmo, no encontraba ningún consuelo en la tradición pictórica nuestra. Oller fue quien mejor captó esa luz en el paso de su impresionismo francés a nuestro realismo criollo. *Hacienda Aurora* sigue siendo



Carmelo Sobrino, *Generación*, 1988, óleo sobre lienzo, 7 x 7 1/2 pies.

el gran paradigma de la luz antillana en nuestra plástica. Pero en mi juventud no conocía ese cuadro. Miguel Pro nos ofrece alguno que otro atisbo. La generación del cincuenta destierra esa luz por su formación en las truculencias del muralismo mejicano, por su lealtad al grabado, especialmente la xilografía, por el pesimismo ideológico que la formó. Sólo Manuel Hernández Acevedo - artista nacido en Aguas Buenas, o sea, en la campiña de monte adentro- hizo de la luz su pasión pictórica central;

piensa en su serie de las chirin-gas, y en esos paisajes de calle-juelas sanjuaneras nimbadas por un azul perfectamente celestial, o sea, tiernamente paradisíaco, evocador de los celestes pintados por Fra Angelico o Giotto.

Así se fue animando nuestra sensibilidad hacia la captación de la luz tropical, sobre todo, hacia la plasación de esa luminosidad tendida en el litoral, en el vecindario marino. La distancia entre los cielos de Hernández Acevedo y los de Oller es precisamente la dis-

tancia entre el campo y la costa, entre la luz de la campiña y la del litoral. Hernández Acevedo es, antes que nada, un pintor de la luz sanjuanera, la del "casen de San Juan".

Mientras tanto, la vida criolla, debido a la industrialización y al urbanismo rampante, fue gravitando más y más hacia las ciudades costeras. El miedo a las playas y la experiencia marina -¡te coge el marullo o el holandés!- fue cediendo, hasta que hoy por hoy vivimos en una auténtica cultura playera. Poco a poco ha-



bíamos dejado de ser un país campesino.

Carmelo Sobrino es el pintor de esta cultura playera de culto reciente, cronista de esos espacios gregarios que conforman un novedoso ritual en el devenir de nuestra conciencia colectiva. En esa conquista de nuestra luz marina, Carmelo Sobrino coincide con la pintura más reciente de Rafael Ferrer. En sus pinturas playeras de Las Terrenas, ubicadas en ese litoral de Santo Domingo, Ferrer vuelve a la conquista de la luz caribeña con la misma precisión que Oller en *Hacienda*

*Aurora*. Ahora bien, los espacios de Ferrer se ocupan de la playa en su estado más primitivo; es decir, la playa es vista como espacio onírico o de ensañación, lugar íntimo y evocador del Puerto Rico de hace cuarenta años, ocasión para una añoranza, la de los litorales avasallados en nuestro país por la transformación social y el desarrollismo. Sobrino, en cambio, agarra el toro por los cuernos; sus playas son multitudinarias, domingueras, espacios lo mismo para el "ghetto blaster" que para el corral del bebé, lo mismo para el "hibachi" que

para el rumbón de salsa auspiciado por Z-93. Las playas que frecuenta Sobrino son lugares para la observación más que para el ensueño; el oficio del pintor es también el de cronista. Se intenta captar ese mundo febril y gregario que ha surgido en Puerto Rico durante los últimos veinte años. Hace treinta años la playa era una escrupulosa costumbre destinada "a los meses sin r"; ahora es, al menos para la juventud, un ritual del año entero.

La exposición más reciente de Carmelo Sobrino es crónica de la nueva experiencia playa-



Carmelo Sobrino. *Playera rosada*. 1988, óleo sobre lienzo, 6 a 5 pies.

ra. Pero también alcanza un nivel donde la playa es transformada en "visión". Esta muestra gravita entre esos dos polos: la playa como experiencia observada, como incitación para el cronista del pincel, y la playa como espacio visionario.

En el lienzo *Playero I*, el primero de los lienzos tamaño mural de esta muestra, el horizonte marino aparece como una franja en la parte superior de la composición, algo estrechamente colocada en la perspectiva aérea. Los tonos de la luz son exquisitos, sobre todo en el hecho de que el mar tachonado de sombras, ahí donde el azul a veces se torna plumizo, nos sugiere una tarde barruntosa.

Entonces, bajo esta franja marina sólo interrumpida por la vela de lo que parece un "sunfish", ya en el plano intermedio del lienzo, aparece un hervidero de bañistas. La luz cambia. Acá, bajo las palmeras, el sol es radiante. El espacio de la luz se vuelve complejo, contradictorio: Esa luz barruntosa de mar afuera acá se transforma en una luz algo visionaria, y digo "algo" visionaria porque sólo la intensidad de esos tonos anaranjados resulta irreal. A veces ocurre así: vislumbramos mar afuera el aguacero que pronto llegará a la playa soleada.

De todos modos, esa luz que surge del gentío ocupa un espacio que se mueve entre lo real y lo fantástico. Los cuerpos se encandilan en la luz anaranjada, a veces volviéndose evanescentes; otras veces se metamorfosean, evocando las formas equívocas del surrealismo.

Las enormes palmeras de Sobrino establecen los pilares rítmicos del primer plano, ani-

---

**Carmelo Sobrino es el pintor de esta cultura playera de cuño reciente, cronista de esos espacios gregarios que conforman un novedoso ritual en el devenir de nuestra conciencia colectiva.**

---

man aún más las pequeñas figuras en el espacio del plano intermedio. La escala de estas palmeras no coincide con la de las figuras. Y ello hace todavía más compleja nuestra experiencia del cuadro: La acumulación de los cuerpos en la playa se vuelve más frenética tras el hieratismo emblemático de los cocoteros. Palmas en fuga de la acostumbrada iconografía tan dañada por los clisés turísticos y políticos, son ellas como síntesis de varios tipos de palmeras: Del corozo tienen el penacho aireado y liviano; los troncos curvos son de cocoteros; pero la majestuosidad de su alzada nos evoca la palma real.

Se establece así un contradictorio equilibrio entre la luz observada del horizonte, el espacio playero que se mueve hacia la figuración y luz visionaria, y esas palmeras nunca vistas, pilares para la cualidad fantástica del lienzo.

*Playero Rosado* acentúa todavía más este surrealismo. La figuración nos evoca el biomorfismo de Miró y Matta, las metamorfosis mágicas de Lam, los espacios lúdicos de Miró. Las figuras nalgudas que se transforman en sátiros juguetones recuerdan al Picasso playero

de los años cuarenta. Afloran los cuernos del deseo, podemos entrever, aquí y allá, ese regodeo en la excitación del otro que es la coquetería. Entonces, sorpresivamente, aparecen los detalles de la crónica playera: el corral del bebé recibe las ondas salsaceras de algún "ghetto blaster", aquí y allá se ven sombrillas y toallas de playa; los encuentros en la arena, el trajío bajo el sol, por momentos se transforman en miniaturas fantásticas donde, por ejemplo, un perro le ladra a un bañista convertido en camarón. Estamos ante una variante miniaturizada de los espacios abigarrados y mágicos de Lam. Pero mientras éste parte de una emblemática sacra en parte provista por la santería cubana, Sobrino se inclina más, en su visión humorística, a las figuraciones lúdicas de Matta o Miró.

Ante un panorama de febril encandilamiento que culmina en metamorfosis fantásticas, las palmeras vuelven a cumplir su función vigilante, establecen el ritmo fundante de la pieza, ese diseño curvilíneo que se repetirá en las figuras miniaturizadas.

El paisaje playero entonces alza sus tonos cálidos y arenosos -que van desde el ocre hasta el rosado- hacia el mar y el bajo cielo del horizonte. Es un "esfumato" que al recordar los paisajes de Tanguy casi desvanece la línea del horizonte; mientras los paisajes de aquél surgían de la desolación pétrea y volvían a ésta, la perspectiva aérea de Sobrino emerge de un festín gregario en pleno estado evanescente.

La actividad febril de *Noche de San Juan 3* gravita hacia esa luz dionisiaca de la fo-

gata, lugar donde el desco también anticipa insinuaciones crueles, sigilosos amagos de violencia. Ese estallido de luz por momentos amarillenta, blanca y rojiza, fulgor en el centro mismo del lienzo, es ya un abandono de la observación anecdótica. El pintor pretende plasmarnos la inquietante "atmósfera" del suceso. Los cuer-

pecillos, anteriormente juguetones, parecen derretirse en el calor de un frenesí rodeado por la noche indiferente. La celebración de la *Noche de San Juan* es aquí un atisbo a esa humanidad puertorriqueña siempre al filo de la navaja. Un pez, cuya mirada y sonrisa nos insinúan lo mismo la horrachera del chichaito que el arrebató

de la mafufa, gobierna sobre ese gentío gozador y vulnerable. Ese gran pez inaugura una ironía cruel, que ya anticipa el ominoso desenlace de *Manifestación en Rojo*.

*Manifestación en Rojo* es un campo pictórico donde la playa se desvanece como espacio discernible. Es como si paulatinamente fuéramos logran-



Carmelo Sobrino, *Fur*, 1988, óleo sobre lienzo, 4 x 4 1/2 pies.

do una visión cada vez más aérea, distanciada según la "perspectiva de caballera", del ambiente playero. Sobrino transforma las figuras bajo un azul marino o celestial, apenas insinuado en la parte superior del lienzo, en "manchas", agregaciones cromáticas que se mueven entre el rojo, el azul, el blanco y el amarillo, aunque prevalezca el rojo, aun en el "drip" de la parte inferior del lienzo. Aquí y allá, por debajo de ese colorido aparentemente festivo, se mueve una sigilosa mancha negra, que luego ya se manifiesta plenamente en la figura que se posa sobre el campo casi en diagonal. Al mirar el cuadro, nos sentimos por encima de la ominosa figura negra; pero al "sentirlo" nos subimos por debajo de esa equívoca "sombra"; por momentos ésta semeja un terrible unicornio del apocalipsis, otras veces nos sugiere un monstruo marino mitad caballito de mar mitad pez sierra. En este lienzo el proceso que comenzó con la captación fundante de la luz litoral se ha vuelto signo puro, confirmación visionaria, precisamente por la fuerza de esa gran imagen, de ese presentimiento que nos insinúa nuestra precariedad, nuestra insignificancia, esa notable vulnerabilidad en el goce.

En esta exposición la pintura de Sobrino se ha movido entonces entre la apoteosis del placer y un sorprendente "momento mori". Esta es la trayectoria que podemos palear en la lectura de los grandes lienzos.

Mientras tanto, el artista playero, el consuetudinario dibujante que es "punto fijo" en la Playa de la Ocho, en sus acuarelas nos ofrece ensayos y apuntes, bocetos para las figu-

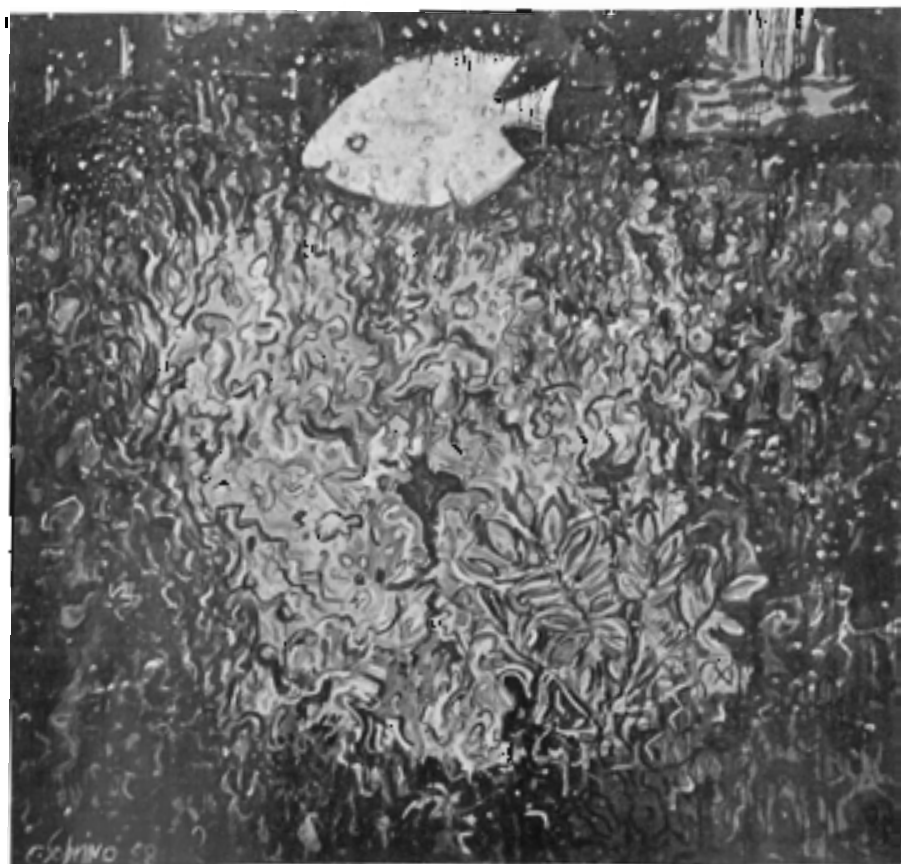
raciones de los grandes lienzos. Este pintor cronista nos revela encantadores retratos de personajes playeros, "janguedures" de Schaefer y Heineken, también las sombras bajo palmas y almendros, rincones pequeños rehosantes de la luz y atmósfera distintiva de cada playa. Estas pequeñas crónicas también descubren eso que Sobrino llama "los duendes" del litoral, es decir, las presencias que aquí y allá se desvanecen en el sol encandilado, esas nuestras apolencias de goce que Picasso pintara en su *Le joie de vivre* de 1946. Las acuarelas pintadas con el trasfondo de la Playa de la Ocho y Cerro

Gordo son las más evocadoras de un particular ambiente de luz, incitación al disfrute de ese litoral que conquistamos una vez la luz de la campiña se volvió anoranza.

De cara al mar, la sociedad puertorriqueña será cada vez más pródiga en pintores alucinados por la luz de su trópico marino, esa bendición nuestra de cada día.

---

**EDGARDO RODRIGUEZ JULIA,** puertorriqueño. Escritor, autor de varias libras entre las que se encuentran *Campesino*, *a los dobles de la melancolía*, *Las tribulaciones de Juanos* y *La noche oscura del río Ardes*.



Carmelo Sobrino. *Noche de San Juan III*, 1968, óleo sobre lienzo, 3 x 5 pies.

# La XLIII Bienal de Venecia

Luis Camnitzer

A la edad de 93 años, la Bienal de Venecia es la feria de arte más antigua en funcionamiento. A pesar de que cada vez que sucede se afirma que la bienal correspondiente es la peor de su historia, la muestra ha logrado mantener su prestigio y su éxito de público a través de casi un siglo. Venecia es una de las capitales del "kitsch" internacional con una de las invasiones turísticas más densas del mundo, donde incluso un infimo porcentaje del enjambre humano garantiza el flujo de visitantes a la Bienal (no parece casual que este año las agencias de viaje venecianas proclamaban a Egipto como "el" lugar para visitar).

La Bienal tiene su parque permanente; grandes jardines salpicados con pabellones especialmente contruidos por muchas de las naciones participantes que utilizaron la ocasión para demostrar sus riquezas y megalomanías. El parque ofrece por lo tanto un interesante panorama de la arquitectura de la primera mitad del siglo, desde los fines del eclecticismo y el arte-deco hasta el modernismo, pasando por ejemplos facistas. La arquitectura de la Bienal de hecho simboliza ya muchos de los problemas congénitos de la institución.

A pesar de una variedad de esfuerzos, la Bienal siempre ha tenido una tendencia a expresar más la relación entre el arte y las transitorias políticas nacionales que el arte mismo. Es así que este año muchas de las exposiciones eran predecibles en su tendencia. La Unión Soviética optó por demostrar la "glasnost" exponiendo a Aristarch Lentulov (1882-1943), un post-fauvista y post-cubista que viviera en París durante el invierno de 1911-12 donde se nutrió con las tendencias de vanguardia. Entre otras cosas, Lentulov trabajó con Scriabin en la preparación del estreno de *Prometeo*. Subrayando el valor económico de sus tesoros, el pabellón de E.E.U.U. presentó el único edificio con puerta cerrada. Se aseguró así un control de clima absoluto (aire acondicionado y deshumidificadores) para garantizar la longevidad de la muestra retrospectiva de Jasper Johns, con obra de 1974 hasta 1987 (probablemente el período menos interesante en la carrera del pintor, pero con cuadros que superan el millón de dólares cada uno en un mercado enrarecido). Honrando tanto al anti-franquismo como a su escultor más importante, España dedicó parte de su pabellón a la obra escultórica de Jorge Oteiza.

Después de gozar un mutuo desprecio con el régimen franquista, Oteiza decidió no hacer más escultura en 1959 para dedicarse a escribir sobre política y problemas teóricos. Su trabajo sobre espacios negativos influyó a la escultura española y latinoamericana subsiguientes (tanto Pablo Serrano como Edgar Negret) y probablemente mucho de la escultura abstracta internacional. Sus ideas sobre la relación entre el diseño y la sociedad fueron exitosamente (aunque probable y coincidentalmente) replanteadas por Beuys con relación a la escultura.

Otros países trataron de presentar visiones más directamente nacionalistas. Hungría introdujo el concepto de "vanguardia rural" con los trabajos de Imre Bukta y de Geza Samu, y el concepto de "folclore urbano" con la obra de Sandor Pinczehelyi. Samu cuidadosamente construye árboles y plantas artificiales con elementos naturales, Bukta se dirige a las tradiciones agrícolas con construcciones neo-expresionistas, mientras que Pinczehelyi mezcla soluciones conceptuales y otras inspiradas en la obra de Warhol con símbolos tomados del comunismo, expresando el colonialismo cultural con obras deliberadamente colonizadas. Cuba apareció representada

con la obra de Manuel Mendive. Mendive es fundamentalmente conocido por sus pinturas decorativas y comerciales referentes a la santería afro-cubana. Mientras que el espacio cubano tenía ejemplos de esta obra y de algunas esculturas, la contribución más interesante de Mendive a la Bienal fue un espectáculo consistente en un banquete en homenaje a la vida. Sentado frente a una mesa abundante, el artista pintaba sobre bocados de comida que luego eran ofrecidos al público circundante por bailarines que tenían sus cuerpos decorados con imágenes típicas de Mendive. Juraci Dorea, representando al Brasil, instaló esculturas hechas con cuernos y ramas. Las obras estaban presentadas sobre bosta de vaca semi-deshidratada con carga aromática. El recurso artístico pareció renovar el interés de la comunidad artística en feces, un interés latente desde que Piero Manzoni pusiera su "mierda de artista" en latas de conserva hacia el fin de la década del 50. Una tercera categoría de muestras estaba dada por los países que trataban de establecer su contribución al estado del arte contemporáneo internacionalista actual. Inglaterra presentó una gran pero irregular muestra de Tony Cragg. Sin duda alguna uno de los escultores más inventivos del momento, Cragg sufre en su última obra una contradicción entre la percepción de los desechos cotidianos y el empleo de técnicas cada vez más costosas y dedicadas a las colecciones institucionales. Por otro lado, Suiza con Markus Raetz, logró una de las muestras menos pomposas y más elegantes de la Bienal. Con menos complejidad que una reciente retrospectiva en el New Museum de Nueva York, Raetz se concentró en problemas perceptuales y anamórficos. Aún cuando algo del misterio usual

---

**A pesar de una variedad de esfuerzos, la Bienal siempre ha tenido una tendencia a expresar más la relación entre el arte y las transitorias políticas nacionales que el arte mismo. Es así que este año muchas de las exposiciones eran predecibles en su tendencia.**

---

de su obra quedó marginalizado por el ingenio, lo directo de su obra y la falta de presunción crearon un oasis refrescante que ayudó a olvidar muchas cosas artísticas y no artísticas (la temperatura del agua en el Gran Canal superaba los 40 grados centígrados y las algas comenzaban a pudrirse). Guillaume Bijl, por Bélgica, reconstruyó un típico "chalet kitsch" belga (incluyendo un burro de yeso tirando de un carro con flores sobre el pasto artificial), en la tradición de sus reconstrucciones impersonales de ambientes sociales a escala 1:1. Desde salas de hospital hasta salones de ventas de coches usados, Bijl construye naturalezas muertas basadas en valores sociales donde el elemento crítico radica más en la ubicación de la obra en el contexto artístico que en la información dada por la obra. Un poco más demagógica y fácil que sus otras obras, esta instalación involuntariamente dió un marco de referencia para la exhibición de la República Democrática Alemana. La muestra consistió en una versión condensada de la Décima Exposi-

ción de Arte de Dresden (una muestra que tuvo un millón de visitantes). El arte oficial de la R.D.A. ha tratado de establecer una versión digna del realismo socialista con contaminaciones expresionistas y de la "Neoc-Sachlichkeit", evitando las investigaciones contemporáneas occidentales. (Artistas orientales como Richter, Baselitz, Penck y Polke optaron por emigrar a la República Federal). A pesar de que algo del arte expuesto era interesante, la estructura de salón-ensalada inhibía la contemplación individual de las obras.

El entrecruce de políticas nacionales, identidades nacionales y la ambición de "quedar bien" como país, lleva a la Bienal a convertirse en un lugar donde las relaciones exteriores y la diplomacia adquieren un papel más predominante que la degustación del arte en sus propios términos. Reconociendo los peligros de esta dinámica en cuanto socava el deseo institucional de la Bienal de presentar una visión al día y objetiva del arte contemporáneo, las autoridades de la Bienal instituyeron el "Aperto" en 1980. Críticos independientes, es decir con intereses supranacionales, son elegidos para seleccionar artistas jóvenes. El truco ayuda a ignorar las políticas nacionales y reales que pueden impedir la aparición de talento real en el mercado. Así el primer "Aperto" (guiado por Achille Bonito Oliva y Harald Szeeman) fue reconocido como responsable del establecimiento de la transvanguardia en el mercado. En años posteriores el comité fue expandido y este año estuvo formado por cinco miembros (Saskia Bos, directora de la Fundación de Apple de Amsterdam; Fumio Nanjo, director del Instituto de Arte Contemporáneo de Nagoya; Dieter Ronte, director del Mu-

seo de Arte Moderno de Viena; Dan Cameron, crítico de los EEUU; y Giovanni Carandente, director de la Bienal)

Este año el comité seleccionó más de ochenta artistas de todo el mundo. Presumiblemente eran artistas que no su habían establecido en el mercado y que darían una visión del futuro inmediato del arte, más allá del pasado inmediato o del presente exhibido en el resto de la Bienal. La intención inicial de ser omni-continental e internacionalista finalizó con una ausencia total de artistas latinoamericanos y con la presencia de un artista africano (Pedro Proença, de Angola, listado como portugués). En uno de los prólogos del comité, Dan Cameron explica: "¿Qué propósito serviría la inclusión individual de artistas de países de India o Portugal, de Finlandia o de Corea, dado que la inclusión de cada uno de esos países no serviría para sintetizar su arte? Después de ver la obra de los artistas individuales, sin embargo, nos sorprendimos con la velocidad con que pudimos tomar muchas de las decisiones. No era tanto que algunos de los artistas fueran marcadamente mejores que otros (aunque esto también fue cierto ocasionalmente), pero algunos cumplían mejor con los lazos inter-culturales que conscientemente tratábamos de encontrar. En última instancia, quizás algunos artistas fueron seleccionados en base a la imposibilidad de determinar en qué país estaban trabajando."

Tomando las estadísticas de la muestra, este nuevo lenguaje internacionalista está primariamente definido por obra ejecutada en Italia (trece artistas), EEUU (diez), Japón (siete), y Gran Bretaña y la Re-

---

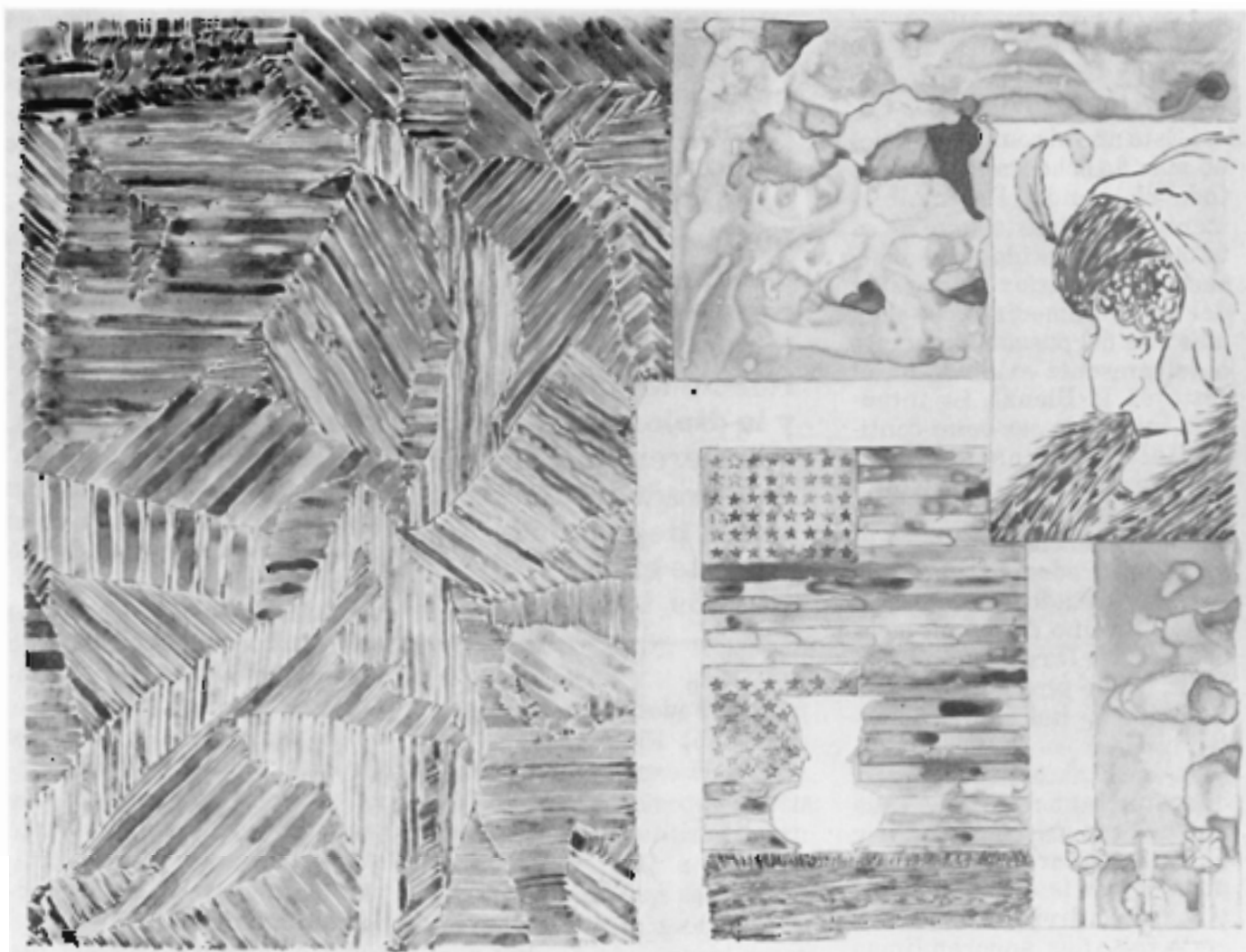
**El entrecruce de políticas nacionales, identidades nacionales y la ambición de "quedar bien" como país, lleva a la Bienal a convertirse en un lugar donde las relaciones exteriores y la diplomacia adquieren un papel más predominante que la degustación del arte en sus propios términos**

---

pública Federal Alemana (seis cada uno). El "Aperto" no fue una mala exposición en términos de exposiciones internacionales. Pero no fue la gran alternativa a los pabellones nacionales que uno esperaría de las intenciones. Con una escasez bienvenida de obra neo-expresionista, primaba el neo-neo-dadaísmo (si el pop-art era neo-dada). La elección de artistas soviéticos, si bien decente, parecía más guiada por la curiosidad política que por el rigor estético (quizás con la excepción de Igor Kopistiansky, cuya instalación era mejor que el promedio). Es cierto que salvo por el lenguaje escrito en algunas de las obras las nacionalidades eran indescifrables. Pero también es cierto que mucho del trabajo expuesto en los pabellones nacionales compartían esta cualidad y no eran inferiores o menos interesantes que las propuestas presentadas en el "Aperto". Felix Droese, en el pabellón de la R.S.A., con grandes recortes en papel

negro basados tanto en la vieja tradición de las siluetas como también, algo incomodantemente, en el muralismo decorativo alemán de la inmediata post-guerra, fue capaz de inyectar una energía desconcertante a la Bienal que no estaba presente en la otra muestra. Entretanto, los artistas interesantes del "Aperto" tenían contrapartes dignas en el resto de la Bienal.

Tatsuo Miyajima, del Japón, expuso un ejemplo de poesía tecnológica con su *Mar del tiempo*, un cuarto oscuro con el piso regado con relojes digitales multicolores que no solamente marcaban la hora sino que también coordinaban la medida del tiempo entre los diferentes aparatos. Su obra se medía con la obra de Maurizio Mochetti en el pabellón italiano, quien en otro cuarto oscuro tenía un rayo laser dibujando un mapa variable que lentamente desaparecía en un punto para nuevamente invadir el espacio. Fortuyn O'Brien, un equipo de artistas holandeses (O'Brien desgraciadamente murió en abril pasado), investiga la poesía de la función a través del uso de muebles reales mezclados con muebles ficticios. Su obra estaba en el "Aperto", pero también en la exposición complementaria del envío holandés ("Joven escultura holandesa"). La artista francesa Sylvie Blocher creó una atmósfera de amenaza aterradoras con su *Gran Atlas*, una instalación de híbridos entre autoclaves emitiendo humo y taburetes gigantes, objetos de acero inoxidable. La obra se contraponía al trabajo de Susana Solano, que con una serie de mezclas de cubetas y jaulas torturadoras rodeaba la sala de



Jasper Johns, *Sin título*, 1983-84, tinta sobre plásticos, 28,38 x 36,14.  
 Col. del artista. Foto: Rafael Romero

Oteiza en el pabellón español. El norteamericano Allan McCollum se apropió del espacio de la Corderie de l'Arsenale, el lugar utilizado para el "Aperto", convirtiendo el largo corredor central en un boulevard con sus "Vehículos perfectos". Seis jarrones enormes de cemento, con forma deliberadamente estúpida y pintados en suaves colores apastelados, tenían una presencia poderosamente hermética, pero estaban relacionados a algunas de las obras de Cragg.

El "Aperto" definitivamente no dió la impresión de estar más a la avanzada que los pa-

bellones nacionales mejores. Tenía la ventaja, gracias al comité internacional, de haber evitado las intrigas nacionales que muchas veces debilitan los envíos por países. Fue capaz de presentar una muestra museográficamente coherente y, en ese sentido, autosuficiente. Pero no se puede decir que hubiera una indicación de un futuro artístico no previsto por los envíos nacionales en el resto de la Bienal. Incluso el proceso de los chismes alrededor de los premios pareció horrar las fronteras entre el "Aperto" y el resto de la Bienal, a través de rumores de naturaleza política, na-

cionalista y estética que indiscriminadamente invadían ambas muestras.

Las apuestas eran altas para Tony Cragg en referencia al Gran Premio, seguido de cerca por el norteamericano Cy Twombly. Desviándose de su obra previa dedicada al garabato sensible e inspirado por Rilke y Monet, Twombly articuló un espacio con pinturas verdes y blanco intercaladas con algunas esculturas blancas. La muestra fue presentada en el contexto de "Ambiente Italia" dedicada a artistas extranjeros trabajando en este país (George d'Almeida, Jan



---

**En ambas partes, el "Aperto" y los envíos nacionales, el acento parecía primariamente puesto sobre el artista como productor individual y no como agente cultural, viviendo el mito de que la cultura puede ser cambiada radicalmente por un individuo en el contexto del mercado.**

---

Dibbets, Leon Gischia, Sol Le-witt, Markus Lupertz, Matta, Niki de Saint Phalle y Twombly). Cragg (junto con Enzo Cucchi) terminó recibiendo una Mención como premio consuelo, y por mayoría del jurado e inesperadamente, el premio se lo llevó Jasper Johns. Los rumores sobre el premio a la mejor presentación nacional apuntaban a Suiza con Markus Raetz, para después terminar en manos de Italia por unanimidad. Las apuestas para el premio a un artista joven (menor de 40 años) tenían como candidatos al artista griego Giorgio Lappas (con una instalación grande y superficial de hierro recortado y soldado, una casita y pequeños objetos); a Maurizio Michetti con su obra de rayo laser; o, como gesto político, a uno de los artistas soviéticos, aunque dos de los tres (Kabakov y Bulatov) tenían 55

años. También por mayoría del jurado, el premio fue a la norteamericana Barbara Bloom, quien tenía una sucesión de pequeños espacios sugerentes dedicados al espiritismo.

De esta manera, el espectáculo de la política, el nacionalismo en contra del internacionalismo y viceversa, y la forma en que se define la calidad en el escenario internacional, permeó a toda la Bienal por igual. En ambas partes, el "Aperto" y los envíos nacionales, el acento parecía primariamente puesto sobre el artista como productor individual y no como agente cultural, viviendo el mito de que la cultura puede ser cambiada radicalmente por un individuo en el contexto del mercado. A pesar de la falta de claridad en sus conclusiones, Fumio Nanjo, el miembro japonés del comité del "Aperto" pone el dedo en la llaga en su pró-

logo a la muestra: [...] sin embargo el comercialismo ha logrado ahora una dominación internacional: es un principio potente y todo se ha convertido en mercancía. Como este principio está ligado a los instintos más bajos de la humanidad--la codicia material en particular--tiene también la posibilidad de afectar directamente a la gente de los países no-capitalistas. Esta comercialización del arte en Occidente, posiblemente el resultado del control sobre el arte y su valor en el mercado ejercido por las capitales financieras y periodísticas del mundo, es una de las tragedias del siglo veinte."

---

**LUIS CAMNITZER**, Uruguayo. Profesor de arte de la universidad de Nueva York, Colegio de Wadsworth desde 1969.



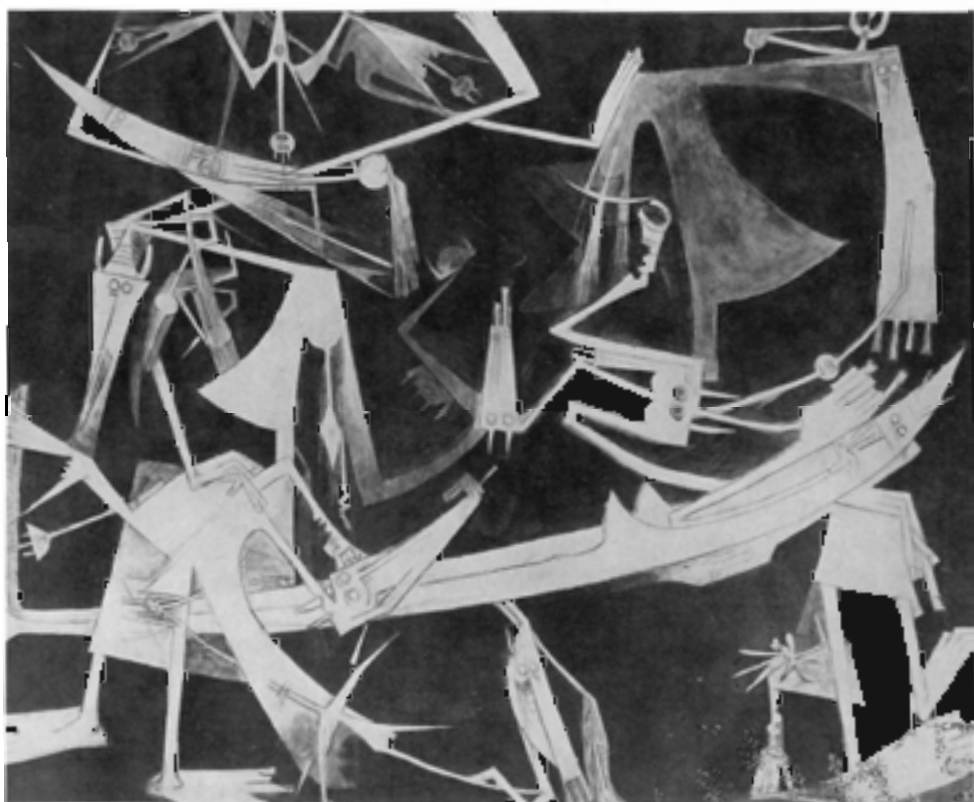
Frida Kahlo, *Arbol de la Esperanza*, 1946. Foto: Rafael Komros

# Arte Latinoamericano en los Estados Unidos: Al margen de algunas exposiciones

Efraín Barradas

Nuevo marco para un cuadro viejo.

En el maremagnum de exposiciones de artes plásticas que anualmente se presentan en las grandes ciudades estadounidenses, pocas, muy pocas, poquísimas, son de arte hispanoamericano. Casi nada se ve de nuestras plásticas en este país y menos aún se conoce de ellas. Hasta el visitante culto de museos y galerías sólo puede reconocer o nombrar a lo sumo un puñado de artistas hispanoamericanos: Frida Kahlo, Fernando Botero, Wifredo Lam, Roberto Matta (a quien se considera francés) y Diego Rivera forman la nómina mínima de nombres reconocibles para ese hipotético estadounidense culto. Claro, no hablo de algunas galerías y casas de subasta que ya han ampliado esta nómina limitadísima con nuevos y desconocidos "hot artists" de nuestros países: el venezolano Borges y el mexicano Toledo son los casos más notorios. Pero, a pesar de ello, el arte latinoamericano resulta nuevo, sorprendente y hasta exótico en los Estados Unidos porque en general se le ignora.



Wifredo Lam, *El tercer mundo*, 1965, óleo sobre tela, 251 x 300 cm. Col. Museo Nacional de Cuba. Foto: Rafael Ramírez

Recientemente la situación ha cambiado un poco. Parece ser que la exposición retrospectiva de Diego Rivera organizada por el Museo de Bellas Artes de Detroit en conjunto con el de Ciudad México en celebración del centenario del natalicio del gran pintor mexicano ha abierto un hueco en esa cortina de ignorancia. Tras esta monu-

mental exposición, en Indianapolis, New York, Chicago, Boston, El Paso, Gainesville y Miami se vieron una de tres exposiciones de arte hispanoamericano que presentan aspectos desconocidos de nuestro arte para el gran público estadounidense.

El Museo de Bellas Artes de Indianapolis organizó una ex-



Joaquín Torres - García, 1943 *América*.

Donación de la familia Torres-García a la Nancy Sayles Day Collection of Modern Latin American Art de la Rhode Island School of Design.

posición de arte hispanoamericano de tema fantástico que viajó por otras dos ciudades norteamericanas -- Nueva York y Miami -- antes de que fuera vista en Ciudad de México. El Museo de Bellas Artes de la Rhode Island School of Design compartió con otras ciudades -- Boston, El Paso, Gainesville -- una muestra de su colección de arte latinoamericano, la

Nancy Sayles Day Collection. Mientras que el Chicago Art Institute organizó una exposición de las nuevas corrientes en el dibujo en nuestros países. Menciono estas tres porque son quizás las exposiciones más importantes de arte hispanoamericano que se ofrecen al público en los Estados Unidos en 1987 -- el año anterior hubo importantísimas dedicadas al ar-

te maya, al pintor uruguayo Torres García y la ya mencionada de Diego Rivera -- y fueron las tres que tuve la oportunidad de ver y de estudiar sus catálogos.

Al pensar en estas tres exposiciones de inmediato nos tenemos que preguntar cuál es la razón de este relativo, sorprendente y nuevo interés por nuestra plástica que va más allá de

1. Advertiré también que, por el momento y por merecer atención especial, dejo sin comentar la exposición de arte "hispano" en los Estados Unidos organizada por la Corcoran Gallery de Washington y el Museo de Bellas Artes de Houston. Tampoco se comentan las múltiples organizadas por el Museum of Contemporary Hispanic Art y el Museo del Barrio en New York.

los parámetros previamente establecidos, los que sólo daban entrada a un número reducidísimo de artistas nuestros a los museos de los Estados Unidos. ¿Por qué de momento y de golpe y porrazo esta apertura a nuestra plástica?

No se necesita ser un devoto creyente en las relaciones del arte y los acontecimientos históricos-sociales para relacionar este interés con el reconocimiento de graves problemas político-sociales en Hispanoamérica -- específicamente en Centro América -- por parte del gran público norteamericano. Los conflictos en esta región de América Latina se hacen sentir en este país y como para los ojos estadounidenses somos todos iguales, de momento se piensa en nuestro arte como totalidad al pensar sólo en parte de nuestro mundo. Nicaragua, El Salvador, Honduras, Guatemala, Costa Rica hacen pensar al público norteamericano que hay algo más allá de México.<sup>2</sup> Lo mismo ocurrió en la década de 1960 cuando, después de la Revolución Cubana, el gran público estadounidense descubrió la existencia de nuestras letras. Pero también entonces se descubrieron autores particulares -- Borges pero no Carpentier, García Márquez pero no Rulfo, Neruda pero no Vallejo, a pesar de que se tradujeron obras de todos los mencionados -- pero no se descubrió la literatura hispanoamericana en general. Estas tres exposiciones hacen que nos volvamos a plantear problemas ya en parte estudiados pero no del todo resueltos.

Aunque ya otros críticos se han ocupado de estas tres exposiciones por separado -- Goldman y Bonetti entre otros --, creo que verlas en conjunto sirve para ampliar algunos puntos ya señalados por otros y para descubrir nuevas claves explicativas de este fenómeno de recepción estética. Ese es el propósito de este comentario.

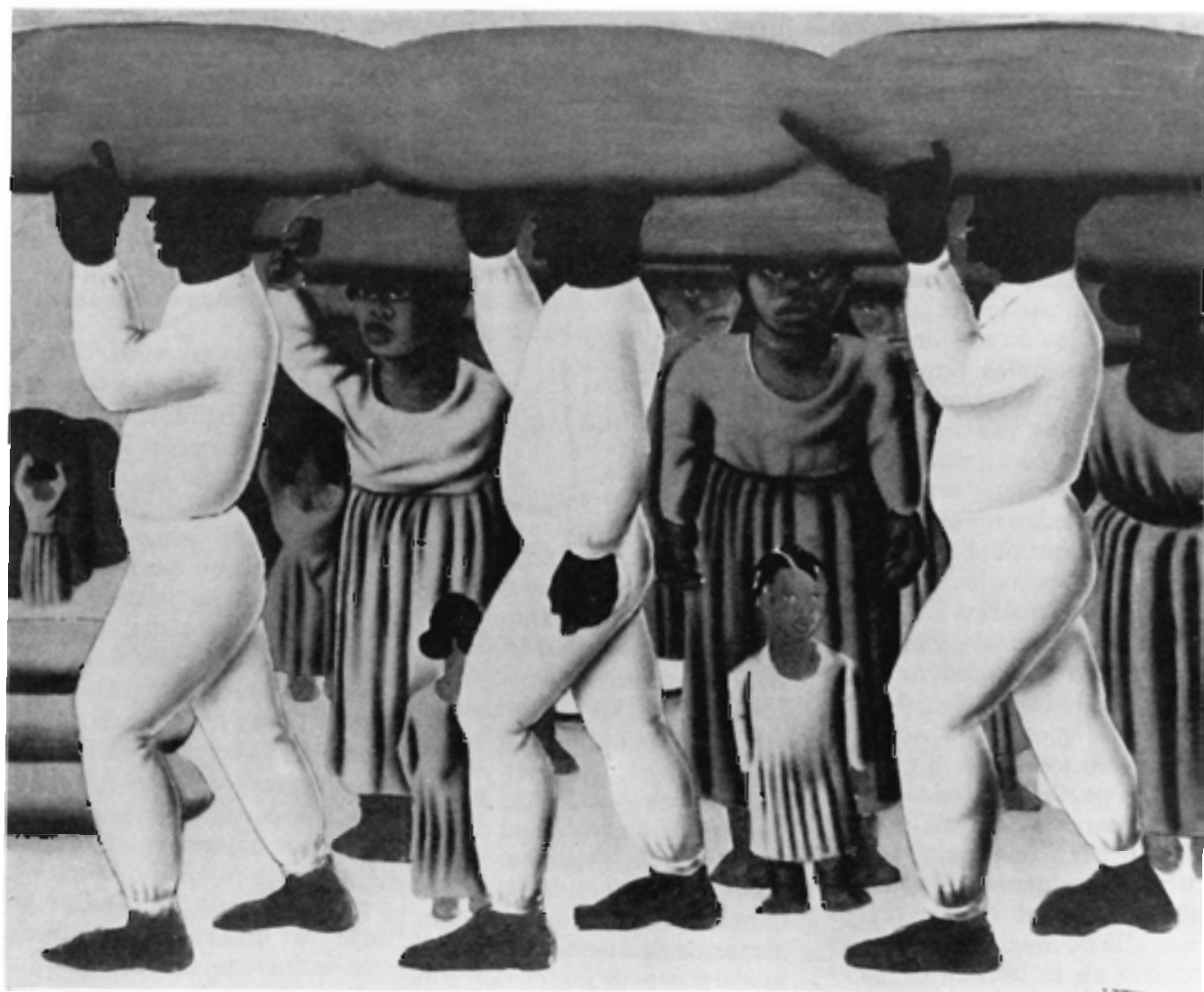
### El dinero como sistema.

Los museos estadounidenses, ricos en muestras de arte europeo y asiático en particular, atesoran pocas obras maestras de arte latinoamericano contemporáneo. Con la excepción de *La Jungla* de Wilfredo Lam en el MOMA, los murales de Diego en el Museo de Bellas Artes de Detroit y uno de los autorretratos de Frida Kahlo en ~~el~~ la Universidad de Texas en Austin, estos museos sólo tienen -- cuando tienen -- obras representativas o de importancia de nuestras plásticas modernas pero no tesoros mayores como ocurre con el arte europeo y el asiático y hasta con nuestro arte precolombino. Muchos museos norteamericanos ni siquiera tienen colecciones mínimas de nuestra pintura ni de nuestra gráfica. Tres son las excepciones mayores a esta norma: el Museo de la OEA en Washington, el ya mencionado de la Universidad de Texas en Austin y, en mucho menor grado, el de la Rhode Island School of Design en Providence. En general, son museos menores y localizados al sur del país los que le prestan atención

a nuestro arte. Sorprende, pues, que un pequeño museo del noreste de los Estados Unidos, el de la Rhode Island School of Design, tenga una de las mejores colecciones de nuestro arte contemporáneo en los Estados Unidos. Esa colección tiene una historia y ésta explica muchas de sus fallas.

En 1964 al morir Nancy Sayles Day, una rica matrona de Nueva Inglaterra, su familia decidió recordarla a través de algún medio cívico. Por su asociación con el museo de la Rhode Island School of Design, se decidió que esa institución sería el medio para homenajear y recordar mejor a la difunta. Se le donó a éste una cantidad de dinero para formar una colección de arte que llevara su nombre y el museo, por razones puramente económicas, decidió que la colección sería de arte latinoamericano. Se coligió que la cantidad no cuantiosa ofrecida por la familia Day daría para más si se compraba arte latinoamericano contemporáneo ya que éste no había alcanzado los precios del arte europeo, el asiático ni el norteamericano mismo. Esa misma decisión económica hizo que el museo ignorara a los artistas ya consagrados o que comprara de ellos, en la mayoría de los casos, sólo las obras menores. En cambio, se compraron piezas de artistas jóvenes y, en algunos casos, de artistas consagrados pero que se obtuvieron a precios bajos. Este factor determinó y deformó la Nancy Sayles Day Collection of Latin American Art.

2. La presencia de obras mexicanas en la parte noreste del país hace imposible ignorar la existencia de México, país que por su cercanía a los Estados Unidos tiene mayor reconocimiento cultural aquí que el resto de Hispanoamérica.



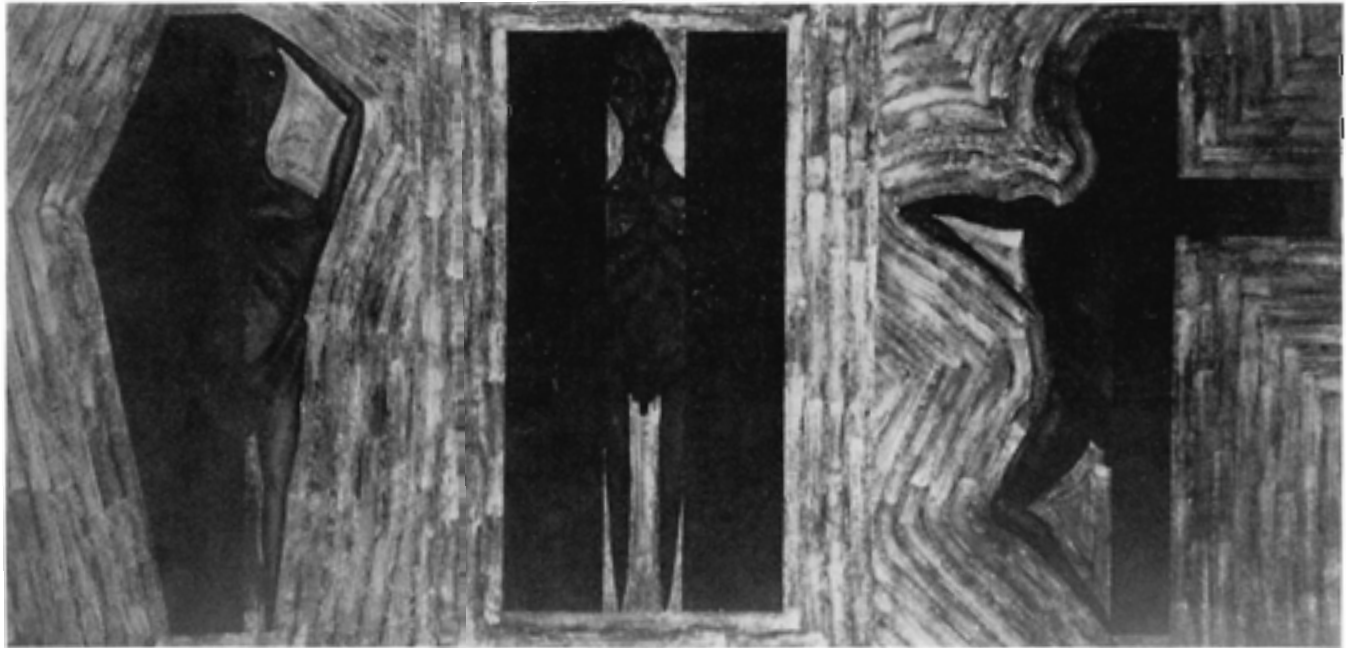
C. Portinari, *Cargadores de Café*, óleo. Col. Elena Rubinstein. Foto: Rafael Ramírez

**Los museos estadounidenses, ricos en muestras de arte europeo y asiático en particular, atesoran pocas obras maestras de arte latinoamericano contemporáneo.**

Esta colección no es -- no puede ser -- representativa del arte latinoamericano contemporáneo. En ella aparecen obras de primera calidad de grandes maestros hispanoam-

ricanos -- Lam, Matta, Torres-García, Botero -- pero predominan ejemplos de segunda de escuelas importantes -- la Nueva Figuración argentina, el geometrismo venezolano -- o piezas menores de artistas de poca monta. La colección sorprende por sus Torres-García, por sus Álvarez Bravo, por su Botero, por su Cruz-Azuceta, por un pequeño pero importante Portinari. Pero, en general y vista en conjunto, ésta revela demasiado fácilmente su principio organizador: amasar la mayor cantidad y calidad de arte con el pequeño presupuesto que se tiene a mano. La

colección de arte latinoamericano de la Rhode Island School of Design, a pesar de sus aciertos, no forma un todo homogéneo ni revela un gusto particular que la fue formando. Uno de los atractivos mayores de una colección particular cuando es formada por su dueño o dueña es que a través de las piezas que acumula se puede percibir y estudiar una estética individual y hasta un sentido artístico de época. Esto no ocurre con esta colección que fue esencialmente formada según criterio económico y no por un sentido estético, ni profesional ni personal.



Luis Cruz Azaceta, *Los Misterios*, acrílico sobre tela, 120" x 240"  
Foto: Rafael Ramírez

A pesar de ello y cuando se ven sus piezas como obras individuales y no como componentes de un conjunto, esta colección es digna de cualquier museo en los Estados Unidos y aun en Hispanoamérica donde la mayoría tiene obras sólo del país propio e ignoran el arte producido en el resto de Hispanoamérica. Quizás con la excepción del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, ningún museo en nuestro mundo tiene abundantes obras representativas del resto de los países hispanoamericanos. El poder, por ejemplo, ver un cuadro neo-expresionista del cubano Cruz-Azaceta junto a una pieza neo-figurativa del argentino Jorge de la Vega nos ayuda a entender las conexiones en el arte latinoamericano de nuestros días. Esta colección fallida, pues, no deja de tener sus méritos.

### Dibujo de gustos y prejuicios.

Si la colección de arte latinoamericano que posee el museo de la Rhode Island School of Design se formó bajo las limitaciones de un pequeño presupuesto, la exhibición de dibujos de artistas latinoamericanos que se presentó en el Art Institute de Chicago y que no forma, por suerte, una colección, se formó -- y deformó -- bajo los prejuicios políticos -- más que estéticos -- de su organizador. José Gómez-Sicre, ex-director del Museo de Arte Latinoamericano de la OEA, fue el curador invitado de esta exposición. Sus gustos la permean y la deforman. Bajo el título de "Recent Developments in Latin American Drawings" Gómez-Sicre ofrece una muestra de artistas que retratan di-

rectamente sus gustos estéticos e indirecta, pero más claramente, sus disgustos políticos.

Si una colección formada por una persona en particular interesa porque retrata los gustos y prejuicios de ese o esa coleccionista, una exposición organizada por un profesional que debe conocer la totalidad de su campo de estudio y presentada como representativa del estado del arte debe ser fiel a la realidad, a la historia del arte que muestra y no a los prejuicios, positivos y negativos, de quien la organiza. A mí no me puede gustar -- y lo digo por ejemplo y sólo por ejemplo -- la pintura de Fernando de Szyslo pero si voy a organizar una exposición de pintura abstracta hispanoamericana de 1940 a 1980 tengo que incluir a este pintor peruano porque ha desempeñado un rol importantísimo en el desarrollo de la abs-

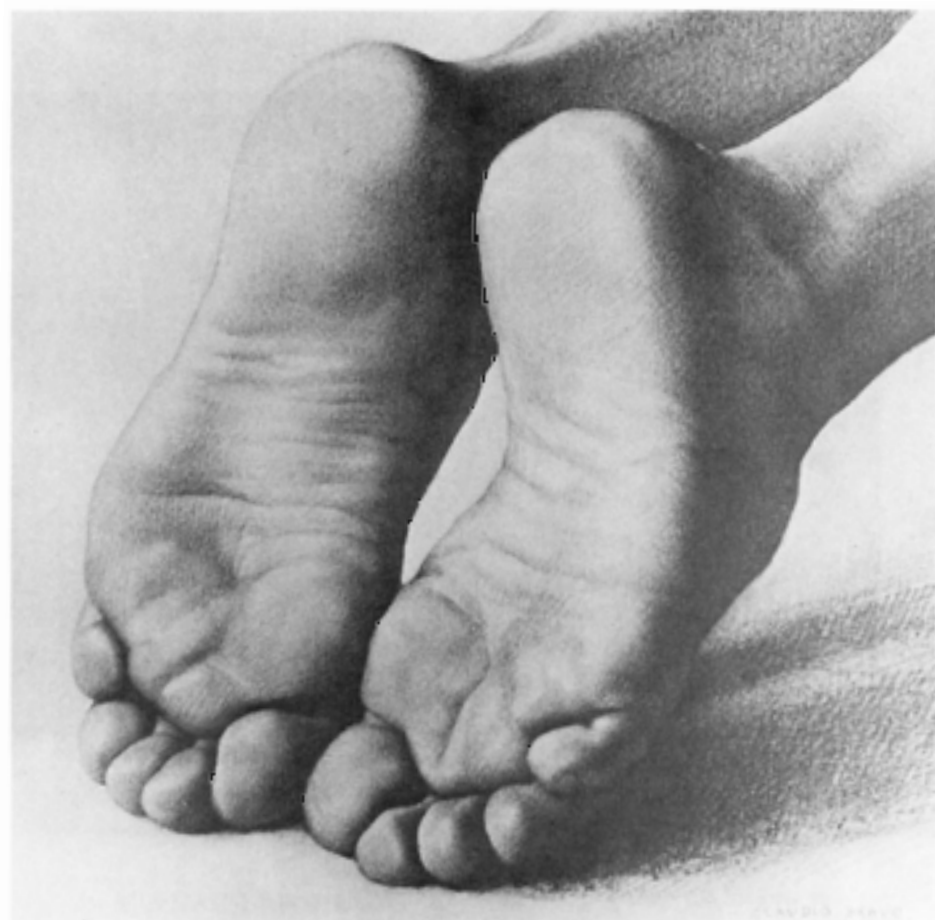
---

**Una exposición hecha con un mínimo de profesionalismo debería reconocer los logros artísticos aun por sobre los prejuicios políticos del organizador.**

---

tracción en su país y en el resto de Hispanoamérica. Excluir a Szyslo de esa hipotética exposición sería faltar a la verdad y dejar que mis gustos y prejuicios dominaran. Y eso es lo que ha hecho José Gómez-Sicre al organizar esta exposición de dibujo latinoamericano de nuestros días.

Un examen de los países de origen de los 37 artistas incluidos por el curador como muestra del desarrollo reciente del dibujo en nuestros países sirve de prueba evidentiísima de esta falta imperdonable de profesionalismo. Incluye 5 artistas mexicanos, 4 colombianos y argentinos, 2 puertorriqueños (Arnaldo Rufo y Juan Ramón Vulazquez), nicaraguenses, peruanos y venezolanos, 1 panameño, chileno, guatemalteco, y dominicano y 12 cubanos (casi un tercio del total de artistas en la exposición). Pero ninguno de los cubanos ni de los nicaraguenses vive en Cuba ni en Nicaragua. La falla de Gómez-Sicre es grave y doble: por un lado peca de exceso de nacionalismo y amiguismo, y por otro de ceguera política. El desarrollo del dibujo en Cuba o entre los artistas cubanos que viven en el exilio no es tal que justifique la inclusión desmedida de éstos en una muestra que debía evi-



**Claudio Bravo, *Pies*, 1983, carbon y lápiz sobre papel. Foto. Edici. Iturriz.**

denciar "recent developments in Latin American drawings" y no los gustos del organizador ni su lista de amigos. Una exposición hecha con un mínimo de profesionalismo debería reconocer los logros artísticos aun por sobre los prejuicios políticos del organizador. Al menos, éstos no se deberían hacer evidentes de manera tan obvia.

Si se ignoran estos graves problemas, la exhibición de dibujos latinoamericanos de Chicago tampoco se salva por la calidad de las obras incluidas. Estas también evidencian un marcado prejuicio en contra del arte de tono político-social y en favor de la abstracción y el neo-expresionismo despolitizados. Hay obras de interés y de gran

valor entre las incluidas por Gómez-Sicre: la del chileno Claudio Bravo, la del mexicano Francisco Toledo, la del Argentino Ricardo Cinalbi (a pesar de su gran deuda a Sandro Chia). Pero, dado que ésta debía ser una muestra profesional de lo que ocurre en el dibujo en Hispanoamérica y ese objetivo no se cumple, nos enfrentamos a una exposición vergonzosamente fallida que puede explicar por qué, a veces, los norteamericanos tienen una imagen errónea de nuestro arte: algunos hispanoamericanos le ofrecen un cuadro distorsionado de éste; y, en otras ocasiones, esa distorsión va más allá del arte, hasta abarcar toda nuestra realidad.



## La excusa de lo fantástico.

Ya Shifra M. Goldman señalaba al comentar la exposición de arte de tema fantástico en Latinoamérica organizada por el Museo de Bellas Artes de Indianapolis como "the notion of the fantastic allows foreign visitors to Latin America to ignore the debilitating poverty and misery, the violent dictatorships (often supported by European or North American powers), the thriving urban culture and the complex histories of colonization and subjugation" (Goldman, p. 139). Bajo la etiqueta de fantástico se puede esconder mucho de lo que los otros no entienden o de lo que no es tan fantástico para nosotros. Y esto ocurre con el arte que se agrupa en esta exposición. ¿Es verdaderamente fantástico el mundo creado por Fernando Botero? ¿Habla ese mundo deformado de su imaginación fantasiosa del colombiano más que de una realidad que no se puede atrapar y recrear de ninguna otra forma? ¿No se le quita fuerza crítica y agudeza política a los cuadros del uruguayo José Gamarra y a los de la colombiana Beatriz González cuando se colocan en una exposición de arte fantástico? ¿Sirve la categoría de lo fan-

tástico para explicar el constructivismo americanista de Torres García? Muchas preguntas de esta índole se pueden multiplicar hasta llegar al cansancio. Pero éstas valen para demostrar que la categoría de lo fantástico según la emplean Holliday T. Day y Hollister Sturges, organizadores de esta exposición y cuyo campo de especialidad no es el arte contemporáneo de nuestros países, es tan amplia que, en el fondo, resulta inútil.

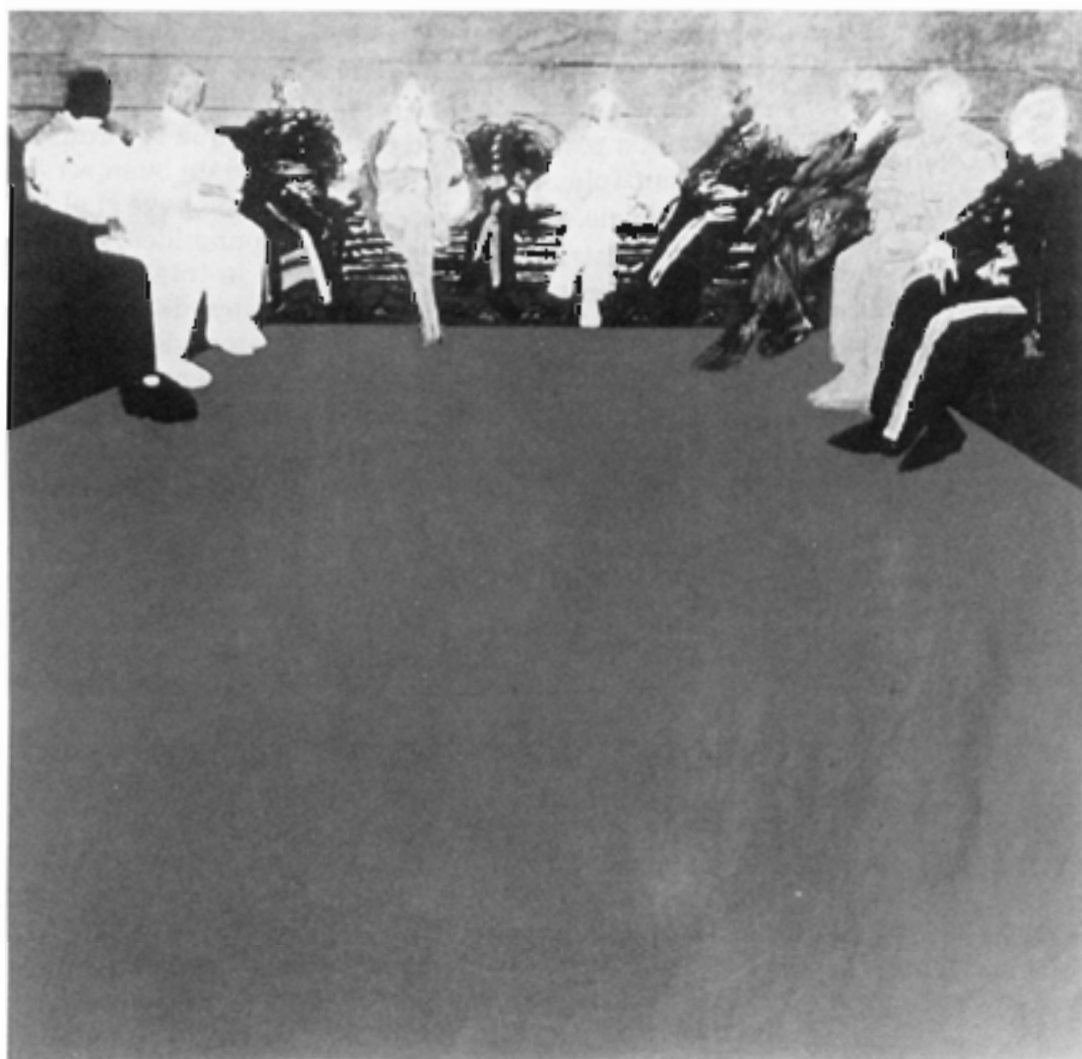
No cabe duda que a los artistas y escritores latinoamericanos les ha fascinado lo fantástico. Pero hasta el presente ese tema ha sido estudiado en nuestra producción literaria casi ignorando por completo el mismo fenómeno en nuestras plásticas. Las ideas y manifiestos de Alejandro Carpentier, Arturo Uslar Pietri y Gabriel García Márquez, por ejemplo, y de sus críticos abundantísimos atestiguan sobre el gran interés nuestro por esta temática. Esta exposición pudo ser la ocasión para ese necesario re-examen y estudio de lo fantástico en nuestro arte. Desafortunadamente -- y a pesar de sus grandes méritos -- no llega a serlo.

La vaga e inútil categoría de lo fantástico que Sturges y Day emplean puede servir para evadir el problema de presentación de una imagen fiel de nuestro arte para un público que esencialmente lo descono-

ce. Es más que válido presentar una exposición temática de cualquier arte pero siempre hay que recordar que no se le hace un buen servicio al público que la ve si el mismo no tiene una idea, aunque sea vaga, de la totalidad de ese arte. El ensayo de Edward Lucie-Smith, historiador del arte inglés, que abre el catálogo de esta exposición no cumple esa función. Por aún: esta muestra de arte hispanoamericano tomada fuera de contexto -- y el contexto no se brinda -- puede confundir más que iluminar al público que desconoce la historia de nuestro arte. Tras el inmenso éxito en los Estados Unidos de las obras literarias latinoamericanas que cultivan el tema de lo fantástico, la presentación de una exposición de este tipo puede servir para cambiar un estereotipo por otro. Aquí está el grave peligro de esta muestra. Tras verla el público norteamericano tendría razón para pensar que nuestros mejores artistas y sus mejores obras sólo tratan el tema de lo fantástico. La reducción de nuestro mejor arte o de nuestro arte más representativo al realismo de los muralistas mexicanos -- reducción cultivada aun en nuestros días -- se ha combatido con muestras de literatura y ahora de arte que tratan de presentar exclusivamente la otra cara, el cultivo de lo fantástico.<sup>3</sup>

Pero ni una ni otra es la única cara verdadera de nuestro arte porque las dos lo son. Nuestro arte de tema fantásti-

3. Sería interesante en este contexto comentar también otra reciente exposición de arte latinoamericano presentada (noviembre de 1987 a enero de 1988) en New York, "Abstract Visions", y organizada por el Museum of Contemporary Hispanic Art. Esta -- no cabe duda de ella -- intenta ofrecer primicias de que nuestro arte contemporáneo ha rotto con el marxismo y la gradúa de intenciones políticas. La prueba, en este caso también, es válida; sólo hay que lamentar la falta de contexto en que se presenta la obra. La exposición puede llevar al gran público a otra visión errónea de nuestro arte.



Jacobo Borges, *Reunión con un círculo rojo*, 1973, acrílico sobre tela, 59" x 59".  
Col. Museo de Arte Moderno, México. Foto: Rafael Ruzic

en sirve una función social de la misma forma que lo mejor de nuestro arte realista nunca niega, por ejemplo, los elementos fantásticos. Pero esa flexibilidad del tema no se evidencia en las definiciones ofrecidas por Day y Sturges en su introducción al catálogo de esta exposición. Afortunadamente el principal consultor para ésta, Damián Carlos Bayón, convenció a los curadores norteamericanos que debían añadir al catálogo una sección de ensayos sobre cada uno de los artistas incluidos escritos por críticos hispanoamericanos. De esta forma se provee una visión más cercana a la realidad de estos

artistas. Desafortunadamente no se presenta también un estudio general sobre lo fantástico en nuestra pintura desde una perspectiva latinoamericana. Ese examen hubiera ampliado la perspectiva limitada que Sturges y Day ofrecen y hubiera servido para romper el nuevo estereotipo de nuestro arte que, me temo, empezara a sustituir tras esta importante exposición el que hasta hace poco se nos imponía.

A pesar de los numerosos estudios que sobre lo real maravilloso y lo fantástico en nuestro arte -- particularmente en literatura -- se han he-

cho, todavía necesitamos nuevas perspectivas sobre este fenómeno; esta exposición así lo hace evidente. Sería iluminador, por ejemplo, comparar nuestra pintura de tema fantástico con la estadounidense del mismo tema. Valdría la pena estudiar el realismo mágico de los pintores estadounidenses y los postulados de su crítica -- pienso en la exposición organizada por Alfred H. Barr y Dorothy C. Miller en el MOMA en 1943: "American Realists and Magic Realists" -- con los de los nuestros y la suya. Este trabajo, en parte, serviría para definir más claramente lo fantástico en nuestra plástica y

para investigar hasta qué punto tal tema ha servido para definir parcelas de nuestro arte. Necesitamos un estudio sobre nuestra pintura que sea paralelo al que para el tema de lo real maravilloso en literatura ha hecho Irelemar Chiampi. El catálogo de esta exposición no lo es, aunque comienza a sentar pautas para tal estudio.

Para verte mejor...

Las tres exposiciones que aquí comentamos nos obligan a plantearnos el grave problema de la representación de nuestro arte en los Estados Unidos. A pesar de sus fallas, dos de ellas, al menos, son acontecimientos culturales de importancia para el conocimiento de las plásticas latinoamericanas en este país. Pero las fallas hablan claramente de las distorsiones que nuestro arte sufre

al pasar por el filtro de los gustos norteamericanos o por los de los curadores hispanoamericanos que no respetan la verdad de nuestro arte. Los organizadores de estas exposiciones tienden a sacar nuestro arte fuera de contexto y a verlo como algo exótico, ingenuo, sin contactos con el contexto mayor de lo occidental pero, a la vez, sin llegar a crear un contexto propio y nuevo. Y todo arte, no sólo el nuestro, pierde cuando se saca fuera de su contexto. Pero, quizás, si se continúan organizando exposiciones como éstas, el público estadounidense llegue a conocer ese contexto y a conocernos mejor.

---

Alfred H. Barr y Dorothy C. Miller (comp.), *American Realists and Magic Realists*, New York, Museum of Modern Art, 1943.

David Boratti, "The Reign of Spain", *The Boston Phoenix*, 25 de septiembre de 1987, p. 4: 13.

Irelemar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Editores, C.A., 1983.

Holliday T. Day y Hollister Sturges, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1987.

Sandra M. Goldman, "Late Visions and Revisions", *Art in America* (New York), vol. 76, núm. 5, mayo, 1988, pp. 138-147, 198-199.

José Gómez-Sicre, *Recent Development in Latin American Drawing*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1987.

John Stringer, *The First America. Selections from the Nancy Sayles Day Collection of Latin American Art*, Providence, Rhode Island School of Design, 1987.

Carla Stellweg, *Abstract Visions*, New York, Museum of Contemporary Hispanic Art, 1987.

---

**EFRAIN BARRADAS**, puertorriqueño. Escritor, profesor de la Universidad de Boston, Massachusetts.

# La identificación y la crítica:

## NOEMI RUIZ

### en perspectiva

Fernando Cros

---

*"Intellect, emotion and sense need not to be separated"*

William C. Seitz

---

La crítica debe ser el resultado de una profunda relación de afinidad entre el crítico y la obra del artista. De no existir ese marco de identificación inicial, podría ser muchas otras cosas: ejercicio de estilo, ajuste de cuentas, crónica social, pero nunca un punto de vista razonado a partir de una experiencia gratificante. Quizás por eso sea una tarea difícil y contradictoria o más bien "difícil" por el hecho de ser contradictoria.

Sabemos que el crítico reacciona igual que cualquier observador: acepta o rechaza la obra de arte de acuerdo a una serie de gustos, prejuicios o preferencias. Pero a diferencia del observador común, está obligado a justificarse. Debe "probar" que su opinión puede ser compartida—porque es un juicio verosímil—con el artista, con los otros críticos o con algún sector del público interesado.

Esta disposición para pasar de la identificación personal al discurso razonado es lo que le distingue de cualquier otro observador. El crítico es capaz de

sobreponerse a los impulsos de su propio asombro; en él se produce un doble movimiento: "sabe" cómo dejarse atraer por la obra del artista; es capaz de disfrutarla, hasta casi poder asumirla como propia; pero también debe saber cuestionar la legitimidad de esa relación afectiva y aprender a observarla como una realidad extraña, enigmática y distante.

Desea comunicar un primer estado de satisfacción mediante un segundo estado de conocimiento con el que pretende llegar a explicar el porqué de la obra. Y si esto no le fuera posible, intenta descubrir al menos, cuál es el sentido de su propia reacción.

La expresión plástica de Noemí Ruiz es algo que evidentemente me satisface. Admiro la manera en que su trabajo logra captar y fijar la atención de cualquier observador medianamente sensible. Esta habilidad es el resultado de un lento y afanoso proceso de conceptualización que ha ido madurando a lo largo de toda su producción artística, gracias a un peculiar sentido del rigor, igualmente

alejado de las soluciones rápidas, como de esas falsas iluminaciones aparentemente intuitivas.

En su pintura podemos apreciar una decidida preocupación por el orden que obliga a utilizar términos como equilibrada, musical, armoniosa, cuando pretendemos describir la obra de la artista. Es cierto que estos intentos son generalizaciones y que dicen muy poco cuando se expresan de manera aislada, pero no creo que sea conveniente ignorarlos. Sus pinturas y dibujos pueden percibirse de esa manera, aunque no nos interesa reducirlas a un punto de vista exclusivamente entusiasta. Su obra, aparte de expresar armonía, equilibrio y musicalidad, también atenta contra esos mismos principios constructivos con los que intentamos caracterizarla y genera unas tensiones que terminan por cancelar esa estabilidad, que en ciertos momentos nos parece tan evidente.

El lenguaje plástico de Noemí Ruiz se encuentra organizado de acuerdo a períodos o ciclos de intensidad en los que



**Noemi Ruiz.** *Noche bruja*, 1987, óleo sobre tela, 67" x 48"

desarrolla las posibilidades y los conflictos de la forma; y es precisamente a partir de ellos--magnificándolos, destacando sus tensiones internas--que la artista construye su propia atmósfera expresiva.

En cada nuevo ciclo, Noemi Ruiz sabe cómo poner a prueba su inventiva, al plantear una nueva combinatoria que ella misma descubre y profundiza mediante el recurso de la varia-

ción. Este modo de enfrentar el problema de la producción material de la obra es bastante claro en la exposición que nos presenta en la Galería Caribe.

La muestra está compuesta por quince (15) pinturas: diez (10) sobre tela y las cinco (5) restantes sobre papel.

De las cuatro pinturas fechadas en 1987 dos de ellas, *Presencia del Cosmos* y *Creación del Cosmos*, todavía man-

tienen ciertos rasgos de afinidad compositiva con las obras expuestas en 1985. En estos dos trabajos se percibe el mismo interés por destacar plásticamente un núcleo fundamental, alrededor del cual se ordenan amplias bandas de color con un dinamismo fuertemente acentuado. Sin embargo, la estructura nuclear de estas dos obras, rompe con el anterior esquema de confinamiento--característico de ese período--y se desplaza a las áreas superior e inferior central y lateral del cuadro, creando una nueva zona de equilibrio, pero de un equilibrio activamente inestable.

Las otras dos pinturas *El Dios del Nevado* y *Noche Bruja*, arrastran muchos menos elementos compatibles con los trabajos del período anterior; aunque esta última observación probablemente no sea del todo exacta, porque la pintura de Noemi Ruiz parece que también procura combinar e incorporar en sus nuevos planteamientos algo de esos esquemas supuestamente superados. De todos modos, lo que me interesa subrayar es su relativo alejamiento de esa forma de articulación donde el núcleo se encuentra circunscrito a una pequeña zona; y que de ahí surge "otra manera" de ordenar los elementos de la composición, de acuerdo a un nuevo patrón basado en estructuras verticales y abiertas, aunque esta "otra forma" de articular también pueda concebirse--o más bien debe concebirse--como una consecuencia de las estructuras anteriores.

En *El Dios del Nevado* y en *Noche bruja* coexisten varios núcleos o zonas de interés: ambas son pinturas con centros o

focos polimorfos; la primera, se apoya en la eficacia del diseño para realzar una dinámica interacción de las diferentes líneas de fuerza, que logran establecer un efecto óptico de naturaleza vibratoria, entre los diversos ejes verticales y horizontales de la figura. Tal vez el potencial expresivo de esta obra hubiera sido mejor aprovechado en un medio gráfico o serigráfico ya que los valores lineales se imponen a los tonales. Aquí la línea no es el apoyo del color, sino la fuerza que lo controla y que finalmente lo subordina.

---

**En cada nuevo ciclo, Noemí Ruiz sabe cómo poner a prueba su inventiva, al plantear una nueva combinatoria que ella misma descubre y profundiza mediante el recurso de la variación.**

---

*Noche Bruja*, en cambio, es un buen ejemplo de las dotes pictóricas de Noemí Ruiz. Puesto a escoger, diría que es uno de los cuadros que más me interesa de la muestra. Creo que ésta es una gran pintura, porque veo en ella un magnífico esfuerzo de síntesis. Su valor va más allá de sus indudables cualidades técnicas: brillantez cromática, delicadeza tonal, limpieza en la ejecución; una utilización más que adecuada de la luz y de la sombra, y sobre todo un constante acierto en el manejo de la veladura. Esta es una pintura con pasado; posee una densidad expresiva tan poderosa como las

mejores pinturas---para hablar dentro de un mismo аре de familia---de Carlos Mérida, de un Obregón o un Szyslo.

En el grupo de trabajos sobre tela fechados en 1988 podemos advertir un movimiento más expansivo, donde las estructuras ocupan un espacio cada vez mayor en el cuadro y en el que se afirma la verticalidad frente a la horizontalidad. Aunque, como señalamos anteriormente, el predominio de esta manera de ordenar, nunca es completo.

El uso del color es mucho más denso y saturado, pero se mantiene el rico contraste entre las zonas de luz y de penumbra. Las formas aparecen invadidas por una extraña luminosidad que al no tener un punto de origen definido, le imprime a las obras un aura de misterio iridiscente.

En algunas pinturas de esta serie parece surgir desde el fondo de la tela, el contorno de una calceza (*Sueños sobre una mesa y sombras*) o de una silueta traslúcida (*Reflejo de noche*



Noemí Ruiz, *Creación del cosmos*, 1988, acrílico sobre tela, 60" x 48".



Normi Ruiz, *Reflejo de noche luna*, 1958, acrílico sobre tela, 59 6\8" x 48".

*luna, Trópico: hombre selva, Pájaro: hombre fuego*). Estas presencias, con algunos rasgos antropomorfos, conservan un alto grado de estilización que sólo nos permite consignarlas como un indicio---fantasmal, si se quiere---o como un signo, atrapado en el continuo juego de luz y sombra, que no llega a concretarse de manera definitiva.

Me resisto a ver en ellas referencias históricas o autobio-

gráficas, porque me parece más coherente con la propuesta de la artista considerar estas figuras como una personificación emblemática de las fuerzas de la naturaleza, en lugar de verlas como una aproximación unimétrica de la figura humana.

Con las cinco pinturas sobre papel (*Diálogo con el tiempo I, II, III, IV y V*) asistimos a la clausura de este ciclo compositivo. La evolución, desde las telas con una zona nuclear---

circunscrita o modificada por un desplazamiento lateral--- hasta llegar a las formas verticales, anguladas y abiertas, se "resuelve" o se "interrumpe" mediante un dinámico proceso de desarticulación, donde la imagen se nos presenta rota y dispersa, como si fuera la secuela de una gran explosión o de un inmenso naufragio. Las formas se han hecho pedazos y flotan envueltas en un magma de color.

En este grupo de pinturas domina el gesto y advertimos el deseo de expresarse con mucha más libertad, de una manera que podríamos llamar informal.

Los colores son quizás más brillantes que la etapa anterior; están llenos de ricos y variados registros tonales y de una luminosidad mucho más elaborada, que sirve de contrapunto lírico a la violencia y a la irregularidad del trazo.

Estos cinco trabajos abren una vertiente, por la cual transitará Normi Ruiz, hasta encontrar otra veta que la lleve a presentar nuevas versiones de esa realidad interior que ella expresa a partir de tres principios, y que siempre ha mantenido como invariantes en su labor de creación plástica: el tiempo, el ritmo y el espacio.

---

**FERNANDO CROS**, puertorriqueño. Ha residido los últimos once años en México, donde publicó diversos ensayos sobre crítica literaria y artes plásticas, poesía y cuento. Editor de la revista *Torre de Papel* y de dos colecciones de poesía: *Palabra Encendida* y *Poesía Reunida*. Actualmente vive y trabaja en Puerto Rico donde ejerce tareas docentes y editoriales. Prepara, además, un ensayo de crítica literaria titulado: *El pensamiento analógico de Octavio Paz: origen y transformación del texto* y una colección de poemas: *Hablar para la muerte*.

# JACOBO BORGES

## Con motivo de su retrospectiva "De la Pesca al Espejo de Aguas" (1956 - 1986)

Agueda Hernández C.

Jacobo Borges es, junto con Jesús Soto, Marisol, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero y algunos otros, uno de los artistas venezolanos de mayor renombre nacional e internacional.

Borges nació en Caracas en 1931. Como desde su infancia se sintió inclinado hacia el arte, inició a los diecisiete años su adiestramiento formal en el oficio de pintor en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, que frecuentó de 1949 a 1951. Insatisfecho, sin embargo, de la limitada formación académica impartida en esta Escuela, poco abierta a nuevas tendencias estéticas, encabezó en 1951 una huelga estudiantil en protesta contra los profesores y los métodos y enfoques establecidos en ese centro de enseñanza. La reacción de las autoridades académicas no se hizo esperar: él y los otros cabecillas de la huelga fueron expulsados de la Escuela.

Borges frecuentó entonces el Taller Libre de Arte, fundado en Caracas unos cuatro años antes. Es precisamente en este Taller donde expuso poco después sus primeros lienzos. En 1952, con el apoyo de una beca del gobierno venezolano, estableció su residencia en París, donde permaneció hasta 1956. A su regreso a Venezuela a mediados de 1956 realizó sus dos primeras exposiciones individuales en la Galería Lauro y el Museo de Bellas Artes de Caracas. Tuvo luego la oportunidad de estudiar durante algún tiempo en la Academia de Churubusco en México, donde perfeccionó sus conocimientos en las técnicas y procesos del grabado. En 1962 Borges obtuvo resonantes éxitos a nivel nacional e internacional: con escasos meses de diferencia, ganó en Ca-



Jacobo Borges, *Con mi madre mía*, 1977.

ras el Premio Nacional de Pintura de Venezuela, y obtuvo una Mención Honorífica en la Bienal de São Paulo.

Participó luego activamente en varios movimientos artísticos venezolanos, y desde 1969 protagonizó una intensa actividad expositiva, realizando una abundante producción como pintor, dibujante, escultor, grabador y escenógrafo teatral. De este contacto con la escena, los gestos y la expresión corporal, su pintura salió enriquecida y contrada ya en el elemento definitivo de su obra: el hombre como ente social, activo e interrogante en el escenario de la exis-





Jacobo Borges, *La jugadora*, 1965.

tencia cotidiana. La publicación en 1979 de su libro **La Montaña y su Tiempo**, con textos suyos y reproducciones de sus obras, reforzó aún más ante el público sus condiciones excepcionales de creador plástico. En 1982, su obra fue analizada en una amplia monografía por Dore Ashton, prestigiosa crítica norteamericana, mientras que en 1983 se presentó en la Galería CDS de Nueva York su primera muestra personal en los Estados Unidos. Ese mismo año recibe en Caracas el Premio Armando Reverón, otorgado por la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos (AVAP). Un año después fue invi-

tado a la I Bienal Wifredo Lam de La Habana. Obtuvo luego una beca de la Fundación John Simon Guggenheim de Nueva York, y paralelamente fue invitado por la Deutscher Akademischer Austauschdienst de Berlín para trabajar y exponer su obra en Alemania. En 1988 fue invitado a participar en la 43ª Bienal de Venecia. Desde 1978 Borges reside en Nueva York.

Los inicios de Jacobo Borges como artista fueron extremadamente difíciles. Excepción hecha de un reducido, aunque selecto grupo de entendidos, muy pocos fueron los que en su

momento comprendieron y apreciaron la pintura en extremo violenta y agresiva que para aquel entonces presentaba Borges. La crudeza de los temas, la rabiosa intención de crítica político-social, la feroz deformación caricatural del dibujo y de los personajes, la allisimancia de los colores, la desinhibida gestualidad de su pincelada y la gruesa textura eran otras tantas "novedades revolucionarias" difíciles de digerir en el ambiente cultural venezolano de la década del cincuenta. En aquellos años, las exposiciones de Borges podrían ser más o menos visitadas, pero sus obras difícilmente encontraban acogida entre los coleccionistas convencionales, aun cuando éstas se ofrecían a precios muy asequibles. Hoy en cambio, una muestra de Borges constituye un acontecimiento nacional e internacional: su producción plástica es seguida de cerca por un grupo cada vez más nutrido de admiradores, y sus obras son buscadas y adquiridas a precios muy elevados por exigentes coleccionistas de Latinoamérica, los Estados Unidos y Europa.

Borges ha asimilado y reformulado los aportes plásticos de un conjunto de corrientes artísticas de importancia en el arte contemporáneo, logrando así novedosos replanteamientos en cuanto al dibujo acentuado, a las imágenes alucinantes, al colorido explosivo, a la composición dinámica y anticonvencional. Asumiendo conscientemente una serie de favorables influencias, elabora composiciones sobrecargadas de tensión psicológica, en las que un conjunto de estilizadas figuras, expresivamente deformadas, gestibulan dramáticamente en medio de un espacio ambiguo y misterioso, que funciona en cierto modo como una especie de escenario teatral en el que se desenvuelve la comedia humana narrada por el pintor.

Y es que, preocupado como está por las ideas, problemas, acontecimientos y conflictos socio-políticos que suceden en el mundo y, de modo específico, en la circunstancia existencial que le toca vivir, Borges recrea una iconografía particular, en parte real, en parte fabulada, en la que se fusionan en heterogénea mezcla recuerdos y experiencias de su infancia y juventud, sentimientos y vivencias familiares, reminiscencias de la fauna, de la flora y del paisaje nativos, valores y comportamientos del pueblo venezolano, interrelaciones y conflictos de las estructuras socio-políticas-económicas en las que está inmerso, simpatías y antipatías hacia diversas ideologías sociales que pugnan por es-

tablecerse en su propio país. La influencia de la vida y la cultura de Venezuela impregna muy a fondo el contenido de las obras de Borges, sin que por ello descuide el artista la referencia a otros aspectos de la naturaleza y la cultura universales, que apasionan también a otros grandes creadores.

Nada tiene, pues, de extraño, que la pintura de Jacobo Borges, resulte, al final, de una enorme fuerza expresiva, de una extremada vehemencia plástica, fiel trasunto de la contradictoria vitalidad y de la conflictiva existencia que él busca interpretar. Por esta razón afirma el propio artista: "Mi trabajo durante muchos años lo veo como la suma de varios momentos: en uno, la pintura es la naturaleza de América, el único sitio en que podemos ser libres, en la vegetación, en la fauna, en el gran color. En otro momento, es una pintura de rechazo, de la violencia extrema, de puro grito, de irracionalidad; en otro instante, pienso que existen estereotipos que deben ser desmontados; en otro instante están presentes el espacio y el tiempo, y el espacio social en que vivimos; en otro momento quiero complicarlo todo con las miradas, las múltiples miradas, las que yo he dado, y las que yo he tenido que ver en otros, una vivencia extremadamente subjetiva".

Es por tanto, un notable acontecimiento internacional la exposición de Borges titulada "De la Pesca al Espejo de Aguas", compuesta por una selección de sus obras producidas entre 1956 y 1986. Esta importante retrospectiva, reproducida por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y el Museo de Monterrey en México, donde se presentó por primera vez, ha sido exhibida luego en el Museo Tamayo de Ciudad de México, en Staatliche Kunsthalle de Berlín, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

Puede decirse sin duda que la calidad plástica que ha ido alcanzando progresivamente la producción de este artista venezolano, que, por lo demás, ha merecido elogiosos ensayos de afamados escritores y críticos de arte, como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Marta Traba, Dove Ashton, Carter Rateliff, entre otros, ha convertido a Jacobo Borges en uno de los artistas vivos más importantes de Latinoamérica.

---

AGUEDA HERNANDEZ G., Coordinadora de la Unidad de Publicaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

# "CIEN AÑOS DE PINTURA DOMINICANA"

## Antología, Evaluación y Retrospectiva

Marianne de Tolentino

---

**E**n América Latina, solemos vivir en el presente; poco nos atrevemos a pensar en el futuro; no nos devolvemos suficientemente hacia el pasado. Al emitir esa reflexión, pensamos especialmente en la vida artística y cultural. No se trata de una falta de memoria y de perspectivas, sino de factores múltiples que contribuyen a esa inmediatez perceptiva. Por lo general, carecemos de iniciativas oficiales, de estructuras museográficas y sobre todo de medios materiales que permitan realizar investigaciones y recopilaciones. Fundamentamos esencialmente tales observaciones en la actualidad de la República Dominicana.

No obstante constatamos una preocupación por extender en el tiempo esa visión del arte. Recientemente, México presentó las imponentes retrospectivas de Diego Rivera y Rufino Tamayo, Colombia reunió "Cien Años de Arte Colombiano", Puerto Rico divulgó el desarrollo de décadas de serigrafía, xilografía y últimamente, de cien años de pintura, "Entre pasado y presente". En parte estimulada por esas muestras puertorriqueñas, la República Domi-

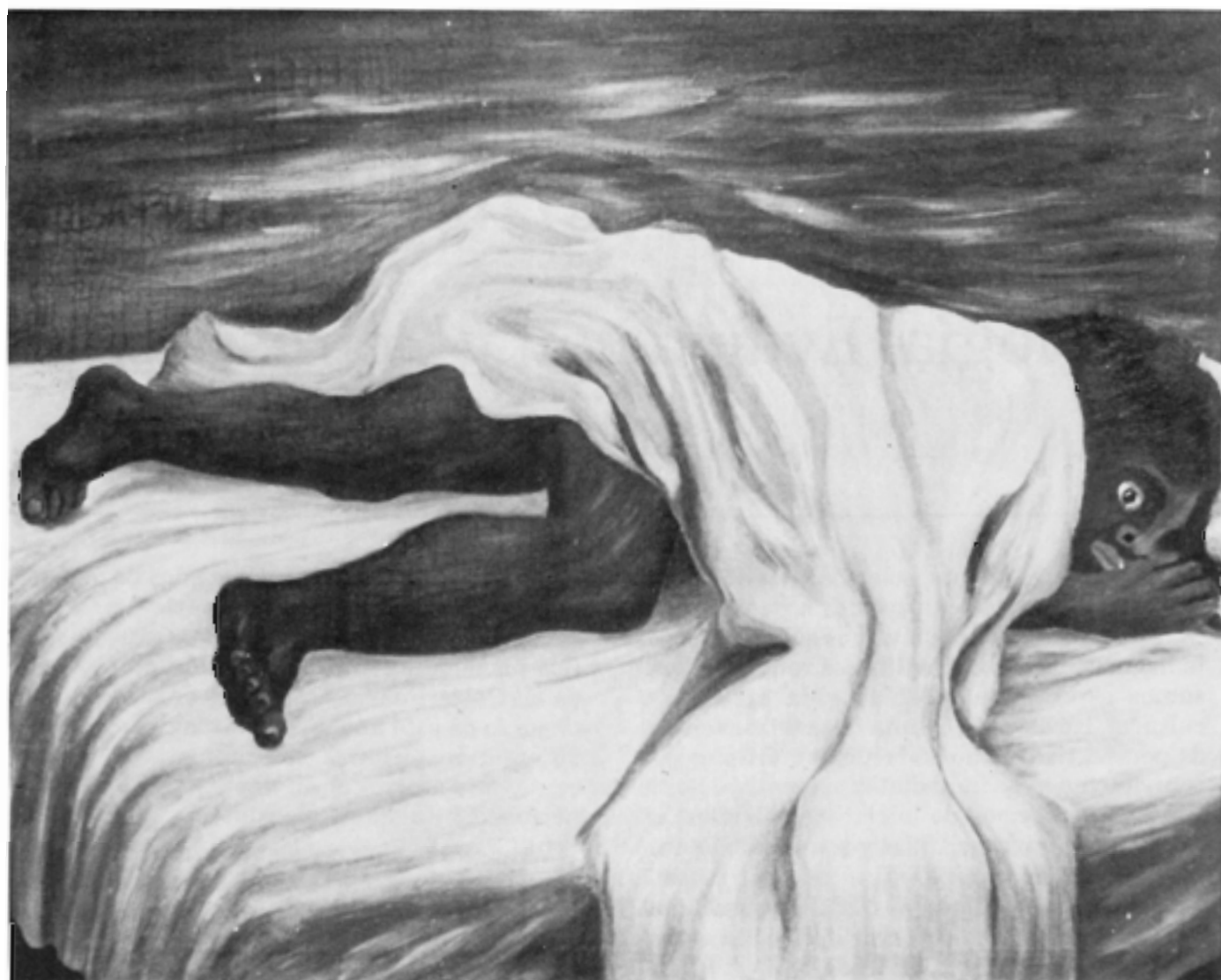
nicana preparó y exhibió "Cien años de pintura dominicana, continuidad y ruptura". La exposición se celebró en la Casa de Bastidas, magnífica mansión colonial y sede del Voluntariado de las Casas Reales, entre el 19 de mayo y el 19 de junio de este año. Ese panorama de un siglo de creación pictórica coincidía con el primer centenario de Brugal y Compañía, empresa que patrocinó totalmente el evento.

Aunque había precedentes de muestras panorámicas y retrospectivas, esencialmente en la Galería de Arte Moderno, creemos que nunca la modernidad plástica dominicana se había enfocado, de una manera tan completa en el contexto de una categoría, englobando desde los precursores demasiado olvidados hasta los más talentosos jóvenes. En efecto, se suele marginar a la última generación - si no las dos últimas - como si se tratara de artistas inmaduros de una "casta" separada de los demás, apartheid a la vez injusto y peligroso que descorazona o favorece una rebeldía no siempre bien encauzada en sus formulaciones. El trabajo preparatorio fue intensivo y se realizó en aproximadamente seis

---

**En América Latina, solemos vivir en el presente; poco nos atrevemos a pensar en el futuro; no nos devolvemos suficientemente hacia el pasado. Al emitir esa reflexión, pensamos especialmente en la vida artística y cultural. No se trata de una falta de memoria y de perspectivas, sino de factores múltiples que contribuyen a esa inmediatez perceptiva. Por lo general, carecemos de iniciativas oficiales, de estructuras museográficas y sobre todo de medios materiales que permitan realizar investigaciones y recopilaciones.**

---



Dario Suro, 1918. - Foto: José Ramón Andujar

meses y con una curaduría colectiva entre el principal organizador, cinco críticos de arte y la museógrafa. En su mayoría, los artistas participantes constituyeron un factor de ayuda, proponiendo cuadros de sus propias colecciones o señalando los propietarios de obras que les parecían más representativas. Por principio, en la medida de lo posible, los pintores fueron consultados. Un sector que, sorpresivamente, prestó una colaboración abierta y generosa, fue el de los coleccionistas privados - con sus excepciones negativas de siempre... -. La Galería de Arte Moderno declinó prestar obras de su propiedad, la Dirección General de Bellas Artes cedió el único óleo en su poder, la institución anfitriona proporcionó unas cinco pinturas, o sea que, de las 200 telas expuestas, casi todas provenían de particulares, entre coleccionistas y artistas. Ello constituye un hecho no habitual,

ya que en esa clase de evento las obras suelen conseguirse en su mayoría en el sector institucional, salvo que - y no venía al caso - se quisiera dar a conocer específicamente el patrimonio artístico privado. Ahora bien, tal particularidad tuvo su ventaja: enseñar al público cuadros que, de otra manera, el espectador común no llegaría a ver... a menos que fuese amigo de sus dueños.

En Santo Domingo, la Bienal Nacional se está convirtiendo en celebración cuadrinial o... quinquenal, y prácticamente nunca, aun a nivel oficial, se organiza una exposición que implique una investigación previa y un propósito didáctico: mientras las muestras individuales y colectivas ordinarias florecen, sucediéndose a un ritmo difícil de seguir... para la crítica, y con una sorprendente calidad - teniendo los pintores "sociales" y "domingueros" sus otros lugares de ex-

hibición. Como en todas partes, el público de tales muestras es bastante limitado. Sin embargo, millares de personas, de distintas generaciones y con un buen porcentaje de jóvenes, visitaron 'Cien Años de Pintura Dominicana' durante el mes completo. Se manifestó un interés insólito, ya que, hasta en exposiciones importantes, solamente la inauguración suele estar concurrida. Hace años, por cierto, que, la noche de una apertura, una triple fila de espectadores no se apretujaba... frente a los cuadros. Además, para muchas personas, un particular residente extranjero, a pesar de que la Galería de Arte Moderno presenta permanentemente su colección, panorámica por necesidad, a aquel siglo de producción pictórica constituyó un descubrimiento en cuanto a la riqueza y la diversidad de los talentos nacionales. En fin, "situó" la pintura del país.

'Cien Años de Pintura Dominicana' ha querido reflejar el surgimiento, el desarrollo y el afianzamiento de la identidad plástica nacional, en su categoría dominante. Se enfocó según un doble criterio, que fungió de subtítulo: "Continuidad y ruptura": la continuidad o tradición que se mantiene, la ruptura o el proceso de cambio, a veces repentino, alternadamente individual, grupal o generacional, impulsado por factores internos y externos. Cuando se habla de "arte de ruptura" (se agradece el término a Damian Bayón), se piensa en los últimos, en los más jóvenes, en los novísimos. No obstante, la exposición, estructurada en cinco etapas, puso de manifiesto que, más que los artistas de la generación del 80, los que surgieron entre 1940 y 1960 fueron quienes renovaron bruscamente los esquemas pictóricos locales.

Si reflexionamos acerca de las rutas del arte contemporáneo, en la República Dominicana y otros países, tantas rupturas sucesivas, tantas modalidades estilísticas se producen que se convierten a su vez en una "tradición de ruptura"; esas rupturas se instituyen como una nueva forma de "continuidad"... subversiva, consecuencia de la aceleración tecnológica y las circunstancias sociopolíticas. En efecto, quienes recorrieron las seis salas de 'Cien años de pintura dominicana' observaron que, desde el 1940, la ruptura se instaló como un ingrediente de la continuidad y que múltiples quebras fructíferas han jalonado el itinerario creativo de un mismo pintor. Quizá sean al respecto los mejores ejemplos los maestros Darío Suro y Fernando Peña Defilló, que-

nes han sabido transmitir con características propias y criollas la fecundidad estilística de nuestro siglo, sin temor a la conmoción o al asombro.

El Comité de Curadores adoptó, para esa antología panorámica y retrospectiva, un criterio histórico que consideramos imprescindible con fines de comprensión y percepción diacrónica del arte. Asimismo, se aprobó la presentación global de cada pintor, aun a través de varios cuadros y etapas, según su surgimiento en la plástica nacional, en vez de separar, según las fechas de realización las obras de un autor. Uno de los puntos más discutidos residió en el número desigual de cuadros asignados por artista: de uno a tres, dependiendo del tiempo de trabajo, de la evolución, de los cambios epocales. Hubo muy contadas excepciones con cuatro o cinco obras, solamente dos en un total generoso de 105 invitados, siendo tendencia de un sector crítico la de deplorar muchas eliminaciones y confundir selección con inventario. Creemos que, por el contrario, se pecó por generosidad...

---

### **"Cien Años de Pintura Dominicana" ha querido reflejar el surgimiento, el desarrollo y el afianzamiento de la identidad plástica nacional, en su categoría dominante.**

---

La estructura de la exposición se diseñó en cinco períodos: "Antes de 1900, Albores de una pintura nacional", "1900-1940, Precursores y forjadores de una identidad", "1940-1960, Dos décadas decisivas", "1960-1980, Crecimiento y diversificación", "1980-1988, Los más jóvenes". La plástica dominicana suele dividirse, para su estudio, en décadas, método plausible pero preminentemente formal y sistemático, el cual no necesariamente coincide con hechos verdaderamente históricos que han marcado o gestado determinadas formulaciones artísticas, ni con denominadores comunes entre artistas solo "emparentados" por la edad o el momento de su arranque profesional. Se prefirió pues, determinar períodos que, dentro de la diversificación de su contenido principalmente a partir del 1940, poseen afinidades y definiciones características en la fuerza, la húsqueda, la originalidad y los



Abelardo Rodríguez de Urdaneta, 1870 - 1933.

Foto: José Ramón Anéjar

estilos. Las décadas se mantuvieron, en la estructura organizativa, cuando realmente encerraban una realidad global y hacían más clara la "lectura" de la muestra. Por ejemplo, ese planteamiento cronológico concuerda perfectamente con los talentos más recientes en Santo Domingo.

El marco arquitectónico colonial hace resaltar la estética del arte contemporáneo en sus diferentes tendencias y esa es una de las razones por la cual la Casa de Rodrigo de Bastidas es el local más solicitado por los artistas y más frecuentado por el público, aparte de las cualidades humanas intrínsecas del Voluntariado de las Casas Reales. Por tanto, se eligió la hermosa mansión histórica para presentar allí "Cien años de pintura dominicana". La muestra no solo ocupó las tres salas - dos pequeñas y un gran salón - dedicadas a exposiciones temporales, sino que se habilitaron tres piezas más, anteriormente almacenes. Pioneros y consagrados

fueron colocados en los espacios tradicionales, mientras los menos establecidos y más jóvenes estrenaron las nuevas salas. La distribución no dejó de provocar discusiones y desagrados. Indudablemente, la relevancia de la museografía se centró sobre la parte "magistral", excelentemente montada. Por primera vez en nuestro país, se manifestó una preocupación educativa, mediante banderolas y breves textos que, sucesivamente, definían temática y estilísticamente cada periodo.

Las dos primeras salas estaban destinadas a los periodos iniciales: antes del 1900 y de 1900 a 1940. En la etapa que podríamos calificar como pre-moderna, los pintores dominicanos se circunscribían al retrato, al paisaje, el bodegón y a escenas costumbristas - salpicadas muy ocasionalmente de estampas patrióticas -. En esa exposición, notamos un predominio de los retratos en la representación de los precursores y forjadores de una nascente identidad: Sisito Desangles, Abelardo Rodríguez Urdaneta, Abelardo Pinteyro, García Godoy, Toto Báez. Era obvias las virtudes académicas y el apego a una herencia del clasicismo, con un esporádico asomo de ingenuidad. Desgraciadamente, no se pudo conseguir de Alejandro Bonilla (1820-1901), (reconocido como la primera figura de la pintura dominicana en su tiempo) un paisaje, sino un diminuto retrato, visiblemente restaurado.

La exposición demostró claramente que Yoryí Morel, Jaime Coison y los artistas exiliados europeos sentaron los verdaderos precedentes pictóricos nacionales, al fin distanciados de estilos decimonónicos del "viejo mundo". Yoryí Morel, con tres óleos muy diferenciados, estuvo adecuadamente señalado como el creador del paisajismo vernáculo, asimilando impresionismo y expresionismo. Ahora bien, el viraje hacia la contemporaneidad se inició con Jaime Coison "pintor trashumante" - según se autocalificó -. Cada tela expuesta del maestro puertoplatoense se destacaba por la solidez plástica, la sinceridad de inspiración, el apasionamiento contenido, especialmente las dos cubistas. Fue cuando surgió una estética nueva que ha sabido captar las corrientes universales pero expresando el mestizaje, el sincretismo y ambientes locales.

En una exposición panorámica nacional suele discutirse si se incluyen o no artistas extranjeros que se establecieron en el país. En nuestro criterio, responderíamos afirmativamente, si se tratara de artistas que se han ra-



Yoryi Morel, 1909 - 1978. Foto: José Ramón Andujar

dicado definitivamente o han permanecido durante muchos años. El ejemplo más socorrido lo tenemos en la llamada Escuela de París, compuesta en su mayoría de pintores extranjeros, antologados y reseñados en los estudios sobre la pintura francesa. Así se consideró, y el Comité de Curadores integró a la muestra a los tres pintores foráneos quienes fijaron en Santo Domingo residencia permanente después de llegar de Europa, escapando de las persecuciones del Nazismo y el Franquismo: los españoles Josep Gausachs y José Vela Zanetti, el alemán George Hausdorf, fundadores docentes, además, de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Estraneados por el encuentro geográfico y étnico-cultural, ellos "pintaron dominicano" y, paradójicamente, fueron los grandes impulsores de un arte nacional. Sus obras, muy bien seleccionadas, ratificaron la fradole un an-

tillana de sus temas y aun de sus respectivos tratamientos plásticos, entre el ímpetu y la magia. Ellos instrumentaron, desde ellos mismos, una ruptura que se volvió tradición compartida... por discípulos dominicanos.

En los espacios atribuidos a los precursores, se ubicaron igualmente dos pintoras veteranas, Nidia Serra y Marianela Jiménez siempre activas en docencia y creación; el más clásico de los artistas dominicanos en ejercicio, Mariano Eckert; y el "más joven de los maestros", Darío Surro, quien, desde finales de la década del 30, mantiene una asombrosa movilidad pictórica, tan cambiante y caribeña como visiblemente informada de los últimos movimientos. En su representación, que hubiera podido ser más fidedigna de un inmenso y fertilísimo talento, sobresale la conocida tela, "La fiebre", simbiosis de tipología criolla y de la estancia en México.



Ramón Oviedo, 1927 - . Foto: José Ramón Andújar

---

En una exposición panorámica nacional suele discutirse si se incluyen o no artistas extranjeros que se establecieron en el país. En nuestro criterio, responderíamos afirmativamente, si se tratara de artistas que se han radicado definitivamente o han permanecido durante muchos años en el país. El ejemplo más socorrido lo tenemos en la llamada Escuela de París, compuesta en su mayoría de pintores extranjeros, antologados y reseñados en los estudios sobre la pintura francesa.

---



Ahora bien, el núcleo de la muestra fue montado en el gran Salón de Exposiciones de la Casa de Bastidas, la sala probablemente más cotizada de Santo Domingo. Allí, un conjunto inobjetable causó impacto y emoción... hasta en los más exigentes. Reunieron a la mayoría de los pintores que surgieron entre 1940 y 1960, somándoles, según el criterio de la museografía, algunos del periodo siguiente por considerarlos coparticipes de los rasgos definitorios de la pintura nacional, como es el caso de Ramón Oviedo, José Rincón Mora y Elsa Núñez. En ese grupo último, perteneciente a la época clave de los 60, hubieran debido incluir a dos artistas comprometidos y militantes, fallecidos en octubre pasado, José Ramírez Conde y Asdrúbal Domínguez.

La fuerza de la plástica en esa etapa, evidenciada por los cuadros expuestos, se explica. Aún los artistas que no salieron al exterior, recibieron una óptima formación, estando la Escuela Nacional de Bellas Artes entonces en una fase cimera. Supieron fundir la contemporaneidad europea dentro de una expresión propia en raíces culturales, en temperamento personal, en fuentes de inspiración. Durante la dictadura de Trujillo hervía y crecía en la pintura una pasión contenida, si no inatenta. Luego, al compás de la democracia reconquistada, de una libertad, con sabor a luchas, florecieron las obras pictóricas. Un "compromiso", estético y político - sí, en esos pintores se manifestaron a menudo, ambas vertientes -, gestó la "gran pintura dominicana". Prácticamente todos los artistas, ansiosos de producir imágenes nuevas, hicieron un arte de ruptura en determinado momento. Signos y símbolos inherentes a un legado y un sentir local, impusieron su lenguaje "de afirmación". En Santo Domingo, la "resistencia" (Marta Traba) a las modas y corrientes externas no se planteaba por las comunicaciones muy reducidas.

La calidad de las obras seleccionadas proviene además de que los principales coleccionistas del país se han detenido precisamente en esa franja de la pintura dominicana y cedieron telas significativas. Asimismo, pintores que se han ido convirtiendo en coleccionistas de su propia creación, como Candido Bidó.

Una característica que debemos subrayar consiste en que, aparentemente, varios artistas magistres están representados por telas "menores" y faltaron de ellos obras fundamentales. Aparte de que, cuando se trata de un pintor muy notorio en la evolución de la plástica nacional,

sus "pequeñas obras" a menudo revelan particularidades y sutilezas, fue la oportunidad para que, justamente, conociésemos trabajos guardados en el secreto de casas y colecciones, mientras el público ha visto ya en reproducciones en otras muestras y en la Galería de Arte Moderno, los cuadros más emblemáticos de sus autores. ¡Qué placer nos dio, por ejemplo, descubrir la mítica "Reina Africana" de Paul Giudicelli o flores curiosamente orgánicas y sensuales de Gilberto Hernández Ortega!

Confrontamos pues una sucesión de imágenes que alternaban o sumaban la idea, la poesía, la exaltación, el rigor, la materia, portadoras de magia, pasión y energía. Seguridad en las formas, barroquismo organizado, colorido luminoso, tonalidades inesperadas, armonías audaces, texturización generosa se convertían en los denominadores comunes de la estética pictórica más madura. Además, esa etapa esencial permitía recorrer las tendencias claramente marcadas dentro del mestizaje estilístico. Expresionismo dominante - con ribetes de mitos y magia -, Nueva Figuración y Surrealismo. Mucho más esporádicos fueron en ese periodo el Abstraccionismo, el Realismo vernáculo y el Pop-Art, con una neta superioridad de lo sensual y orgánico sobre lenguajes constructivistas.

Como suele suceder, no obstante la calidad generalizada, no había una homogeneidad absoluta. Ciertas selecciones se destacaban por su solidez, a la vez en un contexto histórico global y como alternativa válida para la representación de sus autores respectivos. Citaremos a Candido Bidó, Ada Balcácer, Iván Tovar, Guillo Pérez, Jorge Severino, Domingo Liz, Ramón Oviedo, Elsa Núñez, Danicel, Silvano Lora, Fernando Peña Defilló. Otros no tuvieron la misma suerte: Clara Ledesma, Amable Sterling, José Rincón Mora, Lepe, hasta el pintor satírico y fantástico por excelencia, Eligio Pichardo, cuyo conjunto expuesto no enfatiza bastante su riqueza en recursos técnicos e imaginarios. Redescubrimos la inteligencia y la fuerza de un Orlando Menéndez, así como el talento de pintor del escultor Lucho Martínez Rincón.

Después, había ruptura en el itinerario. El visitante debía salir, desembocar sobre el Patio de la Fortaleza, atravesar el umbral de una puerta lateral, para encontrar las tres últimas salas. Indudablemente, no estamos acostumbrados, en Santo Domingo, a recorridos en dos



Alberto Bass, 1949 . Foto: José Ramón Ardiázar



Jesús Desanglés, 1961 . Foto: José Ramón Ardiázar

etapas, que, sin embargo, proponen una pausa propicia para la reflexión. El desconcierto fue menos sensible en el público que el descontento en parte de los expositores del siguiente período, quienes se estimaron relegados y museográficamente discriminados.

En los espacios nuevamente habilitados, se colgaron las obras de los artistas pertenecientes al período "Crecimiento y diversificación",

quienes, en su mayoría surgieron entre 1970 y 1980, y del grupo de los "más jóvenes". Si bien es cierto que las salas lucen menos acogedoras, será luego de varias exposiciones cuando podamos juzgar las condiciones ambientales. Criterio compartido unánimemente, la primera sala trasera ostentó una museografía discutible, con cuadros más apretados y superpuestos. Colindaban obras excelentes, aceptables, mediocres, comunicando la sensación de un debilitamiento cualitativo... como rasgo unificador de la variedad estilística de los 70. La comunicación con el exterior, el distanciamiento de la política y de un compromiso militante, el desarrollo del circuito comercial han incidido sobre la evolución de la pintura. En su mayoría los cuadros fueron prestados por los mismos artistas... quienes no siempre supieron "autoseleccionarse". Los formatos eran también disímiles. La museografía enfrentó una tarea ardua de la cual finalmente no salió tan mal.

Allí sobresalían los dos hiperrealistas de Alberto Bass, el pop histórico de Aurelio Grisanty, el bestiario mítico de Guadalupe, la tipología expresionista de Fernando Ureña Rib, la "pittura colta" e insólita de Crismar, la suntuosa composición de Teté Marella expresamente pintada para la ocasión. En principio los pintores de ese período, con unos 15 años de labor profesional reconocida, tenían una representación de dos obras, los más jóvenes una sola, mientras los maestros llegaban a tres, los pioneros una o dos por la dificultad en conseguir los cuadros, adoptándose un criterio histórico de sucesivas épocas y "rupturas" dejando una impronta colectiva a partir de cambios individuales. Ese asunto, absolutamente lógico, fue muy discutido y polemizante, ya lo señalamos.

La sala siguiente por el contrario se distinguía por una coherencia, sabiamente orquestada por la elección de los pintores: todos brillantes, en su joven madurez, habían vivido (o seguían viviendo) y estudiado durante años en el extranjero. Un compromiso diferente fortalece la obra: el sentir y los temas (la figuración continúa imperando con fuerza) de artistas más intelectuales se vuelcan hacia los mitos, la fantasía, la introspección, en telas de sólida factura. Se "agruparon" Alonso Cuevas, Manuel Montilla, Kuma, Adolfo Piantini, Geo Ripley, Eric Genao, Fernando Varela, Alberto Ulloa, faltando solamente José García Cordeiro, residente en París, colocado inexplicada-

mente en la primera sala y pobremente representada.

Finalmente cerraban esos "Cien años", los menores de 35 años - en sus veinte años muchos - : 13 obras de 13 autores distintos, seleccionados entre las decenas de artistas de la última generación. Museografía sencilla y clara donde se destaca el lirismo gestual de Peüro Terroico, los "nuevos mitos" de Desanglos, la geometría metafísica de Carlos Santos y el expresionismo dulcemente salvaje de Raúl Recio. Entre los más recientes, abstracción y figuración, organicidad, gesto y construcción se integran a veces en una misma obra. La unanimidad de esos jóvenes presentó sus respectivas soluciones plásticas, con una notable seriedad, ajena a la iconoclasia, con más frescor que espíritu de rebelión. No cabe duda de que la ruptura llegó a su clímax, valientemente provocativa en su contexto histórico y cultural, entre 1955 y 1965, no en los 80.

"Cien años de pintura dominicana, continuidad y ruptura", testimonio sustancial de una plástica nacional contundente y dinámica, ha sido una manifestación necesaria y exitosa, de balance muy positivo entre sus grandes cualidades y sus inevitables defectos. Bien merece esa simbiosis de antología, evaluación y retrospectiva, reducida entonces a una edición de alrededor de 75 cuadros, difundirse en el exterior, iniciando su gira por Puerto Rico a principios del próximo año.

---

**MARIANNE DE TOLENTINO**, dominicana. Es crítica de arte, ensayista y autora de varios libros sobre arte. Actualmente vice-presidente de la Asociación de Críticos de Arte, República Dominicana.



Jaime Colson, 1961 - 1975. Foto: José Ramón Andujar.

# La Hacienda Aurora de FRANCISCO OLLER

Marimar Benítez

Se han conservado varios paisajes pintados por Oller luego de su regreso del cuarto y último viaje fuera de Puerto Rico, (1893-95), cuando muestra *El Velorio* primero en Cuba y luego en París. *La Hacienda Aurora*, donada a la colección del Museo de Arte de Ponce a la memoria de Víctor Saldaña, resulta ser una de sus creaciones más inspiradas de estos años, en los que pinta obras tan notables como *Paisaje Palma Real* (Ateneo Puertorriqueño) y *Paisaje con baño* (Universidad de Puerto Rico).

Oller y su familia se refugiaron en la Hacienda Aurora de la familia Saldaña en el curso de la Guerra Hispanoamericana y es probable que fuera en esa ocasión que pintara este paisaje. Esta hacienda azucarera, localizada en las inmediaciones del pueblo de Carolina, fue fundada por José Saldaña, y evolucionó hasta convertirse en la Central Progreso, una de las más modernas factorías de azúcar de finales del siglo XIX. Antes de 1887 la primitiva estructura que Oller representa en el cuadro había sido abandonada al inaugurarse la nueva planta con su moderna maquinaria.

Oller representa una amplia vista de la hacienda original, que incluye la antigua fábrica a la izquierda y las casas de vivienda al otro extremo. Al fondo vemos la Sierra de Luquillo, con el aspecto brumoso y colorido azul que le imparten las nubes que continuamente llueven sobre ese sector de la costa norte de Puerto Rico. La mayor parte de la representación la constituye el área del cielo. La escena es a pleno sol y señala la preocupación de Oller por captar el cambiante cielo y atmósfera del trópico. La caña recién cortada indica que la vista fue realizada para

principios de año y evidencia la maestría de Oller en la captación del cielo diáfano del "invierno en el trópico". En la década anterior Oller había realizado otra vista de la Hacienda Aurora, ahora en la colección del Museo de la Universidad. Es de interés contrastar ambas escenas, que evidencian la renovación de la pintura de Oller luego de volver a ponerse en contacto con sus amigos pintores en París.

Oller realiza varias pinturas de haciendas azucareras que nos revelan importantes aspectos de lo que fue una de las industrias principales del Caribe. Sin embargo, el aspecto histórico documental no resulta ser el móvil principal del pintor. En el caso del presente cuadro, Oller opta por incluir la antigua hacienda, en vez de la moderna factoría, recién inaugurada, y concentra su atención y la nuestra en el paisaje, la atmósfera, el ambiente. Aun en *Central Plazuela* (Museo de la Universidad), que efectivamente incluye las modernas instalaciones de esa factoría, éstas quedan relegadas a un segundo plano en una composición dominada por la tierra y el cielo.

El pincel de Oller nos revela la imponente presencia y belleza del trópico, que el artista destaca por encima de las más grandiosas construcciones de sus contemporáneos. La monumentalización de lo cotidiano fue uno de los principales logros de la revolución impresionista, que Oller trae al Caribe en sus magistrales bodegones y paisajes

---

MARIMAR BENITEZ, puertorriqueña. Curadora del Museo de Arte de Ponce y crítica de arte del periódico *El Reportero*.



Francisco Oller, *Hacienda Aurora*, c. 1898-99, óleo sobre tabla, 12 1/2" x 22".

Col. Museo de Arte de Ponce. Foto: Antonio de Jesús

Esta reproducción es una cortesía de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan, en la conmemoración de su vigésimo aniversario.



# Un Estreno Cubista: JOSEP TORRES CAMPALANS, alias MAX AUB

Estelle Lizarray

**E**n su biografía de Josep Torres Campalans, un "fundador del cubismo", Max Aub—novelista español exiliado en México—creó en 1958 una magnífica superchería que además de ser un rotundo éxito literario, le permitió estrecharse como pintor. El libro se anunció como biografía de un pintor cubista y amigo de Picasso que se desilusionó durante la Primera Guerra Mundial, dejó de pintar y fue a vivir con los indios cholulas en México, donde supuestamente Aub lo conoció. Acompañó la publicación del libro una exposición de las obras de Josep Torres Campalans en la Galería Excelsior en la capital mexicana, que incluyó, además de los cuadros, postales, fotografías y memorabilia relacionada con Picasso. Los cuadros se vendieron y algunos de los asistentes se vanagloriaron de haber conocido personalmente al pintor. Luego Aub reveló que todo había sido invención suya: Campalans fue un personaje ficticio y los cuadros fueron pintados por el propio Max Aub. Carlos Fuentes y Jaime García Torres, cómplices del autor, fabricaron una colección de citas críticas atribuidas a gente muy conocida, que publicaron

primero en un suplemento literario y luego en forma de un precioso librito editado por Aub.<sup>1</sup>

No sorprende que la verdad de la superchería tardara en llegar a España, con el resultado de que por mucho tiempo los críticos y lectores de este país no supieron que se trataba de una broma, aunque había alguna duda—que Aub alimentaba al no resolverla. La solapa de la edición en inglés publicada por la prestigiosa editorial Doubleday en 1962 anunció el libro como "una biografía profusamente documentada del pintor catalán Josep Torres Campalans (1886-1956), ilustrada con reproducciones de sus obras en blanco y negro y en colores" (traducción mía). La única pista con respecto al carácter espurio de la obra está en forma de una observación y una pregunta, al notar que Aub "da vida a Torres Campalans y a la historia moral e intelectual de sus tiempos como en una novela picaresca. ¿Es, de hecho, quizá, una especie de novela?" La publicación de la versión en inglés fue celebrada, como en el estreno original cuatro años antes en México, con una exposición, celebrada en la Galería Bulley, una de las galerías más prestigio-

1. Gustav Sjöbenmar, "Max Aub, inventor de existencias", *Insula* 320-21 (julio-agosto 1973), 10-11.



**El Sabio**, 1912, 48 x 42 cm. 11 onces sobre papel. El Catálogo lo identifica como retrato de un tal Sebastian Miranda, autor de una curiosa "Elementalísima historia del arte", quien se ahorra: ¡Es en realidad un autorretrato de Max Aub!

sas de Nueva York. La revista **Art News** reseñó la exposición en su número de noviembre, mencionando que el pintor fue la creación de Max Aub.

Mucho más que una novela, **Jusep Torres Campalans** es al mismo tiempo una experiencia teatral montada por Aub con el mismo sentido innato de teatralidad que le hizo un dramaturgo excelente. Torres Campalans reconoce que "la pintura fue decorado, decoración... decorado para la obra que representamos, queramos o no, en el gran teatro del mundo" (218)<sup>2</sup> y que "todo arte es como el teatro, arte mayor, constituido por tres partes: el autor, el actor, el

público" (288). Aub no es solamente el autor del libro y creador de las ilustraciones que lo acompañan, sino también el que interviene en todas las facetas del mundo artístico para poder ser a la vez el pintor, biógrafo del pintor, espectador de su propio arte, sujeto de algunos de los retratos, crítico, comentarista, catalogador y -al extender sus actividades más allá de los confines del libro-; expositor y hasta comerciante de su arte!

---

**En su biografía de Jusep Torres Campalans, un "fundador del cubismo," Max Aub -novelista español exiliado en México- creó en 1958 una magnífica supercheria que además de ser un rotundo éxito literario, le permitió estrenarse como pintor.**

---

### Estructuras cubistas

El concepto de captar al sujeto mediante múltiples perspectivas simultáneas es una de las características primordiales del cubismo analítico que Aub pone en práctica de modo literario en las estructuras mismas de su novela. Por eso pone como epígrafe una cita de Baltasar Gracián que alude al pintor ingenioso que para captar vistas de una perfección que "los mayores esfuerzos del pincel no alcanzaban a poderla copiar toda junta con los cuatro perfiles", colocó una clara fuente para reflejar el perfil derecho y un brillante espejito para representar el lado de la izquierda. El prólogo pregunta, "¿Cuándo es lo justo?, ¿ayer o ahora?, ¿quién puede dar entera noticia de algo, si humano?" (20), de modo que el cubismo literario de Aub comprende perspectivas múltiples tanto en lo temporal como en lo espacial.

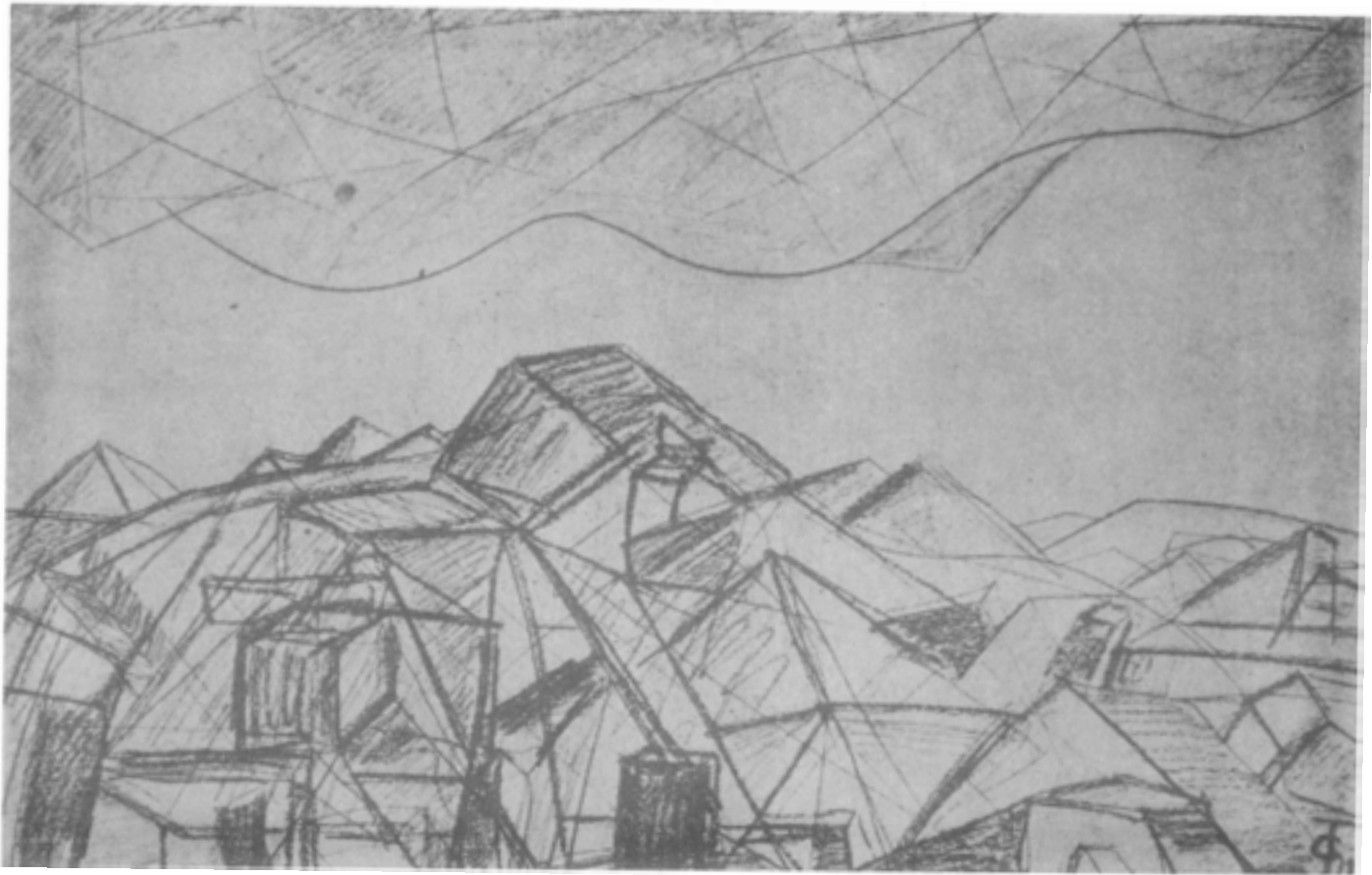
Aub describe los elementos que componen su libro explicando que es "descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista" (21). Sólo el lector informado detectará su malicia de bromista: "Quien le haya conocido, ¿le reconocerá? Los demás, que son todos, ¿se lo figurarán como fue? Quizá

2 **Jusep Torres Campalans**, Barcelona: Plaza y Janés, 1965. Párrafos entre paréntesis en el texto





**San Lorenzo**, 1908. 34 x 23.5 cm. Acuarela. La descripción en el catálogo de la novela resulta graciosa: "Evidentemente inducido por los Picasso de ese año. Para esa idea de aplicar la parrilla a la carne, esa valentía del cuello, esa decisión! Propiedad de Mox Aub." ¡Claro está, Aub la pintó!



Paisaje, 1912, dibujo antropométrico que, visto de lado, revela un perfil humano.

hubiera sido mejor un libro cara a cara, como una novela, aunque no lo fuera" (21).

La estructura del libro es compleja y ambiciosa. Primero hay epígrafes, una dedicatoria a André Malraux, agradecimientos a varias personas muy conocidas, y un "Prólogo indispensable" que explica cómo Aub conoció a Campalans, seguido por una larga sección de "Anales" que registran eventos históricos, políticos y culturales desde 1886, cuando nace el pintor, hasta 1914, cuando se perdió de vista. Unos artículos de revistas tratan de determinar su lugar en la historia del cubismo y una sección biográfica,

también construida de modo cubista al recoger datos de diversas fuentes, como entrevistas con empujados y su correspondencia. Aquí se cuenta cómo Torres Campalans dejó su pueblo natal para ir a Gerona, donde comienza su obsesión con la verticalidad. A los quince años va a Barcelona detrás de una actriz y allí conoce a Picasso. Al regresar a Gerona prueba varios oficios y se convierte en anarquista. Para evitar la conscripción, huye a París, donde visita el Louvre todos los domingos ordenadamente durante dos meses, reanuda su amistad con Picasso, vive con la miniatorista Ana María Merkel,

---

**Mucho más que una novela, Josep Torres Campalans es al mismo tiempo una experiencia teatral montada por Aub con el mismo sentido innato de teatralidad que le hizo un dramaturgo excelente. Torres Campalans reconoce que "la pintura fue decorado, decoración... decorado para la obra que representamos, queramos o no, en el gran teatro del mundo"(218)<sup>2</sup> y que "todo arte es como el teatro, arte mayor, constituido por tres partes: el autor, el actor, el público"(288).**

---

y se relaciona con importantes pintores de la época.

Siguen varios artículos de revistas y el "Cuaderno verde" del pintor, que presenta una miscelánea de su pensamiento y estética y que, por su estructura caótica, compuesta como está de apuntes propios y ajenos, y traducida de distintos idiomas, es como un "collage" dentro del "collage" más amplio que es la novela. Un capítulo titulado "Las conversaciones de San Cristóbal" proporciona otra perspectiva del artista, que hace cuarenta años vive entre los cholulas, completamente alejado del mundo del arte y dedicado a la creación de numerosa prole. Se incluye en el libro un catálogo de sus obras preparado por Henry Richard Town. Hay copiosas notas de calce en muchas partes del texto y material iconográfico, cuya selección varía en diferentes ediciones del libro. La intención de Aub parece ser mixtificar, animar al lector a participar intelectualmente, y en este sentido su novela puede considerarse precursora de la "Nueva Narrativa" de los 60. "He tenido que reconstruir esta historia como un rompecabezas" (27), asegura al principio del libro, y lo tiene que hacer también el lector, con el texto y con los cuadros, según la consigna de Torres Campalans: "que trabajen también los mirones" (226).

Las diversas vistas que produce la descomposición cubista del tema se reflejan en las transformaciones onomásticas del protagonista. Un librero en México le informa a Aub de "las vueltas que dan los nombres con los años. Al principio, hace de eso más de cuarenta, cuando llegó, se hacía llamar José Torres y firmaba José T. Le llamaron don José Te, luego don Jusepe y don Jusepe se le quedó" (18). El crítico Lafitte lo llama simplemente Campalans; el francés que le entrevista, Monsieur Campalans; y Aub, Josep Torres Campalans. El pintor firma sus cuadros con una combinación de una T mayúscula que se alarga para formar una J que está cruzada en el centro por una C, que vista desde el lado derecho forma una A, la inicial del verdadero autor, Aub. La novela misma tiene más de un aspecto, puesto que es al mismo tiempo una biografía, una ficción y una supercheria. De hecho, puede encontrarse en muchas bibliote-

cas catalogada entre las biografías de pintores y no como novela. En mi libro *La broma literaria en nuestros días* explico en detalle el aspecto de supercheria que invita a una primera lectura ingenua como si fuera una verdadera biografía, seguida por una lectura informada, enriquecida por numerosas pistas que se asoman a cada paso y por una estupenda ironía.<sup>3</sup>

### Un libro de arte para acabar con el género

En su "Prólogo indispensable" Aub se refiere al *Quijote* en su "Prólogo indispensable", hecho que apunta al carácter novelesco de su supuesta biografía y que sugiere que sus intenciones son poner en ridículo la proliferación de libros acerca del arte:

Baste Que los descosos de prólogo - que los hay, queriendo descubrir en él lo que un libro nunca oculta del todo, si dice algo - se remitan al mejor: el del Quijote. No sobraría palabra si lo trajera íntegro convertido a la intención de mil monografías de pintores que tantos compran y nadie lee, yéndose de ojos a las reproducciones; y tantas vidas de coloristas se leen en nuestros años como Amadises en los siglos cervantinos... (23)

Hablar y escribir del arte lo convierte en una ciencia; una de las razones por las que Torres Campalans siente tanta hostilidad hacia Juan Gris es porque lo parece un teórico y vocero del cubismo más que un pintor. Por eso *Cabeza de Juan Gris* de Campalans lo retrata como un estante lleno de libros. Picasso, por otra parte, merece su admiración, porque se dedicó a pintar y no a teorizar.

Aub parodia el comentario y la crítica de arte mediante varios artículos intercalados cervantínicamente en la novela y en los textos descriptivos del catálogo atribuido a Henry Richard Town. Evidentemente concuerda con su cronista inventado, Miguel Gasch Guardia, que dice en un artículo de 1957 titulado "Un fundador del cubismo: Josep Torres Campalans":

Es muy significativo que se vendan tanto los libros acerca de la "pintura mo-

3 Nueva York: Eliseo Torres, 1970.

terna". Quinientos acerca de Picasso, pocos acerca de Domingo, Solana, Zuloaga, Sorolla, pongamos por caso español. Délese ante todo a que los valores que se rastrean en él no son pictóricos sino intelectuales. Lo que importa a los compradores es el **texto** encerrado en el lienzo.

Lo vio claro Torres Campalans: --un nombre que empieza a revivir-- "Si queda algo de Gris, o de Gleizes--escribió en una frase terrible--serán sus teorías." (85)

Gasch, que por el apellido podría confundirse con Sebastián Gasch, el auténtico crítico de arte que animó a García Lorca en sus actividades artísticas, ofrece muchos comentarios que parecen sensatos, pero aún así, la intención paródica de Aub no pasa desapercibida. Dice que Campalans "no tiene la calidad de Matisse, de Picasso, de Mondrian (por señalar cumbres de las épocas de nuestro hombre), pero sus intenciones--y ahí sí valen, aunque no le salvaran hasta hoy del infierno del olvido--eran tan puras como las que más" (87). Las intenciones constituyen un criterio extrañísimo para medir los méritos de un pintor.

El catálogo de Town parece dilucidar algunos aspectos de los cuadros reproducidos, pero tan pronto sabe el lector que son las creaciones de Max Aub, el catálogo se convierte en una parodia eficaz de ese tipo de escrito, empeñado en citar "influencias", no infrecuentemente erróneas. Town, por ejemplo, aduce la influencia de Matisse en *La lágrima frente al espejo*, que cualquier lector medianamente informado en asuntos del arte puede reconocer como un plagio directo de *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Mientras que el propio Campalans desprecia el valor de su arte, Town por otra parte (otra perspectiva cubista) tiende a elogiarlo demasiado, aun cuando se fija en notables debilidades. Uno de los primeros cuadros de Campalans, titulado *Catedral de Gerona* es "de técnica todavía muy insegura, sobre todo en el cielo tormentoso", pero aun así, para Town "ofrece un extraño encanto debido a la recia construcción" (311). Una acuarela de San Lorenzo con una parrilla aplicada a la cara, supuestamente influida por Picasso, evoca la más entusiasta admiración: "¡esa valentía del cuello, esa decisión!" (313). Con exquisita ironía el cuadro se identifica como "propiedad de Max Aub". Town nota un "sentido trascendental que veremos aflorar tantas veces en su obra" (312) y en

distintos cuadros "un estilo ligeramente caricaturesco" (313), una gran delicadeza, o una técnica "salvaje" y otros toques que "revelan un pintor nato" (312). Encuentra superior *La creación* de Campalans a la de Kandinsky por su profundidad, y *Pierrot* le comprueba la maestría de Campalans aun en la pintura realista. La característica que más elogia Town en su pintura es la "profundidad". En *Trama morada*, por ejemplo, nota "una profundidad nunca ausente en las obras" de Campalans (320) y en *Ocaso* "la profundidad dada a la tierra con puros sienas". Respalda su observación con la de otro crítico, de que "La profundidad de tierra y cielo es sobrenatural, metafísica" (315).

Uno de los comentarios más graciosos de Town es el que concierne a *El eterno marido*, tal vez uno de los cuadros menos realizados de Campalans-Aub, pero que se describe con exagerados superlativos:

Obra importante de esa época. Por dos razones: técnica y psicología. La nariz de la mujer es una de las últimas manifestaciones del modo 'negro'--anchas rayas azules y rojas alternadas--y por la efígie del hombre, casi completamente escondido por la mujer. La cara de ésta, en tonos morados y negros es de lo más valiente que pintara nunca. (314)

El humor en el cuadro procede de una combinación de la imagen visual con el elemento "literario" del título, ya que el "eterno marido" está tan dominado por su mujer que no se le ve detrás de ella.

Para Town la obra del "genial pintor catalán" (320) es profunda y bien construida; raras veces registra una crítica negativa, como ésta, en torno a *Homenaje a Van Gogh: Composición confusa, poco equilibrada*, quizá por no haber sido concebida y ejecutada de una vez" (318). Uno se pregunta hasta qué punto este catálogo de Town influyó en los espectadores que asistieron a la primera exposición de Campalans. Es probable que ayudara mucho a convencerles del valor de los cuadros del artista y por eso comprobó con creces las ideas que animaron al autor a escribir cervantinaamente un libro para acabar con los libros sobre el arte--que la pintura debe ser juzgada por sus méritos visuales y que transformarla en palabras puede resultar en conclusiones absurdas.



Trama Morada, 1914, 22 x 11 cm. Pintura de color. De una serie de Tramas -- como las tramas literarias que forman la novela de Aub.

Town llama la atención sobre el hecho de que a Torres Campalans le gustara pintar personajes ojituertos en sus retratos y pregunta de dónde procedo este complejo de ciclope. La contestación, claro está, es que la expresión ojituerta que vemos, por ejemplo en *Neptuno*, uno de varios retratos en que se puede descubrir fácilmente un fuerte parecido al propio Aub, no es más que el autor-pintor que nos guiña el ojo, como una pista más a la naturaleza espuria de la "biografía". El catálogo

viene a ser aún más gracioso y cubista--por la proliferación de perspectivas--en la edición en inglés cuando al lado de las notas proporcionadas por Town y Max Aub, aparece una nota adicional de la editorial Doubleday notando que *Cabeza de Juan Gris* aparece como frontispicio de esa edición, y otra del traductor, explicando un juego de palabras del texto español.

Inspirado por la gran parodia cervantina sobre los libros de caballerías, Max Aub ridiculiza la manera en que se escribe acerca del arte y los artistas para mostrar que el valor auténtico de un libro de arte está precisamente en el arte. En este sentido Aub, pintor aficionado, logró realizar un éxito inaudito en el mundo del arte, porque la continuada publicación de su novela Josep Torres Campalans garantiza la exposición continua de su pintura sin tener que someterse a los fallos de los críticos de arte. Max Aub, pintor aficionado, se cuela en los Campos Eliseos a través de Max Aub, novelista.

### Mentiras convincentes, un ejercicio cubista

Un aspecto del cubismo reflejado en la novela, además de los estructurales ya citados, es la estrecha relación entre las artes, reconocida en la afirmación de Campalans de que "La pintura o es literatura o no es nada" (89). La estética de la novela Josep Torres Campalans está inspirada directamente por la del cubismo en sus tres frases principales: analítica, hermética y sintética. La estructura es analítica, mientras que la importancia del cambio como elemento esencial de una realidad que es el producto de la mente para reflejar el dinamismo universal de la vida se relaciona al cubismo hermético desarrollado por Apollinaire, Gleizes y Metzinger. Campalans, por ejemplo, cambia de nombre, lugar de residencia, trabajo, mujeres, país e ideas. El cubismo sintético, cuyo vocero fue Juan Gris, veía el arte como el producto del juicio estético enteramente independiente de la realidad. El artista ni copia ni deforma sino que crea una realidad original, una experiencia nueva para enriquecer la vida.<sup>4</sup> Picasso lo expresó en 1923 en términos de verdad y mentira en

4 Ver por ejemplo Gray, Christopher. *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore: Johns Hopkins, 1953, pág. 160.

un estilo verbal fragmentario y dislocado que podría llamarse cubista:

Todos sabemos que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos hace descubrir la verdad, por lo menos la verdad que nos es dada a entender... El artista ha de conocer el modo de convencer a otros de la verdad de sus mentiras. Que esas mentiras son necesarias para nuestro ser mental está más allá de toda duda, como es por ellas que formamos nuestra perspectiva estética de la vida... A través del arte expresamos nuestra concepción de lo que la naturaleza no es.<sup>5</sup>

Estas palabras se parecen al famoso aforismo de Max Jacob de que "el arte es una mentira pero un buen artista no es un mentiroso."<sup>6</sup>

El "cuaderno verde" de Campalans hace eco de estas ideas y es fácil entender por qué Aub indica que algunas partes son citas y no escritos propios, particularmente la sección titulada "Estética", que según una nota "desde luego, por el estilo, no es de Josep Torres Campalans" (268). Esta sección es un verdadero minitratado sobre la mentira:

*¿Hay alguna virtud que asiente más la condición del hombre que decir algo a sabiendas falso dándolo por verdadero? Inventar mentira, y que los demás la crean. (241).*

*...las más altas expresiones del hombre, están hechas de mentiras. Ojo: mentir, inventar, no falsear... No decir una cosa por otra, sino otra, nacida de la nada, de la imaginación. (242)*

*Mentir para bien: asíéntase así el hombre en su ser. Hay disfraces de mil calañas, la cuestión, como siempre: saber escoger. (242)*

*Mentir para alcanzar, nunca para vender, menos para venderse... ¿Qué es semejanza? Figura, representación (véanse las retóricas), dar una cosa por otra. (243)*

Todas estas observaciones justifican la "mentira" que le da vida a Josep Torres Campalans en la novela de Max Aub. El autor, no obstante, tiene a bien avisar a los lectores de la ficción al dejar copiosas pistas:

*Mentir, pero no ser mentiroso. No engañar a nadie. Ofrecer, para quien bien lo quiera; encubrir la intención, no esconderla. No creer jamás que los demás son bobos, al contrario; decir para iguales. Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma. (243)*

Esto es precisamente lo que hace Aub; desde el principio deja suficientes señales para el lector cauteloso, empezando con un epílogo que alude a una pregunta de un tal Santiago de Alvarado: "¿Cómo puede haber verdad sin mentir?" "¿No confiesa el autor desde el principio que su pintor es fantástico? En el prólogo un hombre que conversa con Aub en México le informa que Don Josepe es "un tipo fantástico" (18), y Jean Cassou, al oír del encuentro de Aub con Campalans, también comenta: "¡Pero es fantástico, hombre!" (20), lo cual es verdad en más de un sentido. Con razón le rezonga Juan Gris: "—Por lo menos mi pintura es: no como la tuya..." (165).

Aub es muy explícito acerca del uso de las mentiras como recurso creativo:

*Mas--otra vez--ojo: mentir, no engañar, fingir, no falsificar; disfrazar (¿qué remedio?), no falsear: inventar, no plagiar; aparentar, si se quiere--sólo aparentar--, no estafar, alucinar, no burlar; si hay empeño: burlarnos, a lo sumo, de nosotros mismos. (243)*

Esta frase puede servir de guía para el lector perplejo, que no debe sentirse particularmente ofendido si se siente víctima de la superchería, puesto que Aub, de acuerdo con la estética de su pintor, se hace a sí mismo víctima de gran parte del humor en el texto de la novela como así también en varios autorretratos pictóricos. Aunque no queramos, hemos de ser víctimas de la broma porque se hace imposible separar la verdad de la mentira. Hay tanta erudición en las notas de pie y las

5. Traducción mía. *Ibid.*, págs. 153-55, citando a Alfred E. Bury, Picasso: *Fifty Years of His Work*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1946.

6. Gray, pág. 153.

referencias bibliográficas que si tratáramos de comprobar estos datos caeríamos aun más bajo el dominio del autor. Aub convierte al lector en un contrincante intelectual en vez de conformarse con la costumbre milenaria de colisión entre narrador y lector en que aquél dice que su ficción es verdad y ésta finge creer lo que se cuenta. Aub es tan exigente intelectualmente con el lector como el cubismo con el espectador. Otra semejanza más con el cubismo es el cultivo deliberado de la ambigüedad y la sugestión. Esto se consigue en la pintura cubista mediante la cualidad iridiscente de colores que hace imposible distinguir objetos claramente de su fondo y que tiene precisamente el propósito de confundirlos con el espacio en vez de destacarlos.

### Aub-Campalans como pintor

**Jusep Torres Campalans** como novela ha sido universalmente elogiada, pero los críticos suelen considerar el aspecto de la obra como superchería como un atractivo acusatorio y hacer caso omiso de las ilustraciones. Estas, no obstante, son sumamente importantes, puesto que sin ellas la superchería probablemente no habría tenido éxito ni habría sido tan espectacular. Aparte de su posible valor artístico, la cantidad ar-  
 sí-cincuenta y ocho en el catálogo de Town, de las que se reproducen diferentes selecciones en las varias ediciones de la novela sería suficiente para llamar la atención sobre el elemento pictórico. Fuera de esta novela, la única anticipación previa del interés de Aub en el arte pictórico es un dibujo dedicado al protagonista ficticio de su novela **Luis Alvarez Petreña**, fechado en 1929, que aparece en **Novelas escogidas**.<sup>7</sup>

Aub se expresa pictóricamente empleando una variedad de medios: acuarela, óleo, guache, carbon, plomo, lápices y tintas de color, tinta china y barnices, y varias combinaciones de los mismos. Es imposible determinar si los cuadros están organizados en orden de su creación, porque sus fechas, naturalmente ficticias, parecen más bien reflejar el desarrollo de los principales movimientos artísticos de la época retratada en la novela, desde el arte "fauve" y primitivo hacia los comienzos del cubismo analítico, luego hacia

la abstracción progresiva y transición al cubismo sintético. Todo esto comprueba los amplios conocimientos artísticos de Aub acerca de estos movimientos, sus tendencias y evolución.

Los primeros cuadros atribuidos a Campalans incluyen un retrato fechado en 1907 de J. Avillac, reproducido en **Novelas escogidas**, una representación sencilla del sujeto, que sería realista si no fuera por la coloración "fauve" brillante y arbitraria. Un dibujo asimismo realista de una mujer, fechado en 1906, es lineal y tiende hacia la caricatura, con notable parecido a Max Aub. Otro dibujo, de 1907, retrata a Ana Maria Merkel con alguna angularidad, los ojos reducidos a cuadros, indicando ya alguna tendencia cubista. La temática cubista se introduce en *Estudio XVI: El rabano por las hojas*, de 1908, con la colocación en lugar prominente de una guitarra, presente también en *Homenaje a Van Gogh* (1912) y en un "papier collé" sin fecha, y con el arlequín del *Pierrat* de Campalans (1908), que Town atribuye a la influencia de Picasso. *La filla de la carbonera* de 1908 ostenta el cromatismo "fauve" pero el dibujo de la cara parece imitación de *Les Femmes d'Alger* (1907) de Picasso. *La lagrima frente al espejo*, supuestamente inspirado por Matisse, es en realidad una transposición directa de la figura central de *Les Femmes d'Alger*, fácilmente advertida en la postura del brazo derecho levantado detrás de la cabeza, con las variantes del tratamiento de los ojos y los detalles paródicos añadidos del vello del sobaco y una lágrima que emana del seno, ambos ejecutados con notable realismo. Dos paisajes, *La fábrica de Romeo* (1908) y *Paisaje* (1912) son plenamente cubistas y se asemejan mucho a *Casas en L'Estaque* (1908) de Georges Braque y a *El embalse Horta de Ebro* (1909) de Picasso, con los elementos del paisaje presentados en formas geométricas. *Chimeneas y calor* de Campalans (1910), sin embargo, muestra una transición desde la esfera, el cono y el cilindro favorecido por Cézanne hacia la mayor angularidad de las formas.

El retrato de *Max Jacob con un flemon* (¿1909-1910?) tiene un parecido extraordinario a los retratos de Picasso de la misma época (1909) *Mujer con peras*, *Desnuda sentada* y *Retrato de Braque*, aunque las formas de Picasso son más angulares que las de Campalans. *El*

7. México: Aguilar, 1970, pag. 234. En un dibujo hecho con pluma que dice: "A Luis Alvarez Petreña, su amigo M. A. 1929." La novela fue publicada en tres partes distintas en 1934, 1951 y 1969-70.

gante (1912), identificado como un homenaje a Toulouse-Lautrec, exhibe la coloración monocromática favorecida por los cubistas y la falta de diferenciación entre forma y espacio (calidad "irresistente") hacia la cual evolucionó el cubismo en su segunda época.

Las abstracciones a base de letras, introducidas en 1910-11 por Braque y Picasso como elementos de collage, están presentes en *Montaje* de Campalans en 1912, mientras que las vistas múltiples, desarrolladas por los cubistas entre 1909 y 1912, aparecen en su retrato de Guillaume Apollinaire, fechado en 1910. Su collage *Ocaso*, si es correcta su fecha - ¿1909-10?--anticipa los collages cubistas por uno o dos años, puesto que *Naturaleza muerta con mimbre de silla* de Picasso, que data de 1912, se considera generalmente como el primero. Habría que darle a Campalans, entonces, crédito, por esa gran innovación cubista. Según progresan las fechas de los cuadros de Campalans, éstos se vuelven más abstractos, para luego convertirse en las "tramas" (juego de palabras que apunta tanto a la intuición del lírico como a las formas), que para 1914 son pura abstracción, como las obras de Picasso durante aquellos años. Si se cubren los labios en el retrato que Campalans hizo de Forestier (1913), el resto del cuadro resulta ser una completa abstracción, como sucede con *Muchacha con mandolina* (1910) de Picasso, que al cubrir ciertas porciones rinde una dimensión abstracta superpuesta a su sujeto. Es evidente de estas observaciones que Max Aub sabía muchísimo acerca del desarrollo de los movimientos del arte moderno y la pintura de los grandes maestros que pertenecieron a la generación anterior a la suya. Sin duda es por eso que su pintor inventado fue tan convincente, no sólo por los detalles de la vida de Josep Terres Campalans descritos en el texto, sino--y en alto grado--por la convincente evolución de su pintura, que ofrece paralelos con los reconocidos maestros del cubismo y hasta se adelanta a algunas de sus innovaciones.

Ante la presencia de todas estas "influencias", podríamos preguntarnos si es posible advertir en los cuadros de Max Aub un estilo propio que lo distinga de otros "cubistas".

Mientras que Ortega vio una tendencia de los movimientos artísticos posteriores a la Primera Guerra Mundial hacia la intrascendencia y el juego, hay muy poco humor en el cubismo, que evolucionó antes, y es precisamente en esto que vemos la originalidad del cubismo tardío de Max Aub. El crítico Gasch llama a Campalans un precursor de los surrealistas, tal vez a causa de su humor, sobre todo evidente en el hombre oculto de *El eterno marido*, el estante que es la *Cabeza de Juan Gris* y las múltiples cerraduras de *Hotel a las que faltan las llaves* (como las llaves que le faltan a la novela).



Montaje IV, 1912, 15 x 17.5 cm. Óleo. Según el catálogo de la novela: "Grita el color--azul, verde, ocre--en esta composición decorativa realizada a la vuelta de un paseo por una feria popular. Ejemplar único de una serie de aparecidas."

Hay tremendo humorismo en el plagio realizado por Aub-Campalans en su *Retrato corto de Picasso* (1912), que es precisamente eso: un de-

5 Paul Walter Stewart, *Cubism*, Nueva York: Praeger, 1971, pag. 56



talle, con parte de la cabeza cortada, del autorretrato pintado por Picasso en 1907. La versión de Campalans logra un efecto algo distinto con el color del cartón que se asoma, pero capta perfectamente la mirada fija del original. Muy honradamente reconoce el autor en el catálogo de Town que es "propiedad de Pablo Picasso", porque, como hemos visto, lo es. Por eso tiene aún más humor la anotación en el cuaderno verde "vivir es robarse unos a otros" (213) y la pregunta "¿A quién robo lo que pinto? . . . Cuanto pinto, cuanto escribo-ahora-¡lo debo a los demás" (214). Resulta ser muy exacta la confesión.

Otro ejemplo del prodigioso humor aubiano es el uso de retratos escondidos u ocultos. La fisonomía de Aub se puede descubrir en *Retrato de mujer*, *El sabio*, *Neptuna* y aun en sus retratos de Forestier y Apollinaire, y *Paisaje*, visto de lado, es un cuadro antropomórfico que oculta un perfil humano.

Con respecto a sus cualidades pictóricas, el estilo cubista de Aub es menos angular que el de Picasso-Braque, especialmente en sus retratos, que tienden hacia los contornos redondeados. En cuanto a los colores, es verdad, como nota Town, que Campalans favorece los contrastes violentos más bien que la paleta monocromática hacia la cual evolucionó el cubista. Su uso de colores es decididamente "frío", con colores puros, intensos y llamativos usados como un elemento de expresión personal, más bien que una representación de los colores reales de los objetos.

Es probable que la novela revele muchos de los sentimientos del propio Aub en torno a su pintura. Gasch nota en su ensayo que "cada cuadro fue para él un problema, debió de sufrir mil desengaños ofrecidos por la torpeza de su mano. Pero no hay trazo, en su pintura, que no responda al afán de llegar más allá" (87). Esta inseguridad se refleja en las confesiones de Campalans en el cuaderno verde: "Me da vergüenza enseñar lo que pinto. No porque esté bien o mal-eso no tiene importancia-, sino porque es mío. Si lo ven los demás, dejará de serlo: se llevarán parte de ello, perderá parte de su valor" (219). Exponer

un público por primera vez debe ser una experiencia traumática, especialmente cuando el pintor ya tiene fama como escritor. Campalans afirma que pinta para sí mismo pero reconoce que "sin público no hay arte que valga" (208). Quizá fue por eso que Aub decidió estrenarse como pintor, con la máscara de Josep Torres Campalans.

Aub protege su propia imagen mediante comentarios autoburlescos, disminuyendo los méritos de su pintura con las palabras de Campalans:

--Al fin y al cabo, como pintor fui un fracaso. No un fracasado. No me llamó Dios por ese camino. No pinté nada, en ningún sentido. (286) [lo cual es verdad, puesto que fue Aub quien, pintó los cuadros].

--Cualquier vía es buena, la cuestión es ponerse de acuerdo consigo mismo. Aceptar que uno es un mediocre cuesta mucha sangre, mucha mala sangre; hasta echarla fuera. Duele. Pero ¿por qué ha de ser inferior un mediocre a uno que no lo sea? Aceptarse a sí mismo tal como se es, cuesta, pero es el único camino grato a Dios. (286)

El único camino para el aficionado es exponer sus cuadros y al mismo tiempo proteger su amor propio, llamándolos mediocres y criticándolos antes de que lo hagan otros. Aub no tiene que enfrentarse a los críticos de arte profesionales; él mismo se convierte en su propio crítico, comentarista y juez. El escritor Max Aub hace inmortal al pintor Max Aub-Torres Campalans y le garantiza una exposición prolongada ante el público con la continuada publicación de la novela, lo cual es un logro que muchos pintores podrían envidiar.

---

ESTELLE IRIZARRY, portera en casa. Autora de varios libros sobre escritores y pintores. Actualmente es profesora de estudios hispánicos en la Universidad de Georgetown.

\* Las ilustraciones de este artículo son cortesía de Perpènia Barquet de Aub.

---

**El escritor Max Aub hace inmortal al pintor Max Aub-Torres Campalans y le garantiza una exposición prolongada ante el público con la continuada publicación de la novela, lo cual es un logro que muchos pintores podrían envidiar.**

---



Amelia Peláez, *Las Hermanas*, 1913, Gouache sobre papel, 94 x 76.3 cm.

# APUNTES SOBRE AMELIA PELAEZ Y EL ARTE LATINOAMERICANO

Bélgica Rodríguez

En general, el arte como una reflexión de la vida diaria es una visión personal del artista. Cada artista-creador es un testigo y documentador de su tiempo, observándolo en términos del pasado, del presente y del futuro. De allí que también sea un visionario. Pero el ser testigo de su tiempo no se refiere solamente a una capacidad para recoger las imágenes de su entorno y convertirlas en metáforas artísticas con un significado particular, sino que también es una referencia a todo el acontecer cultural con sus valores concomitantes, con sus adelantos tecnológicos, con sus preocupaciones políticas, sociales y también con aquellas que apuntan hacia los valores universales absolutos y significativos. Estas metáforas artísticas se encuentran en cualquiera de las modalidades de las artes, sea pintura, escultura, grabado, literatura, música, arquitectura, etc. Así la historia de la cultura de un país se construye y, por extensión, también la de un continente.

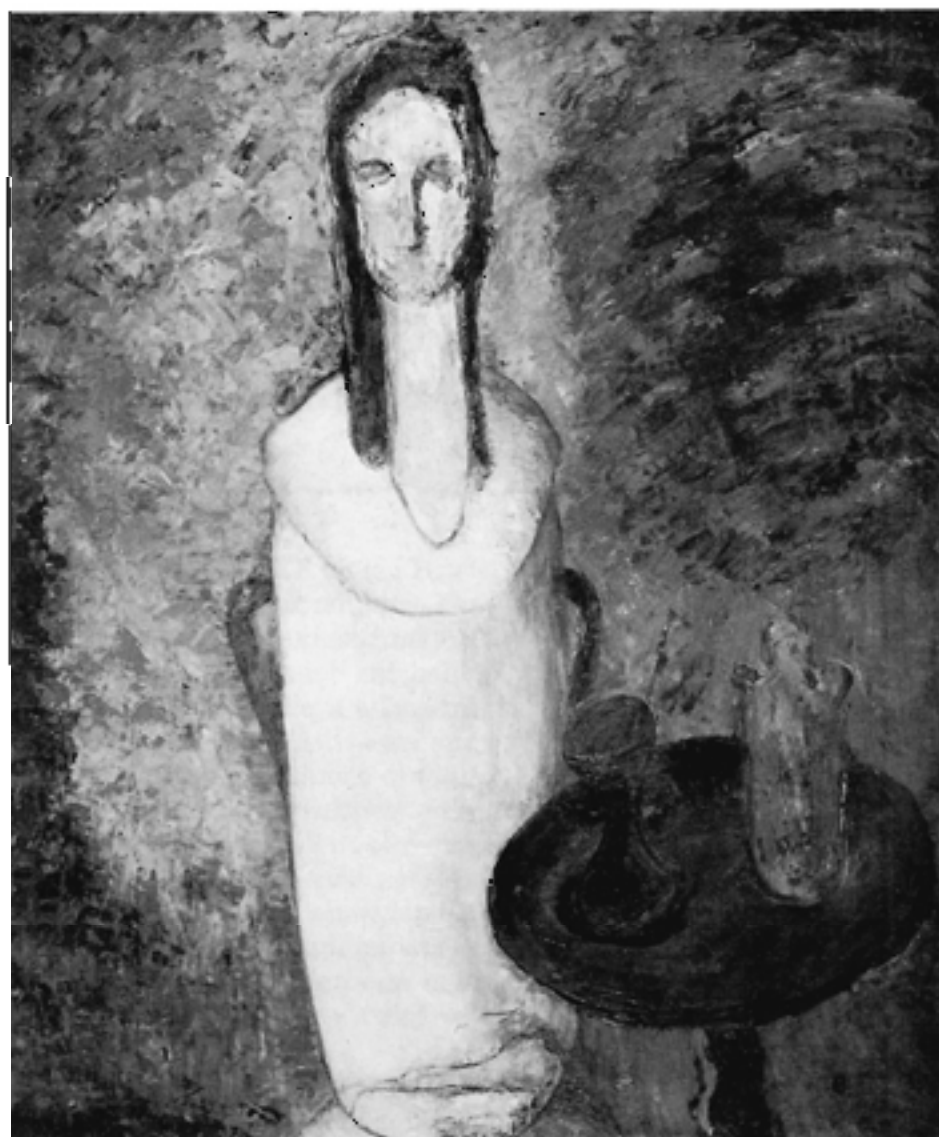
Hoy y mucho más enfáticamente mañana, existe la conciencia de la significativa

contribución que muchos artistas latinoamericanos hacen a la comunicación visual como experiencia artística, como hecho histórico y concreto y como una concepción estética de una cultura, con verdadera libertad de estilos y de temas.

La historia del arte en Latinoamérica tiene un fuerte sentido de homogeneidad, a pesar de sus divergencias y de la diversidad de tendencias que se han desarrollado. Desde el principio de su historia, se ha podido establecer una línea similar de desarrollo: un mismo período prehispánico hasta 1492, que se rompe en el momento del descubrimiento y la conquista, para dar paso al período colonial que dura unos tres siglos, XVI, XVII y XVIII, con la influencia, sobre todo, de la cultura de la Península Ibérica. Luego pasa a un Siglo XIX, marcado por las guerras de independencia, por un rompimiento con España y Portugal y por una nueva mirada hacia Europa, esta vez hacia Francia. Este período va a conocerse como Republicano, desarrollándose prácticamente en la segunda mitad del XIX un estilo neoclásico-eclectico, sobre todo en las grandes capita-

les. El siglo XX abrió sus puertas al modernismo. Se hicieron presentes las diferentes influencias del arte europeo, enfatizadas a partir de los viajes que los artistas del nuevo continente comenzaron a hacer al viejo continente, tratando de nutrirse en los movimientos artísticos considerados para el momento de vanguardia. Pero al mismo tiempo se inició también una preocupación por mirar hacia el interior del continente americano, hacia adentro del mismo con una preocupación nacionalista. Los primeros cuarenta años del siglo XX van a caracterizarse por la presencia del tema del paisaje y las escenas populares en la pintura, tomando en cuenta la presencia del desarrollo del muralismo mejicano a partir del principio de la década del veinte, y sus proyecciones como corriente indigenista en algunos países de la América Latina.

A partir de finales de la década del cuarenta y durante la del cincuenta, fue la abstracción geométrica la que predominó, en un afán por buscar y dar a la obra artística un significado universal, alijado de los



Amelia Peláez, *Mujer sentada*, 1929, óleo sobre tela, 98,5 x 81,7 cm.

significados considerados locales en la sensualidad del paisaje y de las preocupaciones sociales. En la década del sesenta aparece el Informalismo o abstracción libre, y también, como una contrapartida a la hegemonía de la geometría en algunos países, surge la nueva figuración, una figuración que rompía con los esquemas tradicionales de la representación de la forma figurativa. De los años setenta en adelante, la pluralidad de estilos, de tendencias, de formas, se establece como

una característica particular del arte de Latinoamérica.

Es importante destacar que Latinoamérica, como continente nuevo, ha sido siempre permeable a todas las influencias, recogiendo de ellas y de su herencia cultural lo que más le ha interesado para construir su propia cultura, la cual pertenece a la cultura occidental. Estas influencias siempre han estado presentes y han sido tomadas por el artista del continente para crear una obra válida y de gran importancia que le ha permitido insertarse en la corriente

de la cultura y el arte universales. Este es el caso de Amelia Peláez. Es importante destacar que ella y sus colegas artistas han defendido su individualidad, aun militando en corrientes y tendencias internacionales han podido crear su propio lenguaje, producto de un extraordinario potencial creativo. La trayectoria de Amelia Peláez coincide con otras trayectorias artísticas. Si se sigue paso a paso, ofrece una pauta interesante de análisis, que es lo que trataremos de hacer en estos primeros apuntes sobre el tema.

Amelia Peláez ha sido considerada "una de las artistas más importantes de la pintura contemporánea tanto en Cuba como en la América". Se ha reclamado un lugar para ella y su obra en la historia del arte de Latinoamérica y en la historia del arte universal. En la primera lo logró a partir del momento en que realiza su obra madura, y en la segunda se ha impuesto a partir de unos pocos años a esta parte. Este es el caso de muchos otros artistas latinoamericanos cuya obra de primera importancia se equipara a la de los artistas mayores de otros continentes, léase Europa y también de los Estados Unidos.

Amelia Peláez, desde 1934, a su regreso de Europa a Cuba, se retiró a su casa de La Habana, dedicándose a cuidar sus plantas y sus pájaros, pero sobre todo, a crear su pintura, su cerámica. Se dedicó a lo que su destino le tenía reservado: a crear una gran obra-pintura que iba a conocerse profusamente con el tiempo. A ella no le preocupó la "notoriedad", ni las vanguardias, ni los círculos intelectuales de moda, sino todo lo que tenía que decir y cómo decirlo. Fue esa su mayor

preocupación. Creó su propio vocabulario, su alfabeto particular, creó sus "amelias". Esta es una de las razones por las que su obra no puede incluirse directamente en ningún "ismo": por lo avanzada para su época, la obra de Amelia Peláez introdujo al arte cubano en la modernidad y fue un ejemplo para jóvenes generaciones de artistas cubanos.

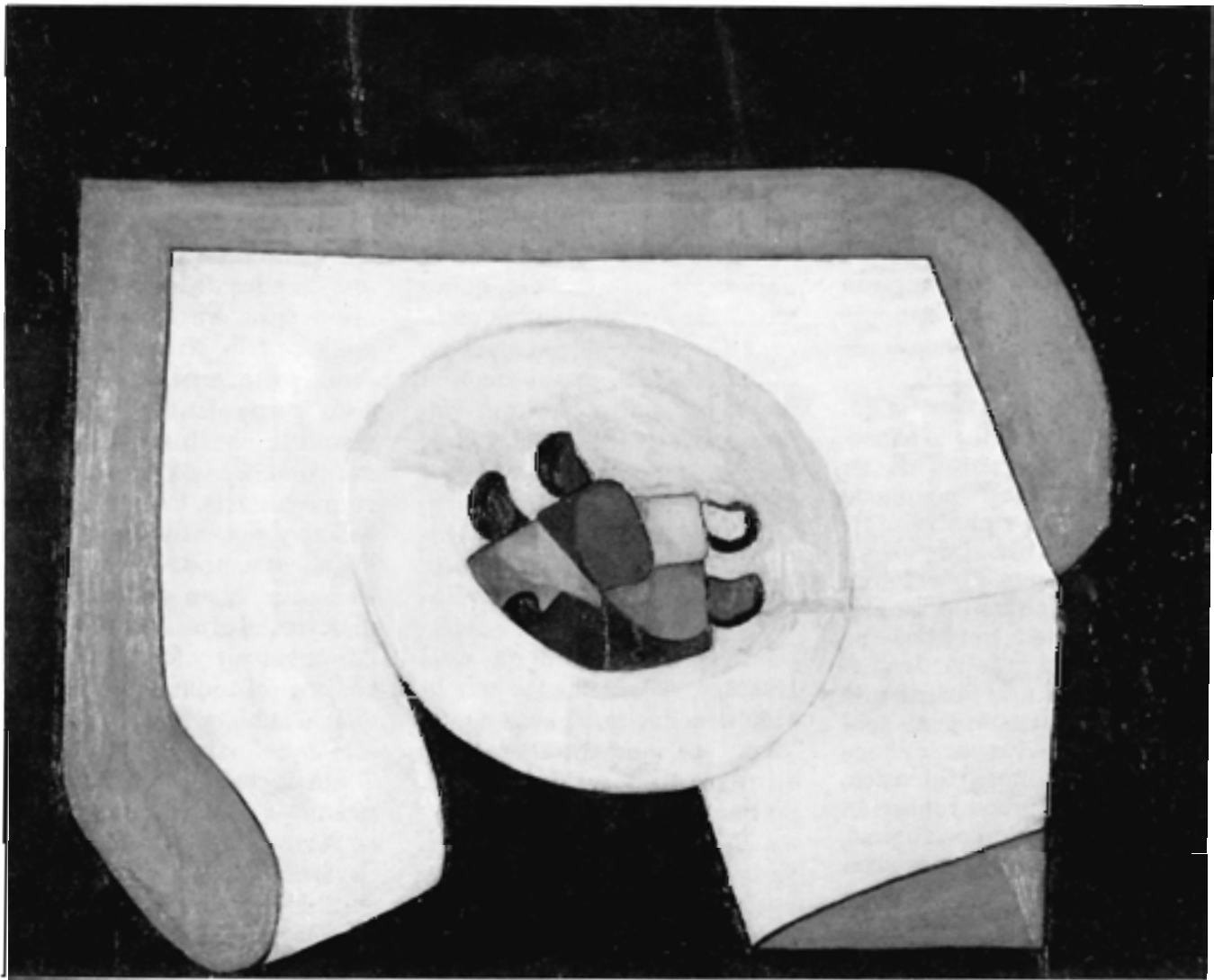
Es evidente que Amelia Peláez tomó de su entorno aspectos muy importantes de su cotidianidad, pero no puede verse en su obra una reinterpretación superficial de los vitrales de ventanas y puertas de las casas culmiales de La Habana vieja. Esta temática fue para la artista una poética extraordinaria que le facilitó una vía para explorar su gran sentido colorista. Traspasando los límites de la mera temática, Amelia Peláez supo reunir en su obra la tradición de su país, o sea, su herencia cultural, con un lenguaje plástico nuevo, el lenguaje del modernismo artístico de la época. En París fueron muchos los artistas que interesaron a Amelia. Fueron muchos los códigos plásticos que la sedujeron. Pero ella logró crear un lenguaje propio, descomponiendo y componiendo lo que veía, lo que aprendía, lo que observaba, lo que conocía. Amelia Peláez vivió la aventura del creador, dejando una obra que habla por sí sola de sus valores artísticos y plásticos, obra que nunca la artista se empeñó en publicar o promover, pero el tiempo lo ha hecho por ella, como lo ha demostrado la historia con las obras que han sido hechas para ser "maestras".

Amelia María de la Caridad nació a finales del siglo pasado, en 1896, en Yaguajay, pequeño pueblo de Cuba, en el seno de una familia de la clase alta y

educada de la Isla. Nació Amelia en el siglo republicano, el que para muchos países fue el siglo de las independencias. Pero no para Cuba. Siglo que declinaba para dar paso al glorioso siglo XX, el de las modernidades, y el de otras guerras para la Cuba de Amelia, quien vio la luz dos años antes de la Independencia de su país de España, 1899, momento que marcó el inicio de una dependencia de los Estados Unidos. En 1902 la Isla se liberará de la tutela de Norteamérica. Una vida tranquila de provincia se ve trastornada cuando en 1915 Amelia va a vivir a La Habana con su familia. Va a la bulliciosa ciudad capital que contrastaba notablemente con la vida apacible que había vivido hasta ese momento. En 1916 entra a estudiar a la Academia de San Alejandro de La Habana. Esta, fundada en 1818, era ya una de las más antiguas de Latinoamérica y en ella se impartían sólidos conocimientos sobre la técnica de la pintura, aunque de ninguna manera estaba al día en las corrientes artísticas. Allí conoció a otros artistas cubanos como Fidelio Ponce, Víctor Manuel y Eduardo Ahela, entre otros. En la década del veinte muchos de ellos viajan a París a estudiar y, al regresar a La Habana, realizan exposiciones que muestran los conocimientos adquiridos en esa ciudad europea. Estos jóvenes artistas cubanos redescubren su país a partir del descubrimiento de Europa, como más tarde le pasará a Wifredo Lam. En una de las exposiciones estuvieron incluidas las obras de Amelia Peláez. Conociendo la obra europea de estos artistas, ella supo y comprendió que su próximo paso sería

viajar también a Europa, concretamente a París. Pero es importante recordar aquí que cuando estos jóvenes artistas viajaron a Europa buscaban la fuerte enseñanza académica de la Academia de San Alejandro y esto, unido al talento de cada uno de ellos, les propició el camino para encontrar un lenguaje propio. Ninguno de ellos desdeñó la enseñanza académica, pero defendió en todo momento la libertad de creación. Así Amelia viaja a finales del veinte a París. Comienza a estudiar y se centra en observar las obras maestras del Museo El Louvre y en sus cursos de historia del arte, interesándose por el paisaje y los objetos. Estudia profundamente la tendencia cubista, pero dirigiendo sólo aquello que le interesaba. Trata de comprender la obra de Braque y Picasso, retrocediendo hasta la obra del Maestro Cézanne. Toma interés en la obra de Soutine, Modigliani y van Gogh. Ella misma declaraba que los artistas que más le interesaban eran Cézanne, Ingres, Seurat, Picasso, Braque y Matisse. La obra de todos ellos forma la plataforma europea de la artista. Y con sus conocimientos anteriores adquiridos en su ciudad natal, regresa a Cuba con una obra robusta y madura que caracterizará su obra del veinte y del treinta.

No es difícil explicar las preferencias artísticas europeas de Amelia Peláez. Para ella Ingres era la Academia, el rigor del conocimiento y de la técnica; Seurat era la libertad académica y la investigación plástica; Picasso, los planteamientos novedosos y audaces del creador; Braque, el impulso contenido y analítico de la mente racional; y Matisse, la sensualidad decorativa como

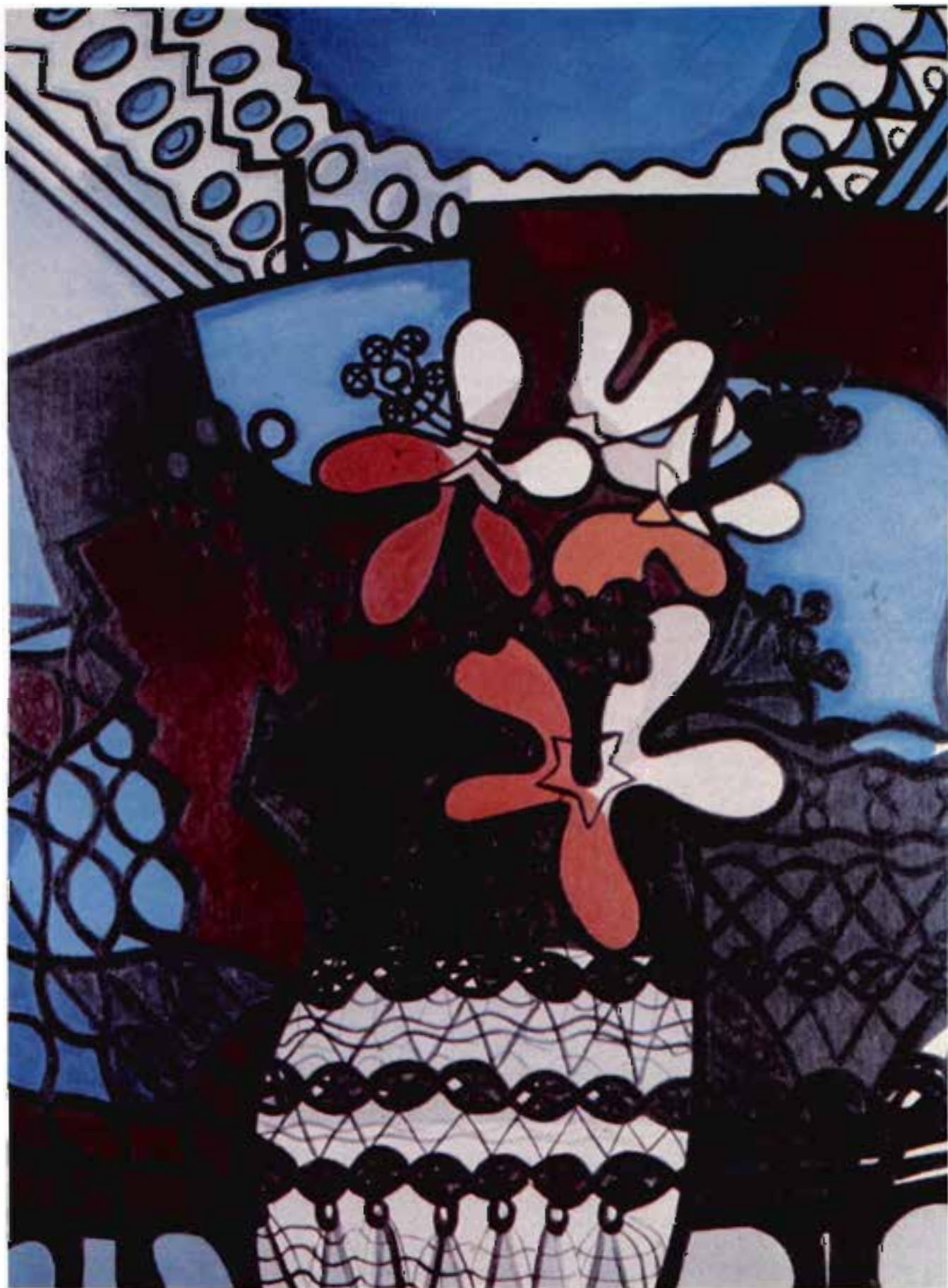


Amelia Peláez, *Marañones*, 1939 - 1940, óleo sobre tela, 62 x 77,5 cm.

impulso creador. Pero al mismo tiempo Amelia Peláez tomó clases con la artista Alexandra Exter quien militaba en la tendencia constructivista. Así la artista cubana que se había iniciado como expresionista comenzó a entrar en la rigurosidad de la composición constructivista, mezclada con todos los otros intereses artísticos de creadores europeos y con las memorias y conocimientos de su tierra, producirá más tarde el conocido estilo de Amelia Peláez. En este estilo el color-forma será lo más importante para la artista. Inventando a partir de las ventanas-vitrales de las casas

coloniales, las influencias se convierten en su obra en otra cosa. El mundo artístico de Amelia Peláez no sólo estaba poblado de un entorno maravillosamente estimulante, sino también de inquietudes intelectuales, de ansiedad de conocimientos, siempre inspirada por el rico ambiente intelectual cubano donde discutían escritores y artistas de la talla de Alejo Carpentier, Juan Marinello, Jorge Mañach y Félix Lizaso, quienes en 1927 habían fundado la revista AVANCE, con ideas renovadoras y vanguardistas para la época. Amelia buscaba su camino y por ello dijo en esos años: "No

me interesa copiar el objeto. A veces me pregunto, ¿para qué pintar naranjas de un verismo exterior? Lo que me importa es la relación del motivo con uno mismo, con nuestra personalidad, y el poder que tiene el artista de organizar sus emociones. Esta es la razón por la cual rompí, deliberadamente, con las apariencias. Una de las grandes adquisiciones de los artistas de hoy es haber encontrado la expresión por el color. Siguiendo este principio he dedicado todos mis mejores esfuerzos durante estos últimos años. Acostumbrada a expresar mis emociones valiéndome de la pintura, qué podría decir



Amelia Pelaez, *Hibiscus (Mariposero)*, 1913, óleo sobre tela, 116 x 95 cm.  
Colección Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, OEA, Washington, D.C.

yo al público, por medio de la palabra escrita a fin de hacerlo sentir, no comprender, desde luego, esta honda emoción, este choque de mi sensibilidad con el natural".

Así fue entonces que Amelia Peláez profundizó en su estudio y exploración del color. Ella fue una gran colorista. Su sensibilidad la llevó a expresarse en los tonos fuertes, ácidos, brillantes, rellenando un dibujo también fuerte y masculino; haciéndola casi convertir las formas figurativas de hojas, flores, motivos decorativos de los vitrales, frutas, y hasta figuras humanas, en formas abstractas; perdiendo su referencia con el mundo natural. En la obra más conocida de Amelia Peláez, estas formas están enfatizadas por gruesas líneas negras, las cuales coloca rotundamente sobre el plano pictórico, conformándolo estructuralmente. Desde el punto de vista de la composición, la referencia es hacia la naturaleza muerta, lo que caracterizará la mayoría de su obra producida en los años cuarenta. Debido a la profusión y brillantez del color y a la fuerza de la línea negra que enmarca las formas, se le ha considerado como un estilo barroco en el proceso que sigue su pintura posteriormente. Este período fue antecedido por obras de paleta sintética: plena de grises, marrones, verdes y azules, en las que también el juego entre lo figurativo y lo abstracto se hacía evidente, lo que será luego una constante en su pintura total. Los tonos bajos y apaisados de París se convierten en tonos brillantes y alegres al regreso a Cuba.

Amelia Peláez siguió su vida y su carrera sin apresuramientos, sin prisas. Tenía conciencia de que su obra bien

lo valía. Tomó, como ya hemos dicho, de todo lo que tuvo a su alcance y, como dice el especialista en la obra de esta artista Giulio Blanc, ella rechazaba la turbulencia de lo nuevo. Pero no fue precisamente un rechazo inconsciente, todo fue premeditado. Tomó de lo que consideró nuevo para su época lo que le interesó, precisamente sin "turbulencias", tranquilamente, meditando el camino a seguir y trabajando. Su pasado colonial elegante y moribundo, fue para ella fuente de inspiración. Su vida silenciosa grito, expresó su sensualidad interior en las telas alegres y felices, exuberantes en colores, formas y líneas. Colores luminosos y composición llena de audacia. Amelia Peláez ha sido una de las pocas artistas que ha podido convertir el impulso decorativo en un verdadero valor plástico.

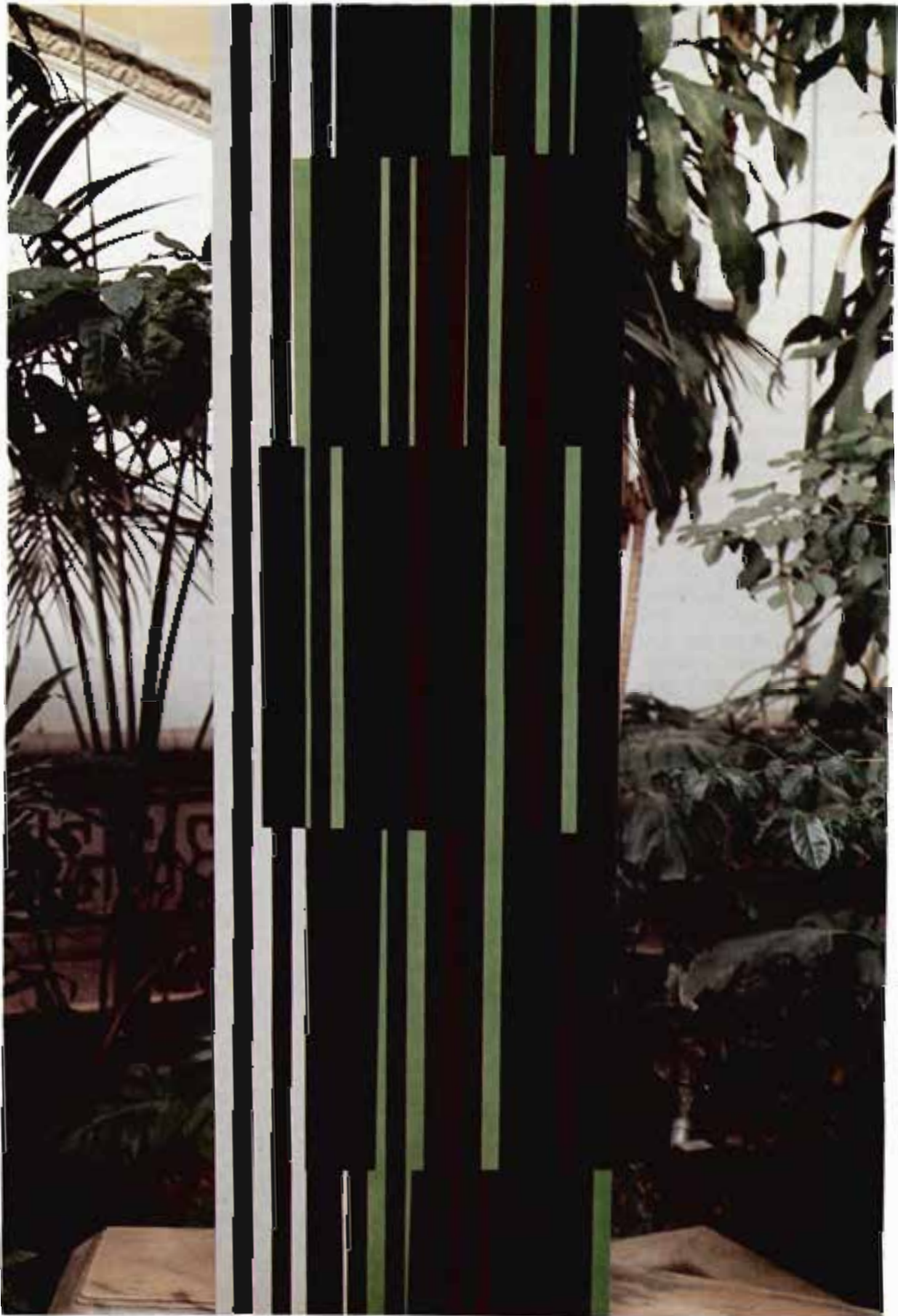
Entrar a la Academia del artista Fernand Léger en París, hacia 1931, le amplió el panorama. De una concepción y estudio del cubismo más sintético pasó a analizar las formas de una manera más liberada y espontánea. Es evidente que de este artista tomó el recurso de bordear las formas con gruesas líneas negras, pero en Amelia estas líneas se convirtieron en formas en sí mismas. Sin embargo, se hace necesario recordar que este recurso tuvo otro origen simultáneamente, la presencia constante en la vida de ella de los vitrales de ventanas y puertas de zaguanes de La Habana. Es aquí cuando se precisa enfatizar que Amelia Peláez siempre tomó lo viejo y lo nuevo para crear su obra. Cuando en 1945 numerosos artistas latinoamericanos viajan a Europa, luego de terminar la guerra y reiniciarse las comunicaciones entre los dos continentes, ya la artista cubana era conocida y

reconocida en su país y fuera de él. Había expuesto en el Salón de Independientes de París, en Nueva York, San Francisco y en algunas colectivas en el continente latinoamericano. Luego de un reposo en la violencia del color y la línea, en los años sesenta retorna al barroco que caracterizó su obra de los cuarenta, utilizando la simetría y la decoración plana, así como también la línea negra bordeando las formas casi abstractas u orgánicas, porque casi nunca llegó a utilizar la forma abstracta geométrica. Amelia gustó siempre de la sensualidad de la forma orgánica.

A pesar de la fama que conoció en vida, Amelia Peláez continuó siendo la mujer que amaba los pájaros, las flores, las plantas y que se sentaba todas las tardes a la tertulia con los amigos y familiares. Como el verdadero creador no se preocupaba por hacer trascender su obra, sino por crearla. Estaba segura de que la obra misma trascendería con sus propios valores.

Es evidente que la obra de esta artista cubana, aun cuando acusa una fuerte individualidad, no está fuera de una línea de desarrollo del arte latinoamericano. Ella no hizo escuela, ni tuvo tendencias, pero sí elaboró su propio estilo a partir de la educación recibida y de las influencias aceptadas en su etapa de formación. Amelia Peláez compartió con varias generaciones de artistas momentos estelares del proceso de la historia de las artes plásticas latinoamericanas y de allí también que resultaran presentes en su obra algunos signos que pueden considerarse como constantes en el arte de este continente. Este proceso compartido puede dividirse en dos períodos. Un primer período de influencia de Cézanne y el Cubismo de Braque y Picasso, que





Alejandro Otero, *Coloribus*, 1957 - 58, *lucio sobre madera*, 201 x 40,7 cm.

comienza a finales de la década del veinte y el cual se caracterizó por la geometrización de la forma figurativa, sin perder ésta su esencia como tal. Un segundo período de influencia de Cézanne y el Cubismo, nuevamente de Braque y Picasso, que comenzó a mediados de la década del cuarenta, donde también se verá la influencia del constructivismo, pero esta vez el resultado será la abstracción geométrica, en la que la forma figurativa pierde su importancia, y la abstracción orgánica, en la que la forma orgánica sensual o mancha de color en algunos casos es prácticamente el tema de la obra pictórica. Recapitulando, podemos afirmar que el arte latinoamericano ha tenido dos momentos importantes con la misma influencia, pero con resultados diferentes. Esto es bien interesante y forma parte de mi investigación actual. En el primer período, sin orden cronológico, podemos mencionar la obra de artistas como Víctor Manuel, Eduardo Abela, Wilfredo Lam, de Cuba; Tarsila do Amaral y Anita Malfatti, de Brasil; Emilio Petrotti, de Argentina; Joaquín Torres-García, de Uruguay; y Diego Rivera, Rufino Tamayo y José Clemente Orozco, de México, para solo nombrar unos pocos. En el segundo período podemos mencionar a artistas como Sara Grilo, de Argentina; Edgard Negret, de Colombia; Tomie Othaku, de Brasil; Jesús Soto, Alejandro Otero, Angel Hurtado y Mateo Manóu, de Venezuela. La obra primera de Amelia Peláez está en el primer período y la madura de los cuarenta, en el segundo.

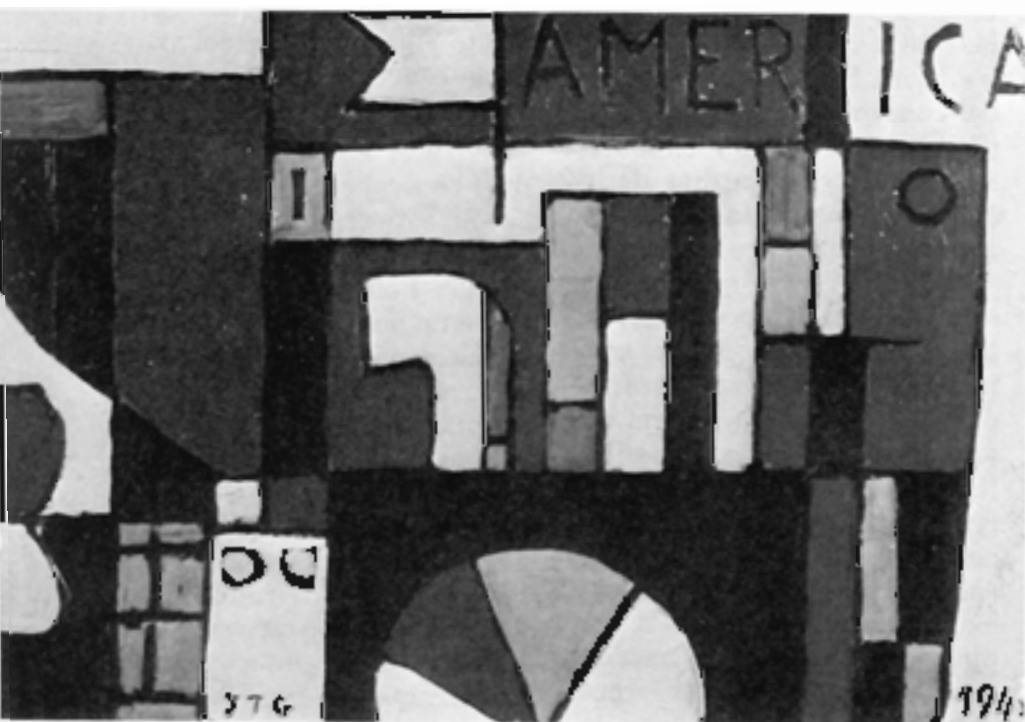
En cuanto a las constantes, también ha sido interesante observar cómo su obra puede incluirse en el planteamiento formal de la "desmesura" como recurso plástico. Esta "desmesura" se presenta no sólo en la

forma, en la línea y en la estructura del espacio pictórico, sino también en la concepción del significado y de los contenidos de las obras y también en la representación del espacio pictórico. Son muchos los artistas latinoamericanos que han explorado este planteamiento, mayormente enfocado en el agigantamiento de la forma, como es el caso de artistas como Botero, Abularach, Edgar Sánchez, Enrique Grau, Ricardo Martínez, Alirio Rodríguez; y, en otros casos, la infinitud del espacio pictórico, como sería el caso de artistas o paisajistas de principios de siglo y también de los que se han ocupado de resemantizar el paisaje como tema a partir del inicio de la década del setenta, por ejemplo los artistas venezolanos Ramón Vásquez Brito y Carlos Hernández Goere.

La otra constante se refiere a la investigación plástica de lo viejo (la herencia cultural) y lo nuevo (los códigos artísticos contemporáneos). Al igual que Amelia Peláez muchos fueron y han sido los artistas latinoamericanos interesados en hacer confluir lo viejo y lo nuevo. Lo primero puede ser la cultura prehispánica o la herencia colonial, y lo nuevo, lógicamente, son las corrientes y tendencias contemporáneas (y modernas) con sus peculiares códigos plásticos y nuevas posturas de contenidos y significados, así como también temáticas. En esta posición puede ubicarse a un artista como Carlos Mérida, quien ha realizado una obra clara y precisa en cuanto a unos orígenes en las raíces precolombinas guatemaltecas y mexicanas, pero geometrizando las formas figurativas hasta hacerlas casi abstractas, para crear un vocabulario visual totalmente nuevo. Otro artista es Fernando de Szyszlo, de Perú, quien incluso ha confundido su interés por las

culturas incaicas de su país y cómo éstas han influido en su temática y en los colores que usa dentro de un código abstracto poético. En su obra el artista expresa la fuerza de sus ancestros culturales. Artistas como Rufino Tamayo, de México, son también importantes. En su obra es evidente la presencia de elementos prehispánicos de México y un código surrealista contemporáneo e internacional. Tamayo hace referencias constantes a los dioses de la mitología azteca, a la serpiente emplumada y utiliza colores que remiten a una expresión artística muralista precortesiana. En el artista venezolano Oswaldo Vigas se mezcla la extraordinaria figura-símbolo de la fertilidad de la cultura prehispánica venezolana con una normativa de composición constructiva libre, para crear una imagen totalmente contemporánea que denota y connota la esencialidad del ser humano. Otra artista importante es la boliviana María Luisa Pacheco. Ella ha hablado de sus "ídolos precolombinos" cuando se ha referido al significado de su pintura. Con un lenguaje abstracto ha expresado la profundidad del sentimiento ancestral de su país.

Joaquín Torres-García, de Uruguay, es otro buen ejemplo de la exploración e investigación de lo viejo y lo nuevo en la obra latinoamericana. Este artista, genial creador, desarrolló su teoría del universalismo constructivo para explicar la abstracción geométrica de Latinoamérica, y la teoría de la geometría sensible para explicar su propia obra, creando así un cuerpo teórico fundamental hoy en la comprensión del arte del continente. Aun estando en Europa y habiendo sido educado allí, se interesó profundamente por la pictografía e



Joaquín Torres-García, *Hacer Constructivo*, 1943.  
Óleo sobre cartón, 71 x 59,3 cm.

ideografía de las imágenes visuales provenientes del universo artístico prehispánico. Un conjunto amplio de ideogramas y pictogramas, unido a una paleta sobria y a una composición pictórica constructiva, le sirvieron a Torres-García para crear una obra absolutamente original. Y por supuesto no podemos olvidar a Wifredo Lam, aun cuando estamos mencionando unos pocos nombres de artistas latinoamericanos. Lam no pudo rehuir tomar su herencia cultural afro-cubana para construir y crear una obra que ha trascendido las fronteras continentales y se ha hecho universal. Lam creó su propio universo, con un alfabeto inconfundible, en el que la forma "lamiana", aquella característica del cuernito alargado y puntiagudo, pero al mismo tiempo cargado de sensualidad, está llena de significados. Esta forma "lamiana", Lam la ubicó en la atmósfera propia de

la naturaleza exuberante de la América Latina.

La primera influencia del Cubismo en América Latina, como ya dijimos, se ubica en la década del veinte. Es importante destacar que el grupo de artistas latinoamericanos que vieron en esa tendencia un código artístico apropiado para insertarse dentro de corrientes modernas del arte, no estaban muy dispuestos a teorizar en sus planteamientos estéticos. Se dieron, sí, a la tarea de crear una obra sin una mayor consideración intelectual. Una explicación para esta situación podría ser el hecho de que estaban todavía demasiado apegados a la imagen figurativa y a la enseñanza académica recibida en las escuelas de artes de sus respectivos países. Sólo se acercaron a la geometrización tímida de la imagen figurativa. Esta imagen seguía siendo explícita al espectador y su significado comprendido por éste.

La década del veinte fue de búsqueda intelectual y de preocupación nacionalista. Fue el despertar de una autoconciencia, la cual abría el camino hacia la necesidad de crear un lenguaje propio. Años de viajes hacia Europa. En Chile, en 1922, se funda el grupo Montparnasse como primer grupo de vanguardia, el cual, a pesar de su nombre, buscaba una raíz propia para el desarrollo de la cultura del siglo XX de ese país. Los artistas que militaban en él habían vivido en París y de esta experiencia tomaron el nombre. Eran seguidores de Cézanne, Gauguin, el cubismo, van Gogh. En 1927 se funda la revista *Avance* en Cuba sobre la que ya hablamos. En México, ya para el 1919 se había celebrado un congreso de pintores-soldados en la ciudad de Julisco, artistas con posturas revolucionarias en lo estético y en lo temático. Publicaron más tarde un Manifiesto que fue escrito por Diego Rivera. A principio de la década del veinte se incubó el Muralismo Mexicano con sus tres grandes artistas militantes y con influencia del cubismo y buena parte de la historia del arte universal: Rivera, Orozco y Siqueiros. Para 1923 la Argentina se ve estremeada por exposiciones de vanguardia, por un lado del expresionismo alemán y por otro de artistas argentinos considerados controversiales. Por ejemplo, en 1924 se realizan las de Pablo Curatella Manes y la de Emilio Pettoruti, ambas con influencias del cubismo, del surrealismo y del constructivismo. Brasil, mejor dicho São Paulo, celebra en el 1922 la Semana del Arte Moderno, en la que se proclamó una vuelta a la naturaleza brasileña, al es-

plendor de la jungla. Publican manifiestos, entre ellos el de Pao Brasil y la antropofagia. Reclamaron a los artistas que vivían en Europa, como Anita Malfatti y Tarsila do Amaral, cuya obra estaba influenciada por el cubismo, que hicieran un arte brasileño, tomando de aquella corriente artística lo que les interesaba, y verter el talento hacia la captación de lo propio, de lo esencialmente propio. En Venezuela esta primera influencia del cubismo no fue realmente importante, sin embargo, si se produjeron reacciones contra el arte de la academia, vertiéndose el interés artístico hacia el tema del paisaje. En este sentido, el Círculo de Bellas Artes, fundado a principios del diez, fue importante ya que se constituyó en la primera reacción de protesta contra la situación artística del momento.

Así pues esta primera influencia del cubismo y Cézanne fue importante para el arte de Latinoamérica. Esta viene de fuentes de primera mano a raíz de la estada de muchos artistas del continente en Europa, especialmente en París, donde residían artistas como los que ya nombramos y otros como Raquel Forner, Lino Eneas Spilimbergo y Antonio Berni, de Argentina. También le correspondió a Amelia Peláez interesarse por esta tendencia europea. Todos estos artistas crearon obras con gran profusión de formas cubistas, estilizando la figura sobre todo, con la paleta propia del Braque y del Picasso cubistas y, algunos otros, con los colores violentos propios de los fauves.

Unas palabras de Amelia Peláez pueden servirnos de introducción para comenzar a ha-

blar de los artistas que a finales (o mediados) de la década del cuarenta, viajaron a París para introducirse en los movimientos de vanguardias de la época. Nuevamente sucede lo que en el veinte. Los artistas no satisfechos con lo que pasaba en sus respectivos países, estando aislados de los centros irradiadores de vanguardias debido a la guerra, vieron en estos viajes a Europa la posibilidad de insertarse en una corriente universal del arte, a fin de despojarse de lo que consideraban demasiado local, especialmente de la temática del paisaje y de las escenas cotidianas. Amelia Peláez dijo: "Años aquellos que no buscaban la gloria efímera, ni el aplauso convencional, sino la enseñanza entera, plena; el secreto de Cézanne y la presencia de Matisse; la diablura de Picasso, la deducción técnica de Juan Gris y la analítica de Braque..." Para todos estos artistas viajeros a París, el secreto de Cézanne se resumía en la rigurosidad de la composición, el pensamiento abstracto, el mirar a la naturaleza no superficialmente, sino en su esencialidad, de acuerdo a su propuesto esquema geométrico; la presencia de Matisse significaba la voluptuosidad del impulso decorativo como planteamiento formal, la alegría del color y de la forma sin línea valorizada; la diablura de Picasso fue el apropiarse de todo, hacerlo suyo y convertirlo en otra cosa al ponerlo a disposición del talento creador y de los deseos del artista; Juan Gris fue la deducción técnica, la sobriedad de la acción creadora, el vocabulario formal parco, sereno; y Braque significó la exuberancia del análisis de la forma, la descomposición del

objeto y la capacidad del artista de convertirlo en otro, pero no en otro objeto, sino en la interioridad y esencialidad del mismo.

En esta segunda fase de influencia del cubismo, la obra de Amelia Peláez va a caracterizarse no por la presencia de la forma geométrica, sino por la abstracción orgánica. Casi han desaparecido las referencias reconocibles de la forma, para ser esta una mancha de color bordeada por una fuerte línea negra, dispuestas sobre un primer plano donde se ha eliminado la perspectiva convencional. El color asume un papel preponderante, así como la pincelada fuerte y gruesa que la delimita en el espacio y la composición. Amelia Peláez tiene ya una obra madura en un segundo período de su carrera. Si bien ella no lo hizo, los artistas que en los años cuarenta tuvieron al cubismo y a Cézanne como influencia para crear una obra que resultó dentro de la abstracción geométrica, racional o sensual, estuvieron siempre propensos a la teorización y a los planteamientos intelectuales sobre su obra. Tal vez se necesitaba la justificación de abolir la figura para tomar la forma geométrica, sobre todo como valor absoluto estético y significativo. Al perder lo explícito, lo visible, lo concebible, para trascender a un contenido oculto detrás de formas abstractas, en las que el espectador debía meterse dentro de ellas para poder comprenderlas, las explicaciones teóricas se hicieron necesarias. Así surgieron grupos con manifiestos y declaraciones que eran publicadas en revistas especialmente creadas para ello. Entre éstos, para nombrar

unos pocos, podemos mencionar el grupo Arturo en Argentina, así como la apertura del Taller Torres-García en Montevideo, en el año 44; otro muy importante fue el grupo Madi de Buenos Aires creado en el 46; en el 51 se funda en París el grupo Los Disidentes, por un grupo de artistas venezolanos que iba contra la hegemonía del paisaje en la pintura venezolana y contra las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes.

Así el medio siglo de trabajo de esta artista cubana, Ame-

lia Peláez (1896-1968), trajo las angustias, deseos y resultados del arte latinoamericano, compartidos con muchos otros artistas que como ella nos han dejado un legado importante que ha contribuido a formar la historia del arte del continente. Nuevamente las palabras de la artista resumen una postura existencial y artística integral y particular de muchos otros de sus colegas cuando dijo: "Mis pinturas representan maneras diferentes de pensar.. Vi en mi reciente viaje las últimas cosas

que se están haciendo en pintura (mediados del sesenta), y algunas son valiosas y verdaderamente interesantes, el Pop Art, el Op... de todos modos, yo pienso que la humanidad es una fiera del demonio".

---

**BELGICA RODRIGUEZ**, venezolana. Crítica de arte. Autora de *La escuela de París y el desarrollo de la pintura de Venezuela*. En la actualidad preside la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), y es la Directora del Museum of Modern Art of Latin America en Washington, D.C.



Dalia Nisovsk, *El vendedor de telas*, 1987, dibujo a tinta sobre papel.

# POR LAS GALERIAS

Delta de Picó

• Dalia Nieves expuso sus dibujos "Soledades 1987" del 25 de noviembre al 11 de diciembre de 1987 en la Liga de Arte de San Juan.

Dalia es una poetisa que transita por los caminos de la palabra, del decir, del verbo, desde una edad muy temprana. Recordemos que publica su primer libro en 1970. Luego, la forma, el lenguaje plástico, el decir visual.

Diríamos que en un paralelismo no excluyente y sí complementario, los dos lenguajes se funden: se dan soporte mutuo. La palabra de Dalia Nieves se hace forma en unos dibujos que trabaja en tinta sobre papel; y como si no quisiera deshacerse de la palabra escrita, la incluye en su plástica manteniendo el paralelismo entre los dos lenguajes como ya observamos.

La artista refuerza nuestra apreciación al expresar "...si no llego a ti por la palabra/recoge de esta sombra/voz de luz/de mi palabra dibujada".

• Para celebrar su vigésimo aniversario, la Liga de Arte de San Juan invitó a once destacados artistas puertorriqueños, hoy reconocidos profesionales que estudiaron en sus aulas, a exponer su obra durante el año 1988.

La primera de estas exposiciones fue la del joven artista Reyes Meléndez que tuvo lugar del 14 al 31 de enero de este año. Es interesante, que la primera exhibición individual de este artista sea en la Liga: la institución donde inició sus estudios de arte y de la cual es producto. El título de la exposición es de por sí inquietante: "¿A dónde va?" Los títulos de algunas obras (*Espectador incógnito*, *Silencio*, *ellos, tú e historia*) nos conducen a la idea testimonial del artista expresada en el medio pictórico.

Reyes Meléndez se nos presenta en la introducción al catálogo en una actitud de com-

promiso intelectual frente a la sociedad y a la vida. Más que una invitación es un reto a una toma de consciencia; nos plantea el conflicto palmario entre el espectador de su momento social, y el participante responsable del momento histórico que le tocó vivir. Alternando superficies limpias, que transmiten quietud, con planos donde las rayaduras se entrecruzan como una red que aprieta, que oprime, Reyes Meléndez nos presenta una obra de denuncia que él mismo confirma de su propia voz en la introducción al catálogo.

"...vivir en historia significa entender la relación entre lo que es y lo que vendrá a ser, no es la separación de nuestra vida individual en relación a lo que está sucediendo en el mundo, más bien la unidad de ambos. Esto refleja la realización de un rol político y social del individuo como transformador de su vida a través de su participación en la re-dirección de nuestra historia colectiva. El conflicto estriba en ser un participante en los cambios del mundo vs. ser un simple espectador en esta sociedad."

• Recibimos del Centro Wifredo Lam de La Habana, los dos primeros números de su Boletín bibliográfico. En el primer número y a modo de presentación, el Centro nos informa sobre su colección de publicaciones periódicas especializadas en artes plásticas procedentes fundamentalmente de América Latina, Europa y Estados Unidos.

El grupo de documentación e información responsable de la producción de este Boletín, se ha dado a la tarea de procesar las publicaciones, para entregarnos un análisis de las mismas en orden bibliográfico de materias y dentro de éste, un sub-orden cronológico de autores.



Ana Delia Rivera, *Escultura*, 1977, construcción en metal y barro





Reyes Meléndez. "Huir", 1987, medio mixto sobre papel. 13 x 20".

Las revistas que podrían ser consultadas hacen una larga lista y cubren una amplia geografía: *Art in America* y *Art News*, de Estados Unidos; *Connaissance des arts*, *Architecture d'aujourd'hui*, de Francia; *Domus* de Italia; *Humboldt* de la República Federal Alemana; *Architectural Design*, de Inglaterra; *Idea*, de Japón; *Graphis*, de Suiza; *Artinet*, de Argentina; *México en el arte* y *Arte en Colombia* entre otros.

Entendemos que el Centro Wifredo Lam rinde un servicio informativo de gran utilidad para todas las instituciones y personas que trabajamos en el campo de las artes plásticas. Por ello, Pastien le da la bienvenida al Boletín Bibliográfico, y le extiende sus deseos de continuidad y éxitos.

• Ana Delia Rivera, con su exposición retrospectiva "Hierro y Barro", que se expuso al público en la galería de la Liga de Arte de San

Juan del 4 al 29 de febrero de 1988 nos maravilla una vez más con una obra que asombra por su impacto mágico.

Por primera vez desde que empezó en 1974 a exhibir en importantes colectivas y a recibir premios por la excelencia de su trabajo, reúne 30 exquisitas obras en una sola sala. Es en esta exposición, al verlas todas juntas que se puede apreciar plenamente el simbolismo enigmático de su obra.

Utiliza en la creación de estas esculturas objetos de hierro desechados ya por inservibles, curridos por los elementos, pero que adquieren, como por arte de magia, una nueva vida cuando salen de sus manos, ya integrados por el barro que tan sabiamente moldea. La crítica de arte Margarita Benítez termina su introducción al catálogo con el siguiente párrafo:

Hay una esencia irreductiblemente puertorriqueña en esta expresión de Rivera: la astucia

con que maneja los materiales, el carácter directo de la expresión, la elegancia innata de sus creaciones, esa fuerza interior que no guarda relación alguna con su tamaño objetivo. Su actitud contumaz, que tantas veces desespera a los amigos, ese arraigo a lo prosaico, la negación de todo artificio, de la autovalía, que la lleva al extremo de dudar que hace "arte", el desabiento y su contrapartida, el brote creativo, son rasgos atávicos desarrollados en nuestra larga historia colonial. Están ahí en esta obra modesta, recia por sobre todo íntegra. Ana Delia Rivera ha logrado destilar en estas piezas algo tan familiar, pero a la vez tan misteriosamente inefable que necesariamente tiene que formar parte de una radical sensibilidad colectiva."

• Carlos Collazo, destacado artista profesional quien ha ganado un sitio prominente entre los creadores de su generación, fue invitado por la Liga de Arte de San Juan a exponer su obra como parte de los eventos que viene celebrando la Liga para conmemorar su vigésimo aniversario. Dicha exhibición que se

llevó a cabo del 3 al 26 de marzo de 1988, nos muestra los trabajos más recientes de un estudiante, y luego profesor de esta institución.

Carlos Collazo es un artista de búsquedas continuas, en su creación artística de los últimos años es notable el cambio en la expresión estética, en el lenguaje. Su obra actual además de proyectar una gran energía creativa y una gran fuerza visual, nos muestra al artista con un gran dominio del medio en que se expresa.

De los trabajos expuestos, su obra *Macho y Hembra* ya forma parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Debemos anotar el admirable trabajo museográfico de Juan Pierre Santoni en esta exhibición; quien despliega los cuadros en una secuencia armónica que nos lleva a transitar entre las variaciones sin perder la relación que une una obra a la otra y que las une a todas.

---

**DELTA DE PICO**, puertorriqueña. Es miembro fundador de la Liga de Arte de San Juan y de la revista *Plástica*. Actualmente es Editora en Jefe de *Plástica*.



Ana Delia Rivera, *Versos*, 1974.

Favor de suscribirme a la Revista **PLASTICA**

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Zip Code \_\_\_\_\_

**Liga de Arte**

Apartado 5181 Puerto de Lleras  
San Juan, Puerto Rico 00909-5181

LOCAL \$10.00 Anual

EXTRIOR \$12.00 Anual

# TENGA UNA COLECCION COMPLETA DE PLASTICA



Números 1 - 2 - 3 - 7 - 8 - 9 - 10 -

14 - 16 - 17 ..... agotados

Números 4 - 5 - 6 - 11 - 12 - 13 - 15 ..... \$ 7.00 c/u



Favor de enviarme los siguientes números de **PLASTICA**

- Núm. 1    Núm. 5    Núm. 6    Núm. 11  
 Núm. 12    Núm. 13    Núm. 15

\$7.00 c/u

TOTAL

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

CHEQUE

Zip Code \_\_\_\_\_

GIRO POSTAL

Liga de Arte, Av. 100 No. 100, P.O. Box 50, La Jolla, CA 92037, U.S.A.

# EL TESORO DE UN PUEBLO



La foto superior, pintada por el artista Nemes Lubin, es de la Colección de Arte Contemporáneo.

El arte, una de las más altas manifestaciones de la cultura, encarna el espíritu del pueblo. Sus sueños y sus preocupaciones, sus angustias y sus gozos, sus deseos.

En la Cooperativa de Seguros Múltiples asesoramos con particular celo nuestra Colección de Arte Contemporáneo Puertorriqueño porque existimos para servirle a Puerto Rico y el arte es legado cultural que perpetúa el alma de nuestro pueblo.



Apartado 1416  
San Juan, P.R. 00906  
Tel. 768-2084



# No sólo de pan...

Aunque la economía esté sólida y cada familia tenga en su mesa el alimento necesario cada día, un pueblo necesita nutrir su espíritu para seguir creciendo en calidad de vida. El Chase Manhattan Bank ha estado, desde su llegada a la Isla, seriamente

comprometido con el desarrollo de las artes en Puerto Rico, auspiciando eventos culturales año tras año.

Celebramos con orgullo 55 años de haber iniciado este extraordinario compromiso de contribuir, también a través de las artes, al

crecimiento sólido y bien planificado de este pueblo. Continuaremos auspiciando el desarrollo de las artes con cada generación de nuevos artistas, porque de ellos recibimos el pan que nutre el espíritu.

**El compromiso sigue.**



Chase Manhattan Bank, N.A. Member FDIC



**CHASE**

# BOTELLO



EXPOSICION COLECTIVA DE ARTISTAS LOCALES  
E INTERNACIONALES

PLAZA LAS AMERICAS - 143, HATO REY, PUERTO RICO 00918, TEL. 754-7430

*Mentes que crean,  
manos que plasman,  
artistas que honran.*

*Nuestro compromiso con el arte  
nos enorgullece.*

**FIRST FEDERAL**  
VAMOS A SER SU BANCO



*Fragmento del mural 'La Plena' de Rafael Tujías*



# La Casa Amarilla

GALERIA DE ARTE  
MARCOS  
CUADROS



Calle Navarro, esq. Afiasco, Hato Rey

Detras de la Autoridad de  
Comunicaciones.

Teléfono: 764-1224

## instant print corp.

central ave. no. 276. hyde park. hato rey. puerto rico  
p.o. box 540, hato rey, p. r. 00919  
telephone 767-2182



equipo, materiales y accesorios para ingenieros,  
arquitectos, contratistas, agrimensores,  
publicitarios, estudiantes, equipo de campo, arte y  
dibujo - alquiler y reparación de instrumentos -  
copias de planos - fotocopias y reducciones Xerox  
materiales de oficina

DIETZGEN / TOPCON / STACOR / LETRASET /  
WILD HEERBRUGG / PLAN HOLD



- Sala de Exposiciones  
Colectivas e Individuales
- Grabados, Dibujos, Pinturas  
y Serigrafías
- Selección de Artesanías
- Asesoramiento a Decoradores  
en Selección de Obras
- Marcos para Cuadros
- Diplomas y Laminados
- Conservación (acid-free).  
Lavado y Esterilización de Obras

GALERIA DE ARTE Y TALLER DE MARCOS LAMINADOS  
Y CONSERVACION

Calle Navarro No. 68 Esq. Píndolas detrás antiguo Sears  
Hato Rey, Puerto Rico 00919 Tel: 764-1224  
Horario: 9 A.M. a 6 P.M. de lunes a sábado Domingo por cita

## GALERIA COABEY

GRAFICA DE PUERTO RICO

Jesus M. Diaz Caraballo  
Director

San José #1, Viejo San Juan  
Apartado 1744, San Juan, P.R. 00903  
Tels. 723-1018, 723-1395

# DEFINITIVAMENTE



Lo mejor  
de nuestros  
artistas.

- PINTURA
- DIBUJO
- GRAFICA
- ESCULTURA
- CERAMICA
- ARTESANIA

## GALERIA 2

Hotel Cironnia  
Donato  
Puerto Rico

796-4025



LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

Apartado 5181, Puerta de Tierra

San Juan, Puerto Rico, 00906

Tels.: (809) 722-4468 / 725-5453

*Clases de Arte, Talleres Especiales, Galería, Revista Plástica*

# MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE AMERICA LATINA (OEA)

Museum of Modern Art of Latin America (OAS)



Colección Permanente - Unidad Audiovisual - Centro de Referencia y Archivo -  
Restauración - Exposiciones Temporales - Visitas Guiadas

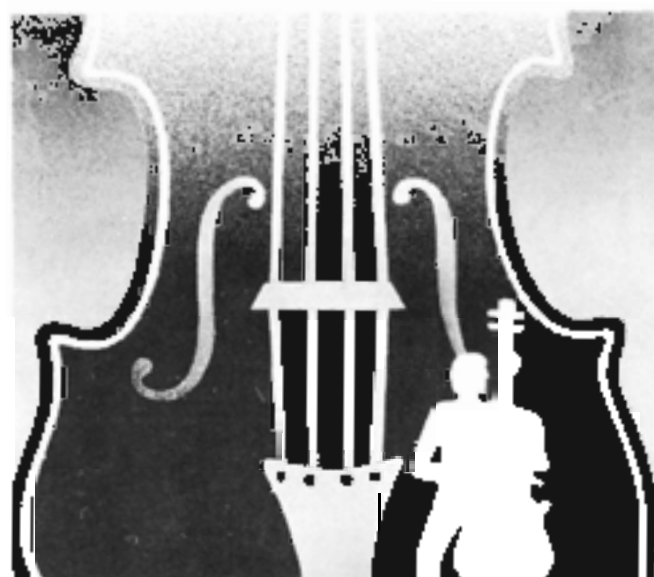
201, 18th Street, N.W., Washington, D.C., 2006

Teléfono: (202) 458-6016

Dirección de Correo: 1889 "F" Street, N.W., Washington, D.C. 2006, U.S.A.

Abierto de Martes a Sábado de 10 a.m. a 5 p.m.

---



*Las artes son pensamientos  
y anhelos de un pueblo...  
capturados en bellas formas.*

**95**  
AÑOS



**BANCO POPULAR**

# PLASTICA ANTERIOR



## EDITORIAL

CUARENTA AÑOS DE PINTURA  
ENTREVISTA CON DOMINGO GARCIA  
Mari Carmen Ramirez

INFORME SOBRE LA BIENAL DE CUENCA,  
ECUADOR  
Raquel Tibol

ARNALDO ROCHE, AGONISTA  
LA LUCHA POR LA LIBERTAD  
Enrique García Gutiérrez

LA EDUCACION ARTISTICA EN  
LATINOAMERICA TRASCIENDE EL  
PROBLEMA DE LA IDENTIDAD CULTURAL  
Luis Carrutzer

BREVE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO  
Damián Bayon

MULTITUD  
José Antonio Pérez Ruiz

LA SEGUNDA BIENAL DE LA HABANA  
ENFOCA EL TERCER MUNDO  
Shifra Goldman

JUAN ANTONIO ROSADO - 1891-1962  
J. A. Torres Martino

RAFAEL ALBERTI, POETA PINTOR  
Estelle Irizarry

LA ABSTRACCION EN LAS ARTES  
José Antonio Pérez Ruiz

LOS MUSEOS DE PUERTO RICO - I  
NACIMIENTO, AGONIA Y MUERTE DE LOS  
MUSEOS DEL INSTITUTO DE CULTURA  
PUERTORRIQUENA  
Marimar Benítez

ALFREDO HILTO: RETROSPECTIVA EN EL  
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE  
BUENOS AIRES  
JULIO Y AGOSTO 1987  
Silvia de Ambrosini

ESCULTURA ACTUAL EN PUERTO RICO  
Manuel Pérez-Lizaso

POR LAS GALERIAS  
Delta de Pico

# PROXIMA PLASTICA

ARANA TEJEDOR DE TIEMPOS  
José A. Pérez Ruiz

BAJO EL SIGNO DE LA PAVA: ARTE Y  
POPULISMO PUERTORRIQUEÑO EN  
UN CONTEXTO INTERNACIONAL  
Shifra Goldman

DOS ARTISTAS PUERTORRIQUEÑOS  
EN SEUL: PABLO RUBIO Y LUIS  
HERNANDEZ CRUZ EN LA OLIMPIADA  
MUNDIAL DE LAS ARTES  
Marianne de Tolentino

LA ESCULTURA ACTUAL EN PUERTO  
RICO II  
Manuel Pérez-Lizaso

MYRNA BÁEZ: ARTISTA  
PUERTORRIQUENA HOMENAJEADA  
EN LA VIII BIENAL DE SAN JUAN  
Marimar Benítez

LOS PREMIOS DE LA VIII BIENAL DE  
SAN JUAN  
Nelson Rivera

ARTISTAS EXTRANJEROS  
HOMENAJEADOS EN LAS OCHO  
BIENALES DE SAN JUAN: UNA  
OJEADA A SU OBRA  
José A. Pérez Ruiz

LA VIII BIENAL DE SAN JUAN  
Marianne de Tolentino

EL MAESTRO SOTO: ARTISTA  
EXTRANJERO HOMENAJEADO EN LA  
VIII BIENAL DE SAN JUAN  
Myrna Rodríguez

POR LAS GALERIAS  
Delta de Pico

# El acto creativo dignifica y justifica nuestra existencia.

**Visita el Museo de Arte  
Contemporáneo de Puerto Rico.**

**Universidad del Sagrado Corazón  
Edif. Barat, 2ndo piso, Santurce**

**En exposición: Obra reciente del  
Maestro Julio Rosado del Valle  
y Colección del Museo**

De martes a sábado de 9 a.m. a 4 p.m., domingo de 11 a.m. a 5 p.m.  
Servicio de guía • Actividades Culturales • Material educativo y de promoción

**Unete a la Asociación Amigos del MAC.  
Apoya a nuestros artistas y enriquece tu cultura.**



**P**  
*plástica*