



PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

NUM. 17, AÑO 9, VOL. 2 - SEPTIEMBRE 1987

P
plástica



PLÁSTICA
REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN
N.º 17 - AÑO 9 VOL. 2 - SEPTIEMBRE 1987

Arnaldo Roche, *El Sacrificio*, 1987 (detalle).
Foto: Johnny Betancourt

REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE
ARTE DE SAN JUAN

AÑO 9, VOL. 2, NUM. 17 \$5.00
SEPTIEMBRE 1987

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

JUNTA DE DIRECTORES

Miriam Zamparelli, Ginnette Mazuelas,
Héctor Ramos, Yiries Saad, Helene Saldaña,
Rafael Torres, Gloria Vega, Alicia Vélez.

JUNTA EDITORA

Delta de Picó, Elsa Costas García, Rafael
Torres, Teresa Tió, Ramón Arroyo Carrión

DIRECTORA DE LA REVISTA

Ruth Vassallo

DISEÑO GRAFICO

Consuelo Gotay

La Liga de Arte de San Juan no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los autores en sus artículos, cuya propiedad intelectual y derechos de reproducción parcial o total pertenece a los mismos.

Impreso en:  MODEL OFFSET PRINTING

INDICE

EDITORIAL	3
CUARENTA AÑOS DE PINTURA: ENTREVISTA CON DOMINGO GARCIA Mari Carmen Ramírez	5
INFORME SOBRE LA BIENAL DE CUENCA, ECUADOR Raquel Tibol	16
ARNALDO ROCHE, AGONISTA: LA LUCHA POR LA IDENTIDAD Enrique García Gutiérrez	19
LA EDUCACION ARTISTICA EN LATINOAMERICA TRASCIENDE EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD CULTURAL Luis Camnitzer	29
BREVE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Damián Bayón	35
MULTITUD José Antonio Pérez Ruiz	41
LA SEGUNDA BIENAL DE LA HABANA ENFOCA AL TERCER MUNDO Shifra Goldman	43
JUAN ANTONIO ROSADO - 1891-1962 J.A. Torres Martínó	51
RAFAEL ALBERTI, POETA-PINTOR Estelle Irizarry	59
LA ABSTRACCION EN LAS ARTES José Antonio Pérez Ruiz	63
LOS MUSEOS DE PUERTO RICO - I NACIMIENTO, AGONIA Y MUERTE DE LOS MUSEOS DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA Marimar Benítez	72
ALFREDO HLITO: RETROSPECTIVA EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES. JULIO Y AGOSTO 1987 Silvia de Ambrosini	75
ESCULTURA ACTUAL EN PUERTO RICO Manuel Pérez-Lizano	80
POR LAS GALERIAS Delta de Picó	89

EDITORIAL

La Liga de Arte de San Juan celebra su vigésimo aniversario.

Fundada en 1968, por un grupo de amantes de las artes, en sus inicios tuvo un garaje como sede y una matrícula de trece estudiantes. Veinte años después, la Liga ocupa todo un edificio y en sus sesiones trimestrales cuenta con unos quinientos estudiantes. Sólo dos datos hacen palpable el continuo crecimiento de esta institución que vino a llenar un vacío en el desarrollo artístico y cultural de este pueblo, y que hoy ocupa su espacio indiscutible en la sociedad puertorriqueña.

Comenzó, como dijo Hostos al fundar la Escuela Normal "...sin ruido ni discurso, como se hacen las cosas de conciencia". No buscó publicidad y sí servicio en una actividad y aplicación continua, entusiasta e infatigable, para dotar a Puerto Rico de un centro que es escuela, sala de exposiciones, taller, lugar de actividades culturales, sala de conferencias y otras, además de fundar la revista Plástica, que es la única en su género con que cuenta Puerto Rico al momento.

Si es una tarea difícil darle arranque a un proyecto de esta envergadura, más lo es aún desarrollarlo y mantener viva la energía que le dé crecimiento y cohesión. Diríamos que, con la mira enderezada siempre hacia el verdadero progreso de la sociedad, la Liga hizo de ello su meta, y hacia ese

punto ha caminado con el propósito y la voluntad necesarios en las empresas que dan fruto, que trascienden, que se filtran por los años de la historia para hacer la historia.

Es ejemplarizante que una institución sin fines de lucro, producto de un trabajo colectivo, haya podido a sus veinte años, mantener los elementos que le dieron origen. Y es que en la Liga se funden tres principios básicos: compromiso, libertad y riqueza humana. Hay en cada miembro un profundo sentido de pertenencia; una lealtad ideológica insoslayable. Los espacios de libertad enmarcados en una razonable disciplina, desfrenan a sus miembros y estimulan sus capacidades creativas. El constante laborar para el bien de la comunidad, el diario hacer y dar, mantienen un renuevo enriquecedor que no se acaba.

La labor de la Liga no está supeditada al rigor; la excelencia de sus servicios no está a expensas de la limitación disciplinaria, temática o ideológica. Compromiso, libertad y riqueza humana se han logrado, construyendo un espacio de convergencia cuyo denominador común es el arte.

Plástica felicita a la Liga en sus veinte años, reconociendo lo que es: un paso sin retorno, una semilla que queda porque ya fue árbol y dio fruto; una obra concreta.



Domingo García, *Autoretrato, El Abuelo*, 1987, óleo

CUARENTA AÑOS DE PINTURA: Entrevista con Domingo García*

Mari Carmen Ramírez

MCR: Domingo, me gustaría que empezáramos hablando sobre cómo te iniciaste en la pintura, ¿desde cuándo pintas?

DG: Pinto desde que recuerdo; desde niño copiaba a Superman y las tirillas cómicas. Primero con tiza, en las calles, donde los automóviles le pasaban por encima a mis dibujos y eso me molestaba; la lluvia me los destrozaba, hasta que aprendí que podía ponerlos en otro lugar.

Yo acompañaba a mi padre desde muy niño. El era constructor y me ponía a mezclar colores. Recuerdo que en aquella época, estoy hablando de la década del '30, la pintura venía solamente en blanco a base de aceites, y los colores se hacían con pomos que se compraban y se le iban echando al blanco gradualmente. Ese era el trabajo que mi padre me ponía a hacer.

Mis primeros recuerdos son sentado en el piso, con el galón de blanco echándole el color de los pomos y haciendo los colores típicamente nuestros: ese rosa nuestro que se hace con un toquecito de azul, porque aunque es rojo y blanco, el toque de azul le da un ligero violáceo, ese es el rosa que usamos aquí tradicionalmente. Y mis primeros recuerdos son esos, mezclando colores para mi padre, acompañándolo a él en sus cosas. El también dibujaba, y en ese sentido fue mi primer maestro, mi único maestro esencialmente, porque después de eso ya yo estaba preparado subconscientemente para seguir en esas labores.

MRC: ¿Cuándo empezaste a recibir enseñanza formal en arte? ¿Qué te indujo a dedicarte a la pintura?

DG: Desde niño recortaba de los periódicos y revistas las grandes obras de la historia del arte y las pegaba en las paredes de mi cuarto. Ahí tenía mi museo. Recortaba, por ejemplo, *La Mona Lisa* de Leonardo, *La Guardia Nocturna* de Rembrandt, y recuerdo que siempre tuve predilección por *Lady*

with the Weasel de Leonardo, que representa a una señora con un animalito, una rata, y la señora también tiene cara de rata. Yo quería muchísimo esa pintura.

Cuando yo era niño mis padres se fueron al exterior debido a la persecución política. Entonces tuve la oportunidad de visitar los museos. A los siete u ocho años ya yo estaba metido en el Museo Metropolitano molestando; los guardias me echaban de allí porque tocaba las esculturas de mujeres de Rodin, les tocaba las caderas y los pechos.

Y desde niño mi preocupación siempre fue esa, yo buscaba las artes por intuición o por iniciativa propia. Por eso creo que se aprende a caminar caminando. Uno trae, y si la vida le facilita conocer más, pues uno es más. Ahora, ¿cuándo empecé a entrenarme formalmente? Yo diría que en la escuela, donde tenía una maestra que me ponía a dibujar. Desde que entré a "kindergarden" siempre fui el pintor de la clase. Más adelante logré estudiar en la National Academy y luego en el Art Institute de Chicago. Después fui a Londres invitado por el pintor inglés William Locke quien fue mi maestro.

MCR: ¿Qué tipo de pintor era William Locke?

DG: William Locke era un teórico del color impresionista que enseñaba muy correctamente la teoría del color. Esa teoría se nutre del triángulo de color de Goethe y de los descubrimientos científicos que postulan que no existe el color local y que todos los colores reciben vibraciones de los demás colores que los rodean.

Yo desde que recuerdo tuve algo como una fijación por el color, pero si alguien me inició decisivamente en el uso correcto de ese legado a la pintura que fue el color impresionista, fue Locke. Locke no pintaba con pinceles sino con espátulas; su fin era lograr a través del manchismo o tachismo colocar manchas de color que vistas a la distancia interaccionan logrando la sensación de "luz natural", siendo los términos luz y color sinónimos para los impresionistas. Si te fijas en *Retrato de un Joven* (1949) verás que fue pintado enteramente con espátula según la técnica de Locke.

Domingo García, *Plaza*, 1963, óleo





Domingo García, *El Trompetista*, 1960, óleo
Col. Museo de Arte de Ponce

También aprendí mucho de la obra del pintor norteamericano Edwin Dickensen y del noruego Edvard Munch. La obra de Dickensen influyó mucho en mis paisajes arquitectónicos del Viejo San Juan. Dickensen no era impresionista, no estoy seguro lo que era, pero pintaba como soñando. Su pintura *Ruins at Daphne*, en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, es un arrebató. Es una obra de tal complejidad que Dickensen se tardó trece años en hacerla y al final no la terminó porque no se atrevió a seguir.

MCR: Generalmente se habla de tu obra como una obra expresionista. ¿Qué es para ti el expresionismo?

DG: Para mí el expresionismo se define como el arte de la emoción humana. Es la pintura que no tiene que ver con la realidad superficial de las cosas sino con otra realidad más subjetiva. Uno no pinta las cosas sino el impacto que las cosas causan en uno. Yo diría que el expresionismo es la emoción, o mejor dicho la compasión que uno siente por la condición humana en oposición a las teorías intelectuales. Yo no me inclino hacia las teorías intelectuales, creo que uno debe enamorarse de las

cosas que pinta. Como decía el poeta norteamericano Walt Whitman, "hay que humedecer las raíces de todo lo que crece".

Un día me dijeron que era expresionista, y para mí fue una revelación. La primera persona que me dijo que yo era un expresionista fue Ricardo Alegría hace 25 años. Sin embargo yo no acostumbro estar pendiente de esas definiciones. Debo aclarar que el expresionismo tuvo su momento a principios de este siglo en Alemania el cual yo no comparto ni histórica ni culturalmente porque soy puertorriqueño.

MCR: ¿Cómo se traduce esa empatía por las cosas que tú acabas de definir como expresionismo en tu pintura?

DG: Pues como dije, uno pinta lo que siente, no lo que ve. Puedo citar a Picasso que decía, "no busco, encuentro". El expresionismo tiene que ver con un temperamento o sensibilidad especial. Yo diría que el expresionismo para mí se acerca, se asemeja a una especie de éxtasis espiritual donde uno pone el espíritu en actitud creativa, algo así.

Domingo García, *La Espera*, 1986, óleo



Entonces cuando pinto, como digo, me enamoro de las cosas. Yo no puedo pintar una casa por la cual sienta indiferencia. Tiene que haber empatía, tiene que haber algo que me apele, que me envuelva y entonces me entrego.

MCR: ¿Consideras que ese acto de creación de la pintura es como un acto de revelación?

DG: De revelación espiritual, yo diría, más que de otra cosa. Es una especie de éxtasis espiritual o síquico donde uno entra en trance.

MCR: ¿Cómo llegas a ese trance?

DG: Pues se llega con el sentimiento. Es una especie de arrebatado de sentimiento donde todo se suspende, hasta el factor del tiempo. Y en ese lugar síquico donde uno pinta con la esencia de su persona, todo se disuelve para llegar a un todo más amplio, a un todo en consonancia con la totalidad de las cosas. Para llegar ahí hay que estar en un estado de gracia biológica al cual se llega mediante una disciplina personal.

El mecanismo que nutre este estado de trance es el involucramiento que uno tiene con las cosas que le rodean. En ese sentido todo buen arte es autobiográfico. Uno se envuelve con el sufrimiento de la gente, con la mujer, con los niños. El niño está en peligro siempre, hay que cuidarlo; la mujer necesita comprensión; los árboles hay que protegerlos; y las nubes uno las sueña. Y uno se envuelve... Dicen por ahí que eso es expresionismo y vamos con eso, para ponerle nombre a las cosas.

MCR: ¿Cómo se traduce ese expresionismo en términos de los elementos plásticos de tu pintura?

DG: El expresionismo es extremadamente subjetivo y esa subjetividad se traduce en la pintura como intensificación en el color y distorsión en la forma.

Actualmente si se habla de expresionismo, se habla del uso intensivo del color para comunicar cierta emoción frente a un objeto dado. Ese objeto tiene una energía, una luz, que impacta al que cultiva esa receptividad. Kandinsky decía que él tenía "el ojo interno", el ojo de Dios, el tercer ojo. Hay artistas que han desarrollado la facultad de ver la energía intrínseca de las cosas y la pintan tal como la ven. Yo diría que el expresionismo siempre le trae a la pintura una gran percepción por la energía local de cada objeto unida a un gran sentimiento y un gran sentir por las cosas del mundo que lo rodea.

Hay que tener presente que las teorías de composición basadas en la matemática de Pitágoras son una herencia greco-romana; los pintores modernos no nos apartamos de la buena composición, del buen diseño, en todo ese sentido estético

racional de las cosas. En el siglo XX el perfeccionamiento de la cámara y los estudios sobre el subconsciente abrieron posibilidades para vincular los procesos creativos a los procesos psicoanalíticos, y ahí empieza entonces una nueva búsqueda. En el arte moderno, la cámara nos libera de hacer 'fotografía a mano', como decía Dalí. En cuanto a composición y diseño nadie se puede apartar del hecho de que existen dos posibilidades, la simetría o la asimetría o sus combinaciones. La simetría es decoración, artificiosa, sicodélica, se usa para las cortinas de baño, para las colchas. La simetría es cuando se repite una cosa insistentemente. La naturaleza es asimétrica porque la naturaleza no se repite de forma regular. El pintor moderno no se une a esa verdad que es la verdad matemática de Pitágoras, de que la naturaleza aunque es irregular, tiene unos patrones dados. Y por lo tanto hay que pintar no a la naturaleza, sino con la naturaleza. Yo busco que estos conceptos informen mi obra.

MCR: ¿Cuáles son los elementos que consideras hacen una buena pintura?

DG: Por supuesto, primero hay que considerar el tema; uno busca que sea un tema original, distinto. Luego hay que colocarlo. Como dije, para eso existen dos posibilidades esenciales en composición: la simetría o la asimetría. O se coloca el tema en el centro o fuera del centro. En la pintura contemporánea yo diría que el tema se dispersa y que se busca una especie de desbalance perfecto. Estos son términos míos, pero lo importante es que los componentes de la pintura nueva siguen siendo los mismos que los componentes clásicos. El hombre occidental aprende a leer de izquierda a derecha y mira de izquierda a derecha y lee una pintura de la mano izquierda inferior hacia el centro de la pintura. Eso implica que el centro de interés o tema idealmente debe de colocarse a la izquierda del centro de una pintura o sino hay que llevar al espectador al tema por otros medios plásticos.

Inevitablemente estamos bregando con matemática especulativa. La distribución de espacio de una pintura se construye a base de dinámicos opuestos: lo grande, lo pequeño, lo redondo, lo cuadrado, lo oscuro, lo claro, lo amorfo, lo geométrico, siempre procurando que los elementos utilizados resulten noyes. A veces lo importante es tratar de resolver la mayor cantidad de ingredientes para que la pintura cuente con bastante interés. Igualmente esos opuestos dinámicos deben de sumarse de modo asimétrico.

MCR: En esta exhibición que reúne 40 años de producción pictórica --¡y 40 años son muchos!-- es posible observar una serie de épocas y estilos di-



Domingo García, *El Viejo Ballet*, 1959, óleo
Col. Sr. Rafael Veve

ferentes además de transiciones y en algunos casos puentes entre una época y la otra, que resultan sumamente variados desde un punto de vista conceptual y estilístico. ¿Cuál es el hilo que une este extenso conjunto?

DG: El hilo de oro, como decían los griegos... Pues lo que sucede es que uno empieza a pintar cuando niño porque esa es la naturaleza de uno. Aunque las preocupaciones de uno por supuesto son aprender a pintar, después de muchos años uno se va dando cuenta que uno pintaba mejor cuando no sabía; y quizás todos los pintores llegan a un momento donde se dan cuenta que ellos eran mejores cuando sabían menos y ahora tristemente saben demasiado y han perdido su inocencia. O uno no sabe nada como el primitivo, o uno inevitablemente tiene que saber mucho. Entonces uno se ubica dentro de lo mucho después de cuarenta años porque, obviamente, uno ha atravesado esos cuarenta años y ya sabe muchas cosas.

Mi primera etapa fue una etapa bastante inocente. A través de una vida entera fui aprendiendo con qué contaba la vida: amores, fracasos, alegrías y un sinnúmero de cosas que se convierten en un repertorio de formas en la pintura. La preocupación del pintor es cómo traducir esa vida que uno está viviendo y llevarla al lienzo o a la pintura. A nivel práctico la preocupación es aprender, ir a los museos, leer, pensar, oír para aprender. Y aunque uno aprende finalmente a pintar hay momentos en que uno se siente que perdió la inocencia y entonces uno trata de recobrarla. El poeta francés Rimbaud dijo que el genio era el que podía recobrar la niñez a voluntad. No debemos perder ese vínculo con la inocencia frente a la naturaleza, frente a la vida, si la perdemos caemos en una decadencia repetitiva.

En este proceso lo que el observador, el espectador ve como transición no es transición, es sencillamente que el pintor está adquiriendo facultades. Uno empieza aprendiendo a bregar con materiales, a pintar y luego se da cuenta que uno no domina el color; entonces se va detrás del color para dominarlo y empieza a hacer cosas con color gradualmente. Si te das cuenta, empecé poniendo el azul, el rojo, el amarillo, con modestia, y luego fui quedándome con la superficie, empecé a colorear toda la superficie. En las primeras pinturas utilizaba toquécitos de color. Tan pronto dominé bastante el color, me fui detrás de la forma, o lo hice simultáneamente tratando de aislar la forma en la cual existe el color. Entonces, lo que se está viendo como transición, no es una transición sino la adquisición de facultades y de herramientas plásticas que se van acumulando. Por eso es que uno dice que

el pintor logra un repertorio de formas y de técnicas que se las gana y por eso en la pintura no hay "beginner's luck".

Quiero añadir que hay momentos en la pintura que pueden confundir al espectador y que se dan cuando un pintor decide que un tema se lograría mejor con una paleta dada y entonces predomina en esas pinturas la línea, la forma, un color y otro, y la gente se cree que uno se ha tirado de lleno por ahí, cuando en realidad es que uno siente que el tema requiere ese trato.

MCR: Hay una transición bastante marcada entre obras de la década del sesenta, tales como *Retrato de Dale Wales* (1960), *La Sirena* (1963) y *Looking Peña* (1964), que se caracterizan por la pincelada suelta y pastosa y el color sombrío y la serie ejemplificada por *El galán está en la playa* (1974) y *Mujer Criolla* (1973) donde predomina la geometrización de la forma y el color se circunscribe a áreas limitadas de gran intensidad. ¿Qué motivó ese cambio en tu pintura en ese momento?

DG: Según los músicos se pueden enamorar de los sonidos el pintor también puede llegar a enamorarse de las formas y de los colores. Yo diría que gradualmente, según me fui adentrando en la pintura, me di cuenta de que el color lo podía utilizar para crear un impacto dado. Yo mantengo que no se aprende a usar el color fácilmente, se tardaría uno como 20 años en aprender a usar el color efectivamente si uno está pintando a diario. Por eso casi todos los pintores jóvenes son monocromáticos en su pintura o limitan su paleta porque sencillamente no dominan el color o lo usan incorrectamente. Temprano en mi pintura me le fui detrás al color y a la forma, y la calculé, la hilé, y a eso se deben, por ejemplo, las estructuras geométricas en mi pintura de la época del '64 en adelante. Hasta el '75 estuve haciendo pintura de formas geométricas con color intensivo, porque tenía intención de dominar no solamente el color, sino la forma, hacer más con ella. Para hacerla más mía tenía que asimilarla. No me fijaba tanto en las corrientes internacionales, excepto que en esa época del '60 se estaba pintando mucho 'Pop Art' y mucho 'Op Art', y visualmente el color intensivo y la forma aislada estaban por todas partes. Dentro de esa corriente intenté hacer una obra mía, una obra criolla, y a la vez dominar el color y aislar la forma ya que van juntos. Tan pronto logré algún dominio sobre el color pude aislar la forma y gradualmente pasé a combinar lo que hice anteriormente y lo que estaba haciendo en ese momento. A eso se debe la transición que se ve hacia fines de la década del '70.

MCR: En obras como *El Rey del Corazón* (1977), *La Visita* (1978) y *Janus* (1978) estás intentando integrar ambos acercamientos, ¿no?

DG: Sí, hacia fines de los '70 me di cuenta que ya yo había llevado la geometría a su máximo y empecé a integrar lo anterior a lo que me interesaba hacer en ese momento, integrar lo blando a lo duro o el perfil duro al perfil blando. De ahí surge toda esa serie que incluye *El Rey del Corazón* y *La Visita* la cual se exhibió en el '79 en Nueva York y luego en la Galería Palomas y en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Ahí creo que logré lo que estaba buscando pues entonces paso a la etapa de la pincelada suelta donde traigo o arrastro el color, como en *El Cristo Rey*, ahí se ve el color intensivo y el trazo fuerte.

MCR: Antes de realizar estas dos series a las cuales te acabas de referir tuviste un período muy breve donde pasaste de un estilo esencialmente figurativo como es la serie de los desnudos "blancos" de los sesentas y la serie de los paisajes del Viejo San Juan antes de la reconstrucción, a la abstracción geométrica pura. ¿Qué pasó en ese momento, la abstracción no te satisfizo? ¿Cómo es que nunca te interesaste en el expresionismo abstracto?

DG: No, no. Yo soy pintor esencialmente abstracto, utilizo la abstracción como un punto de referencia para lograr la buena pintura. Sin embargo, abogo por pintura de contenido humano, no pintura de juegos cerebrales. Entre 1965 y 1970 hice alrededor de veinte pinturas abstractas que siempre he considerado experimentos. Puedo confesar que la pintura *La Cascada* (1963) entre varias que hice, era una abstracción de pincelada suelta que antecede la etapa de color intensivo y forma geométrica. También llevé la pintura geométrica de color intenso al máximo de la abstracción, pero siempre he considerado que ambas modalidades fueron experimentales y no fueron la guía principal de mi pintura posterior.

Sí creo que la abstracción fue una etapa muy rica en la pintura moderna. Yo celebro mucho a Pollock, a Rothko y a Kandinsky, y a todos esos señores que hicieron una pintura abstracta muy buena. Creo que ha reforzado visualmente a toda una generación. Con lo que nos enseñó la pintura abstracta podemos ver mejor lo que está sucediendo en la pintura actualmente. La pintura de hoy le debe a toda esa herencia de la pintura abstracta.

MCR: Quisiera retomar algo que dijiste cuando hablabas de la serie representada por *La Mujer Criolla*. Mencionaste tu intención de hacer una pintura esencialmente "criolla". ¿Qué es una pintura criolla? ¿Cómo defines el criollismo en tu pintura?

DG: Uno es producto de su medio ambiente, y como Oller y Don Miguel Pou, yo siempre quise utilizar las modalidades internacionales para hacer una pintura nuestra. Yo soy puertorriqueño, y si me olvido de eso, los prejuicios que he sufrido en el exterior me lo recuerdan rápidamente. Por eso uno interpreta y utiliza lo internacional pero lo que uno vive es el criollismo de uno, la condición puertorriqueña, y eso tiene que aparecer inevitablemente en la pintura de uno, o ésta sería falsa.

Para mí el criollismo también se reduce al color primario y a la forma primaria tal y como los encontramos en los colores vivos de nuestras casas y en la delineación de las decoraciones de los carritos de piraguas, entre tantas cosas. Por ejemplo, cuando hice *La Mujer Criolla* empecé con un desnudo tradicional y lo fui reduciendo a sus elementos básicos a ver cómo se podía hacer una mujer con aspecto puertorriqueño al estilo del arte moderno, sin distorsionar su belleza. Y creo que lo logré.

MCR: A principios de los '80 realizas una serie que incluye *El Alquimista* (1984), *El Cristo Rey* (1984) y el *Hijo Pródigo* (1985) que se caracterizan por una mayor soltura en el acercamiento y un formato mucho más grande que todo lo que habías pintado anteriormente. ¿Qué estabas intentando

Domingo García, *Lola*, 1979, óleo



lograr en ese momento? ¿De dónde surgen los temas de esta serie?

DG: Esta serie fue realizada en Nueva York, donde por lo general se pinta más grande, se pinta algo imperialista. La pintura es grande sencillamente porque fue pintada en un ambiente donde yo estaba en competencia con los demás pintores en el sentido de tamaño.

Ahora, el contenido son temas para mí de todos los tiempos. La figura de Cristo es una figura bien simpática y muy nuestra en el sentido de que somos cristianos. El alquimista también es una figura que siempre me ha llegado, porque es la figura medieval que representa los principios de la ciencia, cuando se intentaba hacer ciencia sin saber e íbamos a ciegas. El alquimista es el científico moderno en sus principios.

En el aspecto formal, esta serie es el resultado de la suma de las dos épocas anteriores de las cuales hablamos hace un rato donde me preocupaba la integración del perfil duro al perfil blando. En esta nueva serie, que corresponde al expresionismo suelto, seguí con el color intensivo porque yo lo dominaba. Y fui agrandando las líneas porque me di cuenta que no puedes expresar otras cosas más efectivamente soltando el trazo. Lo que voy haciendo en la plástica se reduce siempre a la misma preocupación, la eterna búsqueda de cuánto se puede desintegrar la anatomía de las cosas para llegar a su esencia sin que pierdan su belleza y su misterio. Si se pudiera resumir en una oración diría que lo que me preocupa en este momento es la noción de sugerir mucho diciendo poco.

MCR: O sea que estás buscando la economía de medios y recursos para expresarte en tu pintura, ¿no?

DG: La economía en todo ya que he descubierto que puedo ir reduciéndome al buen uso de unos colores solamente y al mismo tiempo quedarme con algo, no decirlo todo, sugerir mucho y decir poco, para que el espectador entonces goce más la experiencia de mirar la pintura. Creo que esto se ve claramente en el autorretrato que titulé *El Abuelo* (1987) y en *La Espera* (1987), y en eso consiste el reto que me propongo en este momento plástico. Esa es la eterna búsqueda de las posibilidades infinitas de la plástica, y uno no descansa, uno siempre está buscando.

MCR: ¿Haces dibujos preliminares antes de comenzar una pintura?

DG: Nunca he hecho dibujos preliminares.

MCR: ¿Entonces pintas directamente sobre el lienzo?

DG: No siempre. Si voy a pintar una persona de manera que se parezca a esa persona, sí ha-

go dibujos, pero no son los que uno ve finalmente en la pintura terminada. Hago dibujos y estudio a la persona; me gusta tener una referencia visual de ella y podría dibujarla varias veces, pero no uso esos estudios en el sentido clásico como base para lograr la pintura. Hay que recordar que la pintura tiene su propia existencia, su propia vida. Y aunque tradicionalmente se veía el dibujo como algo preliminar, actualmente se le considera como una obra íntegra, independiente, más bien como una modalidad pictórica aparte. Esa es la diferencia entre lo tradicional y lo contemporáneo en el dibujo.

MCR: Es evidente viendo esta exhibición, que una gran parte de tu producción consiste de retratos y autorretratos. ¿Qué función cumplen estos dos géneros en tu obra? ¿Por qué la recurrencia de ambos?

DG: La función del autorretrato tiene que ver con la necesidad que tiene el pintor de conocerse mejor a sí mismo, es un asunto de identidad propia. Al pintarse uno se logra ver en el sentido de que logra cierta objetividad sobre su persona. Para el pintor expresionista cada obra es un autorretrato porque el expresionista tradicionalmente se identifica con lo que pinta, a veces con tal intensidad que las personas que uno pinta casi se parecen a uno.

El retrato se da sencillamente cuando uno se identifica con una persona tanto y tanto que no tiene otra salida excepto intentar pintarlo; es también otra forma de identificación. No es como en el caso de los académicos de antes que se alquilaban para pintar una persona, generalmente un gran señor o una gran dama. No, el expresionista es incapaz de alquilarse debido a que sólo es capaz de pintar a una persona con la cual se identifica. Y esa identificación se puede llevar al máximo de decir que se está pintando él como esa persona.

MCR: De lo que dices se deduce que si tu acercamiento al retrato depende de la identificación que tienes con la persona y lo que esa persona te comunica, el estilo de cada retrato va a variar de acuerdo a la persona.

DG: Podría variar, creo que cada obra debe ser una experiencia vital no sólo para el pintor sino también para el espectador. Los estilos llevados deliberadamente son utilizados por los artistas comerciales. Yo respeto a las personas que pinto y no creo en desintegrarlos. A mi compadre Manuel Hernández lo pinté para que él gozara su pintura. Como él es un pintor primitivo, yo quise que tuviese una pintura más clásica porque uno añora lo que no es. A Tufiño lo hice más misterioso porque el Tefo para mí es una figura más misteriosa, más privada. Tufiño no es la fiera social que a veces

aparenta; lo conozco treinta años. A Homar lo pinté como gimnasta porque Homar se manifiesta como tal. A Ricardo Alegría lo pinté como lo conozco y como lo he observado a través de los años. Lo pinté con su guayabera blanca y sus manos siempre así cruzadas, en su actitud reservada, como es él.

Cuando pinté el cuadro de Ricardo, lo viré boca abajo y pinté el fondo con total abandono para lograr una integración entre figura y modalidades contemporáneas. El retrato de Muñoz Marín fue concebido con la intención de que él se viera vigoroso. Muñoz Marín era un político pero también era un hombre de gran vitalidad y estoy seguro, porque lo conocí personalmente, que por orgullo de hombre le hubiera gustado ser recordado en su mejor momento. El que entiende de pintura contemporánea, cuando pasa más allá del parecido de Muñoz se da cuenta de que no sólo la paleta, sino también el juego de trazos proviene de la pintura nueva. Puedo decir con certeza que mi retrato se nutre de mi pintura y no mi pintura de mi retrato. Creo que a mis retratos les llevo mis conocimientos plásticos.

MCR: Otro de los géneros que sobresale de tu producción es el desnudo el cual has trabajado en cada uno de tus períodos o fases estilísticas. La serie de desnudos que realizas durante los años '50 y '60, entre los que se destacan *Desnudo en tricolor* (1958) y *Yolanda* (1963) pueden verse como versiones modernas del desnudo femenino clásico que trabajaran pintores como Velázquez y Goya. Posteriormente en tu obra se da una transición donde lo que se destaca, más que la visión tradicional del desnudo, es el trasero de la mujer. *Adriana* (1964) y *Amparo* (1964) son desnudos mucho más atrevidos y audaces. ¿A qué se debe ese cambio en la visión de la mujer? Esa transición ¿tuvo algo que ver con preocupaciones plásticas por un tipo de forma particular?

DG: Ah, sí, vamos a eso que es una buena pregunta. Yo siempre he sido estudioso de mi profesión y leí alguna vez que entre los pintores impresionistas había una polémica muy graciosa acerca de quiénes preferían las mujeres con traseros en forma de pera y quiénes las preferían con traseros en forma de manzana. Siempre predominaban los que favorecían las peras contra los que, como Renoir, favorecían las manzanas. Obviamente se trata de nociones esencialmente plásticas; y el trasero de la mujer como elemento plástico es muy bonito. Es un contorno muy bello y por eso lo uso, porque me es muy útil para la pintura.

Por otro lado si *Amparo* y *Adriana* parecen personajes del teatro, es porque uno va desarro-

llando la capacidad para captar el aspecto teatral de las personas, en este caso de la mujer.

MCR: Me llama la atención la ausencia notable de paisajes en esta exhibición. Me refiero al paisaje en el sentido tradicional de representación de la naturaleza, del campo, el cual a su vez ha sido uno de los temas preferidos de los artistas puertorriqueños. ¿Cómo explicas la ausencia del paisaje en tu obra?

DG: Lo que sucede es que el expresionismo, como una modalidad pictórica es urbano, es del siglo XX. El arte moderno se produce por lo general en las ciudades, se ubica en las ciudades y por lo tanto es de las ciudades. Yo soy un hombre contemporáneo y por consiguiente soy urbano. No puedo ir al campo de pasadía y esperar captar, vivir, sentir, el paisaje. Para sentir el paisaje y ser honesto tendría que vivir en el campo una temporada para lograr compenetrarme con esos elementos.

MCR: A pesar de que no pintas paisajes sí hay toda una serie de flores y un simbolismo recurrente de la flor en tu obra. ¿Qué significa la flor?

DG: Primeramente, si te fijas bien, yo siempre pinto la misma flor, pinto la margarita. Y la pinto casi como un ente integrado, casi como un personaje. Mis flores son personajes, son retratos de margaritas. La margarita para mí, como tiene un centro, siento que me devuelve la mirada. La flor entró en mi pintura cuando se ausentó mi madre, es una identificación con ella, ella era admiradora de las flores.

MCR: Son pocos los pintores puertorriqueños que trabajan dentro del lenguaje expresionista. ¿Cómo fue recibida tu pintura en los primeros años después de tu regreso a Puerto Rico en 1957? Me refiero a obras como *El Grito* (1958), *La Turista* (1957), *El Trompetista* (1960) y la serie de paisajes urbanos de San Juan que ya has comentado. ¿Qué tipo de aceptación tuvieron esas obras entre los críticos y el público de aquí?

DG: Tuvieron muy buena aceptación. Yo siempre me sentí que tuve el apoyo de mi generación. Quisiera comentar que entre los pintores de mi generación hubo gran fraternidad, a pesar de que hay pintores jóvenes y viejos que a veces confunden la pintura con una carrera de caballos. Antes no había críticos, todo se celebraba porque era nuestro. Sobre la crítica, lo único que puedo decir es que si se entrevista bien al pintor se puede luego contar no sólo lo que éste logró sino también lo que buscaba y así siempre se aprende más sobre la pintura.

MCR: Mucha de la obra temprana en esta exhibición fue realizada en la Galería Campeche que fundaste en el '57 y dirigiste hasta el '66 y que

fue un centro y taller muy importante para todo el ambiente artístico, particularmente para los artistas jóvenes del momento. ¿Qué te motivó a fundar la Galería Campeche? ¿Cómo era el ambiente artístico de San Juan en ese momento?

DG: La Galería Campeche se fundó porque hacía muchísima falta. No había ni una galería en San Juan, sólo había algunas tiendas donde se ponían cosas. La Galería Campeche no era meramente una galería, sino también una escuela y un lugar para los artistas hacer sus cosas y sentirse parte. Todos los artistas e intelectuales del país frecuentaban la Campeche, todos colaboraron con la galería. Hicimos arte, hicimos fiesta, celebramos el arte y a la vez hicimos patria. Todos los meses, o se daba una exhibición individual o una colectiva. La galería llevó exhibiciones a las plazas de casi todos los pueblos de la Isla.

MCR: ¿Cómo compara la situación del arte en Puerto Rico actualmente con la que vivió tu generación?

DG: Ahora es más fácil, hay más interés en el arte. Antes no había galerías y apenas existían coleccionistas, pero la vida era más sencilla, no existía tanto orgullo, todavía se hablaba de ideas y de ideales, la gente era importante. Hoy día no es la gente, sino las cosas, las que son importantes.

MCR: Luego de esta retrospectiva de 40 años de producción, ¿cómo te sientes con relación a tu pintura?

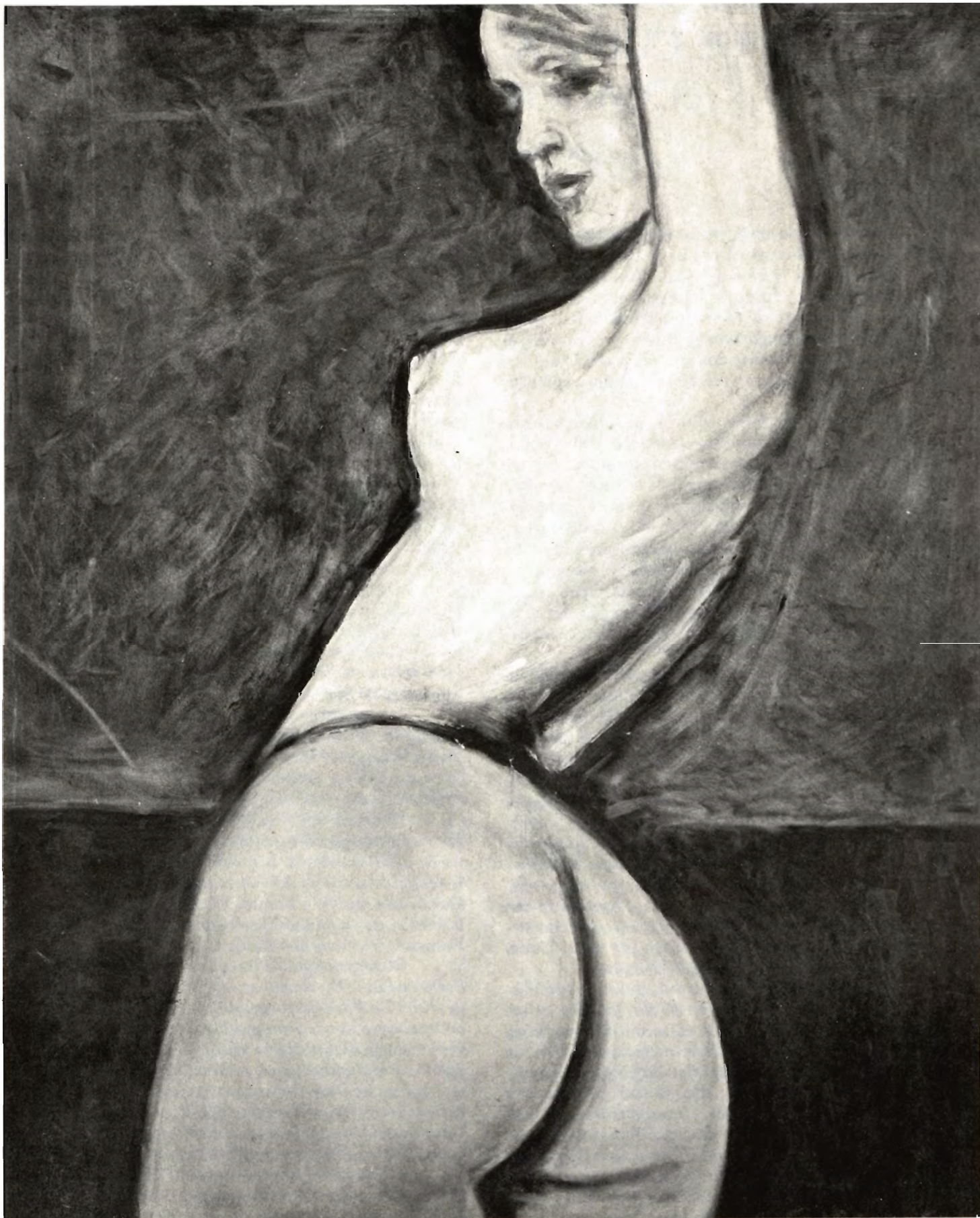
DG: Pues en la vida de cada pintor siempre tiene que haber, por lo menos, una retrospectiva que debe darse lo más tarde posible. Yo me siento que ya cumplí con esa obligación, y ahora lo que tengo es preocupación por las cosas nuevas.

MCR: ¿Cómo va a ser tu próxima pintura?

DG: Por supuesto que uno no tiene una idea clara sobre eso, quizás suceda lo de siempre, que uno va pintando sin entender enteramente por qué pinta. --Y quizás uno llegue a pintar bien sin darse cuenta; y quizás también algún día la otra parte del yo que pinta logre saber por qué.

*Entrevista realizada en enero de 1988 con motivo de la exhibición Domingo García: Cuarenta años de pintura que se presentó en el Convento de los Dominicos del Instituto de Cultura Puertorriqueña del 3 de diciembre de 1987 al 28 de febrero de 1988.

MARI CARMEN RAMÍREZ - puertorriqueña, cursa estudios doctorales en la Universidad de Chicago especializados en Arte Moderno y Mexicano. Colabora en varias publicaciones sobre estos dos temas. Actualmente se desempeña como Directora del Museo de la Universidad de Puerto Rico y profesora de Arte Moderno en el Departamento de Bellas Artes de la misma universidad.



Domingo García, *Esmeralda*, 1955, óleo

INFORME SOBRE LA BIENAL DE CUENCA, ECUADOR

Raquel Tibol

El pasado 24 de abril, en dos edificios de valor histórico, se inauguró en la ciudad de Cuenca, Ecuador, la Primera Bienal Internacional de Pintura, instituida por decreto presidencial de León Febres Cordero el 25 de octubre de 1985. Esto quiere decir que entre prolegómenos y tareas progresivas, el Comité Organizador dedicó dos años de trabajo muy intenso, desarrollado en gran medida de manera voluntaria.

En uno de esos bellos edificios muy bien restaurados funciona el Museo de Arte Moderno, y al otro habrá de entrar, cuando se terminen de acumular los acervos, el Museo de la Medicina. Por de pronto en éste un jardín interior está compuesto con plantas medicinales características del Ecuador. El MAM es de una planta y el otro de dos, y ambos poseen una arquitectura muy frecuente en esta ciudad de unos 350 mil habitantes, abundantes techos de tejas de dos aguas, fundada en 1557, donde una legislación liberal atrajo a comerciantes e industriales, convirtiéndola en una de las entidades más prósperas del país.

Cuenca es cruce de caminos, importante nudo carretero; pero los recientes terremotos destruyeron los senderos en las laderas de las montañas y la dejaron casi aislada por tierra. En consecuencia, no fue fácil que hasta sus 2,400 metros de altura llegaran 389 pinturas de 137 artistas de 22 países: Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Estados Unidos, El Salvador, Guatemala, Haití, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela y el propio Ecuador.

Entre las representaciones más numerosas estuvo la del país sede, con veinte artistas, Argentina con once, Estados Unidos con diez, México con ocho; con siete: Colombia, Paraguay, Puerto Rico; con seis: Cuba, Chile, Haití, Nicaragua, Panamá y Uruguay.

La convocatoria prometía tres premios insólitamente abultados: un primero de 20 mil dólares, el segundo de 10 mil y el tercero de cinco mil dólares. Esto seguramente fue argumento de peso para muchos de los artistas invitados, que sí aceptaron participar y muchos lo hicieron con piezas de muy alta calidad. El argentino Clorindo Testa mandó un ciclo de autorretratos situados en las cuatro estaciones del año: *Invierno, Otoño, Primavera, Verano*. El conjunto tenía una vibración muy fuerte que las piezas en lo particular no conservaban. Las cuatro piezas del colombiano Omar Rayo, dentro de su inconfundible estilo de efectos ópticos y

construcción geométrica, se pueden contar entre lo mejor que de él se haya podido ver últimamente. El chileno Rodolfo Opazo explayaba su meditación en torno a las laceraciones y las agresiones en cuatro piezas de una bien entendida nueva figuración. El ecuatoriano Theo Constante demostraba su fuerza compositiva dentro de la abstracción simbólica. Las dos telas del uruguayo Klever Lara demostraban su extraordinario despliegue hiperrealista a la vez que metafórico. En una narrativa visual plena de sutiles eficacias se presentó otro uruguayo: Ignacio de Iturria. El puertorriqueño Luis Hernández Cruz, ligado durante mucho tiempo a la corriente abstracta, concurre con piezas figurativas derivadas de los entramados caligráficos. El peruano Herman Braun Vega mandó un tríptico-manifiesto gracioso e irónico al mismo tiempo: *Hotel del Sur a partir de Velázquez, Ingres, Monet y Matisse*. Con Armand Gesner queda demostrado que en Haití no sólo se hace pintura ingenua, sino que se está dando un realismo lírico muy maduro. En la vivaz sala estadounidense se caía en las trampas de las apropiaciones cometidas con buen oficio por Elaine Sturtevant, quien presentaba como propios copias de cuadros muy conocidos de Warhol, Jasper Johns, Lichtenstein y Haring. Los emigrados soviéticos Komar y Melamid, tan activos en el medio artístico estadounidense, no dejaron de apedrear con su sarcasmo a las autoridades de su país de origen. De gran refinamiento los estudios lumínicos del salvadoreño Roberto Huezo. Gustó el *Prometeo* de Vlady e intrigó su "técnica veneciana".

Entre las entregas desconcertantes de artistas muy renombrados hay que apuntar los cuatro lienzos de Rodolfo Abularach, quien anda buscando nuevos caminos. Carlos Cruz-Diez de Venezuela no mandó nada nuevo o relevante. Otro tanto puede decirse del peruano Fernando de Szyszlo.

México estuvo representado por Vlady, Armando Villagrán, Susana Sierra, Gabriel Macotela, Jazmoart Vásquez, Pedro Ascencio, Gustavo Arias Murueta y José Luis Acevedo Cortez. El conjunto de 18 pinturas jugaba un papel muy decoroso.

El jurado para otorgar los premios y menciones fue integrado por Efraín Jara (poeta cuencano), Adelaida de Juan (conocida crítica e historiadora del arte de Cuba), Edmundo Ribadeneira (director de la Casa de la Cultura de Quito) y Raquel Tibol. Por no haber llegado a tiempo, no se pudieron considerar las obras de Brasil, Panamá y los Estados Unidos.

El primer premio fue para la *Modulación 892* de Julio Le Parc. En el acta se razonó: "*La Modulación 892* de Julio Le Parc corresponde a una serie en la cual el artista logra llevar a un grado de perfección su persistente trabajo en torno a la visión del espacio, los efectos ópticos y las estructuras matemáticas reguladas. Con esta pieza, Le Parc refrenda su prestigio como figura de primer rango dentro del arte óptico, tendencia que, gracias a sus aportaciones, ha conservado una validez actual dentro del panorama del arte contemporáneo".

El segundo premio fue para Carlos Colombino por *Paraguay III*. El acta explicaba: "En la obra de Carlos Colombino se conjugan dos maneras muy arraigadas

en la producción plástica latinoamericana: la talla en madera y la figuración simbólica. Al unir las, Colombino alcanza una plena originalidad, haciendo que la forma depurada esté en todo momento al servicio de su trágica poesía visual".

El tercer premio fue para *El marco dorado*, de la puertorriqueña Myrna Báez. En el acta se asentó: "El acrílico de Myrna Báez se inscribe, con calidades de refinamiento y profundidad, en los nuevos realismos que han encontrado amplio campo en el arte contemporáneo. Si en los nuevos realismos se suman soluciones representativas del pasado para alcanzar sentidos actuales, es evidente que en la obra de Myrna Báez se integran con sutileza creadora expresionismo y surrealismo".

Además de estos premios de adquisición se dieron seis menciones a Marcelo Aguirre, de Ecuador, por *Figura en paisaje*, una intensa pintura transvanguardista; a Patricio González, de Chile, por *A quemarropa 2*, una notable pieza de narrativa visual con elementos hiperrealistas, caligrafías y formas geométricas; a Gabriel Macotella, de México, por *La hora azul o El D. F.*, de un constructivismo altamente depurado; a César Menéndez, de El Salvador, por *Su última batalla*, una pieza abstracto-simbólica de gran fuerza; a Jorge Páez Vilaró, de Uruguay, por *Mundo tango*, composición expresionista de eficaz elocuencia, y a Tomás Sánchez, de

Cuba, por *Relación 3*, un paisaje donde cielo y tierra forman un continuo atmosférico de refinada ejecución.

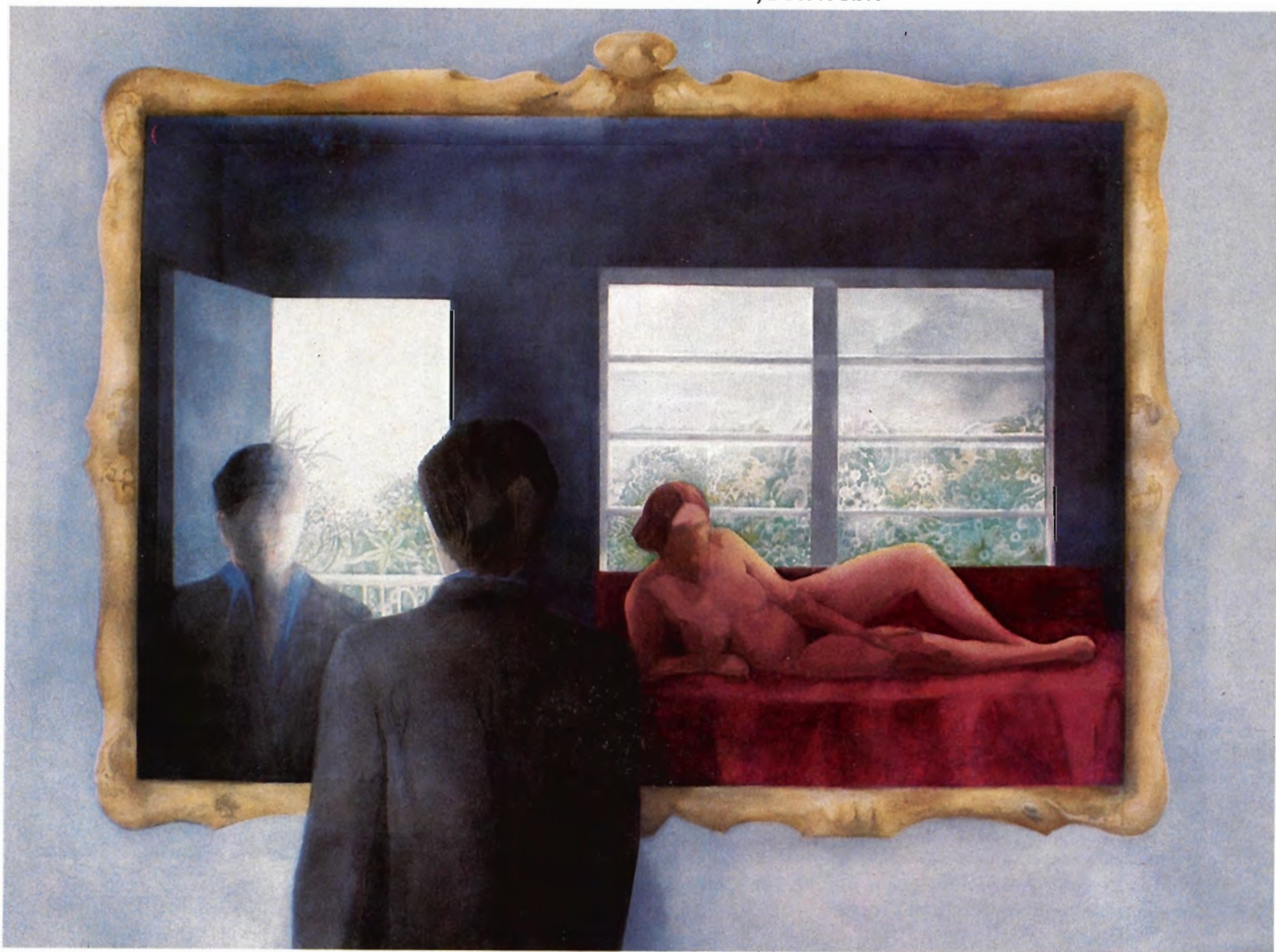
En el punto cinco del veredicto se decía: "En todo momento el Jurado apreció el enorme esfuerzo desarrollado por quienes concibieron y organizaron exitosamente esta Bienal de Cuenca. Igualmente verificó que la respuesta obtenida sienta firmes bases para la continuidad de esta magnífica iniciativa que contribuye a fortalecer la interrelación cultural entre los pueblos".

Una vez más el museólogo ecuatoriano Juan Castro demostró que sabe afrontar y resolver los problemas de montaje e iluminación. En ambos museos la pintura pudo ser vista en un ambiente de máxima dignidad.

Este artículo fue publicado en la revista Proceso de México, 11 de mayo de 1987.

RAQUEL TIBOL - mexicana, es autora de importantes libros y ha escrito textos sobre Siqueiros, Diego Rivera, José Guadalupe Posada, Frieda Kahlo y otros. Actualmente es crítico de arte de la revista Proceso.

Myrna Báez, *El marco dorado*, 1982, acrílico, 48" x 58", Puerto Rico.





Arnaldo Roche, *¿Qué quieres que te toque?*, 1987, óleo sobre canvas.
Col. del artista. Foto: Michael Tropea

ARNALDO ROCHE

Agonista: La Lucha Por La Identidad

Enrique García Gutiérrez

Una de las tantas ironías presentes en el arte de Arnaldo Roche Rabell, por no decir la más grande y acertada, es que en su búsqueda frenética y sin tregua por su identidad personal - como individuo, puertorriqueño, artista y ser humano - ha tocado el punto sensible del problema existencial del hombre contemporáneo. Esto lo ha hecho con tal vehemencia, convicción y arte, que en los últimos tres años, desde su exhibición en el Museo de Ponce en el 1984 y la que se celebró el año pasado en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, a Roche se le ha reconocido local e internacionalmente como artista de primera fila. Y no es para menos, pues como lo atestigua su obra, donde la figura humana es de escala heroica como en la Antigüedad clásica y es el tema central de la misma, el hombre de Roche es un Laocoonte moderno en dramática lucha por sobrevivir un hado terrible e inmerecido. Roche nos asombra tanto por lo que pinta como por su idiosincrática manera de pintar. Usar proyecciones de transparencias, cual cartones renacentistas de transferencias, o de la pintura de acción (action painting) en sus diversas manifestaciones del presente siglo, es un lugar común. Pero en el proceso creativo de Roche estas técnicas o procedimientos contemporáneos asumen una importancia de ritual exegético de la realidad. Más que ayudas, son parte integral de su arte.

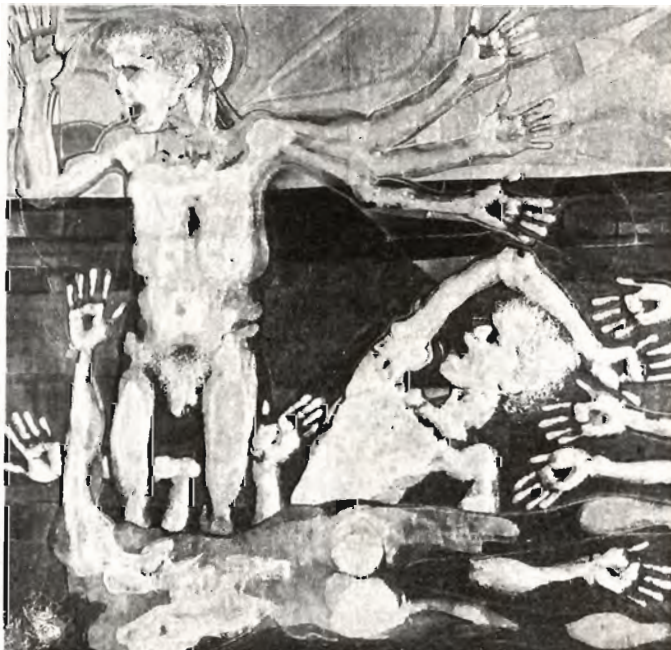
El uso del "frotamiento" o "calco" a través de un papel o lienzo, de la figura humana y objetos que constituyen las imágenes visuales de su arte, ha sido ampliamente discutido y explicado en artículos anteriores (Véase ilustración). En Puerto Rico la reseña crítica siempre ha reconocido la simbiosis de su labor creativa y el mensaje final. Marimar Benítez, Samuel Cherson, Myrna Rodríguez y Teresa Tió, entre otros, han apuntado a esta importante relación entre la factura y la obra terminada que es esencial para entender en toda su proyección el arte de Arnaldo Roche. Este ha sido también

el caso en las reseñas que le han distinguido a nivel local y nacional en los Estados Unidos, donde Roche ha sido destacado por sus méritos excepcionales en dos extraordinarias muestras de arte hispanoamericano. Conviene, sin embargo, recordar aquí que este proceso que emplea el artista, a modo de un ciego que ve con el sentido del tacto, y no con sus ojos que le podrían engañar, es un acto de verificación existencial a la vez que de revelación de lo no visto.

Además del frotamiento, Roche emplea la proyección de diapositivas para crear sus imágenes. Este tipo de fotografía es uno en el cual la imagen referencial sobre la pantalla, ahora lienzo o papel, proviene de una laminilla que a su vez viene de algo que ya no existe. Es el pasado y la memoria lo que se ve; lo que aparenta ser real, es absolutamente insubstancial y existe tan sólo como luz y color proyectados. Le toca a Roche, como es el caso en la serie de autorretratos a escala colosal que viene desarrollando desde hace años, materializar el fantasma. Este proceso dista mucho de ser esencialmente mimético, es el inicio de una alquimia de metáfora plástica que Roche opera en la metamorfosis de lo primigenio a la epifanía que es todo gran arte.

Estos dos procedimientos que durante los últimos diez años él había empleado alternamente en obras distintas y con muy variados resultados, se yuxtaponen en una misma pintura en su obra más reciente. Pero para entender la función integral e intrínseca de significado y no de mero artificio que

Arnaldo Roche, *El Valle de los Huesos Secos*, acrílico sobre canvas, 70" x 70" Foto - Rafael Ramírez.
Col. Antonio Álvarez y Esther Cardona.



es el acto creativo en su obra, hay que conocer los comienzos de Arnaldo Roche artista y persona.

Arnaldo, sexto y último hijo de Don Félix Roche, policía, y Doña María Rabell, ama de casa, nació en Santurce el 5 de diciembre de 1955. Desde los dos a los catorce años, su familia vivió en el Barrio Espinosa cerca de Vega Alta, sufriendo las conabidas limitaciones que un sueldo de policía les imponía. A pesar de éstas, Felito, el hijo mayor, fue a estudiar ingeniería en Mayagüez, mientras que Raquel, Norma, Myriam, Nancy y Arnaldo estudiaban en la escuela del pueblo. Felito se había distinguido como atleta y estudiante y era, por todos los indicios, una persona con un gran futuro, orgullo de sus padres y hermanos. Poco podía anticipar ninguno de ellos la tragedia que les sobrevendría. La salud mental de Felito empezó a deteriorar sin que aparentemente nadie se diera cuenta de la gravedad que conllevaba. Una noche de octubre de 1970, cuando de regreso a su casa había interrumpido sus estudios, Felito dio muerte accidentalmente a su hermana Nancy con el revólver de su padre. Arnaldo, que tenía entonces 14 años, dibujaba en la mesa del comedor, a unos pasos de donde dormía su hermana, cuando ocurrió la tragedia. Testigo de

este terrible incidente y de los siguientes en los que la demencia de su hermano seguía un curso de deterioro hasta su muerte, este sueño trunco, y la horrible pesadilla del recuerdo que daba comienzo para todos, no podía menos que calar profundamente en la mente y en el espíritu de aquel joven todavía niño que mostraba ya una sensibilidad e inteligencia poco comunes.

Irónicamente, la tragedia conllevó que la familia abandonara el campo y se reubicara en una humilde casa a la sombra de la Universidad de Puerto Rico. Y digo, irónicamente, pues fue así que Arnaldo llegó a conocer sus primeros maestros de arte, a quienes recuerda todavía con aprecio, admiración y cariño. En la escuela José Celso Barbosa, fue la Sra. Athene Ramírez de Arellano la que reconoció el talento del adolescente; ella le aconsejó y animó para que se diera más a su pintura. Poco después, Arnaldo pasó a la Escuela Luchetti donde por dos años estudió con Lope Max Díaz. Como tantos otros jóvenes artistas puertorriqueños, Ar-

Arnaldo Roche, *El Sacrificio*, 1987, tinta sobre papel enyesado.

Col. del artista. Foto: Johnny Betancourt



naldo encontró en Lope Max a un gran maestro. Es a él, hoy profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, que Arnaldo le atribuye el: "...desarrollar lo que se llama sentido propio de mi pintura; a sacar las cosas para afuera, cosas que me inquietaban... mi pintura no era muy consciente en el sentido plástico, sino que era bastante literal, acudían a menudo imágenes de demonios y de ángeles para expresar ciertos sentimientos ocultos dentro de mí..."

Estas palabras dichas ingenua pero perceptivamente por Arnaldo Roche cuando ingresaba a la Escuela de Arquitectura a los dieciocho años con motivo de su exhibición individual en la Biblioteca Carnegie (treinticinco obras - dibujos, acuarelas, medio mixto y acrílico), apuntaban al carácter de búsqueda y de revelación angustiosa que sería central a su obra.

Una vez en la Universidad de Puerto Rico, Arnaldo estudia de oyente con Félix Bonilla Norat y como discípulo regular de José A. Torres Martínó. A ambos les reconoce como puntales en el andamiaje de su educación formal y de su crecimiento como persona.

Cuatro años más tarde siguiendo los consejos de algunos de ellos, Roche hace realidad lo que en un sueño se había profetizado: se muda a Chicago para seguir su carrera, templando su carácter y creciendo en la disciplina que le permitiría volar con su imaginación en búsqueda de su identidad.

De Alsino al Valle de los Huesos Secos

Por lo dicho, no es inesperado el descubrir que a los diecisiete años Roche escogiera pintar a escala monumental el personaje de *Alsino*, protagonista de la novela del autor chileno Pedro Prado y que se leía en la Escuela Superior para aquellos años. Se entiende con facilidad por qué, plástica y temáticamente, Alsino tenía que ejercer una fascinación y un reto a la imaginación del joven artista. Esta figura alada y ciega, cuya rareza física le hace víctima y prisionera de los hombres torpes e insensibles, tan pronto puede volar y escapar lo hace. Pero llega tan alto que, como Icaro, acaba encontrando su autodestrucción y en su cenicienta metamorfosis se une eternamente a los elementos naturales. (Véase ilustración.)

Lo que sí es sorprendente es que la obra muestra un dominio del dibujo y de la anatomía humana extraordinarios para un joven de 17 años. Lo logrado de su aspecto hierático - su frontalidad y simetría - y su antagónica yuxtaposición de gesto de orante aprisionado pero con enormes alas desplegadas, evocan admiración y perplejidad del espectador. No se cuál de las muchas

interpretaciones de Alsino se le dio a Roche en la escuela, o si la hizo él por su cuenta. La historia del joven campesino, que luego de un golpe que le deja jorobado le crecen alas que eventualmente le llevarán a su destrucción, es altamente simbólica y alegórica. Pero bien sea como crítica a una sociedad por el fracaso a que condena a algunos de sus miembros; como la búsqueda de un clima más propicio para el espíritu humano, dejando atrás lo material; o el deseo de lo desconocido, en cualquiera de las tres, o en cada una, Roche podía encontrar algo de su persona.

Pero inicialmente sublimado un problema auténticamente existencial, en la heroica y hermosa figura alada, Roche se vuelca hacia una imaginería grotesca y surrealista. Poco después, Arnaldo exhibiría en la muestra Carnegie, anteriormente mencionada, un bestiario fantástico y hasta macabro que él calificó de: "...mi canto a la vida, mi experiencia, mi desembocamiento, mi cosa clara, mi estabilidad". Los que vieron la exhibición y leyeron estas palabras del joven artista no podrían pensar salvo que estaba loco. En dos de sus obras - *La Complejidad de Beatriz* y *La Crisálida del Hombre* - se daban respectivamente la imagen de una mujer descuartizada o desmembrada y reconstruida con suturas a lo Frankenstein; mientras que la segunda es un feto coronado por dos enormes ojos y con unas alas raquílicas. Las obras eran un canto goyesco, muy íntimamente entonado.

En esta misma exhibición, un acrílico de título *La descomposición del hombre*, presentaba a modo de impresión dos figuras (su propio cuerpo), en actitud frontal, y a la derecha un proceso degenerativo de la cabeza a la calavera con unos brazos y manos intercalados. Es curioso que a pesar de la casi caricaturesca presentación que se evidencia en ellos, hay un elemento de convicción y confirmación en su mordaz comentario de la condición humana, que nos hace tomar muy en serio su "canto a la vida". Significativo también son los ojos desorbitados y las manos y brazos - los dos medios de ver de Arnaldo Roche - que son de primerísima importancia desde este momento en adelante en su iconografía personal.

La seriedad y el método consecuente que caracterizan el trabajo de Roche desde muy joven, se confirman al analizar unas obras de varios años más tarde donde emplea este enfoque estilístico y procedimientos de factura. En ellas, Roche usa a su madre y a su propia figura como protagonistas de su imaginería.

En el *Retrato* que sometió a la exhibición de 1977 de la Mobil Oil, uno de varios salones que Antonio Molina organizó con el propósito de divulgar

y premiar la obra de artistas jóvenes, Roche presentó a su madre como una "Flora" moderna. La mención honorífica que recibió reconocía sin lugar a dudas la novedosa técnica donde la modelo era también matriz para la impresión de las varias capas de pigmento. Doña María tuvo que lavarse la cabeza por lo menos seis veces, para que su pelo, volando como estela furtiva de su imagen entre canarios, quedase aglutinado al lienzo.

Arnaldo usó la misma técnica en *El Valle de los Huesos Secos*, obra en acrílico de aproximadamente seis pies cuadrados y donde él es el modelo - matriz. (Véase ilustración.) Luego de impregnar su cuerpo desnudo con pigmento, consiguió que una de sus hermanas (que consintió con gran reticencia) le empujara según el batallaba contra el lienzo. El resultado, como se puede apreciar en la reproducción en blanco y negro, es altamente ex-

presivo no sólo de la dinámica de producción sino de la pugna exteriorizada que conllevaba el acto de creación. Gráficamente, el efecto a modo de rayos x define la estructura ósea del cuerpo humano con su doble sentido de muerte, y de realidad oculta tras las capas de piel y músculos que son tan sólo la apariencia del ser humano. Preeminente como motivo iconográfico en estas obras son los brazos y las manos; se multiplican en una misma figura y se adentran en el lienzo desde la derecha. Estas dan la impresión de un intento para detener el proceso de aprisionamiento (¿a modo de rescate?) de la figura del artista en la obra. En ambos casos, el de su madre y el suyo propio, la configuración final es

Arnaldo Roche, *El Milagro*, 1986, óleo sobre canvas, 78" x 78". Col. del artista. Foto: Johnny Betancourt
Calco de una ternera y una niña.



resultado de varias capas y secuencias de pintura y no una huella fortuita o superficial.

Volver a Nacer

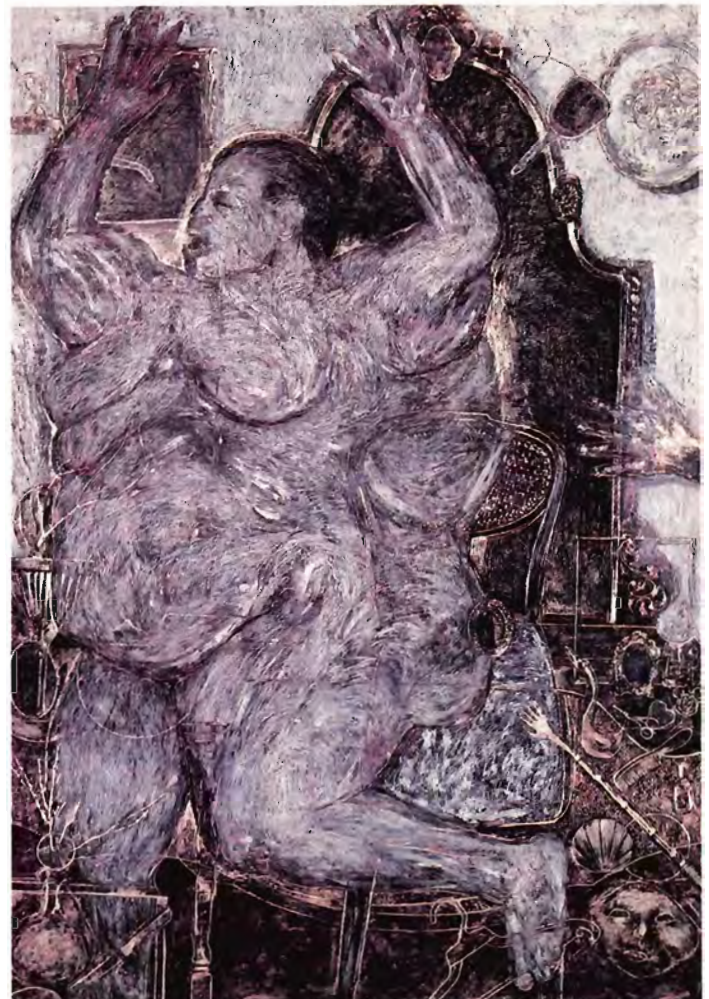
Es en Chicago que Roche va a encontrarse consigo mismo. Durante los cinco años (1979-1984) que estudia en el "School of Art Institute de Chicago", recibiendo los títulos de B.F.A. y M.F.A. - la promesa se convierte en realidad. Si sus estudios especializados le brindan los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para desarrollar y crecer en su técnica - en su originaria acepción del griego 'tekne' o arte, es la ciudad norteamericana de Chicago que le sirve de acicate para adentrarse en sí mismo y buscar su imagen íntima. Algo de cómo se sentía se puede apreciar en su litografía *Volver a nacer*, eco de sus dibujos de dos años antes. (Véase ilustración.) Dentro de este esqueleto de vertebrado imaginario hay un hombre que se asoma entre el estenoides fantástico extendido a formar mandíbulas profusamente dentadas y terminando en largos colmillos. Los brazos que logran escapar de esta monstruosa creación, terminan en repulsivas manos con seis y ocho dedos. El pujo terrible no pare una criatura; defeca un monstruo cuyo grito estentóreo retumba en la horrible cavidad oral. Esto es prólogo de lo que *Volver a nacer* en Chicago, implicaría para Roche. No es esta obra la que inicia su producción de estudiante en S.A.I.C. - es más bien la que cierra los años de noviciado en Puerto Rico, aunque se dé en la ciudad que le daría su nueva vida como artista, puertorriqueño y hombre.

El espíritu de la carne, Escarbando el espíritu de la carne y Quemando el espíritu de la carne, (Véanse ilustraciones), podrían ser un tríptico metafísico del proceso introspectivo que es la génesis del Roche adulto y del artista extraordinario que se fragua en los primeros años de la década del ochenta. Para apreciar debidamente el aspecto brillante de íconos personales en el progreso de autodeterminación artística de Roche, habría que verlos en su escala monumental (todos sobre cuatro pies) según se exhiben ahora en el Corcoran Gallery of Art, en Washington, D.C., como parte de la exhibición rodante iniciada en el Museo de Bellas Artes en Houston - *Hispanic Art in the United States*. La progresión del proceso de revelación que se da en estas tres obras de 1980, es resultado del ritual creativo de Arnaldo Roche. Literalmente, desolla su rostro escondido bajo las capas de pastel de óleo sobre papel, que fueron preparadas con anterioridad al acto del escorio. En la primera, el tono gris se ralla para sacar el blanco y negro que dibujará la triste y consternada faz del artista. En la segunda, al "escarbar el espíritu de la carne", "a puño y

golpe", afloran tonos rosáceos y se materializa un aspecto espectral que va afirmando la mirada hipnótica de Roche. Y en la "quemada de la carne del espíritu" los rojos y anaranjados que centellean bajo los tonos cenicientos de la superficie grisácea, sugieren un acto de inmólación personal, donde el fuego cauteriza la imagen sobre el papel. En la introducción anticipé que estos no son autorretratos en el sentido comúnmente aceptado; ni son tampoco estudios psicológicos de estados variables de ánimo. Pueden tener algo de ambos, pero su verdadero carácter es el de un acto compulsivo (nombre dado a la exhibición de Ponce) que ha sido documentado en forma y color, dando testimonio de su doble naturaleza como sacrificio y oráculo.

Desde la muestra de Ponce se advierte la importancia que tiene la magia y la ceremonia en la factura de las imágenes de Roche. En sus autorretratos el culto público al "yo" del artista está cargado de fuerzas secretas y personales; pero éstos no terminan en un narcisismo vacío gracias al vuelco

Arnaldo Roche, *A las Imágenes No les Gustan los Espejos*, 1985, pastel de óleo y pastel suave sobre papel enyesado 70" x 85" Col. Arq. Silvia Ramos, Foto: Johnny Betancourt



brillante que nos hace partícipes del proceso de autodescubrimiento. Lo individual se hace colectivo y lo personal se hace universal. Como resultado de la ingeniosa y vehemente simbiosis de factura y representación, que a modo de huella real nos inicia en el mundo íntimo y profundamente emotivo del artista, todos podemos identificarnos con la pugna y la búsqueda que estas imágenes evocan.

Estos tres autorretratos, representativos de lo que ya constituía en 1980 un género plenamente definido en la obra de Roche, deben compararse con uno hecho en el presente año - *¿Qué quieres que te toque?*, (Véase ilustración). Esta obra, cuyo sugestivo título ya insinúa el reto que lanza al espectador, tiene un nuevo giro como autorretrato, si todavía se puede catalogar así: compromete en forma enfática y directa al espectador que tiene que descifrar el enigma que presenta. Es nuevamente un Roche negro que recuerda a *Hay que soñar en azul*, (1986, 84" x 60") - el Roche de ojos azules coronado por las hojas de cañas de azúcar, pero en esta imagen el símbolo se complica por la arbitrariedad del calco de una guitarra, a tamaño natural, que ahora es su nariz. Las dos sillas simétricamente dispuestas esperan nuestra audiencia y petición; nuestra participación es necesaria.

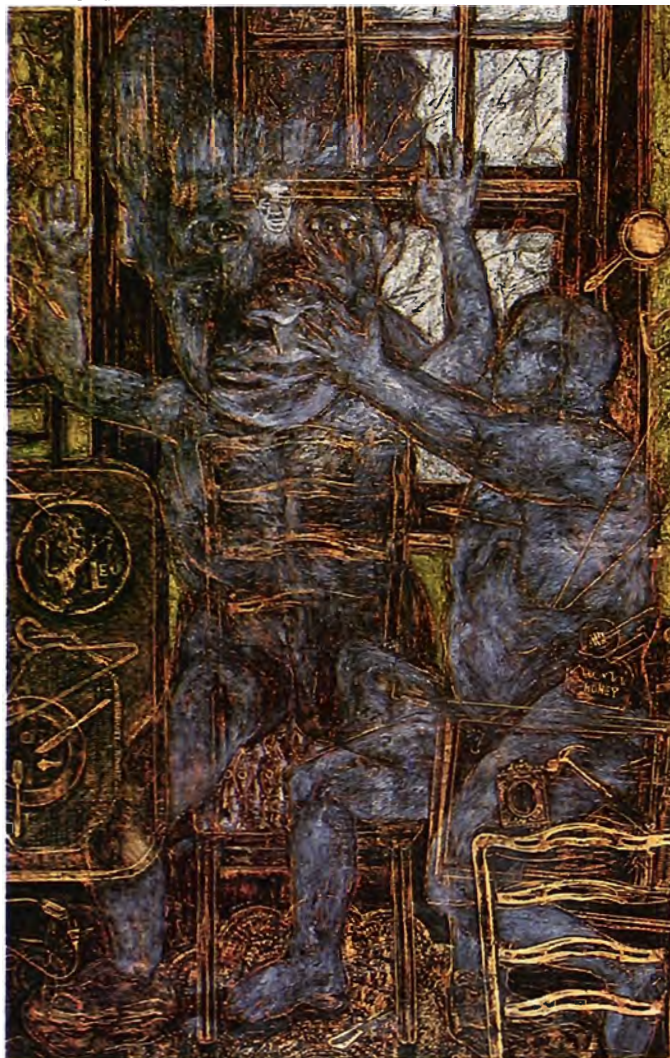
El calco de la guitarra, visto dentro del contexto de los signos populares es una referencia directa a lo español, por no decir españolada, y alude igualmente a una falsa identidad fragmentaria y superficial de lo puertorriqueño. La incongruencia obvia de estos elementos, la guitarra-nariz y el negro de ojos azules, colocan al espectador en una situación que exige una postura más crítica ante una búsqueda de identidad de carácter más amplio y argumentativo. Al incluir símbolos culturales que nos atañen a todos - lo puertorriqueño en su doble raíz ibérica y africana - Roche nos hace partícipes de su vivencia existencial y artística. Lo inesperado es que estas obras hayan causado gran revuelo en las exhibiciones en que se encuentran expuestas en los Estados Unidos. *Hay que soñar en azul* es una de varias obras de Arnaldo Roche en "Art of the Fantastic, Latin America, 1920-1987", exhibición rodante originada en el Museo de Indianapolis, ahora en Nueva York, de donde viajará a Florida y México. *¿Qué quieres que te toque?*, es parte de la muestra individual del artista, Roche: In the Hands of the Beholder, en 'The Chicago Cultural Center'. En ambos casos, el autorretrato a escala colosal, la problemática étnica o de identidad, y lo singular de la técnica empleada han sido discutidos favorablemente al destacar a Roche como uno de los artistas hispanos de mayor talento del momento actual. Que un arte identificado con un pro-

ceso de autoevaluación personal y de una problemática étnico-cultural de lo puertorriqueño haya rebasado lo individual y autóctono por medio de las poderosas imágenes representadas, y sea apreciado y comprendido en la medida que proyecta un problema existencial del individuo, es verdaderamente extraordinario.

Los Palimpsestos de Arnaldo Roche

Si en los autorretratos el calco de objetos, cuando aparece (como la guitarra y las sillas en *¿Qué quieres que te toque?*) es un intruso a la técnica de la proyección de diapositiva y el rito de desollar el papel o el lienzo empleado, lo inverso es cierto en las obras en que Roche se lanza a descubrir por medio del calco el mundo que le rodea. Este calco, frotamiento, o búsqueda de formas e identidades escondidas detrás del papel o lienzo, en que se materializarán las imágenes, es un ritual en que él actúa como mago o sacerdote. El resultado - la aparición, de aquello que estaba oculto tras un velo y ahora puede ser visto, es una alucinación. El

Arnaldo Roche, *Espejo y Paternidad*, 1985, pastel de óleo sobre papel enyesado, 96" x 60"



aspecto figurativo dista mucho de ser narrativo o descriptivo, no es tampoco uno que enfatice el medio como el fin en sí y cuyo mérito expresivo de rasguño, calcos, embarres o impresiones sea el resultado buscado por el artista. Es nuevamente una lucha por "des-cubrir" la realidad.

Arnaldo Roche es un agonista, un luchador, y su arte es uno de confrontación; pero aún éste gira sobre lo circundante, Arnaldo sigue siendo protagonista y antagonista de la gesta creativa. Esto quedó evidenciado en varias de las obras exhibidas en Ponce y ejecutadas en Chicago durante sus años de estudio. En *¿Quién tiene la cura?* y *Mendigando en mi propia casa*, los calcos producidos son de él mismo: él es el modelo, él es el artista y él es la figura - la alucinación - materializada en la superficie pictórica. Cuando no es él el modelo, la imagen resultante es altamente hierática, frontal y con gesto de orante o de sometimiento. Aunque ausente, es él quien al fijar la imagen y su gesto ceremonial de dependencia sigue siendo el protagonista ausente.

En *Espejos y Paternidad* de 1985, crayón de óleo sobre papel enyesado que mide 96" x 60", la ceremonia se convierte en tema (Véase ilustración). Dos figuras insustanciales, verdaderas apariciones, se entrelazan con los objetos que flotan sobre la superficie de la obra en aparente desafío de las leyes de gravedad. La alfombra, piso, pared y ventana, que ubican en un supuesto cuarto el rito que presenciamos, aunque claramente diferenciados de las figuras principales, como de los otros objetos presentes, quedan todos finalmente entretejidos en la urdimbre del calco e inseparables los unos de los otros.

La acción representada sugiere una escena de confrontación poco tradicional, ya que el hombre de la derecha sostiene, coloca o manipula la cabeza macrocefálica de Roche sobre una figura sentada con los brazos levantados. La monstruosa cabeza - una doble imagen, o imagen fuera de foco, con dos narices, dos bocas y cuatro ojos - aprisiona una pequeñísima cabeza de Roche entre los dos ojos superiores. Si estamos o no ante un fenómeno esquizogénico o esquizofrénico queda, a mi entender, intencionalmente en duda. Esta extraña parábola en donde espejos flotan, en trazos positivos y negativos, sobre la figura del hombre (¿el padre?), de cuyo pecho emana un cuchillo hacia Roche, no se puede calificar más que como una pesadilla. El autorretrato, visto ahora en el contexto de su relación a la otra figura que le saca figurativa y literalmente la cabeza de quicio, es una visión auténticamente onírica de ominosas implicaciones.

Esta obra exhibida en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en 1986, fue hecha en Chicago, como lo atestigua la ventana que es típica de la arquitectura norteamericana. No se hasta qué punto se pueda ver en ella, y en la imagen de Roche como víctima, un anticipo del regreso a la isla. La paternidad personificada en la figura calva y agresiva puede ser alusiva tanto a lo patrio como a lo paternal, o a ambos. De lo que no hay duda es que la pequeña cabeza aprisionada en la deforme y enorme máscara de sí mismo mira hacia afuera con tristeza y gesto expectativo.

Al regresar a Puerto Rico y usar a su madre como modelo para la obra *A las imágenes nos les gustan los espejos* (1985), la taumaturgia pictórica de Roche adquiere una complejidad autobiográfica análoga a la obra anterior. No creo que sea erróneo identificar la mano que se adentra por el borde a la derecha, y que trata de alcanzar a la imagen que despavorida huye hacia el borde izquierdo de la obra, como la mano del artista. Es la misma mano que ha calcado el espejo de la coqueta al fondo y todos los objetos, que a manera de una prosopopeya pictórica, horrorizan a la enorme mujer que se da a la fuga. Analizar individualmente los objetos calcados sería absurdo. Es evidente que la aglomeración de objetos en este caso contribuye, en su disposición caótica de apariencia animada y ame-

Arnaldo Roche, *Alsino*, 1973.



nazante, a la tensión dramática de la composición. El espejo de la coqueta, objeto aparente del que hu-ye la mujer a gritos y con gesto de desesperación, es el de mayor jerarquía entre todos los que acosan a la víctima causando su huida.

Para los que conocen la obra de Roche, la mujer es inconfundible: es su madre. Pero esta dista mucho de la *Flora* de sus años en Puerto Rico antes de pasar a Chicago. Es también muy distinta a *El Origen* y *María del Mar*, ambas de 1986, donde la enorme figura es más un ídolo primitivo de fertilidad que una referencia personal a su madre. En *A las imágenes no les gustan los espejos* el calco revelatorio es uno de confrontación angustiosa, bien sea de la mujer y el espejo o con el artista que la confronta consigo misma. En este aspecto comparte con *Espejos* y *Paternidad* referencias muy íntimas que no creo se puedan conocer nunca en su dimensión privada. Pero no importa, porque como en sus autorretratos su significado no se encuentra circunscrito a lo personal, su iconografía adivinatoria es un avatar continuo de encarnaciones que el espectador puede entender por conjetura o por intuición y hacerlo suyo.

Arnaldo Roche, *Volver a Nacer*, 1979-84, litografía.



Si en las dos obras anteriores es evidente que el regreso al lar familiar revive la problemática de su progeñe, en *El Milagro* y en *El Sueño*, ambas exhibidas en la Universidad en la muestra de 1986, Roche abre el ruedo para lidiar con problemas del Puerto Rico actual. Ambas son lastimeras elegías a tragedias contemporáneas. Títulos irónicos, *El Sueño* y *El Milagro*, identifican las tragedias de Mameyes y de la telarquía en la juventud puertorriqueña, respectivamente.

El calco de una ternera ocupa más de una tercera parte de la superficie del lienzo en *El Milagro* (Véase ilustración). Mientras alguien (fuera del lienzo) tira de una soga amarrada al cuello de la ternera y otra persona la agarra por el rabo, de sus tetas fluye copiosamente la leche contaminante. En frente de la ternera y en el plano más próximo al espectador, una niña minotáurica con senos en formas de espirales abre los brazos en un amplio gesto, que evoca una actitud de víctima. Agarra en su mano derecha una muñeca de tipo "Barbie" (mujer adulta) y en la izquierda lleva un plato. Una gallina le precede dejando una estela de huevos a lo largo de su paso. Sobre la ternera y en el ángulo superior izquierdo aparecen animales del arte rupestre del paleolítico y a la derecha una vista panorámica del Condado.

Esta grotesca alegoría es una brillante síntesis de lo particular e inmediato y lo universal e histórico. La tragedia del desarrollo precoz, consecuencia del estrógeno usado para aumentar la producción de la subsistencia, está yuxtapuesta a los signos prehistóricos que el hombre usaba para asegurar la fertilidad y la abundancia. Pero la atrofia evidenciada en la niña (y en la muñeca "Barbie"), que mendiga por su comida, no creo se circunscribe exclusivamente al cambio anómalo de crecimiento o a la telarquía como tal. Este sería tan sólo el primer nivel interpretativo.

Estamos ante un mundo al revés, o peor, descarrado. La proyección del Condado, signo del mundo donde se une Puerto Rico con los Estados Unidos, es una referencia a una dualidad nefasta del supuesto adelanto y/o retroceso, de logro y de pérdida. No me corresponde ir más allá de lo que se pueda substanciar con los signos que Roche provee. Le toca a cada uno derivar su propia interpretación.

En *La Isla Vacía*, (Véase ilustración), el calco del Condado aparece en posición análoga a la de *El Milagro* que es un desastre. Pero ahora una mesa cubierta de platos vacíos, cucharas, un florero con espigas secas y una calavera de vaca, constituyen el macabro bodegón en torno al cual hay cuatro sillas conspicuamente vacías. La ausencia de la

figura humana en esta obra es tan sensiblemente sentida, que casi podría decirse que es el tema principal "en ausencia". Como en *El Milagro* la inmediatez y confirmación del calco de muebles y objetos del mundo interior, contrasta con el aspecto remoto y perspectiva irreal del "strip" del Condado. La deshumanización que se acusa en ambos mundos y las referencias de muerte y carestía donde la abundancia sería esperada, hace innecesario el título de *La Isla Vacía*.

Dos de las obras más recientes de Roche dan un vuelco ingenioso a la iconografía de la mesa y la vista a través de la ventana. Vuelco ingenioso y revelador del artista y su aprovechamiento de las imágenes plásticas que crea según las desdobra iconográfica y estilísticamente.

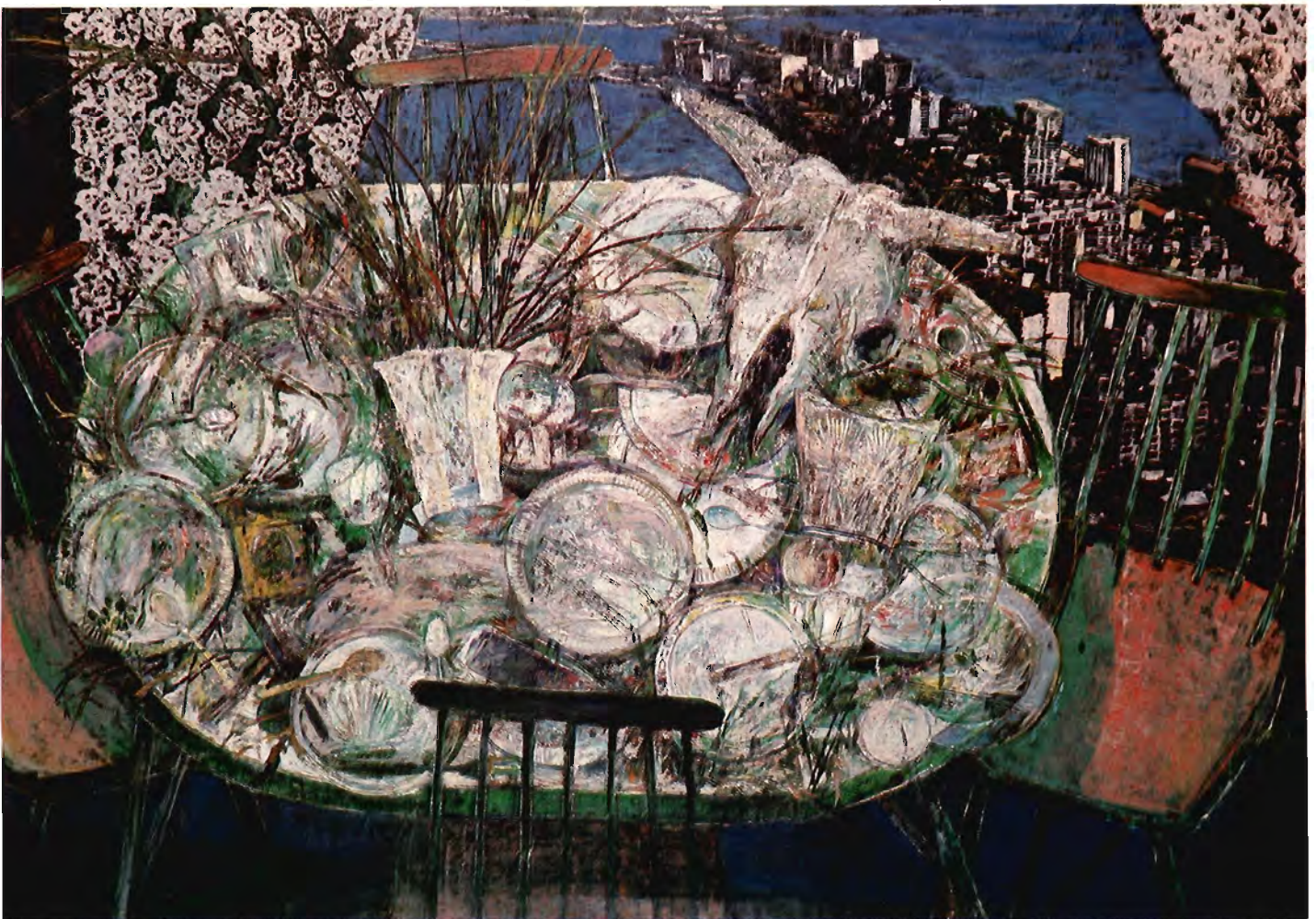
El Sacrificio (Véase ilustración) nos ofrece la cabeza degollada de Arnaldo Roche sobre la mesa, cual Bautista moderno, y a la derecha e izquierda del lienzo se adentran dos pares de brazos. Uno con trinchante y cuchillo en mano y el otro par con tenedor y plato. Este rito de antropofagia podría ser interpretado de muchas maneras. Aunque queda al otro lado del espectro, plásticamente o como imagen, de *¿Qué quieres que te toque?*, el diálogo con el

espectador y el reto de compromiso o participación en una ampliación de la temática artista-espectador que caracteriza la obra plenamente desarrollada de Roche. La mirada grotesca y repugnante con que Roche asegura nuestra complicidad, tiene una larga historia en la iconografía occidental. Su presencia en *El Sacrificio* es reveladora de la complejidad de Arnaldo Roche como persona y como artista.

Este macabro festín de autoinmolación, ahora ubicado en Chicago (el paisaje urbano visto por la ventana así lo indica) tuvo sus orígenes en el Roche de Alsino y otras obras juveniles; pero ahora los parámetros icónicos y plásticos los dicta un artista de horizontes amplísimos con referencias culturales que le colocan en las vertientes principales de la trayectoria histórica del arte occidental.

Arnaldo viajó a Europa y a México durante sus años de estudios en el S.A.I.C. En ambos casos fue en grupos que acompañaba el Dr. Robert Loescher, historiador del arte y maestro suizo. En Ro-

Arnaldo Roche, *La Isla Vacía*, 1987, óleo sobre tela.
Col. Museo de Arte Contemporáneo, Puerto Rico
Foto : Johnny Betancourt



ma, Loescher le acompañó a ver pinturas de Michelangelo Merisi, mejor conocido como Caravaggio, y la profunda impresión que el arte de este artista estudiado en las clases de Chicago había tenido sobre él, al confrontar las originales fue decisiva. En Caravaggio, Arnaldo reconoció otro agonista.

Caravaggio fue de los primeros artistas (si no el primero y principal) del arte de la contrarreforma católica que usó de su autorretrato, incluyéndose en obras de martirio y violencia de la iconografía cristiana. Así aparece como testigo entre los que presencian la muerte de San Mateo y como la cabeza degollada de Goliath que ofrece, agarrada por el pelo y proyectando hacia nuestro espacio, el joven victorioso David. La identidad del artista y la víctima, y toda la rica gama agónica personal que se sugiere en esta inclusión, que marca un hito en la historia del arte, es parte esencial de la obra de Arnaldo Roche.

Como en muchos otros ejemplos, Roche supo retener en su memoria pictórica y expresiva, los elementos esenciales que luego usaría para su creación personal en *El Sacrificio*. Los paralelismos entre nuestro artista y Caravaggio son muchos e interesantes, pero ni el espacio ni el momento permiten abundar sobre ellos. Digo paralelismos porque no es que Roche se explique con relaciones obvias de motivos iconográficos o personales a este genial artista del siglo XVII. Mucho más importante es reconocer su identificación con la tradición que está representada en el arte de Caravaggio.

En *El Sacrificio*, como en la obra de Roche en su totalidad, no hay referencias explícitas al arte religioso, pero sí las hay sobradas en la iconología que comparte con la trayectoria general del arte cristiano del Renacimiento y del Barroco. La salvación personal, el sacrificio, la violencia como medio particular - la terrible ambivalencia de lo humano y lo sobrenatural - están todas presentes en el arte de Roche.

Arnaldo Roche es un agonista - un luchador - pero su combate, ya bien sea con los demonios de su juventud o con los personajes que pueblan sus lienzos, es uno que revierte siempre sobre sí mismo. Roche es siempre protagonista y antagonista; su escenario de pugna lo lleva desde lo íntimo e individual a lo colectivo y universal. Su angustiada ambivalencia de identidad como persona, puerto-

rriqueño y artista es el elemento catalítico que lejos de ser autodestructivo le lleva a crear un mundo visionario brillante y excepcionalmente complejo.

En *La Mirada* (Véase ilustración) el calco del modelo da la impresión de un hombre desollado; colocado sobre una mesa y ante un ventana (de Chicago) que se abre a una vista del fortín de San Gerónimo y el Condado. El modelo es bicéfalo: una máscara negroide, de origen haitiano, nos confronta a nosotros, mientras que la cara del hombre gira hacia el mundo fuera de la habitación. Sus brazos extendidos salvan la luz de la ventana pero sus manos fijadas en el marco de la ventana le aprisionan en el interior.

Puerto Rico y Chicago, o Puerto Rico y Estados Unidos - peor aún - Puerto Rico o Chicago, o Puerto Rico o Estados Unidos - ¿cuántos puertorriqueños se podrían identificar con esta disyuntiva de identidad personal y étnica?

La voz griega "palimpsestos" significa "frotado de nuevo". El palimpsesto es un documento con rastros de escritura en diferentes capas que permite la recuperación de obras literarias perdidas. Los "palimpsestos" de Arnaldo Roche parecen tener un propósito similar - la recuperación de las huellas originales que componen la trama de la vida. Estas huellas no son a primera vista claras o bellas; sólo entregan sus secretos o concordancias internas a los que se acercan con pertinaz reverencia. Sólo entonces podemos trazar los secretos de las primeras huellas, las más cercanas a los orígenes del impulso creador.

La obra de Arnaldo Roche asombra y provoca con su magistral despliegue de motivos conceptuales y visuales, haciendo malabares con lo fantástico y lo visionario en perfecto balance con una sobrenatural presencia del mundo cotidiano y objetivo. Si nos confunde, hay que permitirselo, pues al fin de cuentas en su obra llegamos a entendernos mejor. Una vez resueltos los enigmas que él nos propone, somos seres humanos más libres.

ENRIQUE GARCIA GUTIERREZ - Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Escribe una columna semanal de crítica de arte en el periódico "El Mundo".

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

Luis Camnitzer

"No hay nada tan importante como tener un pueblo: darle forma debería ser la única ocupación de aquéllos que se preocupan por las cuestiones sociales."

Simón Rodríguez

Las implicaciones políticas y económicas del colonialismo en Latinoamérica son fáciles de percibir, sin embargo, las implicaciones culturales son más difíciles de discernir. Un incontenible flujo de información ha oscurecido las fronteras culturales; los intereses de los colonizadores han erosionado o abortado las identidades nativas. Un escritor argentino dijo una vez, refiriéndose a su educación clásica, que: "...no se trata tanto de saber inglés, sino conocer el inglés y tener un sentido Isabelino..."¹ Las alternativas ofrecidas para resistir las presiones de los intereses del colonizador - por ejemplo, el refugiarse en el folklore o lo pintoresco - son usualmente superficiales: satisfacen el chauvinismo del colonizador y su predilección por lo exótico a costa de la realidad y las necesidades cotidianas de la sociedad del colonizado.

En el arte, al igual que en política y economía, el colonizador controla el centro del poder, ese nexo de individuos e instituciones que define y sienta las directrices para el campo. El arte que se desvía de las directrices establecidas por el centro de poder, en especial el arte que trata de expresar o de darle forma a la identidad que se le opone, es descartado esencialmente como "no artístico". Como resultado de esto, el arte folklórico y otras expresiones locales o regionales del "populacho" no solo quedan descartados de la consideración seria en su propio tiempo, sino que además quedan eliminados de una historia del arte del pueblo. Dado que una de las metas primordiales del artista contemporáneo es entrar a la red de contactos de la historia del arte - o, al menos, al mercado del arte - el poder de exclusión del centro de poder puede ser intimidante.

Una vez asegurada su versión de la historia del pueblo, el colonizador debe dar los pasos adecuados para inculcarla. La educación ha sido siempre una herramienta poderosa para darles forma a las colonias, desde la formación inicial de las burocracias locales hasta el establecimiento del proceso de fuga de cerebros y proyectos notorios como el plan "Camelot" de la década de 1960. Camelot, un intento de involucrar tanto a universidades de Estados Unidos como de Latinoamérica en el estudio de las causas potenciales de la insurrección y de las formas de eliminarlas, habría de ser costeadado por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos. Pero el plan fue descartado por el grito de protesta que levantaron las universidades latinoamericanas.

Lo que los arquitectos de Camelot no tomaron en cuenta fue la históricamente estrecha relación entre la educación y la política en Latinoamérica: la educación es considerada como parte integral de la realización de una verdadera independencia. Estas expectativas han sido condicionadas por el historial de reforma educativa de Latinoamérica. Durante la primera mitad del siglo XIX, Simón Rodríguez (el tutor de Bolívar) predicaba en Venezuela que la educación no debía ser sólo leer, escribir y hacer cuentas, sino pensar.² La "Reforma de Córdova" en Argentina en 1918 trató de ir aún más lejos.

1 Manuel Mujica Lainez en el filme **La hora de los hornos**.

2 Angel Rama, **La ciudad letrada**, Ediciones Norte, New Hampshire, 1984.

Este importante levantamiento universitario se adelantó por medio siglo a muchas de las cosas que se intentaron sin éxito en París, Berkeley y en la Universidad de Columbia, en la década de 1960. La Reforma de Córdoba propugnaba que la educación debía ser libre, no religiosa, e igualitaria. La universidad debía convertirse en un estado autónomo dentro del estado, con la participación de todos los estudiantes, exalumnos y la facultad en el gobierno de la misma. Mientras estos principios se iban propagando por toda Latinoamérica durante la próxima década, la reforma educativa comenzó a considerarse como un acto político en sí. Luego de la Reforma de Córdoba, la mayoría de los cambios en la educación latinoamericana ocurrió en el contexto de huelgas y derramamientos de sangre, ya que constituían un ataque a la distribución del poder.

Aunque el espíritu y la filosofía de la Reforma de Córdoba persistieron como parte importante del acervo cultural latinoamericano, las influencias primarias estructurales y metodológicas de las universidades latinoamericanas de hoy vinieron de la Francia napoleónica. En términos de educación del arte, el punto de referencia lo fue la Academia Francesa decimonónica que proponía que el arte era informable, transmisible mediante destrezas y que las destrezas eran enseñables. Por lo tanto, era fácil establecer un control de calidad - los resultados estaban cerca del modelo y eran, por lo tanto, buenos, o se apartaban del modelo y eran malos. Los modelos eran reconocibles y fáciles de definir. Caían dentro de una realidad aceptable como verdaderamente perceptible y gobernada por la causalidad. En un ambiente ya receptivo a la democracia francesa, al positivismo francés y hasta a la francmasonería, la simplicidad de la Academia Francesa tenía mucho sentido y satisfacía la mayoría de las necesidades coloniales de Latinoamérica. El énfasis en la destreza dotó al arte de cierta aura democrática ya que, en teoría, cualquiera podía aprenderlo. Al definir cuáles destrezas era válidas para hacer arte y cuáles no las artesanías serían definitivamente rebajadas y se definiría un estrecho mercado elitista. Siguiendo un modelo validado en la historia de Europa Occidental, los productos tenían la garantía de una aceptación relativa. El modelo era lo suficientemente ambiguo como para alentar un sentido de independencia a la vez que perpetuaba la dependencia colonial.

En las escuelas de arte latinoamericanas las rebeliones contra la Academia Francesa fueron

parciales, cautelosas y de segunda mano, en su mayoría motivadas por un vago sentido de haber perdido el tren de la modernidad europea. Los artistas latinoamericanos que viajaron a Europa trajeron consigo algún impresionismo y, eventualmente, algún trabajo post-cubista, aunque no siempre de los modelos más distinguidos. (André Lothe, por ejemplo, ejerció más influencia que la que su estatura ameritaba.) Estas nuevas influencias fueron cuidadosamente insertadas en la enseñanza del arte con mínima interrupción del canon. El objetivo primordial siguió siendo la adquisición de destrezas - la cuestión era cómo hacer arte, no qué era el arte.

Espoleado primordialmente por el Bauhaus (y además por Montessori y otros reformistas) surgió un alud de retos a la tradición de Beaux Arts de la Academia a principios del siglo XX. Su impacto fue menor que el esperado, y por razones no del todo claras. Posiblemente fue porque las reformas se equiparaban con la producción de obras de vanguardia, que la estructura de poder consideraba demasiado subversivas, que la facultad estéticamente conservadora consideraba demasiado retadoras, que los estudiantes izquierdistas consideraban demasiado elitistas, y que el ya sobresaturado mercado local de arte no consideraba que valía la pena respaldar.

Los nuevos intentos de reacondicionar las escuelas de arte latinoamericanas comenzaron a finales de la década del 1950 (Uruguay, Argentina) y continuaron hasta entrada la década de 1980 (Colombia). La mayoría de las restantes universidades latinoamericanas han mantenido una estructura decimonónica en la cual difícilmente encajan miembros de la facultad que se abanderan con puntos de vista contemporáneos. La influencia del Bauhaus se hizo más fuerte luego de ser validada en los Estados Unidos, particularmente a través del Chicago Institute of Design y la publicación de los libros de Moholy-Nagy y Gyorgy Kepes. Así entraron a algunas aulas latinoamericanas algunos ejercicios basados en estos libros, en los de Kandinsky, en los **Bocetos Pedagógicos** de Klee, y en rumores sobre el **Vorkurs** de Josef Itten (el curso preparatorio en el Bauhaus). Las destrezas se ampliaron para cubrir la cerámica, los textiles y la fotografía. Pero las diferencias ideológicas cruciales tales como la disputa entre el misticismo de Itten y la conversión de Gropius al servicio de la industria nunca tuvieron repercusión en la estructuración de los planes de estudio.

La falta de rigor en el análisis de las implicaciones de las distintas alternativas de reforma en relación a lo que ofrecía la Academia Francesa creó otros problemas dado que, mientras que la Academia Francesa estaba estructurada alrededor de la idea implícita de que el arte podía enseñarse, el Bauhaus estaba organizado alrededor de la idea de que el arte **no podía enseñarse**. El **Vorkurs** operaba como un filtro, un lugar para identificar a aquéllos que, por algún evento misterioso, podrían llegar a ser artistas o artesanos creativos por su cuenta. La institución como tal habría de ser un lugar conducente al desarrollo de esas personas escogidas. Mientras que, en la Academia Francesa, los destakes se alcanzaban mediante el desarrollo de las destrezas con énfasis en el virtuosismo, en el Bauhaus los destakes se lograban mediante la percepción consensual que podía tener la escuela sobre la creatividad de la persona. Luego de identificada, la creatividad era entonces consecuentemente alimentada mediante la solución de problemas y el desarrollo de las destrezas apropiadas.

Ya para la década de 1950, el tiempo había suavizado las múltiples contradicciones ideológicas dentro del Bauhaus. Por un lado, el Bauhaus podía leerse como una institución socialmente progresista; por otro lado, como una especie de institución del fascismo ilustrado. Esta ambigüedad, unida a su exitosa reputación entre las instituciones educativas europeas, fue sin duda alguna la causa de la gran influencia del Bauhaus en Latinoamérica, así como de la percepción de que las únicas opciones en la educación de arte eran la Academia Francesa o el Bauhaus. La mayoría de las escuelas de arte latinoamericanas se negaron a escoger entre una y la otra, y se han convertido en híbridos que mantienen el énfasis sobre las destrezas, identificando al mismo tiempo a los "pocos escogidos" para que se desarrollen por su cuenta. Es así que el estudiante promedio aprende algunas "formas de hacer las cosas" que, con toda probabilidad, no le serán de utilidad una vez que, por un milagro de origen desconocido, él o ella decida "qué cosas hacer". Mientras tanto, el "para quién", el público, queda definido como el mercado central.

Es cierto que la situación de los estudiantes en Estados Unidos no es mucho mejor, salvo por un mayor acceso a equipo y materiales. Pero en los Es-

tados Unidos, la estructura del mercado y las instituciones educativas se nutren una a la otra. Por ejemplo, la estructura de la Academia de los Estados Unidos produce actualmente artistas neo-expressionistas. Hay apenas un pequeño desfase temporal entre lo que la escuela produce y lo que muestra el mercado. Al menos a primera vista, el sistema parece funcionar. Mientras tanto, en Latinoamérica, el mercado local, pequeño como es, trabaja despacio, moldeado por control remoto por el mercado central. La situación absurda de educar a alguien para producir arte según criterios de Nueva York mientras vive en Tierra del Fuego se vuelve aún más surreal cuando vemos que estos criterios ya pueden tener 20 años y que la gente está trabajando a la luz de una estrella ya extinta.

Durante la década de 1950, un escultor comunista en Uruguay ganó un segundo premio con un desnudo realista en un certamen nacional anual. En la misma exposición, una pieza no figurativa hecha por un artista que no era comunista ganó primer premio. Uno de los diarios principales, conocido por su anticomunismo fanático y su oposición a cualquier forma del arte abstracto, se vio entre dos aguas. Dado que su edición dominical tradicionalmente llevaba un parte fotográfico sobre la exposición, no podía darse el lujo de pasar por alto a ambos ganadores. De alguna forma, las exigencias del gusto pudieron más que las exigencias políticas: el diario decidió que era más seguro publicar un desnudo comunista, que una abstracción no comunista. Veinte años después, la definición de lo ofensivo fue ampliada para incluir no sólo aquello que podría considerarse ofensivo o difícil de entender, sino todo aquello que tuviese asociaciones con la izquierda, fuera real o imaginario. Mientras asaltaban las bibliotecas privadas, el ejército confiscaría libros sobre el cubismo en la creencia de que se trataba de literatura subversiva sobre Cuba.

Un reciente ministro de Defensa en Colombia, el General Landazábal Reyes, autor de varios libros túrgidos sobre los peligros de la subversión comunista en Latinoamérica, siempre incluye comentarios sobre el arte en su análisis. Según él, la cultura ha desarrollado "una nueva ética que consiste en mostrar la realidad de la vida de forma más cruda y grosera mientras más 'avanzado' e inteligente sea el autor de la obra de arte".³ "Es asom-

3 Landazábal Reyes, **Estrategia de la subversión y su desarrollo en la América Latina**, Ediciones Pax, Bogotá.

broso ver la decadencia del arte, la politización de su estructura por el abandono del cincel para obedecer a la demanda de deformación de las imágenes y la distorsión de la realidad, todo en favor de la protesta política."⁴ Según el General, las artes plásticas pueden subvertir la mentalidad latinoamericana "creando conciencia, nuevos valores, modificando la ética artística y politizando".⁵

En este contexto, cualquier cambio radical en el acercamiento institucional a la enseñanza del arte se considera particularmente peligroso ya que se percibe como un reto al gusto, y el gusto y la percepción de la realidad están integrados. Los cambios sólo se aceptan si son lentos y son validados por el centro del poder.

Estos requisitos burocráticos se encuentran entre los factores que han llevado a muchos artistas y artistas potenciales a salirse de las instituciones oficiales latinoamericanas. Aunque han surgido muchas opciones para solucionar el problema - entre ellas cursos alternativos por artistas invitados auspiciados por museos privados, cursos iniciados por los mismos artistas y ofrecidos en ateliers individuales, y otros cursos auspiciados por cooperativas de artistas "disidentes" - las mismas han sido inefectivas ya que no bregan en profundidad con el problema pedagógico. Los museos tienden a ofrecer cursos técnicos o conferencias limitadas a pequeñas unidades. Los ateliers de artistas toman como dogma la estética de su dueño y por lo tanto producen epígonos. Las cooperativas se agrupan alrededor de técnicas, estéticas, o políticas, y no en torno a métodos de enseñanza.

En países desarrollados como los Estados Unidos, el estudio del arte se ha convertido en una carrera validada por un grado universitario que ayuda a asegurar un empleo. Una MBA puede que no lleve a una exposición, pero se acepta como un comprobante de educación superior, y la situación académica tiene su propia red de contactos. En la actualidad, la mayoría de los artistas norteamericanos de éxito son producto de una educación formal. Todavía hay una que otra rareza notable, ello no obstante. Muy pocos estudiantes de arte logran triunfar como "artistas" y la mayoría termina como maestros. Pero el "cómo enseñar arte" no es parte de los estudios conducentes a la MBA - más bien se espera que las habilidades pedagógicas surjan es-

pontáneamente de la misma forma misteriosa que las habilidades artísticas. La MBA parece más el producto de lucha sindical que de una sabia planificación curricular.

En Latinoamérica, el grado carece aún más de sentido. No es un respaldo para un empleo (y es, por lo tanto, la mayoría de las veces, un grado elitista), y los artistas que operan dentro del mercado son el producto tanto de la autoenseñanza como de las escuelas universitarias. Una vez que se les niega la oportunidad de enseñar, los artistas son aceptados como miembros "útiles" de la sociedad sólo cuando tienen éxito comercial.

Al igual que en los Estados Unidos, la mayor parte del arte conocido en Latinoamérica es hecho por artistas que logran mantenerse dentro de la estructura competitiva administrada por el mercado central. Para poder alcanzar esta posición, los artistas se ven forzados a trabajar dentro de los parámetros de la libre empresa y la competencia donde tienen que jugar un doble papel: uno en el arte y el otro en el comercio.

A pesar de las múltiples similitudes entre la compleja situación de los artistas latinoamericanos y la de sus colegas estadounidenses y europeos en relación al mercado, existen diferencias significativas, engendradas por el problema colonial de Latinoamérica y por el fracaso de sus escuelas de arte para bregar con él, que emergen con respecto a los problemas del público y de la identidad. En Latinoamérica, la necesidad de comunicación con un cuerpo cultural, el miedo de trabajar en un vacío, crean opciones simplistas y falsas como la de unirse al folklorismo o al internacionalismo.

Por un lado, se dice que "el artista trabaja para sí mismo", lo cual esencialmente quiere decir que el trabajo se hace para los pares en clase y en educación. Esta aseveración evade la investigación seria de las cargas culturales de un grupo así definido. Por otro lado, el artista puede aceptar al público internacional como el beneficiario de su obra, ya sea directamente o a través de la elite nacional que actúa como sustituto, y nuevamente sin reto. Ambas opiniones dejan de lado el problema de la identidad actual. Y como uno de los legados del colonialismo es el emborronamiento de esa identidad la confrontación de este dejar-de-lado se convierte en un importante acto anti-colonialista.

4 Landazábal Reyes, **La subversión y el conflicto social**, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1980.

5 Ibid.

La dificultad en hallar la identidad latinoamericana reside en que la contaminación colonial no puede suprimirse - se ha hecho parte de Latinoamérica. Lo que quisiéramos reclamar como la latinoamericanidad cristalina no existe. Lo que tenemos es un complejo tejido de influencias, imágenes e ideas a medio-digerir, fundidas en tejidos previos igualmente complejos con su origen en otra parte. Aquello que fuera autóctono hace algún tiempo se ha convertido en algo tan extraño y remoto para las necesidades actuales como lo son las exigencias más esotéricas de los centros industriales.

El Vorkus de Itten, y la mayoría de los cursos preparatorios contemporáneos, están dirigidos a eliminar los prejuicios de las mentes de los estudiantes de modo que puedan hallar su verdadero ser como individuos. Pero, aunque los sistemas pedagógicos de los países desarrollados e independientes que siguen este modelo pueden presumir la existencia de una identidad comunitaria de la cual extraer al individuo, en los países latinoamericanos no existe tal identidad comunitaria. En su lugar está la perspectiva extraña del colonizador. Al hacer caso omiso de este hecho y adiestrar artistas "individuales" en el sentido tradicional dictado por los centros de poder, las escuelas latinoamericanas pasan por alto el problema de la identidad y nutren el "status quo" colonial.

Mientras que el "qué hacer" y el "cómo hacerlo" siempre permanecerán como opciones del individuo, éstas deben estar precedidas de un "para quién" y "para qué" colectivos. Para que la inacabada lucha latinoamericana por la independencia llegue a su fin, la educación de arte sólo puede llevarse a cabo en el contexto de un análisis político-socio-económico; la conciencia de la situación colonial tiene que permear la sólida planificación curricular. Sólo entonces podrán definirse las metas y el correspondiente control de calidad para la creación de una identidad independiente, para que rinda verdaderos frutos a nivel local. Sólo entonces podrá lograrse el cambio de la producción actual y el consumismo individual colonial hacia la construcción de una cultura colectiva e independiente que pueda a su vez respaldar y nutrir al artista individual.

LUIS CAMNITZER - artista uruguayo, es profesor de arte en la Universidad del Estado de Nueva York en Old Westbury. Escribe regularmente para Arte en Colombia y para Brecha, de Montevideo.

La presente nota fue publicada en el "New Art Examiner", Vol. 14, Núm. 1, septiembre de 1986, Washington, D. C.



A. Berni, *Lilly*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

BREVE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO

Damián Bayón

Todo lo que es hoy el "Cono Sur" fue, en tiempos de la Colonia, una de las regiones más pobres del Imperio Español de América. Sólo a partir de mediados del siglo XVIII puede decirse que la actual Argentina y sus vecinos iban a cobrar cierta importancia económica y cultural, gracias sobre todo a la agricultura, la ganadería y sus derivados.

En el concreto caso argentino, ciertas ciudades provincianas como Córdoba resultan tanto o más considerables que la propia Buenos Aires, capital del Virreinato del Río de la Plata y futura cabeza del país.

En arquitectura, hay que reconocer que - prácticamente - nada queda del siglo XVI. En los siglos XVII y XVIII las únicas obras dignas de mención son, en Córdoba, la Catedral y la iglesia de la Compañía de Jesús; y en Buenos Aires, también la Catedral y algunos templos que perduran hoy, aunque generalmente muy modificados. La excepción la podría constituir la Recoleta del Pilar, templo que hace unos años fue bien restaurado con verdadera seriedad histórica.

A mediados del siglo XVIII se producirá un episodio de trascendencia artística y cultural: nos referimos a las Misiones y las Estancias Jesuíticas, fundadas por los miembros de esa Orden con el fin de convertir a los indios y hacerlos trabajar en comunidades pacíficas.

En el nordeste del país, en lo que es hoy la frontera paraguayo-brasileña, dichos religiosos crearon treinta Misiones, de las cuales quince en el actual territorio argentino. Como muchos de esos jesuitas no eran sólo españoles sino que los había también italianos, flamencos, alemanes, las obras que ellos proyectaron y dirigieron poseen casi siempre algún rasgo relacionado con la cultura original de cada uno de ellos.

También alrededor de Córdoba, en las montañas, se puede encontrar igualmente otro tipo de construcciones debidas a la iniciativa de la misma Compañía: nos referimos a las llamadas "Estancias Jesuíticas": Santa Catalina, Jesús María, Alta Gracia - cuyas iglesias se conservan intactas -, mientras que todas las Misiones, sin excepción, se encuentran hoy en estado de ruina.

Es lógico suponer que la escultura y la pintura que decoraban las iglesias y conventos de la época colonial tenían que permanecer aún más modestas que la arquitectura propiamente dicha. De todas maneras nos quedan algunas imágenes y retablos, sobre todo en la región del norte: Salta, Jujuy, Quebrada de Humahuaca en donde existen todavía algunas humildes capillas bien proporcionadas, en cuyo interior, a veces, se pueden encontrar esculturas y pinturas de cierto valor, relacionadas, en general, con la cultura artística de ese Alto Perú, que hoy llamamos sencillamente Bolivia.

El verdadero proceso "moderno" comenzará, pues, sólo hacia mediados del siglo XIX, ya que los treinta primeros años que siguieron a la Independencia fueron trágicos, no dando lugar a ninguna manifestación estética de trascendencia.

La excepción podría consistir, tal vez, en un puñado de artistas extranjeros y locales. Los primeros eran sencillamente viajeros, a veces artistas de profesión, aunque en la mayoría de los casos se tratara simplemente de gentes cultas que tomaban apuntes - dibujados o escritos - de lo que veían y les llamaba la atención. Esos "artistas viajeros" fueron sobre todo franceses, alemanes, ingleses. Ellos, más que los nativos, supieron reflejar en sus obras, el pintoresquismo que los nativos - por definición - no sabían o no podían ver.

Sin embargo, poco a poco, también van apareciendo arquitectos y pintores locales, como en el notorio caso de Prilidiano Pueyrredón (1823-70), quien, como hijo de un personaje importante tuvo la oportunidad de cursar en España y en Francia estudios, precisamente, de arquitectura y pintura.

Con la llamada Organización Nacional, puede decirse que empieza una época de irremediable academismo. No podía ser de otra manera, ya que los artistas que se destacaban en el modesto medio local, al ganar premios y becas se trasladaban a Europa por unos años, de donde volvían con las recetas aprendidas en aquellas academias que se decían las herederas de la gran tradición clásica occidental.

En realidad, el país necesitaba de pintores y escultores que se abocaran - al fin - bien o mal, a representar la realidad geográfica e histórica nacional. Y que, además, fueran capaces de hacerla perdurar en las imágenes glorificadas de las figuras de la Independencia, los nuevos héroes sobre los que se edificaría el mito de la nacionalidad.

En nuestro siglo se ha sido bastante cruel y despectivo con respecto a muchos de esos artistas que hoy nos parecen, en cambio, perfectamente honorables.

Si bien, en general, puede decirse que entre 1870 y 1920, no aparece ningún pintor o escultor de verdadero genio, existen en cambio al menos, correctos artistas plásticos como el pintor Eduardo Sívori (1847-1918), un verdadero ecléctico de talento, y el escultor Lucio Correa Morales (1852-1923), digno ejecutante y gran profesor puesto que entre sus discípulos figuran Rogelio Yrurtia (1879-1950), uno de los mejores escultores de América.

Empiezan a llegar entonces - aunque con algunos lustros de retraso los ecos de los movimientos europeos: naturalismo, impresionismo, cubismo y así sucesivamente. De modo que, por ejemplo, a principios del siglo XX, encontramos ya varios "impresionistas" argentinos de indudable valor como Faustino Brughetti (1877-1956), Martín Malharro (1865-1911) y Ramón Silva (1890-1919), quienes pintan en la Argentina todavía con una luz francesa heredada de los fundadores del movimiento.

Otros, en cambio, como Fernando Fader (1882-1935), que había ido a estudiar en Alemania, volvía exhibiendo una pintura de cierta pesadez germánica, no desprovista de agudeza en lo que a la captación de la luz montañesa de Córdova se refiere.

Mientras tanto, la arquitectura había seguido una trayectoria internacional parecida. Es decir, se podía ir a estudiar a Europa o inspirarse de ella sin salir del país, a condición de repetir "en casa" la lección bien aprendida de la escuela de Beaux Arts, que parecía entonces el desiderátum de lo que mejor podía hacerse entre nosotros.

Aparecen entonces los grandes edificios públicos: la Casa Rosada - palacio de gobierno - en Buenos Aires y, sobre todo, una ciudad entera, La Plata, fundada en 1882 para llenar la función de nueva capital de la provincia de Buenos Aires. Los distintos "monumentos" platenses reflejan el gusto de la época. Domina un estilo "francés internacional", aunque la Catedral sea naturalmente

neogótica. Los distintos arquitectos vienen un poco de todas partes del mundo aunque los haya ya también argentinos nativos.

La arquitectura privada adquiere un nuevo auge en las distintas ciudades provincianas y en la Capital. Junto a los edificios públicos flamantes: parlamentos, palacios de justicia, de correos, etc., las clases pudientes encargan sus suntuosas residencias muchas veces a los mismos responsables de las obras gubernamentales.

Hay bastantes nombres franceses e italianos; sin embargo, quien más construyó a principios del siglo XX fue un noruego que había estudiado en Amberes: Alejandro Christophersen (1866-1946), autor, por ejemplo, del soberbio Palacio ex-Anchorena, hoy San Martín, sede del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Otras empresas importantes de la época son: la apertura de la Avenida de Mayo (con la consiguiente destrucción de un ala del antiguo Cabildo), y la ejecución por parte del arquitecto italiano Víctor Meano de dos importantes proyectos: el del Palacio del Congreso y el del magnífico Teatro Colón, que sería terminado en 1908 por el ingeniero belga Julio Dormal, otro hombre que tuvo mucha influencia en el desarrollo de la arquitectura argentina a principios del siglo XX.

En las artes plásticas todo sigue más o menos igual hasta alrededor de 1920. Varios jóvenes talentosos habían salido ya a estudiar a Europa. Cuando empiecen a regresar, el panorama artístico argentino se verá sacudido por las novedades del Viejo mundo. Ramón Gómez Cornet (1898-1964), Emilio Pettoruti (1892-1971), Miguel Victorica (1884-1955), Lino E. Spilimbergo (1896-1954), entre los pintores, lo mismo que algunos escultores como Rogelio Yrurtia (1879-1950), Antonio Sibellino (1891-1960) y Pablo Curatella Manes (1891-1962) aparecen entonces propiciando nuevas fórmulas. Como muchos de ellos son llamados a enseñar, sus ideas y prácticas se difunden entre los estudiantes ávidos de novedad. No está dicho, empero, que esa vanguardia fuera bien recibida por el público en general; por el contrario, en un principio resultó muy atacada y objeto de incontables burlas.

A pesar de lo cual los mejores de esos artistas llegaron a imponerse e, incluso, fundaron academias privadas como fue el caso de los pintores Alfredo Guttero, Raquel Forner y del escultor Alfredo Bigatti. Entre los otros nombres importantes de la época que sólo han desaparecido recientemente citemos a Horacio Butler, Héctor Basaldúa y un

artista excepcional que supo mantenerse joven: Antonio Berni (1905-1983), vanguardista de todos los tiempos.

En arquitectura, la década de los años '30 iba a ser testigo de una "batalla" en tres frentes: por una parte los profesionales conservadores que se contentaban muy bien con los "estilos", practicando un arte conformista, en ocasiones muy proporcionado y hasta pintoresco. En segundo lugar, encontramos a los arquitectos dedicados a la reivindicación del arte de la dominación española - ignorado y destruido en el siglo XIX y comienzos del XX - lo que podemos llamar el "neocolonial", fenómeno que tuvo lugar en ese momento a través de toda América. El campeón de la tendencia y proyectista más solicitado fue el arquitecto-historiador Martín S. Noel, autor - entre otras obras - del

Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1928.

La tercera posición - la más atrevida y moderna - fue la de una búsqueda sincera por parte de los argentinos de una nueva senda dentro de la llamada "arquitectura funcional" que propiciaba por ejemplo desde Francia el gran Le Corbusier. Hubo también entonces algún arquitecto bastante famoso en su momento, como Alejandro Virascro, quien iba a interpretar el art-deco del fin de los años 20 y principios de los 30, en obras tan representativas como la Casa del Teatro en plena calle Santa Fe de Buenos Aires.

Teatro Colón, Buenos Aires
Arqtos. V. Meano y J. Dormal



Una tendencia, en cambio, más estrictamente "cubista" dentro de los cánones de esa escuela "internacional", fue la que practicaron, por ejemplo, los hermanos Antonio y Carlos Vilar, cuyo edificio más voluminoso es el Automóvil Club Argentino - en la Avenida del Libertador en la Capital - aunque sus más logradas realizaciones sean las blancas estaciones de servicio de esa misma institución, desparramadas por los cuatro ámbitos de la República.

La Segunda Guerra Mundial iba a separar momentáneamente a la Argentina de los movimientos artístico mundiales. Se contempla entonces - entre los mejores artistas - un proceso de escisión. Por una parte se siguen afirmando valores que ya no se discuten como es el caso de Pettoruti, Victorica, Butler, Berni, Spilimbergo. Al mismo tiempo otros pintores de valer como Raúl Soldi y Héctor Basaldúa (ambos buenos decoradores y escenógrafos) practican lo que podría llamarse una especie de "escuela de París...en Buenos Aires", que tuvo y sigue teniendo mucho éxito con un público al que no tientan las vanguardias.

Una rama aislada tentó el surrealismo, guiada por un pintor español que actuó en la Argentina, el catalán Juan Batlle Planas (1911-66). Línea que continúa hoy Roberto Aizenberg que ha residido últimamente en París y vive ahora en Italia; y en cierto modo Guillermo Roux, que en estos últimos años ha conocido una gran nombradía por sus grandes dibujos acuarelados, que son verdaderos cuadros.

En los años 40, entre muchos de los más talentosos jóvenes estalla el arte "concreto" - una abstracción dura - que se inspira indudablemente de todo lo que no es francés en el arte europeo de esa tendencia: el holandés grupo De Stijl, con pintores como Mondrian, y más próximo a ellos el plástico suizo Max Bill: arquitecto, escultor e inspirado creador de serigrafías.

Tomás Maldonado y Alfredo Hlito fueron los héroes de ese movimiento que se denominó Agrupación Arte Concreto-Invención, cuya revista Arturo, todavía hoy sigue dando que hablar aunque de ella haya aparecido sólo un único número.

Bajo el impulso de dos disidentes de ese mismo grupo: Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice, otro movimiento más revolucionario va a su vez a ser fundado: es el llamado movimiento Madí, que propone la libertad total en el formato y admite construcciones de todo tipo sin respetar ningún límite estricto entre pintura, escultura, objetos o máquinas ópticas.

Otros abstractos (o concretos como ellos se querían bautizar) se agregan al movimiento capitaneado por Maldonado: Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Coampo, y más tarde aún: Clorindo Testa - más conocido como arquitecto - y Kazuya Sakai. El "triunfo" de la tendencia se va a llevar a cabo en 1953, cuando una exposición itinerante se realice en Río de Janeiro - y más importante aún - en el famoso Museo de Arte Moderno de Amsterdam.

Sin duda, del mismo origen son otros artistas geométricos argentinos que se establecieron en París, siguiendo en un principio el ejemplo del húngaro Vasarely. El principal de ellos es Julio Le Parc, que ganó uno de los grandes premios en la Bienal de Venecia de 1966; también hay que mencionar a Francisco Sobrino y Hugo Demarco. Independientes, pero dentro de esa misma línea cinética están también los argentinos de París: Luis Tomasello, Marta Boto y Gregorio Vardánega, inventores, estos dos últimos, de máquinas perfectas basadas en el uso de la electricidad que produce movimiento y efectos visuales.

Mientras tanto, en la Argentina propiamente dicha, ha ido apareciendo una generación más joven que, sin distinguir entre los géneros convencionales, ataca sobre todo la noción de "preciosismo" que cundía entre los artistas mejor conceptuados. Es el glorioso momento del Instituto Di Tella, cuando bajo la tutela del crítico más reputado - y discutido - Jorge Romero Brest, Buenos Aires se hace una ciudad conocida en el mundo de la vanguardia. Será el momento de todas las audacias y el triunfo de la extrema juventud.

Lateralmente, bajo la callada advocación de Francis Bacon (y posiblemente también de Wilhelm de Kooning y de Jean Dubuffet), cuatro pintores nuevos empiezan a exponer en 1961 bajo la rúbrica de Otra Figuración, es lo que después se ha llamado comúnmente la "neofiguración". Los cuatro "mosqueteros" eran: Rómulo Macció, Ernesto Deira, Luis F. Noé y Jorge de la Vega - uno de los más talentosos - quien iba a desaparecer relativamente joven en la mitad de su carrera.

En el Di Tella actuaron Marta Minujín con sus 'happenings', Alfredo Rodríguez Arias que ha terminado como hombre de teatro en París, Pablo Mesejean y Delia Cancela, dedicados hoy a la moda. Y otros talentosos y heterodoxos como Dalida Puzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez.

Otros artistas de la misma generación se abren camino por su cuenta, como Rogelio Polese- llo que tanto pinta como crea fascinantes estructu-

ras en poliéster traslúcido; Nicolás Uriburu que, después de hacer un inventario irónico de algunos rasgos de la cultura argentina, logró notoriedad tiñendo de verde canales, ríos, fuentes, mientras prosigue su marcha de refinado pintor de caballete. En fin, Rafael Benedit - compañero de generación de Uriburu y como él arquitecto - emprende acciones cercanas del arte conceptual, aunque mantenga siempre su línea de imaginativo y minucioso dibujo

Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires
Arqto. Clorindo Testa



jante en la que se transparenta su profesión, que continúa practicando como es el caso del citado Clorindo Testa.

Sería injusto no mencionar a los que actúan en Nueva York y que todos andan hoy alrededor de la cincuentena: Marcelo Bonevardi, creador de paneles tridimensionales a mitad de camino entre la pintura y el relieve; Ronaldo de Juan, quien sigue un doble camino de abstracto lírico que pinta grandes telas serenas o garabatea nerviosos dibujos de

técnica mixta. O, por último, César Paternosto un "concreto" a la antigua, de intransigente búsqueda cromática; y más joven que todos ellos, Luis Frangella, quien después de experimentos en 'trompe l'oeil' muy sutiles, últimamente está tentando una figuración descomunal en colores de violencia expresionista.

En París, en cambio, desde hace veinte años actúa uno de los artistas argentinos más considerables: Antonio Seguí, maestro en ese humor negro, que ha hecho la gloria de algunos caricaturistas argentinos. Aunque con el agregado - en el caso de Seguí - de una calidad pictórica rara de encontrar en nuestros días.

La escultura siguió contando con buenos representantes: por ejemplo el gran constructor de monumentos José Fioravanti, Troiano Troiani y el ya citado Bigatti, autor de la parte escultórica del Monumento a la Bandera, en Rosario.

En París hubo una verdadera tradición de buenos escultores argentinos: para empezar dos discípulos del gran Antoine Bourdelle, el ya mencionado Curatella Manes y otro artista menos intelectual con gran sensibilidad a los materiales - madera o piedra -, nos referimos a Sesostri Vitullo. Más tarde, en otra generación, continuó esa línea Alicia Penalba (trágicamente desaparecida en 1982), que practicaba una especie de abstracción "biomórfica", mientras que sus predecesores habían sido siempre finalmente cultores de la figuración más o menos traspuesta a estructuras geométricas.

De ese mismo momento quedan otros varios escultores muy interesantes que viven y actúan en Buenos Aires: entre ellos podemos nombrar, sobre todo, a Enio Iommi, que participó en los primeros movimientos concretos sin haberse estancado después nunca en una fórmula única; Líbero Badii, quien había empezado como figurativo literal de mucha calidad, pero que derivó más tarde a la simplificación volumétrica de sus personajes. Dos mujeres se destacan también dentro de la abstracción ecléctica: Noemí Gerstein y María Juana Heras Velasco.

En fin, la arquitectura siguió un curso digno aunque sin la repercusión que tuvo la llamada "escuela brasileña" entre 1940 y 1960. En la Argentina, en los años 30 y 40 se perfilan dos grandes figuras: la de Alberto Prebisch - que fue un mentor, miembro del grupo Martín Fierro - y que no construyó mucho (como iba a ocurrir más tarde con Amancio Williams); y la de Wladimiro Acosta que,

ese sí, se dedicó sobre todo a la vivienda colectiva ejerciendo una benéfica influencia.

A su vez, dos discípulos argentinos de Le Corbusier iban también a desempeñar un papel a la vez teórico y práctico: nos referimos a Jorge Ferrari Hardoy y a Juan Kurchan que se hicieron famosos de la noche a la mañana por una gran casa de departamentos, "funcional", en el porteño barrio de Belgrano. Contemporáneamente trabajaban entonces en Buenos Aires varios otros atrevidos arquitectos. Uno era el español Antonio Bonet (que más tarde volvió a su país de origen), y otros eran nativos, como Valerio Peluffo y Eduardo Sacriste, estos dos últimos profesores en la Universidad de Tucumán, donde dejaron algunos buenos discípulos.

Varios otros valiosos arquitectos argentinos emigraron, sobre todo a Venezuela y a los Estados Unidos. Entre los radicados en el primero de esos países, se cuenta Julio César Volante, autor por ejemplo de la Universidad Andrés Bello, en Caracas. De los que fueron a trabajar y enseñar en los Estados Unidos figuran dos de los mejores de su generación: Eduardo Catalano y Horacio Caminos, de los cuales quedan dos edificios de la Ciudad Universitaria, en Buenos Aires. Ultimamente triunfa también en los Estados Unidos, el arquitecto César Pelli, quien después de varias obras polémicas, se ha consagrado con la excelente ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York y su depurada torre anexa en pleno centro de la ciudad.

Naturalmente son muchos más los buenos arquitectos que permanecen aún en su país de origen. No todos tienen trabajo, pues en los últimos veinte años dos firmas parecen haber copado la mayoría de las grandes obras: una era la integrada por Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini; comportando la otra un solo nombre: el de Mario Roberto Alvarez, que suele cambiar de colaboradores.

Un tanto más jóvenes, encontramos figuras como las del citado Clorindo Testa que es, sin duda, quien ha ganado más concursos nacionales y foráneos en estos últimos años: es él quien logró notoriedad por el edificio del Banco de Londres en el centro comercial de Buenos Aires.

En el polo opuesto, Claudio Caveri quien se hizo conocer por la iglesia de Fátima (en colaboración con el arquitecto Eduardo Ellis), se dedicó más tarde a la construcción barata con vistas a mejorar las condiciones de vida de las clases modestas. En fin, Justo Solsona y sus asociados asumen la actitud ecléctica, dispuestos como están a seguir los dictados de la moda que en estos momentos se inclina por la arquitectura "posmoderna".

DAMIAN BAYON - argentino, crítico de arte y autor de varios libros. Entre muchos otros, *Aventura Plástica de Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

MULTITUD

José Antonio Pérez Ruiz

Julio Rosado del Valle* trabaja hábilmente los factores sensoriales y emocionales que otorgan a una pieza la categoría de obra de arte.

La fluidez cromática y el poder de las formas le adjudican a su labor su sello privativo de artista. Posee medios propios para traducir las diversas dimensiones de las realidades existenciales. Su perspicacia le lleva a identificar los seres y objetos que reclaman atención para conferirles el rango de entes significantes. Esa capacidad para hacer transmigrar los rasgos esenciales a la representación se convierte en eslabón que une vida y creatividad. La relación verídica entre ser y contorno es indicativo de cómo la obra responde a premisas axiológicas de validez universal.

Las facultades de observación del artista le conducen a develar elementos ocultos a los demás. De ahí, que las presencias no captables por la mirada ordinaria originen la chispa que da sustancia a la producción. Esta es la manera de facilitar a los observadores el descubrimiento de componentes que de otro modo no podrían ver. Le propone respuestas novedosas a las preocupaciones que buyen en sus mentes. La búsqueda de expresiones que respondan a los desafíos de una época de cambios intensos y continuos, como la nuestra, ha llevado a los máximos exponentes de la plástica del siglo XX a modificar frecuentemente sus gestos estilísticos. Ha sido una respuesta a las fluctuaciones impuestas por la revolución techno-científica que se ha operado en esta centuria.

En el desarrollo de Rosado del Valle, pueden señalarse variedad de momentos que responden a imperativos reales del instante en que fueron concebidas. Se detentan en sus trabajos cualidades que evidencian la maestría conceptual que da unidad a las realizaciones. Durante su carrera, Rosado del Valle ha exhibido la trayectoria de claro vanguardismo, peculiar de los autores de arquetipos. Su costumbre de dialogar con la naturaleza de las cosas, le lleva a sorprender al contemplador, al representarlas desde perspectivas inesperadas. Esa tendencia a investigar los trayectos no frecuentados por la retina, confiere a sus cuadros la mística que tiene lo desconocido. Convierte la

composición en metáfora óptica en que los objetos se internan en mundos donde conviven con sentimientos, ideas, deseos, intuiciones e interpretaciones, que al asociarse sobre un espacio limitado se establecen en orbes propios.

Multitud se exhibió por primera vez en 1982 en una muestra extensa que incluía una serie de autorretratos, un gran número de paisajes, y varios cuadros cuyo tema central eran las flores. En aquel instante Julio Rosado del Valle, presentó visiones en que conciliaba análisis, espontaneidad y síntesis. En esa colección dejó ver postulados que respondían a una propuesta en que hermanaban rasgos que divorciaban la imagen del contexto temporal a fin de que invadieran el de lo infinito. La impasibilidad que adquirirían las figuras en los referidos panoramas es interrumpida por los avances y retrocesos que se operan en la mente del espectador. En aquella ocasión concilió pinceladas espontáneas con un cromatismo reducido al amarillo, azul y rojo. La fogosidad de esos matices le permiten hacer evidentes sus sentimientos ya que con ellos resume las imágenes que se alojan en el recuerdo. Para activar los mecanismos del pensamiento, el pintor desecha la frialdad del acabado preciso y da paso a la imprecisión palpitante propia de lo que se aloja en los predios del recuerdo. De esa manera sus efigies logran desafiar el espacio y se ubican en solares que sólo existen en los dominios anímicos. En ese sentido, hace valer sus percepciones subjetivas, que son la base de operaciones desde la cual enciende el expresionismo. Ese hecho llevó a Santiago Román-Ramírez a aseverar lo siguiente: "...la abstracción sentimental que provoca el expresionismo y que junto al uso intuitivo del color rompe con el juego de figura-fondo, otorga también una calidad expresiva al trazo convirtiendo al significante en gesto plástico de la subjetividad. El trazo se convierte en un significante intenso y autónomo que reta la sintonía psíquica del observador y lo expone a una manifestación distinta de aquellas que provienen del masificado vivir cotidiano de nuestro entorno."

La afirmación de símbolos que sustancian la existencia, confieren a su obra poder de revelación, ya que logra desvincularlos de agentes consuetudinarios que atan la imaginación. Al presentar sus manifestaciones artísticas en medios proscritos a la realidad, es un recurso eficaz para ratificar la autonomía artística.

El cuadro que atrae nuestra atención hace alusión a uno de los temas más angustiosos de nuestro tiempo, la irrupción de las masas en el devenir histórico. Se refiere al momento en que la acción individual se torna más difícil. Al presentar su

Multitud, Rosado del Valle utiliza una terminología abstracta que a su vez se encuentra íntimamente asociada con los resortes psicológicos que el ser humano genera en tan especiales circunstancias. Las hostilidades inherentes al gregarismo que según los teóricos puede surgir en esas condiciones, y las acciones derivadas como actos de contagio, no dejan cabida a la meditación. De ahí, que el autor recurra a los colores primarios, que le permiten resucitar los postulados fauvistas.

Una laxa simetría, se convierte en factor que aleja la pintura de hermetismos matemáticos que aprisionan la mirada en confines previamente delimitados. Los ángulos dúctiles del cuadrículado sugieren la polidimensionalidad que puede existir simultáneamente en una parcela. Nos confronta a una abstracción geométrica en donde la ausencia de divisiones abruptas permiten al contemplador catar la reciprocidad transformada en movimientos que se opera en esas imágenes. Sin embargo el cinetismo que se produce no impide que las formaciones pierdan especificidad. Las retículas de *Multitud* adquieren la apariencia de enjambre donde la actividad se concentra en los puntos contiguos y establecen una polimetría que activa la sensibilidad.

Julio Rosado del Valle es un pintor que domina los recursos estilísticos movilizados de la perceptibilidad. Hay en su obra un carácter de insurgencia contra la rigidez obstinada de los tecnólatras. La pintura que hoy nos ocupa es ejemplo de la interacción espacial que le sirve de factor desencadenante de reacciones espirituales. Su labor es sismógrafo que permite medir las conmociones que

le afectan. Es así, debido a su capacidad para exponer los asuntos mas variados en términos visuales.

*Julio Rosado del Valle - Nació en 1922, en Cataño, Puerto Rico. Es uno de los máximos exponentes de la pintura puertorriqueña. Desde la década del cuarenta ha sido un productor incansable. Estudió en la Universidad de Puerto Rico bajo la tutela del pintor español Cristóbal Ruiz. Continuó su carrera en la Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia, durante el 1947-48. Para ese tiempo hizo visitas y estudió las grandes obras de arte de los museos de París. Ha obtenido reconocimientos de suma importancia. En 1949 ganó premio en el concurso para Pintura Mural del Hotel Caribe Hilton de San Juan, Puerto Rico. Obtuvo medallas de oro en el concurso *Architectural League* en 1953 y de la sociedad *Friends of Puerto Rico* en 1963, ambas instituciones situadas en Nueva York. Así mismo, fue becado por la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* de los Estados Unidos de América.

En Puerto Rico ha exhibido en varias ocasiones en los siguientes lugares: Ateneo Puertorriqueño, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Museo de Ponce, Recinto Universitario de Río Piedras y otros lugares. A nivel internacional sus obras han sido mostradas en Alemania, Venezuela, El Salvador, España, México y Yugoslavia. También ha participado en la Bienal de Arte Coltejer en Medellín, Colombia y en la Novena Bienal de Menton, Francia. Ha realizado varios murales entre los que se encuentran el que llevó a cabo para la Escuela Einstein de Santurce, Puerto Rico, y el del Centro Médico de Puerto Rico. Sus obras se encuentran en colecciones importantes en Puerto Rico y en el exterior.

JOSE ANTONIO PEREZ RUIZ - puertorriqueño, ha publicado innumerables artículos y ensayos sobre temas de arte. Actualmente es profesor de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras y crítico de arte del periódico "El Reportero".



Julio Rosado del Valle, *Multitud*, óleo sobre lienzo, 83" x 92", Foto: Rafa





Amelia Peláez - Cuba

LA SEGUNDA BIENAL DE LA HABANA ENFOCA AL TERCER MUNDO

Shifra Goldman

Traducción: por Liliana Ramos

Esta conferencia fue dictada por la autora en la *Liga de Arte de San Juan* el 9 de junio de 1987 por invitación de la revista *Plástica*.

Para comenzar, me aventuro a proponer que muchos de ustedes han venido no sólo por la curiosidad de conocer los aspectos internacionales de la Segunda Bienal de Arte de La Habana (que se celebró en noviembre de 1986 e incluyó más de 2,400 obras de 690 artistas de 57 países de Asia, Africa y América Latina), sino para saber lo que tal evento sugiere sobre Cuba: su política cultural, la producción de sus artistas y la atmósfera en que dicha Bienal se llevó a cabo. Necesariamente, preguntas de esta índole nos llevan también a preguntar: ¿por qué en su segunda celebración Cuba llevó a cabo una *Bienal Internacional*, cuando la primera Bienal sólo incluyó a América Latina y el Caribe? Y, finalmente, ¿por qué el locus de esta Bienal fue el *Tercer Mundo* internacional en vez de todo el globo? Algunas de las contestaciones están en la historia mundial reciente, y en la situación de América Latina - particularmente Cuba - vis a vis esta historia.

Vale mencionar dos eventos políticos importantes: el año 1981 dio entrada a la administración Reagan y a su orientación doctrinaria de Oriente/Occidente en la política mundial, y su beligerancia hacia Cuba y Nicaragua. Luego, el punto focal cambió al Cercano Oriente y Africa. La política actual es, en general, una de hostilidad de los Estados Unidos hacia cualquier país del Tercer Mundo que trate de ejercer su soberanía al elegir una forma de gobierno que no sea aceptable para los intereses económico-políticos de los Estados Unidos. Cuba, por largo tiempo bloqueada, invadida, y amenazada por el poder estadounidense, se ha alineado

do con países y movimientos de liberación que, podríamos decir, están "del otro lado" (como Angola, Mozambique, Granada, etc.). Por lo tanto, su internacionalismo es el del Tercer Mundo.

El segundo evento de 1981 fue la convocación por Cuba al Primer Coloquio de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América, organizado por Casa de las Américas - el brazo cultural del avance internacionalista de Cuba en América Latina. En 1982, siguiendo los pasos de Cuba, se celebró un segundo coloquio de intelectuales en México. Esta vez se incluyeron intelectuales norteamericanos. Dos años después, en ocasión del vigésimoquinto aniversario de la Revolución Cubana, la Primera Bienal de La Habana, incluyendo a más de 700 artistas de 21 países (entre ellos a latinos residentes en los Estados Unidos) fue organizada por el recientemente creado Centro Wifredo Lam. Podríamos decir que estos eventos son respuestas de afirmativa cultural de Cuba, un líder importante en el Tercer Mundo, al Reaganismo - y a las políticas pre-reaganistas que prepararon el escenario para su elección. Con la Segunda Bienal, Cuba se une al prestigio de otras dos bienales internacionales: la de Venecia (que con frecuencia limita la participación del Tercer Mundo a "Pabellones Especiales"); y la de Sao Paulo, Brasil, que integra el arte latinoamericano con el arte mundial.

A pesar de la postura confrontacional que las diferentes administraciones estadounidenses le han impuesto a Cuba desde comienzos de la década de los 60s, los artistas y teóricos cubanos de hoy también entienden que los Estados Unidos (al igual que Europa) han jugado, desde los tiempos de José Martí en el siglo pasado, un papel prominente en la cultura cubana. La tarea no es rechazar o aceptar este papel, sino comprenderlo y utilizar selectivamente sus aspectos positivos. Esta postura fue articulada en el catálogo de la Segunda Bienal por Armando Hart, Ministro de Cultura de Cuba desde 1976, y una de las personas responsables de las actitudes más abiertas y eclécticas prevalecientes en la cultura cubana contemporánea.

Las grandes metrópolis capitalistas crean los modelos de un "arte universal" mediante vastos y poderosos circuitos de museos, galerías, simposios, publicaciones y métodos de difusión masiva. Sin desvalorizar los valores universales que existen en algunas de estas producciones - cuya asimilación crítica no podemos rechazar - lo cierto es que marginalizan la rica producción artística de los países del Tercer Mundo.

"Nuestro propósito [dice Hart] es confrontarlos internacionalmente sin aislarnos. Nuestro problema es detener su producción de una "cultura universal" hegemónicamente implantada y creada sin nuestra participación." [subrayado mío].*

También es necesario, añade Hart, que nosotros creemos un espacio para el intercambio y la comprensión del arte del Tercer Mundo.

La Segunda Bienal de La Habana tuvo tres funciones: una internacional; una nacional; y una de "derribar el bloqueo".

El internacionalismo

La propuesta internacionalista es la pareja cultural de la política asentada a comienzos de la década de los 60s. Se difundió por el mundo mediante la revista *Tricontinental* y mediante carteles multilingües circulados con la revista - ello, junto con las películas y los carteles culturales y sobre cuestiones domésticas comenzaron a reconocerse como entre los mejores del mundo.

Nacionalismo

El aspecto nacionalista de la Segunda Bienal fue presentar el arte cubano moderno: con un homenaje al post-cubismo barroco de la desaparecida Amelia Peláez, con las xilografías de Armando Posse, que ya pasa de los 70 años; con el trabajo de Raúl Martínez, que está en los cincuenta de la serie *De La Conquista*, en técnica mixta, expuesta en el salón de invitados; y el trabajo de muchos artistas más jóvenes - producto total de la Revolución Cubana - que estaban entre los seleccionados que competían para premios.

Derribando el bloqueo

Derribar el bloque fue un "leitmotiv" importante en la Segunda Bienal. Este fue el tema de una exposición especial de 63 artistas norteamericanos que presentaron su trabajo como un regalo al pueblo cubano (mediante una exposición en México). Sin embargo, el prospecto es mucho más amplio. En sus comentarios de apertura de la exposición de La Bienal en el Museo de Bellas Artes, Armando Hart subrayó el punto de que la presencia de tantos trabajos de tantas partes del mundo indica que los artistas apoyan la Revolución Cubana; demuestra la capacidad de Cuba de convocar un evento internacional a pesar del bloqueo.

Malangatana

Hubo tantos eventos programados durante la semana en que los cuarenta y tantos norteamericanos invitados por el gobierno cubano estuvie-

ron en La Habana que sólo una superpersona hubiese podido asistir a todo. Entre las exhibiciones especiales que me interesaron particularmente estuvo la exposición individual, presentada en la Casa de Africa, de Malangatana Ngwenya, un pintor mozambiqués de renombre internacional cuyo trabajo me conmovió profundamente aunque no puedo decir que entiendo la mayoría del léxico de símbolos que expresaban sus emociones. Proveniente de una familia emigrada de Sudáfrica, y educado bajo el colonialismo portugués, Malangatana combina las imágenes mitológicas tradicionales del *ronga* de su infancia con los símbolos cristianos de su educación en la Misión Católica. Ambas fuentes aparecen en una pintura de 1962 que lleva el significativo título de *El Abismo del Pecado*. Con la independencia de Mozambique en 1975, sus pinturas perdieron la cualidad conflictiva y atormentada del colonizado que vemos aquí, y se convierten en jubilosas celebraciones de la infancia y la vida. Para 1985, sin embargo, con la pintura *El otro lado del río*, se manifiesta la amenaza sudafricana que causó la muerte del presidente de Mozambique, Samora Machel. Además de la exposición de Malangatana, Casa de Africa también tenía una exposición de Nigeria, mientras que otras localidades tenían exposiciones especiales de Argelia, India, Túnez, y de los artistas autodidactos de Solentiname, Nicaragua.

Hervé Télémaque

En una vena completamente distinta, estuvo la exposición individual del pintor haitiano Her-

Marina Gutiérrez, Puerto Rico - New York



vé Télémaque. Sus largos años en París se evidencian en el informalismo sofisticado de su pintura de los 60s, *Toussaint Louverture en Nueva York*, un incisivo comentario sobre la población haitiana exiliada haciéndose camino a través de la metrópolis de moda que no tiene lugar para ella. La serigrafía neo-pop de 1975 *¡Qué tableau!* es también política y hace referencia a Baby Doc Duvalier, que fue expulsado de Haití hace más de un año.

Casa de las Américas

La Galería Haydée Santamaría de Casa de las Américas abrió sus puertas en 1984 con una amplia colección de obras latinoamericanas donadas, acumuladas a través de los años. Sólo unos cuantos ejemplos de la calidad y gama de los trabajos: José Balmes de Chile y Antonio Berni de Argentina; Pedro Alcántara de Colombia y Osmond Watson de Jamaica; Orlando Sobalvarro de Nicaragua y Tilsa Tsuchiya de Perú; Jesús Romeo Goldamez de El Salvador y Carlos Cruz Diez de Venezuela; Luis Alonso de Puerto Rico y Liliana Porter de Argentina (reside en Nueva York); Antonio Amaral de Brasil y Enrique Estrada de México; y una enorme pintura tipo mural de Roberto Matta, el surrealista chileno residente en París, son algunas de las miles de obras que están en la colección.

El Museo Nacional de Bellas Artes

El gran evento de la Bienal fue la apertura de una exhibición importante en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana Vieja, que estuvo seguida esa noche por un enorme concierto al aire libre con los cantautores Pablo Milanés, de Cuba, Chico Buarque de Brasil, y Mercedes Sosa, de Uruguay. Simultáneamente, ocho notables jóvenes artistas cubanos - Zaida del Río, Flora Fong, Miguel Mendive (cuyo performance con bailarines pintados como lienzos obtuvo un premio del jurado), Tomás Sánchez, Gustavo Acosta, Nelson Domínguez, Pedro Pablo Oliva y Roberto Fabelo - pintaron obras completas en la parte de arriba del escenario durante el concierto de cuatro horas. Desafortunadamente, ni yo ni los demás presentes pensamos en traer cámaras ya que no se nos avisó del componente de pintura sobre el escenario.

Los cientos de diapositivas que traje enfocan más bien a los artistas latinoamericanos. Presento, por lo tanto, algunos de los trabajos que más me impresionaron. Entre los que encontré más refrescantes y emotivos están las instalaciones (especialmente las de los cubanos), la fotografía (aunque ninguna foto ganó premio), y la gráfica. La escultura, demasiado difícil de transportar, fue lo más flojo, salvo por algunas interesantes piezas en ce-

rámica. Las obras discutidas están divididas por país.

Cuba

La pieza *Para América* de Juan Francisco Elso es una instalación casi de tamaño natural en que un hombre de lodo/tierra con una espada y unas especies de dardos que parecen plantas, culmina con la cabeza de José Martí - el admirado literato, ensayista y revolucionario cubano del siglo XIX - como para indicar sus raíces en la tierra y en la historia. *El golpe del tiempo*, de José Bedia también brega con la búsqueda de identidad en lo indígena (así como en el pasado africano y la historia de la conquista y la exploración geográfica subsiguiente) que le preocupa a los jóvenes artistas cubanos, quienes utilizan el lenguaje de vanguardia internacional selectivamente adecuado a su discurso. La instalación sin título de Humberto Castro presenta un "Mar" hecho de espejos rotos en donde están enterradas de cabeza unas figuras, mientras que el trasfondo pintado se divide entre el mundo llamado "salvaje/primitivo" y el mundo occidental desarrollado. Este es un trabajo con múltiples niveles de sentido, entre los cuales la violencia de las confrontaciones y el sentido de las figuras como los países caribeños no son el menor. Las piezas de pared de Consuelo Castañeda se titulan *Botticelli*, *Hokusai* y *Los Tiburones*, que parecen confrontar las obras maestras del arte clásico con la brutali-

Héctor Méndez Caratini - Puerto Rico





Juan Francisco Elso, Cuba



Nelbia Romero, Uruguay



Valente Malangatana, Mozambique

dad del Mar Caribe; mientras que la pieza *Quién le prestará brazos a la Venus de Milo*, emplea un caprichoso juego de palabras y visuales. La enorme y serenamente clásica pintura *Relación entre la isla, la nube y el lago* de Tomás Sánchez, que parece ser una poética invocación de Cuba, y la especulación metafísica con formas, es parte de una trayectoria que había caído en una polémica, cuando visité Cuba en 1982, entre dos jóvenes críticos - Tomás Angel y Gerardo Mosquera. Me sedujo el intaglio en medio mixto de Angel Ramírez *Mi alegre y hermosa casa*, y la fotografía real-fantástica de María Eugenia Haya (Marucha), *La ballena de Jonás*, presenta un lado de la vida cubana, mientras que la fotografía de Mario García Joya (Mayito) de la serie *Buen gusto* presenta un diálogo sobre el 'kitsch' popular iniciado por los artistas cubanos más jóvenes en los últimos cinco años, en el cual los artistas de la élite cuestionan su actitud enjuiciadora hacia el gusto popular, a la vez que se comprometen a elevar los estándares populares.

Puerto Rico

De Puerto Rico y de los Estados Unidos vino un número de buenas obras como la pieza en cerámica pintada con óxido de hierro de Susana Espinosa y la obra de multicapas de Jaime Suárez, *De lo ritual*. El reconocido fotógrafo puertorriqueño Héctor Méndez Caratini estuvo representado con una serie de la cual tomé la pieza *Mártires*, mientras que el artista de 'performance', Papo Colo (de Nueva York), montó una serie de fotografías documentando su trabajo. Antonio Martorell y Rosa Luisa Márquez presentaron una antología de piezas de 'performance' en otro local, y una "lectura actuada" en el Simposio. De entre los jóvenes artistas, hubo obras de Nick Quijano con su juguetona pieza *Jugando numeritos*, mientras que María Antonia Ordóñez mostró una de sus sobrecogedoras obras feministas, *Veo veo, digo digo*. De Nueva York vino el tríptico en medio mixto de Juan Sánchez sobre la independencia, *Declaración mixta*, y la obra premiada de Marina Gutiérrez, *Homenaje a Ana Mendieta*, una de siete piezas sobre la vida de la artista cubana que murió de una caída en Nueva York hace año y medio (dicen algunos que empujada por su marido el artista Carl Andre).

Centroamérica

De El Salvador (y no hay más que sorprenderse del buen arte que puede hacerse bajo las condiciones prevalecientes) viene la obra de Camilo Minero, *Tragedia*, un collage y tinta de una madre con un niño; y la obra de Roberto Mejía, *Ventana al mundo*, un santo delicado al modo de Velázquez

puesto tras las rejas, con un paisaje de gente a caballo, pájaros, etc. De Guatemala vinieron dos piezas de una serie de serigrafías del artista Roberto Cabrero, exiliado en Costa Rica.

México

Marta Palau de México no solo presentó una pieza de fibra de piso de techo, *Mis rutas van hacia la tierra*, sino que dirigió un muy exitoso taller con artistas cubanos. Arnold Belkin exhibió una serie de piezas grandes en medio mixto sobre papel amate, basadas en la vida del campesino asesinado Rubén Jaramillo.

América del Sur

De Chile viene el díptico en medio mixto de Concepción Balmes, de tremenda nostalgia y anhelo por los exiliados chilenos. Fue Eduardo Galeano quien dijo "Recordar es un acto revolucionario". Catalina Parra, una chilena que trabaja en Nueva York (la sobrina de Violeta Parra), hace piezas de corte, costura y collage de imágenes y textos como *Hombre contemporáneo* (Machu Picchu) y *Estamos aquí para decirles la verdad*.

El pintor Herman Braun del Perú inserta referencias al arte histórico europeo dentro de la realidad contemporánea latinoamericana. Glauco Pinto de Moraes, del Brasil, presentó cuadros de máquinas antropomórficas de su serie de pinturas Icógraficas-Mecánicas.

Argentina tiene una variada producción artística como la obra de Julio Le Parc (residente en París) *Modulación 764* (Le Parc es un pionero de lo que Estados Unidos llamó 'Op Art'); y Gerardo Gucemas con *El grito*, de 1978, cuando la dictadura estaba fuerte en Argentina.

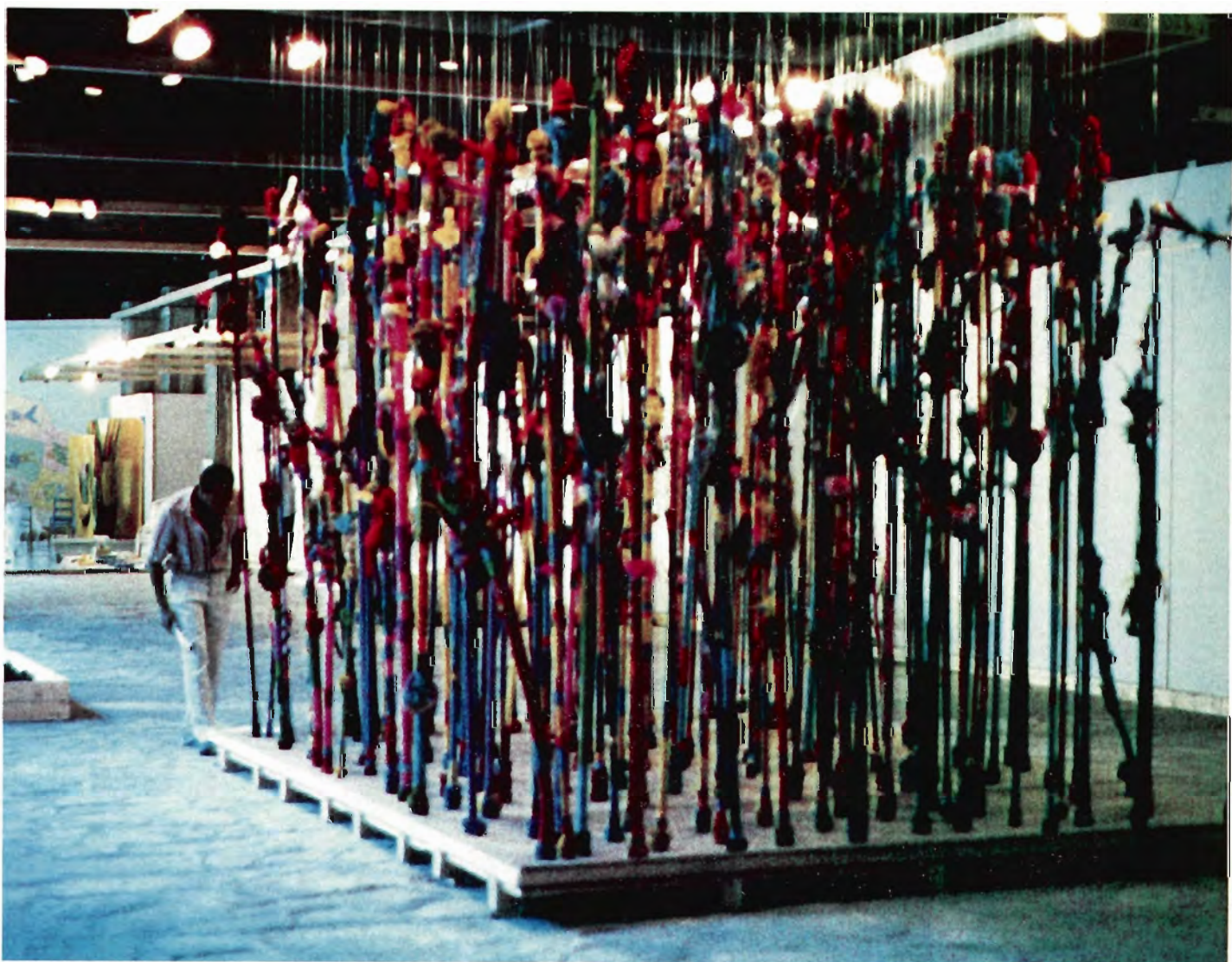
De Uruguay había piezas fotográficas de Nelbia Romero de la serie *Resurrecciones*, que combinan la fotografía y la tela en collage, o saturado alrededor del modelo fotografiado. Las encontré tanto fuertes como originales. Evidentemente el feminismo, como otros temas de envergadura, no está muerto en América Latina.

En mi presentación quedan muchas cuestiones de las cuales hablar y quizás podemos dejarlas para el período de discusión. Por ejemplo, Cuba ha comenzado institucionalmente a abrir el mercado local e internacional para sus artistas; ¿qué presiones puede eso ejercer en contra del apoyo estatal absoluto del arte? ¿Debe una sociedad socialista otorgar premios o descartarlos, como argüía Luis Camnitzer? ¿Debió Cuba precipitarse a preparar una bienal para la cual usualmente se necesitan más preparativos? Muchos anticastristas han argumentado que en Cuba no hay libertad y por lo

tanto ningún arte que valga la pena mencionar (el historiador inglés Hugh Thomas, por ejemplo). Creo que con los ejemplos de las artes visuales que les he traído es fácil refutar esa aseveración, y mi propia experiencia sugiere que esto no es cierto en el caso del cartel o el cine cubanos. El debate puede centrarse en cuán libre es la libertad - no tan sólo en Cuba sino aquí, etc., etc. Los dejo con estas preguntas.

*Segunda Bienal de La Habana '86; Catálogo general. Habana: noviembre-diciembre 1986, pág. 13.

SHIFRA GOLDMAN - norteamericana, es historiadora de arte y especialista en arte moderno de Latinoamérica. Autora de varios libros. Ha publicado innumerables artículos en revistas y periódicos de Estados Unidos, América Latina y Europa. Actualmente es investigadora del Centro Latinoamericano de la Universidad de California en Los Angeles.



Marta Palau, México



Juan Rosado, *La Espera*, 1933c, óleo, 27" x 38 1/2"
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

JUAN ANTONIO ROSADO

1891 - 1962

J. A. Torres Martínó

Para las generaciones que le conocieron era la encarnación de la idea que mucha gente tiene ¡todavía! del artista pintor, por lo menos en lo que toca a las apariencias. Traje oscuro, camisa blanca, corbata de lazo byroniano, negro chambergo; indumentaria apenas apropiada para las candelas del trópico. Parecía querer patentizar categóricamente, de afuera hacia adentro y viceversa, a toda hora, su linaje espiritual, su primordial identidad, la dignidad del oficio vocativo que le alzaba sobre el rasero común.

Pintaba también rótulos comerciales, pero eso era para ganarse el pan de sus hijos. El fundamento de su vida era la pintura artística y así deseaba hacerlo saber a todos siempre, aunque para lograrlo arriesgara imponer una silueta anacrónica sobre el ambiente capitalino.

En el mundillo local del arte su trabajo había merecido desde temprano en el siglo la atención de escritores de la talla de Concha Meléndez, Manuel Martínez Plée, Muna Lee, José S. Alegría, Juan B. Huyke y otros. Pero su fama de pintor ciertamente había trascendido esa esfera minoritaria. Lo supe cuando arribé a San Juan a finales de la década de los treinta.

En aquel tiempo todo el mundo en San Juan sabía quién era Juan Antonio Rosado. Era "el pintor de Puerta de Tierra". Esta notoriedad me la comprobó bien pronto un inopinado incidente callejero en el llamado "ensanche" en la parada 16 de la propia avenida Ponce de León; paseo donde los jóvenes de la época practicaban noche a noche la inocua esgrima del flirt. Allí fue que escuché aquél: ¡Nene, tú lo pintas mejor que Rosado!; pronto rechazo de una muchacha santurcina al piropo agresivo.

Pero apenas era ese el colmo de su popularidad. Para llegar a eso habría que mencionar el caso de la carta que le envía alguien desde Nueva

York. La recibe sin demoras a pesar de que por toda dirección el sobre traía pegado un retrato del pintor recortado de la prensa neoyorquina.

Despuntaba del resto de las gentes, es cierto, por su peculiar atuendo; pero no más que por las circunstancias que rodeaban su taller, el cual estuvo instalado desde los años veinte en la misma ancha casa de madera con balcón en que tenía su hogar y que se levantaba en la banda sur de la avenida Ponce de León, en la parada 5 de Puerta de Tierra. Allí pintaba al principio lo propio y lo comisionado por el comercio, que con los años abundó tanto que desbordaba hacia la acera y la calle. Cuando pudo montó taller aparte para sus cuadros en un edificio cercano.

El taller industrial se confundía con la propia sala de estar, cuyo mobiliario se abrumaba de la multitud de cuadros que tapizaban las paredes. Espectáculo claramente visible desde la transitada avenida; las dos altas puertas que daban al balcón a flor de calle permanecían invariablemente abiertas de par en par... Juan Antonio Rosado era pintor de cuadros y no perdía oportunidad de blasonar de serlo por más que en lugar prominente de aquella fachada había un letrero que en puertorriqueño castizo leía: Rosado Art Sign Shop.

Juan Antonio Rosado fue uno de los primeros artesanos de la letra en Puerto Rico; uno de los pocos virtuosos de ese menester que afortunadamente para él no naufragó en la sentina de anónimo y olvido en que han sucumbido los Tantaos, Gracia, Dapena y tantos otros en cada pueblo de la Isla.

Proveniente de los sectores más pobres de Toa Alta, Rosado crece y funda una familia durante los años misérrimos de principios de siglo. Época desventurada en que, como es de suponer, no existen estímulos para el desarrollo de las artes y menos para un artista proletario como él. Sin embargo, a pesar de las duras estrecheces económicas, Rosado se mantiene conectado con su arte desde bien temprano; se hace primero discípulo de Oller y, después, por espacio de ocho años, del español Fernando Díaz MacKenna. Y para sobrevivir con su recién creada familia es que establece su taller de pintura comercial en Puerta de Tierra (1922).

La atención que reclama el taller comercial le impide al pintor consagrarse al arte que, como bien se sabe, es ejercicio de tiempo total y total dedicación. Quien resiste sus imposiciones, por las razones que sea, deberá pagar un alto costo en el logro de un desarrollo coherente y de la deseable maestría.

Rosado sufrió estas circunstancias limitantes, las cuales desde luego, no pueden invocarse, ni

se deben invocar como factores atenuantes. En el mundo del arte, que es cruel e inmisericorde, nadie es acreedor a indulgencias ni exculpaciones. Rosado parecía saberlo; nunca tuvo noticia de que suplicara condescendencias a quienes tuvieran algo que decir sobre su trabajo.

A despecho de los prejuicios sociales y raciales que pudieran cernirse sobre él, su aportación a todas las exposiciones en que tomó parte en las primeras décadas del siglo, siempre mereció especial señalamiento. Desde temprano, su esfuerzo lo saca del anonimato. A los 27 años (1918) se hace notar del crítico, Manuel Martínez Plée, quien lo destaca del grupo de alumnos de Díaz MacKenna como el "de mano más vigorosa...". Más tarde, con motivo de la feria de 1920 en que expone una treintena de óleos, provoca un largo comentario en que se dice que "posee sentido de los colores y sabe ver".

Al tratar de enfocar la obra de Juan Antonio Rosado, me parece oportuna una digresión para poner de relieve, ante todo, la laudable gestión vulgarizadora realizada en Puerto Rico hace medio siglo por el acuarelista y profesor universitario norteamericano, Walt Dehner, los miembros del Club de Damas de la Facultad de la Universidad de Puerto Rico, que presidía la Decana María E. Machín, y la propia Universidad como institución.

Entre 1929 y 1938, estas personas y entidades propiciaron once exposiciones de arte e historia. Lo que comenzó con una modesta exhibición de artes y artesanías de profesores y estudiantes, en mayo de 1929, se convirtió en un movimiento consecuente y fructífero de divulgación de la obra de Campeche, Oller y otros artistas del país, así como de artistas extranjeros de la importancia de Joan Miró, Picasso, Marie Laurencin, John Marín, Stuart Davis, Kuniyoshi, Whistler; pintores peruanos; los mexicanos Orozco, Rivera, Siqueiros, Méndez y muchos otros.

En la estadística de estas muestras hay evidencia palpable del éxito obtenido: 1,400 personas concurren a la primera de 1929, diez mil a la de arte boricua de 1936; ocho artistas expusieron en la primera, cincuenta y nueve en la colectiva de 1936. Lo que no figura en las cifras por incalculable, es la magnitud del provecho que derivaron los artistas de Puerto Rico que carecían de medios económicos para trasladarse a centros artísticos del extranjero a ver pintura contemporánea.

Cuando Juan Antonio Rosado aparece en el panorama artístico de la Isla, que es en los primeros años del siglo, la expresión literaria, tanto como la pictórica, está cifrada en un acendrado criollismo que se ha iniciado a mediados del siglo XIX con el libro de Manuel Alonso, *El Gíbaro*, que es el primer intento de autodefinición de lo puertorriqueño. Después de 1898, ese indigenismo constituye una de las barricadas culturales levantadas, tal vez por mero instinto de conservación, contra la amenazante civilización invasora.

Las expresiones criollistas presentan dos facetas principales: una, la del llamado jibarismo, un sobrecento en el hombre de campo y su vicisitud que, por cierto, estudia Antonio S. Pedreira en un ensayo de 1935¹; y, dos, el paisajismo en letra escrita y en pintura, como exhaltación de la naturaleza de la Isla. Pero una exhaltación que lo arropa todo, mar y tierra, especialmente la flora, como es el caso de los poetas - Padilla, Gautier, De Diego, Lloréns - quienes dedican considerable esfuerzo a eternizar los valores naturales puertorriqueños trasponiéndolos al plano del arte.

En un discurso que dicta Concha Meléndez en la Universidad de Puerto Rico durante la apertura de la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño (diciembre de 1936) señala de entrada: "En primer lugar, hay un acusado imperio del jibarismo, por otra parte, tradicional en nuestra pintura".² Y en esta corriente la distinguida escritora sitúa específicamente a Miguel Pou y a Horacio Castaign (fenecido en 1935), quienes participaban en la muestra de marras junto a muchos otros artistas nativos y extranjeros que habían contribuido al acto ciento once pinturas. Uno de los na-

Juan Rosado, *Casita con Dos Escaleras*, 1930c, óleo, 17 1/4" x 10 1/4" Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña.



1 Antonio S. Pedreira, *Obras, Tomo I*, Ensayo sobre La Actualidad del Jíbaro, editado por el ICP, 1970.

2 Concha Meléndez, Conferencia dictada en la apertura de la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño, publicada en el Boletín *Art in Review* de la UPR, Serie VIII, Núm. 2, diciembre 1937, editado por Muna Lee.

tivos que destaca del grupo Concha Meléndez es a Juan A. Rosado; ha presentado una marina titulada: *Mar bravo* y otro paisaje titulado *Luquillo entre nubes*. (A mi ver, estos dos óleos figuran en la exposición presente.)

En el discurso citado, Concha Meléndez afirma que hay entre "nuestros pintores... predominio costumbrista y con excepciones muy contadas, desvío hacia el paisaje". (Subrayado mío). Evidentemente, a Concha Meléndez, escritora de incuestionable erudición, sagacidad y rigor, la colección de obras que comenta la convence de la primacía del jibarismo sobre el paisajismo en la pintura isleña del momento. A mi modo de ver, sin embargo, su observación me parece equivocada.

La vertiente jibarista del criollismo boricua prevalece en la literatura; entre otros autores, en las narraciones de Matías González García y Miguel Meléndez Muñoz; en la poesía de Virgilio Dávila y Luis Lloréns Torres; en el teatro de Manuel Méndez Ballester y Arocho del Toro. No así en las artes plásticas.

De Oller para acá, pasando por Frade, Pou, Colón Delgado, Castaign, Arroyo Gely y el propio Rosado, la abundancia de paisajes, si no demuestra palmariamente que el tema goza de mayor atención entre los pintores, permite afirmar que el

número de paisajes impugna el calificativo de excepcional desvío.

Por otro lado, la pintura que practican Rosado y sus colegas mencionados, pintura de entre guerras, la que conecta a Oller con los artistas del cincuenta - entre quienes, por cierto, el paisaje sí es excepcional desvío - surge intocada por las influencias del arte que se está cultivando contemporáneamente en los centros principales de América y Europa. La obra extranjera que se ve en Puerto Rico durante las primeras décadas del siglo a través de las exposiciones celebradas en la Universidad de Puerto Rico, no parecen dejar huella entre los artistas nativos. Tampoco tienen repercusión trascendental en la Isla en esos años las expresiones plásticas de México y menos las del cono sur que se conocen poco.

Miguel Pou, uno de los artistas más articulados del grupo, declaró una vez que su ideal "ha sido reflejar el alma de mi pueblo y las características del paisaje de mi país. Para lo primero he pintado sus tipos y costumbres; para lo segundo, su luz, su ambiente". Palabras que podrían tomarse

Juan Rosado, *Luquillo entre Nubes*, 1930c, óleo,
18 1/8" x 13 3/8"
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña



como el credo de los pintores de su generación. A lo cual podría añadirse la contestación de Rosado a la pregunta ¿a qué escuela pertenece su pintura? en una entrevista periodística publicada dos años antes de su muerte (1960:) "...a la escuela realista; realista, no surrealista..."

Cuando Rosado alude al realismo se está refiriendo obviamente al realismo criollista - naturalismo costumbrista - con ribetes románticos entronizado en nuestras artes desde la segunda mitad del siglo pasado, que es, como ya dije, el período en que comienza a concretarse nuestra identidad cultural. Mientras en Europa el arte de occidente se ve sacudido por fuertes ráfagas revolucionarias, en Puerto Rico, sus artistas, ante la ingente tarea que tienen por delante de construir la noción del país, dan la espalda instintivamente a las escaramuzas estéticas. Ya anteriormente he señalado como ejemplo insigne de este comportamiento el de Francisco Oller, quien acomete su tarea inventarial con la misma determinación con que intentó realizar la suya el poeta José Gualberto Padilla (El Caribe) en su inconcluso "Canto a Puerto Rico". Los paisajes de Oller, sus retratos de los patricios, pero particularmente sus bodegones iconográficos sobre nuestra flora, evidencian ese afán nominador.

Rosado, intuitivamente sin duda, desempeña su parte en ese proyecto de afirmación nacional. Ni por un instante piensa en crear obras que dificultan su comunicación con el público puertorriqueño. Establece bien claramente que se adscribe al realismo, no al surrealismo, porque infiere que este último podría aislarle de su pueblo. Y es así que él entiende su arte: un modo de mantenerse conectado.

Los óleos de Juan Antonio Rosado que componen la presente exposición constituyen una mínima parte de la producción del pintor, de quien no creo que nadie sepa a ciencia cierta cuántas obras salieron de su mano. Los encargados de organizarla se han topado con bastantes dificultades para escogerla y reunirla. Como el artista, particularmente durante los muchos años en que sobrellevaba las responsabilidades familiares, sufría apremios económicos sin cuento, solía aprovecharse del entusiasmo que despertaban algunos de sus cuadros. Los reproducía para la venta cuantas veces lo demandaban las circunstancias. Este recurso de supervivencia, por lo demás nada raro en las penurias del arte, ha acrecentado, como es de suponer, el número de obras circulantes y dificulta aún más la selección.

Una exposición póstuma debería contener la mejor obra. Es lo que se supone que incluya la pre-

sente. Pero la verdad es que, en lo que a Rosado concierne, nadie tiene seguridades de que ésta sea la mejor obra suya. Lo único que puede asegurarse es que la actual exposición presenta un puñado de cuadros de una producción total que tal vez alcance, de acuerdo con quienes conocieron de cerca al pintor, varios centenares. Puede decirse con propiedad que esta es la mejor obra conseguible. Y no se cuenta con otras premisas que éstas para hilvanar un comentario apreciativo. Aunque sea imposible examinar siquiera sea la mayor parte de los cuadros que pintó Rosado, a juzgar por las tendencias de su momento y por la colección que se exhibe ahora, no es arriesgado concluir que la temática predominante en ellos es el paisaje. El paisaje supera en número a los cuadros de figuras.

Otra conclusión: sus paisajes, cuando son meritorios, resultan generalmente mejores que los retratos y las composiciones con figuras. El paisaje fue su fuerte.

Una de las primeras exposiciones en que participa Rosado en la Universidad de Puerto Rico tiene lugar en noviembre de 1929. Su aportación provoca un comentario de la poetisa Muna Lee que bien vale como clave de estimativa general. Dice ella: "Juan A. Rosado estuvo representado por una obra, Calle de Puerta de Tierra; encomiable por su determinación y falta de sensiblería; un fragmento de la vida hondamente rumiado, comprendido y retratado sin petrificación".

El conjunto de obras que se exhibe ahora, una mínima representación de todo su trabajo, repito, confirma plenamente la aguda observación de Muna Lee medio siglo después que la hiciera. Son óleos en que Rosado se revela como pintor de sensibilidad robusta, de categóricos medios expresivos, libres de giros demasiado azucarados; recios paisajes y figuraciones construídas austeramente, sin retórica. Ciertamente, Muna Lee lo ha dicho todo. Su frase "hondamente rumiado, comprendido, retratado sin petrificación" describe atinadamente toda la obra válida de nuestro artista. Está diciendo que un estremecimiento vital, un perceptible dinamismo anima sus pinturas; que Rosado, instintivamente o no, ha dotado sus composiciones de la trama rítmica, cromática y lineal, que inerva la expresión y disipa el hielo de la muerte.

Pero empecemos por agrupar las obras estilísticamente. Aquí hay cuadros de los años treinta específicamente fechados. Hay otros que, aunque carezcan de fechas, corresponden también a ese período por razones de estilo. Hay asimismo óleos no datados que por las mismas razones situamos en las décadas siguientes del cuarenta y del cincuenta junto a los así fechados. Bajo estos criterios nos

atrevernos a formar dos grupos de obras: unas que pertenecen a la década del treinta y otras que pertenecen a las siguientes.

El más antiguo de los óleos datados es de 1933. Se titula *Mar con bote*, pequeño óleo que parece hermanado a otra marina de tamaño semejante que retrata un mar movimentado y que bien podría ser aquel *Mar bravo* que señala Concha Meléndez cuando comenta la muestra universitaria de 1936.

Abundan en esta época las pinturas tratadas a espátula total o parcialmente. Es una técnica antigua en la historia del arte, que aprende Rosado de su maestro Díaz MacKenna, y que le permita aplicar la pasta cromática impetuosamente, con audacia y vigor.

Que es como acomete Rosado otra vista del mar: *Marina con casita* (1930 ca.). *Arboles y casa* (1930 ca.) también está hecho a espátula excepto por el cielo, la palma y la casa, que aparecen tratados a pincel. Son cuadros caracterizados por una gran vibración lumínica, que observamos igualmente en *Casa con dos escaleras* (1930 ca.) y *Camino de Cataño* (1938) y que le otorgan a Rosado carta de buen colorista.

En el primero de los dos mencionados últimamente, el pintor transmite la fluída luz vespertina en la costa norte de la Isla, conjugando con altos ocres, castaños, amarillos y rojos, luminosas sombras de verdes y azules agrisados, como es el caso de la fachada de la casita. El poder expresivo se acrecienta con esas zonas sombrías matizadas de colorido profundo, que alejan al pintor de la tradición claroscuro de sus coetáneos. Se comprende enseguida a qué se refiere el crítico, cuando en 1920, dice de nuestro artista que "...posee el sentido de los colores y sabe ver..." Sabe ver, pero no para imitar servilmente el mundo visible sino para transfigurarlo pictóricamente.

Camino de Cataño, por su parte, es una composición circular, es decir, su factura dirige circularmente el tránsito visual. Está pintado en superficie; todo el drama del batey campestre se dirime en el plano de dos dimensiones de la tabla. La sensación de profundidad que podría percibirse es ilusoria; aún el bohío, único elemento tridimensional conceptualmente hablando, aparece como aplano, tal que si fuera una proyección ortogonal.

Intuitivamente quizás, Rosado tiende a resolver sus cuadros en un campo visual de superficie. Aún en aquellos cuadros en que el propio asunto impone amplias perspectivas, como por

ejemplo las marinas, el pintor se aferra a la visión llana. Luego, como para que no digan, traza a última hora en la línea del horizonte la sombra contrita de una nave, a ver si por contraste se acentúa la lejanía.

Otros óleos pintados con el palpable empuje de la espátula, a semejanza de los comentados, son *Paisaje con árbol y puente* (1939) y *Cantera de Iriarte* (1937); paisajes éstos como los otros, pintados "sin petrificación" como observó Muna Lee.

Luquillo entre nubes (1930 ca.) pienso que sea el mismo óleo que aparece con ese título en el catálogo de la exposición universitaria de 1936.

El Yunque, al parecer, es tema favorito de Juan Antonio Rosado; lo demuestra la reiteración con que lo retrata desde diversos puntos de mira. Sabrá Dios cuantos Yunque salieron de su mano.

El pintor de Puerta de Tierra - debiera decir de Toa Alta - recuerda a José de Diego por su insistencia de utilizar nuestro monte más significativo como asunto de sus pinturas. Entre muchos versos dedicados al Yunque, De Diego escribió la siguiente cuarteta: "Por este Yunque en el cielo / se prolonga Puerto Rico / y para hundir este Yunque / no hay en el mundo martillo". Margot Arce de Vázquez, que es quien mejor ha estudiado al bardo aguadillano, afirma que para éste el Yunque era el símbolo de "la resistencia de su pueblo".³ Resulta

Juan Rosado, *Camino de Cataño*, 1938, óleo,
20 1/2" x 18 1/4"
Col. Sra. Aby Sifuentes



3 Margot Arce de Vázquez, *La Obra Literaria de José De Diego*, editado por el ICP, 1967.

difícil sustraerse a la sugestión de que Rosado viera al Yunque desde la misma perspectiva espiritual que lo vio José de Diego, análogamente a como lo vieron nuestros aborígenes: asiento del buen dios, desde donde se proyecta Puerto Rico hacia el cielo, casi siempre embozado en densos nubarrones de misterio.

Luquillo entre nubes está pintado a pincel. Sin dudas, un apunte del natural, ya que Rosado es uno de los pintores del "plein air" boricua. La mitad superior del cuadro representa el típico cielo, gravoso de nubes, que rodea la alta cumbre. Esta gran zona gris del óleo, según ocurre siempre que se aplica ese color acromático, hace "cantar" las tintas en el resto de la obra. Buen colorista, Rosado es parsimonioso en su esquema cromático; sabe que yerra si hace del cuadro un muestrario de los colores que tiene en la paleta.

El artista nos da otras versiones de *Luquillo* durante la siguiente década. Una de ellas es *Paisaje del Yunque* fechado en 1945. Tres años más tarde, pinta la misma composición, probablemente una copia de la de 1945, con una carreta añadida a la derecha inferior. Existen otras copias o versiones de este asunto, pero ninguno de los óleos que he visto resulta, a mi juicio, tan afortunado como el de 1945. Repito que estas obras se catalogan en grupo aparte por fundamentos de estilo.

Aparentemente, Juan Antonio Rosado abandona en los cuarenta el uso sistemático de la espátula, aunque no radique ahí solamente el elemento sustantivo del cambio estilístico. En una obra clave de esta exposición: *Lago de Trujillo Alto*, no datada, pero que sospecho sea de la década del cuarenta, nuestro pintor aplica los tonos planos, restringe considerablemente el programa de colores hasta llevarlo al casi monocromo y le presta mayor atención a la forma sin que la estilización caiga en mero decorativismo. Creo que se trata de una visión desusada dentro del paisajismo puertorriqueño de esos años.

Juan Antonio Rosado es el pintor de la zona norteña de Puerto Rico, del mismo modo que Pou lo es de la zona sur. Le dejó al temperamento de Pou la aventura del sol del sur que, según Juan Antonio Corretjer, no es sol sino "ducha de ardiente estaño"; optó por la azulada, esplendente nitidez del litoral atlántico. Trató de instalar la opulenta naturaleza septentrional en los predios del arte mediante una visión generalizadora de esa realidad. Hasta ahora había retratado, caracterizado el paisaje. Ahora no. Ahora desecha recursos específicos, datos particularizados, tales como el color

Juan Rosado, *Mar con Bote*, 1933, óleo,
16 1/4" x 9 3/4"
Col. Lic. Graciany Miranda Marchand



local y la individualización plástica de árboles y colinas y se esfuerza por construir una imagen subjetivada de ese paisaje.

No se sabe bien si ese *Lago de Trujillo* es anterior o posterior al Paisaje de Carolina; parece evidente, sin embargo, que pertenecen al mismo período, así como el *San Juan desde Cataño*. Los vincula una especie de voluntad de abstracción en que prepondera el esquema dibujístico. ¿Se habrá filtrado por algún resquicio de su sensibilidad la influencia de Sánchez Felipe, su maestro de dibujo de 1937?

El Paisaje de Carolina, por ejemplo, se desliza hacia el espectador, adelanta y recede sobre el trazado de una espiral tendida hacia adentro que preside el bambú central; ritmo curvilíneo remediando el movimiento perspectivo. La coloración es simple; un verde agrisado con los morados y ocres terrosos de las zanjas de los primeros planos.

A mi entender, Juan Antonio Rosado estuvo en uno de sus mejores momentos en esta etapa de la década de los cuarenta, que es en la cual cumple el medio siglo de edad.

En el 1947, no obstante, pinta una obra: *Casa en el agua*; que nueve años más tarde (1956) recibe un premio en una Bienal en Barcelona. El óleo citado evoca en su expresión, parcialmente a lo menos, los cuadros comentados de la misma década, por su facturación a base de tonos planos. Pero la vuelta a la espátula en cielo y rocas y la profusión de luces en la mitad inferior de la composición restan, más que añaden, méritos artísticos. La incongruencia estilística es manifiesta.

La espátula también vuelve a aparecer en el *Paisaje de Río Grande* de 1948. A mi juicio es obra

híbrida en que se funden características de su estilo anterior a la década del cuarenta.

Campo de Borinquen, es un óleo no datado. Debe de haber sido pintado para la época de *La casa en el agua*, no mucho después; si no por otra razón, porque pocos años más tarde ya escaseaban mucho en Puerto Rico viviendas rurales como la que retrata el cuadro. De todos modos, sospecho que sea obra de los últimos años del pintor. Carece de la vibración cromática de los óleos de los veinte y los treinta. Sin embargo, comunica gran intensidad de sentimiento a través de esa gama media y profunda y el diseño que se articula radialmente, hacia arriba, hacia abajo, a derecha e izquierda, y que, tanto convalida las cualidades de colorista del autor, como enlaza la obra con las de la década. Por croma y composición es cuadro típico del momento; por lo menos, se relaciona con los que tienen al Yunque por modelo. El paisaje se equilibra con un enorme árbol en los primeros planos que acentúa el retroceso perspectivo de la visión, aunque se mantenga contradictoriamente la sensación de espacio poco profundo, su característica más o menos constante.

Entre las obras localizadas por los organizadores de esta exposición póstuma de Juan Antonio Rosado, se encuentran composiciones de figuras, retratos y alegorías insólitas que documentan, más que nada, los compromisos, vicisitudes y peripecias del hombre debatiéndose en el seno de la sociedad en que le tocó vivir. Algunas obras surgen del cúmulo de comisiones que por apremios económicos

Taller del artista en la Ave. Ponce de León Núm. 252, en Puerta de Tierra



tuvo que cumplimentar y que se quedaron a medio camino, en el limbo de lo inartístico. De las disponibles se seleccionaron aquéllas que pudieran reducir las posibilidades de una apreciación deficiente.

De las que se incluyen en la muestra hay dos que al parecer fueron pintadas una tras la otra, aunque las modelos son distintas: *Decepción y La espera*. Dramas mínimos de los vecinos del pintor, presentados sin aspavientos, con la simple, tácita solidaridad de la pobreza.

La mujer sentada con la cabeza entre los brazos debe ser la misma estampa de igual título que figuró en la exposición universitaria de 1933. La composición, que protagoniza la poderosa curva y contracurva de la mujer y la dirección contrastante de la cortina en vuelo, así como la gana colorística de un bronco lirismo, en frase de Juan de la Encina, "tiende más a la fuerza que al primor", que es otra nota constante que nos da Rosado en su producción, aparte de su escamoteo perspectivo.

Otro tanto puede decirse, cambiando lo que haya que cambiar, de *La espera*. Aunque en ocasiones los títulos sirven como datos reveladores, realmente no abonan a la buena calidad de los trabajos. Vale apuntar, después de todo, que ni en ésta ni en la comentada anteriormente es preciso especular detenidamente sobre la anécdota que sirve de pretexto a la pintura. Bastaría con tratar de ver si está bien pintada y comunica el sentimiento que pretende comunicar.

El título es evidente; lo formula con claridad la actitud de esa mujer vestida para salir, parada ante el fulgor de una tarde temprana de Puerta Tierra. Con todo y que la figura femenina está de espaldas al espectador, el pintor ha logrado infundirle una nerviosa sacudida, una cargada tensión interior. El violento contraste tonal entre el recuadro superior de la calle soleada y el oscuro traje de la muchacha, los grises y castaños del balcón y los bajos naranjas del marco de la puerta, a tiempo que se exacerban recíprocamente, subrayan la acre mortificación de la infructuosa expectativa.

Rosado obtuvo por el óleo *Viejo vendedor de chinas* (1939) un abrumador voto mayoritario depositado por el pueblo que asistió a la 2da Exposición al Aire Libre celebrada por el Centro de Arte Puertorriqueño en 1951 en la Plaza de Armas de San Juan.⁴ El CAP efectuó este experimento para comparar sus resultados con el laudo de un jurado convencional de premios que actuó en la ocasión.

Casi sobra apuntar que ninguno de los premios otorgados por el jurado coincidió con el concebido por sufragio popular.

Puede interpretarse que los cuadros premiados por aquel jurado, cuando más, le fueron indiferentes a quienes votaron por el de Rosado. No eran cuadros incomprensibles ni se apartaban radicalmente de un legible figurativismo, pero la gente los pasó por alto.

Siempre dan qué pensar experiencias de esta clase. El sufragio popular eligió una estampa que entendía bien, el retrato de un personaje que le era conocido al grueso de las gentes; tal vez el voto fue emitido en favor del propio pintor, a quien el pueblo siempre identificó como a uno de los suyos. Lo cierto es que estamos frente a una pintura mediocre. Hay algún palpito de vida en la cabeza del anciano, pero, en general, la figura está mal estudiada; aquí sí hay petrificación. Basta observar la vestimenta del modelo, la canasta, el fondo sobre el cual se encuadra la figura, para validar lo dicho. El otro *Negro anciano* (sin fecha) se percibe mejor animado por el pincel del pintor, pero estas dos pinturas y otras que he visto de la misma temática, que no figuran en la muestra, me persuaden de que el mejor Rosado está en sus paisajes.

La reciedumbre de sus estampas, la ruda sensualidad de su color, su característico concepto del espacio pictórico, su grave ritmo compositivo, en suma, su falta de gusto para refinamientos sacarinos, le ganan a Juan Antonio Rosado un lugar prominente entre nuestros pintores nacionales. Por los años treintas, nuestro pintor dijo en letra de imprenta: "No seré un gran pintor, pero estoy seguro de ver mucho más de lo que puedo pintar..." Extraña declaración. ¡A saber lo que quiso decir Rosado con esas palabras finales! Resiente la camisa de fuerza de la técnica indómita que le impide expresar fluidamente aquello que vibra con tanta intensidad en su espíritu. O, lo que equivale a lo mismo, confiesa la frustración eterna y universal del ejercicio artístico, cual es la de nunca lograr apresar en palabra, imagen o sonido el misterio esencial de la realidad y de la vida.

JOSE A. TORRES MARTINO - puertorriqueño, artista, profesor e historiador de arte. Co-fundador del Centro de Arte Puertorriqueño (1950). Escribe sobre diversos temas de arte en periódicos y revistas.

4 Antes de 1951, en las exposiciones universitarias de 1933 y 1936, se otorgaron premios a base de sufragio popular junto con premios por jurado. El resultado fue el mismo: notable discrepancias entre unos y otros.

RAFAEL ALBERTI, POETA-PINTOR

Estelle Irizarry

Rafael Alberti (n. 1902) estudió la pintura formalmente en su juventud pero la dejó para dedicarse a la poesía y muchos años más tarde lamentó no haber seguido su primera vocación. Ha logrado, sin embargo, mantener vivo su interés en el arte con actividades originales que combinan la poesía con la expresión pictórica como sólo sabe hacerlo un escritor que es también pintor.

En *La arboleda perdida*¹ Alberti explica que de niño, en Puerto de Santa María en la Bahía de Cádiz, copió un barco de un anuncio de la Compañía Trasatlántica con tanto éxito que su tía Lola le regaló una caja de colores que le sedujeron con sus nombres extraños. A los quince años se compró los útiles de dibujo, una caja de colores al óleo y un caballete, y fue al Casón frente a los jardines del Buen Retiro para copiar las obras expuestas. En sus ejercicios de copiar a los grandes maestros, trató de emular en particular a Murillo y Velázquez, y deslumbrado ante los cuadros en el Museo del Prado, que copiaba con entusiasmo, estuvo tan convencido de que la pintura iba a ser su vocación que abandonó los estudios académicos, contra los gustos de su familia. Parece que tuvo su primera experiencia con la literatura enlazada con el arte frente a los títulos de los dibujos de Goya en "el descubrimiento de una audacia de la que ni podía sospechar su existencia" (100).

Cuando no estaba copiando los cuadros de los grandes maestros, llenaba cuadernos de dibujos al natural, pero no encontró un maestro de pintura que le inspirara. Experimentó con el impresionismo, el puntillismo y algunos otros ismos, alentado por Daniel Vázquez Díaz, pintor que inspiraba a los jóvenes con su relativa actitud liberadora en el "ambiente pictórico aburrido y academizante del Madrid de aquellos años" (121). Vázquez Díaz le animó a exponer sus cuadros, y lo

hizo en 1920. Uno de los cuadros expuestos fue objeto de burla general y provocó una caricatura en la *Gaceta de Bellas Artes* que, en vez de disgustarle, le halagó y le hizo creer que entraba en la fama por el camino del escándalo innovador. Ese mismo año, después de la muerte de su padre, Alberti se enfermó y se puso a leer mucho, sobre todo la poesía de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado.

"Comprobaba, con más evidencia a cada instante que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en un cuadro todo cuanto en la imaginación me hervía. En cambio, en el papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica." (135)

A la edad de veinte años, pues, decidió abandonar la pintura y hacerse poeta. No obstante, aceptó una invitación a exponer en el Ateneo como una especie de despedida a la vocación pictórica en 1922, con una variada selección de figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de color con ritmos dinámicos, ejercicios geométricos inspirados por el cubismo y "dibujos esquemáticos de danzas, recuerdo lineal del Ballet Ruso entremezclado con visones de las cavernas prehistóricas" (141). Hasta tuvo la sorpresa de vender un cuadro a un funcionario de la Embajada del Perú. Sus cuadros fueron más apreciados por los escritores que por los pintores. Lorca, que había asistido a su exposición de 1922, le comisionó un retrato "en que se le viera dormido a orillas de un arroyo y arriba, allá en lo alto de un olivo, la imagen de la Virgen, ondeando en una cita la siguiente leyenda: 'Aparición de Nuestra Señora del Amor Hermoso al poeta Federico García Lorca'" (158). Alberti accedió, diciéndole que sería su último cuadro. Al ver el cuadro, Lorca le aconsejó que no dejara de pintar aunque fuera poeta. Alberti se sentía a veces tentado a reanudar sus actividades plásticas, pero se dedicó a la poesía.

Alberti evoca aquellos años de fervor pictórico en su magnífico homenaje poético *A la pintura*, escrito entre 1945 y 1952. El poema introductorio, titulado "1917" recuerda su adolescente "locura/por una caja de pintura/un lienzo en blanco, un caballete", pero ahora invoca esa misma locura "para pintar la Poesía/con el pincel de la Pintura."² La tercera parte del poema presenta al joven pintor ante los cuadros de los grandes maestros

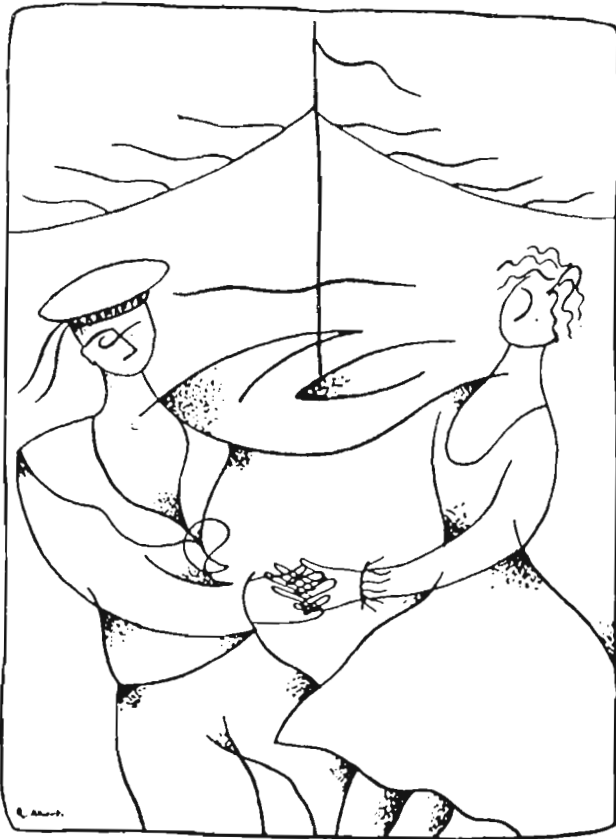
1 2a ed., Barcelona: Bruguera, 1982.

2 Poesía (1924-1967). Madrid: Aguilar, 1982, págs. 689 y 690. Otras páginas citadas en el texto.

en el Museo del Prado, copiándolos y figurándose un gran pintor olvidado. También describe el momento de la decisión que convirtió al pintor en poeta:

la sorprendente, agónica, desvelada alegría de buscar la Pintura y hallar la Poesía, con la pena enterrada de enterrar el dolor de nacer un poeta por morir un pintor, hoy distantes me llevan, y en verso remordido, a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido. (694)

En una conversación con José Miguel Velloso publicada en 1977, Alberti reitera este remordimiento por haber roto prematuramente con la pintura para afirmarse como poeta:



Rafael Alberti, Ilustración de *Marinero en Tierra*. *La amante*. *El alba de alhelí*, edición de Robert Marrast, cortesía Clásicos Castalia, Madrid.

...porque, cuando escribí mi primer libro 'Marinero en la tierra', yo realmente era pintor. No era otra cosa. Empecé a escribir y entonces la gente no me consideraba absolutamente nada. Los pintores me decían que yo debía escribir y los escritores me decían que yo debía de pintar. Era una situación muy angustiosa.

Siento no haber tenido entonces la habilidad, el talento, de haber ligado la poesía a la gráfica, a la plástica, como hice más tarde.³

De hecho, el título **Marinero en tierra**, que alude a la nostalgia de Alberti por su Puerto nativo cuando estaba en Madrid, constituye una metáfora perfecta para describir la situación del artista que se encontraba fuera de su elemento natural - la pintura - entregado a su nueva labor, la poesía.

La despedida de Alberti a la plástica no fue de ninguna manera definitiva. Se incluyen varios dibujos de líneas en la segunda edición de su poemario **La amante**, en 1929, que son sorprendentemente parecidos a los dibujos de Lorca del mismo período. Las diferencias entre los dibujos de Alberti y Lorca son precisamente las que han observado los críticos en la temprana poesía neopopular de ambos. Un paisaje intencionalmente infantil y un retrato de un marinero son muy lorquianos por el estilo del primero, el motivo del segundo y el uso de líneas limpias. Sin embargo, en los dibujos de Alberti se advierte más control y menos espontaneidad. Son líneas definitivas, trazadas con cuidado e intención. Es un dibujo abstracto, líneas rectas y ondulantes parecen colocadas con miras a la composición y efecto, aparentemente no por el azar como ocurre en tantas composiciones de Lorca. Se observan contrastes parecidos en su poesía; la de Lorca, espontánea y de fluidez natural, expresa auténtica inspiración popular, mientras que los versos de Alberti dan la impresión de ser más controlados y concientemente elaborados por mano poética. Ambos poetas emplean a menudo los mismos temas - marineros, ángeles y el toro. Hasta el mapa de España, motivo que Lorca incorporó en varios de sus dibujos, aparece como una tabla de ajedrez en un panel de puerta que Alberti pintó para sus amigos.⁴

Evidentemente Alberti encontró en la poesía la expresión libertadora que había perseguido y la ventaja de poder comunicar sonido. La poesía a su vez le puso alas a su arte, inspirándole las ilustraciones estilizadas que complementan tan perfectamente los poemas de **La amante**. Cuando escribía su magnífico **A la pintura**, sentía renacer su deseo de pintar:

Entonces se presentó en mí con una fuerza muy grande el deseo de volver a manejar todas las cosas, los accesorios del arte de la pintura. Empecé a escribir mis poemas y co-

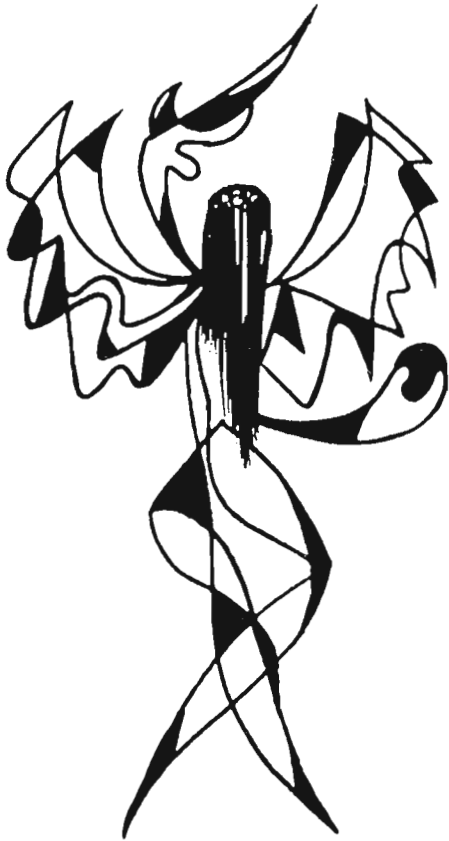
3 José Miguel Velloso, *Conversaciones con Rafael Alberti* (Madrid: Ediciones Sedmay, 1977), pág. 161. Otras páginas citadas en paréntesis.

4 Reproducido en Velloso, pág. 8.

mencé a pintar de nuevo, y a enlazar la poesía con la pintura, pero con el fin de lograr una cosa que yo llamé 'liricografías', para diferenciarlas de los cuadros.

(Velloso, 162)

Los poemas de **A la pintura**, escritos entre 1945 y 1967, celebran a grandes artistas españoles y universales de todos los tiempos artistas, y también a los sujetos pintados, la línea, proporción, perspectiva y los instrumentos de pintar. Están cuidadosamente alternados los poemas acerca de



Rafael Alberti, *Litoral*, 1976, dibujo

artistas, marcados con números arábigos, y los que tratan aspectos del arte, escritos con letra itálica y marcados con números románicos. El lector no puede dejar de notar en estos poemas acerca del arte pictórico que es constante la presencia de los grandes maestros; se siente su peso, a tal punto que sospecho que fue un factor que intimidó al joven Alberti pintor y le desvió de su primera vocación, haciéndole sentir la imposibilidad de superar a esos grandes pintores cuyos cuadros le deslumbraban.

Los poemas de **A la pintura**, desde la enumeración puramente surrealista inspirada por el Bosco hasta el soneto de medida clásica dedicado a la línea, son de una notable diversificación métrica y estilo variado que corresponden perfectamente al espíritu de cada tema y artista tratado.

Puesto que el elemento pictórico de la línea es el que más emplea Alberti en las ilustraciones que acompañan **La amante** y otras expresiones poéticas posteriores, es particularmente significativa la importancia que le concede como "andamio y sostén de la Pintura" (729), puesto que la línea no es esencial a la **pintura**, sino tan solo al dibujo. Lo que sí indica es que probablemente Alberti dibujó primero lo que iba a pintar. En el mismo soneto vincula la línea con el sueño y **la poesía**. También le llama caligrafía, apuntando precisamente a la manera en que Alberti ha recuperado la actividad pictórica a la que había renunciado para ser poeta. Los otros poemas de **A la pintura** que tratan el claroscuro, la sombra, la luz y otros elementos pictóricos se relacionan más bien a los artistas celebrados en los poemas contiguos, pero su poema en torno a la línea parece reflejar su propio medio de expresión.

En el medio que Alberti designa "liricografías", logra combinar la poesía y la expresión gráfica en una manera que recuerda el arte medieval de adornar manuscritos. El texto propio del poema está escrito en una caligrafía estilizada y combinada con diseños decorativos. Varios ejemplos están presentados en el homenaje publicado por **Litoral** en 1976, donde se reproducen varios poemas y dibujos que Alberti había contribuido a la revista a través de los años. Los diseños son puramente decorativos y, como los poemas, contienen reiterados elementos que proporcionan efectos rítmicos y reflejan imágenes comunes. Otra manera de combinar ambas disciplinas en Alberti es el arte de diseñar tapas, como la que encuaderna la edición de **Entre el clavel y la espada** (1939-40), publicada por la Editorial Losada en Buenos Aires. En "Escrito en el aire", las palabras de nueve poemas escritos para acompañar nueve dibujos de León Ferrari están colocadas en la página para crear un diseño sugerido por los dibujos y por las connotaciones de las palabras mismas.⁵

Entre los dibujos que Alberti envió de Roma para ese número de **Litoral** están dos realizados con líneas fuertemente trazadas y con algunas áreas oscurecidas que retratan ángeles que están

5 En el número de **Litoral** titulado "Alberti", Málaga 1976.

bailando, tan parecidos a aquellos ángeles que figuran de modo prominente en su poesía, y que no están limitados a su poemario **Sobre los ángeles**.⁶ Los dibujos sugieren los mismos movimientos cimbreantes y arqueantes que se encuentran en el poema "Angel Pericet, bailarín" del poemario **Abierto a todas horas** (1960-63):

De tus pies vuela y nace
la brisa pura,
y un junco estremecido,
de tu cintura.
Todo simbras, te doblas,
te bamboleas
y es tacón hasta el viento,
si taconeas.
(Poesía, 1126)

La contraparte pictórica sugiere el movimiento de baile, pero no es capaz de seguir el movimiento sostenido y constante subrayado por los verbos en el poema o comunicar el sonido del tacaneo.

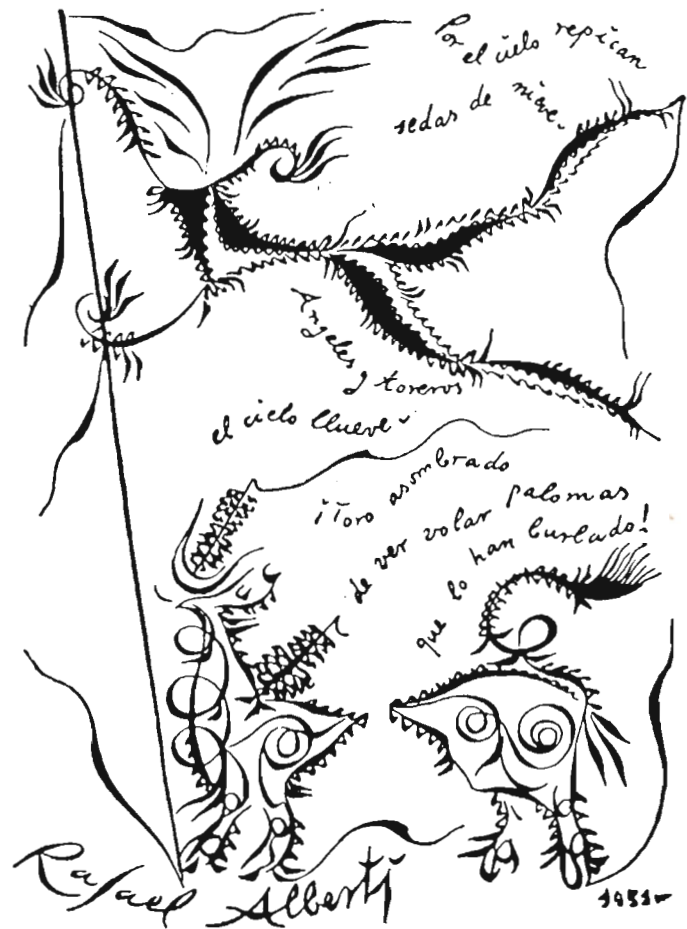
Alberti evidentemente encontró en la poesía el medio artístico que buscaba para expresar el sonido y el ritmo, las ideas y las sensaciones. Su afición a la pintura ha quedado constante y el vocabulario de la pintura abunda en sus versos. Además de **A la pintura**, ha publicado poemas ocasionales en torno a otros poetas y publicó en 1970 un libro dedicado al gigante del siglo XX, **Los 8 nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo**, en torno a sus obras y a su persona.⁷ Algunos de los poemas, como "Consejos picassianos" y "Pijas Picasso rajas", recuerdan el estilo caótico y enumerativo de los poemas escritos por Picasso.

Después de escribir su **A la pintura**, y particularmente después de dar con la "liricografía", Alberti hizo sus paces con las dos disciplinas. Como dice en su conversación con Velloso, hizo muchísimas exposiciones de dibujos y litografías, profundizó más en el grabado, y al llegar a Italia, se considera tan pintor como poeta. "Llegué a Italia y; al llegar a Italia, esta vocación mía primera se me ha puesto en primer plano y hoy no diferencio una cosa de otra" (162). Hizo **Sonetos romanos** con sus propios grabados y le dieron el primer premio internacional de grabado en la Exposición de Arte Figurativo de Roma en la quinta Rassegna del año '65 y le hicieron miembro de honor de la Sociedad de Grabadores de Italia. Le irrita, y con sobrada razón, que la gente, al saber que un grabado

que elogian es de él, diga que es un poeta que pinta (Velloso, 162).

Por las muestras publicadas en sus libros y en revistas, parece que el arte pictórico de Alberti no ha cambiado mucho a través de los años, mientras que su poesía revela gran variedad estilística. Tampoco ha logrado cambiar su imagen primordial como poeta, pero ha logrado un modo que evidentemente le satisface ambas intenciones artísticas al integrar la poesía con el dibujo y el grabado en la "liricografía", que convierte la poesía escrita en arte pictórico.

ESTELLE IRIZARRY - norteamericana, autora de varios libros sobre escritores-pintores. Actualmente es profesora de estudios hispánicos en la Universidad de Georgetown.



Liricografía de *Marinero en Tierra. La amante. El alba de alhelí*, edición de Robert Marrast, cortesía Clásicos Castalia, Madrid.

6 Para una discusión del motivo del ángel en la poesía de Alberti, vea Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid: Gredos, 1968, págs. 179-260.

7 Barcelona: Ed. Kairós, 1970.

LA ABSTRACCION EN LAS ARTES

José Antonio Pérez Ruiz

Al observar el panorama artístico del siglo XX retrospectivamente, nos percatamos de la existencia de tendencias persistentes que deliberadamente se inclinan a trastocar las normas figurativas tradicionales. Estas han asumido roles protagónicos en el contexto de la creatividad contemporánea a través de la presentación de la verdad en dimensiones peculiares. La base formal de las inclinaciones que aspiran a enfocar determinadas singularidades son las manifestaciones naturales del hombre y su contorno. Esa multidimensionalidad estética confiere riquezas estilísticas sin precedentes.

El período que siguió a la aparición de la cámara fotográfica fue uno muy polifacético en el quehacer artístico. Es necesario mencionar que la trascendental invención de Niepce y Daguerre tuvo entre sus antecedentes el desarrollo de la cámara oscura, realizado por Leonardo da Vinci en 1500. Tal realidad sugiere que nos preguntemos candidamente sobre las razones que movieron al genio renacentista en esa dirección. ¿Buscaba acaso un artefacto en el cual delegar facultades retentivas? o, ¿aspiraba a poseer un ojo mecánico que le sirviera de aliado en su quehacer? Me parece razonable plantear esa duda.

Los avances tecno-científicos y las investigaciones sobre los fenómenos mentales que se han escenificado en el marco cronológico de los últimos 100 años han contribuido a la proliferación inspirativa que mencionamos. Al mismo tiempo ha surgido el abstracto como una corriente alterna que da valores estéticos a formas y colores. En el momento actual afloran características que anuncian el fin de una era y el comienzo de otra. Vivimos un momento que cabalga entre los principios dominantes del pasado y los que se agregan como premoniciones de tiempos nuevos. Ante nuestra vista se disipan unas formas de vida, se modifican otras y comienzan nuevas trayectorias históricas. La bifacialidad jánica del instante permite visiones de conjunto. De ahí que coincidan modalidades que

sintetizan lo hecho a través del discurrir de las artes. Esas experiencias nos hacen sentir la conmoción lógica que trae la aparición de expresiones novedosas que auguran las preferencias del futuro.

Por senderos paralelos y eternos

Existen en las labores estéticas propensiones que han sido constantes en la actividad creativa. Su persistencia y la recepción que les han dado, elementos provenientes de los sectores más variados de la población, son determinantes para justificar sus existencias. Las presencias intermitentes y el prestigio conferido es la prueba más certera que puede esgrimirse para legitimarlas.

Desde etapas remotas se advirtió que las actividades significativas se trenzan en "flujos que alternan pero no desaparecen absolutamente."¹ El carácter de ese transcurrir eterno fue denominado "eon" por lo gnósticos. Fueron vistas como:

"...trayectorias que conviven en diferentes épocas a diversas intensidades. De ese modo se registra la existencia de líneas artísticas perennes que obtienen sus características del momento cronológico con el cual entroncan. Es así, como podemos apreciar que los linajes estilísticos/ de los eones se encuentran asociados a la voluntad estética predominante al momento de su incoación. Los puntos de emigración de las dos tendencias conceptuales más importantes en las artes son las épocas prediluvianas y la antigüedad histórica."²

Si se analizan detenidamente las revelaciones que exhibe el arte del hombre prehistórico, se aprecia la tranquila convivencia de abstracción y figuración. Con la evidencia que tenemos al presente podemos afirmar que los eones abstractos y realistas aparecieron hermanados en su etapa inicial.

La convivencia prehistórica

Las prístinas representaciones que se observan en el arte rupestre, petroglifos y en utensilios de uso diario evidencian que las sociedades primitivas respondían a mensajes explícitos y enigmáticos. Marejadas lineales, espirales, siluetas geométricas, figuras cruciformes, puntos y otros simbolismos surgieron a la par con las ilustraciones del diario vivir. De acuerdo a Herbert Read, en el neolítico prosperó una "ciencia mágica" concebida en signos geométricos.³ Si en verdad esas estelas responden a un sistema lógico y consecuente como se asegura, nos encontramos frente a un len-

guaje críptico sólo comprensible a iniciados. Sería una jerga teológica, explicativa de los grandes misterios universales. Semejante posibilidad hace que resulten interesantes las siguientes palabras de W. Worringer:

"...ese afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos..." los cósmicos "...y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Quisiéramos darle a esa actitud el nombre de inmensa agorafobia espiritual. Así como, según Tíbulo, 'primun in mundo fecit deus timor', podemos suponer que este temor es también la raíz de la creación artística."⁴

Durante esa etapa del desarrollo cultural, la abstracción vino a establecer vínculos entre el yo y el universo, que están por encima de toda inseguridad retórica. Hubo asimismo un compartir fructífero con las representaciones que aludían a lo habitual. Mientras los símbolos ingresaban al individuo en el reino de lo intangible, las imágenes lo devolvían a las faenas de la existencia.

Vías abstractas

Los inicios de la historia se caracterizaron por un repliegue del abstracto. La personificación de las fuerzas naturales dieron nuevos giros al culto, y una nueva situación político-religiosa requería normas expresivas accesibles a más personas. Mantener la unidad bajo un régimen era necesidad imperante. Para sostener ese nuevo estilo de vida se precisaba de un arte que apelara a los sentimientos y que llevara ideas claras a la comunidad. Se formuló así una estética basada en lo verosímil. No es raro que al llevarla a la práctica se exteriorizara de manera narrativa. Para explicar esa situación Juan-Eduardo Cirlot, al escribir **El espíritu abstracto**, acudió a Renán. Aseveró que en las circunstancias propias del momento:

"...el hombre puebla primeramente el espacio de 'fuerzas libres', es decir, de poderes indeterminados que reflejan el propio estado de la psique, más tarde al estructurar los mitos y los símbolos personalizantes, domina ese mundo animista primigenio y le impone una ley."⁵

A pesar de la preeminencia de los recursos realistas, el abstracto entró en funciones de varias formas. La más conspicua de ellas fue la arquitectura. El sentido geométrico que inspiró las pirámides egipcias y de las altas culturas indígenas del Hemisfero Occidental, respondió al deseo de ofrecer una visión que fundiera las máximas posibili-

dades de rigor y energía. A ese respecto, se ha llegado a afirmar que la mencionada estructura es "la realización más típica de todas las tendencias abstractas".⁶ Se activa en ellas una sensibilidad espacial que responde a estados síquicos que surgen de necesidades culturales específicas. Nótese que en la sociedad faraónica, esos monumentos fueron usados como sepulcros, mientras que en Mesoamérica se empleaban primordialmente como templos. En ambos casos esas construcciones se identificaron con lo supraterráneo. La pirámide se convirtió en cofre representativo de las esperanzas de inmortalidad de los habitantes del valle del Nilo. Es necesario recordar que los *ziggurat* mesopotámicos deben considerarse al tratar asuntos como el que acabamos de discutir. De otra parte, la abstracción se incorpora a los acontecimientos diarios por vía de las nociones de orden, urbanismo, ritmo y con su integración a los sistemas de escritura de estilización caligráfica que se imponen al aristocrático jeroglífico.

Otra ruta de ingreso de la sensibilidad abstracta vino de la convivencia con pueblos que aún no habían experimentado ese tipo de salto dialéctico. Mientras las regias civilizadas imponían un modelo de unidad cimentado en un sistema, las culturas aún subdesarrolladas frecuentaban amétódicamente todo aquello que satisficiera sus ingenuas dudas. De ahí que no tuvieran reparos en ejercitar paralelamente derroteros aparentemente disímiles. Así durante la edad de hierro dominaron los conceptos abstractos traídos por oleadas humanas procedentes de culturas del norte poco avanzadas. Las piezas que se tienen de ese momento son principalmente ornamentos personales. Contienen trazos en forma de rombos, cruces, grecas y otras figuras rigurosamente distribuidas sobre la superficie en líneas o rectángulos. Para ellos la belleza giraba en torno a un concepto donde la simetría delimita claramente los contornos.

Con la cultura cretense se notan cambios significativos. Guardaron los motivos abstractos para fines decorativos. Sus estilizaciones "no se apartan de la naturaleza", más bien la "resumen y recrean con una perfección intelectual y un refinamiento que han justificado se llegara a hablar del modernismo cretense".⁷ Se aprecia en sus espirales características vegetales que van en busca de una belleza formal y anuncian cambios profundos.

Eclipse parcial

En su calidad de depositario de las enseñanzas pitagóricas y como heredero de una tradición donde las huellas de los pueblos indoeuropeos aún

estaban bien marcadas, Platón confirió autoridad filosófica al abstracto en momentos en que se imponía lo figurativo. Nos presenta un esquema cognocitivo que provenía del mundo de las ideas; inmutable y perpetuo. El andamiaje en que estructuró ese reino de perfección es geométrico. En el **Filipo** aquel gran pensador reiteró lo siguiente:

"Porque la belleza de figuras de las que estoy intentando hablar no es la que supone la mayoría: la belleza de animales o de ciertas pinturas; sino, afirma el razonamiento, me refiero a algo así como a recto, circular y a lo engendrado de éstos por los tornos; a planos y sólidos, por reglas y escuadras, si me entiendes; porque estas cosas no son bellas, cual otras, relativamente a algo, sino lo son de natural siempre y de por sí poseen placeres intrínsecos, no comparables a los de rascarse; y hay colores que tienen este tipo de belleza y de placer."⁸

Para el momento en que se escribieron las palabras que preceden, las artes griegas pugnaban por rebasar los límites del verismo, sobre todo, al representar sus dioses. Ya que esas potestades eran perfectas y los mortales eran concebidos como semblanzas imperfectas de las deidades, utilizaban el mecanismo de partir de lo conocido a los desconocido. De esa manera tomaban los ejemplares más notables entre sus congéneres en calidad de modelos para personificar a los todopoderosos. La cantera proporcionadora de estos prototipos fueron las justas olímpicas. Es bueno recordar que los eventos se dedicaban a poderes superiores específicos. Se creía que cada dios tenía una prueba atlética de su preferencia en la cual destacaba. Así los competidores ganadores se convertían en los seres más cercanos en la tierra a las imágenes de los inmortales. Las diosas, a su vez, tenían particularidades que las señalaban. De esa forma las mujeres que más se acercaban a esos arquetipos eran escogidas por los artistas para que les posaran. Servían como instrumentos de aproximación al parecido de las damas del Olimpo. Debemos hacer claro que sus efigies eran el apoyo material que daría el sostén inicial para aprehender la excelsitud suprema a través de un proceso sistemático de idealización. Si agregamos a ese hecho el ansia de escultores como Fidias, Mirón y Policleto por aplicar un sistema perfecto de proporciones, nos preguntamos, ¿cuánto impulso abstractizante existe en ese procedimiento sublimizador?

Grecia y Roma desarrollaron un culto al realismo de proporciones tales que apenas pueden hallarse "ejemplos de abstracción, siquiera orna-

mental, ni de figuración profundamente esquemática."⁹ Definen esa inclinación las palabras de Aristóteles cuando se pronunció en favor de un arte que reprodujera la naturaleza. Sin embargo, él mismo reconoció el círculo como emblema de transformación perpetua, siempre idéntico a sí mismo.¹⁰

Aunque la marea figurativa se mantuvo alta durante toda la época, desde mucho antes hubo cabida para figuras abstractas atrayentes. Los vasos de Diplylón realizados entre los siglos X al VIII A. C. exhiben impresiones geométricas que muestran una disciplina de trabajo que no deja de traducirse en "cierta mecanización y subordinación del ornamento."¹¹ Igualmente en los motivos de origen cretense descollaron emblemas como: espirales, circuitos concéntricos, grecas y dameros que invitan a la reflexión. Por su parte, el estilo jónico aportó sus amplias volutas que fueron aplicadas frecuentemente en la arquitectura greco-romana y durante la posteridad. La abstracción también tuvo audiencia durante los siglos VI y V A. C. en estelas sepulcrales. Llama la atención y debe ser tema de estudio el porqué lo abstracto es reservado para originar una atmósfera de secretividad en torno a aquellos lugares que recuerdan cambios de estado como la muerte. Semejante mudanza en el proceso vital plantea enigmas que sugieren sospechas sobre la posible existencia de otra vida tras la expiración del cuerpo. De ahí que se rastreen expresiones que comuniquen con otras esferas.

En el caso de los etruscos, las filtraciones reflexivas se reducen a "fuertes esquematizaciones y deformaciones del canon" en ciertas figuritas que recuerdan "las obras de Giacometti."¹² La orfebrería, como otra vía a ese género en Etruria, fue esencialmente contemplativa con predomios de incisos curvos.

La presencia de signos abstractos, como hemos visto, fue tímida durante el ciclo clásico. Este lapso fue eminentemente antropomórfico y a veces naturalista. Aunque el dominio estilístico del realismo fue amplio, sin embargo, no eclipsó totalmente lo abstracto. Hemos visto que se abrieron paréntesis que dejaron escapar formas libres. Anteriormente se aludió al requerimiento de un arte orientado a necesidades descriptivas. Como los mensajes artísticos que estudiamos no responden al lenguaje fluido exigido en aquel instante, este no podía ser favorecido por los centros de donde emanaba el poder. Precisaban más bien, producciones cuyas sintaxis compositivas fueran de comprensión momentánea. No podían, por tanto, favorecer la proclividad a la frase plástica como son las propues-

tas del arte especulativo. Al hacer una analogía con la literatura, encontramos que la primera tiene afinidades con el teatro al requerir una atmósfera que ubique al individuo en un ambiente determinado. La abstracción es más parecida a la sabiduría popular que se resume en máximas dislocadas entre sí, como se ve en los dichos recogidos en el **Libro de los muertos** de los egipcios, en **Los proverbios** de Salomón y en los refraneros modernos.

La transformación medieval

Tras el desplome del Imperio Romano de Occidente en el 476 D. C., ante el empuje bárbaro, muchos conceptos forjados bajo el palio de la antigüedad clásica se agrietaron. La hipótesis aristotélica de que la ignorancia y rusticidad de aquellos pueblos les incapacitaba para hacer historia fue puesta en duda al corroborarse lo contrario. Con ellos ingresaron en Europa gustos y mores sociales que a veces chocaban con los existentes.

Desde ese momento se inició el difícil proceso de integrar modos de vida y tradiciones artísticas hasta el momento antagónicas.

Al instalarse los visigodos en la península Ibérica, iniciaron un trajín artístico en que acoplaron los modos traídos por los invasores y los prevalentes en el ámbito donde predominaba la influencia heleno-latina. En su trayectoria conquistadora, estas tribus absorbieron principios estructurales de las edificaciones romanas. El arco de herradura comenzó a ser acompañado por divisiones, frisos, pilastras y zócalos en donde convivirán símbolos y figuraciones. Simplificaron al máximo flora y geometría. Ante la ávida mirada de los observadores, compareció todo el repertorio lineal que transportaron en sus mentes los nuevos habitantes, desde las estepas asiáticas donde los habían practicado durante milenios. La joyería fue más abundante en la procreación de formatos de carácter emblemático. Alternaban figuras con diseños de inspiración bizantina y frecuentemente incluían letras colgantes en sus alhajas. El distanciamiento de las formas evidentes de la naturaleza se exteriorizó en la pintura* y en arcos excelentemente labrados** a los que en ocasiones se les sobreponía la imagen de un sujeto.

Atraen la atención las maneras usadas por los artistas medievales para contemporizar, en los frutos de su creatividad, órdenes que dimanaban de enunciados intelectuales supuestamente encontrados. Es como si hicieran convivir dos realidades en un mismo espacio y tiempo. Pueden éstas sintetizar estados eternos o ser demostrativas de los po-

deres antagónicos que pugnan por el señorío de la humanidad.

Hay en la percepción de Dios, la Virgen, santos y mártires, y en su presentación, acercamientos y alejamientos a la existencia común que interactúan al unísono. Originan intermitencias ópticas como las que se producen al parpadear. Ese ir y venir depende de la incorporación de la silueta a fondos plenamente irreales. Nimbaban los personajes de atmósferas doradas representativas del paraíso. Semejante identificación con el noble metal se basa en la visión que se tenía de lo aurífero. La madurez del oro¹⁴ proviene de su origen solar¹⁵. De ahí que sea visto como el "elemento celestial en que Dios reside".¹⁶ Simboliza además, la inteligencia divina¹⁷ y por tanto el estado representativo de la "perfecta decisión espiritual."¹⁸ Los fulgores que circundan a los personajes actúan como transportadores del pensamiento hacia la idea metafísica del reino celestial, que reside en el inconciente identificándose con el refulgente mineral.

Ejemplos de lo dicho los encontramos en contrastes como los que se ven en la iglesia de San Apolinario el Nuevo. Allí se acoplan las secuencias espaciales de la edificación con la procesión de dignatarios radicada en sus muros. Hay un pareamiento entre el ritmo del desfile y la métrica del artesonado. Se aprecian dos niveles de cadencias en el conjunto. Dichas secuencias remiten de lo conocido a lo desconocido. Lo último corresponde al más allá y se encuentra dispuesto en polígonos que dan la impresión de ser mensajes herméticos en que se prolongan las prácticas pitagóricas.

En el mural de la Última Cena radicado en el mismo lugar, Cristo y sus discípulos fueron dispuestos en torno a una mesa cuyo mantel está estampado con cuadrados subdivididos internamente hasta que los trazos culminan en núcleos redondos. Otro detalle se encuentra en el mosaico que muestra al emperador Justiniano y su esposa Teodora rodeados por las damas y caballeros que componían lo más selecto de su corte. Si observamos bien, esa obra fue cercada por un encintado de carácter abstracto en que los diseños se alternan y cambia totalmente la delineación de su contorno.

El Gótico: arca de la escolástica

Por su parte, el Gótico se ha visto como un "fenómeno contradictorio e híbrido".¹⁹ Es un estilo que convoca emociones aunque:

"En la catedral gótica... la materia no vive sino gracias a sus propias leyes a pesar de su carácter fundamental, que es abstracto..."²⁰

Se ha interpretado su presencia como compendio pétreo de los "conceptos abstracto-esquemáticos" de la escolástica. Razón que le lleva a aspirar al:

"...supremo agotamiento de las posibilidades constructivas con el único fin de alcanzar una intensidad dinámica arrebatadora, superior a todo movimiento inherente a la vida orgánica..."²¹

Wolfflin va más allá, al afirmar que el gótico recapitula:

"Lo que la época encerraba de fantástico, de exaltado y extravagante..."²²

Tan singulares templos se convirtieron en arcos complejas que entrañaban el saber tomista. La prédica cimentada en los evangelios asume apariencias reconocibles, mientras los grandes misterios de la religión se encuentran adosados a la estructura de manera simbólico-abstracta.

El gótico se concibió como unidad de formas artísticas con propósitos pedagógicos. De ahí que cada catedral se convierta en un cosmos con luz propia cuyos espacios sirven de residencia a faunas, floras y poblaciones exclusivas. Las claridades que se filtran por ventanales y vitrales crean un ambiente irreal. Por tanto, quien se sitúe en su interior entrará en un orbe predominantemente abstracto.²³

Hebreos y árabes: abstracción incesante

La permanente ola abstracta que rige las artes de judíos y musulmanes está codificada en sus libros sagrados. Sabemos que la prohibición iconográfica llegó al judío como mandato de Dios.²⁴ Por su parte, Mahoma vedó la hechura de imágenes y presentó al Creador de la siguiente manera:

"en verdad, Alá no se avergüenza de acuñar símbolos de un mosquito o de lo que le es superior; y cuanto a los que creen, saben que ello es la verdad de su Señor, y cuanto a los que no creen, dicen: ¿Qué es lo que quiere Alá con este símil que descarría con él a muchos y encamina con él a muchos? Pero no descarría con él sino a los prevaricadores."²⁵

Las referidas civilizaciones produjeron artes inconfundibles por sus rasgos comunes. Aunque geografía y cronología suscitaron ciertas diferen-

cias, las prácticas de una fe, provocaron afinidades incuestionables.

El marcado afecto por la estilización, demostrado por los hijos de Abraham "casi transmuta en abstracciones las formas..."²⁶ Aún hoy, podemos observar esa orientación en pintores como Marc Chagall y otros del mismo entronque étnico. La estrella de David y los candelabros de siete brazos nos revelan "su mundo de símbolos y de esquemas, más abstractizantes que abstractos..."²⁷ La exploración contemplativa de aquel pueblo ha tenido interrupciones constantes. Cautiverios, dominaciones extranjeras y sobre todo largos milenios de diáspora, han diseminado su arte por todo el planeta circunstancia que provoca dificultades para su clasificación y estudio.

Sin embargo, podemos encontrar una infinidad de producciones estéticas de procedencia islámica. Uno de los capítulos más extraordinarios del sendero abstracto fue escrito por la creatividad de los ismaelitas. Probablemente ha sido la caligrafía el género que mejor revela la espiritualidad alcanzada en su exaltación imaginativa. Fue así, debido a que consideraban la letra como don divino. Por tanto, su cultivo constituía una forma de acercarse a Alá. Los ángulos de la grafía *cúfica* se contraponen al frenesí de espirales que orbitan los monogramas del estilo *nakshi*. Cuando se analizan esas formas de escritura se atisba que siguen los caminos propios de dichas preferencias; la curva orgánica y la lineación mecánica. Al simplificar la geometría, los manuscritos se transforman en una vegetación que alcanzó niveles ilusorios sin precedentes. Sus entrelazamientos comunicaron un mundo intelectual agitado que fue consecuente con la forma en que los conocimientos bulleron en la mente. Debemos indicar que a pesar de la aparente libertad que se percibe a primera vista, la severidad legalista que reglamenta la creatividad musulmana se patentizó tras cada trazo. Probablemente ésta fue la razón por la cual notamos algo parecido al academicismo occidental en su quehacer.

El Renacimiento

Los artistas renacentistas influenciados por las ideas y los hombres que moldearon la época, revaloraron la figuración clásica.²⁸ Ayudó al éxito de la empresa el espíritu realista del capitalismo mercantil que determinó el impulso figurativo de ese período histórico. Cuando banqueros y comerciantes lograron asumir el poder en las ciudades italianas, vieron el gobierno como obra de arte.²⁹ De ahí

que dieran al "arte evidente" la misión comunicativa que les vinculaba con el pueblo.

El abstracto experimentó otro período de arrinconamiento parecido al ocurrido durante el apogeo del mundo grecorromano. Ante el predominio de una estética dirigida a lo explícito, las presentaciones de carácter meditativo tuvieron que ampararse bajo el techo de las artes industriales. Debe advertirse que en muchos casos vemos yacer bajo los rigores de los contornos que definen las figuras; principios que dan soltura a lo imaginativo. El testimonio de Palma el joven respecto a los procedimientos de Tiziano, ejemplifica lo que afirmamos. Decía que el maestro:

"Extendía sobre el lienzo una capa de un determinado color que le servía de base para lo que quería expresar. Yo mismo he visto este fondo vigoroso pintado con simple tierra roja para los medios tonos, o con albayalde. Con el mismo pincel cargado de pintura roja, negra o amarilla realizaba las partes más claras, y en cuatro pinceladas le salía una figura extraordinariamente bien hecha."³⁰

Asimismo advertimos en algunas obras de Caravaggio remanentes que evidencian especulaciones indefinidas dignas de estudiarse. Barroco o rococó participan de los principios renacentistas en cuanto a técnicas se refiere, aunque la búsqueda de credibilidad es activada para alcanzar otros fines.

Lo imaginativo abre otro camino

Con William Blake y Francisco Goya y Lucientes se reactivó la inventiva artística al dar paso a lo irracional. El espíritu medieval que filtra la obra del primero y la utilización subjetiva de forma, luz y color, les adscribieron al romanticismo. Asimismo, el abandono de la "composición espacial lógica"³¹, los enfrentó a las normas de la Edad de la razón que aún tenían vigencia. Por su parte, Goya dio audiencia a la locura en sus pinturas negras. Sus intuiciones le llevaron a "valorar el chorreado, el goteo, el movimiento simple de la mano en informes marañas lineales."³²

Durante el siglo XIX, simbolistas y visualistas llegaron por sus respectivas vías al abstracto. Así, la constancia experimentativa de Claude Monet le llevó a bregar con los efectos lumínicos, la naturaleza del color y el colorido de la naturaleza. Respetó la sensación visual, por lo que en muchas de sus impresiones no intervienen transformaciones intelectuales. Se esforzó por captar el paisaje objetiva y velozmente. Ese sistema dirigido al naturalismo lo llevó al impresionismo abstracto. De

otra parte Gustave Moreau culminó su carrera con algunos prototipos pictóricos en que la representación era sustituida por efusiones cromáticas.

La disolución de la imagen se aprecia en los rumbos seguidos por varios artistas prominentes. Las enseñanzas precubistas de Paul Cezanne, la utilización del color plano en Paul Gauguin, las difusas marinas y panoramas de William Turner y las violentas espirales de Vicent Van Gogh pronostican innovaciones significativas. Ellos prepararon el camino que llevó al rompimiento definitivo con las pautas renacentistas.

Nuevas presencias abstractas

A comienzos del siglo XX las esclusas que frenaban el torrente abstracto se abrieron nuevamente. Hasta entonces, la presencia de esta modalidad se había mantenido en el anonimato. El uso de esos recursos fue reservado para comunicar grandes enigmas y mensajes ocultistas sólo comprensibles a adeptos confiables. La propensión a la clave establece en torno al referido lenguaje teórico ambientes de secretividad. Quebrar la barrera del incógnito que rodeó su práctica indicó manejos distanciadores a los usos profanos. Es posible que las necesidades proselitistas de la Reforma y Contrarreforma con sus exigencias de convencimiento aplazaran el resurgimiento de la abstracción. Aunque los grupos que operaron en el clandestinaje, como logias masónicas y sociedades secretas que precedieron las grandes revoluciones políticas dieciochescas, usaron lo alegórico-esquemático para estrechar vínculos cognocitivos. Tal vez la aparición de autores reconocidos en el contexto del mundo occidental estableció normas de responsabilidad individual, dirigidas a extraer del hombre verdades internas y eternas. Dio cauce a esa reaparición la teosofía, con su afán por asignar atributos determinados a pigmentos y a armazones elementales. También contribuyó Sigmund Freud, quien se interesó por interpretar las abstracciones humanas que se revelan a través de los sueños.³³ El estudio de los trabajos freudianos permitió a muchos artistas explorar la heredad intangible que atesora el inconciente.

El espíritu de la época se vio influenciado por la utilización impetuosa de tonalidades puras y por las demandas elementarizadoras practicadas por algunos artistas durante los albores de la centuria actual. El cubismo en 1907 preludió la llegada de nuevas inclinaciones. Georges Braque y Pablo Picasso respetaron la integridad del color y tramitaron llevar al máximo la simplificación de los objetos a fin de concentrarse en lo esencial. El último dio

un giro al concepto espacial al instaurar la visión biocular antiguamente practicada por los egipcios.

Correspondió al ruso Wassily Kandinsky reiniciar el proceso de la abstracción moderna. Marcel Brion, al referirse a él, dice lo siguiente:

"Pocos pintores contemporáneos, quizás ninguno excepto Klee, han estado, como Kandinsky, abiertos a las grandes llamadas del espíritu y dispuestos a doblegar su estética y técnica en respuesta de estos llamamientos, aunque no en inclinaciones fortuitas de la sensibilidad y la inteligencia: más bien, llevando siempre, más allá, el principio de la necesidad interna hacia un objetivo constante que aparece cada vez más claro y más exigente, a medida que se aproximan a él."³⁴

Todas las etapas del desarrollo artístico tienen lugar en la obra de Kandinsky. El realismo y el repertorio abstracto fueron practicados por él. La clave de su labor probablemente es resumida en estas palabras:

"Los imperativos estéticos surgidos de la reflexión y la revelación adquieren cada vez más, en lo que Kandinsky pinta, una especie de gravedad religiosa. En una época en la que todo el mundo se preocupa de la misión social del arte, es natural que Kandinsky considerara y analizara también esta función social, antes de llegar a lo que él llama el Reino de la Gran Espiritualidad."³⁵

Ese afán de identificación con lo cósmico se revela en expresiones cinéticas, geométricas y orgánicas que alternan con obras donde prevalece el arabesco y en otras que resaltan algunas dosis de expresionismo. Su arte evolucionó en "un marco de entusiasmo lírico en el que las formas y los colores se liberan cada vez más de toda relación con la naturaleza."³⁶

No tardó mucho tiempo sin que las proposiciones geométricas hicieran sentir su presencia. En 1913, Kasimir Malevich, acudió al cuadrado como paso definitivo a la consecución de su ideal de "un mundo sin objetos". Arribó así al suprematismo que ambicionaba culminar el proceso artístico a través de depuraciones concluyentes. Otros cultivadores de las "formas perfectas" fueron Robert Delaunay y Frantisek Kupka.

Entre 1915 y 1922, la rebelión DADA hizo sentir sus criterios favorecedores de lo intuitivo. Su objetivo fue reivindicar la intuición y las libertades artísticas. La vehemencia anárquica que desplega-

ron les condujo a lo absurdo. **El Manifiesto de 1918** se hizo eco de ese sentir al proclamar:

"No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de formas ideales."³⁷

Lo efímero de su presencia no ha impedido que muchas de sus contribuciones aún permanezcan. Incorporaron a las artes nuevos materiales y dieron cabida a la integración de todos los sentidos a las tareas creadoras.

De otra parte Naum Gabo, Vlademir Totlen y Antoine Pevsner propugnaron un movimiento digno de mención: el constructivismo. En el **Manifiesto del realismo**, redactado por Gabo, se autotitularon "realistas". Era así, ya que aseguraban que su contribución estaba dirigida a la creación de nuevas presencias. En su fervor llegaron a proclamar la eliminación del arte por creer que respondía al orden axiológico burgués ya superado. Recomendaban, por tanto, a los artistas, que invirtieran sus esfuerzos en actividades útiles a la comunidad como arquitectura, diseño industrial, publicidad y tipografía.

Luego de la primera guerra mundial, se anheló un arte funcional y abarcador que respondiera a las necesidades de una sociedad democrática y no jerárquica a establecerse en el futuro. Esos postulados dieron origen a la escuela de Bauhaus en Alemania fundada por W. Gropius en 1925. A pesar de sus buenos propósitos, los hombres que se lanzaron a la empresa no pudieron evitar los enemigos doctrinales, entre ellos los nazis. El ascenso al poder de Adolfo Hitler llevó a sus acólitos a perseguir y destruir esa institución cuyo pecado capital fue la práctica del abstracto. La necesidad de un arte realista que respondiera a la indoctrinación que el nuevo régimen necesitaba sembrar en el pueblo explica la persecución de ese grupo. Entretanto, el fascismo no renunció a la utilización de símbolos tan marcadamente abstractos como la cruz gamada. Su bien orquestada propaganda no abandonó nada que creara un ambiente de contagio psicológico Jean-Marie Domenech, en su libro titulado **La propaganda política**, explica como dejaron que los mitos por ellos difundidos flotaran en torno a las banderas, el juego, la música y los rituales.³⁸ Otro sistema que ha marginado la abstracción es el comunismo, el cual ha sido consecuente con su realismo.

En cuanto a lo sucedido durante las últimas décadas, encontramos que han sido prolíferas en ensayos de diversas índoles. El expresionismo abstracto influido por el automatismo surrealista fue

el movimiento más fuerte del período de postguerra. Una tentativa que experimentó éxitos de importancia fue el 'dripping' ideado por Jackson Pollock. Así mismo, el 'op art' y el 'pop art' tuvieron momentos en que su influencia fue bastante amplia.

La abstracción en Puerto Rico

En Puerto Rico los primeros pasos abstraccionistas de los que se tiene conocimiento se dieron para la década de 1950. Era imposible sustraernos a ese torrente estilístico que ya alcanzaba dimensiones internacionales. Desde un primer momento el estudio de las texturas de las materias pictóricas atrajo la atención de sus cultivadores, hecho que les vincula a la variación europea del Expresionismo abstracto: el Informalismo.

En nuestro país los primeros frutos de la abstracción provinieron de las mentes y manos de Olga Albizu, Luis Hernández Cruz y Julio Rosado del Valle durante el decenio de 1950. Dos de los pintores aludidos realizaron sus estudios en Europa, de ahí que conocieran bien los movimientos artístico-intelectuales que bullían en el Viejo Mundo. La referida trilogía sembró el gusto por esta importante modalidad entre nosotros. Durante las décadas del sesenta, setenta y en el lustro en curso hemos sido testigos del crecimiento cuantitativo y cualitativo de las formas que estudiamos. (Esa materia desborda los lindes temáticos de este trabajo.)

Consideraciones de cierre

El genio abstracto brota de un discurrir constante que acompaña a la especie humana desde fechas tempranas. Uno de sus secretos consiste en traducir lo espiritual en términos sensoriales. Para hacerlo han contado, la mayoría de las veces, con la preceptoría de la naturaleza.³⁹ Piet Mondrian afirmó al respecto lo siguiente:

"Y en el arte ocurre lo mismo: no es la sensibilidad o el pensamiento individual del hombre, sino justamente la naturaleza la que conduce la pintura a una plástica purificada, a una expresión estética más estable. Nos conduce a la contemplación, a la exaltación de lo universal y en cierto modo, a un devenir objetivo."⁴⁰

Esa certeza es innegable y es palpable, ya que este arte abstracto suele entrar en consideraciones utópicas. A ese respecto Worringer advirtió con acierto que:

"Plantéase aquí la pregunta pitagórica de la medida en que esta expresividad simbóli-

ca revela una segunda naturaleza ideal. En todo caso, este supuesto es realmente la premisa inconsciente de todo arte que se abandona a la propia expresividad y a la propia legalidad de sus medios expresivos. Ejerce así una verdadera metafísica inconsciente. En ello radica la unidad esencial de todas estas formas de expresividad artística con la música."⁴¹

Todas las potencialidades expresivas que confluyen en los trabajos que ambicionan capturar lo intangible se orientan hacia el goce emancipador que lleva en dirección a lo incógnito. No podemos olvidar que Ferdinand Léger dijo que:

"El motor del arte abstracto está movido por el deseo de perfección y de liberación totales que hace a los santos, los héroes y los locos."

Y casi a renglón seguido aconseja:

"No lo toquéis, está hecho, debía hacerse; quedará."⁴²

La permanencia de lo abstracto la garantiza la persistencia siempre virgen de la reflexión.

*San Pedro de Ager (Lérida y Puigreig [Barcelona])

Iglesia de San Julián de los Prados (Asturias)

**Discos decorativos - Iglesia Santa María del Naranco

1Pérez Ruiz, José Antonio. "Carlos Raquel Rivera: pasión de arte". Catálogo a la exposición retrospectiva Cabal en comienda de Carlos Raquel Rivera, Actividades Culturales, Universidad de Puerto Rico, 9 de marzo - 6 de abril de 1984, pág. 12. También se publicó en El Reportero, sección "Viva", 9 de marzo de 1984, p. 26.

2Ibid.

3Read, Herbert. Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana, México, 1957.

4Worringer, W., Abstracción y naturaleza, 2da. Ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 30.

5Cirlot, Juan-Eduardo, El espíritu abstracto, Barcelona, Nueva Colección Labor, Editorial Labor, 1966, p. 67.

6Ibid, p. 96.

7Ibid, p. 70.

8Platón, Filebo, "Obras completas", Traducción, notas y clave hermenéutica de Juan David Bacca, Caracas, Venezuela, Publicaciones Universidad Central de Venezuela, 1981, Tomo IV, p. 302.

9Cirlot, Op. cit., p. 77.

10Aristóteles, W., "Física", Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulo y notas Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 19, Cap. 14, pp. 637-638.

11Cirlot, Op. cit., p. 77.

12Ibid, p. 78.

- 13Ibid, p. 81.
- 14Este tema está ampliamente discutido en Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, Madrid, 1959.
- 15Pérez Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, 2da. Ed., Madrid, Editorial Tecnos, 1980, p. 327.
- 16Ibid.
- 17Jung, Carl G., *Man and his Symbols*, U.S.A., A Laurel Edition, 1978, p. 269.
- 18Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 4ta. Ed., Barcelona, Editorial Labor, 1981, p. 344.
- 19Warringer, Op. cit., p. 113.
- 20Ibid, p. 116.
- 21Ibid, p. 117.
- 22Wolffin "El arte de Alberto Durero", según lo cita Worringer, Op. cit., p. 117.
- 23Valverde, Héctor, *Historia de la arquitectura*, 5a. Edición, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 110-118.
- 24Colunga D. P., Alberto y Nacar Fuster, Eloino (traductores), *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales, 14va. Ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXIII, libro del Exodo, capítulo 20, versículo 4, p. 104.
- 25Mahoma, El Korán, (versión literal e integral), Traducción, prólogo y notas de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Colección Crisol, 1961, p. 51.
- 26Cirlot, El espíritu abstracto, p. 151.
- 27Ibid, p. 154.
- 28 Burckardt, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, 4ta. Ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1962, Tercera Parte, pp. 135-139.
- 29Ibid, primera parte, p. 71.
- 30Murray, Peter y Linda, *Diccionario de arte y artistas*, 1ra. Edición, Barcelona, Instituto Parramón Ediciones, España, 1978, pp. 543-544.
- 31Ibid, p. 65.
- 32Cirlot, El espíritu abstracto, p. 144.
- 33Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, U.S.A., A Discuss Book, Published by Avon Books, 1965, pp. 376-377.
- 34Brion, Marcel, *Kandinsky*, Barcelona, Librería Editorial Argos, S. A., 1961, p. 139.
- 35Ibid.
- 36Ibid, p. 50.
- 37Tristán Tzara, *Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete manifiestos DADA*, 2da. Ed., Barcelona, Tusquets Editor, 1979, p. 14.
- 38Jean-Marie Domenech, *La propaganda política*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963, pp. 74-77.
- 39Véase a Nathan Cabot Hale, *Abstraction in Art and Nature*, New York, Watson-Guption Publications, 1980.
- 40Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Borrol Editores, 1973, p. 23.
- 41Wilhelm Worringer, *Problemática del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968, p. 19.
- 42Ferdinand Léger, *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975, p. 45.

JOSE ANTONIO PEREZ RUIZ - puertorriqueño, ha publicado innumerables artículos y ensayos sobre temas de arte. Actualmente es profesor de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras y crítico de arte del periódico "El Reportero".

LOS MUSEOS DE PUERTO RICO - I

NACIMIENTO, AGONIA Y MUERTE DE LOS MUSEOS DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

Marimar Benítez

La iniciativa de dotar a Puerto Rico de un cuerpo de museos corresponde a Ricardo Alegría, quien establece el Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico y a partir de 1955 la serie de museos del entonces recién creado Instituto de Cultura Puertorriqueña. A su retiro del Instituto Alegría expresó los objetivos que animaron su trabajo:

"Reconociendo la importancia que tienen los museos para la conservación del patrimonio cultural de los pueblos, así como para la educación de la juventud, iniciamos la tarea de reunir y organizar los elementos necesarios para dotar a Puerto Rico de nuevos museos donde nuestros compatriotas pudieran redescubrir su historia y cultura y sentir el orgullo de su nacionalidad." (1)

La agenda de rescate y afirmación cultural de Alegría se da en un momento clave, cuando Puerto Rico emprende un proceso de cambio radical, "modernizante" que en efecto transforma el carácter de nuestra sociedad. No sería exagerado señalar que la labor del Instituto de Cultura Puertorriqueña bajo Ricardo Alegría se constituyó en un dique de contención ante el peligro de transformarnos en un "reguerete de gente".

Durante su incumbencia en el Instituto (1953-1973) Alegría estableció dieciseis pequeños museos de carácter monográfico que versaban sobre diversos aspectos de nuestra historia y cultura, a saber, el Museo y Parque Arqueológico en el Centro Ceremonial Indígena de Utuado, el Museo de las Ruinas de Caparra, el Museo de Historia Militar en el Fuerte de San Jerónimo, el Museo de Arte Religioso en Porta Coeli, el Museo de Arquitectura Colonial, el Museo de la Familia Puertorriqueña del Siglo XIX, el Museo-Biblioteca y Mausoleo Luis Muñoz Rivera, La Casa del Libro, el Museo de Bellas Artes, el Museo de Farmacia, el Museo del Convento de Santo Domingo, el Museo-Biblioteca José Celso Barbosa, el Museo de Imaginería Popular, el Museo del Grabado

Latinoamericano, Casablanca y el Museo Rodante. Proyectó otros museos, como el Museo del Niño, que tuvieron una corta vida, y fomentó la instauración de varios museos regionales organizados por administraciones municipales y centros culturales.

El pequeño museo ha sido objeto de críticas: incluso bajo la ingrata incumbencia de la Dra. Leticia del Rosario en el Instituto de Cultura se descartó el concepto y se dismantelaron muchos de ellos. Otros han tildado a Alegría de "elitista", por haber proyectado una visión "pequeño-burguesa" en el Museo de la Familia Puertorriqueña del Siglo XIX. Ambas críticas obvian fallas estructurales básicas de que adolece el programa de museos establecido por Alegría y en última instancia resultan superficiales. El concepto del pequeño museo monográfico (versus el magno museo antológico) es una solución tan válida como cualquiera. La crítica de elitismo resulta, desgraciadamente, universal en el mundo de los museos, y representa una contradicción ineludible: son los de arriba los que poseen los medios para promover y conservar objetos de gran valor artístico. Sólo los museos etnográficos logran superar el mote de "elitista", y nunca totalmente. Las gestiones de Alegría de rescatar los objetos y las tradiciones de la cultura popular dejan ver, sin embargo, que esta crítica está mal enfocada.

El problema fundamental del programa de museos del Instituto de Cultura es que estos carecen de la estructura y no desempeñan las funciones de un museo. La definición de un museo como un lugar donde se conservan, estudian, interpretan y exhiben los objetos significativos de la sociedad arroja luz sobre las graves fallas que tuvieron desde siempre los museos establecidos por Alegría, fallas que ninguno de sus sucesores hasta el presente parece tan siquiera entender y menos corregir.

Lo primero es que no se trataba en realidad de pequeños museos con colecciones propias (con excepción de La Casa del Libro), sino de lugares donde se instalaron parte de las colecciones del Instituto. Como consecuencia, no existía una relación entre los objetos que allí se mostraban y la administración de cada museo. Ningún "museo" guardaba archivos de su "colección", porque no tenía tal cosa, ni los empleados funcionaban de custodios de un cuerpo de objetos puesto que esta responsabilidad correspondía a la administración central del Instituto. Todas las piezas eran del Instituto, y al igual que todos los empleados, podían moverse de un "museo" al otro como fichas en un tablero. El sentido del museo como custodio del patrimonio cultural del pueblo no cabía dentro de este esquema. Correspondía esa misión al Instituto propia-

mente, pero allí tampoco se han manejado estos objetos con el rigor necesario.

La premura por organizar estos "museos" convertía a las instalaciones históricas en una mezcolanza de objetos, que en ocasiones no guardaban mucha relación entre sí. Pinturas de la escuela del Cuzco, imaginería sevillana, muebles de conventos de Castilla todos servían para los "museos", dentro de un concepto que respondía más a la belleza de los objetos que al rigor histórico. En efecto lo que se creó fue salas de exhibición en las que se reconstruía cómo pudo haber sido la vida en el Puerto Rico del pasado. El uso de objetos históricos como meros elementos dentro de una decoración o reconstrucción del pasado obviaba el sentido de la colección como cuerpo de objetos únicos, como fuente primaria para estudio crítico, lo que tampoco creó conciencia del imperativo de conservarla. El milagro de la creación de tantos "museos", tan inteligentemente instalados culminó finalmente en el deterioro y la desaparición de casi todos.

Hay que señalar, sin embargo, que el proceso ingente de acopiar estas colecciones y de instalar los museos es una aportación de tal magnitud que opaca estas fallas estructurales de la iniciativa original de Ricardo Alegría. Sus sucesores, con presupuestos más holgados, aunque siempre inadecuados, no han logrado aportar nada comparable. Lo que resulta más serio es que no se ha desarrollado conciencia de las funciones que desempeña un museo más allá de ser una sala de exhibición abierta al público. Las áreas de investigación, interpretación y conservación, languidecen. Es penoso que nadie se haya ocupado, con la diligencia de Alegría, de velar por la magna e imponente colección que éste había logrado acopiar. Tampoco se han realizado esfuerzos por dotar esta empresa museística de personal profesional para su mantenimiento, estudio e interpretación. La situación crítica de los "museos" del ICP se puede resumir en tres renglones fundamentales:

1. Ausencia de un programa preventivo de conservación de los objetos, tanto los que están en exhibición como los que están en bodega. Como resultado, las colecciones se han deteriorado dramáticamente y muchas piezas se han perdido. Las estructuras en sí, muchas de ellas de gran importancia histórica, tampoco han recibido mantenimiento adecuado, y su deterioro ha obligado a que se cierren estos "museos".

2. Ausencia de archivos de cada objeto, de un inventario central de las colecciones, que carecen incluso de número de registro. Algunos objetos tienen 2 ó 3 números de diversos inventarios y existen varias listas de algunas colecciones, pero

ningún archivo. Esta insólita falta de archivos no permite y menos fomenta que se pueda llevar a cabo investigación sobre las colecciones. El objetivo de estudio e interpretación ha quedado, por lo general, a merced de personal de afuera. Otro resultado de esta ausencia de control es la desaparición de objetos, que se sustraen impunemente por no haber récord de ellos, o que se "pierden".

3. Ausencia de un programa de adiestramiento del personal que permita profesionalizarlo.

El deterioro y la pérdida de las valiosas colecciones del Instituto de Cultura dista mucho de los objetivos para los que fue establecido originalmente: "conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales del pueblo de Puerto Rico". (2)

La falta de una infraestructura adecuada aqueja también, aunque no de manera tan dramática, a los otros dos museos del país, el de la Universidad de Puerto Rico y el Museo de Arte de Ponce. En el Museo de la Universidad, sin embargo, bajo el liderazgo de Mari Carmen Ramírez, se han tomado medidas para corregir la situación. Ramírez organizó, con el coauspicio del Instituto, una serie de seminarios de adiestramiento para personal de museos y también dicta un curso de museología en la Facultad de Humanidades de la Universidad.

Una fiebre de museos arropa al país y cada pueblo quiere tener al menos uno. El modelo sigue siendo el pequeño museo de Alegría. Acuden al Instituto en busca de ayuda a pesar de que el ICP, luego de marcharse Alegría, no cuenta con el personal que pueda orientar a otros en esta área. El Instituto sigue abriendo "museos" sin tener guías para su funcionamiento ni haber corregido las fallas que causaron la clausura de los anteriores. Ahora que la Universidad está dando los pasos para adiestrar o al menos orientar el personal que manejará esos museos, conviene reflexionar sobre el sentido de estos cientos de museos que se proyecta establecer. Tal vez podamos dejar de dar palos a ciegas y aprender un poco de la agonía y muerte de los museos del Instituto.

1Ricardo Alegría, **Programa de Parques y Museo del Instituto de Cultura Puertorriqueña**, San Juan, Puerto Rico, 1973, pág. 1.

2Exposición de motivos, Ley 89 de 1955 que creó el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

MARIMARBENITEZ - puertorriqueña, curadora del Museo de Arte de Ponce y crítica de arte del periódico "El Reportero".



Alfredo Hlito, *Efigie con zócalo*, 1986, acrílico 150 cms x 100 cms
Foto: Marta Fernández

ALFREDO HLITO: RETROSPECTIVA EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES. JULIO Y AGOSTO 1987

Un espacio y tiempo presente en Hlito:
espectros, efigies, simulacros, rostros

Silvia de Ambrosini

Presente a la certidumbre de que ninguna escritura existe por sí sola, como sucede con la pintura, intentamos una y otra vez, que los textos se acerquen a las imágenes y que éstas los corroboren. Los casos más felices se presentan cuando las orientaciones del acto creador son las más propicias para desperezar las ideas y las secretas operaciones con las que nacen. Dice el artista: "después de mi pintura abstracta, con influencia del cubismo y de Torres García, integré el grupo Arte Concreto - Buenos Aires, 1946". Ya por ese entonces Mondrian, Vantongerloo, Malevich, mostraban las nuevas posibilidades del espacio pictórico, concebido no ya desde los bordes hacia adentro, sino como desplazamientos en colores puros de enrejados lineales, planos o puntos que se prolongaban indefinidamente; entre tanto, otros artistas evitaban las particiones del plano y creaban un continuum homogéneo, donde se instalaban relaciones magnéticas de atracción o repulsa, de pequeñísimos seres casi inmateriales. En esos años se conocen cuadros como *Análisis de una forma* de Alfredo Hlito. Conjuntos de planos de color, a un mismo nivel de distancia, que descartan la materialidad el simulacro del aire, porque la intermediación del plano monocromo carece de toda alusión a un espacio tridimensional.

Más tarde, las ideas y las obras de Max Bill, son también influencias desencadenantes de otras ideas y realizaciones que Hlito reelabora pero incorporando el relieve, formas y espirales, luz y sombra que imprimirán otros sentidos a los ya dados y adquiridos. Estas formas precisas y difusas, aluden a espacios pluridimensionales y se conectan con procesos físico-matemáticos, para alcanzar el momento de encuentro con nociones como espacio-tiempo.

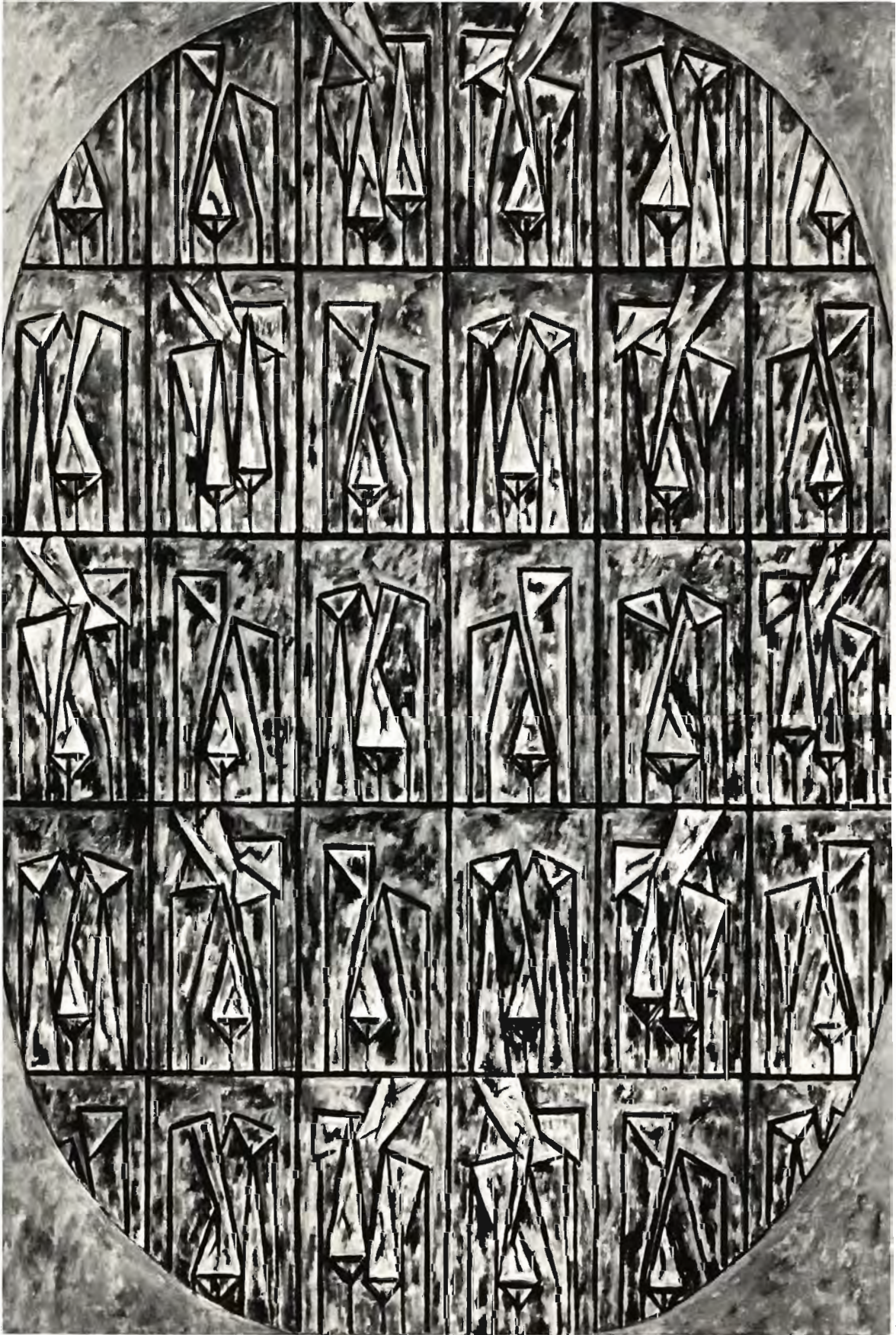
¿Podrán fundirse en un 'presente temporal y físico', cuando sea la no ausencia y el no pasado uno mismo? Un presente como lo opuesto a pasado y un presente como reverso de ausente. Lo intangible de las operaciones abstractas, alcanzó el nivel concreto de una existencia real como la de una pirámide. Pero una nueva concepción apunta ya en Hlito y lo aparta de este género de relaciones, leyes del arte - leyes del universo.

Más preocupado, tal vez, por las implicaciones del pasado artístico que evapora el agua de lo cósmico. Porque Hlito reconoce constantemente, la presencia de trasfondos socio-culturales, que inciden en los ojos y en las manos del pintor, en sus ideas, sentimientos y fantasías.

Las imágenes surgidas hasta entonces, año 1957, no reciben bautismo de palabra alguna, aunque han experimentado previos nacimientos en la historia de la visión, donde un signo curva-color cambió de funciones y de ritos en cada caso, para cada estilo acorde con sus hombres, con su época-lugar e influencias. Después, una voluntad-deseo-expresión pura, parece recubrir la anterior confección concreta y las imágenes pasan a otro limen en una verdadera ascesis pictórica. Como si otra etapa de la abstracción genérica, abarcadora de otras individualidades, hubiera encontrado cómo sensibilizar la inteligencia. Son los *Espectros* donde Hlito es urdimbre entramada de modulaciones cromáticas por breves pinceladas transparentes. Pinceladas irregulares en su presión, tamaño y dirección, que se superponen y yuxtaponen para constituir formas espectrales de color. Formas que separan límites zonales imperceptibles, sin hacer explícito, si sus bordes son fin o comienzo de otros límites pictóricos, o puntos de contacto, como sucede cuando pensamos en nuestros propios límites corporales. El año '60 muestra esos *Espectros* en Buenos Aires, "testimonios de una actitud elementarista que los crea - dice el autor -, partiendo de los componentes más simples de los signos más complejos". Pero no resultan como son, sólo por esto; ni por las convivencias con el cubismo, constructivismo o impresionismo que finalmente lo vincula a un pentagrama musical. Después vuelve al dibu-



Alfredo Hlito, *Yuxtaposición*, 1960-detalle, óleo sobre canvas, 88 cms x 184 cms
Foto: Caldarella



Alfredo Hlito, *Iconostasis*, 1982 acrílico
Foto: Caldarella

jo, el pasado es ahora presente. Es necesidad imperiosa - explica - porque el arte de la pintura es arte compuesto, aunque haya tenido instantes de elementalidad con sólo dibujo o con sólo color. El dictamen es otra vez el de la cultura que nos dice, no olvidar nuestros antecesores porque ellos siguen de algún modo viviendo en nosotros, siendo un yo también ellos, un presente que contiene pasado y ausencia, todo un ello.

Hay un largo viaje, una ausencia prolongada del país de origen, no sin antes dejar las trazas de una invención que quiebra y fractura las formas disparadas como aparecen en la serie *Ejercicios*. Estos, desplazan la inclinación a representar modelos amados y odiados, en diseños abstractos de entradas y salidas. Después, ¡habrán pasado tantas cosas que desconocemos! Diez años de un no contacto con el artista, pueden representar toda una vida o toda una ausencia. Cuando se cumplen, reaparece en 1974 en Buenos Aires.

El dibujo crea, esta vez, superficies cerradas que cobijan tratamientos abiertos sin interferirse. Porque la esencia y la existencia, pese a la limitación de sus ámbitos no pierde nunca su libre albedrío. La pincelada pretérita también retorna como toques fortificados y compactos en columnas de reminiscencias totémicas.

En los últimos años las *Efigies*, con una nueva situación estética, alternan con los "Simulacros". Los personajes son como un gran tema en Hlito que repercuten hasta hoy. El espacio rivaliza y se incluye en la figura, la atmósfera no cesa de reaccionar por las modificaciones que sufre entre las posturas de sus protagonistas. Lo constante en Hlito, se evidencia en un gran tema de ejecución y pensamiento que desde su origen y nacimiento se muestra como en sí mismo, ensimismado como está en los diferentes rostros de cuarenta años de teórico y de pintor. Son los rostros de cada serie de nombres y de bautismos, los que alteran las imágenes visuales de ese gran tema que, sin embargo, permanece como presente continuo. Porque la figuración espacio abierto, lugar cerrado, se manifiesta en un dibujo lineal o en una línea de puntos, en un trazo de color o en un haz de luz.

La virtualidad del espacio pictórico, sigue legalmente convencido de ser único depositario de la connotación de la pintura y de su asombro.

Estas situaciones visuales de propuestas y soluciones enriquecen los sentidos y la significación totalizadora. Porque en cada entidad-imagen o en las secuencias de las mismas, no se diferencia en el cómo existir o en el cómo elegirse, siendo como son modelos de sí mismas. Cambian sí, aparentemente, incorporando nuevos elementos o eliminando otros. Pero es lucha y encuentros simultáneos de un ajuste que emparenta *Idolos*, *Efigies* y *Simulacros*, como representaciones de más que una persona real. Símbolos vivos, cosas ideales...

Las columnas figurables que los precedieron con sus humores e ideas, se revierten ahora en interioridades materiales de dibujo-color, que más que duplicado de sus protagonistas son hipoíconos que prescinden de los modos de ser y de las reminiscencias personales en su nuevo estado de fuerza ascensional que reestablece sus prestigios con sus impulsos cenitales.

En adelante, alrededor de 1986:

Iconostasis extendidos en la linealidad rítmica de friso, donde ellos mismos con remedos griegos, desfilan en procesión escultórica y pictórica según el designio de tintes y trazos. *Efigies*, concentradas en retratos, reminiscencias bizantinas, recomponen sus notas esenciales por el poder de una síntesis rigurosa que ha borrado sus fisonomías particulares. En otras circunstancias aquellas *Efigies* se han alzado en decidido contraste con el fondo, haciéndose más esbeltas para alcanzar su actual estilización.

Simulacros, transformados sus rectas y encuentros angulares en francas incisiones, se nombran como curvas. Son ondulaciones de paisajes y de figuras, ligados en la intimidad del dibujo, del color, de la capacidad matérica, de su motivo central.

La Pintura es, una vez más, con Hlito, la gran significación de un arte compuesto. La virtud atmosférica y la voluntad resolutiva del cuadro están allí.

SILVIA DE AMBROSINI - argentina, crítica e historiadora de arte, es Directora de ARTE INFORMA, que se publica en Buenos Aires.



Alfredo Hlito, *Simulacro*, 1979 acrílico sobre canvas, 130 cms x 110 cms
Foto: Caldarella

ESCULTURA ACTUAL EN PUERTO RICO

Manuel Pérez-Lizano

Con el surrealismo, la abstracción en todas sus variedades y la nueva figuración, el arte puertorriqueño inicia su puesta al día en la plástica, por lo que vista en conjunto, es capaz de reflejar múltiples campos del pensamiento humano a través de una señalada variedad formal. Las citadas tendencias se inician por medio de la pintura para incorporarse más tarde las restantes modalidades plásticas.

Antes de comenzar el tema que nos ocupa, conviene clarificar que por escultura actual aludimos a los artistas nacidos a partir del año 1940, sabiendo que con anterioridad existen fundamentales artistas y que una división generacional a partir del citado año puede ser, quizás, artificial pero necesaria. Por otra parte, creadores como Jaime Suárez, Ana Delia Rivera, Lorraine de Castro, Susana Espinosa y la joven promesa Masaro Pérez, no están incluidos por resultar más lógico su estudio dentro de la cerámica, pese a que los consideramos escultores y ceramistas puros.

Con frecuencia, se comenta que la escultura atraviesa un período de crisis. Dicha afirmación resulta evidente cuando en nuestra rigurosa selección, como debe ser, sólo hay un escultor figurativo con personalidad definida, lo cual resulta sorprendente, pero la causa de la crisis quedará pronto demostrada o, al menos, se intentará. Sin embargo, la escultura abstracta actual es de una marcadísima pujanza mientras que el número de escultores con calidad resulta muy por debajo respecto a fotógrafos, grabadores y pintores. En cuanto al escaso número de escultores se justifica por varias razones, recordando que el primer taller de escultura dedicado a la enseñanza es reciente, 1956, y que la Primera Exposición Histórico-Nacional de la Escultura Puertorriqueña se inaugura en 1983, lo cual indica un retraso, ya superado a la hora de mostrar la situación de la escultura. No obstante, son elogiadas las actividades de la Asociación de Escultores de Puerto Rico, a nivel expositivo (el má-

ximo defecto es la carencia de una rigurosa selección) o con diferentes actos como la Semana de la Escultura en marzo de 1984. Veamos las razones respecto al mencionado retraso. Siempre hay en todos los países menos escultores en comparación a otras artes plásticas por la carestía del utillaje, del propio material y del transporte; la escultura se compra menos por su alto precio y, además, en Puerto Rico no se recurre a los múltiples; como muy bien nos comentaba Edwin Cordero, son muy escasas las exposiciones de escultura de artistas extranjeros por el caro transporte, impidiéndole observar en directo a otros autores; no existe un Museo de Arte Contemporáneo Puertorriqueño, obstaculizando ver a las nuevas generaciones la evolución racional de cualquier expresión artística; el Gobierno no lleva una política coherente ni de adquisición de obras ni de encargos públicos; tan es así que cuando se somete a subasta un proyecto siempre por lógica adquieren los organismos oficiales el más barato, es decir, el peor, por lo que Puerto Rico está repleto de monumentos deleznable; y, para concluir, el nacimiento de un alto número de escultores de calidad media y unos pocos de gran entidad, carece, con frecuencia, de lógica, al igual que en otras manifestaciones del pensamiento humano.

La razón o razones para la inexistencia de buenos escultores figurativos actuales resulta compleja de demostrar. En principio, olvidando a Luisa Géigel de Gandía, llama la atención que sólo hay un escultor figurativo con entidad y que, al mismo tiempo, lleve toda una vida consagrada a la figuración; aludimos a Rafael López del Campo, teniendo en cuenta que, sin la menor duda, José Buscaglia y Tomás Batista son escultores de oficio, es decir, no son creadores. Hubo escultores figurativos de gran calidad (su obra mejor es abstracta) pero durante escaso tiempo, salvo el primer período de Pablo Rubio. Con lo afirmado insinuamos que no existe una continuada tradición escultórica figurativa de gran talla e innovadora, como sucede, por ejemplo, con la pintura y la escultura abstractas.

Dos acontecimientos, muy a principios de 1960, contribuyen al nacimiento de una escultura vigente; uno es el uso del metal y su consiguiente complejidad técnica, formal y temática a través de Rafael Ferrer, Pablo Rubio y John Balossi; el otro es la primera obra abstracta de los artistas Rafael Ferrer y John Balossi, no incluyendo a Rolando López Dirube, con abstracciones desde 1949, porque no arriba a Puerto Rico de Cuba hasta 1961.

Afirmábamos que Rafael López del Campo es el único escultor figurativo de categoría dedica-

do solo y durante toda una vida a dicha línea. Encarna la muy reciente tradición y su labor no ha tenido continuadores en natural camino evolutivo. A López del Campo se le puede reprochar su escasa aparición en público exponiendo con periodicidad, por lo cual su tarea no puede valorarse con exactitud ni tampoco servir como acicate respecto a jóvenes artistas. Pero existen otros escultores de gran calidad que fueron figurativos durante un tiempo más o menos dilatado, sin que su obra haya influenciado en otros artistas dado que, repetimos, no se aprecian varios escultores figurativos actuales con categoría y que hayan asumido la enseñanza y el ejemplo de sus predecesores. Estos artistas son: Julio Rosado del Valle, con un escaso número de esculturas de impacto dramático a las cuales consideramos entre lo mejor de la escultura boricua; períodos de gran entidad vanguardista de Rolando López Dirube; John Balossi con la impresionante y férrea serie inspirada en Corea bajo el título *Soldados* que desarrolla desde 1964 a 1967; Rafael Ferrer entre juegos irónicos de sutil ironía; y, para finalizar, Pablo Rubio con una obra expresionista figurativa, 1967 a 1983, que prefigura su posterior y excepcional abstracción. Además se trata, tras López del Campo, del artista que dedica mayor número de años dentro de la figuración con una constante evolutiva. El ejemplo de estos artistas no florece en la actualidad, pudiendo afirmarse que la incipiente tradición figurativa se corta por el momento, quedando a la espera de un renacer.

Todo lo contrario sucede con la escultura abstracta. Se inicia una imparable tradición a principios de los sesenta que fructifica y continúa en la actualidad con similar categoría y mayor número de artistas. ¿Razones? Posiblemente la novedad de la abstracción y, quizás, el apoyo psicológico de la excepcional pintura abstracta hecha desde varias perspectivas. El caso es que a partir de los sesenta, dos formas amanecen: Lo geométrico y lo informalista con total predominio numérico respecto al anterior, mientras que en la escultura actual los neoconstructivistas superan en número a los informalistas, con lo cual asistimos al aumento de un arte equilibrado, geometrizable. La primera generación de escultores abstractos empieza a finales de los sesenta (López Dirube desde 1949) y su número resulta escaso pero trascendente por ser los iniciadores. Son los siguientes: Rolando López Dirube; George Warreck; Rafael Ferrer con sus hierros soldados a partir de ¿1964?; John Balossi con las series *Paredes de Nubes*, 1968 a 1971, y *Nubes*, 1972 a 1977; Zilia Sánchez con una obra de palpitable erotismo; y, para concluir, Luis Hernández

Cruz que si bien en 1965 concluye tres piezas, es a partir de 1977 que se aprecia una importante obra. De los escultores citados Rolando López Dirube en la serie *Esferas* de 1975 y en obras como *Planetarium #54* de 1982, George Warreck y Luis Hernández Cruz en menor proporción, son los que más han influenciado en otros escultores. Basta recordar el parentesco escultórico de López Dirube con las primeras épocas de Manuel Feliciano y Miriam Zamparelli hasta que consiguen su línea estilística.

En lo correspondiente a la escultura actual, insistimos, los de mayor categoría son abstractos, vislumbrándose, por el momento, sólo a un figurativo. Son nueve artistas cuyas edades oscilan entre los 46 años de Miriam Zamparelli y los 29 de Carlos Dávila, es decir que han nacido entre 1941 y 1958. Sin embargo, del grupo, el que más años lleva trabajando es Pablo Rubio, desde 1960 con 16 años, mientras que los más jóvenes como escultores abstractos son Carlos Dávila y Manuel Feliciano (comienza hace siete años, pese a nacer en 1944), ambos desde 1980.

Dos corrientes plásticas dentro de la abstracción se aprecian diáfana: los neoconstructivistas y los informalistas. Neoconstructivistas son Antonio Navia, Pablo Rubio, Edwin Cordero, Miriam Zamparelli y Carlos Dávila. Antonio Navia es el más radical en cuanto a la tendencia artística y los restantes incorporan con mayor o menor énfasis elementos expresionistas. En este último sentido hay oscilaciones. Zamparelli y Dávila son los más expresionistas; Cordero queda entre medio y Rubio puede tener piezas totalmente neoconstructivistas. Informalistas son Manuel de J. Feliciano, Melquiades Rosario y Celia N. Rodríguez. De los figurativos hemos seleccionado a Robert Torrè; sobre él nos extenderemos tras comentar los abstractos.

En Puerto Rico salvo un público muy minoritario, no ha sido comprendida ni valorada la obra de ANTONIO NAVIA, quizás por la rigurosidad de planteamientos formales e intelectuales. Pintor y escultor, en el presente artículo tratamos su escultura sin incluir piezas de arte conceptual.

Ahondando en las estructuras sociales y científicas, es partidario de un compromiso total plástico y humano. Además, pretende, en frase suya, hacer "consciente el subconsciente", a partir de "un espacio conceptual real hacia un tiempo dinámico de cambio", con lo cual se sitúa en un punto de evolución incluso más allá de problemas sociales. Ya en 1968 tiene cuadros enfatizando en lo geométrico, siendo a partir de 1978 que se adentra en la escultura. Lo neoconstructivista, por su rigor racional, guarda vinculación con el controlado carác-

ter de Navia, que alcanza, en su obra, una especie de sobrio misticismo geométrico.

Usa materiales de gran variedad y belleza que multiplican la impresión de obra bien hecha, con impecable acabado. Acero inoxidable, maderas pulidas o no, bronce, cuerdas y tubos de plástico son algunos de los empleados. Las esculturas pueden ir suspendidas, sobre el suelo o uniendo ambos espacios. El neoconstructivismo de Navia no tiene esa tensión emotiva de otros escultores; prefiere, por medio de la muy medida razón, que todo permanezca en su sitio: reina el equilibrio, naciendo a través de un aparente silencio enigmático, significados no disonantes. Nelson Rivera Rosario afirma respecto a algunas obras que "este balance entre el ser humano y su ambiente, entre la sociedad y la naturaleza, es una preocupación constante y definitoria en la obra de Navia... Construcciones tales como Las Naves y los pájaros son transparentes, y miramos a través de sus cordones, maderas y piezas de plástico y metal". Navia duda sobre la fusión conceptual de alguna obra, pero consideramos que la mayoría de su producción es el resultado de una idea científica (la geometría y la física en lo referente al espacio) transplantada a procedimientos artísticos para unir arte y ciencia. Tengamos en cuenta que para él solo existen creadores, y aquí alude desde un pintor a un físico. Esas formas tan geométricas, a veces casi robots, como si nos encaminaran hacia problemáticas que permanecen inasequibles en cuanto al significado, son de rutilante belleza. En ocasiones recuerdan sus formas a circuitos electrónicos, otras veces a la problemática del espacio. Hace dos años escribíamos sobre Navia unas líneas que siguen vigentes: "Nos adentra en dos problemas intelectuales de gran relevancia: el movimiento y la luz, facetas totalmente imbricadas al espacio-tiempo dentro de las ciencias modernas, todo lo cual se encuentra dentro de continuas revisiones y de dispares interpretaciones; tan es así, que ambos conceptos se enfocan desde campos filosóficos y físicos, como los casos de Heidegger girando dentro de lo existencial, S. Alexander visto como un molde o matriz respecto a la realidad junto a un Minkowski y un Einstein en relación a un continuo espacio-tiempo el año 1905, para pasar este último a crear un espacio-tiempo con curvatura, en concreto un campo gravitatorio, el año 1916..." El texto transcrito alude a su pintura en clara simbiosis con la escultura. Por otra parte, cuando hablamos de movimiento resulta palpable que sus esculturas lo tiene desde un punto de vista hipotético. No es necesario recordar que en arte se puede plasmar la movilidad y lo dinámico sin que ambos existan realmente pero sí de forma indirecta.

El filósofo Heidegger afirmaba que lo "permanente en el pensar es el camino". Pues bien, arduo ha sido, es, el sendero de PABLO RUBIO desde cuando expone con otros artistas en 1960 con 16 años. Para ello, inicia una exhaustiva preparación técnica con toda clase de metales, acompañada por una enorme capacidad de trabajo, que le conduce en 1985 a comenzar un libro bajo el título **Arte y Técnica de la Escultura en Metal**. Asimismo, trabajosa, fue la trayectoria desde 1960 a 1983 con una obra figurativa de reconocida calidad que poco a poco sintetizando y eliminando formas, desemboca en la abstracción. El año 1983 pasa, por razones evolutivas, de ser un excelente artista a encontrar su actual y muy característico estilo, siendo en la actualidad entre los dos más importantes escultores del siglo XX en Puerto Rico. Por muy pequeñas que sean, sus obras están concebidas a nivel ciclópeo por la potencia emanante; de ahí la inmediata relación con grandes tamaños. Domina el volumen a entero capricho, y éste perfora el espacio, dentro de variadas empresas formales, como lo que es: Un continente universal repleto de libertad.

El filósofo español José Ferrater Mora define a la hermenéutica como la "comprensión de las manifestaciones en las cuales se fija la vida permanente y los residuos de la vida humana". En efecto, Pablo Rubio ejecuta algo muy similar pero incorporando más conceptos. Veamos. Combina en muchas obras dos factores: Uno consiste en colocar piedras y carbón, también una imitación en metal, en la base, con lo cual rememora a las raíces del ser humano (pasado hecho presente), por eso guarda matrimonio con Ferrater Mora cuando comenta sobre "la vida permanente y los residuos de la vida que representa por su configuración formal (dinamismo, aventura...) el futuro, de ahí que los materiales sean en acero y cristal. La combinación de ambos elementos en muy variadas intensidades y formas (incluso el pasado-presente no se representa pero permanece lo poético) determina ese hábito espiritual, agresivo, humanista, dinámico, misterioso. Todo un impresionante cúmulo de significados; en concreto, una polisemia intrincada y abarcadora. Dicha sutilísima combinación que realiza a nivel muy consciente con un resultado final desde cotas intuitivas, le impide caer en la representación de lo únicamente bello: la belleza es trascendida, en esto se aprecia sin error su categoría como artista.

Otros motivos que incorpora son formas agudas para expresar dinamismo aéreo proyectado al cosmos, cajas de madera con o sin cristal y acero, que son exentas, o para colocarlas sobre la pared y la sensual esfera como una especie de símbolo te-



Pablo Rubio, *Guerrero Celeste*, 1984, bronze



Miriam Zamparelli, *Escultura*

rrícola y cósmico. La hermosa serie *Cajas*, 1987, consiste en cajas abiertas de madera con agujeros redondos para observar las piedras y el carbón. Son cuadradas o rectangulares y sirven como base incluso cuando incorpora cristal y acero, con lo cual, al tocar el suelo, insiste en la vinculación con lo humano. Resulta perfecto el contraste de la sólida base, por su toque ascensional con la dinámica espiritualidad de las formas realizadas con acero y cristal; los puntos de unión entre ambos conceptos (pasado-futuro) se comunican de manera armónica, integradora e indisoluble para resaltar una total dependencia; incluso en ocasiones la parte superior puede llevar los mismos agujeros que en la base.

Aunque sea prematuro comentar la reciente serie *Reflexión* por no estar concluida, queda correcto afirmar que continúa con la combinación del binomio tiempo y espacio, pero una diferencia de matriz formal se aprecia diáfananamente. Sigue, por supuesto, con el sentido colosal, de fuerza, pero elimina lo aerodinámico como en piezas tipo *Juego de Hipérbola*, 1986, a base de puntas. Son obras que sugieren a un totem más o menos cuadrado con la parte superior plana. Cuánta intencionalidad estética con los entrantes y salientes, el "mordisco" agresor suprimiendo materia para aumentar la complejidad formal y, sobre todo, el gran acierto de las estrías ascensionales para transmitir agilidad impidiendo la carencia de dinamismo. Anhelos, utopías, amores de Pablo Rubio, siempre sin temor, por eso el misterio se conjuga, se vivifica, proyectándose hacia aventuras entre laberintos. Asegurábamos que la potencia, la fuerza, es uno de los patrimonios de Pablo Rubio, lo cual es un rasgo en mayor o menor proporción de los artistas que restan por comentar. Cuando una plancha casi aplasta en 1969 y a los 18 años la mano derecha de EDWIN CORDERO no podía imaginarse que llegaría a ser un escultor tras constantes ejercicios con el barro para rehabilitarse. Las vivencias en Nueva York, 1954 a 1969, y el conocimiento de la vanguardia artística en dicha ciudad influyen en su obra, pero son, sobre todo, las clases impartidas por Rolando López Dirube lo que determina su vocación como escultor, siendo a partir de 1972 que se dedica como profesional. Primero comienza con el dibujo y la pintura. La escultura concluida de 1972 a 1976 es figurativa y en madera con una marcada supresión formal buscando una síntesis expresiva. A la abstracción desemboca en 1976, año que inicia una línea plástica dentro de dos períodos con materiales como terracota, ensamblada o no, y madera a veces con algún elemento metálico. Su obra abstracta es la consecuencia de una evolución

paulatina, aunque también es importante la influencia de los dibujos al transplantar algunas ideas a futuras esculturas.

Al principio ahueca la madera para dar un mayor refinamiento, agilidad y estilización formal a la obra, por lo que un incisivo sensualismo resulta. Hay una pieza que insinúa una maternidad por el tamaño y configuración de la hendidura en la cual coloca una esfera como símbolo de fecundidad. Se trata de un período muy enraizado con los sentimientos. Muy pronto surge la tendencia neoconstructivista. Consiste en una obra, relieves y esculturas, influencia por los tres años que estudia arquitectura. Por tanto, el predominio será la línea curva y la recta, esta última de manera más insistente para las esculturas.

En Cordero concedemos mucha importancia a los relieves, muy entroncados a las esculturas, al adquirir una dimensión diferente por su propio contexto y por un colorido que proviene de su época pictórica, de delicadas tonalidades o impactante, pero casi siempre bien delimitado a base de planos. Sugieren, los relieves, maquetas de ciudades del futuro vistas desde un avión. A veces plantea una especie de laberintos que recuerdan a una escalera. El sobrio uso de lo geométrico nos catapulta a ciudades repletas de un orden tan racional que se trastoca en misterioso, misterio aumentado por el color. Sus relieves son la ciudad imposible deseada, por eso tanto palpar.

Varias son las coordenadas en la mente, riqueza de luces y sombras por los propios volúmenes. La base de todo radica en que las esculturas son edificios más o menos disimulados, muy pesados por la forma ("pegados" al suelo) y por la fuerza que emanan. El gran acierto reside en cómo eliminar un exceso de pesantez sin pérdida de potencia. Para ello, recurre a varios puntos: la parte superior de muchas obras se prolonga con un "brazo" que las estiliza, y cuando esto no se da, aumenta el tamaño de los huecos que descargan de materia al conjunto y trasforman todo en un tejido airoso y, para concluir, el uso de entrantes y salientes que son quiebros para aumentar la agilidad general. Afirmábamos acerca de la simbiosis entre relieves y esculturas; también en éstas anida un matiz enigmático, pero, especialmente, piden un gran tamaño. Esos volúmenes que se "descuelgan" del conjunto desafiando las leyes de la gravedad, esos gigantescos planos-fachadas vacíos casi alienantes pero catapultados en sentido ascensional hacia la incertidumbre, esas perforaciones para "respirar" y esa aparente quietud metafísica que recuerda a los edificios de Giorgio de Chirico (aludimos a la sensación emanante, nunca a una imi-

tación), remarcan un abrazar lo desconocido frente a la pueril crudeza cotidiana.

Se necesita un fuerte carácter acompañado por una insistente vocación para comenzar y no abandonar lo anhelado. Dentro de estos parámetros se inscribe MIRIAM ZAMPARELLI. Pese a su juvenil vocación escultórica comienza en 1976 con 35 años, retraso achacable a un afán por educar a los hijos y a las tareas de hogar, con el agravante de que en la actualidad sufragar los gastos de material impartiendo clases de cocina y organizando cocteles. Se la puede considerar autodidacta pese a los tres meses recibiendo clases de Rolando López Dirube. Si bien trabaja con madera, en la actualidad prefiere el metal porque requiere menor esfuerzo físico y es más rápido.

Sus obras comienzan con un bosquejo que trasplanta a plasticina y luego a la pieza definitiva. Desde un principio se vincula con la abstracción quizá por influjo de su maestro. Precisamente, de López Dirube le viene la única influencia perceptible. En efecto, uso de lo redondo y de la curva, sensualismo forma, perforación de la materia y los anillos en sucesión, nos indican la dependencia como en todo artista cuando comienza. Pero que nadie crea en una simple copia; son esculturas con entidad propia y acabadas de tal manera que al instante se aprecia la presencia de un artista. Basta citar la gran pieza *Homenaje a Derivado 55* de 1983, pieza que anticipa el vigor agresivo característico de su actual temática. Dicho vigor, nunca abandonado, se da también el mismo año en *Parte III* obra que representa un interés por combinar la madera tosca, asunto que pronto deja, con la pulida. *Parte III* es una obra plenamente conseguida con un pie de acero del que nace un tubo que se bifurca para ensamblar los tres tacos de madera que, a su vez, se unen por un tornillo y dos tuercas visibles para guardar relación estética con la tosqueza de la madera. Obra, como otras, hecha casi a hachazos; con rabia, perfecta de volumen.

Una talla como *Espectador I* simboliza, para nosotros, por la unión madera metal, un encuentro armónico de ambos materiales: Naturaleza vegetal y tecnología. Pero lo que calificamos con sello personal se da desde 1984 y es siempre de metal aunque lleva la intención de incorporar tubos de plástico endurecido. Se trata de un neoconstructivismo al que incorpora notas más o menos dominantes de impacto expresionista. Aquí, Zamparelli combina de manera perfecta un riguroso racionalismo con la agresividad controlada. Ambas áreas se interconectan e influyen con variada intensidad, pero teniendo en cuenta que trabaja con metales comprados en chatarrerías, que pinta en colores en-

teros, rojo y negro con norma, o en su color natural. Lo neoconstructivista se construye, casi, como una base que se divide creando juegos espaciales de fuerte potencia. Desde el suelo fluye generando ritmos muy tenues de matiz racionalista así como diferentes alturas y recovecos. Mientras tanto lo expresionista se nos da a dos niveles: Uno consiste en varillas soldadas a los sólidos hierros que retuerce y anuda quizá simbolizando a un mundo opresor, pero que paralelamente puede transmitir (las varillas) una insinuante delicadeza que con frecuencia ascienden para comulgar con lo espiritual;

Carlos Dávila, *Crossover*, 1987, madera y metal



el otro se basa en alargadas puntas que coloca en recónditos lugares o ascendiendo desde la base hasta perderse.

Zamparelli, como enorme escultora, mezcla, hasta el derroche, mundos en permanente y directo choque sin posibilidad de separación, mundos que ama y repudia. Su obra actual es la positiva violencia que atempera, racionaliza y trasmuta en belleza. Domina el caos pero dejándolo libre; si hiciera lo contrario nunca sería escultora.

En el campo escultórico definimos a CARLOS DAVILA como un artista hecho, pese a que tiene 29 años y que su obra exenta alcanza muy escaso número. En realidad hizo numerosas obras durante varios años a partir de 1980 pero al interesarse por una pintura con incorporación de objetos encontrados fue usando piezas de la escultura. En la actualidad su obra guarda una evidente relación con la esculto-pintura. Pintura con elementos escultóricos en mayor o menor medida para colgar sobre la pared. Dávila en la obra exenta, usa también objetos en los cuales "sin ya aparente uso, se posa una pátina producto de los años; con belleza espontánea esperando ser descubierta para vivir de nuevo". Los objetos encontrados se transforman en una escultura que pinta de forma que la obra es neoconstructivista con elementos neodadaístas, partiendo del Robert Rauschenberg de 1961, pero ya en Dávila con personalidad propia.

Respecto a lo pictórico en la escultura "transmite una señalada energía expresionista a base de trazos y en ocasiones rayaduras, configurando capas superpuestas para enriquecer lo textural. Energía del subconsciente, momentos de un vital volcarse, entrega amorosa sin temores. Colores hasta cierto punto llamativos por influencia del entorno puertorriqueño, pero también deslavazados que, de puro enigma, nos catapultan sobre un algo convulso e indomable. Con sugestivos materiales, se afana en un neoconstructivismo donde sorpresa,

complejidad compositiva y refinamiento, son norma". Dávila retuerce el hierro y acopla la madera, se torna toda airosa, sutil y densa. En obras como Crossover, 1987, escultura para colgar a base de óleo sobre madera, metal y alambre, el resultado es la consecuencia de objetos ensamblados, y en ella el tembloroso alambre, como en las esculto-pinturas, penetra el espacio y "se adentra hacia lo desconocido para recordar, de nuevo, una perpetua necesidad de búsqueda incluso en el hallazgo. El escultor español Gorka de Oteiza definió al vacío como un sitio espiritual libre; en efecto, Dávila lo abraza, lo penetra, pero sin destruir una función con ecos de futuro". Al utilizar en las esculturas diferentes elementos, tuerce y retuerce la materia, usa el hueco, hiere y ondula el espacio.

Carlos Dávila "es uno de los escasos artistas puertorriqueños capaz de transformar en obra de arte cualquier objeto, lo cual se vincula al reto permanente, al peligroso juego de ser o ser destruido".

1Antonio Navia, **Obras 1974-1984**, Colegio Universitario de Humacao, 12 al 28 de marzo de 1985 y Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 11 de abril al 5 de mayo de 1985. Textos de María del Pilar González Lamela y Nelson Rivera Rosario.

2Manuel Pérez-Lizano, **Arte Contemporáneo de Puerto Rico. 1950-1983. Cerámica, Escultura, Pintura**, Universidad Central de Bayamón, Ediciones Cruz Anсата, Bayamón, Puerto Rico, 1985, p. 136.

3Texto nuestro para el catálogo **Carlos Dávila Rinaldi** titulado **Mancha-Vacío-Objeto**: Carlos Dávila, Galería Luigi Marrozzini, Calle Cristo, Viejo San Juan, abril, 1987. Nota: A partir de ahora el entrecomillado del texto de Dávila corresponde al citado catálogo.

MANUEL PEREZ-LIZANO - crítico e historiador de arte. Colabora en las revistas españolas **Zaragoza, Bellas Artes** y en el periódico **El Nuevo Día**, Puerto Rico. Entre otros títulos ha publicado; **Surrealismo Aragonés, 1928-1978, Arte Contemporáneo de Puerto Rico, Cerámica, Escultura, Pintura, 1950-1983.**



Marta Pérez, *Santa Casera*, 1985 Collage, 5' x 4'

POR LAS GALERIAS

Delta de Picó

• "Una Historia Inventada", es el sugestivo título de la exhibición de la artista Marta Pérez que el Instituto de Cultura Puertorriqueña montó en su sala principal del Convento de los Dominicos del 24 de septiembre al 25 de octubre de 1987.

Muchas personas desfilaron por la sala y todas, tanto los poco enterados como los conocedores, los críticos y sus compañeros artistas, quedaron fascinados y hasta un poco aturridos, con aquella profusión de diversos objetos, algunos encontrados y otros arrancados, quizás, de olvidados costureros descubiertos por la artista en algún oculto rincón de la nunca olvidada casa solariega de su pueblo de Utuado. Perlas, 'rhinestones', mostacillas, lentejuelas, tules y finos encajes usa Marta Pérez para adornar los mantos con que cubre a sus vírgenes, santas, reinas y hasta a Manuela la Cabra y Vicenta la Pecososa.

"Para expresar su franca femeneidad poética" dice en su artículo del Nuevo Día el crítico de arte Samuel Cherson, "la creadora emplea un estilo visual que pudiéramos llamar primitivista, por un lado alejado de los modos tradicionales o vanguardistas prevalecientes en los centros didácticos (aquí la Academia se fue a pique fue el comentario de la artista) y por otro imbuído de cierto arcaísmo por su afinidad con el hieratismo bizantino, lo que sin duda contribuye al ingenuo encanto de su obra, cautivante tanto para el espectador neófito como para el sofisticado. Si bien es un arte ingenuo, no es enteramente inocente. Hay mucho de velada (y no tan velada) ironía en sus comentarios sobre la fiebre monárquica, suscitada por la reciente visita de la pareja real española a nuestra isla.

También en el área de la crítica social, la ridiculez de ciertas manifestaciones de la Alta Sociedad es acentuada en Los diez mejores... todos con pelo azul".

En el catálogo, y para que todo fuera diferente, en vez de la tradicional introducción, hay un enjundioso diálogo entre nuestro artista gráfico Antonio Martorell y Rosa Luisa Márquez, compañera de Toño en su quehacer teatral. Según discutir el mismo, nos vamos enterando de lo que ellos descubren en la Marta Pérez artista, mujer, inven-

tora de historias fantásticas, coleccionista de mil cosas que recoge, lo mismo en la playa de la Perla, que entre los azules adoquines del Viejo San Juan.

La exposición de Marta Pérez fue a modo de un portafolio de recuerdos, crítica social, caja de sorpresas, colección de objetos encontrados, y más, mucho más, rodeado todo de una fantasía pueblerina difícil de describir.

• La primera exhibición individual de la artista Norah González se efectuó del 18 al 28 de septiembre de 1987 en la galería de la Liga de Arte de San Juan, y recoge dos años y medio de arduo trabajo y dedicación, durante los cuales experimenta con diferentes técnicas logrando desarrollar una obra de fascinante colorido tropical.

• El crítico de arte Ricardo Pau-Llosa colabora en esta columna para informarnos sobre la organización de un archivo en Miami Dade Community College. Este archivo, CEAC, recopilará documentación sobre la obra de tres grupos de artistas visuales; negros del nuevo mundo, hispanos de Estados Unidos y latinoamericanos. El archivo recogerá datos de periódicos, revistas, libros, catálogos de exhibiciones, diapositivas, documentales y otros, que versen sobre escultura, arquitectura, fotografía, estampa, en fin, todas las expresiones de las artes visuales. **El Folleto** que editará este archivo será distribuido entre artistas, coleccionistas, museos, revistas y galerías para suplirles información sobre la producción artística de estas minorías.

• El Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, viene celebrando una serie de exposiciones de gran importancia para las artes visuales puertorriqueñas. Basta recordar la exhibición de xilografía, que nos mostró la trayectoria de esta técnica en Puerto Rico con las obras de los artistas más destacados que han cultivado este medio.

Del 6 al 30 de marzo de 1987 presentó, "Marcos Irizarry: 26 años de obra sobre papel". La exposición cuenta con un catálogo que incluye un ensayo, cronología, bibliografía, entrevista, y abundante ilustración que permite apreciar la labor de este artista, y su destreza en el proceso del intaglio.

Mari Carmen Ramírez en la introducción al catálogo nos dice: "Por lo singular de su visión y por la destreza con que ha manejado el medio del agua-fuerte, la producción de Irizarry ocupa un lugar único en las artes plásticas puertorriqueñas".

Próximamente, Plástica publicará un trabajo sobre Marcos Irizarry en el cual ofrecerá a sus lectores una vasta información sobre el artista y su obra.

- La Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico viene ofreciendo desde su fundación en 1983, una serie de actividades entre las que se cuentan sus exposiciones anuales en Plaza Las Américas. La última tuvo lugar del 2 al 7 de marzo de 1987 y durante la misma el público tuvo la oportunidad de dialogar con las artistas que exhibían su obra. Cinco de las exponentes, en representación de determinado campo del arte, dirigieron el diálogo con el público: Nora Rodríguez en dibujo, Lisa Johnson en pintura, Yolanda Fundora en diseño gráfico, Lorraine de Castro en cerámica y María Elena Perales en escultura. Participaron 29 artistas con una obra cada una. En conjunto podían apreciarse los diversos medios en que se expresa cada artista en particular.

La idea de las Mujeres Artistas de exponer en Plaza Las Américas rompe con la tradición que se mantenía sobre el arte y el museo como sitio a donde sólo pueden llegar los entendidos, y cuyas paredes guardan cosas casi sagradas. Las Mujeres Artistas exponen su arte para todo un pueblo que lo mira, que lo admira, que lo inquiere, y que llega a verlo como un elemento más de la producción humana. Quizás sin proponérselo, este grupo está educando en cada muestra que presenta en Plaza Las Américas.

- El 25 de febrero de 1987, la Galería Botello de Plaza Las Américas inauguró la exposición de la artista puertorriqueña María Emilia Somoza. Esta muestra venía de exponerse en la Sala de Arte Contemporáneo en Quito, Ecuador, donde obtuvo un gran éxito. El aguafuerte, que es una técnica del intaglio, cuenta con muy pocos artistas que la trabajen en Puerto Rico. Se diría que María Emilia Somoza reúne la destreza, devoción y dedicación para hacer de este medio "el método por excelencia de las artes gráficas" como expresara ella misma.

María Emilia Somoza ha alcanzado grandes logros y un gran refinamiento en el grabado en metal. A pesar de ser éste un medio difícil, la artista, consecüente en el trabajo de esta técnica, ha logrado cualidades que le permiten expresiones complejas sólo alcanzadas por quienes dominan el complicado proceso.

En el catálogo de la exposición sobre la artista, Ernesto Alvarez se expresa: "A María Emilia Somoza la podemos identificar con el metal. Nadie como ella en nuestro ambiente artístico se ha dedicado con tanto amor y sapiencia al cultivo del intaglio, a trazar incisiones en la plancha de metal, a someterla a la acción corrosiva del ácido".

- La conocida casa de licores Jack Daniels Tennessee Whisky, cumpliendo con su compromiso con el pueblo de Puerto Rico de fomentar el arte

en la Isla, organizó por cuarto año consecutivo el certamen de fotografía, "Enfoca en Blanco y Negro", esta vez con el tema "El pan nuestro de cada día; cómo la gente se gana la vida en el Puerto Rico de hoy".

Las obras premiadas y seleccionadas por el jurado se exhibieron en la galería de la Liga de Arte de San Juan del 28 de mayo al 11 de julio de 1987. En la categoría profesional el primero y segundo premio correspondieron a Frank Xavier Méndez y José Ricardo Rodríguez respectivamente. En la categoría no profesional, los dos primeros premios correspondieron a: Alberto Rodríguez Robles y Arnaldo Lugo.

- Rafael Trelles presentó al público del 7 al 28 de agosto de 1987, una serie de 30 dibujos de reciente ejecución bajo el título de "Un camino hacia la magia".

El artista, que ha sido merecedor de varios premios en certámenes celebrados en Puerto Rico, es uno de los nuevos valores de la plástica puertorriqueña.

Sobre su obra dice Pérez Lizano: "Un camino hacia la magia indica con exactitud los vericuetos de una obra barroca, en algunos casos refinadísima y capaz de demostrar panoramas sin pérdida del entorno colectivo social".

DELTA DE PICO - puertorriqueña, es miembro fundador de la Liga de Arte de San Juan y de la revista Plástica. Actualmente es directora de la Liga y editora en jefe de Plástica.

María Emilia Somoza, *Regreso*, Aguafuerte.
Foto: E. Borchherding



TENGA UNA COLECCION COMPLETA DE PLASTICA



Números 1 - 2 - 3 - 8 - 16 agotados

Números 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 10 -

11 - 12 - 13 - 14 - 15 \$7.00 c/u



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

- Núm. 4 Núm. 5 Núm. 6 Núm. 7 Núm. 9 **\$7.00 c/u**
 Núm. 10 Núm. 11 Núm. 12 Núm. 13 Núm. 14 Núm. 15 **TOTAL _____**

Nombre _____

Dirección _____

CHEQUE

Zip Code _____

GIRO POSTAL

Liga de Arte Apartado 5181, Puerta de Tierra, San Juan, Puerto Rico 00906-5181

*Volvo
el arte
hecho
Máquina*



Por tantas buenas razones . . .

VOLVO

Calidad que no se discute

EL TESORO DE UN PUEBLO



El Trovador (acrílico-masonite) Augusto Marín Colección de la Cooperativa de Seguros Múltiples

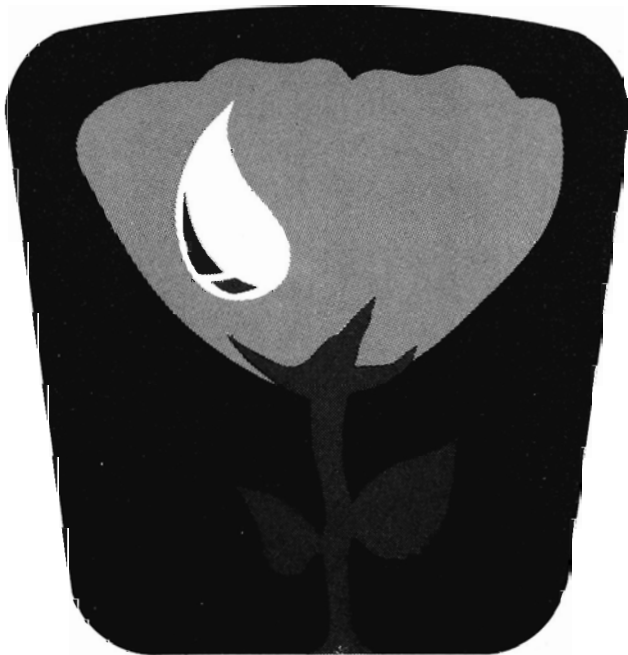
El arte, una de las más altas manifestaciones de la cultura, encarna el espíritu del pueblo. Sus sueños y sus preocupaciones, sus angustias y sus gozos, sus desvelos.

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



Apartado 3846,
San Juan, P.R. 00936
Tel. 758 - 8585

El arte
genuino
despierta
el sentido
y arranca
una emoción



Por ese estímulo que
es fuerza creadora,
el Chase contribuye
hoy y siempre con las
artes en Puerto Rico.



The Chase Manhattan Bank, N.A. Miembro FDIC

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



FIRST
FEDERAL
SAVINGS
BANK



Fragmento del mural "La Plena" de Rafael Tufiño.

Distribuidores de
**WILD
HEERBRUGG**



equipo, materiales
& accesorios para
**ingenieros
arquitectos
contratistas
agrimensores
publicitarios
oficinas
estudiantes**

equipo de campo, arte y
dibujo - alquiler y
reparación de instrumentos
copias de planos
fotocopias ampliaciones y
reducciones xerox

Distribuidores Exclusivos de
TOPCON



mesas de dibujo **STACOR**

Letraset

los mejores productos para las artes gráficas

NEOLT



DIETZGEN



PLAN HOLD

productos de calidad
para archivar trabajos
de arte y planos



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



- 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. Peñuelas (detrás antiguo Sears)
Hato Rey, Puerto Rico 00918 Tel. (809) 758-1078
Horario: 9 A.M. a 6 P.M. de lunes a sábado. Domingo por cita.

GALERIA COABEY

GRAFICA DE PUERTO RICO

Jesús M. Díaz 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 Cerromar
Dorado
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

**GAL
ARIBE C
ERIA C
GALERIA C
GALERIA C
GALERIA C**
ARTE CONTEMPORANEO



Edificio El Caribe - 1er. Piso
San Juan, Puerto Rico 00901



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

95
AÑOS



BANCO POPULAR



MUSEO • DE • ARTE
CONTEMPORANEO
DE • PUERTO • RICO

Una institución sin fines de lucro, incorporada según las leyes del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, con el propósito de reunir en etapas sucesivas de su desarrollo la obra de los artistas contemporáneos que más se han destacado en Puerto Rico, el Caribe y Latinoamérica.

Respalda esta iniciativa. Unete como socio a los **“Amigos del Museo de Arte Contemporáneo” (MAC)**.

Para información escriba a:
Museo de Arte Contemporáneo
G.P.O. Box 2377
San Juan, Puerto Rico 00936

PLASTICA ANTERIOR



PLASTICA REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

EDITORIAL

CODA PARA LA VII BIENAL DE SAN JUAN
Raquel Tibol

UNA MUESTRA ANTOLOGICA DE
ANTONIO MARTORELL
Marianne de Tolentino

LUIS ALONSO, XILOGRAFO
José A. Torres Martín

TAMAYO EN LA VII BIENAL
Margarita Fernández Zavala

EL MUNDO ALEGORICO DE
HERNANDEZ CRUZ
José A. Pérez Ruiz

LAS BIENALES DE SAN JUAN DEL GRABADO
LATINOAMERICANO Y DEL CARIBE:
UNA SINTESIS
Teresa Tió

ENCUENTRO DE CERAMISTAS
CONTEMPORANEOS DE AMERICA LATINA
Roberto Guevara

¿CUAL ES EL PAISAJE CUBANO?
Adelaida de Juan

SYLVIA BLANCO EN EL AMBITO DEL
ARTE INTERNACIONAL
Myrna Rodríguez

ARTE CHICANO: UNA ICONOGRAFIA DE LA
AUTODETERMINACION
Shifra Goldman

LOS DOS ARTES DE GARCIA LORCA
Estelle Irizarry

LOS FRAGMENTOS VITALES DE
ROBERTO FABELLO
Adelaida de Juan

POR LAS GALERIAS
Delta de Picó

PROXIMA PLASTICA

LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN:
VEINTE AÑOS DE SERVICIO A PUERTO RICO
Teresa Tió

LA PINTURA PLAYERA DE
CARMELO SOBRINO, O DE COMO LOS
PUERTORRIQUEÑOS HEMOS DESCUBIERTO
LOS DUENDES DEL LITORAL
Edgardo Rodríguez Juliá

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

JACOBO BORGES. CON MOTIVO DE SU
RETROSPECTIVA "DE LA PESCA AL ESPEJO
DE AGUAS", 1956-1986
Agueda Hernández C.

ARTE LATINOAMERICANO EN LOS
ESTADOS UNIDOS: AL MARGEN DE
ALGUNAS EXPOSICIONES
Efraín Barradas

LA XLIII BIENAL DE VENECIA
Luis Camnitzer

UN ESTRENO CUBISTA:
JUSEP TORRES CAMPALANS,
ALIAS MAX AUB
Estelle Irizarry

LA HISTORIA ORAL Y LOS MUSEOS
Annie Santiago de Curet

ESCULTURA ACTUAL EN PUERTO RICO II
Manuel Pérez-Lizano

CIEN AÑOS DE PINTURA DOMINICANA
Marianne de Tolentino

LA PINTURA DE ALFONSO ARANA
José Antonio Pérez Ruiz

LOS MUSEOS DE PUERTO RICO II.
NACIMIENTO, AGONIA Y MUERTE DE LOS
MUSEOS DEL INSTITUTO DE CULTURA
PUERTORRIQUEÑA
Marimar Benítez

POR LAS GALERIAS
Delta de Picó

P
plástica

