

NUM. 13
AÑO 7, VOL. 1
JULIO 1985

PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN



PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN



El diseño de la portada está basado en el retrato de Marta Traba del artista Francisco Rodón.

REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN.

AÑO 7, VOL. 1, NUM. 13 \$4.00

JULIO 1986

La Liga de Arte de San Juan es una institución sin fines de lucro, no lucrativa, que se dedica a promover el desarrollo y el crecimiento de los estudiantes a través de su escuela, cursos y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del extranjero.

JUNTA DE DIRECTORES

Graciela Candelas, Haydée Venegas, Carmen Rivera, Carlos González, Rosita Haussler, Betsy Padín, Miriam Zamparelli, Teresa Trió, Ramón Arroyo Carrón, Mary Bird, Pedro Quiles

JUNTA EDITORA

Delta de Pico, Margarita Fernández, Ramón Arroyo Carrón, Frances Bothwell de Toro, Teresa Trió, Elsa Costas García.

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, pertenecen a los mismos.

DISEÑO GRAFICO

Gloria Florit

EDITORIAL.....	3
EN TORNO A TRES TRABAJOS DE ANTONIO MARTORELL, ARTISTA PUERTORRIQUEÑO Nelson Rivera Rosario.....	5
LA PALPITANTE GEOMETRIA DE NOEMI RUIZ Jeannette Miller.....	11
MARTA TRABA: UNA MUJER QUE NOS VIO COMO NOSOTROS NO NOS HEMOS PODIDO VER Margarita Fernández Zavala.....	13
CONGRESO Y EXPOSICION DE ARTISTAS ABSTRACTOS EN PUERTO RICO Marianne de Tolentino.....	17
COLECTIVA DE ARTE ABSTRACTO DE PUERTO RICO Jeannette Miller.....	22
MUJERES ARTISTAS DE PUERTO RICO Susana Torruella Leval.....	25
EL OMBLIGO DE D'ARTAGNAN Antonio Martorell.....	31
QUINCE PREGUNTAS A LUIS HERNANDEZ CRUZ Marianne de Tolentino.....	35
LA APORTACION PUERTORRIQUEÑA EN AGPA 1984 Rafael Omar Ruiz.....	39
CERTAMEN DE LA REVISTA SIN NOMBRE.....	45
DIBUJOS DE REBELION CONTROLADA Samuel Cherson.....	47
ENCUENTRO HISPANO-PUERTORRIQUEÑO DE ARTES PLASTICAS Carmelo Sobrino.....	51
LA RESTAURACION Y CONSERVACION DEL "ESTUDIO PARA EL CUADRO EL PAN NUESTRO" Doreen Colon.....	55
FRANCISCO RODON Rafael Squirra.....	59
LA ARQUITECTURA MODERNA SEGUN COLLIN ROWE Warren A. James.....	61
POR LAS GALERIAS Delta de Pico.....	65
RAMON FRADE O DE PORQUE ES NECESARIO, A VECES, BRINDAR CON VINO DE PLATANO Efraim Berradas.....	69



La Liga de Arte de San Juan dedica este número de PLASTICA al National Endowment for the Arts en la celebración de su vigésimo aniversario (1965-1985) y reconoce el constante apoyo que ha brindado al desarrollo de las artes.

Editorial

La idea de organizar un museo que se ocupe del quehacer artístico actual en Puerto Rico ha circulado por largos años en el ambiente cultural isleño. Hasta hace poco, el interés y los esfuerzos de personas y entidades no han sido suficientes para que la idea cobre firmeza. Mientras tanto, nuestras artes plásticas continúan en su más feliz estado de efervescencia dentro del saludable pluralismo que supone el encuentro de artistas consagrados como Rosado del Valle, Lorenzo Homar, Antonio Martorell y Myrna Báez con la obra pujante y retadora de jóvenes artistas como Carlos Collazo, Arnaldo Roche y Lorraine De Castro, entre otros.

Hace poco menos de un año que ha vuelto a surgir, en términos institucionales, el interés por establecer una entidad comprometida con la divulgación de las corrientes artísticas diversas dentro y fuera de Puerto Rico y la responsabilidad de proteger esta herencia y de preservarla para generaciones futuras. A pesar de que en Puerto Rico contamos con museos y salas de exhibición, carece el país de institución alguna que se dedique exclusivamente al reconocimiento, catalogación, exhibición, conservación y difusión de la obra de arte contemporánea.

Conscientes de esta necesidad, la Liga Estudiantes de Arte de San Juan se ha embarcado en la empresa de entusiasmar a ciudadanos e instituciones para iniciar con pie firme la ruta que culminará en la fundación de un *Museo de Arte Contemporáneo*. A tales fines, se están reuniendo desde abril de 1984 un grupo de artistas, críticos de arte, representantes de instituciones culturales y educativas y ciudadanos interesados.

Se procedió de inmediato a crear el *Comité Organizador Museo de Arte Contemporáneo (COMAC)* e incorporar la idea del museo como una entidad sin fines

de lucro, dedicando los meses subsiguientes a la preparación de documentos básicos, efectuar los estudios de programación y ubicación del museo y fomentar la participación gubernamental y de la empresa privada.

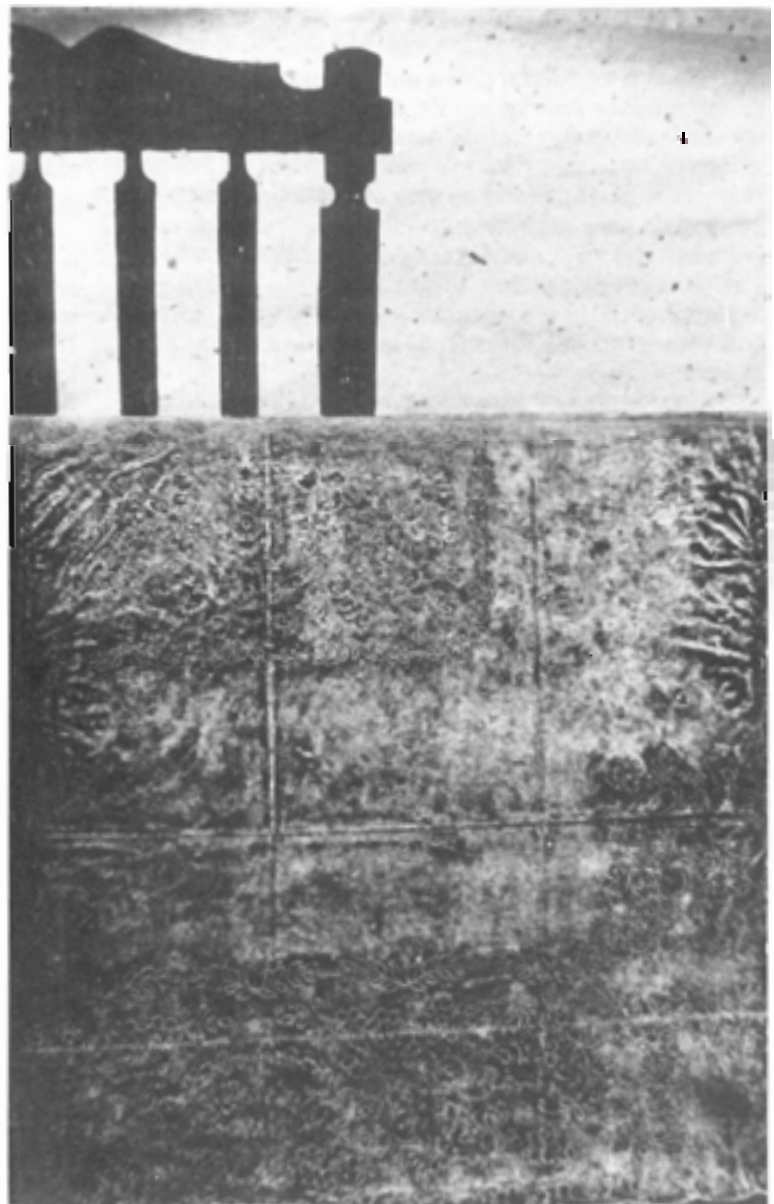
La proximidad del quinto centenario del descubrimiento de América en 1992 sirve como una meta realista por demás para la inauguración del museo. El interés es genuino y la ruta es bien ardua, pero no es posible eludir por más tiempo una responsabilidad que a todos nos compete.

* * *

El 29 de septiembre de 1965 quedó establecido por ley lo que llegaría a ser el organismo de máximo prestigio cultural dentro del gobierno de los Estados Unidos: la Dotación Nacional de las Artes, mejor conocida por su nombre original de *National Endowment for the Arts (NEA)*.

Al cumplir su vigésimo aniversario, la *NEA* persiste en su compromiso cultural más allá de cualquier recorte presupuestario que amenace en opacar su influencia sobre la vida artística norteamericana y de Puerto Rico. La Liga Estudiantes de Arte se honra con los beneficios que tan generosamente le ha brindado la *NEA* por más de ocho años, utilizados en programas educativos de becas, en la preparación de talleres y seminarios y hasta en la subvención parcial de *PLASTICA*, la única revista dedicada exclusivamente a las artes plásticas en el orbe puertorriqueño.

Durante el 1985, la *NEA* estará realizando una serie de actividades conmemorativas del aniversario, que culminarán el 23 de septiembre con la designación de una semana nacional de las artes. *PLASTICA* y la Liga de Arte se identifican plenamente con esta celebración.



Antonio Martorell. *Silla*, del portafolio "Catálogo de Objetos",
1974, xilografía, 65 x 75 cms.

EN TORNO A TRES TRABAJOS DE ANTONIO MARTORELL, ARTISTA PUERTORRIQUEÑO

Nelson Rivera Rosario

On peut admettre, pour ce qui est de l'art, qu'à chaque nouvel usage optique qui a été fait d'un objet correspondait un usage universel qui était fait du même objet. Derrière les objets se cachaient effectivement bien des choses. Et pas seulement des processus électriques ou biologiques, dont on a bien dû découvrir les lois avant qu'on puisse manier les objets; mais aussi des processus sociaux, qui ne sont pas moins décisifs pour savoir si l'on a prise sur les choses.

-Bertolt Brecht, de
Notes sur l'écriture réaliste, 1940.

A lo largo de su carrera, Antonio Martorell ha dedicado gran parte de su obra a la presentación de libros de escritores tales como Tomás Blanco, Ernesto Cardenal, y recientemente el asombroso portafolio de los *Poemas de la oficina* de Mario Benedetti, sin duda alguna su obra gráfica culminante. Este interés por la poesía se manifiesta también en aquellas obras en que no aparece texto alguno: Martorell es poeta gráfico, y como poeta, condensa toda una expresión compleja en un limitado y efectivo número de imágenes. Es esto precisamente lo que ocurre en *Catálogo de objetos* (1974), serie de ocho xilografías sobre papel de arroz en que el artista presenta fragmentos de objetos comunes: el espaldar de un sillón, una mecedora, una cama de pilares con mosquitero, un sillón de mimbre roto, un perchero con un sombrero colgado, una mesa con mantel bordado y su silla, una bañera de patitas con el grifo, y una puerta con un visillo. Los fragmentos de estos objetos habitan un vacío silencioso en donde pierden todo sentido de escala normal, adquiriendo proporciones monumentales a pesar de su sencillez. Estas imágenes, que para un observador desprevenido podrían resultar banales y carentes de interés, son la documentación de una época y de un modo de vida que desaparece. Todos estos objetos, que una vez fueron cuidadosamente laborados a mano, son ahora reemplazados por objetos manufacturados mecánicamente en masa. Los manteles quedan ahora reemplazados por *place-mats* de plástico puestos sobre *counters* de formica; los mosquiteros por *escriñes*, los sillones de mimbre por butacas de caluroso plástico. Al sustituir unos objetos por otros se sustituye o se modifica también el comportamiento social que va unido a éstos. Si en un pasado existieron las bañeras de patitas, es porque había entonces el tiempo para darse un baño y no un duchazo, el tiempo para sentarse a compartir en una mesa y no a comer solo en un *counter* mirando tele-

visión, y el tiempo para mecerse en un fresco sillón de mimbre sin la necesidad del aire acondicionado.

No solamente hubo el tiempo para usar estos objetos, también hubo artesanos cuyo trabajo, aún no reemplazado por la máquina, era necesario para la sociedad en que vivían. Martorell no nos propone que regresemos a la época de los mosquiteros y las bañeras de patitas, ni pretende hacernos creer que aquellos tiempos fueron mejores, pero nos presenta estos objetos para que reflexionemos sobre nuestros *escriñes*, *counters*, y muebles de plástico, y los cambios políticos y sociales que han provocado la existencia de tales objetos. Los delicados



Antonio Martorell, *Bañera*, del portafolio "*Catálogo de Objetos*", 1974, xilografía, 55 x 76 cms.

visillos de antaño son ahora reemplazados por las duras rejillas; la imagen de este objeto común nos obliga a reconsiderar nuestro nuevo modo de vida; por medio de un simple objeto, Martorell nos conduce al inevitable tema del estado político de Puerto Rico.

White Christmas (1980) es la obra de tema abiertamente político más compleja de Martorell, y curiosamente, una de sus más controversiales. El artista parte de un hecho histórico: la ya legendaria nieve de New Hampshire importada via Eastern Airlines por la entonces alcaldesa de San Juan, Felisa Rincón de Gautier, nieve que fuera depositada en el parque Muñoz Rivera para el disfrute de los niños de la Capital a principios de la década del cincuenta. Martorell lleva este acto a sus últimas consecuencias, haciendo que la nevada arroje, no sólo a San Juan, sino a la Isla completa, en una numerosa serie de tarjetas postales con escenas "típicas" a las que añade pintura blanca simulando nieve. El gesto del artista tiene ya un importante precedente en el L.H.O.O.Q. (la Mona Lisa con bigotes, del 1919) y otros *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Martorell enfrenta al espectador a una obra aparentemente banal e insignificante. No hay mucho interés en observar una común y corriente tarjeta postal, no nos impresiona visualmente, fuera de la imagen insolita de la nieve sobre el paisaje tropical. Crea también la sospecha de que, técnicamente, cualquier buen estudiante de pintura podría lograr tales efectos. El espectador podría rechazar el trabajo por no considerarlo suficientemente elaborado, amén de que la repetición casi viciosa del gesto inicial da la impresión (errónea) de que éste se diluye. También es muy fácil rechazar las imágenes: los bañistas de sol, los cortadores de caña, el ballet Areyto, son ridículos bajo toda esa nieve pintada, como es ridículo el enorme témpano de hielo que compite con el Morro por la atención de unos "típicos" personajes que observan desde la nevada isla de Cabra. Martorell no ofrece un indicio claro en esta obra de que esté exponiendo un mensaje preciso a la manera de tantas obras de tema político. Intuimos que la obra es una sátira política pero en ningún momento el artista expresa esto directamente, prefiriendo que el espectador llegue, sin discursos ni imposiciones hechas por el artista, a una conclusión específica: la estadidad para Puerto Rico es como un témpano de hielo en la bahía de San Juan: contra natura. Ahora bien, este mensaje solo llegará al espectador si éste responde al estímulo inicial que provee el artista, si lo busca, si trabaja junto con la obra. Un espectador atento (imprescindible en este caso) se dará cuenta que el mensaje de la obra se encuentra fuera de ésta, en el espectador mismo.

Las tarjetas postales de *White Christmas* rompen con el tradicional modo de comunicar un mensaje político en el que el artista expone, haciendo alarde de su destreza técnica, su ideología política ante un espectador que, aunque no comparta sus ideas, tendrá que reconocer la indudable maestría artística de la obra. Martorell en cambio nos presenta una obra que no reconocemos a primera vista como "arte", y en la que el especta-

dor se encuentra libre para decidir por sí mismo cuál es el mensaje, si alguno, que el artista intenta comunicar. La obra, como alegaba Duchamp, la termina el espectador, quien podrá fácilmente rechazarla con la popular y contundente frase "eso lo puedo hacer yo", o llegar a conclusiones completamente opuestas a la formulada anteriormente, como por ejemplo, "no porque venga la estadidad vamos a tener nieve o perder nuestra identidad".

Se podrá argumentar que una obra de carácter político de la cual se pueden hacer lecturas contradictorias no puede ser efectiva políticamente, pero esta objeción deja de tener validez una vez se reexamina el hecho histórico que impulsa el gesto del artista. El acto de doña Fela, y de todos aquellos que de una forma u otra lo compartieron, evidencia el grado de mentalidad colonizada del puertorriqueño, y en específico, de sus líderes. Al entregar la obra a manos del espectador, negándose a imponer su discurso sobre éste, el artista le provee al espectador —colonizado— los medios para ver y criticar su propia condición hasta el momento oculta. Martorell no le comunica directamente al espectador su condición de colonizado, espera que éste lo descubra por sí solo, iniciándose así, con su propio esfuerzo, su eventual descolonización. Esto explica también la utilización de objetos tan comunes como lo son las tarjetas postales.¹ Al ser expuestas como "arte" estos objetos ordinarios dejan de sernos familiares y se transforman en objetos peculiares, inesperados, que invitan al espectador a explicarlos y criticarlos. Las tarjetas usadas por Martorell son de escenas que reconocemos como "típicas", el paisaje sanjuanero, las playas, campos, comidas, y personajes "típicos", en otras palabras, el folklore comercializado, imágenes manufacturadas en masa para venderle al extranjero un *tropical paradise* de eternas y felices vacaciones, o lo que viene a ser lo mismo, una mentira. Este falso paisaje de tintes Kodak es falsificado una segunda vez por el artista con la "nieve", que a su vez libera al paisaje de su falsedad inicial: la tarjeta-paisaje deja de sernos familiar, y la observamos por primera vez con ojo crítico. De ahí la importancia de haber exhibido los carteles turísticos "al natural", sin ser modificados por el artista, junto con los mismos carteles "nevados", las escenas llamadas "antes y después". De las dos imágenes, es la primera la que es el verdadero objeto de la crítica, la segunda simplemente provee los medios para que este proceso se inicie, gracias al silencioso gesto del artista. En este trabajo,² análogo al de Myrna Báez en su pintura, Martorell elimina de la tradicional representación del paisaje puertorriqueño esa pátina folklórica que nos impide verlo realmente, politizándolo: deja de ser una inocente y pintoresca estampa para convertirse en una combativa denuncia al sistema colonial, destruyendo la imagen impuesta por el colonizador, para que así el colonizado pueda descubrir y construir la suya propia.

En el arte de nuestro siglo se ha visto un interés por sacar la obra de arte de su limitado marco, de su aislamiento como objeto expuesto sobre un pedestal,

para lanzarlo a la vida misma, integrarlo al proceso vital. El uso de objetos cotidianos, como lo observamos en los primeros *collages* de Picasso, los *ready-mades* de Duchamp, los objetos surrealistas, y la obra de artistas tales como Warhol, Rauschenberg y Johns, evidencia esa necesidad de los artistas de confundir los límites entre la experiencia artística y la vital, hasta el punto de negar el arte mismo, como sucede en el caso específico de Duchamp. Los que tuvimos la oportunidad de asistir a la apertura de *White Christmas* en diciembre de 1980 sabemos que la exposición no consistió únicamente de la parte gráfica; además de las tarjetas postales, mapas y carteles de Puerto Rico (nevados), los "copitos de nieve" con los retratos de doña Fela y Carlos Romero fotocopiados y pegados por las azules paredes, techo y piso, y la serie de grabados basados en el texto de la canción *White Christmas* de Irving Berlin, Martorell nos ofreció una experiencia que incluía también el elemento sonoro (escuchábamos a Bing Crosby cantando la mencionada canción), térmico (el público apareció vestido con ropa de invierno), gustativo (nos obsequiaron piraguas a la entrada en vez de los tradicionales vinos y quesos), y la incesante "nieve" de *styrofoam* que caía sobre el nevado patio de la Liga de Arte. El público abrigado en el patio mojado lleno de nieve llegó a producir el mismo efecto de dislocación que producían los paisajes nevados expuestos en la galería: la obra, al igual que la nieve, amenazaba con extenderse fuera de su marco. Un

último elemento, y el que más controversia suscitó, fue la salita "típica puertorriqueña" con que culminaba la exposición. Al fondo de la galería, una sala, decorada al "gusto puertorriqueño", y que incluía el inevitable árbol de navidad, nos esperaba para ofrecernos mediante una cinta videomagnética, el documental de la llegada de la nieve a Puerto Rico, punto de partida de toda la exhibición.

Con esta salita, Martorell retorna a la obra que nos ocupara al principio de este trabajo, el *Catálogo de objetos*. Es esta sala, con su televisor, sofá, flores de plástico, y la reproducción de la *Última cena* de Leonardo (otro *ready-made*), en lo que se han transformado el antiguo sillón de mimbre, la mecedora, y los otros objetos de las xilografías. Y al igual que con éstos últimos, el artista nos propone la observación cuidadosa de esos objetos cotidianos para criticarlos constructivamente desde un punto de vista social. En su artículo titulado *Ensayo de una mirada: la estética caribeña*,³ Martorell ha señalado el móvil que impulsa esta obra: la necesidad del colonizado de ver su medio ambiente, y de verlo con sus propios ojos, no con el de los dominadores. En la salita de la exposición se podían observar aquellos elementos que Martorell sugiere son corrientes en nuestra estética visual, a saber, "el color brillante, la ornamentación por acumulación, el brillo como valor, los patrones de diseño orgánico y la textura como color". La salita, que si bien incluye elementos que podrían ser considerados



Antonio Martorell, *White Christmas*, 1980, tarjeta postal, 12,5 x 10 cms.

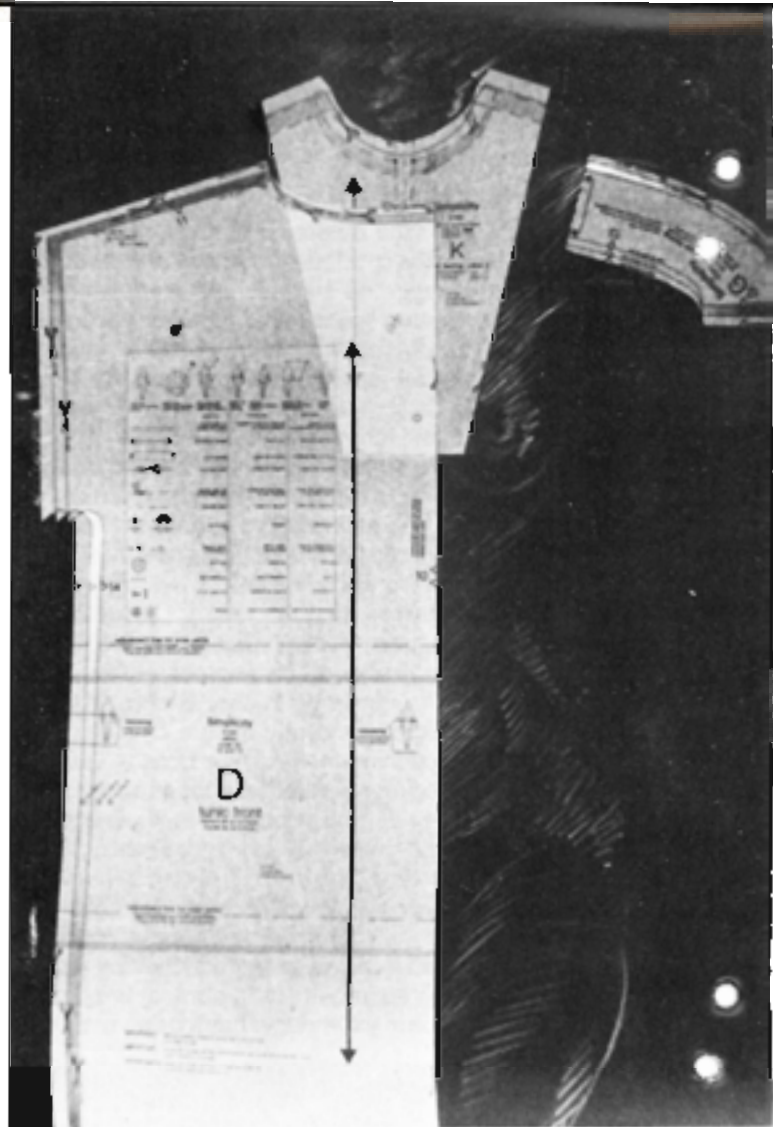
como negativos (los muebles de plástico que no satisfacen las necesidades de nuestro clima) es, para bien o para mal, un reflejo de nuestra condición socio-económica, con todas sus contradicciones. Un análisis superficial de esta sala, al igual que de las tarjetas, podría hacernos llegar a la conclusión de que el artista se mofa o se siente superior al "mal gusto" (debatible) de la gente que se identifica con este tipo de decoración, pero éste no es el caso. Al exponerlas en una galería de arte, Martorell saca fuera de contexto (nuestras) flores plásticas, no para condenarlas, sino para que las veamos y nos veamos, por primera vez, en actitud crítica. Ni linda ni fea, tomamos posesión de ésta, nuestra sala, la asumimos, y nos sentamos a ver un trozo de nuestra insólita historia por televisión.

Al observar este noticiero norteamericano, llegamos finalmente al hecho que da paso a la obra, este hecho histórico que observamos —muchos de nosotros por primera vez— con incredulidad, y que sobrepasa los límites de la imaginación. Es aquí, en el contexto de la instalación de Martorell, y después de habernos provocado una actitud crítica ante lo cotidiano, donde se nos invita a meditar sobre nuestra situación, y sobre nuestros dirigentes políticos, los de hace treinta años y los del presente, que perpetúan los actos en contra del pueblo puertorriqueño.

En *White Christmas* Martorell logra uno de los trabajos más ricos, no solo en contenido, sino también en recursos, que se han hecho en y sobre Puerto Rico, y en el cual se plantean nuevos métodos para abordar artísticamente el difícil tema político, y la comunicación entre la obra de arte y el espectador. Así mismo, el tradicional tema del paisaje adquiere nuevas posibilidades al ser politizado; en Puerto Rico, como en cualquier otro lugar, ningún objeto, ningún tema artístico, es inocente.

Simplicity Patterns (1981) es el título de una serie de (al momento) tres dibujos con collage en que Martorell trata el antiquísimo y tradicional tema del desnudo femenino. El título en inglés, al igual que el de *White Christmas*, ya nos anuncia el carácter irónico de estas tres obras, cuya composición sigue un mismo patrón (valga el juego de palabra): son dibujos a lápiz de un torso desnudo de mujer al cual se le sobrepone pedazos de patrones de costura comerciales marca Simplicity.

Veamos los dibujos por separado. El primero de la serie se diferencia de los otros por ser el único en que se utiliza lápiz a color sobre papel blanco; en los otros dos se utiliza lápiz blanco sobre papel negro, y el color está severamente limitado a unas pequeñas áreas color rosa dentro de los pedazos de patrón pegados. En el primer dibujo se presenta una vista del lateral izquierdo que va de los muslos a la cabeza, sin rostro, de la mujer. La figura aparece en la esquina izquierda del papel, y la mayor parte de la composición la ocupan los pedazos de patrones que, por el modo en que están organizados, parecen reproducir inútilmente el cuerpo o la imagen de la mujer: un patrón de bolsillo imita la cabeza, un patrón de sección de espalda imita el torso. En éste último



Antonio Martorell, *Simplicity Patterns*, 1981, medio mixto, 66 x 75 cms.

Martorell ha recortado un pequeño círculo que sugiere el pezón de un seno. Ninguno de estos patrones se unen coherentemente, permanecen las piezas separadas, haciendo un enorme contraste con el cuerpo articulado de la mujer dibujada que en ocasiones se transparenta por sobre los patrones.

En el segundo dibujo, el uso del lápiz blanco sobre papel negro nos sugiere el lápiz utilizado para marcar la costura. La vista del torso es frontal, vemos parte del rostro muy borroso, y este cuerpo ocupa el centro de la composición. El torso está dividido en dos mitades por un patrón que cubre toda la parte izquierda, dando la impresión de que es asfixiada por este objeto foráneo. Por último, una línea entrecortada cercena la cabeza de la mujer al nivel de la boca. En el tercer dibujo, que es el más escueto de la serie, la vista del torso es trasera, con una dura línea vertical del patrón que imita la espina dorsal del cuerpo.

En los tres dibujos, Martorell ha creado unas figuras que continúan la tradición del desnudo femenino, con cuerpos de ondulantes y voluptuosas curvas. El elemento que rompe con lo tradicional en la presentación

es la imposición de los patrones que violan, con la cortante frialdad de sus líneas, texturas y escritos impresos, los cuerpos dibujados. Desde la patética parodia del cuerpo que construyen los patrones del primer dibujo, pasando por la camisa de fuerza que ahoga el cuerpo del segundo, hasta la brutal imposición del patrón en el tercer dibujo, vemos cómo Martorell una vez más toma un tema tradicional en las artes plásticas y lo politiza: al cuerpo humano, y en específico al femenino, se le imponen unos patrones que nada tienen que ver con su realidad, convirtiéndolos en productos de consumo manufacturados en masa, todo bajo el sello de una falsa "simplicidad". Esta deshumanización del cuerpo se hace aún más obscena cuando Martorell colorea de rosa, "humanizándolos", algunas secciones de los patrones, dejando los cuerpos dibujados sin color, cuerpos enfrascados en una lucha, no resuelta, contra la imposición de elementos ajenos.

Simplicity Patterns, con sus desnudas y vestidas majas, podría muy bien ser visto como otra obra que denuncia las condiciones políticas de Puerto Rico en su relación con los Estados Unidos, como metáfora de la negación de su identidad por patrones impuestos del exterior, pero entendemos que ésta no es la única lectura posible de la misma. Es un trabajo que puede ser efectivo (a diferencia, quizás, de *White Christmas*) fuera del contexto puertorriqueño, y que puede inclusive ganar al exponerse a otras apreciaciones.

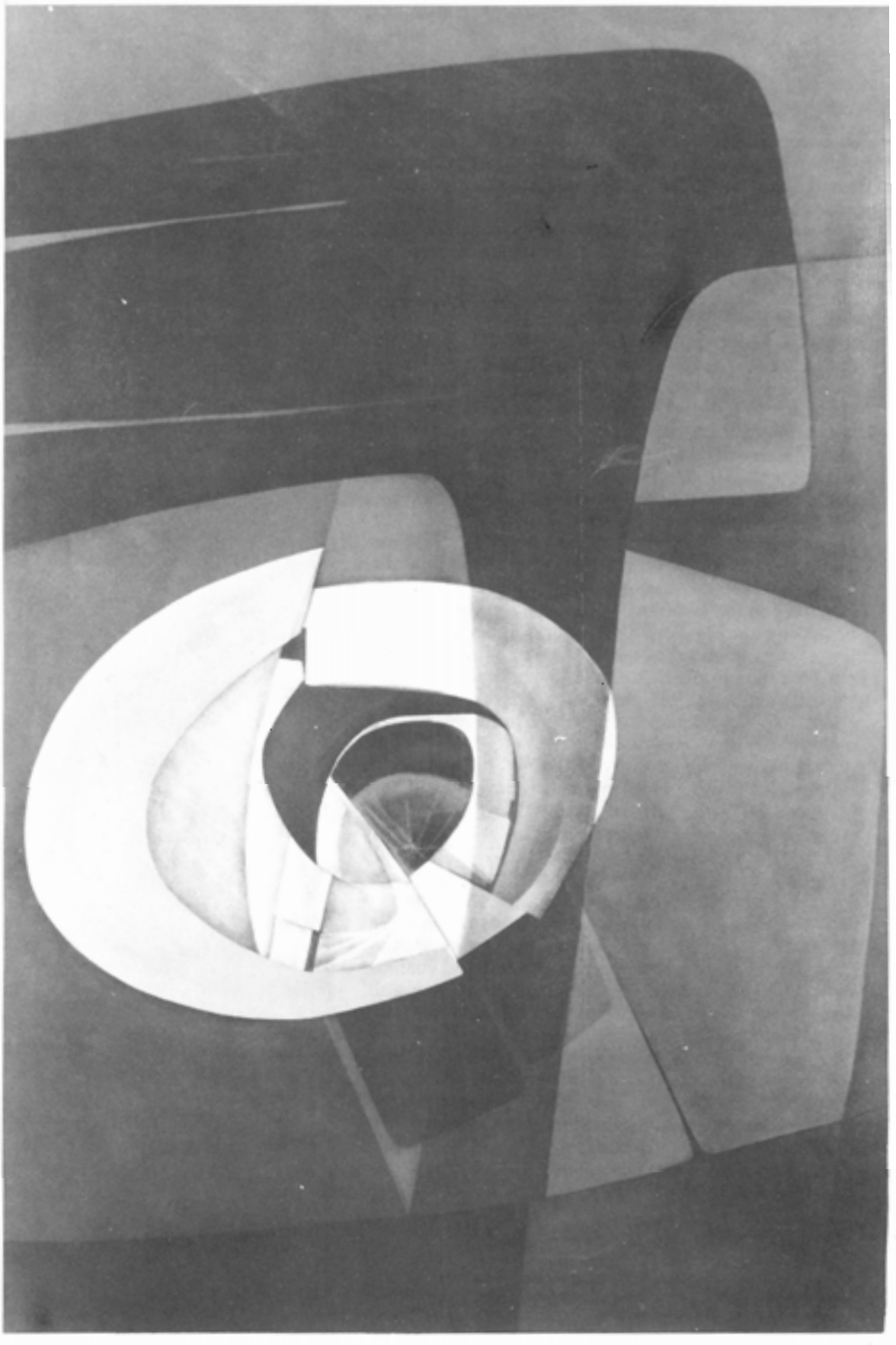
De la ya extensa obra de Martorell salta a la vista primero que nada su gran inventiva para sacar el máximo provecho de toda clase de materiales, desde los más tradicionales hasta los más inesperados y su necesidad de llevar a sus límites los diferentes medios gráficos: salido es que algunos de los grabados del portafolio *Loas* (1979) colindan con la escultura. El reciente portafolio dedicado a Benedetti desafía ya todo intento de clasificación, tal es la explosión de medios y materiales utilizados al crear este verdadero libro, para el cual los métodos tradicionales de exposición (marcos con cristal) resultan ser insatisfactorios: es ésta una obra para tocarla, y sobre todo, manejarla, moverla.

Y quizás sea este elemento de movilidad, de cambio, de transformación, el que mejor defina la obra de Martorell, obra plena de asombrosos descubrimientos compartidos con los indispensables colaboradores de la misma, nosotros los espectadores, y reconocedores de uno de los talentos más apabullantes de las artes plásticas latinoamericanas.

1. El juego de *Barajós Atacán* (1968) utiliza este objeto común rediseñado por el artista como base para la sátira política. en este caso, la política partidista puertorriqueña, que se presenta aquí como un juego. Los integrantes de los diferentes partidos políticos son caricaturizados por el artista, que no vacila en expresar abiertamente su preferencia y desprecio por unos y otros partidos y figuras políticas.
2. *Plantas interiores* (1980), serie de tres xilografías exhibidas junto con *White Christmas* debe ser incluida en este grupo.
3. Revista *Plástica*, diciembre de 1981, página 15.



Antonio Martorell, *Simplicity Patterns*, 1981, medio mixto, 55 x 75 cms.



Noemi Ruiz, *Diálogo con el Espacio*, 1984, acrílico sobre tela,
120 x 180 cm.

LA PALPITANTE GEOMETRIA DE NOEMI RUIZ

Jeannette Miller

Noemi Ruiz es una mujer puertorriqueña que tiene más de veinte años en el trabajo artístico. Esta continuidad ha venido produciendo etapas en su obra, donde la búsqueda de sí misma y de una forma que pueda transmitir su interioridad, queden aunados. Elementalmente pintora, esta artista ha incursionado en el grabado como todo buen creador puertorriqueño, siguiendo una tradición no sólo formativa, sino comunicativa, que según sus propias palabras, le sirve de descanso después de ese proceso de tensión por el que atraviesa cuando pinta sus cuadros.

Las telas de Noemi son en su mayoría, de gran formato, pero estos espacios no han sido así desde siempre; por el contrario, cada pulgada de tela ha sido conquistada mediante un proceso sensorial-conceptual, donde las ideas van tomando cuerpo a través de una férrea disciplina, basada en un tratamiento elementalmente geométrico. Pero la geometría que en cualquier artista podría ser indicador de frialdad o de mera síntesis formal, en Noemi Ruiz resulta, por las disposiciones de luz y sombra a las que somete sus diseños, una especie de excusa para ordenar mundos intrincados y palpitantes, donde la volumetría rompe con la exactitud para sacar masas a flote o alejarlas, creando un palpito de cuerpo viviente, de forma orgánica (pétalo, núcleo, huevo, eje...), donde una vida escondida estremece y sacude el cinturón de la línea.

Si hay una palabra que no puede definir los cuadros de Noemi Ruiz es exactitud. Muy por el contrario, cada pedazo en que encierra sus ideas, cada bloque en que divide la tela, filtra una vida latente que esta magnífica pintora logra corporeizar mediante una traducción de la realidad, de su propia realidad, no exenta de referencias al mundo que la rodea. Porque el mundo de Noemi Ruiz, pintora, mujer, profesora de arte, también es un mundo de intuiciones y palpitos receptivos, un mundo donde la mentira y la verdad se interpenetran, un mundo de magia y mito soterrado bajo la máscara civilizada, un mundo donde todo está por hacer o descubrir y donde la lógica debe ser impuesta sobre el caos de las oposiciones extremas.

Se ha dicho que América es una tierra de instintos y que en artes visuales los que han intentado imponer el dominio de la razón han tenido que compartirla con la fuerza de la creación irracional. Por eso cuando la artista

trata de aplicar la lógica de su pensamiento civilizado, el cúmulo de experiencias que la conforman como ser humano se rebelan y la toman de la mano para obligarla a crear sus propias definiciones.

En la exposición colectiva del *Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico*, colgada en el Arsenal de la Puntilla, la desde hace ya veinte años abstracta Noemi Ruiz presenta dos cuadros de solución nitida donde no sólo la línea, sino las calidades cromáticas, se oponen como valores de sostenimiento. Rojo, blanco y negro en *Diálogo con el Espacio*; azules y negro con algo de carne, de tierra, de luz incandescente, en *Noche en el Trópico*. En estos trabajos la artista acude a sus conocimientos de los tonos, a las presencias de planos que se diluyen por un mecanismo de apenas perceptible sombreado que ella superpone y que saca las formas esenciales de su rigidez, decanta las aristas de las primeras simetrías aplicando un tratamiento que podríamos llamar de dulcificación de la imagen; una imagen rígida que de momento comienza a moverse, que transmite un mundo ordenado, donde sin embargo, el estallido de la vida subyace.

En el primer cuadro el dinamismo compositivo es el eje de los planteamientos formales; óvulo, centro, vórtice generando cuadriláteros nunca similares. De momento, un cuadrado se adelgaza para convertirse en triángulo, los círculos se abren y emergen elípticamente, sin permitir filiosidades. Porque un elemento esencial en el lenguaje visual de Noemi Ruiz es la anulación de las aristas; de ahí, de esa tensión de ángulos que se convierten en esquinas redondeadas, emerge el dinamismo que los engendra y que perpetúa ese movimiento que nunca termina, proponiendo una figura como el motor de la otra.

Esa vida latente, apresada por los enrejados de la lógica geométrica, perfectamente dados en el planismo de la superficie de la tela, no en su estructura dibujística y de color, es lo que convierte *Noche en el Trópico* en una respuesta estética importante. Una atmósfera umbrosa, prohibida, de magia y de poesía, ubica esta obra dentro de la producción imaginista. La realidad afroantillana, dada en esas presencias de bloques rituales; el dramatismo delirante de los azules incendiados y del negro, lo confirman. Muchas veces, acercándonos a sus cuadros, y sabiendo que Ruiz maneja los

recursos pictóricos como le da la gana, apreciamos la leve deformidad de esas líneas contrastantes, casi hilos, que enmarcan las volumetrías y esta casi imperceptible deformidad, especie de temblor que confirma la inseguridad latente en toda búsqueda. Noemi Ruiz destruye la aparente perfección de sus resultados, nos dice: *"soy yo quien crea este mundo, quien lo rige y determina, esta línea soy yo, el ser que crea esta totalidad y el único capaz de destruirla"*.

Difícilmente un espectador pase delante de una obra de esta pintora puertorriqueña y no se sienta dinamizado. Alta profesionalidad llena de poesía podría ser una de las definiciones para su obra. Una enorme sensibilidad domada por el concepto y la técnica en una interacción de lenguajes que permite un alto nivel de significación. Si como se ha dicho la comunicación sólo se produce dentro de niveles similares, creemos que la obra de Noemi Ruiz va más allá; toca al conocedor de la pintura por los recursos profesionales en juego, y también toca al espectador promedio; porque sus cuadros, que se reciben en un primer momento sin que hayamos podido entrar en el campo de las reflexiones, son capaces de desatar todo un juego de emociones y de consideraciones que nos llevan a penetrar un mundo donde lo bello logra la dimensión desalienante de los otros valores, y nos ayuda a reencontrar parte de lo mejor de nosotros mismos.

Por plantear el encuentro de los opuestos que es la ley de la vida, por la polaridad de sus soluciones geométricas versus sus tratamientos del color, por ser capaz de llevar, no sólo una idea, sino todo un convencimiento sobre el lenguaje estético que utiliza y hace suyo mediante el manejo de sus potencialidades significativas; por enriquecer su obra, además, con las memorias que almacena su mundo sensorial, anárquico, simultáneo y condicionado por un medio específico, la obra de Noemí Ruiz, geometría y sensualidad, magia y concepto, disciplina y emotividad, al igual que los ejes expansivos y nucleantes de sus estructuras, generan múltiples asociaciones; tan disímiles como la propia historia de los espectadores que reciben su mensaje visual.

MARTA TRABA: UNA MUJER QUE NOS VIO COMO NOSOTROS NO NOS HEMOS PODIDO VER

Margarita Fernández Zavala

Marta Traba nunca deja de maravillarme. Ella ha quedado en mí, como en tantos otros estudiantes de Bellas Artes que asistimos a sus clases regulares, como una resonancia constante y como una puerta de acceso. He vuelto cientos de veces a sus textos, a sus razonamientos, tras sus pasos, para encontrarlos siempre pertinentes. Por su capacidad de provocación ella me coloca dentro de su mirada penetrante, mirando (sobre todo) hacia adentro. Y ahora que intento recordarla desde esta querencia mía que sólo pude (en su momento) expresarle vagamente a través de mi mirada y de mi actividad artística, me encuentro añorando su elocuencia para poder expresarles todo lo que significó para mí. Ella fue ese ejemplo que me ayudó a definirme, que me transformó. Hoy quiero ampliar esta perspectiva para intentar expresar lo que ha significado esta magnífica mujer para los artistas que represento. Confieso que me impulsa por un lado el afecto y por otro la rabia y la pena de ver cuán mezquinamente la enjuician quienes no la lograron entender. La recopilación de su bibliografía y datos biográficos corroboraron lo que ya sabía...que sus opiniones apasionadas nos dividieron sobre ella. Hoy, lo que es peor, este país nuestro va borrando con su ignorancia un trabajo insustituible.

Sospecho que esta ignorancia incluso alcanzó a quienes redactaron la noticia de su muerte. Admitían que ella era importante, sin saber claramente el porqué. Sólo para mí y para otros a quienes realmente nos importa el arte, fue y sigue siendo importante.

Sus escritos son relevantes para los que aquí pretendemos aclarar la dinámica construcción de la personalidad nacional e individual y entender la relación que existe entre ella y nuestro trabajo artístico, que evidentemente va más allá de una forma o de un contenido folklórico insípidos.

A fin de cuentas —¿quién fue Marta Traba? Yo lo veo así. Esta diminuta gigante llegó a nuestra isla traída en su relación con Angel Rama para encontrar aquí un vacío en la crítica de arte que aún tras su forzado exilio, estamos luchando por llenar. Llegó ampliamente acreditada con estudios en la Universidad de Buenos Aires, en París, en la escuela de Altos Estudios de la Sorbona y en la Escuela del Louvre bajo la dirección de Pierre Francastel. Trajo consigo experiencia como señaladora de caminos en la cultura y las artes de Colombia, ganada por sus columnas de crítica en los periódicos y cargos de administradora de Departamentos de arte y cultura en diversas universidades. Traía

además una larga lista de colaboraciones en revistas, seminarios y jurados de exposición. Contaba ya con siete libros de crítica artística especializados en arte latinoamericano, cuatro libros de narrativa, dos investigaciones importantes sobre arte contemporáneo para las universidades norteamericanas Yale y Harvard, la fundación del Centro Latinoamericano de Investigaciones de Arte en Montevideo y la fundación y dirección del importante Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Apoiada en esta experiencia, se instaló rápidamente entre nosotros e inmediatamente intentó entendernos. Leyó vorazmente de lo nuestro para orientarse. Y con la generosidad de una intelectual honesta nos hizo partícipes de su proceso de comprensión. Su paso firme la fue llevando a través de muchos niveles hasta conocer nuestro arte desde nuestras particulares necesidades. Siento que se colocó entre nosotros lo más parecida a nosotros que pueda lograr un extranjero, y aquí, de habersele permitido, hubiera establecido su residencia.

Con la década del 70 por comenzar, Marta Traba se vinculó desde su cátedra en el departamento de Bellas Artes del Recinto Grande, a una Universidad que estaba en convulsión. Pero en verdad, todo era un espejismo, una efervescencia ilusoria poco usual. Creíamos asistir a la cita impostergable del afincamiento de una conciencia más firme. Todo, desde luego, se desvaneció prontamente.

El Departamento de Bellas Artes, por su parte, no participó. Allí no lograron repercutir las discusiones avanzadas de la comunidad universitaria. Parecía como si los artistas estuviéramos hechos de otro material. Atrapados entre la ilusión del genio, la intuición y la inspiración, dormíamos placidamente sin contacto con la lucha cotidiana que se desarrollaba fuera del departamento. Enajenación esta promovida por una sombrilla ideológica llamada prontuarios cuyo punto de partida era un análisis tradicional desde una perspectiva universalista; desde el nicho inamovible de los grandes centros de arte europeo hasta la primera postguerra, y de los norteamericanos después. Hacían tantas concesiones para ubicarnos allá, que nos sacamos de nuestras propias esferas, de la propia conciencia. La penetración cultural estaba oficialmente consentida. El mundo latinoamericano con su arte cómplice del nuestro, quedaba sin desmontar. Y aquellos artistas que desde la década del 50 venían insistiendo con sus trabajos y sus escritos en la construcción de un arte nacional como Lorenzo Homar, José A. Torres Martínó, Rafael Tufiño, Carlos

Raquel Rivera, Myrna Báez y Antonio Martorell (entre otros), cuya estructura de sentido, por parafrasear el lenguaje de Traba, veríamos luego era más afín con la suya, trabajaban desvinculados de la Universidad. Creo que fue aquí al enfrentar tan evidente e injusta omisión temática, que Marta Traba aceptó la soledad inevitable del disidente. Alertada rápidamente, comenzó el debate combativo que la caracterizó.

Para muchos de nosotros, el arte latinoamericano contemporáneo nació con Marta Traba. Ella, en reacción vindicativa, llenó ese gran vacío con su comprometida perspectiva latinoamericana, por lo cual su desplazo ideológico no se hizo esperar. Sus planteamientos tenían pocas fisuras y venían aliados con una reciedumbre intelectual y una verticalidad que la hacían difícil de ignorar o refutar. La vasta información de primera mano que obtuvimos por medio de sus cursos y charlas sobre la modernidad y el arte desde la vertiente tercer mundista latinoamericana, fue enriquecedora. Más importante aún fue el lúcido esquema de comprensión de las identidades nacionales dentro del macro lente de la búsqueda de una identidad latinoamericana. Sus juicios no eran insustanciales ni cándidos. Nunca nos presentó datos sueltos o aislados. Su mirada abarcadora nacía de una mente penetrante y ordenadora. ¡Y ni hablar de su lenguaje elocuente y complejo!

Creo que lo que más me conmueve todavía de sus enfoques, es su compromiso con la verdad, su pulcritud racional, su capacidad extraordinaria para sintetizar un caudal de datos y el modo emocionado y generoso de compartílos. Asistir a sus cursos y sus conferencias fue ante todo un disfrute estético.

Marta Traba vivió convencida del indisoluble nexo entre arte-creación y verdad. Esta relación ética-estética es una constante en todos sus trabajos no importa su extensión, no importa el nivel del discurso, no importa el nivel intelectual del público que la leía o escuchaba. Y hoy sé que esa relación existía también en su diario vivir. Así lo leo en un libro primero y en una revista después, tomados ambos ejemplos sin tener que rebuscar mucho: Y cito: *"El buen gusto está tan ligado a la verdad como el mal gusto a la mentira. El arte, que debe ser siempre una ficción, no pueda, en cambio, resistir la mentira. Nada se desbarata más fácilmente que una mentira artística, por más que el consumo genérico de mentiras artísticas les conceda tanta aparente popularidad"*.¹ En una revista encontré: Cito, *"Volver al lenguaje es tratar nuevamente de decir cosas y comunicarlas; y comunicarlas es concebir otra vez el arte como un sistema expresivo que tiene poder de plantear formulaciones, de aclarar, revelar y dirigir una determinada visión del mundo. Si todo esto es como yo lo pienso, el prestigio creciente del grabado (y en consecuencia del dibujo), tiene todo el carácter de una cruzada. Como tal, la promueve una fuerte intención ética, al menos en la misma medida que un propósito estético. Además, la exploración de la verdad, la experiencia de transitar en un mundo de significados que deben ser explicados y*

compartidos por medio del arte, lleva sin remedio posible a un buceo en profundidad de lo real y a un cuestionamiento dramático de la existencia".²

Nos es posible encontrar esa búsqueda de la verdad si le seguimos la pista a su sinceridad. ¡Y sincera era como pocas! Por eso se vio en tantos problemas. En problemas tan serios que la forzaron a ser nómada, moviéndose de país en país. ¡Que no se le ocurriera a nadie pedirle que hiciera concesiones! Nunca aprendió a ser diplomática porque encontró la diplomacia muy cerca de la hipocresía. Dicen que Rama temblaba cuando la entrevistaban los periodistas... para luego sonreír con el orgullo de un compañero respetuoso y afín. Si ser latinoamericano es tragicómico, como dicen, entonces ¡cuán latinoamericana era! Junto a su inteligencia armónica, a su temible franqueza, a su indignación ante cualquier nivel de opresión, subsistían siempre esa chispa, ese humor y esa afectividad necesarias para continuar la marcha forzada.

Marta Traba vivió en Puerto Rico sólo un año y medio. En ese tiempo se sumó al pequeño por ciento de los comprometidos con el país y la cultura y al todavía más reducido número de los que se interesan seriamente en las artes plásticas. Así, minoría entre la minoría, encontró el verdadero desierto de esta isla tropical. Por eso le importó mucho nuestro arte. Escribió movida por el deseo de aclarar conceptos y enseñarnos a mirar. Nos dejó cuatro libros, nueve artículos en revistas y varios artículos en periódicos. Su valor, sin embargo, no radica sólo en la cantidad sino en la relevancia de su enfoque.

Cuando llegó aquí apenas habíamos comenzado la labor de construcción de la historia de nuestro arte moderno y contemporáneo y esos pininos eran ambos insuficientes y faltos de rigor porque adolecíamos de una metodología inadecuada que los evaluara e interpretara. Su labor consistió en descodificar imágenes y denificar datos y nombres con lo cual sugirió el camino a seguir en la construcción de una rigurosa labor de crítica. A los artistas que tanto le importaron, les sugirió las puertas que podrían abrir o cerrar para lograr la anhelada excelencia.

Marta Traba propuso una forma específica de leer las imágenes que apoyó con su propia creatividad y defendió con su habitual pasión. Nos dejó escrito: *"Una de las enseñanzas más positivas resultante del caos contemporáneo es el regreso a los códigos parciales o, en otras palabras, la partida de defunción que se le ha extendido a la pretensión interpretativa de validez universalista. Aún cuando todos mis escritos resulten parciales y teñidos de provincianismo irredento, volveré a reivindicar aquí los códigos parciales, en este caso regionales, en su calidad de métodos realmente eficaces para tratar la obra de arte. Porque el mensaje poético, que antes era descodificado de acuerdo a principios universales de verdad y belleza, ahora es descodificado de acuerdo a principios particulares, donde las verdades y las bellezas son plurales; en un determinado contexto están plenas de sentido y en otro carecen de resonancia"*.³



Su libro *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* desarrolla un análisis estético de las imágenes y los procesos creativos desde el contexto socio-político. Su interés se concentra en el contenido de las imágenes plásticas. Dicho contenido se da a través del lenguaje plástico formal y muchas veces tiene que ser descifrado. Esa es la labor de la crítica y supo desde el principio que esa propuesta de descodificación de imágenes sería señalada como subjetiva, y por lo subjetiva, polémica. Este libro resulta un manantial de lecturas y caminos sugeridos. Señala técnicas, enfrentamientos, temas, modos de ser; opciones todas complejas vistas desde la experiencia de vivir, mirar y trabajar en Puerto Rico con una metodología afín a la nacionalidad desde la personalidad latinoamericana. Al calificar, vincula el arte puertorriqueño más importante al arte de resistencia. "La resistencia, por lo general, se deduce de los rechazos frontales o tangenciales, expresados en la originalidad de obras que no aceptan seguir dócilmente los modelos estéticos formulados en Europa o en Estados Unidos. Uno de los indicios de rechazo que se rastrea con mayor asiduidad, es la elección de un comportamiento conservador frente a la velocidad de cambio propuesto por las

vanguardias extranjeras; en este campo no he encontrado, hasta ahora, mejor ejemplo que el arte en Puerto Rico".¹ Es evidente, pues, que reconoce que esa lucha entre modernidad, nacionalidad y personalidad produce un arte puertorriqueño importante.

Tan pronto Marta Traba llegó a esta conclusión, sin todavía haber convencido a muchos en la isla, se lanzó a difundir su idea rompiendo el insularismo. No había tiempo que perder. Desde entonces nos incluyó en sus charlas y en sus libros. Les abrió cuantas puertas pudo a nuestros artistas en el exterior por medio de invitaciones a bienales y exposiciones.

Ingenuamente me interrogo "¿por qué no podemos vernos como ella nos vio?" Y encuentro que incluso ella misma se contestó la pregunta: Cito, "Yo me he pasado diciendo que existe un arte puertorriqueño, explicando cuáles son sus mecanismos particulares de funcionamiento y presentando sus mejores ejemplos, desde que viví en la Isla durante los años 1970 y 71. Lo cierto es que poca gente me da créditos y consideran mi trabajo como una ficción de la crítica con capacidad creativa. Pero es cierto que tal arte existe y que ha fundado un sistema cerrado y reflexivo".² Admite que en ella la críti-

ca se vinculaba estrechamente con la creación. Su capacidad creativa, probada en su obra literaria, que requiere de un forzoso análisis independiente del de su labor crítica, se alió con esa mezcla suya de intuición y racionalidad para expresarnos sólo en parte las múltiples posibilidades de lo que puede ser una experiencia estética gozosa. Así encontramos en sus trabajos dos propuestas entrelazadas: primero, el descubrimiento de un sistema cerrado de creación nacional y segundo, el desarrollo de un método elocuente y creativo para interpretarlo. Hoy más que nunca es necesario retomar esta propuesta suya. Cuantos decidan continuarla, sin embargo, tendrán que ser como ella, creativos y libres.

Sus escritos publicados en Puerto Rico o sobre nuestro arte se encuentran dispersos. Y mientras se mantengan así seguirán desconocidos. Es imperativo que los consolidemos en una sola publicación, que los estudiemos con cuidado y los retengamos para esa construcción que tendremos necesariamente que hacer. Pienso que éste será el homenaje más positivo a su labor, y de él nos beneficiaremos todos.

A grandes rasgos ésta es Marta Traba: una mujer que tuvo más fe en nosotros que nosotros mismos. No permitamos que se cierre el diálogo tras ella.

1. Traba, Marta: *La rebelión de los santos*, pág. 16.
2. Traba, Marta: *Los salmos de Martorell*, Revista Instituto de Cultura Puertorriqueña, 36, pag. 5.
3. Traba, Marta: *La Rebelión*, op. cit., pag. 22.
4. Traba, Marta: *Arte de la resistencia en Puerto Rico*, El Mundo, 22 de octubre de 1976, pag. 14.
5. Traba, Marta: *Myrna Báez, carta de desciframiento para entender idiosincrasia Boricua*, El Mundo, 23 de octubre de 1976, pag. 68.

Ponencia presentada en el homenaje a Marta Traba efectuado el 2 de febrero de 1984 en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, en San Juan, Puerto Rico, auspiciado por la revista *Sin nombre*.

Bibliografía de la obra de Marta Traba en o sobre Puerto Rico.

Libros:

1. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, San Juan, Librería Internacional Inc., 1971.
2. *La rebelión de los santos*, San Juan, Ediciones Puerto, 1972.
3. *En el umbral del arte moderno. Velázquez, Zurbarán, Goya, Picasso*, San Juan, UPRX, 1973.
4. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1960-1970*, México, 1973.

Revistas:

1. *El éxito de los derrotados*, Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, XIII, 47, abril-junio 1970, p. 8-11.
2. *Arte puertorriqueño actual, la apoteosis del eclecticismo*, Sin Nombre, 1:2, octubre-diciembre, 1970, p. 64.
3. *¿Dónde está Rusado Del Valle?*, Sin Nombre 1:3, enero-marzo, 1971, p. 75-79.
4. *Rodon en la bienal de Medellín*, Angela Luisa, VI-62, junio 1972, p. 16-17.
5. *Los salmos de Martorell*, Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, XV:56, julio-septiembre, 1972, p. 5-9.
6. *El ojo alerta de Campeche*, La Torre, Revista general de la Universidad de Puerto Rico, XX:77-78, julio-diciembre 1972, p. 43-51.
7. *El erotismo y la comunicación*, Zona de Carga y Descarga, 1:2, noviembre-diciembre, 1972.
8. *Los libros que deberían ser nuestros catequismos*, Zona de Carga y Descarga, 11:1, marzo-abril, 1973, p. 26.
9. *Myrna Báez: notas sobre una pintura difícil*, Imagen, Revista de artes plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 4, junio 1980, p. 2-7.

Periodicos:

1. *Arte de la resistencia en Puerto Rico*, El Mundo, San Juan, 22 de octubre de 1976, p. 14-A.
2. *Myrna Báez: carta de desciframiento para entender idiosincrasia borricua*, El Mundo, San Juan, 23 de octubre de 1976, p. 6-B.

CONGRESO Y EXPOSICION DE ARTISTAS ABSTRACTOS EN PUERTO RICO

Marianne de Tolentino



Vista parcial de la Sala Este del Museo del Arsenal en el Viejo San Juan durante el *Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico*, 1984

En mayo de 1984 se celebró en San Juan, Puerto Rico el *Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico*, organizado por la asociación del mismo nombre especialmente constituida al efecto y auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Presidió el Congreso, el conocido artista (fundamentalmente abstracto) Luis Hernández Cruz, de extensa trayectoria pictórica y universitaria. Como debe ser en las grandes manifestaciones colectivas —sean congresos, salones, festivales o bienales— las habilidades se repartieron entre debates y conferencias, y una exposición.

El Congreso fue esencialmente nacional aunque se invitaron a dos conferenciantes dominicanos y uno español, y según la presidencia del evento, se debe ampliar la proyección internacional con un mayor número de in-

vitados de distintos países. Se desarrolló entre el Ateneo Puertorriqueño —primeras conferencias— y el Arsenal de la Puntilla - las demás charlas y discusiones, así como la exposición—. Este último edificio ha sido objeto de una hermosa restauración y cuenta con numerosas salas y espacio para exhibiciones de arte, cursos y disertaciones.

El cúmulo de trabajo en Santo Domingo nos permitió solamente ir a dictar una charla, mirar la excelente exposición . . . y volver el mismo día. Como siempre lo hemos comprobado en Puerto Rico, existe allí una actitud hermana frente a los dominicanos, un marcado interés porque nos conozcamos recíprocamente mejor en los campos del arte y de la cultura, una real preocupación por las vivencias de Santo Domingo, por la condi-



Olga Albizu. *Yellow*, óleo. 60 x 75 cms.

ción del arte y del artista dominicano. Después de toda conferencia, abundan pues las preguntas, y es cuando se entabla el verdadero diálogo . . .

La exposición de arte abstracto puertorriqueño nos pareció de tan alto nivel, tan profesional y tan variada a la vez, que expresamos al profesor Hernández Cruz el anhelo de que una muestra de indole similar se presentara en Santo Domingo. Por nuestra parte, podríamos reunir una muestra dominicana, representativa y amplia en arte figurativo o abstracto . . . pues, aunque menos floreciente sobre todo en la actualidad que el arte puertorriqueño en esa categoría, el arte abstracto dominicano ha tenido sus grandes horas y está volviendo a afianzarse.

El arte abstracto puertorriqueño se divide en siete periodos, de 1940 a 1984, desde "planos de color y expresionismo abstracto", evolucionando por una geo-

metrización y construcciones más intelectuales, en parte influenciadas desde el exterior, hasta culminar en "estilos y enfoques muy personales", incluyendo las soluciones renovadoras en el uso de materiales como el barro.

Con plena razón, Luis Hernández Cruz afirma: "En la actualidad, alrededor del cincuenta por ciento, es decir la mitad de los artistas profesionales del país, unos 48 artistas, para ser exactos, se expresan dentro de los diversos estilos abstractos de la pintura, de la escultura y del grabado. Esto representa un esfuerzo enorme si consideramos la falta de galerías apropiadas, el escaso interés oficial en promover el arte de vanguardia, y el aún más escaso número de coleccionistas e interesados en el arte moderno en el país. Es notable que el arte contemporáneo haya calado tan hondo en las jóvenes generaciones, al punto que éste ya es parte integrante e indispensable de nuestra cultura".

Observamos que el artista puertorriqueño, aunque colocado en muchas mejores condiciones materiales, confronta problemas parecidos a los del artista dominicano que se compromete en una expresión no complaciente y de avanzada contemporánea. Pero hay un punto muy importante; se considera que "es parte integrante e indispensable" de la cultura propia, no una concesión a ideologías y tendencias foráneas, enfoque estimulante y positivo. Obviamente, el arte abstracto, más reciente, de Puerto Rico, se caracteriza por el elevado grado cultural y el rigor técnico de sus autores, dentro de una sorprendente diversificación estilística... con relativamente poca geometría y mucha fuerza en la imagen.

Cuando iniciamos la visita a la exposición y penetramos en la sucesión abierta de salas restauradas (que nos recordaron el salón mayor de la Casa de Bástidas), recibimos a la vez un impacto visual e intelectual. Contamos unos 40 artistas... no nos será posible realizar un análisis individual de cada expositor casi siempre representado por dos obras. Además, salvo contadas excepciones —por ejemplo Luis Hernández Cruz, López Dirube, Miyuca Somoza, Marcos Irizarry y el dominicano Dionys Figueroa— nuestro conocimiento de esos pintores, grabadistas y escultores no nos permite evaluar su actual producción con la trayectoria anterior.

El arte abstracto en Puerto Rico se ha vuelto un movimiento nacional, donde, en estos momentos, el lirismo sobrepasa las variaciones geometrizaras. Razón por la cual empezaremos por esta última corriente.

Los geométricos de Puerto Rico nos parecen relegar el dinamismo óptico y la correlación cinética entre espacio, tiempo y movimiento en un segundo plano. En la exposición, el único que tal vez ofrece una lectura plural, color/vibración, color/área/dominante tonal, color/repetición/repartición, luz multicolor y multitonal, es Tony Bechara, que también trabaja en base a tres tamaños del cuadrado: fragmentación, zona, soporte.

Por cierto, en la geometría se imponen el cuadrado y el rectángulo como signo interior (Laureano Rodas, Edwin Rosario) o como interacción entre el soporte y las estructuras internas que integran en Lope Max Díaz recortes sensibilizadores del espacio, nuevo aliento y apertura expresados mediante huecos, agentes dinámicos del desplazamiento de las figuras secundarias. Cabe señalar que tanto en Laureano Rodas como en Edwin Rosario, el elemento poético, color y/o formas, da una dimensión simbólica a la geometría. En cuanto a Ralph de Romero —con su ingrediente de "nuevo realismo" a través de los patrones— y Oscar Mestey Villamil —con sus áreas estriadas vibrantes que destacan la flotación espacial del círculo—, sus configuraciones abstractas no hacen olvidar un remanente de figuración, enseñando que la frontera entre arte abstracto y arte figurativo es muy tenue... y sin importancia frente a la valoración plástica. Externaremos la misma observación al respecto, de Edwin Maurás Modesti y su "casi paisaje" nebuloso y celestial: aquí las arrugas de la tela no dejan de



Sylvia Blanco, *Tres Facciones forman el Conjunto*, 1984, barro quemado con óxidos y engobes, 180 x 87.5 cms.

provocar una cierta emoción, como el sustrato físico de una piel...

De la misma manera que la geometría y su frialdad programada no son aquí las fórmulas reinantes, hablar de abstracción lírica no quiere decir informalismo y *action-painting*, sino de una particular fluidez en las volubles modalidades organizativas de la forma, la materia y el color, según la "necesidad interior" preconizada por Kandinsky —el máximo pionero de la abstracción como actitud y proceso conscientes—. Así pues, la geometría enmarca todavía el barroquismo orgánico de las composiciones mosaicadas de Mercedes Quiñones y de Angel Nevárez (que ha seguido evolucionando muy positivamente desde su premiación en la Bienal del Grabado de 1980, en colografía).

El común denominador que "golpea" la percepción es la riqueza de la materia pictórica y la decisión en



Angélica Nevárez, *Azulnacida en Verde*, 1984, acrílico,
105 x 180 cms.

un manejo enérgico y armonioso del pigmento, donde si se siente la *mano* del artista, con el ímpetu dirigido de su pincel, brocha o espátula. Y ese tejido o textura se organiza en forma que se imbrican, se enlazan, se exaltan reciprocamente, generalmente con homogeneidad y equilibrio. Dentro de la emotividad, aún queda rigurosa la construcción indisociable de la combinación de colores y tonalidades.

Luis Hernández Cruz constituye un óptimo ejemplo de sólidas estructuras que ordenan y animan el espacio, disciplinan las impulsiones y se instrumentan con una factura firme, una pasta densa, una superficie vivaz. El pintor hace cantar el azul y el rojo, acordes con las modulaciones amortiguadas del gris, negro y crema, verdadera sinfonía cromática con sus secciones diferenciadas . . .

Situada a la entrada, la composición, un verdadero florecimiento, de Olga Albizu causa impacto visual. Se convierte en una paleta mágica, deslumbrante de empastes: la abstracción es entonces un brote emocional . . . instrumentado por un talento y un ocio seguros. Enmarcada en construcciones envolventes, la muy hermosa armonía de colores, que propone Paul Camacho, deleita al contemplador con la luminosidad de sus rojos, rosados y amarillos; portadora de energía y vitalidad.

Cuando nos referíamos a la atmósfera y su poesía, estábamos pensando específicamente en la especie de topografía - oleaje de Betsy Padin, tan firme en sus trazos y texturización, con finísimas tonalidades de gris y de rosado, pintura mítica y mística . . . como atinadamente lo evoca el título. En un contexto cromático diferente, la mirada se deja llevar por los contrastes, acordes entre lo claro y lo oscuro sin pasar por alto los puntos luminosos de Wilfredo Chiesa. Observamos también su gran dominio del campo de color y del equilibrio formal. El más expresionista de todos los expositores es tal vez José Bonilla Ryan con una carga de brochazos y un dinamismo algo fantástico, cuya definición de los colores es estricta pero generosa en su aplicación.

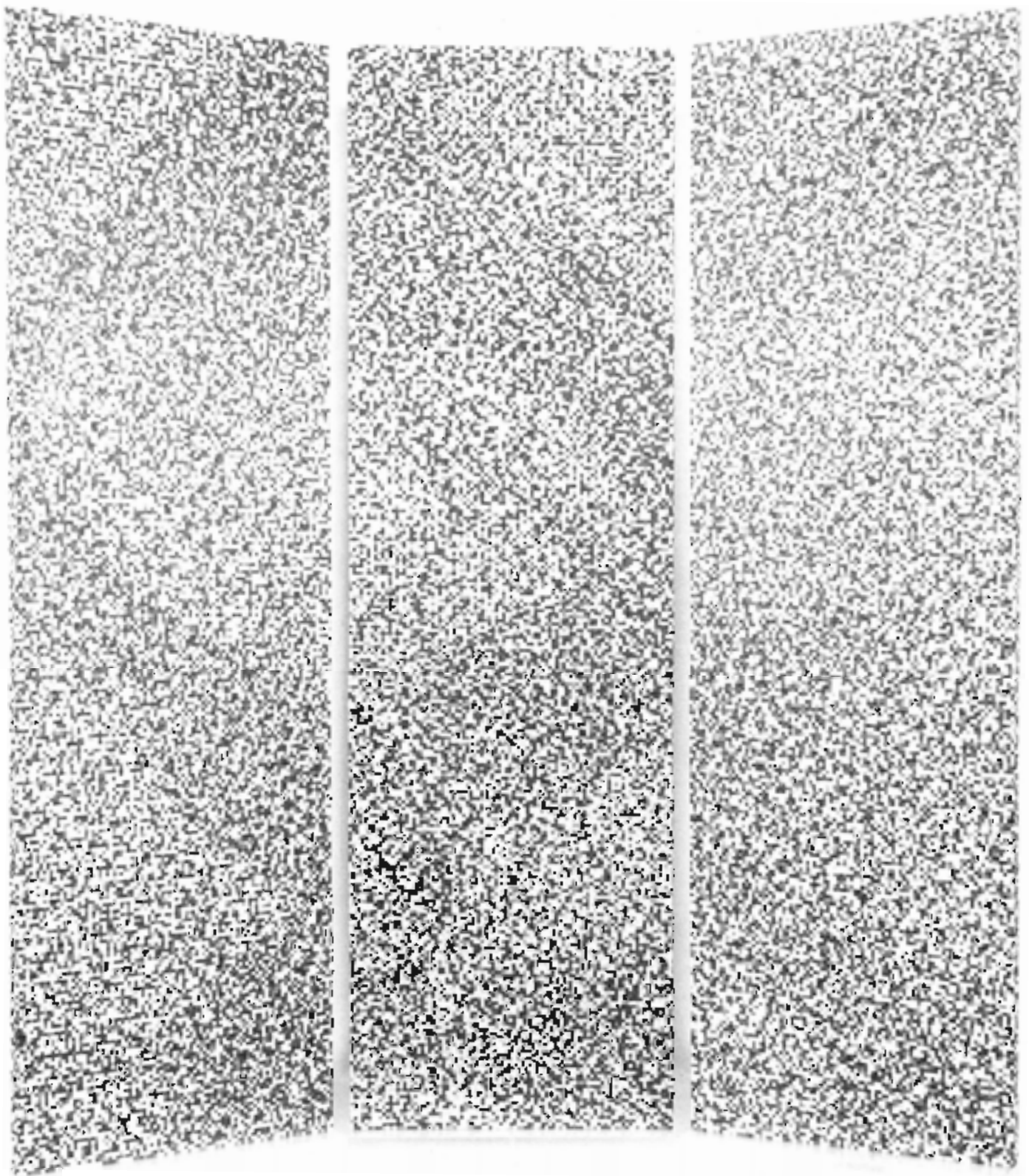
Nos parecieron cautivantes los *Apuntes para un Paisaje* de Carmelo Fontánez, que en blanco y negro, con el lápiz y la frecuencia variable de sus trazos, da una

dimensión, no solamente asociable con visiones de la naturaleza, sino con una marcada huella del tiempo en el espacio. María Emilia Somoza, ahora grabadista abstracta, que siempre ha mostrado afinidad con la poesía, está transfiriendo su sensibilidad al aguafuerte, con un onirismo intenso y medias tintas de singular sutileza. La misma técnica también gesta visiones de sueños —aquí más dramáticos— en Rebecca Castrillo que estructura ritmadamente el diseño de la segunda estampa. Por cierto, Puerto Rico tiene varias, muy buenas artistas abstractas. Entre otras, merecen mencionarse enfáticamente las colografías de Isabel Vázquez, talento "completo" en varias categorías plásticas, inclinada hacia la investigación tanto espacio-formal como matérica.

Si nos deslizamos ahora por los caminos de la escultura, afirmaremos que una de las mejores obras del conjunto es el tríptico (en la verticalidad) de Sylvia Blanco, que trabaja la cerámica magistralmente en los esmaltes y los óxidos, la cocción y los tonos, proponiendo la recreación (casi figurativa) de un lecho pedregoso. Y, en el reino de la esculto-pintura, admiramos las telas infladas de Zilia Sánchez, geométricas y orgánicas a la vez, perfectas en su tratamiento pictórico, volumétrico y formal, en su simetría "absoluta". Tuvimos la oportunidad de conocer a Zilia Sánchez y de conversar con ella; la encontramos muy comprensiva al respecto de la obra de Bismarck Yermenos, aunque obviamente ella desca que él se independice y encuentre su propio lenguaje.

Es siempre agradable volver a mirar esculturas de Rolando López Dirube; seducen por la depuración de las formas en el espacio, el refinamiento de la madera y su tratamiento perfilado, la producción de secuencias . . . dos secuencias contrastadas en el color. Ahora bien, para nosotros las construcciones, a la vez "estables" y "móviles" de Antonio Navia fueron un descubrimiento muy atractivo, proponiendo el humor, dando la impresión de una realización a la vez simple y compleja, elaborando signos a la vez misteriosos y conocidos.

Queremos mencionar finalmente al dominicano Dionys Figueroa, que logra una abstracción muy delicada y aérea, con un pigmento diluido y una desgarradura —que recuerda la vertiente conceptual del autor.



Tony Bechara, *Graves*, 1981-82, acrílico, 200 x 175 x 3.75 cms.

COLECTIVA DE ARTE ABSTRACTO DE PUERTO RICO

Jeannette Miller

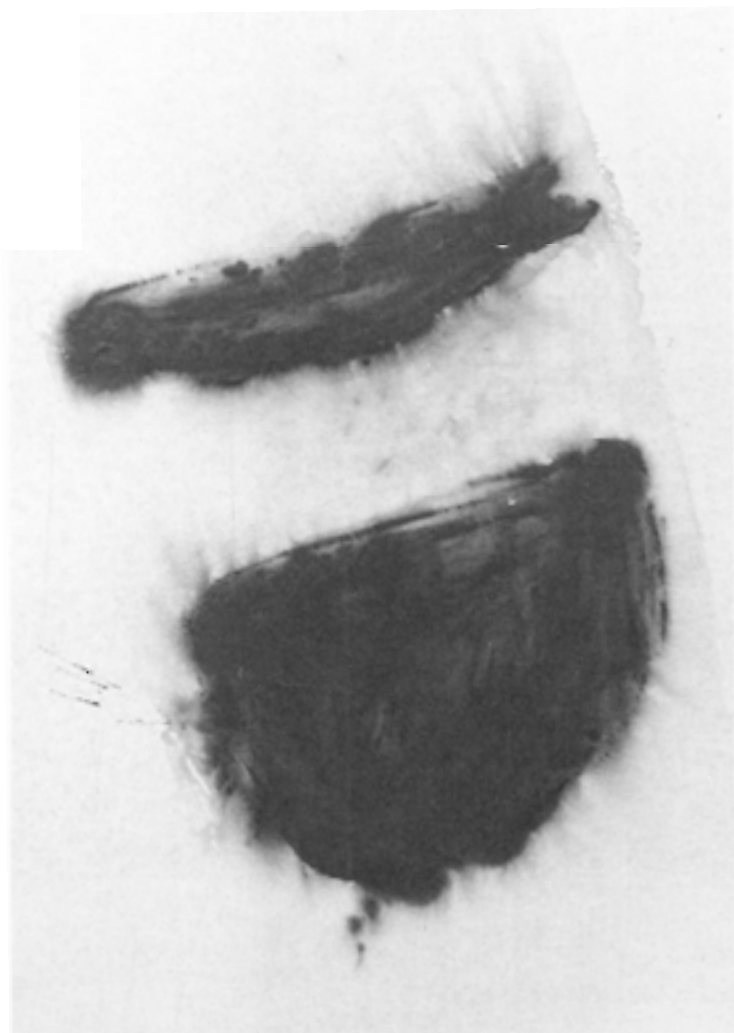
A principios de 1984, fuimos invitados a participar como ponentes en el *Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico*. Un magnífico programa donde se detallan los actos y conferencias que conforman el evento, nos permitió compartir con los puertorriqueños María Luisa Moreno, Myrna Rodríguez y Luis Hernández Cruz, excelente tratadista, crítica de arte del San Juan Star y figura inaplazable de la abstracción puertorriqueña, respectivamente; también con el profesor español Manuel Pérez Lizano, quien acaba de publicar un importante panorama histórico de la pintura puertorriqueña.

Pero lo esencial de esta experiencia fue el contacto que tuvimos con la pintura, y esta oportunidad nos la ofreció la muestra colectiva distribuida de manera equilibrada en el edificio llamado El Arsenal de la Puntilla, ubicado en el Viejo San Juan.

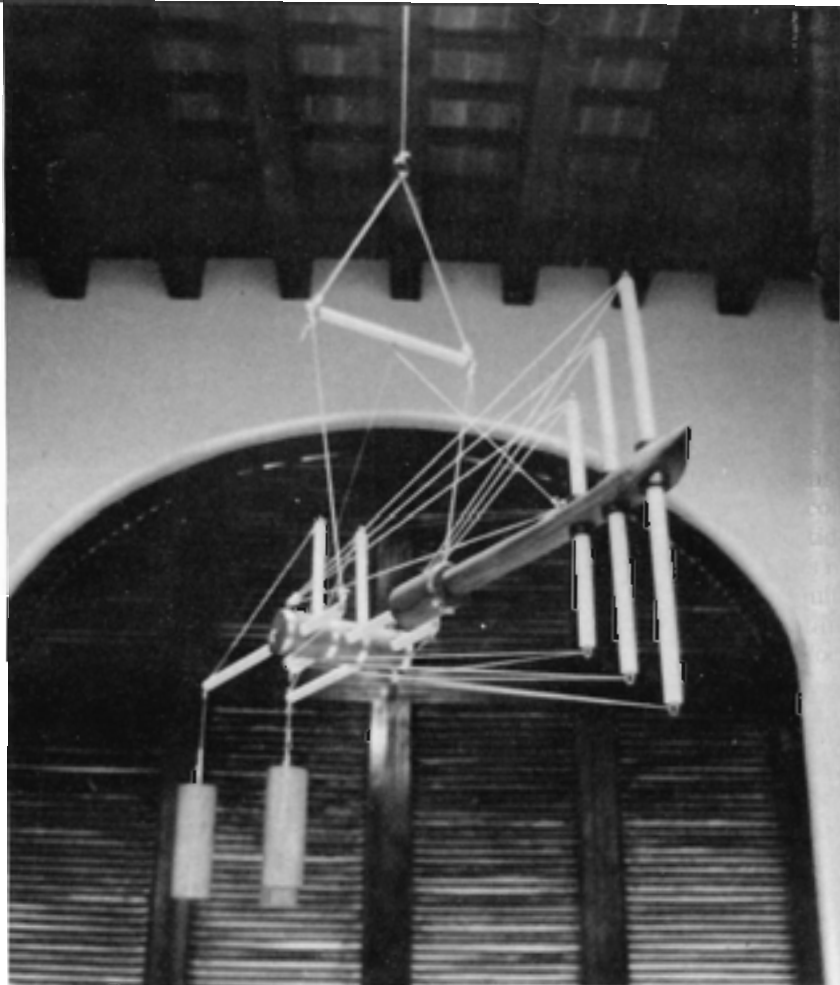
Los cuadros, esculturas, dibujos y grabados que vimos allí atestiguan la profesionalidad de la mayoría de los artistas exponentes. Sin embargo, algunos de los trabajos, gracias a Dios, la minoría, se caían al lado de obras conseguidas, portadoras de excelente oficio y de madurez profesional.

Siempre hemos dicho que la producción abstracta exige más que cualquier otra corriente, una buena "cocina", como llaman los artistas al oficio, y aunque esta "cocina" sea una "anti-cocina" hay que saber manejar la materia con el significado que se le quiere dar; naturalmente esto sólo lo han conseguido los artistas puertorriqueños maduros y algunos jóvenes con mucho talento.

Partiendo que desde la primera década de este siglo la abstracción no es más vanguardia, nos sorprendió un poco, aunque luego lo entendimos, el que uno de



Julio Suárez, *Luna*, 1983, acrílico, 150 x 120 cms.



Antonio Navia, *Pájaro de Andromeda* 1984, acero inoxidable, cuerdas de nylon, teca, imbuia, bronce y PVC. 31.75 x 69.85 x 152.4 cms

los objetivos de la muestra fuera presentar este grupo de artistas como los más atrevidos del arte puertorriqueño. Sin embargo, después nos dimos cuenta de que la posición se justificaba por las discriminaciones que ha sufrido la producción abstracta en países que, como los nuestros, exigen un mensaje explícito a la obra de arte.

Puerto Rico cuenta con un mercado proporcional al nivel de consumo de la sociedad en que se desarrolla y éste es otro de los factores incidentes. El arte puertorriqueño presenta un panorama que oscila entre lo patético y lo jubiloso, en la medida en que los artistas persigan básicamente la venta de su obra o la transmisión de un mensaje que sirva como elemento liberador y desalienante a los virtuales receptores que reciban. Esta última es, a nuestro parecer, la única razón de ser de una obra de arte.

Pero vayamos a la muestra: 40 artistas exponen en un deseo de los organizadores de justificar cuantitativamente la producción abstracta en Puerto Rico y esto lo decimos porque si el número hubiera sido 25 ó a lo sumo 30, el impacto de conjunto habría sido más fuerte. Por otro lado, creemos que en este primer intento de nuclear la producción abstracta puertorriqueña, pintura y escultura habría sido suficiente. Valga la aclaración de que no discriminamos las otras disciplinas participantes (dibujo y grabado), pero en vista de que las obras pictóricas y escultóricas en su mayoría son trabajadas a es-

calas magnificentes y tomando también en cuenta de que la exposición iba dirigida al gran público, una selección de estos renglones habría sido más equilibrada.

Estas observaciones las hacemos con el mejor espíritu, mirando la muestra desde afuera, y en interés de que en el próximo congreso, las mismas puedan actuar como eje de nuestro análisis, por ejemplo: La abstracción puertorriqueña; arte de importación; la obra de arte abstracta y su incidencia en el mercado; asimismo, La abstracción local versus la abstracción internacional, etcétera. Pero creemos que lo más importante de este artículo es el acercamiento que podamos despertar entre los dominicanos y los puertorriqueños, por lo que vamos a mencionar aquella producción que nos resulto de mayor impacto y dejaremos el desarrollo de las anteriores consideraciones como parte de un ensayo que publicaremos próximamente, bajo el título *Arte Abstracto en Latinoamérica y el Caribe: una proposición de acercamiento* y que fue el punto eje de la charla que ofrecimos en el Ateneo Puertorriqueño el sábado 5 de mayo de 1984.

Tenemos que reconocer que nuestra participación junto a Myrna Rodríguez, Hernández Cruz y Pérez Lizano, en un foro bajo el título *La situación del arte abstracto de Puerto Rico*, nos ayudó a aclarar puntos de vista y resultó ser un interesante intercambio en relación al tema de nuestro ensayo.



Jaime Romano. *La Vereda de las Serpes*. 1984, acrílico,
45 x 65 cms.

Desde luego que Noemí Ruiz, Luis Hernández Cruz y Lope Max Díaz son las estrellas. Geométrica-orgánica, la primera, expresionista-abstracto rallando en el informalismo, el segundo; y geométrica-estructural, el último; cada uno de estos maestros consigue una exacerbación en el dominio de la materia que les permite resultados de gran impacto.

A seguidas se destacan Paul Camacho, Rolando López Dirube, Betsy Padin, Wilfredo Chiesa, Carlos Dávila, Oscar Metsey Villamil, Jaime Romano, Zilia Sánchez, Julio Suárez, George Warrek y Raúl Zayas. La labor precursora de Olga Albizu y Julio Rosado del Valle mantienen una innegable calidad. También queremos mencionar en el orden gráfico, el dibujo de Carmelo

Fontáñez y los grabados de María Emilia Somoza e Isabel Vázquez.

John Balossi, Sylvia Blanco, José Bonilla Ryan, Alison Daubercies, Laureano Rodas y Edwin Maurás completan el número 25 que para nosotros sería ideal para mostrar una selección más coherente de la mejor abstracción puertorriqueña.

Magnífica experiencia nuestra participación en el *Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico*. Agradecemos al Ateneo Puertorriqueño la invitación que nos hiciera y asimismo a todos los artistas, escritores y profesores con quienes tuvimos la oportunidad de intercambiar, coincidir o disentir. El saldo final fue sumamente positivo.

MUJERES ARTISTAS DE PUERTO RICO

Susana Torruella Leval

Alguien me dijo una vez que Puerto Rico es como una isla rodeada de espejos. Y es cierto. Tal vez a raíz de nuestro aislamiento político y cultural, los puertorriqueños parecemos condenados a un ensimismamiento obsesivo, absortos en nuestros problemas sociales, en el dilema paralizante de nuestra ambivalente identidad política, en el caos de nuestra economía, en la intensa preocupación por roles sexuales y posición social. Implacable, la frustración rodea la vida del puertorriqueño como el mar y la claridad tropical. La frustración endémica y el aislamiento de Puerto Rico se intensifican aún más en la mujer que es a la vez artista y lucha por hallar un "espacio propio" donde poder crear. En un mundo latino poderosamente orientado hacia el ego masculino, la mujer artista anhela ser tomada en serio, aún por su propia familia, que cuenta con escasos modelos para apreciar los logros de naturaleza estética. La mayoría se ve obligada a funcionar al ritmo fragmentado que siguen todas las mujeres del mundo: un trabajo interrumpido por las exigencias que imponen las horas de comida, el transporte escolar, las enfermedades infantiles o de parientes ancianos. Económicamente maniatadas, la mayor parte de las artistas se ven obli-

gadas, como dice una de ellas, a ser "maestras que pintan en lugar de pintoras que enseñan".

La exhibición *Mujeres Artistas de Puerto Rico* abrió al público en noviembre de 1983 en la Galeria Cayman de la ciudad de Nueva York, y ha estado recorriendo los Estados Unidos de un extremo al otro. Esta muestra está presentando al público norteamericano un grupo de artistas que expuso colectivamente por primera vez hace dos años en San Juan. Estas, encontrando afinidades pese a la diversidad de sus vidas respectivas, decidieron formar la *Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico*. Y en los trabajos que exhibieron en la muestra aparecen grandes afinidades, tal vez fruto del doble aislamiento que comparten. Dos puntos de referencia surgen: el propio cuerpo femenino y el paisaje que las circunda.

El cuerpo femenino parece ser el interés primordial en un gran número de obras, pero un análisis más cabal revela una inquietud más profunda: la dicotomía en la vida de la mujer entre cuerpo e intelecto, entre el mundo interior y exterior que habita.

Las mujeres de los cuentos de hadas de Marta Pérez, por ejemplo, son espléndidos seres que flotan eté-



Myrna Baez y Linda Noehlin, crítico de arte, frente a la obra de Baez, *El Cuarto Oscuro*, durante la apertura de la exposición de "Mujeres Artistas de Puerto Rico" en la Galeria Cayman de Nueva York, 1983.



Momento en que Rosita Haessler recibe la proclama del "Día de la Artista Puertorriqueña en Nueva York" de manos de Rosemary Ravinol, representante del Concilio de la Ciudad de Nueva York, 1983.

reos a través de tapices alhajados. De cerca, sin embargo, algunas revelan una faz desencajada, anhelante, repentinamente consciente del potencial asfixiante del volado de encaje que la engalana. *La Matriarca* de Marta Pérez, al igual que *La Herencia* de Consuelo Gotay, es una imagen plena de simbolismo latino. Pérez insiste en su secularidad, pues se compone de objetos que pueblan la vida de tantas mujeres —botones, adornos, encajes, cuentas, carpetitas de crochet. Sin embargo, este idolo casero no puede dejar de sugerirnos otra fuerza potencial de opresión: la religión, aludiendo específicamente a la Virgen, quien siendo madre y virgen a la vez ejemplifica la condición contradictoria de la mujer/artista en Puerto Rico.

"*Parece una muñeca*" es una frase que resuena incesantemente en los oídos de las niñas puertorriqueñas "bien educadas". Los hermosos dibujos de Margarita Fernández Zavala nos hablan de la tiranía que imponen

esas expectativas. Sus *Tres Niñas Buenas* presenta el ideal falaz de la docilidad y el comportamiento irreprochable. *A Escondidas* revela las consecuencias: la represión —que simboliza la reja carcelaria— obliga al yo a refugiarse en un mundo interior en el que no están prohibidos el juego y el capricho. El espacio claustrofóbico y el escorzo inquietante de *la Fiesta de Cumpleaños* presenta a los concurrentes como víctimas: padres e hijos por igual revolviéndose incómodos dentro de rígidas convenciones sociales. La frágil belleza de estos dibujos engaña: sus velos, como gasas que cubren la memoria, ocultan un intelecto lúcido y riguroso que analiza al tiempo que describe, tejiendo una fina tela de acero que todo lo envuelve. Pese al filigranado refinamiento y al detalle superficial, estas imágenes de juguete tienen un ánimo amenazador e inquietante. En el fondo llevan un silencio Balthusiano.

Aunque en apariencia notablemente distintas, la obra de Zilia Sánchez y la de Lorraine de Castro someten al sensual cuerpo femenino a un proceso intelectual similar. Sánchez lo transmuta en un objeto pintado cuya piel impecable contiene la poderosa sensualidad de la forma orgánica que encierra. Las mujeres primitivas de Lorraine de Castro se asemejan a versiones tropicales de una Venus prehistórica: su sensualidad es tan arrolladora como los voluminosos pliegues del barro. Las más recientes parecen ansiosas por escapar a su forma térrea; algunas hincan las uñas en el cuerpo, otras sufren de una protuberancia esquelética en la cabeza, otras tienen el cuerpo marcado por las huellas del ahumado, las cuales parecen expresar su autotranscendencia catártica. Las figuras de Susana Espinosa, de tan hermosa ejecución, solían representar elegantes mujeres de la alta sociedad monificadas en su vana frivolidad. El personaje de la exhibición, altivo, enigmáticamente andrógino, también parece transformado, como si estuviera en contacto con nuevas fuentes de vigor y dignidad. Los sorprendentes autoretratos de Maribel Muñoz nos obligan a hacer frente a su dualidad: la cómica vista posterior presenta el aspecto físico; *Maribel por Maribel* nos entrega el otro aspecto en su mirada directa y desafiante. La artista atenúa la emotiva intensidad del encuentro con el filtro de una técnica analítica, fotográfica.

Otras de las artistas de la muestra trascienden el yo introspectivo y consideran a la mujer en un contexto social. Las figuras de María Antonia Ordoñez surgen de y pueblan un mundo íntimo y surrealista extrañamente asexual: parecen unidas indisolublemente entre sí por convenciones atávicas, antiguos vínculos de sangre, o tal vez mera chismografía. María Dolores Rodríguez ubica a sus mujeres en el centro de una inquietante comparsa social. Las atractivas composiciones, logradas mediante una combinación de planchas de cobre cortadas previamente reflejan el aislamiento psicológico de un mundo Munchiano. Analida Burgos manifiesta su apasionado compromiso con la reforma social en tajantes caricaturas de la vida política puertorriqueña. Aquí reina la hipocresía y el compromiso en medio de un intenso claroscuro; las figuras femeninas simbolizan a Puerto Rico —la novia vendida.

Las finas litografías de Susana Herrero culminan su fascinación con el contacto humano a su nivel más esencial. Explora sus límites físicos y psicológicos en situaciones en que cuerpo y alma quedan al desnudo y flotan en un espacio conceptual. Es natural que en Puerto Rico esta interacción de figuras masculinas desnudas suela considerarse pornográfica, sobre todo si la pira una mujer. La chocante colografía de Isabel Vázquez, *La Descarada*, juega visual e intelectualmente con su título y alude al riesgo que corre la mujer artista: debe pagar por tener la osadía de crear.

Después de la mujer como entidad social, intelectual y física, el paisaje circundante proporciona el segundo punto crucial de referencia en la exposición. Las



Lorraine de Castro, *Doña*. 1983, barro de escultura ahumada con óxido, banqueta de paja artesanal. 85 x 87.5 cms.

composiciones líricas de Rosita Haeussler y los delicados dibujos de Mary Ann McKinnon, inspirados en la flora tropical, captan la intensa luminosidad y brillante colorido del paisaje puertorriqueño. El *Vuelo Nocturno* de Betsy Padin también evoca las innumerables metamorfosis del nativo yagrumo. En un impasto minuciosamente realizado, *Irazú* se adentra en el primitivo paisaje latinoamericano, superando los límites de la isla. Desde el *Camino Inca* con pinceladas libres, transmite con mayor espontaneidad la sobrecogedora majestuosidad de las cumbres andinas.

El barro sale de la tierra; es una extensión del paisaje natural. Es éste el medio elegido por la mayor parte de las escultoras de la muestra quienes lo prefieren por su espontánea inmediatez, la sensualidad directa de su manipulación, y su calidad accidental, orgánica, generosa.

El paisaje proporciona un punto de partida a las piezas de barro de Toni Hambleton y Silvia Blanco. Los líricos *Paisajes Marinas* de Hambleton tienen un color y una textura de exuberante sensualidad. Sus obras más recientes, en las que combina porcelana y fibra de vidrio, tienen una fina calidad gráfica que surge de un renovado contacto con el grabado. La vigorosa severidad geométrica de las esculturas de Silvia Blanco se ve atemperada por su sensual superficie pintada. El *Pájaro* parece heredero de la fascinación constructivista con la interacción entre espacio y forma. En el *Paisaje Redondo* el objeto de esa fascinación es la materia misma, llevada hasta sus límites, encerrando un espacio que la penetra, desdoblándose en un paisaje de múltiples planos.

Otras artistas presentan paisajes sumamente subjetivos. La *Ventana de Sueños* de Gloria Duncan ofrece el *locus* donde termina la realidad y comienzan los sueños. El fértil paisaje montañoso, filtrado a través de pinceladas caligráficas, queda enmarcado dentro del espacio conceptual del ojo de la mente —visión interior y percepción. El *Almacén* de Nora Rodríguez nos presenta el paisaje más íntimo de la artista —su taller. Des-parramadas por doquier en cajas, estantes y armarios se encuentran formas geométricas y semi-orgánicas, desechos de sus obras pasadas, como dice ella "*Juguete sin inocencia*". Su presencia vigilante se deja sentir por doquier en este inventario enigmático de su imaginación estética. La gráfica de María de Mater (O'Neill) también nos ubica dentro del paisaje interior de su mente. En una vorágine de detalles se nos presentan retazos de su vida (menús, billetes de lotería, números de teléfono), sus intereses (historia del arte, semántica, literatural), sus inquietudes (la suerte del artista, el mercado laboral, sus propios métodos de trabajo) en *graffiti*, en garabatos, en conversaciones consigo misma. Ni siquiera la rueda cromática de Newton logra escapar a su integración en este proceso introspectivo; el virtuosismo técnico es el elemento de control en este caos consciente.

La obra de Myrna Báez recapitula con maestría la doble preocupación por figura y paisaje. Artista de alto nivel intelectual, consciente de sí misma, con veinte años de reconocida obra gráfica, en los últimos diez años ha florecido en la pintura. Trabajando con acrílico sobre la tela virgen, Báez trata de extraer el máximo a su arte y a su medio, explorando, siempre extendiendo sus límites, respetando al mismo tiempo su integridad. Las técnicas gráficas y de fotografía se asimilan para lograr la plenitud de un estilo maduro, sintético, donde la forma plana y limpia y la luminosidad del color se plasman en perfecto equilibrio para crear imágenes obsesionantes, como salidas de un sueño.

Las pinturas en sí son vidriosas, transparentes, como espejos que reflejan sin cesar percepciones mutantes de la realidad. Los interiores de Báez, generalmente inspirados en los de su vida real, nos abren la puerta de un mundo caleidoscópico de infinitas metamorfosis, cuya complejidad conceptual nos lleva a dar una nueva mirada al mundo perceptivo. Sus desnudos, hombres y mujeres, existen, encantados, en espacios íntimos y equívocos en los que las paredes se funden como por encanto para dar paso al mundo natural. Como la de Matisse, su obra parece ubicada en un umbral interior desde el cual podemos mirar tanto hacia adentro como hacia afuera.

La figura y el paisaje han sido un interés constante en toda la obra de Myrna Báez. Sus cuadros y grabados más recientes integran plenamente estos dos elementos trascendiéndolos en meditaciones visuales, soliloquios interiores o expresiones estéticas de estados de ánimo en los que mundo interior y exterior confluyen y se entrelazan. El hombre y la mujer son fruto de su paisaje particular y a su vez lo conservan o destruyen. La apasionada preocupación de Báez por el destino de su paisaje nativo nunca se aparta de su conciencia. Estas obras de gran belleza transmutan en arte una inquietud personal.

La satisfacción de manipular la forma abstracta y el color absorbe a otro grupo de artistas en la exposición.

Ana Delia Rivera usualmente toma como punto de partida alguna pieza de hierro de una máquina vieja. Iniciando su composición a partir de la misma, respeta su rigurosa geometría y la complementa con planchas de barro de rica textura pintadas con lavados de óxido. Aunque de poderosa inclinación abstracta, su obra suele recordar imágenes de un paisaje sublime; la serie que se presenta en la muestra es un homenaje a las Antillas. Isabel Vázquez también utiliza modestos desechos como punto inicial de sus colografías, combinándolos en composiciones llamativas que les confieren nueva dignidad e interés. Los grabados que con tanta maestría ejecuta Rebecca Castrillo colocan la forma geométrica pura en el espacio cósmico, a veces en imperturbada tranquilidad, otras en vorágine apocalíptica.

Los acrílicos impecables de Noemí Ruiz están imbuidos de una tensión distinta. La forma, mediante una imperceptible gradación de matices cromáticos, se revela transparente o substancial; el espacio, casi plano o infinito. Se afirman, contradicen y complementan en una especie de fuga de movimientos cuidadosamente calculados. De este preciso contrapunto surgen resoluciones tensas pero serenas. Un análogo legado constructivista sirve de fondo a las esculturas de Miriam Zamparelli. Es la única escultora del grupo que trabaja las maderas típicas de Puerto Rico y la República Dominicana —caoba, ausubo, guayacán. En su impresionante *Homenaje - Derivado 55*, las piezas están literalmente enhebradas en torno a una vara de acero inoxidable



Miriam Zamparelli, *Homenaje a Derivado 55*, 1983. caoba con tinte negro, base acero inoxidable, 132.5 x 150 cms.

como un gigantesco collar orgánico. Es una invitación al espacio para que se entretenga a voluntad con las formas suspendidas, acariciándolas, describiéndolas, completándolas. Las poderosas formas dentadas encuentran perfecta compensación en la rotundidad sensual de los discos centrales. Los seres pintados de Wifredo Lam bien habrían podido encontrar un alma gemela en esta enigmática presencia tropical.

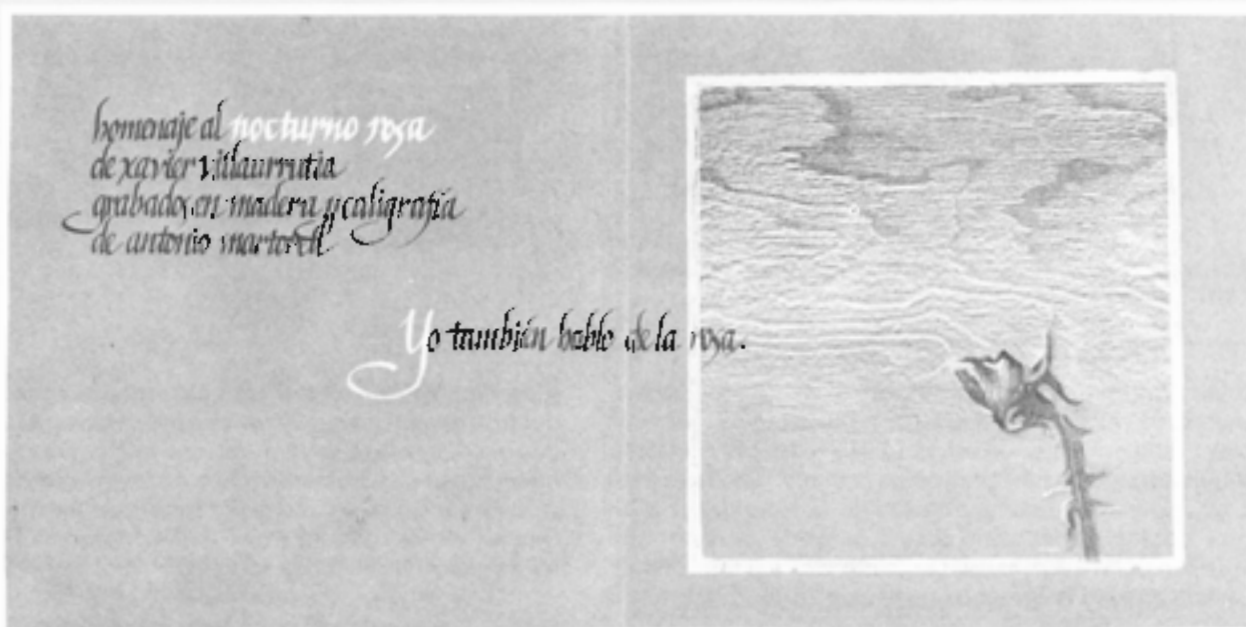
En *A Room of One's Own*, meditando sobre la inequidad de la herencia de los mundos masculinos y femenino, Virginia Woolf escribe: "... perdices y vino, pertigueros e hipismo, libros y cigarrillos, bibliotecas y

diversión. Sin lugar a dudas nuestras madres no nos dotaron de nada parecido a todo eso —nuestras madres que mal lograban arañar treinta mil libras, nuestras madres que dieron trece hijos a los ministros de la religión de San Andrés. No podía quedar ni un cobre para "comodidades". Lo más que pudieron hacer fue levantar paredes desnudas de la tierra desnuda".

Las mujeres que integran este grupo están levantando "paredes desnudas" para las que vengan después. Es un comienzo —motivo de orgullo— un aliciente para continuar.



Antonio Martorell, *Lous de Antonio Díaz Royo*, del portafolios de 25 hojas, 1979, serigrafía, 86 x 43 cms.



Antonio Martorell, *Nocturno Rosa* de Xavier Villaurrutia, 1984, xilografía y caligrafía, 57 1/2 x 25 1/2 cms.

EL OMBLIGO DE D'ARTAGNAN

Antonio Martorell

Todo comenzó con la loca afición, vicio diría yo, de mi madre por la letra impresa. La literatura sí, la buena, la mala y la regular, la rosa, la negra, la gris, la "audaz", el folletín, el folletón, la novela de entrega y por entrega, los clásicos, la policiaca y por supuesto *Su Alteza el Amor*, Xavier de Montepin y Miguel de Cervantes, Vargas Vila y Alejandro Dumas, Máximo Gorky y Elinor Glynn, Rafael Pérez y Pérez y Charles Dickens, Mark Twain y Pedro Mata, Stefan Zweig y Emilio Salgari, todo junto y revuelto como un succulento platillo puertorriqueño, rico en grasas, especias y colores. Lo frío con lo caliente, lo picoso con lo dulce, lo duro con lo blando, lo blanco con lo negro.

Pero su pasión por la lectura no se limitaba a libros, esos aristócratas de la imprenta. Las revistas, los periódicos, los volantes, las bardas publicitarias, las contraseñas de autobuses, los boletos de lavandería, los envoltorios de jabón, la letra chica en los frascos de medicina, todo se erigía en una constante y palpitante tentación que nunca quiso resistir.

Cuando yo nací, el primer varón después de dos hembras, mi madre leía ávidamente por quinta vez *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas. Lo apartó de sí estrictamente en el momento del parto para retomarlo inmediatamente después y así fué que D'Artagnan inadvertidamente se convirtió en mi hermano de leche. Ahí hubiera terminado un breve aunque importante contacto con la literatura de capa y espada si no fuera porque la herencia africana compartida con el autor del célebre novelón se impusiera de un modo inesperado, aunque no para mi madre. Años llevaba en espera del primogénito y sus planes había hecho.

Había consultado a la sombra de tórridos palmares costeros y en los húmedos bosques de yagrumos de la cordillera a madamas, curanderas, "mediums", espiritistas y brujas de toda categoría y tendencia. En oscuros bohíos techados con la penca del cocotero, en bateyes donde el café extendido todavía no se secaba, en casas solariegas y en departamentos *Art Deco* se había informado de cómo preparar a semejante portento fruto de sus nobles entrañas para esta dura existencia. Su decisión fué final e irrevocable. Oyó a todas y luego a su propia voz que era un coro de escritores: La Liga de las Naciones y de los Tiempos. Tomó de la tradición africana la recomendación de Cuca Trápaga, rubia anciana de carcajada invencible, el mandato divino.

Era preciso determinar el destino de la criatura, no se podía dejar al azar tan ilustre posibilidad, tan brillante promesa. Y así fué que poco tiempo después de nacido, el ombligo, *mi ombligo*, fué a marchitarse aplastado o debíamos decir acariciado por las amarillentas páginas a doble columna de una edición argentina de

Los Tres Mosqueteros. Entre esas páginas literalmente se selló mi destino.

Heredé la locura de mi madre por la lectura, reforzada por la magia umbilical de Cuca Trápaga. Mis nodrizas fueron George Sands y Emily Bronte. Mi padrino de bautismo Fedor Dostoweski y de confirmación Thomas Mann. Las letras me fascinaron y me fascinan, pero como desde que hice mi primer garabato fui



Antonio Martorell. *He nacido rumbero y jarochi*. del portafolio "Luto Absoluto" homenaje a Tona la Negra, música de Agustín Lara, 1963, xilografía, 32 x 48 cms



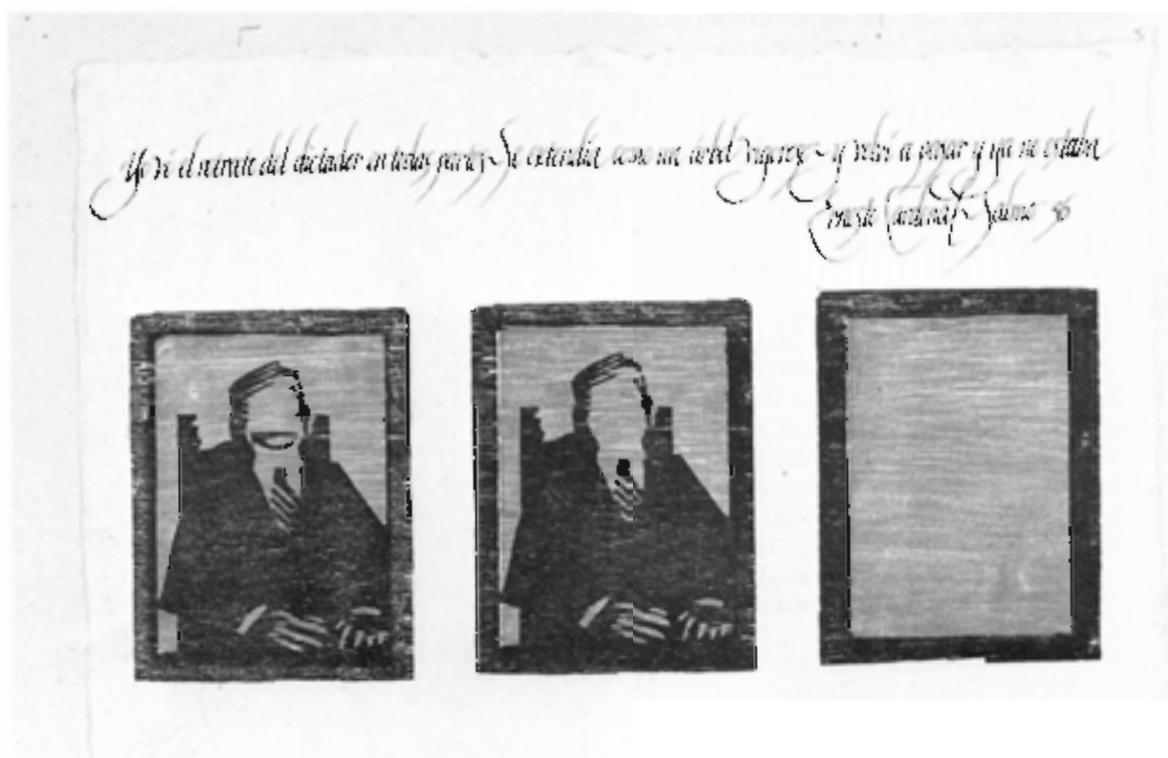
Upana mi,
 la infancia,
 la primavera
 arca,
 del río
 por eso,
 así
 tu!

Antonio Martorell, *Oda a la Lagartija* de Pablo Neruda, del
 portafolio de 12 hojas, 1973. xilografía y caligrafía,
 44 x 31 cms

elogiado por mis tres tías solteras con tal impunidad
 como obra de arte, siempre se me hizo creer que tenía
 talento para la pintura así es que en vez de escribir,
 dibujé.

La letra se hizo imagen, forma, cuerpo, color. La A
 asciende hasta la cúspide de puntiaguda y luego se
 desliza hasta su base no sin antes cruzarse para mante-
 ner el más fino equilibrio, la más delicada fuerza. La R
 se recoge la cola en la pintura y luego la deja caer delibe-
 radamente descuidada y perfecta. Pero no sólo las letras
 con su maravillosa arquitectura, también el teatro, el
 cine imaginario creado por la palabra comenzó a cos-
 quillearme las manos y cada lectura provocaba una
 correspondencia, una conversación con el autor que
 hacía y aún hace puente y borra tiempos y distancias.

Súmese a esto que luego comprendí que en mi país
 todo estaba por nombrarse, por quererse, por soñarse, y
 que a los artistas nos tocaba la grata tarea de memori-
 zar el país, apalabrarlo, espejearlo y guardar esas pre-



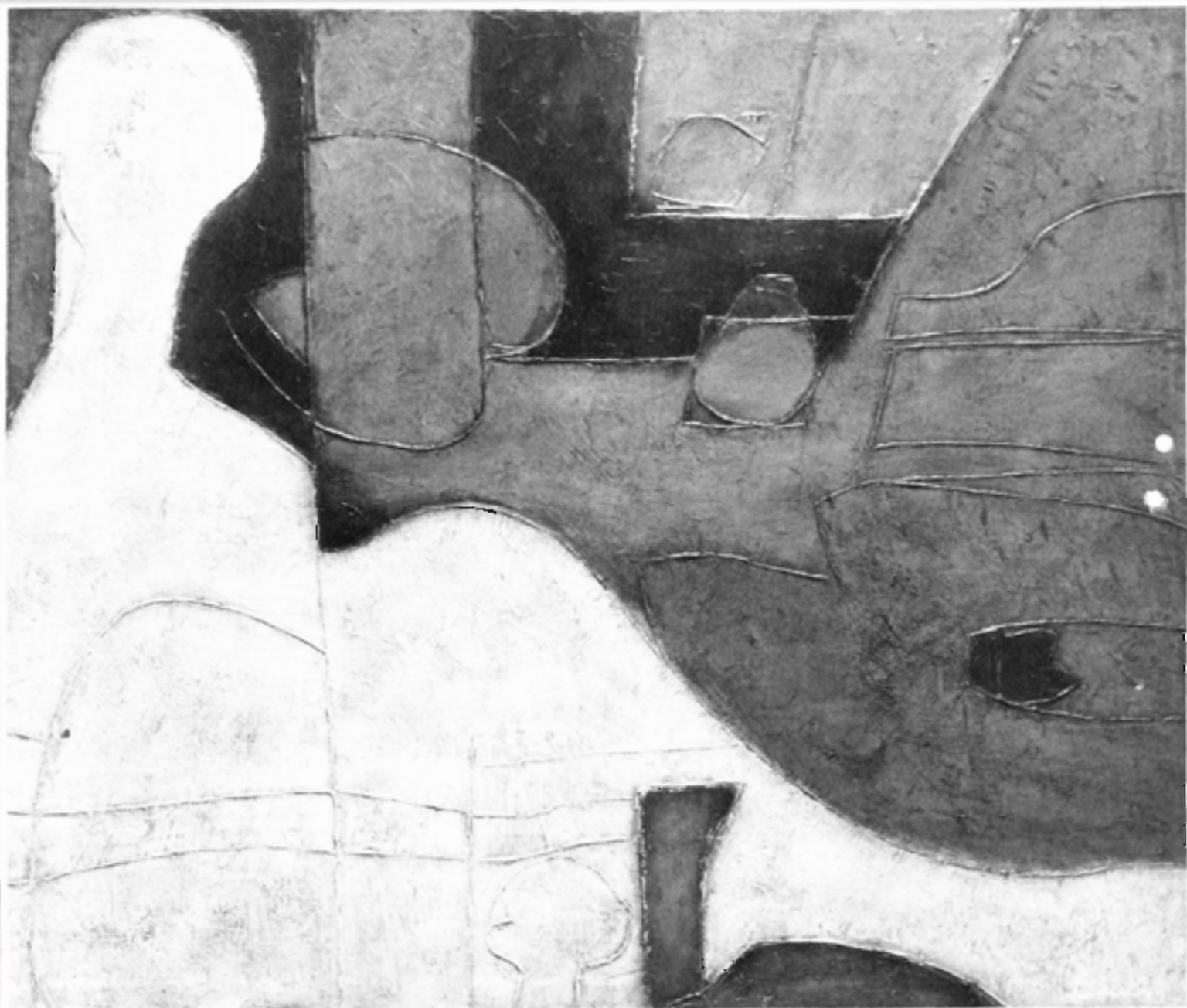
Antonio Martorell, *Salmos* de Ernesto Cardenal, del portafolio
 de 18 hojas, 1971. xilografía y caligrafía, 31 x 44 cms.

ciosas imágenes en una vieja caja de galletas entre vacíos papelillos dorados que ahora cubrirían amorosamente este país que se nos hacía recuerdo antes de llegar a ser, este país que necesitaba de su imagen, una imagen constantemente amenazada, en peligro de ser robada y destruida.

Así surgieron estos trabajos, este amor a la palabra, que como todo amor está ardido, que niega y afirma el objeto del amor, que se ampara en la ironía para no caer en la locura.



Antonio Martorell, *Las Moscas de Antonio Machado*, del portafolio de 12 hojas, 1976, xilografía, encaje plástico y caligrafía, 31 x 48 cms.



Luis Hernandez Cruz, *Figura Reclinada*, 1982, acrílico on tela. 140 x 125 cms.

QUINCE PREGUNTAS A LUIS HERNANDEZ CRUZ

Entrevista por Marianne de Tolentino

¿Crees que la pintura abstracta es la que más representa a nuestros tiempos?

L.H.C.: Históricamente sin lugar a dudas, la abstracción es el lenguaje correspondiente al siglo XX. Entendiéndose este vocablo en el más amplio sentido que abarca desde los límites figurativos hasta la más escueta geometría. La imagen despojada de retórica, la imagen pura, producto exclusivo de la imaginación y la cultura en nuestros tiempos se da en los estilos abstractos como fenómeno y causa natural.

¿Cuál fue el proceso que le llevó a una dedicación casi exclusiva al arte abstracto?

L.H.C.: Mi primer contacto con el arte abstracto fue intelectual, a través de los libros. Luego el conocimiento directo sobrevino frente a la obra de De Stáel y los expresionistas norteamericanos. El proceso mental para trascender la figura humana o las formas naturales al nivel de lenguaje abstracto ha sido el mismo que en casi todos los artistas contemporáneos. Una vez convencido de las enormes posibilidades de expresión que ofrecía la abstracción, bajo el influjo mágico que supone cada obra al ir descubriendo formas, develando imágenes, inventando atmósferas para presenciar mundos inéditos. Una vez llegado a ese estado subyugante donde obra y ser se confunden, aún manteniendo su individualidad fenomenológica sin intermediarios, ya no podía haber marcha atrás.

¿Estimas que tu obra expresa coherencia y continuidad? Si ha habido paréntesis de ruptura, ¿cómo los explicas?

L.H.C.: Yo no creo en forzar la obra para perseguir un estilo. Cada obra es independiente y autónoma. Ahora bien, así como la escritura es particular a cada persona, la pintura, hecha con libertad, soltura, sin trabas, refleja una personalidad, una manera de ser. Tomadas de conjunto, mis cuatrocientas y tantas pinturas, esculturas, dibujos, grabados, serigrafías, etc., yo creo que tienen coherencia en el planteamiento de temas, en las formas, signos y colores comunes, que se repiten desdoblándose, transformándose de una obra a otra. Hacia 1965 hubo un paréntesis en mi quehacer artístico; de la pintura pura de pincel pasé a la experiencia del uso de otros materiales: tela metálica, plástico, fibra vitrea. La obra se tornó más y más geométrica, arquitectónica y muy estructurada. Esto duró un periodo de cuatro a cinco años. Como toda experiencia genuina, me ayudó a mantener una especie de estructura sólida de sustrato en la obra subsiguiente.

Aún cuando tu pintura no tiene referencia con el mundo exterior, obviamente hay un sustrato arqueológico. ¿Qué por ciento trasparece en varios títulos de obras tuyas? ¿Se trata de una inspiración consciente?

L.H.C.: Una referencia objetiva y literal referente al mundo externo, es cierto, no la hay. Sin embargo, hay un sinnúmero de notaciones, signos, sugerencias que sí se relacionan con ese mundo externo, presente o pasado. El elemento arqueológico fue surgiendo hacia 1974, cuando preparaba la obra para la Bienal de Sao Paulo. Yo quería evocar un sentimiento antillano, un elemento telúrico americano. Ello dando la espalda a todas las tendencias internacionales del momento, pues las vanguardias nunca me han importado. No fue hasta 1978 que surgieron estas formas pseudo-arqueológicas en su estado final de signo asimilado. Estos fantasmas nigromantes, entierros, figuras en la sombra, hasta el paisaje orgánico, no me han abandonado desde entonces y sigo tratándolos. No creo que la obra haya perdido su carácter no-objetivo, más bien se ha nutrido de símbolos ancestrales y experiencias humanas comunes.

Tu abstracción no es nunca rígida o austera, me parece que tiene un ingrediente visual, tropical y caribeño. ¿Qué opinas al respecto?

L.H.C.: Yo no creo en las teorías deterministas, que una obra sea producto indefectiblemente de un ambiente o un área geográfica. Que en algunos casos esto ocurra de forma notable — un elemento telúrico más claro, o colorismo que coincide con la idea del color tropical o con la atmósfera de una estación determinada — es innegable y no creo que le reste valor a esos artistas. A mí me gusta el color, la textura, el empaste y a la misma vez las superficies veladas. Voy cambiando el color de acuerdo con los estados de ánimo o por los requerimientos del cuadro, o ambos. El conjunto puede parecer exuberante. Los signos pueden coincidir con la geografía circundante. No sé. No es una de mis preocupaciones primordiales.

Ahora bien, en tu obra abstracta, nuevamente los títulos lo prueban, leemos varios signos o la transferencia al campo visual de fenómenos inherentes al hombre (y al hombre caribeño en particular) ritos, partes anatómicas, figuras. ¿persigues alguna definición de tu creación plástica con la permanencia de estas alusiones?

L.H.C.: Como relataba antes, los signos de esta "arqueología" inventada fueron apareciendo en los cuadros y creando una temática, sugiriendo memorias ancestrales, tomando forma y colores propios. Yo no las detuve,



Luis Hernández Cruz y Marianne de Tolentino, crítico de arte, durante el Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico.

trucciones con materiales poco nobles: alambres mohosos, clavos tachonados, maderas rústicas, tela de saco, etc. para una expresión directa, fuerte, que necesitaba decir en ese momento. Luego surgieron los cajones pulidos con varillas de madera. Y subsecuentemente, relieves en plástico de figuración geométrica. Las esculturas de la etapa más reciente que va de 1979 a 1983, en cierta medida están íntimamente relacionadas a la pintura. Sobre todo en los relieves de pared, donde el lenguaje de formas orgánicas crea espacios interiores. A pesar de haber tratado la talla directa en madera y el esculpido en mármol, prefiriendo este último, me vi precisado a continuar con el ensamblado. Sentía el material vibrar y el material me satisfacía enormemente. Ya más recientemente no las he seguido haciendo, porque aquella fuerza primigenia no la siento. Se tornaron más decorativas. Prefiero esperar otro impulso de necesidad interior que me lleve a contenidos valiosos.

¿Cuál es en el arte en general y en tu creación en particular el elemento determinante que provoca una reacción en el contemplador?

L.H.C.: En el arte en general, la reacción del público depende del grado de sensibilidad y la educación de éste, sobre todo de sus costumbres visuales. Hay que tomar en cuenta un nuevo ingrediente, particular del siglo XX, la publicidad, que puede hacer crecer una obra o desinflarla a capricho. En mi caso, yo sólo puedo repetir lo que el público me ha comunicado, pues todo lo demás que dijera serían conjeturas. Entiendo que hay una reacción que varía de grados, desde la apreciación más intelectual, hasta la reacción que han dado en llamar erótica (y que tú has corregido al llamar sensual). Esta es una obra abierta en la que se puede penetrar y recrear

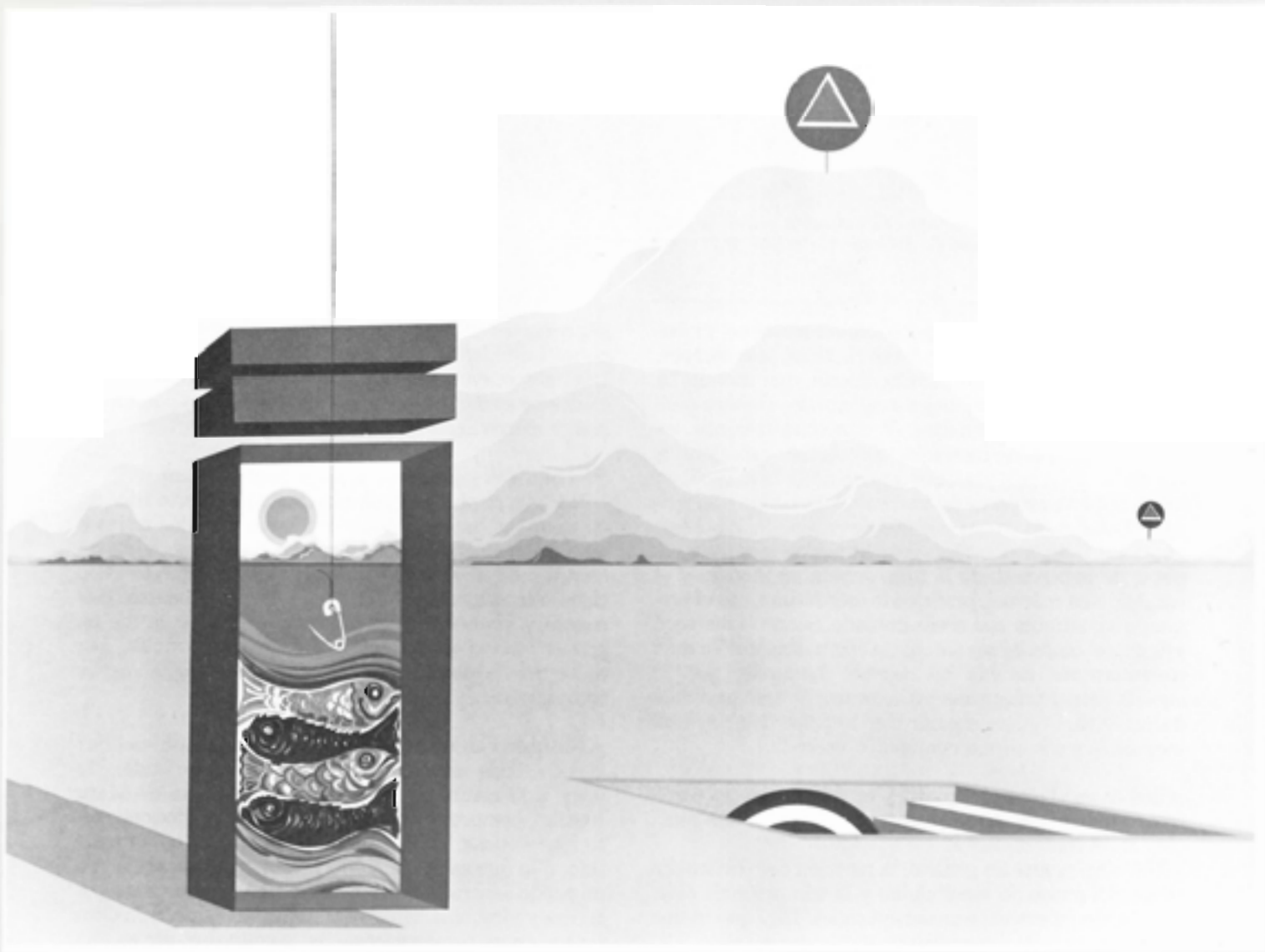
experiencias propias, donde la imaginación puede recorrer infinidad de recovecos, donde nada es explícito. Digamos que es una obra blanda. Y el público de iniciados se siente cómodo; yo creo que esto es comunicación y afectividad.

Tu obra, ¿ha logrado calar en el gran público?

L.H.C.: El público del arte abstracto en Puerto Rico no es vasto, es más bien limitado, aunque en los últimos años se ha multiplicado el número de adeptos. A ello ha contribuido el arte del grabado, que en Puerto Rico tiene extraordinarios cultores. Yo llevo hechas unas cincuenta y cinco ediciones de serigrafías, lo cual me ha proporcionado una enorme divulgación popular. Sin duda que la obra gráfica ha dado lugar a la mayor comprensión de la pintura y la escultura.

¿Consideras tu creación artística como comprometida?

L.H.C.: Toda creación artística es comprometida. Me viene a la mente inmediatamente el nombre de Mark Rothko, comprometido con sus firmes convicciones estéticas y éticas. Todo artista abstracto está comprometido, o lo que es igual, su obra está comprometida. Yo no puedo separar al artista de su obra, el uno existe por la otra y viceversa. En el artista puertorriqueño su obra está siempre comprometida, en cuanto que ella es una afirmación de independencia cultural. La situación político-cultural de Puerto Rico nos lleva indefectiblemente a una posición de acción en que toda actividad cultural genuina es acto de compromiso. Independientemente de esa situación, se vuelve a la posición histórica del arte, que hace a todo artista abstracto un ente comprometido con un vocabulario, con una actitud y con una posición intelectual.



Rafael Rivera Rosa, *Reencuentro Fantástico*, 1984, serigrafía. 50 x 65 cms

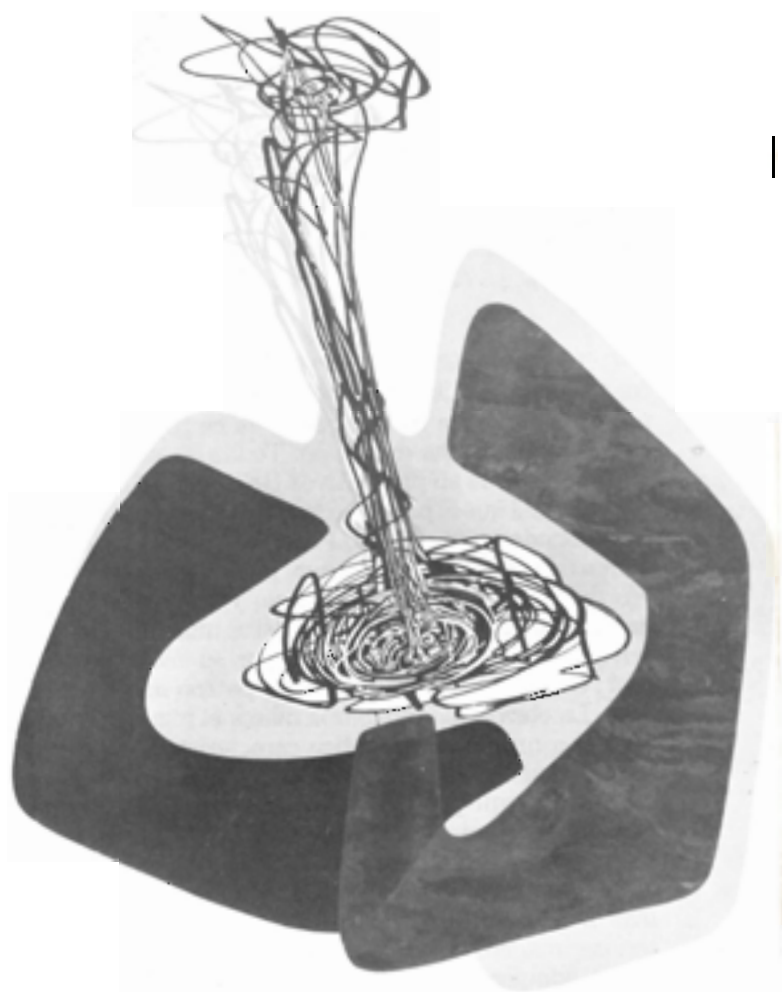
LA APORTACION PUERTORRIQUENA EN AGPA 1984

Rafael Omar Ruiz

El arte gráfico latinoamericano goza de una amplia diversidad estilística en la cual ha evolucionado y madurado aumentando considerablemente no solo en productividad numérica sino en calidad estética y creativa, todo esto a pesar de los diversos problemas sociales, económicos y políticos que tanto afectan a esta sociedad y que afectan doblemente a la profesión del artista; o tal vez gracias a ellos. Si es el fermento del genio artístico la necesidad de expresión, entonces América Latina tiene mucho que decir a través de sus artistas por su historia, por su compleja fusión de influencias culturales y por sus circunstancias y problemas actuales. El mayor problema del arte latinoamericano ha sido la limitada atención que ha recibido fuera de su región. En una época en que es tan numerosa la producción artística mundial, es imperativo que el artista haga uso diestro de los mecanismos de difusión y documentación artística para lograr su justo reconocimiento. La labor crítica y el trabajo historiográfico son, pues, de primordial importancia.

Una de las más importantes aportaciones al desarrollo, a la propagación y a la preservación histórica del arte latinoamericano lo es el programa *AGPA* siglas de *Artes Gráficas Panamericanas*— creado en el 1971 y desarrollado bajo el auspicio de las compañías Cartón y Papel de México S.A. de C.V., Cartón de Venezuela S.A. y Cartón de Colombia S.A. Anualmente *AGPA* evalúa la obra de artistas gráficos, en su mayoría latinoamericanos, y comisiona la edición de una obra a aquellos de mayor mérito y calidad artística. El artista trabaja en plena libertad en cuanto a tema, estilo y técnica de manera que la comisión y compra de su obra es realizada sin restricción creativa alguna a excepción del tamaño (56 cm. x 76 cm.) y la calidad del papel. Más importante que la ganancia monetaria, tan importante en la ejecución de un medio tan costoso, lo es la oportunidad que *AGPA* provee para la difusión a nivel internacional de la obra de estos artistas. Estas son llevadas en exhibición a instituciones culturales a través de toda América y en partes de Europa. De igual e incluso mayor importancia lo es la donación del portafolio *AGPA* a un número de estas instituciones, incluyendo entre otras el Ateneo Puertorriqueño y el Instituto de Cultura Puertorriqueña en Puerto Rico, el Museo de Bellas Artes de Colombia, el Palacio de Bellas Artes de Maracaibo, Venezuela, el Fuerte de San Felipe, Venezuela, el Museo Fogg en la Universidad de Harvard, Boston, Massachusetts, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la O.F.A. en Washington D.C. y el Smithsonian Institute en Washington D.C. La preservación de la colección *AGPA* en tan importantes instituciones garan-

tiza la disponibilidad para futuras generaciones de un amplio muestrario de la diversa producción gráfica de los artistas latinoamericanos de nuestra época. El portafolio *AGPA*, organizado por el señor Bernardo Kaufman, ha comisionado obras a 316 artistas, en su gran mayoría latinoamericanos, durante los años 1971-1983. Se han comisionado obras a 16 artistas puertorriqueños a razón de una o dos comisiones por año. En este año, el número aumentó a cinco, lo cual es de esperar implique un merecido reconocimiento a los méritos del arte puertorriqueño. Estos cinco artistas lo son Luis Alonso, Analida Burgos, Rafael Rivera Rosa, Noemí Ruiz y María Emilia Somoza.



Noemí Ruiz, *Germinación*, 1984, serigrafía, 56 x 76 cms.



Analida Burgos, *La Peregrina*, 1981, serigrafía, 53.62 x 40.62 cms.

La aportación de Luis Alonso al portafolio *AGPA* consiste en una xilografía a dos colores titulada *Espantapájaros*. La obra ha sido realizada en papel Moriki lo cual constituye una excepción. Todas las demás obras han sido hechas en papel Rives BFK, el cual es preferido —al igual que el papel Arches— para uso en las obras comisionadas por *AGPA*. Presenta su composición el marco de rústica madera de una puerta o ventana a través de la cual se observa el cielo y la vegetación del paisaje tropical. Se sobrepone a estos una amplia figura privada de rasgos reconocibles por su movimiento el cual reduce la figura a turbulento patrón lineal.

La obra *Espantapájaros* marca el regreso de Luis Alonso a un motivo temático característico de la obra temprana del artista: la figura solitaria en el paisaje. Sin embargo, el enfoque dado al tema así como el estilo de la obra muestran una marcada evolución. Si en las obras tempranas sobresalía cierta cualidad de angustia emocional o de sufrimiento físico, el *espantapájaros* sugiere más bien una antítesis. Por su imponente tamaño y misteriosa imagen, definida en forma pero no en rasgo, la figura adquiere una cualidad amenazante de potencial victimario que se aproxima al marco de la casa. El espectador, el cual ve la imagen desde el lado opuesto del

marco, adopta entonces el rol de potencial víctima. El diseño de la composición muestra igualmente diferencias. El patrón del corte de la cuchilla es menos elaborado y más espontáneo que en la obra anterior. En lugar del paisaje amplio y abierto de las obras anteriores, vemos un espacio exterior restringido, encajonado por el marco y más aun al tener que compartir el espacio con la amplia figura. La obra muestra igualmente cambios en comparación con sus grabados más recientes, en los cuales predominan escenas de multitudes apenas definidas por limitados cortes de la cuchilla y reducidas a un patrón repetitivo contenido en recuadros. La obra *Espantapájaros* exhibe pues, una faceta estilística distinta en el arte de Luis Alonso tanto en composición como en enfoque.

Analida Burgos ha presentado una serigrafía titulada *La Peregrina*. La composición es característica del estilo expresionista de la artista en cuyos cuadros se fusionan elementos temáticos de índole religiosa y cuadros psicológicos de la personalidad y de las relaciones interpersonales con comentarios críticos sobre las circunstancias y evolución de la situación política

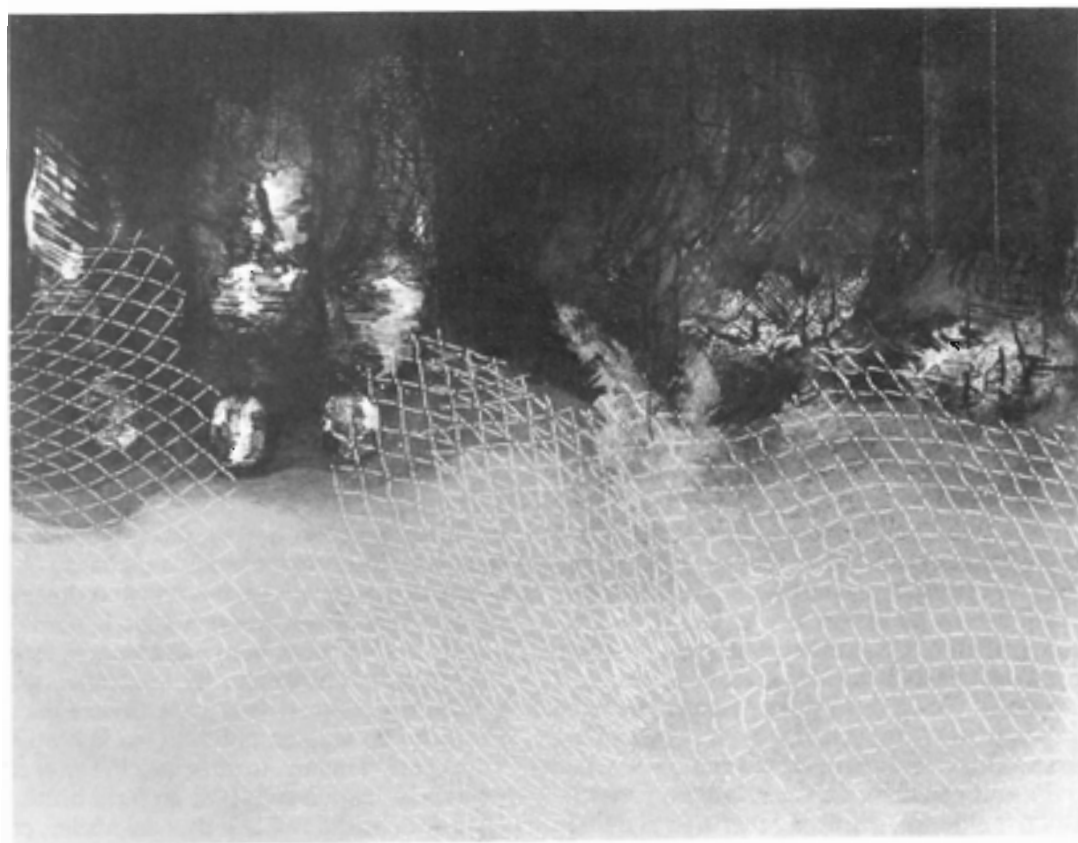
la dominación colonial de Puerto Rico. Presenta la obra un paisaje urbano puertorriqueño en el cual se de-

sarrollan una serie de dramas humanos. Se destaca al centro el misterioso ritual de la boda en el cual una novia de rostro velado es llevada a jugar al matrimonio a través de los cuadros numerados de la peregrina traza-da en el suelo, al final de la cual le espera el novio, figura sin rostro enmarcada por dos tenebrosas siluetas-sombras. Ambas figuras tienen la cualidad de autóma-tas, siendo la figura de hombre y mujer su único rasgo de naturaleza humana. Complementa al misterio del ambiente una serie de siluetas y máscaras que sugieren una diversidad de funciones: simples testigos del ritual, fuerzas manipuladoras de la acción, facetas múltiples de la personalidad humana, premoniciones fatalistas, sím-bolos de sexualidad. El destino fatalista es vaticinado no sólo en estas aterradoras imágenes: la figura de la no-via es repetida en un funesto *alterego* aprisionado tras una ventana enrejada. La pareja —hombre y mujer— se repite en la escena del funeral en el cual aparece el difun-to en silueta, eco de la figura sin rostro del novio, junto al cual se sienta la esposa viuda rodeada de figuras-silueta y de figuras enmascaradas.

El drama humano adquiere matices políticos en el distante edificio en sombras marcado por el número 51, símbolo del controversial ideal de la anexión política a la nación norteamericana. En éste se repite el motivo de la figura tras las rejas, estableciendo una segunda dimen-sión simbólica en el ritual de la unión matrimonial.

En su diseño la obra se enriquece visualmente por su elaborada perspectiva en la que se desarrollan, en re-cuadros a distintas distancias, una serie de dramáticas situaciones interrelacionadas por los simbolismos que tienen en común o que emergen de su yuxtaposición. La repetición del color, de las formas —figuras, máscaras, siluetas, rejas, techos a dos aguas— así como la repeti-ción de simbolismos crean un juego rítmico el cual in-tegra la obra y la fortalece visual, expresiva y estética-mente.

La obra en serigrafía de Rafael Rivera Rosa lleva el título de *Reencuentro Fantástico*. Presenta ésta una escena futurista surrealista en la cual el artista yuxta-pone tres mundos: el mundo exterior, el mundo interior y el mundo fantástico. El mundo exterior consiste de una amplia y árida planicie tras la cual se levanta una cordillera de montañas carentes todos de color y de sig-no de vida alguno. El mundo interior, refugio de la vida ajena al mundo exterior, se manifiesta en la forma de una escalera que sirve de único contacto entre los dos mundos. Junto a estos aparece el mundo fantástico — mundo libre de la imaginación en un planeta donde la libertad física parece estar prohibida. Toma el mundo fantástico la forma de una caja flotante que contiene un mundo marino vibrante de color. A manera de filtro má-gico, la gris cordillera vista a través de la caja se trans-forma en intenso verdor. Siempre presente en la obra de



María Emilia Sonoza, *Encuentro*, 1984, aguafuerte. 55 x 75 cms



Luis Alonso. *Espantapájaros*, 1984, xilografía, 45 x 60 cms.

Rivera Rosa está su característico elemento anecdótico. Este se manifiesta primeramente en los misteriosos letreros que se levantan sobre la cordillera cuyo diseño —explica el artista— se basa en el familiar símbolo del *fallout shelter* —área designada como refugio en caso de explosión nuclear— el cual responde a los recuerdos de los simulacros realizados en la escuela durante la paranoia nuclear de los años cincuenta. A este fatalista símbolo se contraponen la imagen del imperdible convertido en anzuelo de pesca en el mundo marino fantástico. Explica el artista que éste responde a las experiencias del niño puertorriqueño criado en Nueva York el cual deseaba pescar en el estanque del parque sin conocer siquiera los rudimentos de la pesca.

La obra presenta una intrigante escena dotada de fuerza por su directa asociación con la realidad pasada y actual. La contraposición de la dura realidad potencial de la guerra atómica y la intensa fantasía crea un interesante ambiente visual en la obra el cual enriquece el uso simbólico de las intensidades del color: intenso y vibrante en el mundo fantástico, grisáceo e inerte en el mundo exterior. Las experiencias personales del artista traduci-

das en particulares y expresivos símbolos, así como el cuidadoso diseño de la composición en su armonía cromática y en su perspectiva lineal y atmosférica se complementan entre sí en una obra bien lograda en su diseño visual así como en su expresividad temática.

Noemi Ruiz ha realizado la obra en serigrafía titulada *Germinación*, la única obra abstracta entre las comisionadas a artistas puertorriqueños. Vemos en la obra el estilo que caracteriza la producción pictórica y gráfica de esta artista, primeramente en su inspiración en temas de la naturaleza y segundo, en el uso del esquema de diseño por el cual se define su obra: un núcleo —centro de fuerza visual— en subordinación al cual se desarrolla el diseño abstracto. En la obra *Germinación*, así como en su obra hermana *Génesis*, este centro es la interpretación abstracta de la semilla, núcleo que engendra el comienzo de la vida. Si en *Génesis* la semilla es fuente de vida en potencia, en la obra *Germinación* representa el momento de transición en el cual la semilla deja de ser para convertirse en fértil brote. Este instante es dramatizado en la forma del núcleo, consistente en un dinámico y fluido patrón lineal el cual rompe su fron-

tera ovalada para prolongarse verticalmente. Contenido en éste hay una serie de acentos de color cuya intensidad sugiere destellos de energía, pulsaciones generadoras de actividad biológica.

La forma orgánica se enriquece, cobra fuerza y belleza en su transición interpretativa a singular forma abstracta. El color es cuidadosamente armonizado sin restar fuerza visual por ello, y expresivamente utilizado, predominando el intenso color marrón, símbolo de la fértil tierra, en las formas que enmarcan al núcleo-semilla. A éste se contraponen en fuerza visual los acentos de vibrante color en la forma germinante los cuales, en combinación con el patrón de fluida línea, crean un vibrante e intenso centro de fuerza visual en el cual color y línea se traducen en bello kineticismo de energía vital.

La forma del núcleo, así como la composición desarrollada en torno a éste, han tomado diversas formas en la interpretación artística abstracta de Noemi Ruiz. Sin embargo, es ésta la primera vez que esta forma-motivo del diseño abstracto se prolonga en la composición más allá de su habitual frontera cuasi-cuadrada u ovalada. Este cambio estilístico nos recuerda su reciente obra *Noche en el Trópico* — exhibida en el reciente Congreso de Artistas Abstractos — en la cual igualmente se sustituye el usual esquema del diseño, en este caso por un patrón rítmico basado en tres núcleos con diversos acentos de color cuidadosamente organizados. Las innovaciones en el diseño presentes en estas dos obras son muestra del continuo desarrollo creativo, del excelente dominio del diseño formal y del diestro uso expresivo del color a través de los cuales Noemi Ruiz interpreta y expresa en formas abstractas la belleza, tanto la observada en el mundo visual que la rodea como la que manifiesta el espíritu humano.

María Emilia Somoza ha presentado la obra en intaglio a tres colores titulada *Encuentro*. Presenta la obra un paisaje sombrío y turbulento, parcialmente

velado por una densa niebla. Sobre este flota, a manera de potencial ente aprisionante, una misteriosa malla. La turbulencia se interrumpe como en ojo de huracán en torno a tres figuras, sin rostro, sin identidad, de cuyos cuerpos parece emanar una luz radiante. Ante ellos se difumina la niebla y se abre la malla. El "encuentro" es, pues, el hallazgo de la salida, es la liberación de la amenaza de la malla. Es atmósfera sin veladura de niebla en la cual estos seres buscan la identidad descarriada.

La obra demuestra una vez más la sensibilidad creativa a cuyo servicio ha puesto María Emilia Somoza su notable dominio del medio del intaglio. La obra es enriquecida visualmente por el uso de tres planchas de color evitando la tendencia monocromática entre los artistas de este medio. Los efectos texturales característicos de los aguafuertes de la artista aparecen extraordinariamente desarrollados en sutiles detalles que invitan al estudio pausado y minucioso de la obra. Las oportunidades que el medio provee para efectos de valores son diestramente aprovechados lo mismo en sutiles contrastes en la vegetación, en los efectos difuminantes de la niebla y en la perspectiva atmosférica que en pronunciados contrastes que resaltan visualmente las figuras. Las posibilidades técnicas del medio son estéticamente aprovechadas al servicio de una composición cuidadosamente diseñada y ejecutada.

En su aportación al portafolio *AGPA*, los artistas Luis Alonso, Anabida Burgos, Rafael Rivera Rosa, Noemi Ruiz y María Emilia Somoza dan muestra de la diversidad de medios, estilos y temáticas que caracterizan al arte gráfico puertorriqueño y al arte gráfico latinoamericano en general. Son sus obras muestra de la riqueza estética que ha logrado el arte latinoamericano dentro de esta diversidad y a través de ella. Estas constituyen dignos ejemplos de la calidad artística de la gráfica latinoamericana la cual ha encontrado su justa representación a nivel internacional en el portafolio *AGPA*.



Maria Dolores Rodriguez, *Mujer Reclinada*, óleo sobre papel.
120 x 150 cms.



Joyce Włodarczyk, *Noche de Milagros*, medio mixto.

CERTAMEN DE LA REVISTA SIN NOMBRE

El certamen de pintura, dibujo y grabado de la revista *Sin nombre* se ha venido celebrando por los últimos 10 años. Durante este tiempo ha confirmado y afirmado su intención inicial de ser un concurso donde se ejerzan criterios exigentes que reconozcan y premien tanto con la inclusión de la obra en la muestra, como con la distinción especial que significa un premio o mención de honor.

Este año la participación de la comunidad artística ha sido generosa, 135 obras, de las cuales 34 fueron escogidas para exposición. Tanto para la inclusión como para la premiación la pauta observada por el jurado ha sido la apreciación del feliz maridaje entre imágenes significativas y adecuada realización técnica. Al considerar estos dos factores a la par, como inseparables y complementarios, el jurado ha querido corregir una tendencia generalizada y en boga que desvaloriza los conceptos en favor del oficio. Ambos, a nuestro juicio, son igualmente importantes y al servicio el uno del otro.

Podemos observar una creciente riqueza en cantidad y calidad en la disciplina del dibujo, una baja significativa, numérica y cualitativa, en la categoría del grabado, y un sostenido interés en la pintura con pocas, pero sustantivas renovaciones de la imagen. Aumenta el número de obras que borran los linderos entre los géneros pictóricos en profusión de técnicas mixtas. La participación femenina, es de notar, es mayor que nunca y de apreciable calidad, mereciendo un premio y cuatro menciones.

Los premios este año son los siguientes: En la categoría de pintura el premio Francisco Oller ha sido otorgado por unanimidad a María Dolores Rodríguez por *Mujer reclinada*, una pintura densa, fresca, de encuadre sugerente y rico colorido, donde la gestualidad funciona dentro de una escala exhuberantemente humana.

Mereció mención de honor *Rotación* de Jaime Carrero por sus alusiones irónicas múltiples, potenciadas por un juego travieso y un cromatismo brillante. El juego en Carrero como en otros artistas contemporáneos es otro modo de ser serio.

Martza Amol de Félix Cordero Mercado obtuvo mención por su renovación de una imagen trillada convertida en icono urbano, nostálgico y nutrido de sutiles referencias en el diálogo mudo de los habitantes de la casa verde entre sí y con el espectador. *Reminiscencias Ancestrales* de Peter Gatzambide logra una enigmática síntesis donde la atriciuita se transmuta en máscara -signo misterioso.

En dibujo, el premio José Campeche, lo obtuvo por mayoría Arnaldo Roche por su *Auto-retrato*, impactante pieza de expresionismo controlado, de grito abogado, donde la superposición de texto e imagen logra un contrapunto amenazante. Es de observar el rigor di-

bujístico, que no por expresivo pierde precisión y limpieza.

La primera mención por unanimidad correspondió a *Un tiempo, un lugar, una isla*, de Ismael Dieppa, elocuente retablo familiar de estricto dibujo que nos remite al mundo del sueño o la pesadilla, escenario mágico, que trasciende a la vez que afirma el tiempo, lugar e isla señalado por el título.

La segunda mención corresponde a *Metamorfosis* de Sandra Cintrón, sorprendente mundo esperpéntico que se agazapa bajo una red de finísimas líneas rojas dibujadas con tanta delicadeza como fuerza.

A Mercedes Quiñones corresponde la tercera mención por su dibujo *Transversal*, provocadora maraña de dibujo orgánico que se genera a sí mismo en amplia gama de grises texturados y formas ondulantes.

No nos importa nada, la cuarta mención, que corresponde a Ivette Cabrera Vega, es una dramática viñeta de arte político no exento de humor; una ventana abierta a la ventana del televisor y sus espectadores con los cuales somos simultáneamente cómplices y víctimas mediante el hábil recurso de situar nuestro punto de vista en uno de los espectadores sorprendidos por la inesperada visita.

La calidad de la muestra de dibujo es tal que el jurado hubiera querido premiar y distinguir más obras que sin duda lo ameritan. Con este propósito recomendamos a los organizadores del certamen que uno de los premios que estaba destinado a la categoría de grabado que en este caso fue el premio Agustín Martínez de Andino, y que fue declarado desierto por el jurado, sea en el futuro dejado a discreción del jurado para ser otorgado en la disciplina que lo amerite.

En la categoría de grabado, el premio Marta Tyba, otorgado este año por primera vez en memoria de quien fue generosa amiga del arte puertorriqueño, corresponde a Víctor Maldonado, por la colografía *Ariones de Papel*, obra de ingenioso vuelo, limpia ejecución y espacio balanceado.

Cinco días en Madrid de María de Mátar O'Neill recibió mención por la línea desenfadada que corresponde a una visión literalmente aérea y sonriente de un viaje.

Cerramos las premiaciones con una mención especial del jurado al *assamblage* de Joyce Włodarczyk *Noche de Milagros*, medio mixto en materiales, pero unitario en su concepto mágico, altar tropical, *collage* de cuentas y estrellas votivas que iluminamos esta noche para dar comienzo a nuestra celebración.

Luego presentado el 14 de diciembre de 1984 por el jurado del Certamen de la revista *Sin nombre*, integrado por Marimar Benítez, Augusto Marín y Antonio Martorell



Cristina Emanuel, *Huellas*, de la Serie "Ensayos para una Cultura", 1984, dibujo, lápices en colores, 30 x 12.5 cms.

DIBUJOS DE REBELION CONTROLADA

Samuel Cherson

Las galerías de arte —tradicionalmente concentradas en el Viejo San Juan— se han esparcido por otras zonas de la ciudad, especialmente la de Hato Rey. Una bienvenida adición en dicha área ha sido la galería Espiral (detrás de la antigua Sears), cuya actividad, en el año que lleva de existencia, parece encaminada a algo más que la inconexa aglomeración de objetos de arte en un espacio comercial. Sus esfuerzos se dirigen al montaje de exhibiciones con un criterio temático o conceptual, siendo acompañadas de un bien presentado catálogo.

Este es el caso de la presente exposición titulada *9 Mujeres en el Dibujo* que, como se ve, es un tema definido y limitado, tanto en cuanto a sexo como medio artístico.

La demarcación exclusivamente femenina, según la directora de la galería Anaida Hernández, no fue decidida de antemano, sino que "salió así". Contactos cotidianos y comunidad de intereses artísticos —el artista volcado sobre su yo interior— determinaron la selección del grupo por parte de aquella y de Mercedes Quiñones, dos de las participantes. El número de integrantes, a razón de dos obras por cabeza, fue función del espacio disponible.

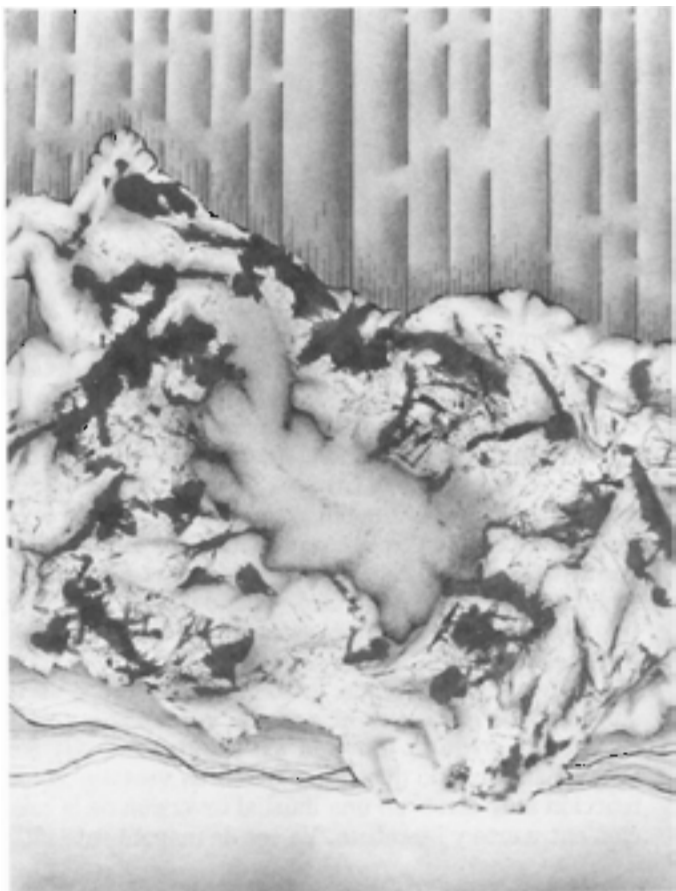
Hay, empero, mucho más que simple casualidad en esta segregación por sexo. De un tiempo para acá, cuestiones como el papel de la mujer en el arte y su posible exclusión han venido siendo objeto de un reexamen como parte de la sacudida feminista mundial, evidenciándose desde dicho fenómeno, entre otras cosas, en el osado abordaje de temas considerados tabú para la mujer y en una profusión de exhibiciones femeninas. Algunas de estas ondas han arribado a nuestras playas, traducándose en la formación de la *Asociación de Mujeres Artistas* —de la cual todas las participantes de esta muestra son miembros u organizadores— y la organización de exhibiciones, tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos (*Women Artists of Puerto Rico* recorrió varias de sus ciudades).

En el dibujo, medio seleccionado para la presente muestra, se ha destacado particularmente un nuevo grupo de mujeres-artistas que comparten una acentuada sensibilidad femenina, caracterizada sobre todo por una rebelión controlada pero evidente, contra las restricciones tradicionales relativas al sitio *apropiado* para la mujer en la sociedad. Un enfoque que oscila entre la nostalgia romántica y el contenido erótico permea muchas de sus creaciones. Aunque no todas estas artistas están presentes en esta exhibición, el grupo compositor sí es representativo de esta sensibilidad.

Nostalgia por la inocencia de la niñez y protesta sobre el papel de la mujer como muñeca erótica consti-

tuyen los ingredientes esenciales de las intrigantes imágenes ingeniosamente tituladas *Colgando Hábitos*, creadas en grafito y creyón de colores por María Antonia Ordoñez. Rodeadas de vestidos, ganchos de ropa, hilos y alambres colgantes, estas metáforas compuestas por rígidas y artificiales muñequitas de papel, situadas en espacios confinados con ventanas abiertas al mundo exterior, portan con la mayor elocuencia e imaginación el mensaje feminista.

No hay en los *Bocetos siguiendo a Balthus y Darío Morales* de Margarita Fernández el romanticismo de *Mujeres-Niñas* y *Desposadas*, pero sí un más franco y directo erotismo, patente en estos desnudos femeninos dibujados a lápiz del natural, retumbados sobre butacas en sugestivas poses. Sin embargo, al contrario del insinuante *voyeurismo* masculino presente en los artistas que le sirvieron de inspiración, hay aquí un cierto



Mylena Aracho, *Homenaje al Paisaje Robado*, 1984, dibujo a tinta y lápiz.



Mercedes Quinones, *Transversal*, 1984, dibujo a lápiz,
55 x 75 cms.

pudor, causante quizás de la reducción de la presencia femenina a una simple silueta carente del rico detalle que ha animado a su producción reciente, lo que, en este caso, le resta efectividad a las obras.

Es también el desnudo femenino la imagen fundamental en las obras de Cristina Emmanuel, dibujados en grafito y creyones sobre papel coloreado, pero aquí los atributos sexuales son acentuados por símbolos ornamentales de raíz clásica, una doble espiral a manera de hoja de parra en *Laberinto*, y bandas del mismo motivo espiral cubriendo las piernas a manera de tatuajes, en *Huellas*.

Menos pronunciada, pero nunca ausente, es la sub-corriente erótica en el resto de la muestra, aparte del énfasis sobre el tema en los poemas escritos por Coqui Santalíz que ilustran a las obras visuales, como reacción ante éstas, en una inusual inversión de la relación entre arte y literatura. Ya sea de manera sutil o di-

recta, como alusiones a la forma ovular y el fruto (el *collage* de Ilka Esteva Tavárez y la composición vegetal de Gloria Florit) o reflejando la maternidad (los pasteles de contenido político-social por Yolanda Muñoz), la función de procreación emerge aquí reiteradamente. Aún en aquellas obras que se acercan más a la abstracción, espacios cavernosos, tonalidades rosáceas y elaborados pliegues guardan una ambigua relación con la anatomía femenina.

Afinidades de estilo y técnica también afloran en la muestra. Hay una marcada preferencia por la línea curva y las formas sinuosas, en sensual contraposición a lo rígido y angular (¿podiera hablarse de la curva como femenina y la recta como masculina?); hay también una marcada aversión por los contrastes extremos prefiriéndose las gradaciones intermedias; aún en los casos en que la tinta china hace su potente aparición, como en las manchas-paisajes de Myrna Arocho o en las tupidas y

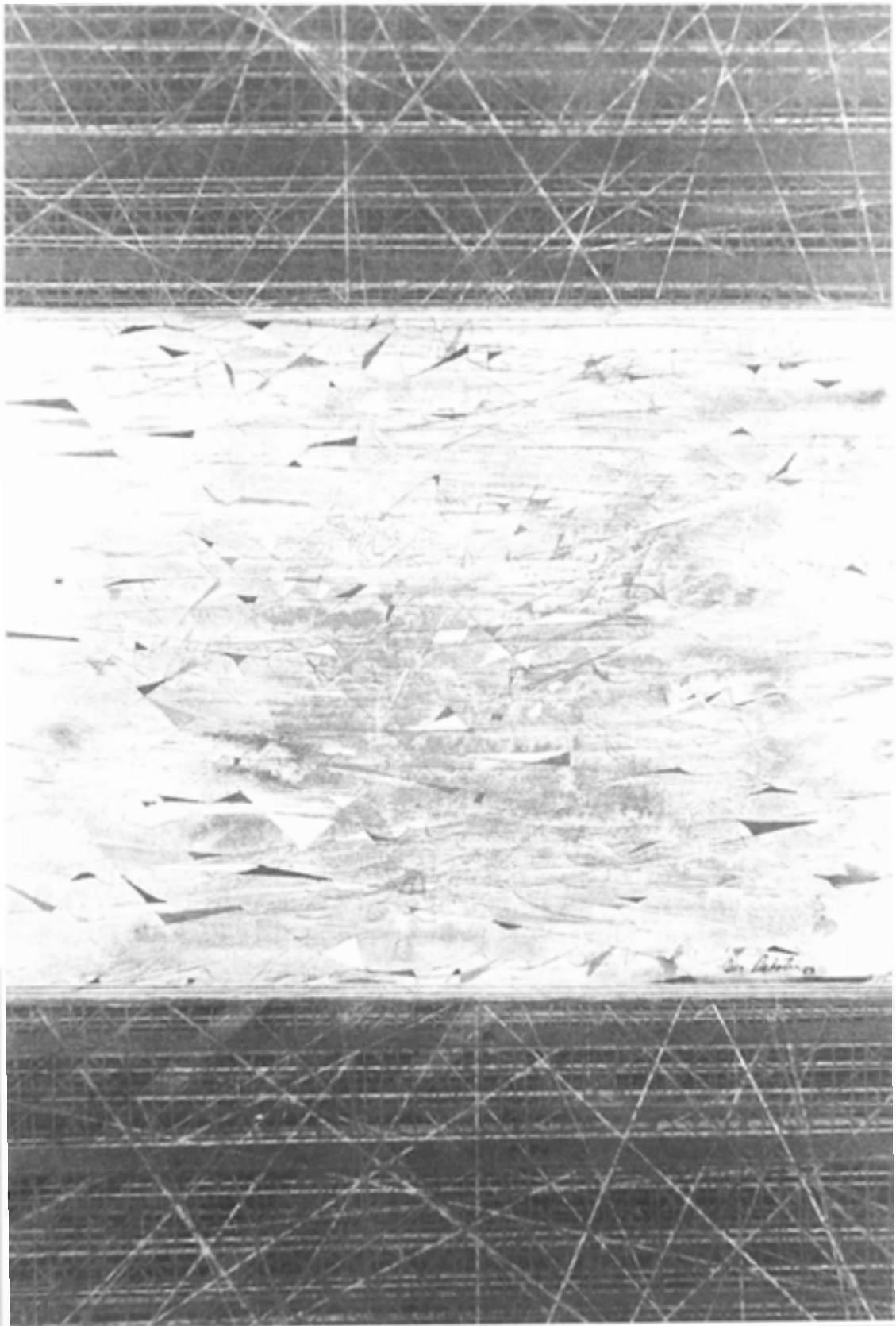


Maria Antonia Ordoñez. *Colgando Habitros*. 1984, dibujo, lápiz a color, 42,5 x 55 cms.

chorreantes texturas de Anaida Hernández, su impacto es atemperado por tonos rosa o camadas de color en acuarela y *gouache*, respectivamente. Un apreciable nivel técnico se transparenta en las obras, siendo el más sobresaliente ejemplo el de Mercedes Quiñones, cuyas intrincadas circunvoluciones y pliegues en grafito son un dechado de laboriosidad y virtuosismo. Hasta en el terreno personal, las 9 artistas poseen en sus trasfondos significativos nexos culturales fuera de la Isla, ya sea por su origen (cubano, colombiano, griego y posiblemente

te mexicano, además de la mayoría boricua) o por los estudios realizados (México, Estados Unidos y el Oriente), compartiendo además un claro interés por las labores didácticas.

No es tiempo aún de tratar de definir los perfiles de un movimiento de mujeres-dibujantes, pero estamos seguros de que además de estos apuntes iniciales, habrá mucho más que decir sobre éstas en el futuro. Esperemos.



Ever Sabater, *Franja Horizontal con Banderillos*, 1984,
medio mixto.

ENCUENTRO HISPANO-PUERTORRIQUEÑO DE ARTES PLÁSTICAS

Carmelo Sobrino

"Un encuentro tiene connotaciones tanto de coincidencia como de confrontación..." cita el Sr. Samuel B. Cherson en su crítica de arte del periódico El Nuevo Día del 13 de enero de 1985. Muy cierta su apreciación, pero además, la inteligencia de la vida lo concerta en la realidad por una necesidad dialéctica del tiempo. Los movimientos siempre son condicionados por la historia, sean éstos de aparente casualidad o de premeditación social y desembocan en las esquinas de los instantes, creándose los encuentros.

El Encuentro Hispano-Puertorriqueño de Artes Plásticas auspiciado por el Consulado de España en Puerto Rico y el Museo de la Universidad de Puerto Rico, exhibiéndose en la sede de este último, tiene elementos de casualidad pero ha sido intrínsecamente concebido en la necesidad de acercamiento de dos pueblos que a través de un grupo de artistas y jóvenes manifiestan un interés colectivo de fortalecer vínculos culturales. Esta exposición, aunque huérfana de impacto publicitario no deja de ser singular e importante, pues con



Rufino de Mingo. *Casa de Verano*, 1984, acrílico



Carmelo Sobrino, *Mi amigo Mancho*, 1984, carbón y tempera.



Joaquín Picazo, *Ciudad*, 1934, lápiz.

sus bajas y altas demuestra y señala de manifiesto la gran necesidad de superar el ámbito insular que a todos los puertorriqueños, consciente e inconscientemente, nos preocupa en los diferentes frentes de lucha y trabajo.

Romper de adentro con la tara del insularismo a nivel de visión de mundo es luchar con las apatías, miedos e irregularidades coloniales que nos ha legado la historia en sus momentos más desgraciados. En los trabajadores de la cultura, en este caso los artistas, las contradicciones crean temores y grandes desventajas y sobre el tapete, un resentimiento contra la clase acomodada que patrocina el extranjerismo desde una perspectiva consumerista y copista, sin abreverse y hasta sin reconocer, tan siquiera en ocasiones, la fuerza y calidad cultural que genera nuestro pueblo en el ejercicio de nuestra expresión artística.

En los últimos años en la expresión atlética y otras manifestaciones del espectáculo, como la música, se han ganado pasos favorables, pero en la literatura, cine, y artes plásticas ha sido difícil proyectar una imagen internacional al no tener una embajada o una administración gubernamental que concerte intercambios.

Existe también una casi indiferencia propugnada por cierta ignorancia de parte de las empresas privadas, con excepción de muy pocas, de la importancia del arte en el desarrollo del ser humano. Las intenciones de las estructuras de poder de internacionalizar nuestro arte han sido paternalistas y mezquinas.

Esa acción genera la necesidad de mejorar la educación en las instituciones creando una organización en la clase artística que nos oriente al intercambio con otras regiones de la bola ésta que da vueltas.

El Encuentro Hispano-Puertorriqueño es un experimento para concertar buenas intenciones de dos regiones familiares. Es recipiente de buena voluntad.

El Encuentro Hispano-Puertorriqueño de Artes Plásticas tuvo lugar en el Museo de la Universidad de Puerto Rico desde el 7 de diciembre de 1984 al 20 de enero de 1985. Participaron por España, Rufino de Mingo, Olaverri, Joaquín Picazo, Rocio Urquijo e Ibérico. Por Puerto Rico, Rafael Rivera Rosa, Ever Sabater, Juan Ramón Velázquez, Walter Torres y Carmelo Sobrino.

Toma frontal de la obra después del tratamiento.



Toma frontal de la obra con luz lateral que pone en evidencia el deterioro de la capa pictórica.



LA RESTAURACION Y CONSERVACION DEL "ESTUDIO PARA EL CUADRO EL PAN NUESTRO"

Doreen M. Colón Camacho

El *Estudio para el Cuadro El Pan Nuestro* de Ramón Frade y fechado 1905, se encuentra en el Colegio Universitario de Cayey en la sala Ramón Frade. Desde la muerte del artista en 1954, ésta y otras pinturas habían permanecido almacenadas bajo condiciones ambientales inadecuadas. Por consiguiente, estas condiciones afectaron la estabilidad de los materiales (lienzo, capa de pintura, barniz), poniendo en riesgo la permanencia de la obra. Con el propósito de evitar su deterioro total se procedió a someterla a un tratamiento de conservación.

Todo procedimiento técnico a aplicarse debe preservar el original respetando la integridad y estética de la obra. Es imperativo realizar un examen minucioso para establecer las condiciones de la misma a fin de saber cuáles han de ser los procedimientos a seguir. Las pinturas, aún cuando sean de un mismo autor, reaccionan de modo diferente a las condiciones ambientales y por lo tanto no se procede mecánicamente a su restauración y conservación.

A lo largo del examen fue posible conocer las condiciones, no sólo de la capa de pintura sino igualmente del soporte y de la capa protectora o barniz. Para ello utilizamos lupas (10x, 15x) y una lámpara ultravioleta. El soporte, un lienzo sobre bastidor fijo y biselado, de cuatro miembros, estaba frágil y quebradizo. Se evidenciaban dos perforaciones pequeñas en la parte inferior y un pandeo irregular a lo largo de los cuatro bordes. Los bordes que cubren los lados están enteramente fragmentados. Aparentemente, en un intento anterior de restauración, ésta fue reentelada con otro lienzo de algodón de tejido irregular; el cual fue adherido con una solución de agua y cola animal.

La capa de pintura realizada en un medio característico de óleo está frágil y quebradiza. La mitad superior de la obra presenta un área concentrada de enormes grietas (de un patrón diagonal) y de lagunas, o pérdida de la materia pictórica. Las lagunas fueron causadas posiblemente durante el reentelaje al no tomarse las medidas de precaución pertinentes a la condición de la misma. En la parte inferior de la obra y cercano al borde se observa una línea horizontal de pequeñas grietas. Esta área a su vez está pandeada hacia adentro, lo que evidencia que dicho deterioro fue causado quizás por el contacto y roce directo de otra obra u objeto más pequeño durante almacenamiento o transportación inadecuada.

Hay evidencia de retoques en el área cercana al codo derecho del personaje* al igual que a lo largo del borde izquierdo. Presenta además unos trazos de pintura verde a lo largo del borde superior en el área central a mano derecha e izquierda de la figura y en el área izquierda del borde inferior. Se observan además unas manchas de color azul oscuro en el área del hombro derecho del personaje y en la esquina superior izquierda. En el área del paisaje inconcluso se evidencian bajo la magnificación 15x unas pinceladas negras un tanto borrosas, las que probablemente forman parte del "diseño del artista".



Detalle del área del hombro y el brazo izquierdo del personaje donde se evidencia área de grietas y mancha blancuzca.

Se observan además unas manchas (crema y negro) de excremento de insectos dispersas sobre la superficie de la obra además de una gruesa capa de polvo. A simple vista se observa una área brillante en y alrededor del personaje y de las montañas. Esta fue confirmada bajo la observación de luz ultravioleta.

Una vez analizada la obra, es posible tomar las decisiones adecuadas en torno al tratamiento a seguir. Comenzamos por adherir las áreas de pintura desprendida del soporte vertiendo unas gotas de cera y resina que posteriormente fueron derretidas por medio de una espátula eléctrica. El excedente de cera y resina fue removido con un algodón impregnado en hexano.

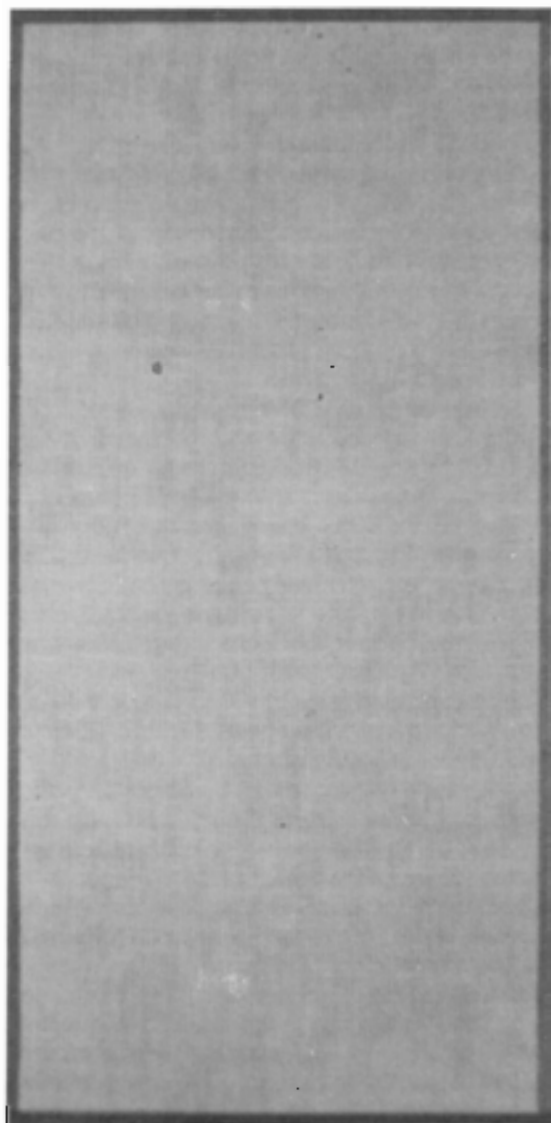


Detalle del área del brazo derecho del personaje mostrando pérdida de materia pictórica y grietas.

Una vez asegurada la capa pictórica, se procedió a la limpieza superficial de la obra con un algodón humedecido en una solución de agua y "Aerosol OT Solution" en una proporción de 200 ml.5 gotas. Las innumerables manchas de excremento de insectos y los trazos de pintura verde fueron removidos mecánicamente por medio de un escalpelo y se procedió a quitarle el barniz con un algodón impregnado en acetona.

Luego la obra se separó del bastidor con el propósito de aplicarle un poco de humedad y calor sobre el dorso de los cuatro bordes para rebajar las áreas pandeadas. Una vez concluido este procedimiento se colocó nuevamente sobre su bastidor por medio de grapas.

Antes de proceder a rellenar las lagunas con yeso en forma de pasta se le aplicó una primera capa de barniz en forma de aerosol. Otra capa fina de barniz fue aplicada antes de comenzar con los retoques pertinentes.



Dorso de la obra antes del tratamiento.

a fin de aislar éstos del original. Los mismos fueron realizados con colores acrílicos. Una vez secos, se aplicó una capa final de barniz a toda la superficie y finalmente se enmarcó y se sujetó al mismo por medio de unas plaquitas de latón.

La aplicación de técnicas de restauración y conservación no garantizan la inmortalidad de la obra, más

bien le permite prolongar su existencia siempre y cuando las condiciones ambientales sean controladas debidamente.

• Cuando se hace referencia de un miembro del cuerpo del personaje, se está señalando el derecho o izquierdo equivalente del personaje y no al del observador. Con excepción de esto, los demás señalamientos corresponden a los lados derecho o izquierdo del observador.



Obra durante el tratamiento.





Francisco Rodón junto a su obra *Retrato de un Presidente*, 1979-83. diptico, 212 x 144 cms. cada uno.

FRANCISCO RODÓN

Rafael Squirru

Museo de la Universidad de Puerto Rico,
Diciembre 1983

Museo de Arte de Ponce, Abril 1984

En la crítica de arte hoy día hay que ser cauteloso en el uso de ciertos adjetivos al cualificar una obra. Decir que un artista es un gran artista o una pintura es una gran pintura es una declaración que ya se ha convertido en algo casi sin sentido. Sin embargo, es difícil hablar de los retratos del artista puertorriqueño Francisco Rodón y evadir al mismo tiempo su concepto de grandeza. Grande en tamaño son: *Muñoz Marín* (104" x 78"), *Borges* (119" x 77"), *Rulfo* (113" x 83"), *Alicia Alonso* (92" x 69"), *Philippe de Montebello* y el resto de esta galería de notables; todos ellos alcanzando una dimensión épica, heroica, más allá de lo humano.

No obstante, sería ingenuo pensar que la grandeza a que nos referimos sea estrictamente una de tamaño. En términos de pulgadas, el tamaño de estas obras es una consecuencia natural del concepto creativo que guía el pincel de Rodón hacia la exploración de las múltiples facetas y distintos ángulos de los cuales él extrae la esencia del ser humano y su circunstancia.

Los retratos de Rodón se ajustan al significado original de la palabra *personalidad*, del latín *per sonare* (sonar con más fuerza), artificio utilizado en las máscaras de los antiguos actores, de manera que sus voces pudieran oírse con más fuerza al aire libre. Esta expresión, *personalidad*, fue adoptada más tarde como definición de esa extraña cualidad que llamamos *personalidad fuerte* que le adjudicamos a algunos de nuestros seme-

jantes, cualidad que no nos es fácil determinar, pero que sin embargo, la reconocemos cuando está presente. No es meramente una cuestión de inteligencia o de talento particular, creo que es *algo* que tiene que ver con la capacidad de ciertos seres humanos de ser *más* ellos mismos que la mayoría de los mortales. Un grado de autenticidad que les da un aura mágica a sus existencias, un *algo* que hace la diferencia cuando estas personas entran o salen de un lugar. Estoy dispuesto a llamarle *hado* si el lector está dispuesto a aplicarle el aforismo de William Blake: "*Aquél que su cara no brilla, nunca se convertirá en estrella*". Estos notables, en verdad, fueron estrellas cuyas brillantes facetas Rodón ha estado destinado a plasmar para la posteridad.

Aceptar este reto ha sido la prueba de fuego de los grandes artistas desde los tiempos de Akenaton y Nefertiti (que le debemos a Tutmosis), seguido del *Wellington* de Goya, el *Napoleón* de David, sin olvidar el *Baldassare Castiglione* de Rafael o la *Mona Lisa*; y más tarde los autorretratos de Rembrandt, Van Gogh, Gauguin y Cézanne. En todos ellos, el tema es la humanidad y la clase de humanismo en que se envuelve el artista para capturar su verdadera esencia. Como sucede con todos los grandes técnicos, el aspecto técnico en la obra de Rodón es tan sutil que no nos percatamos de ello.

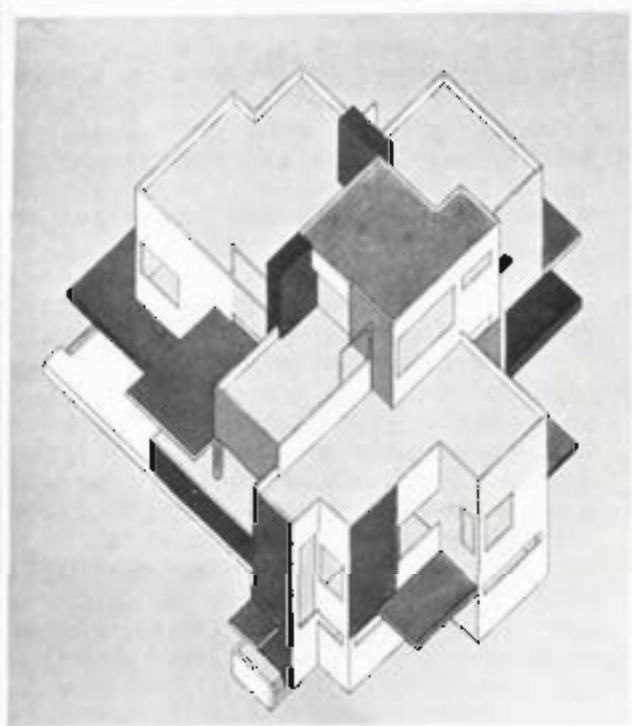
De la inolvidable experiencia de esta exhibición nos queda la sensación inequívoca de que hemos sido invitados a no descuidar nuestro propio desarrollo humano si descamos mantenernos en compañía de los héroes del mundo de Rodón.



Weisbaden

Dibujo de fondo y figura de la ciudad de Weisbaden.

*Theo van Doesburg (1883-1931)
and Cornelis van Eesteren (1897):
Architectural Project - 1923.*



Proyecto de Arquitectura, Theo Van Doesburg.



Villa Savoye, Le Corbusier.



Villa Garches, Le Corbusier

go. Rowe señala los múltiples iconos usados por los arquitectos modernos, especialmente Le Corbusier. Establece un paralelo entre la arquitectura y la pintura abstracta, cuando ya no hubo necesidad de un "cuento" o explicación narrativa. La edad de la Ciencia estaba comenzando y, por lo tanto, ya no era necesaria la Historia. La *Villa Savoye* de Le Corbusier (en Poissy), es el mejor ejemplo de ello. La Arquitectura Moderna si tiene sus iconos, lo que pasa es que resultaban novedosos y, por lo tanto, difíciles de ver. Ventiladores, teléfonos, automóviles, aviones y barcos son todos iconos del Movimiento Moderno.⁶ La máquina estética, tal y como fue propugnada por Le Corbusier, tiene su iconografía de símbolos y es, en realidad, una enciclopedia de significados.

Rowe exploró la idea de la *Racionalidad* en su sexta conferencia y, en ella empezamos a ver la continuidad de ideas del siglo XVIII, en Francia, hasta el siglo XX. Fue en 1750 cuando el "*hombre como máquina*" fue presentado en principio, por los filósofos franceses. La sociedad de esa época tenía una devoción total hacia la ciencia y hacia el conocimiento científico. Ejemplo de esto lo podemos encontrar en la *Revue Générale de L'Architecture* de César Daly la cual suministra detalles arquitectónicos, estadísticos y técnicos. Ilustrando estas ideas, Colin Rowe nos compara a la *Biblioteca de Ste. Geneviève* de Labrouste, y la *Opera de Garnier*, ambas en París. En conclusión, podemos analizar las conexiones finales entre algunas de las ideas del siglo XIX con las del siglo XX. En la Exposición Universal de 1889 en París, para la cual se levantó la Torre Eiffel, Garnier construyó unos pabellones que supuestamente evocaban y representaban diferentes países y culturas del mundo. Los pabellones japones, eslavo, romano y egipcio, reseñó Rowe, tenían unas curiosas similitudes con los barrios de Pessac y Weissenhof, diseñados por Le Corbusier cuarenta años después.

La Rotación y la Frontalidad fueron ambas, tema de su séptima conferencia. Para Rowe, la arquitectura desarrolla un conjunto propio de reglas que son únicas y fascinantes. El concepto de la *Maison Domino*, tal y como fue presentada por Le Corbusier, no sólo era el de un elemento unidad de la ciudad moderna, sino, aún más importante, desde el punto de vista de Rowe, un sistema por el cual se empezaban a ver a las paredes como suelos y a los suelos como paredes: a las secciones como alzados y a los alzados como secciones. Pessac fue la *Maison Domino* tumbada sobre un costado e igualmente lo fue la *Villa Garches*. En la primera, las bandas son perpendiculares a la calle y a la entrada; en la segunda son paralelas a la calle y a la entrada. Le Corbusier y Mies van der Rohe son los maestros de esta técnica, la versión moderna del *contraposto* italiano. Desarrollaron la planta libre y el alzado libre. Por encima de la idea de rotación y de frontalidad, Rowe plantea otro estrato que está en relación con el campo de la pintura (Cubismo). El espacio plano en contraposición con el espacio profundo. Prefiere la *Villa Garches* con su "*aplanamiento afirmativo y su frontalidad*"⁷ a la *Schneider House* de Rietveld y al trabajo de Van Doesburg, en sus composiciones en tres dimensiones que son, en último extremo, de meramente dos dimensiones. Le Corbusier, por el contrario, manejaba lo frontal y lo lateral, el perfil y el borde, el arriba y el abajo, lo que no hacían Rietveld ni Van Doesburg. Rowe concluyó con algunos puntos que son extremadamente importantes por sus implicaciones en la Arquitectura Moderna. En primer lugar, deberíamos ver la pintura como la representación de tres dimensiones en dos y la arquitectura como la representación de dos dimensiones en tres; y, en segundo y tercer lugar, deberíamos esforzarnos

por "preñar" la superficie de profundidad y hacer las fachadas realmente como caras, reflejo de lo que ocurre detrás.

En su última conferencia se presentó el aspecto de la *Naturaleza* en función de lo "pictórico" y lo "sublime" de la Arquitectura Moderna. Rowe se remontó al siglo XIX cuando estos aspectos de la arquitectura, el crecimiento de plantas y árboles, fueron usados como metáforas arquitectónicas. Este entendimiento de lo natural y lo orgánico sigue latente hoy, particularmente en los Estados Unidos, en donde fue heredado más de Inglaterra que de Francia, ya que los franceses "*no son afines a esta metáfora orgánica*". El estilo Gótico es lo "natural y sublime" mientras que Houlée y Newton son lo "cosmológico sublime". El cambio y el crecimiento en arquitectura son equivalentes a lo sublime. En este planteamiento la pintura también juega un importante papel en la representación de lo sublime, como en las pinturas estadounidenses del siglo XIX, con énfasis en lo horizontal y en la iluminación natural. Las casas pintorescas de Estados Unidos poseen una composición casual y asimétrica, un perfil quebrado con una planta informal y pintoresca. En este sentido se hizo lo pintoresco más permeable al paisaje, mediante el uso de pórticos, celosías y terrazas. La casa desarrolló una intimidad con la naturaleza, pero estaba falta de un estilo claro y preciso. Por esto creó una sensación de falsedad igual a la de un baile de disfraces.⁸ Rowe dice que aunque el Movimiento Moderno intentó borrar tal falsedad, en realidad, hasta la *Casa de Ladrillo* de Mies, tiene una planta pintoresca y la *Schroeder House* es lo pintoresco simplificado. En este sentido, el siglo XX no ha eliminado lo pintoresco; meramente lo ha transformado.

Con este resumen de los argumentos de Rowe podemos, pues, proceder a evaluarlos. Para esta evaluación crítica, nos referiremos a algunos de sus escritos y, a los trabajos e ideas que ha transmitido a través del "Estudio de Diseño Urbano" para graduados, en Cornell, y sus influencias en otras personalidades de la escena arquitectónica.

Si analizamos su trabajo podemos ver claramente que sus dos componentes principales son una teoría interpretativa de la historia y una exposición del diseño urbano. Esta serie de conferencias fue, en parte, referente a su primer componente mientras que los trabajos académicos de estudio de Rowe lo son de su segundo. Con el primero recompone y reorganiza la historia de la arquitectura, con el segundo enseña modos para corregir las equivocaciones de la Arquitectura Moderna respecto a la ciudad. No todos sus escritos y proyectos son fáciles de clasificar; están, sin embargo, siempre a medio camino entre alguno de esos dos componentes. Examinadas sus lecciones una a una vemos cómo interpreta la Arquitectura Moderna como un "nuevo" camino. Su primera conferencia le permite ver la historia de la arquitectura de un modo un poco diferente: en vez de recurrir al orden cronológico habitual, nos introduce con una inmersión total en el tema, rodeándonos con lo que son para él las más importantes temáticas de la Arquitectura Moderna. Por ello nos enfrenta simultáneamente a la ciudad y la arquitectura tal y como fueron percibidas a lo largo del siglo XX. Siempre vuelve al origen de cada uno de estos temas, principalmente Europa y el siglo XVIII.

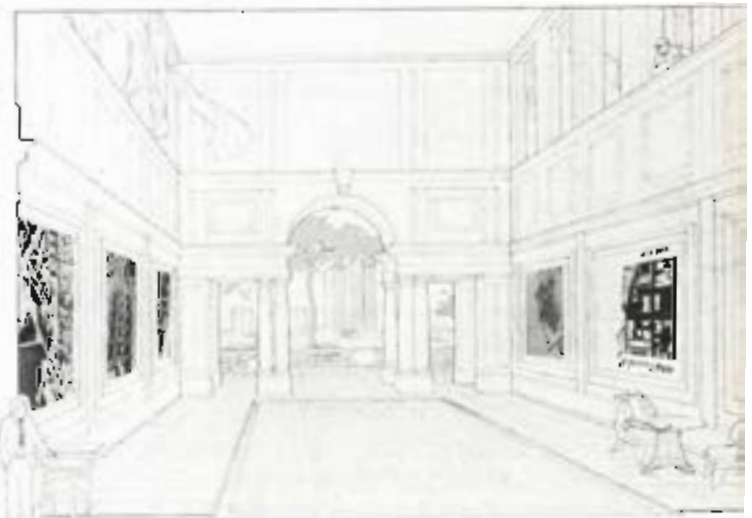
En su segunda lección, ya que toda la serie de conferencias trataba sobre "*La Arquitectura de las Buenas Intenciones*" (el siglo XX), explica lo que es para él la Arquitectura Moderna y cómo surgió. Comenzamos a comprender que el fenómeno de la Arquitectura Moderna no es tan aislado o espontáneo como se proclamó el mismo; podemos remontarnos

hasta sus comienzos y hasta alguno de los sucesos cruciales que contribuyeron a darle forma. Esta conferencia estaba en relación directa con la tercera cuando habló de la contradicción que había entre el *Zeitgeist* y el *Positivismo*. La contradicción ha producido arquitectura igualmente buena y mala, pero ha producido a la vez un diseño urbano malo y por lo tanto, ciudades pobres. Es interesante resuñar que la ciudad ha jugado un papel secundario en la serie de conferencias cuando en realidad su concepto de la ciudad ha sido probablemente la mayor aportación de Colin Rowe a ambas teoría y diseño. A lo mejor es debido a que la ciudad del siglo XX, o mejor dicho la ciudad tradicional, fue abandonada y Rowe en su discurso prefiere dejarla así como constancia de esta equivocación por parte de la Arquitectura Moderna. Es reconfortante saber que este abandono está cambiando y que Colin Rowe es uno de los que están ayudando a dicho cambio.

En su cuarta conferencia sobre el *Programa* y el *Paradigma* nos expone sus lamentaciones sobre la ciudad contemporánea. Dejó sobre entendida la necesidad de diseñar ciudades del futuro con perspectivas del pasado. El trabajo de sus estudiantes en Cornell es la constatación de la validez de este acercamiento y se espera que a su vez cambiarán nuestro modo actual de diseñar ciudades. Muchos de sus escritos tratan de este tema. El mejor ejemplo es obviamente *Collage City* escrito conjuntamente con Fred Koetter, en el cual, tras exanilar la historia de la ciudad hasta la actualidad, propone modelos de diseño que son dignos de imitación. La ciudad se enriquece y complica con la superposición de estas piezas ideales. En un artículo publicado en *The Cornell Journal of Architecture, The Present Urban Predicament (El Predicamento Urbano Actual)*, Rowe, una vez más, valora los daños cometidos en la ciudad moderna y sugiere algunos "remedios". La Arquitectura Moderna con su *object fixation* (una obsesiva sobreestimación del sólido construido) y su *strada phobia* (una obsesiva subestimación de cualquier vacío lineal en la construcción)⁶ se ha empobrecido. El, sin embargo, no actúa sólo como crítico perezoso, aboga por determinadas metodologías de diseño urbano; como podemos ver en su proyecto *Roma Interrotta* (*Architectural Design*, c. 1980).

Respecto a sus cuatro lecciones referentes a las ideas en la arquitectura *per se*, podemos igualmente referirnos a sus escritos. Su libro *The Mathematics of the Ideal Villa (Las Matemáticas de la Villa Ideal)* es una colección de escritos en relación directa con la arquitectura y en particular con la arquitectura del siglo XX. Los temas de *Iconografía*, *Racionalidad*, *Frontalidad versus Rotación*, y *Naturaleza* (a través de lo pintoresco y lo sublime), de las cuatro conferencias, están complementados por su libro, en el cual habla de proporciones, transparencias, de las estructuras de Chicago, y de la arquitectura utópica. Así, Rowe está ampliando en realidad su catálogo personal de temas arquitectónicos. Es evidente que, por sus estudios en el campo de la Arquitectura Moderna, es alguien que busca y encuentra aspectos significativos en la arquitectura del siglo XX; lo cual es significativo por sí mismo, pero aún más si se tiene en cuenta que traza caminos que otros pueden seguir, explorando los mismos temas con más profundidad.

Esta última característica de su influencia sobre los demás va más allá de sus escritos y teorías. Así lo ha reconocido Kenneth Frampton con su agradecimiento, en su libro



Arquitectura Moderna según Colin Rowe. Dibujo por D.B. Middleton. Foto cortesía D.B. Middleton.

Modern Architecture — A Critical History (Arquitectura Moderna — Una Historia Crítica), como una influencia "lejana".¹¹ Steven Peterson, después de haber colaborado con Colin Rowe en *Roma Interrotta*, es uno de los discípulos más conocidos. Su proyecto para *Les Halles*, ganador del concurso de París, es un buen ejemplo de diseño urbano que incorpora el contextualismo y *collage*, o de los planteamientos de Rowe en el diseño de ciudades o de fragmentos de ciudades.

Es evidente, a partir de las exploraciones de Rowe, que la Arquitectura Moderna no se produjo por "generación espontánea". La Arquitectura Moderna es el resultado de un proceso continuo y largo que fue acaso un poco acelerado por la máquina, pero que, sin embargo, tiene raíces muy profundas en los dos siglos anteriores. Fueron, no obstante, los modernos (Le Corbusier, Mies y otros) los que quisieron hacer entender lo contrario, que la Arquitectura Moderna era algo nuevo y que no tenía relación alguna al pasado. La visión corregida por Rowe de este periodo no hubiese sido posible a lo mejor hace aproximadamente veinte años. Ahora es cuando podemos volver la mirada hacia atrás sin angustias y examinar los tres primeros cuartos de siglo.

Colin Rowe no se limita a reexaminar el pasado y ofrecer soluciones para el futuro; es también un crítico avisado de la escena arquitectónica actual. No considera dignas de estudio algunas de las modas actuales, pero las menciona porque en ellas encuentra ejemplo claro del actual deseo de consumir cualquier cosa que sea "nueva". Aquí yace, una vez más, otra paradoja de nuestro tiempo. Ahora es cuando empezamos a valorar y entender la Arquitectura Moderna y a ver cómo ha afectado nuestra percepción de la arquitectura y de las ciudades, pero también parece como que estamos abandonando el barco (una máquina). Es ahora cuando corremos a toda velocidad, de vuelta a la historia pasada, como si estuviéramos convencidos de que la Arquitectura Moderna no tiene historia propia y por lo tanto le falta substancia. Sólo el tiempo y la misma historia podrán remediar esto en el futuro.

-
1. Colin Rowe. *Preston Thomas Memorial Lecture Series: The Architecture of Good Intentions*. Lecture 1. April 1982. Cornell University, Ithaca, N.Y.
 2. Lecture II.
 3. Lecture III.
 4. Lecture V.
 5. Ibid.
 6. Colin Rowe. Lecture IV.
 7. Lecture VII.
 8. Lecture VIII.
 9. Ibid.
 10. Colin Rowe. *The Present Urban Predicament*, *The Cornell Journal of Architecture*, pág. 22
 11. Kenneth Frampton. *Modern Architecture – A Critical History* pág. 298.

BIBLIOGRAFIA

- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture – A Critical History*. New York. Oxford University Press, 1980.
- Rowe, Colin and Slutzky, Robert. *Transparency: Literal and Phenomenal*, *Perspecta* 8. *The Yale Architectural Journal*. Cambridge, MIT Press 1963. pag. 45-54.
- Rowe, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa*. Cambridge. MIT Press, 1976.
- Rowe, Colin and Koetter, Fred. *Collage City*. Cambridge, MIT Press, 1978.
- Rowe, Colin. *The Present Urban Predicament*, *The Cornell Journal of Architecture*, Markovitz, ed. New York, Rizzoli International, Vol. I, 1981. pág. 16-33
- Rowe, Colin. *The Preston Thomas Memorial Lecture Series: The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*, April 1982. Cornell University, Ithaca, N.Y.
- Rowe, Colin. *Program versus Paradigm*, *The Cornell Journal of Architecture*, Middleton, Ed. New York, Rizzoli International, Vol. II, 1983.

POR LAS GALERIAS

Delta de Picó

El 1984 fue un año de mucha actividad en el campo de las artes plásticas en Puerto Rico. Importantes exposiciones individuales y colectivas, tuvieron lugar en museos y galerías tanto de San Juan como de Ponce, Mayagüez, Cayey, Dorado y Humacao. También se han inaugurado nuevas salas de exposición entre las que podemos mencionar la Sala Oller en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, la galería Espiral en Hato Rey, la galería del Colegio Regional de Humacao y otras.

Es interesante notar también que en los últimos dos años se han fundado numerosas asociaciones relacionadas con las artes plásticas tales como la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, el Congreso de Arte Abstracto, el Comité Organizador del Museo de Arte Contemporáneo, la Asociación de Escultores, la Sociedad de Acuarelistas y el Centro de Documentación de Arte Latinoamericano Contemporáneo. Todas estas organizaciones están trabajando activamente en su campo y ya se están viendo los resultados positivos.

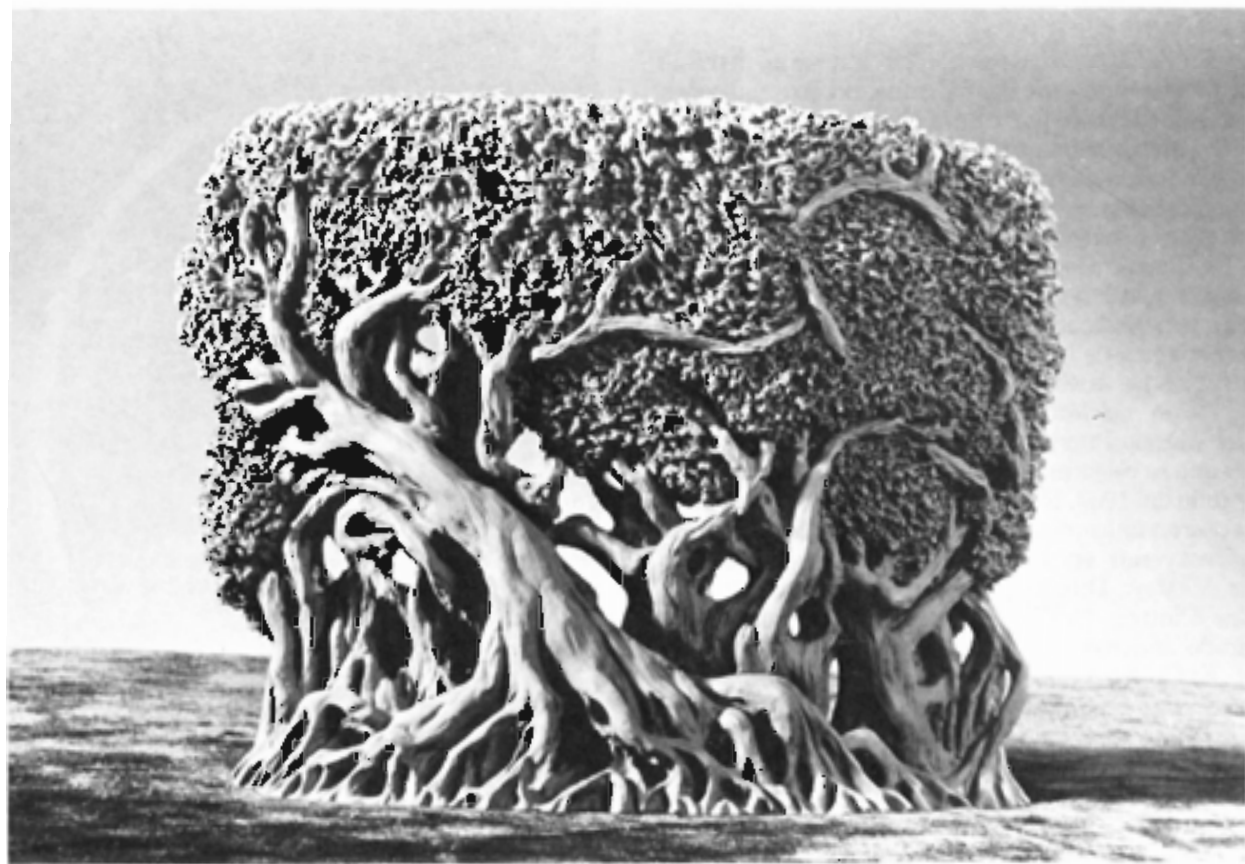
• Frieda Medin es una joven artista puertorriqueña que ha sabido captar en su obra fotográfica los

sentimientos conflictivos y las angustias internas de la mujer artista. Su exposición de fotografías que tituló *IMAGENES ARRANCADAS* se inauguró en la galería de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan el 6 de abril de 1984.

Extraemos del catálogo lo que sobre ella escribe Gloria F. Waldman:

"Las fotografías de Frieda Medin atestiguan su atrevimiento a retratarse interiormente. A través de las imágenes que nos capta se ve claramente el proceso creador por el cual está pasando ella y por analogía tantas mujeres hoy día.

Medin es su propio sujeto. Utiliza su propia imagen y cuerpo desnudo, no para rechazar, sino como otro símbolo de la iconografía íntima. Allí está, Ella-Mujer, en función de otros objetos: la escalera, la cruz, la ventana, el espejo roto, la muñeca, "trampita disfrazada".



Xander Cintrón-Choi y Joy Kobayashi, *Vasija*, Barro con bejuco.

Nos impresiona de inmediato la franqueza de sus fotos, las imágenes intensas de mujeres rotas y desgarradas, mujeres incompletas, en la búsqueda de sus respuestas personales. Nos sacude la ira ancestral que se vislumbra en las curvas, cuerpos y situaciones físicas de sus mujeres; ira que amenaza destruir a todo si no se expresa abiertamente. No es fácil ver esas caras retorcidas, que nos recuerdan el trabajo de Edward Munch, de Frida Kahlo, de Diane Arbus.

El trabajo de Medin es una reivindicación de la mujer. No busca ángulos fabulosos en sus retratos. No trata de disimular ni de explotar la desnudez. Intenta romper "las imposiciones machistas sobre cómo debe ser el cuerpo de la mujer". De manera semejante, en su serie sobre la Mujer y la Cruz, cuestiona la relación complicada y ambivalente entre la mujer y la religión.

Como arte, como visión personal, sus fotografías se justifican. Sin embargo, sirven otro propósito también: el de estimular, plantear interrogantes, sorprender, y en última instancia, transformar nuestra percepción de nosotros mismos y el mundo en que vivimos".

▪ En el Colegio Regional de Humacao exhibió Oscar Mestey una serie de máscaras, bocetos y diseños teatrales que forman parte de la obra realizada del 1977 al 1982 y que el artista titula *VISION MASCARADA*. Mestey, además de hacedor de máscaras es un mimo y artista plástico muy talentoso que ha sido merecedor de importantes premios a lo largo de su carrera artística.

El Colegio Regional de Humacao está haciendo una espléndida labor en pro del arte con estas exhibiciones que periódicamente monta en su campo y las que visitan además de los estudiantes del Colegio, muchas personas de los pueblos limítrofes.

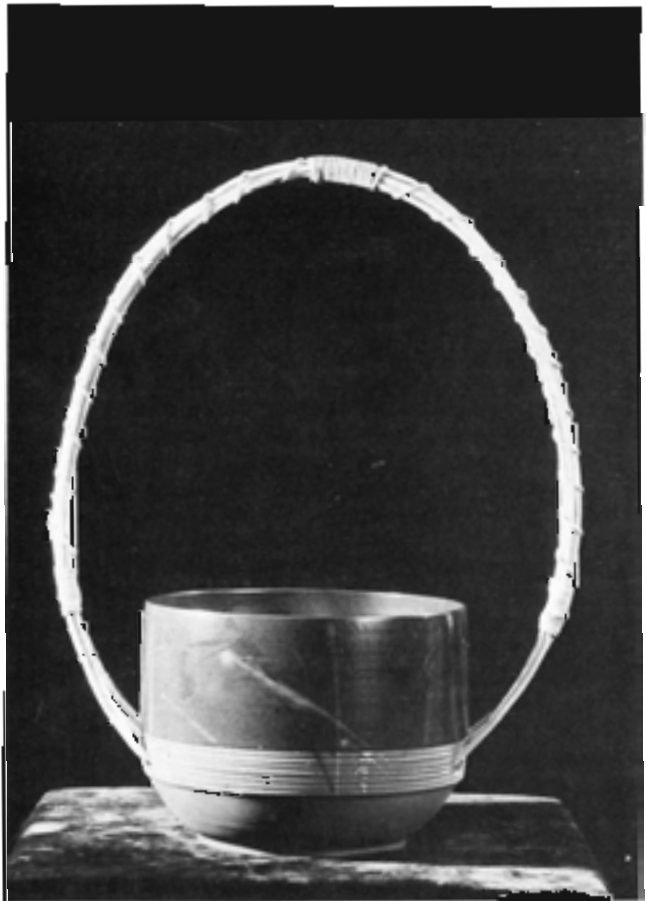
• La premiación del concurso anual de artes plásticas del Ateneo Puertorriqueño, uno de los más importantes que se celebran en Puerto Rico, se llevó a cabo el 31 de julio del 1984. De las ciento ocho obras sometidas se aceptaron únicamente veintiocho, y los primeros premios recayeron en los siguientes artistas: Pintura, Oscar Mestey; Dibujo, Cristina Enmanuel; Gráfica, Sandra Cintrón Goitia. El premio de escultura fue declarado desierto.

• El Centro de Documentación de Arte Latinoamericano Contemporáneo inició sus actividades públicas el pasado 20 de septiembre con un cursillo del argentino Jorge Romero Brest, decano de la crítica de arte en la América Latina. El seminario, *Una atrevida concepción de lo estético*, se celebró en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe del 20 al 27 de septiembre de 1984.

También auspicio *CEDAL*, un coloquio en el que participó el artista uruguayo radicado en Nueva York, Julio Alpuy, distinguido discípulo del maestro Joaquín Torres García. En el mismo participaron junto a Alpuy la artista uruguaya Anna Rank, Margarita Fernández de la Junta Editora de *Plástica* y el historiador de arte, Osiris Delgado. Actuo de moderador Ernesto J. Ruiz de la Mata, director del *CEDAL*.

• Arnaldo Roche, a los 28 años, es uno de los artistas más creativos e importantes de Puerto Rico. *ACTOS COMPULSIVOS* se titula la excelente exhibición que de sus obras realizó a fines del 1984 en el Museo de Ponce, y que más tarde se llevó al Arsenal de la Puntilla en el Viejo San Juan. Esta exposición con 27 obras, la mayor parte de gran formato en óleo sobre tela, fue realizada en los años del 1981-84. Roche vive actualmente en Chicago a donde lo han seguido otros estudiantes de Puerto Rico con el propósito de estudiar en la escuela del Instituto de Arte de esa ciudad.

• La Galería 2 del hotel Cerromar en Dorado fue el escenario de la interesante exposición de artesanía de un matrimonio hawaiano que hace algunos años reside en Puerto Rico: Xander Cintrón-Choi y Joy Kabayashi de Cintrón; él, ceramista, y ella, tejedora de canastas. Este



Xander Cintrón-Choi y Joy Kabayashi. *Basque*. Bazo con bejuco



Oscar Mestey, *Máscara 6*, 1978, construcción.



Frieda Medin, *Serie Casa III*, 1984, fotografía, 27.5 x 35 cms



Neki Rivera



Bernardo Hogan. Vasijas. Barro con esmalte.

matrimonio que llegó a Puerto Rico con unos amigos a pasar una corta temporada, se enamoró de la Isla y aquí se quedó, construyendo su casa y su estudio en las montañas de Adjuntas.

EXPRESIONES EN BARRO Y BEJUCO es una exposición donde Xander y Joy Cintrón exhiben obras realizadas individualmente y otras en las cuales han colaborado ambos en el diseño y ejecución.

Durante la exhibición, los artistas ofrecieron una interesante demostración de las diferentes técnicas que utilizaron en la confección de su obra.

• **VASIJAS, VASIJAS...**, exposición del conocido ceramista Bernardo Hogan tuvo lugar en Casa Candina del 1 al 12 de diciembre de 1984. Estas vasijas que van más allá de sus funciones prácticas cautivan al espectador que no puede menos que sentir admiración por quien con tanto respeto trata el barro del que surgen estas sencillas pero bellas creaciones.

Citamos a Jaime Suárez, que en el catálogo del artista escribe:

"Las formas de Bernardo Hogan nos hacen concientes de la resolución armónica de fuerza y movimiento que impone el torno. Sentimos el ritmo de la pared que crece, la huella de la mano que guía y la forma que se infla y ahueca para contener. El juego con el color es un elemento importante en la obra. Con él enfatiza la forma, su redondez, el origen en la rotación. Hogan las regresa al torno para complementarlas con sus esmaltes antes de entregarlas al fuego que las completa.

Estas vasijas nos cautivan con su sencillez y elegancia. Tienen alma propia que las dota de una gran presencia. El artista se ha entregado en el proceso en una forma muy íntima y las vasijas en su capacidad de contener han atrapado una parte esencial de su creador. De ahí su fuerza estética y su valor como creación".

• La Liga de Arte de San Juan presentó del 8 al 28 de febrero de 1985 una exhibición de 20 tapices de la artista puertorriqueña Neki Rivera titulada **DE LAS ARQUITECTURAS DE LA RAZON**. Los tapices, 10 de ellos de alto liso, estaban ejecutados en lana, algodón y rafia pintada con acrílico, a los que la artista incorporó varas de madera de vivos colores. Los otros 10, miniaturas en bajo liso, estaban ejecutadas en algodón, lino y seda, y montadas dentro de pequeñas cajas de plexiglass.

Neki Rivera se interesó en los tapices a raíz de un viaje a México donde entró en contacto con las culturas indígenas. Posteriormente estudió en Estados Unidos, en Finlandia y en Barcelona bajo la dirección del maestro Grau-Garriga.

La exposición fue muy visitada por un público que se interesó grandemente en este arte que muy pocas veces se exhibe en Puerto Rico.

RAMON FRADE O DE POR QUE ES NECESARIO, A VECES, BRINDAR CON VINO DE PLATANO

Efraín Barradas



El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!

José Martí

Soy de los que creen que si mi vino es malo debemos guardarlo para vinagre...

Bernardo Vega

A. Iconos nacionales.

La historia de las artes plásticas de un país aparece, a los ojos del pueblo a quien ese arte pertenece, como una sucesión de imágenes consagradas por la tradición, de iconos que son las cimas visibles, desde la distancia del punto de observación limitado del lego, de un proceso que se desconoce o ignora como tal, como cambio o evolución, pero que se presenta como puntos o momentos de altos logros, como imágenes tatuadas en la memoria colectiva. Así, por ejemplo, el desarrollo del arte español se ve como una cadena de puntos que se congelan en imágenes consagradas que van desde la de la *Dama de Elche* a la de *Guernica*, si no es que ya hay otros iconos consagrados posteriores a la obra maestra de Picasso. Todo arte nacional, pues, puede

verse reducido a una secuencia de iconos reconocibles por el pueblo, compartidos por un mismo público, consagrados por la tradición.

En nuestra plástica también se destacan imágenes que han sido privilegiadas por la imaginación y la capacidad imaginística del pueblo. Vista por sus ojos, una talla popular de un santero conocido o desconocido —unos reyes anónimos o de la familia Cabán, o una *Montserrat* de Cajigas— si no ya un cemi o un petroglifo taínos —¿La Venus de Utuado?— encarnarían el origen de esa secuencia de iconos reconocibles, secuencia que llegaría, en nuestros días, hasta el retrato de *Muñoz Marín* de Rodón y que encadenaría obras tan diversas como la del Gobernador Ustariz o una de las múltiples Amazonas de Campeche, *El velorio* de Oller —desafortunadamente no sus bodegones ni paisajes impresionistas— y la gráfica de Lorenzo Homar, probablemente su obra maestra, *El unicornio en la Isla*.

En esa cordillera de cimas aparentemente aisladas pero unidas por una cadena de puntos más bajos —pero no simas— de iconos menos reconocidos y reconocibles, se halla un cuadro de Ramón Frade *El pan nuestro* (1905) o sea, una obra pintada cuando el artista tenía sólo treinta años y sólo doce desde la aparición del icono pictórico na-

cional que lo precede, *El velorio*, y con el cual parece confundirse a veces ante los ojos legos. ¿Irá ese jibaro con mangos en la mano y machete en la cintura a presentar sus condolencias a la familia del niño o la niña que se vela en el cuadro de Oller? ¿No es el cielo que se observa por las ventanas de la casucha donde se celebra el baquiné el mismo cielo que sirve de fondo a *El pan nuestro*? Quizás esta incapacidad de separar tajantemente el ámbito pictórico de esos dos iconos de nuestra plástica sea producto de la cercanía temporal de los mismos o de la comunión de principios estéticos de sus creadores o de su intento compartido de confrontar, presentar y resolver los mismos problemas sociales. Sea como sea, de dos cosas, al menos, estamos seguros: primero, *El pan nuestro* de Ramón Frade así como *El velorio* de Oller son partes de esa cadena de iconos nacionales que encarnan para doctos como para legos nuestras artes plásticas; segundo, que de forma directa y eficiente, Frade, en la pintura, "...con Rafael Hernández en la música popular, Antonio S. Pedreira en Insularismo y Miguel Meléndez Muñoz en sus estudios sociológicos, se convierte en el portavoz de ese jibaro histórico que ya atisba su ocaso hacia la cuarta década del siglo XX". Vale la pena apuntar, aunque sea de paso y como pista o adelanto para otro trabajo sobre el mismo tema, lo temprano que nuestro pintor crea su obra, temprano en su carrera y también en referencia a los otros creadores con quienes se le compara en su esfuerzo por crear ese mito nacional.

Un verdadero icono nacional tiene la capacidad de provocar la imaginación de sus observadores. Piénsese, por ejemplo, como *El sembrador* y *El ángelus* de Millet han desencadenado una multitud de imágenes que se nutren de esos iconos y que van desde las caricaturas políticas contemporáneas a los cuadros hasta el método crítico paranoico de Dalí. Los ejemplos de esta fecundidad o canibalismo estético (todo depende del punto de vista que se adopte) se pueden enumerar hasta el cansancio: el retrato de la madre de Whistler, la *Monalisa* de Leonardo, *Las meninas* de Velázquez, y *El gótico americano* de Grant Wood son casos ejemplares de tal reinterpretación que presupone una comunión entre el artista que recrea o incorpora el icono ya creado y el público que observa la nueva obra desde el conocimiento previo de la imagen que ve recreada. Los iconos nacionales son materiales que se pueden repetir porque forman parte de un patrimonio común.

Pero a la vez, estas imágenes privilegiadas por el pueblo pueden preñarse de nuevos significados que van más allá de los que el artista les dio en el momento de su creación y que no son, como los ejemplos anteriores, recreaciones de las imágenes en sí. En estos casos, la imagen inalterada recibe un nuevo significado sin ser recreada o incorporada por o a la obra de otro artista. Ese es el caso de *El pan nuestro* de Frade, icono que, aunque creado en 1905, resucita, revive, vuelve a cobrar fuerza en la década de 1940 y la de 1950 cuando la política puertorriqueña queda dominada por el intento de reivindicación del campesino que encausan Luis Muñoz Marín y sus seguidores. Tal es así que hasta la esposa del pintor asegura que "...en este óleo se inspiró el lema del Partido Popular Democrático: Pan, tierra y libertad". Aunque tal aseveración es muy difícil de probar dada la evidencia histórica que apunta hacia otras fuentes más claras de dicha consigna política —el zapatismo, por ejemplo—, de todas formas sirve para confirmar como el icono creado por Frade se mantiene vivo años después de su aparición. La coincidencia entre los ideales reivindicacionistas de Frade y del Partido Popular Democrático lleva más tarde a éste a pintar un

gouache que lleva por título la famosa consigna de ese partido. En otros cuadros de su madurez tardía, momento que coincide con el triunfo y el apogeo del muñocismo, Frade vuelve a pintar imágenes que idealizan al campesino boricua a la vez que presentan los males que lo afligen: —*Por el batey, Mi Casita, Hacia Cayey, Niña con chinias, Reyando*— y que coinciden con el deseo original de reforma agraria de ese partido. A pesar de su vaga conciencia política que apoyaba otros ideales, Frade se convierte en el pintor esencial, aunque nunca oficial, del muñocismo.

1905: a los treinta años, de edad, antes de su más importante estadia en Europa, en Italia particularmente, donde "...recibió sus enseñanzas y cultivó sus amistades entre lo menos genial de aquél mal momento de la pintura europea". Ramón Frade pinta su obra maestra con la que da un icono consagrado a la pintura nacional y una imagen que encarna toda una actitud política y cultural. Y después "...se lo traga en Cayey el Puerto Rico desorientado y pauperizado de la primera mitad del siglo XX". Desde entonces el tiempo se le llena de añoranzas y pequeñas incidencias. Su obra desde entonces se repite a sí misma monótonamente, sin atisbar salidas a nuevos campos ni ahondar en lo ya alcanzado. Pinta paisajes montañeses idealizados y con falsas memoranzas clásicas: marinas donde se cuele, casi por accidente, una pincelada impresionista que ya no era arriesgada pues el impresionismo para entonces era dogma indiscutido; aburridos bodegones que no incurren ni en aventuras ni en exploraciones —lejos estamos de la incansable repetición indagadora de un Cézanne o de un Morandi—; paisajes venecianos que pueden leerse como testimonios de la angustia del pintor encerrado en un pueblito del interior y que sueña con Europa, lejana y legendaria, pero que como obra de arte son piezas muy menores que sólo sirven como materiales para decoradores de gusto conservador en esas materias: maternidades en ambiente campesino que peligrosamente bordean el kitsch, vírgenes que ya entran de lleno en esos predios anti-estéticos y que denuncian, a la vez, la traición al liberalismo filosófico y político que, de joven, parecía defender el pintor. Frade se repite una y otra vez en cuadros que nunca logran alcanzar la fuerza artística —mínima, no innovadora pero efectiva a pesar de ello— que alcanzó en *El pan nuestro* y que lo hace el creador de una sola pieza de importancia para nuestra plástica y no el artista que da una Obra (así, con mayúscula), que no da un cuerpo estético vivo. Frade, en ese sentido, es diferente a Campeche, a Oller, a Homar, creadores de iconos nacionales pero también autores de un corpus artístico propio. "De todos modos, a los treinta y tres años ya ha cumplido su misión: ha alcanzado el grito de *El pan nuestro*". Un solo grito; no un grito perfecto, pero un grito que tendrá eco solitario por más de cuatro décadas hasta que surja, en la de 1950, tras la muerte del pintor, un grupo de artistas que den otros iconos a nuestra plástica.

B. Excéntricos, provincianos y metropolitanos.

¿Por qué un juicio tan severo de la obra de Frade, particularmente de la que creó después de su única pieza de importancia? ¿En qué se fundamenta —además del gusto personal y la reacción individual ante cada cuadro— tal juicio? ¿Es justo verlo como creador de un icono consagrado pero no de una obra de valor? Quizás los juicios anteriores y ajenos al que aquí se propone puedan servir para el auto-examen de las valoraciones propuestas.

En la escasa crítica que ha comentado y valorado la obra de Ramón Frade domina un tono de encomio que se fundamenta en la idea de que nuestro pintor "...plasmó en sus lienzos el alma popular boricua..."¹⁶ A la vez, se le atribuye, menospreciando injustamente al así hacerlo la contribución más temprana y efectiva de Oller, la introducción "...al ambiente artístico [de la Isla de preocupaciones inspiradas en la escuela impresionista, primer paso de avance hacia el concepto estético predominante en el siglo XX]."¹⁷ Pero ambas observaciones se derrumban ante los criterios históricos de nuestros días: la primera reitera el viejo mito del alma nacional, mito que ha dejado de emplearse en trabajos que anden en busca de la verdad y no de la mitificación de la realidad nacional; mientras que la segunda no se sostiene ante el embate de la evidencia que prueba que fue Oller y no Frade quien introdujo primero y de fuentes más directas el impresionismo en la Isla.¹⁸ Salvando la investigación biográfica y algunas breves páginas interpretativas de la obra de Frade presentadas por Osiris Delgado y los comentarios cáusticos pero benéficos de Gaya Nuño, la crítica de la obra de Frade ha tendido a la creación de mitos falsificantes que han llevado a la sobrevaloración de su obra.

Ramón Frade es un pintor provinciano; más aún, fue un pintor que renunció a la pintura como carrera central, como preocupación enloquecedora y devorante. El mismo así lo atestigua cuando en 1949 se niega a cooperar con el Ateneo Puertorriqueño para la exposición de su obra en esta institución:

*Agradézcole mucho la atención, inmerecida por mí, que me ha dispensado al invitarme, y siento altamente declinarla, por motivos de ortodoxia artística y deber de consecuencia con mi conducta, como pintor, en Puerto Rico, en el cual no existiendo nexos culturales, ni intelectuales que a él me vinculen, me he guardado en la razonable posición de aquellos mis compatriotas, que en idénticas condiciones a las mías, son "puertorriqueños-pintores", pero no "pintores-puertorriqueños".*¹⁹

Al declarar su independencia o, mejor, falta de lazos con el mundo artístico e intelectual boricua de su momento, mundo que considera inexistente y por ello ignora, Frade se encierra peligrosamente en un falso ambiente de *heatus ille* que motiva mucho de sus cuadros y que lo separa de lo más fecundo de la cultura boricua del momento. Esa actitud estética y vital lo diferencia mucho de su amigo Oller, luchador inagotable contra la abulia artística del país. Oller pinta y trata de aplicar la lección aprendida en la metrópoli al ambiente puertorriqueño: así lo atestiguan sus paisajes impresionistas tropicales y algunos de sus bodegones, pero no *El velorio* en su totalidad. Frade se retrotrae, geográfica y artísticamente; "...se lo traga...el Puerto Rico desorientado y pauperizado de la primera mitad del siglo XX" como asevera su discípulo Delgado. Su iconografía y sus recursos técnicos son retardarios y, aunque toma como norma los iconos metropolitanos, toma los desgastados, los inservibles, los ya caducos.

Al valorar la obra de Frade — como al hacer lo mismo con cualquier obra puertorriqueña — siempre tenemos que cuidarnos de no caer en juicios que adopten ciegamente los modelos o iconos extranjeros, particularmente los de nuestras sucesivas metrópolis. No podemos, por ejemplo, juzgar a Campeche con los mismos criterios que juzgamos

a un pintor español de finales del siglo XVIII porque nuestro pintor no estaba en el centro metropolitano donde se vivía una efervescencia artística, gracias a Goya, que no se podía comparar con la modorra cultural de la colonia. Tampoco podemos juzgar hoy la obra de nuestros pintores por los criterios establecidos por los pintores de los Estados Unidos, nueva metrópoli política y plástica, no porque los nuestros sean inferiores sino porque los criterios de creación estética son distintos. Dadas las circunstancias políticas que vivimos, nuestros pintores son siempre, como todo artista tercermundista, creadores de iconos que desde la metrópoli que impone los criterios de valoración y la moda se ven como provincianos, mientras los artistas metropolitanos por esas mismas razones, crean iconos que caen en el centro mismo de lo que se acepta como el ojo de la tormenta estética. El artista tercermundista siempre está en desventaja si se mira y evalúa desde la perspectiva metropolitana. El icono metropolitano siempre está más al día que el icono provinciano. Así es porque el centro desde el cual todo se mide no está ni pasa por la provincia.

Para que un artista provinciano pueda crear una obra de mérito desde el punto de vista de los criterios metropolitanos tiene que copiar, desde su periferia cultural, lo que se crea en el centro metropolitano, o tiene que trasladarse al centro mismo. Ese es el caso de Oller quien, tras su experiencia francesa, trata de aclimatar y reinterpretar la lección metropolitana a su realidad nacional.

Pero hay otro tipo de artista provinciano — Diego Rivera es un ejemplo clásico del mismo — que rompe con los modelos o iconos metropolitanos — abandona Rivera el cubismo aprendido en París — y crea una obra excéntrica en cuanto niega el centro cultural y político de la metrópoli y deja de ser así artista provinciano para convertirse en creador excéntrico o con su centro propio que niega el del colonizador cultural. El artista excéntrico cumple una importante función en la creación de una estética propia de su región o país, o sea de la ex-provincia metropolitana. Es un artista que postula con su obra una ruptura con los criterios de la metrópoli cultural o propone una mudanza del centro de su perspectiva creadora. Por ello lo llamo excéntrico y no le atribuyo connotaciones negativas — muy al contrario — a tal denominación.

Ramón Frade no fue un creador excéntrico; fue, por el contrario, un artista provinciano, retardatario; pero necesario a pesar de todo.

C. Un sorbo necesario de vino de plátano.

En 1891, cuando Ramón Frade era un joven que comenzaba a ser conocido como dibujante por sus colaboraciones gráficas en revistas dominicanas, José Martí publicaba un ensayo que, con el tiempo, se convertiría en la declaración de principios políticos y culturales de América Latina en el siglo XX. En *Nuestra América*, dicho ensayo, Martí valiente y decididamente declara que "*El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!*" Muchos años más tarde, un cayeyano nacido diez años después que Frade y quien se formó entre los obreros que hacían cigarros con el tabaco cultivado por los campesinos que éste pinta, rebate la idea martiana de la necesidad de atenerse a lo propio como valor único, a pesar de su mala calidad: Bernardo Vega postula que si su vino no sirve como vino lo dejará para vinagre. El padre ideológico de la América Latina de nuestros días y el tabaquero socialista de Cayey que hoy se ha convertido en iluminador de nuestro pasado colectivo, se enfrentan en posiciones antagónicas y aparentemente irreconciliables. Esas posiciones tan distintas

sirven para evaluar y comprender el significado que debe tener la obra de Ramón Frade para los puertorriqueños de hoy. ¿Debemos aceptar a Frade, tal y como es, y sin crítica alguna elevar su obra como modelo nacional? ¿O debemos descartarlo como inservible o como pintor provinciano y menor?

Como en tantas otras ocasiones, al mirar la obra de Frade debemos, casi como discípulos de Aristóteles, buscar un punto intermedio entre los dos extremos ideológicos que se postulan en las palabras de Martí y de Vega. Vega nos guía, sin saberlo, al valorar con severidad y honestidad la obra de Frade: poco vivo de ella queda hoy porque poco vivo había en ella cuando se creó. La suya fue una obra provinciana que aún en su momento adoptó patrones o iconos metropolitanos ya superados hasta en las provincias. Martí nos guía cuando, a pesar de ese juicio negativo, salvamos parte de la obra de Frade por necesidad histórica. Hasta que los investigadores no descubran obras de mayor mérito que llenen ese espacio artístico que va de *El velorio* de Oller a la obra gráfica de Homar, tendremos también que brindar por la salud del arte puertorriqueño con ese vino de plátano, no del todo vinagre, que es la obra de Ramón Frade.

1. Osiris Delgado, *Historia de la pintura en Puerto Rico (La gran enciclopedia de Puerto Rico. Tomo 81 Madrid, Ediciones R, 1977 (primera reimpresión), pp. 150-155.*
2. Pío López Martínez, *Frade*. San Juan, Cooperativa de Artes Gráficas Borruáida Real, s.f.
3. Antonio Gaya Nuño, citado por López Martínez, p. 20.
4. Delgado, p. 172.
5. Delgado, p. 172.
6. López Martínez, p. 5.
7. María Teresa Babin, *La cultura de Puerto Rico* San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Colección Popular, 1973, p. 121.
8. Véase Francisco Oller, *Un realista del Impresionismo*. Ponce, Museo de Arte de Ponce, 1983.
9. Citado por Delgado, p. 175.

