

# Plástica

Revista de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan

Si somos  
absorbidos,  
si desaparecemos

IF THINE  
BE HUNGRY  
BREAD TO EAT;  
AND IF HE  
BE THIRSTY  
GIVE HIM WATER  
TO DRINK

Marzo 1983 / \$3

THE KING  
OF GO  
WITHIN

que estos en los ramos  
santificando  
con la hambre  
pasa tu ritmo  
boga en tu voluntad  
con la tierra  
consciente.

El que  
de cada día  
debe ser  
y perdon  
debe ser  
como si  
perdido  
muere  
y no se  
cual  
mas  
de la

I live  
in this little  
house

because it often  
after dark  
I go to sleep  
I love to sleep  
I love to sleep  
I love to sleep

abcde fghi jkl  
mnop qrs tuv  
wxyz

Calligraphy

¡Salvados  
alecta!

Resurrexer

abcd efgh

The life  
is short  
the craft  
so long  
to learn

Calligraphy  
Calligraphy  
Calligraphy  
Calligraphy

estras  
ara  
tra cos  
ketos  
rien.

new exposure  
flow a honey flow  
with will play  
artwork

put  
board





# LIBRESE DE UNA "SOBRECARGA" MENTAL



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

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

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

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

**GTE SYLVANIA**

P.O. Box 6521 - Loíza Station  
San Juan, Puerto Rico 00914



**Editores:**

Hélène Saldaña / Delta Picó  
 Frances M. Bothwell del Toro /  
 Margarita Fernández \* / Teresa Tió

NOTA: Por error involuntario en la pasada edición se omitió el nombre de Margarita Fernández en la Junta Editora.

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



15to. Aniversario  
 de la  
 Liga Estudiantes de  
 Arte de San Juan.

# Plástica 10

Revista Cultural de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan / Marzo 1983

- 
- 2** EDITORIAL
- 
- 3** LA CALIGRAFIA EN PUERTO RICO,  
 El Comité de Redacción Caligrafico
- 
- 4** SIMBOLO Y COMUNICACION (Entrevista a Guillermo Rodríguez)  
 por Teresa Tió y Margarita Fernández
- 
- 9** LO IRRACIONAL IMAGINABLE EN  
 GLORIA DE DUNCAN - E. Ruiz de la Matta
- 
- 11** SAN JUAN: CONTRAFACTUM URBANO - Jorge Rigau
- 
- 17** GENESIS DE LA JUNGLA - Antonio Nuñez Jiménez
- 
- 21** HISTORIA, NO ARTE - Carmencita Morales Rodríguez
- 
- 25** UNA VISION EXPLICATIVA DE LA PINTURA DOMINICANA  
 Danilo de los Santos
- 
- 28** ROSADO DEL VALLE: NOTAS SOBRE UNA EXHIBICION  
 Frances M. Bothwell del Toro
- 
- 30** ALFONSO ARANA - por H.S.
- 
- 31** CARMELO SOBRINO - Delta de Picó
- 
- 32** FAENZA: CAPITAL DE LA CERAMICA - Bernardo Hogan
- 
- 34** JOSE LUIS DIAZ DE VILLEGAS - Efraín Pérez Chanis
- 
- 37** ENTREVISTA A MYRNA BAEZ - Margarita Fernández
- 
- 42** HUMBERTO CALZADA Y LA ARQUITECTURA DE LA  
 MEMORIA - Ricardo Pau Llosa
- 
- 45** NEW YORK 1982: MILTON AVERY en el Whitney - H.S.
- 
- 47** CONCURSO SIN NOMBRE - Margarita Fernández
- 
- 49** CUATRO PINTORES PUERTORRIQUEÑOS - Diónis Figueroa
- 
- 52** POR LAS GALERIAS - Delta de Picó
- 
- 55** LA LIGA EN SU DECIMOQUINTO ANIVERSARIO
- 

**Junta de Directores Liga Estudiantes de Arte de San Juan**

Rosita Haeussler / Jaime Anglada / Marifé Váll-Llobera /  
 Francisco Arteaga / Graciela Candelas / Betsy Padín / Hélène Saldaña  
 Myriam Zamparelli / Jorge Rigau / Ramón Arroyo Carrión /  
 Norman Hopgood



En el curso de este siglo, el viejo San Juan ha sufrido grandes cambios. A principios del siglo veinte, San Juan era el lugar de moda para ambos negocios y residencias de los pudientes. El futuro de la vieja ciudad parecía tan seguro que se dinamitaron las murallas del lado de Puerta de Tierra para hacer cabida a la esperada expansión urbana. Sin embargo, ésta no tuvo lugar. Los adinerados gradualmente fueron mudándose a áreas para entonces baldías donde construirían grandes casonas en terrenos amplios; el Condado, Miramar, Santurce.

Según progresaba el siglo, San Juan fue quedando en el abandono que ha sido toque de queda para muchas otras ciudades cuando se inicia el movimiento hacia la vida suburbana. Los que se quedan en el centro son los pobres. Y la ciudad se convierte en arrabal. Para mitad de siglo parecía que ésta sería la suerte de nuestra capital.

Con el establecimiento del Instituto de Cultura Puertorriqueña empezó el proceso de virar hacia atrás el calendario y de devolver a San Juan su vitalidad y atractivo como área residencial, comercial y, además con el programa de museos, cultural. A pesar del acelerado ritmo con el cual crecía el área metropolitana, con sus sabanas forradas de urbanizaciones, durante los cincuenta, sesenta y principios de los setenta, en San Juan, bajo un programa de restauración que cuidaba ambos del patrimonio arquitectónico de la ciudad colonial, respetando su plan y carácter y de los intereses económicos de los dueños, la vieja ciudad fue recuperando su belleza y su atractivo para un amplio aspecto de residentes de todas las clases sociales y para negocios de muchos tipos. Las calles fantasmales de edificios condenados fueron desapareciendo.

El programa de restauración, con sus estrictas pautas, su cuidado por posibles hallazgos arqueológicos con valor histórico, y su estricta vigilancia, ha tenido un éxito impresionante, pese a los problemas que aún aquejan la antigua ciudad.

Nos preocupa que este programa sea debilitado, abriendo las puertas al caos que una vez casi destruye a San Juan. Hemos visto con honda preocupación como recientemente el Instituto de Cultura Puertorriqueña aparentemente está socabando las bases del programa al entrar en dudosos contratos de restauración, al aprobar proyectos rechazados por su propia junta asesora, al prescindir de los servicios de arqueólogos para supervisar excavaciones en importantes proyectos de restauración. En el corto plazo de dos años una serie de irregularidades han causado penosas pérdidas para la capital. Por ejemplo, en el Convento de los Dominicos, sede del propio Instituto, no se tomaron medidas para la evaluación arqueológica de restos de cerámica hallados en el patio durante excavaciones allí hasta que la prensa señaló el problema. En la restauración privada del Hospital de San Ildefonso no hubo supervisión arqueológica hasta que se confirmó la existencia de artefactos en el lugar de excavaciones. Además el Instituto hizo caso omiso de una serie de irregularidades en el mismo proceso de restauración en ese antiguo edificio. Los contratos para la restauración de los edificios de la Real Intendencia, la Diputación Provincial y el viejo Casino de Puerto Rico se vieron envueltos en una serie de controversias-y mientras éstas se resolvían, daños evitables adicionales le ocurrieron al Casino debido a descuido y falta de vigilancia. Al comenzar las obras se descubren cisternas, artefactos y hasta huesos humanos. De nuevo es solo después de que los periódicos critican la falta de acción del Instituto que éste asigna a un arqueólogo al lugar. Aún más recientemente se comienzan excavaciones en el Archivo General sin supervisión arqueológica. Y el contrato para las obras en este caso no aparece.

San Juan es demasiado importante histórica y culturalmente para la Isla para permitir que el interés por resolver problemas reales a corto plazo o el favorecer a ciertos sectores afecte el bienestar de la antigua ciudad a largo plazo. La aprobación de proyectos, la otorgación de permisos, y la supervisión de trabajos deben ser hechas solo a base de considerar el efecto posterior, los valores históricos y culturales de los lugares en cuestión. La junta editora de **Plástica** espera que en futuras transacciones nuestro Instituto se asegure de que los mejores intereses de la Capital sean el factor determinante en todas sus acciones.



# La Caligrafía en Puerto Rico



Clase de Caligrafía Liga Estudiantes de Arte.

El interés actual por la caligrafía en Puerto Rico comienza hace treinta años. En 1952 el destacado bibliófilo e impresor Elmer Adler, luego de retirarse como Director del Departamento de Artes Gráficas de la Universidad de Princeton, viene a Puerto Rico y establece La Casa del Libro. Su amor por la palabra escrita en todas sus formas lo lleva a interesar a un grupo de sus amigos aquí en el aprendizaje de la caligrafía.

Adler inspiró a John Peter Hawes, quien hasta entonces no se había preocupado siquiera por tener buena letra, a entrenarse por sí solo en el arte caligráfico. Hawes empieza a estudiar la obra del calígrafo italiano Arrighi y luego la del maestro español del siglo 16 Francisco Lucas. La obra de este último, **El Arte del Buen Escribir**, fue una maravillosa revelación para Hawes, tanto por su estilo como por su método docente. Al cabo de un tiempo de intenso aprendizaje y trabajo, de pruebas con variedad de tintas, plumas, papeles y trazos, se convierte Hawes en un gran calígrafo.

La Universidad de Puerto Rico le encarga a Peter Hawes la preparación de los pergaminos que las instituciones de altos estudios acostumbran intercambiar en ocasiones especiales. Con motivo de la inauguración de Kingsman Brewster como Presidente de la Universidad de Yale en

1963, Peter Hawes, que había realizado caligráficamente el saludo de la Universidad de Puerto Rico, recibió la felicitación personal del "Provost" de Yale. Su trabajo fue reconocido por éste como el más artístico de cuantos recibieron de todas partes del mundo.

Con el estímulo y respaldo de Adler, Hawes comenzó a ofrecer clases de caligrafía en La Casa del Libro. Allí se congregaron a trabajar junto a Peter Hawes, a cambiar impresiones y experiencias sobre el difícil arte de la caligrafía Lucille Marvel, Miguel Ferrer, Fernando Monserrate, Roger Martínez, Max Goldman, Rafael Fábregas y Guillermo Rodríguez Benítez, entre otros.

Durante varios años hasta que sufrió el accidente que le costó la vida en el año 1974 Peter Hawes se dedicó a la enseñanza de la caligrafía en la Universidad de Puerto Rico y en distintas instituciones del país. Fueron alumnos suyos Lola Berríos, Marta Vázquez, Myrna Báez y varios grupos de estudiantes universitarios.

La viuda de Peter Hawes, Ellen, periodista del San Juan Star recuerda estas palabras de su esposo "Si yo tuviera el talento innato de Guillermo Rodríguez Benítez para la caligrafía, llegaría a ser un maestro calígrafo de la talla de Lucas.

Rodríguez Benítez ha desarrollado las aptitudes que le

reconoció desde el comienzo Peter Hawes. A través de los años con ejemplar dedicación Rodríguez Benítez cultiva los distintos aspectos de ese difícil arte. Establece relaciones con destacados calígrafos en Europa y en Estados Unidos y mantiene un fecundo intercambio de ideas y técnicas con todos ellos. Ha viajado a Londres a trabajar con Donald Jackson y éste ha sido su huésped en Puerto Rico en distintas ocasiones. Posee una extraordinaria colección de obras de caligrafía antiguas y modernas.

Durante una de sus recientes visitas Donald Jackson discutió con Rodríguez Benítez y con Ivonne Alejandro la conveniencia de organizar una sociedad de caligrafía en Puerto Rico.

El ha observado como estas asociaciones logran estimular los estudios de caligrafía en todas las ciudades en que se han organizado.

La idea fue acogida por los calígrafos Enrique Martí, Tito Montilla, Benjamín Santana, Lola Berríos, Marta Vázquez, Orlando Torres y todo el grupo que ha estado asistiendo a los talleres ofrecidos por la Liga de Arte. Desde abril de este año la Asociación está funcionando y cuenta ya con más de

150 socios. Publica una hoja semestral-Caligráficas y en octubre auspició la primera exhibición de caligrafía celebrada en la Liga de Estudiantes de Arte. Durante el mes de noviembre se trasladó la exhibición a la Universidad Católica en Ponce. En ambos sitios asistieron cientos de personas a la exposición. Los trabajos presentados se consideran de gran calidad artística.

Se ha podido lograr tanto en tan poco tiempo por la cooperación y el respaldo que la Asociación ha recibido de la Liga de Estudiantes de Arte. Por iniciativa de su directora, la señora Delta Picó, el calígrafo americano Charles Pearce y más tarde Rodríguez Benítez dictaron cursos en la Liga a un grupo de estudiantes avanzados. En el taller ofrecido por Rodríguez Benítez se prepararon muchos de los trabajos de la exhibición.

La Asociación espera continuar esta fructífera relación de trabajo con la Liga de Arte.

Comité Redacción Caligráfica  
Lola Berríos  
Lulú Benítez  
Maru Soltero

---

## GUILLERMO RODRIGUEZ BENITEZ: SIMBOLO Y COMUNICACION ENTREVISTA

Fotografía por Teresa Tió y Guillermo Rodríguez

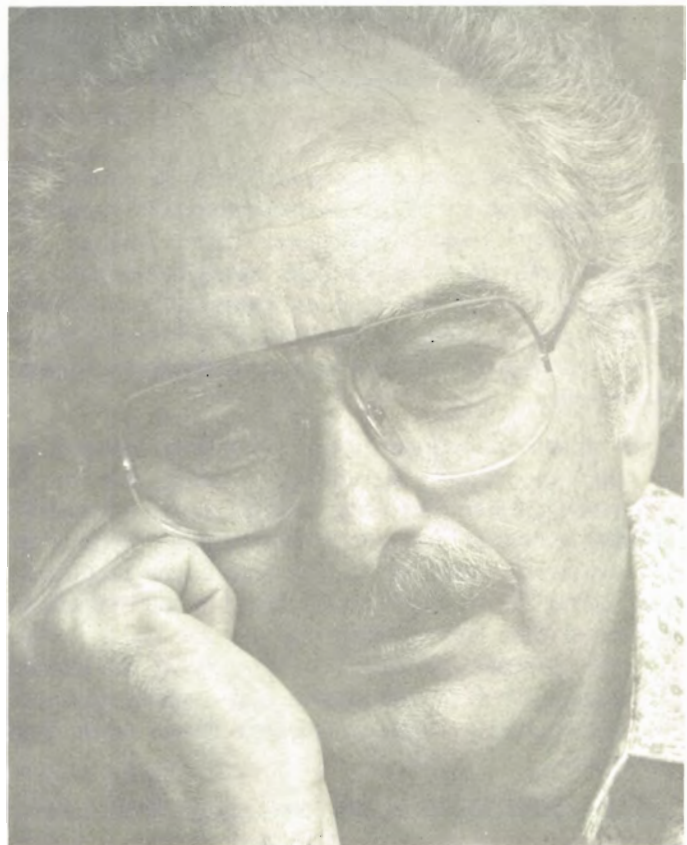
"Un buen día, no puedo precisar la fecha, vi una carta con una letra tan bonita... yo nunca había visto algo así." En noviembre de 1956, Guillermo Rodríguez Benítez se fijó por primera vez en la letra de un calígrafo. Visitaba a Elmer Adler y observó una carta de Jan Van Krimpen. "¿Tu me quieres decir que alguien puede escribir así?", le preguntó al amigo. Y le contestó: "Yo tengo que averiguar como es eso." Y la letra convirtió en calígrafo a Guillermo Rodríguez Benítez un buen día.

La Asociación de Calígrafos de Puerto Rico celebró en octubre de 1982 su primera exposición colectiva. En la pared más prominente de la sala, se leía la siguiente cita:

"Las obras maestras de la Literatura no son otra cosa que alfabetos en desorden".

Jean Cocteau

Guillermo Rodríguez Benítez, figura clave en el desarrollo de la caligrafía en Puerto Rico, diseñó y ejecutó el texto. Movidas



por el interés que tiene el tema para muchos en este momento y por la relevancia de su obra, hemos querido allegarnos a su casa, a su persona, a su trabajo caligráfico y a



sus ideas.

A aquella carta de Van Krimpen siguió otra, esta vez dirigida al propio Guillermo Rodríguez. El holandés, enterado por Elmer Adler del interés que Rodríguez Benítez había manifestado, le escribe para animarlo a incursionar en la caligrafía y le da unos consejos que tendrían efectos decisivos en esta nueva etapa de su vida. Así se cumplía en alguna medida el deseo que le obsesionaba desde joven de dedicarse al arte. "Siempre me lamenté no haberme dedicado a la pintura, de hacerlo, no me hubiera conformado con un esfuerzo a medias, me hubiera entregado al arte con gran pasión." La caligrafía ofreció a Guillermo Rodríguez Benítez una forma de expresión artística que supo aprovechar, además de resultar compatible con su ya trazada vida en los negocios. Con el poco tiempo disponible, la caligrafía le permitió trabajar fragmentariamente alcanzando cierta destreza con rapidez. Le pareció, al iniciarse, que la caligrafía era una disciplina fácil de dominar. Pronto descubriría la complejidad de este medio y sus ramificaciones.

Guillermo Rodríguez Benítez lleva 27 años aprendiendo solo. Quiso saber como se hacían las cosas. Buscó lo que necesitaba, consultó a quienes debía y sobre la marcha ha ido no solo perfeccionando su técnica, sino también entablando amistad con grandes calígrafos mundiales, porque para Guillermo Rodríguez, las cosas se hacen bien o no se hacen. Elmer Adler lo inició en su fascinación por los libros. Peter Hawes le enseñó a preparar las plumas de ave. Este último, proceso complicado que le permite cortar las puntas con rigurosa exactitud. Germán Zapf le enseñó a preparar las tintas. Donald Jackson le enseñó el trabajo en oro y de muchos otros aprendió el modo de trabajar callado con dedicación.

El entusiasmo que le caracteriza para las empresas difíciles, sumado a su talento le permitieron hacer de la caligrafía su proyecto de vida. Nunca recibió enseñanza formal excepto por varias clases que tomó con Peter Hawes. "Peter escribía con las plumas de aves que preparaba. La idea de escribir con plumas de aves me parecía fascinante y me interesé en conocer como se hacían. En Puerto Rico se usan sobre todo, las plumas de pavos y gansos. El proceso de prepararlas es largo. Hay que ponerlas una noche en agua para ablandarlas, extraerle los nervios y luego cocinarlas en arena caliente. El barril de la pluma de ave lo puedo cortar, arreglar, puedo cambiarle el punto a mi antojo, puedo hacer con ella lo que yo quiera. Por supuesto, al final solo queda el barril (canutero); la belleza de la pluma ha desaparecido".

Mientras narra su experiencia formativa, hablaba con gran afecto de los amigos que lo dirigieron y le inspiraron. Así lo encontramos diciendo de Peter Hawes. "Era un muchacho con una gran habilidad en sus manos. El ejemplo de su dedicación y disciplina fue muy importante en aquel momento".

En todo proceso de aprendizaje se cometen errores y Guillermo Rodríguez no fue la excepción. Inicialmente

trabajó con una tinta que tapaba la plumilla y notaba que "no corría bien". Para esa fecha German Zapf estaba de visita en P.R. y lo conoció a través de Jack Mc William, director de la Casa del Libro. Aprovechó la ocasión para consultarle el problema de la tinta. "Resultó que yo estaba usando tinta "waterproof" de dibujo. Zapf le enseñó el modo correcto de preparar la tinta, disolviendo las barritas de carbón con agua de lluvia.

Zapf le resolvió un problema importante pero simple. En cambio, en la aplicación del oro, técnica que le interesaba conocer, las complicaciones parecían insalvables. No se había aventurado en esta técnica por lo enredado de las directrices o recetas que los manuales describían.

El uso del oro en la historia de la caligrafía se remonta a la Edad Media. La transcripción de textos antiguos y religiosos en las bibliotecas de los monasterios produce una de las manifestaciones más extraordinarias en la historia de la letra. La ornamentación en oro de estos códigos refleja tal luz que ilumina la página, de donde deriva el término "iluminación". Guillermo Rodríguez Benítez adviene en contacto con un trabajo en oro hecho por el calígrafo inglés Donald Jackson, durante una conferencia ilustrada con diapositivas en la Casa del Libro. "El oro y el sentido de color de Donald me llamaron la atención". Decide entonces escribirle. Se figura que si lo trabaja es porque conoce los secretos y los puede enseñar. Decide comisionarle un texto en oro (no me mueve mi Dios para quererte) y se inicia una comunicación entre ambos que lleva a Guillermo Rodríguez a Londres con el acuerdo de tomar unas clases con Jackson sobre la aplicación del oro. "Era la primera vez que iba a Londres y durante dos semanas no salí del hotel. Trabajamos sin tregua, aquello parecía un estudio medieval. Nos hicimos buenos amigos." Nuestro calígrafo se encontró, como de costumbre, en su ambiente. "Fue entonces que se me ocurrió la idea de un proyecto que tardaríamos más de 3 años en concluir. Y propuse a Donald: ¿Por qué no hacemos ahora un libro como aquellos hechos a mano en la época medieval pero usando la caligrafía y el oro en una forma moderna? Un libro que tenga algo de la riqueza de los de la Edad Media. Un libro de los que no se leen."

Guillermo Rodríguez posee una notable colección de libros originales de los que no se leen entre los cuales, éste, el comisionado a Jackson, resulta un tesoro. Ese libro se ejecutó en sucesivas visitas que Donald Jackson hizo a Puerto Rico. Consiste en 12 alfabetos, cada uno origina un texto, una cita, y un medallón. Frente al alfabeto un medallón diseñado con los símbolos de las letras de ese alfabeto. En la próxima página un texto que ilustra un modo de usar la letra del alfabeto y frente a esa página, la tercera, una cita que guarda relación con el texto. La letra domina en el diseño. El énfasis se encuentra en la caligrafía. El color es mesurado y totalmente subordinado a la letra. Este no es un libro ilustrado y cuando aparece una ilustración es siempre parte esencial del texto y no adorno. El libro nos muestra lo que podríamos considerar como los criterios óptimos de Guillermo Rodríguez Benítez en un trabajo caligráfico. "Mi



Alfabeto gótico alterado por Donald Jackson quien lo llama: "pointed gothic".

página favorita es el alfabeto gótico alterado por Johnston (pointed gothic). Donald logró un diseño moderno, rico en color y muy vigoroso." En este alfabeto las letras son símbolo que valoramos como trazos y líneas y no por su significado o mensaje. Ambas, su intención y su belleza, son formales. Más tarde, con la intención de dar a conocer algunos de los trabajos de este libro, se le comisionó al artista y calígrafo Lorenzo Homar; la reproducción en serigrafía de las dos mejores páginas del libro. "Lorenzo hizo un trabajo increíble, no me explico como pudo cortar esos trazos tan finos," exclama todavía admirado, Guillermo Rodríguez Benítez.

Pero en este libro que tiene páginas admirables, se encuentran otras que no se resolvieron con éxito."

Como maestro de caligrafía, en la primera lección establece jerarquías del trabajo caligráfico." Menos pájaritos y más letras. Este es un aspecto de "Kitch" que siempre enfatizo a mis estudiantes porque a veces quieren hacer dibujos para incorporar letras."

Un buen ejemplo del uso de la ilustración en el trabajo caligráfico es un libro que comisionó Guillermo Rodríguez en 1967 sobre pájaros tropicales a un matrimonio inglés,



Página del libro de Donald Jackson. Es un diseño basado en la letra gótica.

Harry y Margaret Adams, acuarelista y calígrafa respectivamente. Trabajaron a lo largo de dos años, estudiando los pájaros, haciendo bocetos hasta lograr unos diseños de imagen y texto integrados.

Al ver estos libros, se levanta inevitablemente la interrogante del precio. Todos ellos son libros únicos, hechos a mano; piezas de museo o de coleccionistas. Trabajados con paciencia y destreza. Deberían ser entonces costosísimos y no lo son. ¿Cómo se paga un trabajo así? Estas páginas se pagan realmente con admiración pues nunca son adecuadamente remuneradas (con dinero). La mayor parte de estos libros fueron producidos por artistas profesionales que no viven de ellos exclusivamente. O son personas que lo hacen por amor o tienen un ingreso por trabajos comerciales que les permite el lujo de hacer lo que les llena. "Tengo la fortuna de que me gustan los libros", afirma Guillermo Rodríguez y continúa mostrándonos los libros que ni se leen ni se pagan pero se valoran por lo que son; productos del trabajo creador.

Pasamos entonces a evaluar un "fracaso"; y a establecer los criterios de esa valoración.

"The quality of mercy", cita de Shakespeare, puede ser un ejemplo de ello. No resultó una página moderna, "los bordes



The quality of mercy is not strained;  
 It droppeth as the gentle rain from heaven  
 Upon the place beneath: it is twice blessed;  
 It blessing him that gives and him that takes;  
 'Tis mightiest in the mightiest; it becomes  
 The throned monarch better than his crown;  
 His sceptre shows the force of temporal power;  
 The attribute to awe and majesty,  
 Wherein doth sit the dread and fear of kings;  
 But mercy is above this scepter'd sway—  
 'Tis enthroned in the heart of kings;  
 An attribute to God himself;  
 And earthly power doth then show likest God's  
 When mercy seasons justice.

"The quality of mercy" cita de Shakespeare, ejemplo de "kitch".

Ilustración y caligrafía de Allyson Irwick para el libro Rubayat de Omar Kayam. En este libro la artista trabaja la letra de forma poco ortodoxa, el texto se sobrepone, casi se vuelve estrofa persa, ilegible.

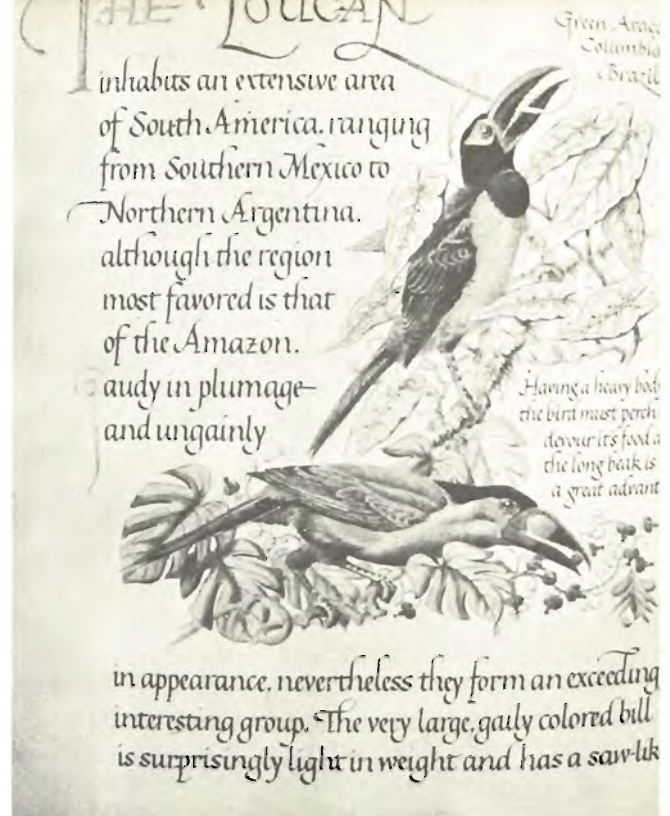
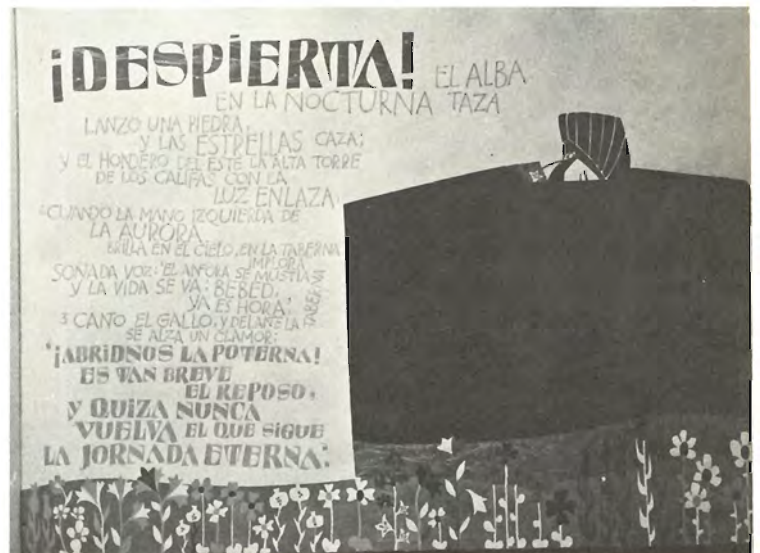


Ilustración para Pájaros Tropicales de Harry y Margaret Adams.

son delicaditos, ricos y recargados, es lo que yo llamaría "Kitch". Al decir esto realmente estoy ampliando el significado de la palabra, ya que los bordes no son de mal gusto. Pero ese borde tan recargado le da a la página un sabor anticuado, que es contrario a lo que nos proponíamos.

Entre los libros que nos mostró Guillermo Rodríguez Benítez, uno llamó poderosamente nuestra atención. Era el Rubayat de Omar Kayam, diseñado por Allyson Irwick, una joven y talentosa calígrafa inglesa. "Ella es una ilustradora extraordinaria". La atmósfera de este trabajo es interesante. Se desata una lucha entre dos poderosos: la letra y la figura, logrando con el contrapunto, el balance. El dibujo está



Página del Rubayat. Las figuras masculinas son densas, pesadas, casi bloques, en contraste con las figuras femeninas ligeras, fluidas y espirituales.



resuelto a base de contrastes entre la figura femenina y la masculina. Ellas, fluidas y espirituales, ellos, pesados y densos. Se repite el contraste entre las áreas positivas, sólidas y etéreas, entre los matices fríos y cálidos y las poses frontales y laterales. El tipo caligráfico varía en tamaño y color y se desplaza libremente a través de la página. Parece incontrolable. Toda esta diversidad se produce con gran fluidez y unidad dentro de páginas sin margen. No hay compás de espera. Se golpea al espectador desde la primera página con fuerza. "Muy pocos calígrafos logran trabajar con esa libertad y falta de ortodoxia." Ella empieza en la primera página como Beethoven en la quinta sinfonía.

Fué luego de un rato, casi al final de la segunda visita a su casa que Guillermo Rodríguez Benítez, a petición nuestra, nos mostró un libro diseñado por él; el Padre Nuestro. Ejecutado sobre cuero con letras góticas, que confiesa son sus predilectas, y un diseño floral en oro. El libro es de tamaño pequeño pero el uso de la letra lo hace ver mayor. "Las letras son de tamaño exagerado para que dominen la página y además crean contraste con lo menudo del oro". Nos dice del diseño: Primero hice adornos florales en acuarela, dibujé flores silvestres, pero luego decidí simplificarlo para crear un efecto moderno con las hojas en oro un tanto abstracto." La proporción de las letras acusa el valor que Guillermo Rodríguez Benítez otorga a la letra como forma, que es en suma la fusión de trazos y líneas curvas y rectas.

La obra caligráfica de Guillermo Rodríguez la conocen muy pocos en nuestro país. Curiosamente, los libros que sobre caligrafía moderna se publican en Europa y Estados Unidos invariablemente incluyen sus trabajos, reconociendo su excelencia. El pasado año en la Exposición de la Asociación de Calígrafos de Puerto Rico, el público tuvo la oportunidad de ver algunos de sus diseños sobre cuero, papel y pizarra. No obstante, su obra más conocida (que no está debidamente identificada tampoco) es un mural que se

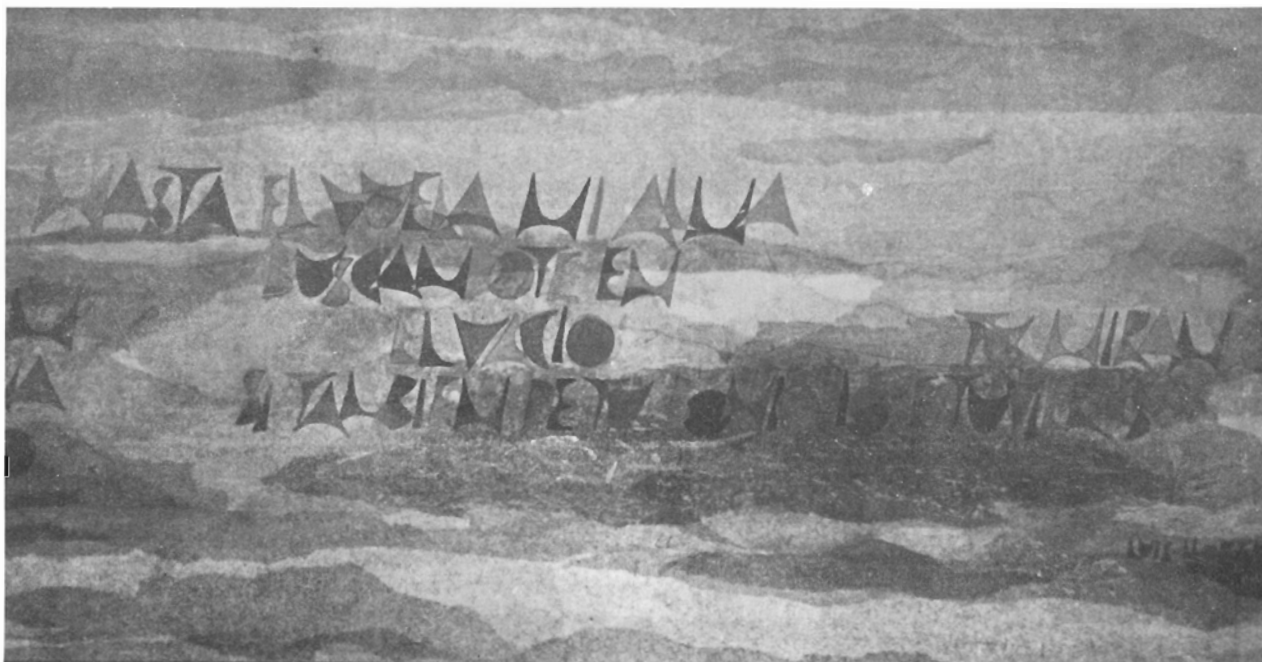
encuentra en el Centro de Convenciones del Condado. Osvaldo Toro, arquitecto del complejo turístico le sugirió a Guillermo Rodríguez que hiciera un trabajo para uno de los muros interiores. "Como el lugar es informal, trabajé con un poema de Luis Lloréns Torres" (Ya está el lucero del alba, encimada del palmar como orquilla de cristal en el moño de una palma). "Lo primero que tengo en mente, en un trabajo caligráfico, es el énfasis que quiero dar. En este caso preparé el diseño del fondo con papel de seda de colores y lo fijé con un roceador plástico. Así podía poner encima las letras y borrarlas o vaciarlas a mi gusto pero siempre aparecía el mismo problema; las letras eran muy fuertes y sobresalían en exceso. Parecía un cartel. Un día, comentando con Lorenzo Homar sobre esta dificultad me dice ¿y por qué no tomas como referencia los colores del fondo? Procedí entonces a trabajar las letras integrándolas con los colores de base y no brincaron más".

En esta obra de gran formato (67 pies x 18 pies), letras y colores corren horizontalmente dando la sensación de un mar y cielo tropicales. Las letras están cortadas en ángulos curvos muy ágiles que semejan mariposas. El mural se ejecutó en Hong Kong a manera de tapiz. El día de la instalación, nos cuenta Guillermo Rodríguez, "parecía la construcción de las pirámides. Eran dos toneladas y necesitamos un hombre por cada tres pies para subirlo."

A la poca difusión que ha tenido en Puerto Rico el arte de la caligrafía se debe el desconocimiento general de esa rama de las artes plásticas. Ahora, con la fundación de la Asociación Puertorriqueña de Caligrafía de Puerto Rico y los cursos que Guillermo Rodríguez Benítez y otros ofrecen en varios centros del país, se ha logrado interesar a un nutrido grupo que pudiera con el tiempo crear una tradición caligráfica vinculada al quehacer artístico nacional.

Teresa Tió  
Margarita Fernández Zavala

Detalle del diseño: "Ya está el lucero del alba", ejecutado como tapiz para el Centro de Convenciones.





# Lo Irrracional Imaginable en Gloria de Duncan



"Gloria Duncan"

¿Tiras? ¿Tiras de trapo? Sí. Bueno, más bien tiras de lienzo. Buen lienzo. Lienzo de alta calidad. Del que se usa para pintar. Ese que usan los artistas. Lienzo para pintar cortado en tiras. E hileras sobre hileras de dichas tiras cosidas al soporte, también de tela, y superpuestas. Es decir, tiras de trapo alineadas, puestas unas sobre otras y así, cayendo como mechones de lacios cabellos, o en una especie de cascada. "Cascada Emplumada" llama Gloria de Duncan a una de estas ingeniosas disposiciones que desafían todo intento de búsqueda de antecedentes histórico-artísticos que no se remitan al fin a ella misma. ¿De dónde ha ideado estas extrañas construcciones? ¿Cuántas tiras constituyen la obra? "Montones. Cantidades alarmantes", nos dice, "yo me cuelgo collares con camándulas y plumas; me encantan." Y Gloria de Duncan es americana. De Colombia. "En los collares indígenas y en las coronas ceremoniales se utilizan las plumas. Y luego, piensa en los pájaros del Amazonas, sus vistosos plumajes. Y todo el significado de las plumas en nuestra mitología...la serpiente emplumada ¿no? Está en la atmósfera... las plumas...las alas... Y Gloria de Duncan ha sido antropóloga.

Pero también es dibujante, grabadora, serigrafista, pintora-medios todos en los que se destaca con ejemplar distinción en su quehacer de artífice de sueños y hacedora de fantasías.

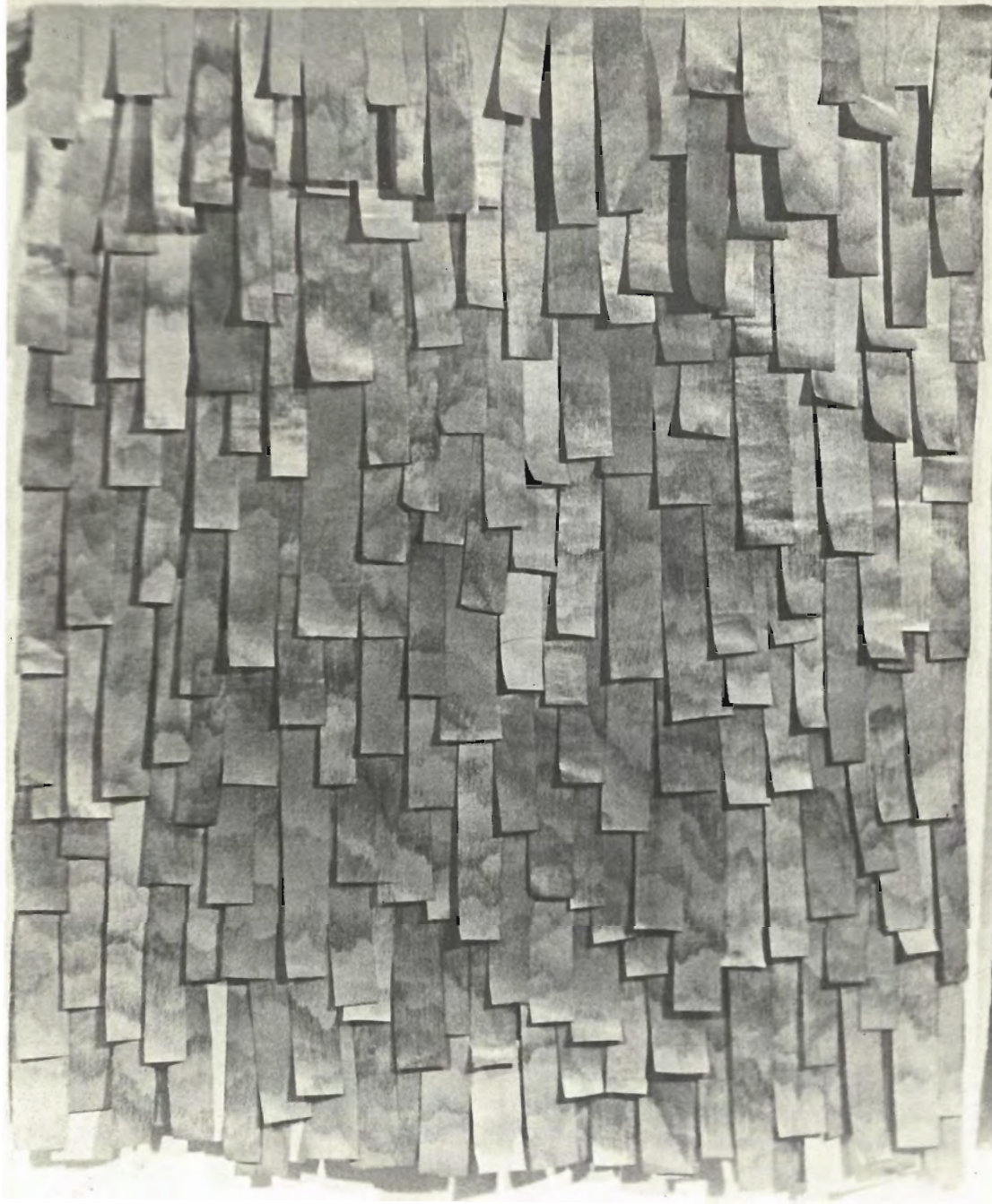
Mientras sus tiras, que no son sino el resultado de un rebuscadísimo y trabajoso proceso en que bien sea pintado, en los de tela, o dibujando y tiñendo en los de papel, laboriosamente recorta, descompone y reestructura estos atractivos desafíos de la inercia tanto de la que tiene que ver con la ley de física, Newton y los oros, así como aquella mucho más atrevida, la que reta constantemente los vuelos

de la imaginación.

En otra, "Paisaje para Mahler" casi literalmente "un modelo para armar", el observar a la artista disponer ceremoniosamente, casi como en un extraño ritual, una tira paralela a la siguiente, dejando ahí el misterio que perméa los espacios intermedios (como las sugestivas oquedades de la escultura de Henry Moore o los silencios preñados de sentido en la música), es un placer del que quedan parcialmente privados quienes tan sólo pueden, al ver la composición concluida, con suerte, intentar recrear este curioso experimento de arte como proceso de relaciones espacio-temporales.

Sorprende una y otra vez al espectador esta artista, quien secretamente, casi furtivamente, oculta los dibujos, minuciosamente trazados e iluminados, de penes con proyecciones de anémonas flotantes o testículos provistos de vistosas alas de mariposa "para que vuelen... porque me gusta poner alas a las cosas, pensar que vuelan o que yo misma vuelo..." Y vuelos, altos vuelos, tienen estas delicadísimas composiciones que llamo "diálogos de Carmelitas", puesto que mejor tema de ensueños y festejos mágicos no cabe imaginar para las piadosas y paradas seguidoras de la erotómana santa Teresa.

Más, con Gloria de Duncan, los vuelos de su fantasía son aún mayores en sus paisajes abstractos. Como en aquellos vastos espacios multitonales que, posiblemente derivados inicialmente de los contornos de oscilantes cordilleras y serpenteantes veredas, van gradualmente tornando de un matiz a otro, yendo a veces como en "Lluvia de Color" de un azul-verdoso en la parte superior de una enorme tela a la



"Paisaje emplumado"

gradual transición colorística que pasando por zonas empastadas hacia el centro nos lleva a un espacio inferior violáceo.

El propósito de reordenar el tránsito de lo real a lo ideal-representado se propone al comienzo, en "Caminantes del Alba", con la vista al paisaje exterior tras la puerta transparente con su sol trunco, aunque evidente, o en "Ventana de Sueños", donde el cajón de estrictamente delineada perspectiva se abre a las topografías inverosímiles por su extraordinario caudal cromático conduciendo a otras pinturas, como "Noche de Verano Rosa," en que ya nos perdemos en espacios de una exuberancia colorística atolondrante en su riqueza.

Y sí, parece como si también uno pudiese volar, moviéndose dentro de tan fascinante colorido, que de darse así en

nuestra realidad, en tal profusión, quedaríamos alelados en su visión.

¿Quién pudiera penetrar en dichos paisajes y cuán decepcionante es el salir de ellos, trasponer el umbral del marco y, al volteamos, toparse uno con la triste decepción del más bello de nuestros atardeceres tropicales y cobrar conciencia del truco lúdico de la artista al atrapamos momentáneamente en esos pequeños mundos íntimos cuya habitación provoca el entusiasmo pasajero de la contemplación de lo misterioso.

El fabuloso tránsito de lo irreal-razonable a la exquisita alienación de lo irracional-imaginable es la maravilla que opera en el espectador la taumaturgia del Melquíades reencarnado en Gloria de Duncan en su muestra actual.

ERNESTO J. RUIZ DE LA MATA



# SAN JUAN: CONTRAFACTUM URBANO

San Juan, como cualquier otra gran ciudad, resulta difícil de explicar, especialmente cuando se trata de presentar su desarrollo en términos urbanos como precedente para intervenciones arquitectónicas contemporáneas.

Una discusión sobre un tema tan vasto será por necesidad fragmentaria.

La mayoría de las ideas que hoy aquí presentaremos fueron desarrolladas por tres arquitectos puertorriqueños que unos años atrás fundaron COLACION, sigla que identifica a, COLABORACION DE ARQUITECTOS EN PRO DE LA CIUDAD Y SU RECONSTRUCCION. La palabra "colación" se utiliza a menudo, para traer un tema a la atención de las personas activas en una conversación, pero era también el nombre dado a reuniones que llevaban a cabo los monjes, para discutir asuntos serios: en nuestro caso, la esencia de la Arquitectura en Puerto Rico y nuestras responsabilidades de cambio, dentro de nuestra tradición urbanística.

Poder descifrar el carácter dinámico del cambio según se manifiesta en cada área o ciudad, será de gran importancia en el desempeño de nuestro rol de intérpretes urbanos entre el pasado y el presente. Para poder hacer eso en las ciudades coloniales de Latinoamérica tenemos que aceptar, en primer lugar, que ellas pertenecen a una categoría especial, una que ha sido desatendida repetidamente tanto por arquitectos como urbanistas poco receptivos hacia las peculiaridades que estos centros urbanos presentan.

Nosotros tenemos que explorar nuevas interpretaciones de la ciudad latinoamericana que estén libres de las referencias usuales, para poder así explorar a toda capacidad su potencial en términos de la especulación arquitectónica contemporánea. Así es como el pasado puede ayudarnos a descifrar el futuro.

Caracas en 1567: ciudad de tierra firme: no fortificada.



Esta tarea se hace muy difícil por la forma tan atractiva en que nuestra arquitectura se ha presentado a los investigadores a través del tiempo. Consistentemente, son muchos aquellos que se distraen (si queremos llamarlo así) con los aspectos más llamativos de nuestra arquitectura, en términos de las manifestaciones locales de lo llamado vernacular, ya sea en sus expresiones nostálgicas o en sus evocaciones románticas.

Aceptamos, pues, que no tenemos toda la información sobre el tema. Sin embargo, resulta apropiado catalogar de alguna forma las ciudades coloniales en Latinoamérica. Este proceso evidencia la existencia de dos tipos principales: primero, las ciudades de tierra firme no fortificadas y, segundo, las ciudades costeras fortificadas. Son estas últimas las que resumen, de gran manera, la experiencia del Area del Caribe.

Representativa de las ciudades de tierra firme, tenemos a Caracas, en el 1567, asentada en un valle y originalmente creada mediante el establecimiento de un área de veinticinco bloques trazados cinco por cinco. Como ejemplo de la ciudad costera fortificada, Veracruz, en la costa del Golfo, data del 1519. Era la ciudad portuaria más importante de México, tanto en términos del comercio como de defensa.

Todos sabemos que el carácter de estas ciudades latinoamericanas está estrechamente relacionado, en

1. De la misma forma en que este indio azteca en un capitel de una columna belga, lucha por hacerse obvio y escapar de los límites clásicos de las hojas de acanto que le rodean, nosotros tenemos que explorar nuevas interpretaciones de la ciudad latinoamericana.







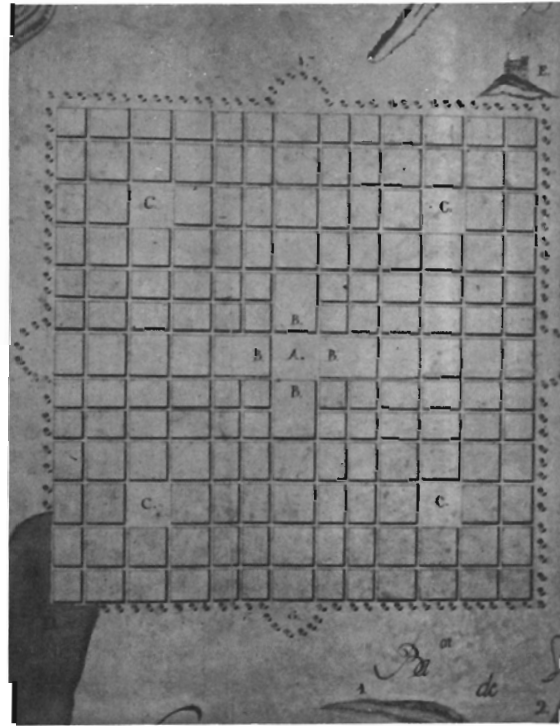
3. Veracruz: ciudad costera fortificada.

términos históricos, con la versión renacentista de la ciudad ideal. América resultaba para aquel entonces el área perfecta de prueba para desarrollar las ideas de la "utopía" urbana según se concibieron en aquellos tiempos. Así lo evidencian expresiones artístico-urbanas similares, como lo son los dibujos de Sforzinda, ciudad ideal italiana (a la izquierda) y la Ciudad de Trujillo, en Perú (a la derecha), ambas compartiendo un mismo espíritu que evidencia sus similitudes.

Pero el hecho es que nunca se logró construir en Latinoamérica la ciudad ideal, tal y cual esta fue concebida en Europa y sólo en pocas ocasiones vemos versiones particulares que hacen referencia a la ciudad ideal. Si bien lo que caracteriza la ciudad ideal es el trazado regular centralizado de la cuadrícula y la disposición regular del amurallado, en Latinoamérica estas características se transforman particularmente y es precisamente esto lo que nos llama la atención en ciudades costeras fortificadas. Vemos así que centros de tierra firme, como Ciudad de Guatemala, resaltan en su trazado regular (cuadrícula) lazos de unión más firme con el Renacimiento que, por ejemplo, Cartagena de Indias en términos de su configuración particular.

En ciudades de costa fortificadas, el trazado original de los bloques urbanos se ve alterado por la imposición geométrica particular de las murallas, que a su vez se deforma de acuerdo al perfil marítimo y por propósitos defensivos militares específicos. Se pierde así la regularidad del trazado, que se ve alterado, expandido, interrumpido o adaptado, lográndose así las más complejas interpretaciones o transformaciones de la ciudad ideal. Es por eso que podemos decir que las ciudades de costa fortificadas en Latinoamérica pueden entenderse como un desarrollo ulterior del concepto de ciudad de tierra firme en esta parte del mundo.

No obstante sus diferencias, ambas ciudades prototipo comparten muchos elementos en común, según responden a la matriz que les organiza. Plazas, la prominencia de edificios



4. Ciudad de Guatemala.

religiosos e institucionales y la escala son todos elementos comunes de ambas ciudades. Sin embargo, en ciudades de costa como La Habana y Lima muchos bloques son irregulares y de proporciones que se rehusan a ser consistentes, con las calles convergiendo en forma poco predecible, donde la sorpresa se convierte en un elemento principal de la experiencia urbana.

Crecimiento, acomodo y expansión son algunos de los problemas que han enfrentado estos grandes centros urbanos a través del tiempo y que, curiosamente, fueron resueltos de forma provocativa hasta el siglo XIX, siendo esas estrategias muy sugestivas en términos de alternativas contemporáneas de crecimiento para nuestras ciudades. De particular interés podrían ser para nosotros tanto

5. Cartagena de Indias.





Montevideo, donde la casa del Gobernador, ubicada en el mismo centro del poblado, cobra un carácter predominante al rotarse en contra de la cuadrícula establecida; como también puede resultar el Campeche, en México, donde se establece todo tipo de relación entre los sólidos y los vacíos, entre las áreas construidas y las áreas abiertas.

Pueden, pues, establecerse puntos de contacto en estos términos entre las experiencias urbanas de Latinoamérica, el Caribe y los Estados Unidos. Buenos Aires y Pensacola, por ejemplo, comparten tantas similitudes que ciertamente sería provechoso poder explorar las características de cada asentamiento y relacionar éstas a las condiciones actuales en cada una de ellas.

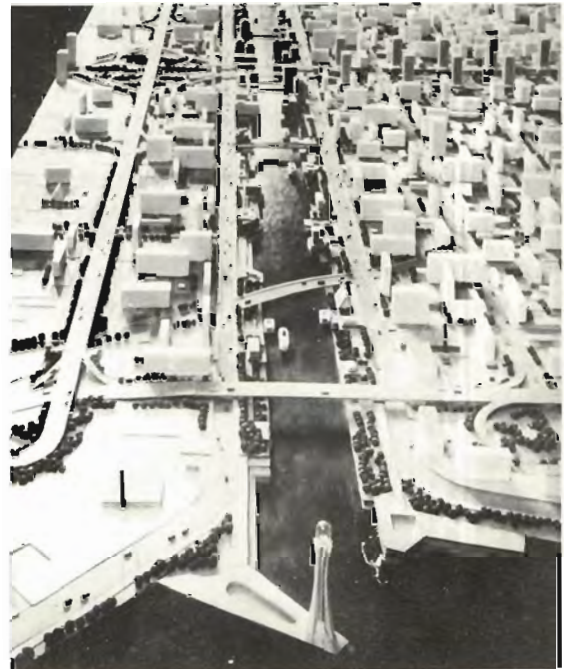
A la luz de estas consideraciones es que San Juan, ciudad costera fortificada, surge hoy en día como un ejemplo de gran importancia ya que problemas cruciales de contexto urbano y transformación edilicia se hacen evidentes en nuestra ciudad de manera muy especial.

Es de conocimiento general que la isla era un área de gran importancia estratégica para la defensa, al estar situada entre América y Europa.

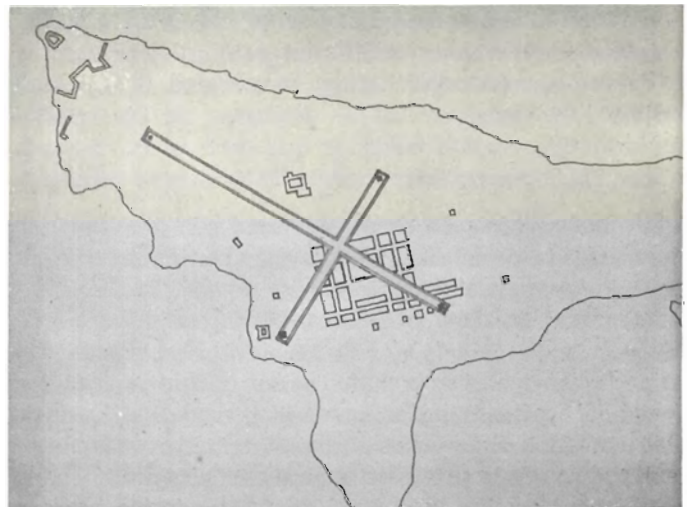
Aunque el área que llamamos Viejo San Juan ha mantenido gran parte de su carácter homogéneo, el área metropolitana, el San Juan moderno es hoy en día un animal extremadamente complejo, altamente inarticulado y de un carácter discontinuo. Gran parte de esta área es el resultado de la mala interpretación de las ideas del movimiento moderno a través de los años. Es por ello que la ciudad ha sido objeto de innumerables proyectos de renovación urbana que nunca se dirigieron específicamente a las preguntas que hoy trae a colación la coexistencia de la ciudad tradicional o antigua y la ciudad moderna.

Muchos errores podrían haberse evitado y muchos podrían aún evitarse si los mensajes que nos brinda San Juan antiguo fueran reconocidos como tales. Sólo entonces nuestra especulación urbana podrá tomarse en invención o creación arquitectónica. Hasta el presente hemos descansado excesivamente en el vocabulario limitado del movimiento moderno que, como lenguaje, ha resultado incapaz de comprender las imágenes o las intenciones de las pasadas intervenciones urbanas en la Isla. En nuestra sociedad, donde las metas individuales cobran máxima importancia, el hombre moderno ha sido incapaz de alimentar o desarrollar la imagen de una sola institución capaz de representar el espíritu de un grupo o una clase como herencia. Este no fue el caso durante la época en que San Juan creció y se desarrolló. La Iglesia y el Estado reinaban sobre las colonias y el impacto de su legado, ya fuese político, artístico o arquitectónico, sería definitivo.

San Juan se funda en 1521, iniciándose sus tareas de fortificación aproximadamente una década más tarde. El Estado hace evidente su presencia durante los primeros dos siglos en las murallas defensivas, la construcción de La Fortaleza (especie de "cittadella" o fuerte) y el Castillo de El Morro, fortificación imponente que se ubica en el extremo noreste de la Isleta de San Juan, justo a la entrada de la bahía.



6. ...la ciudad ha sido objeto de innumerables proyectos de renovación urbana... (Proyecto Piloto de Santurce).



7. Diagrama de la ubicación simbólica en forma de cruz de las ermitas.



8. Mapa ilustrativo del bloque típico en el siglo XVIII.



El trazado original en cuadrícula, de por sí símbolo e instrumento de la dominación española en el Nuevo Mundo, se presenta en un mapa de 1625, donde la presencia de la Iglesia San José y su claustro adyacente se evidencia al norte de la ciudad. Desde su establecimiento en la Isla como una de las instituciones de autoridad, la Iglesia se hizo responsable de manifestar o hacer patente su gran visibilidad dentro de la comunidad, habiendo construido, en adición a conventos e iglesias, cuatro ermitas dedicadas a los santos Bárbara, Catalina, Ana y Sebastián. La ubicación simbólica de estas ermitas merece especial atención, ya que definen en su presencia una inmensa, invisible e invencible cruz cristiana que parecía proteger el asentamiento caribeño, desempeñando alegóricamente el rol defensivo que luego asumirían las murallas. Así parece ser el mensaje de un dibujo original de la época donde aparecen El Morro, La Fortaleza y la gran cruz.

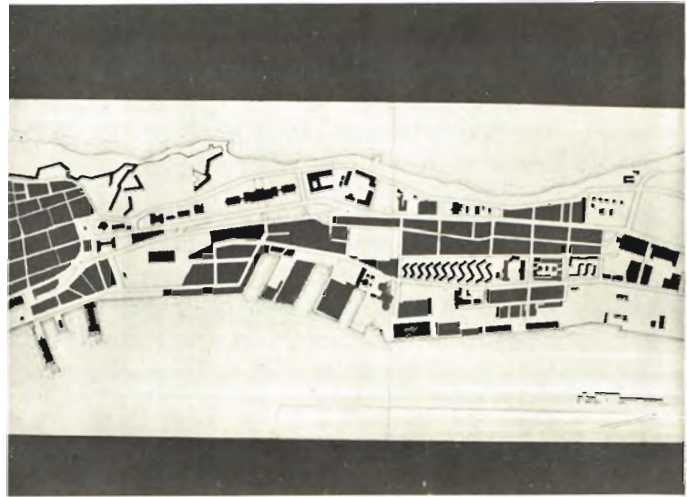
La muralla suroeste fue la primera sección en ser construida, siguiéndoles el área sur, este y norte en ese orden. Al final, las fortificaciones incluían doce (12) bastiones, donde las maniobras de artillería se desarrollaban.

Al fin y a la postre, se necesitaron trescientos cincuenta (350) años para completar este sistema defensivo. Es curioso que, aunque no sucediera así originalmente, hoy en día todas las murallas parecen nacer en El Morro para proteger el resto de la ciudad, envolviéndola casi en su totalidad. Si San Juan exhibe hoy cierta unidad en términos de su carácter monumental, no hay duda de que esto es un resultado directo de la presencia imponente de su sistema defensivo.

Las murallas cambian de personalidad con gran facilidad dentro de la experiencia urbana, a veces para limitar o definir espacio, otras para actuar a manera de edificio alargado y continuo y, en otras ocasiones, para crear espacios de entrada. De hecho, algunos de los eventos espaciales más importantes dentro de la ciudad se dan debido a su relación particular con las murallas, como es el caso de la Puerta de San Juan, una de las varias que se encontraban en la ciudad y la única que aún se conserva. Aquí estaba originalmente el puerto de arribo a la ciudad, desde donde los marinos caminaban hasta la Catedral para dar gracias a Dios. Las estructuras, tanto como los espacios y las relaciones que guardan entre sí aún permanecen en la vieja ciudad.

Es este potencial de las murallas para actuar como zonas de transición para expansión futura, lo que garantiza su relevancia en el paisaje urbano hoy en día, ya que el sistema de murallas establece claramente una dialéctica que intriga, al ser estos muros una referencia de crecimiento en vez de una de terminación o conclusión.

En el siglo XVIII, la cuadrícula comenzó a expandirse a través de la repetición del bloque típico, siendo utilizado éste como módulo o ínsula. Los bloques urbanos no eran tan densos como lo son ahora, con sus edificios alineados de frente a la calle y actuando como zona de transición entre el área pública y el área privada. A pesar de que los edificios no ocupaban todo el lote, proveyendo extensas áreas verdes tras de sí, esto no fue así por mucho tiempo, ya que la población en continuo crecimiento hacía cada vez más



9. Plano en figura y fondo de Puerta de Tierra.

obvio la falta de espacio en la ciudad. Las estructuras existentes se expandieron entonces hacia adentro, usando casi en su totalidad el espacio libre en los lotes y permitiendo solamente la existencia de patios individuales dentro de los edificios. Tal y como se nos presentan hoy en día estas estructuras, aún podemos apreciar cómo las funciones públicas dentro de ellas fueron acomodadas hacia el lado más público de la ciudad, esto es la calle, respondiendo entonces cada edificio a una progresión o disposición interna desde el área más pública de la ciudad (la calle) hasta las más privadas de los edificios (los dormitorios).

Al final del siglo, la densificación de la ciudad es casi un hecho consumado. Aunque algunas de las áreas no se han definido aún, el carácter de la ciudad es bastante homogéneo. Terremotos y huracanes no permitirían que los edificios fuesen muy altos. Las fachadas son prácticamente planas y poco profundas, en donde los balcones establecen una segunda zona o capa superior a la cual la ciudad debe gran parte de su escala. Una ley decretada en el siglo XIX requería, de hecho, que fachadas ornamentadas se construyeran en lotes donde aún no se había edificado construcción alguna. Más aún, los arquitectos tenían que someter con sus presentaciones de proyectos a construirse, dibujos de las fachadas adyacentes para estar seguros de que el carácter y las proporciones de la ciudad se mantenían.

Espacios abiertos, plazas y monumentos son sólo algunos de los elementos más importantes de una ciudad que, en las postrimerías del siglo XIX, ya había cobrado casi en su totalidad el carácter con el cual se le identifica actualmente, habiendo extendido su cuadrícula en la totalidad hacia el norte, alcanzando los límites de la muralla en esta área.

Como era de esperarse, la presencia y carácter de la vieja ciudad habría de influir en sus áreas circundantes, según la ciudad fue expandiéndose hacia afuera de las murallas. Tres áreas son particularmente identificables: La Puntilla (al sur), La Perla (al norte) y Puerta de Tierra (al este).

Particularmente importante, y quizás porque resume la experiencia tanto de la Puntilla como de La Perla, resulta el desarrollo urbano de Puerta de Tierra, el tramo de la Isleta de





10. Puerta de San Justo; al frente, la Plaza Dabán.

San Juan que conecta la vieja Ciudad Capital con el resto de la Isla. Inicialmente se establecieron estas conexiones en términos de zonas de circulación, esto es, vías transitables, pero poco a poco se hizo obvio el potencial de la utilización de una cuadrícula tanto para la definición edilicia como para la delimitación del espacio público. Las mejores de estas ideas fueron expresadas en un plan para el Ensanche de Puerta de Tierra, que data de 1861 y que fue aprobado por la Reina de España treinta (30) años después de haber sido sometido el mismo resultando dicha aprobación muy tardía a la luz de los efectos de la Guerra Hispanoamericana.

Como área periferal a un centro histórico, como segundo desarrollo, como área de transición hacia el resto de la Isla y como asentamiento donde coexisten segmentos de la ciudad tradicional y secciones contemporáneas, Puerta de Tierra resulta particularmente relevante a la idea de la ciudad como CONTRAFACITUM URBANO.

El término musical "contrafactum" se refiere a una composición para voz donde el texto original se ha sustituido por uno nuevo, especialmente un texto secular o mundano en sustitución de uno sagrado. En suma, alude a la expresión o transmisión de un nuevo mensaje, utilizando una melodía ya conocida. A nuestro entender, es quizás bajo esta idea que las intervenciones urbanas actuales deben de ejecutarse. Las intervenciones en una ciudad, especialmente si la misma posee hondo valor histórico, exigen que seamos los más hábiles compositores, asumiendo la difícil tarea de identificar la melodía urbana a ser conservada y lo apropiado del nuevo texto que le adjudicaremos, de nuestras nuevas realizaciones dentro del viejo centro.

Nada de ello es algo nuevo para la ciudad. De hecho, es precisamente lo apropiado de las intervenciones pasadas lo que hoy en día nos llama la atención y nos motiva. Véanse como ejemplo las transformaciones llevadas a cabo en el área de la Plaza Dabán, cerca de lo que actualmente es el Edificio del Correo y la Corte Superior. Aquí estaba originalmente, al final de la Calle San Justo, la puerta de igual nombre. Desde entonces el cambio ha ocurrido en varias ocasiones, pero el área ha logrado mantener su concepto

original. Viejos elementos fueron sustituidos por nuevos, manteniéndose aún así y mejorando el significado y la relevancia del espacio.

En un principio estaba la pared o la muralla y la puerta mirando hacia el mar. La puerta como entrada generó el espacio de la Plaza Dabán al frente suyo. Posteriormente la muralla fue destruida, reteniéndose el espacio abierto y, detrás de éste, se construye un edificio. Por su presencia, este edificio resaltó la condición del espacio abierto. Al prosperar ésta como un área bancaria, el edificio aislado fue sustituido más tarde por otro que vendría a ocupar su mismo lote pero extendido verticalmente varios pisos, acentuando en su fachada un cierto aire de entrada o portal, mirando hacia la bahía. Tal es en la actualidad el Edificio del Banco Popular en el Viejo San Juan.

Esta estrategia, según presentada, no debe visualizarse como una mera evocación del pasado, ya que según vemos la restauración de las ideas, de las experiencias pasadas trasciende la restauración de cualquier edificio en particular. Existe una gran diferencia entre repetir las experiencias urbanas previas y recomponer las mismas. En lo primero se intenta duplicar o copiar; con lo segundo se propone transformar, desarrollar esas experiencias y es dentro de estos límites que nuestra participación como arquitectos descansa.

La recomposición urbana presenta las mismas interrogantes que la solución de un gran rompecabezas. Completar los bordes, si podemos así decir, y clasificar las piezas se convierte en la problemática principal que debe resolverse para obtener la imagen final, que a veces emerge de las formas menos previstas. Reconocer las piezas por función, forma, ubicación o manera de unión es crucial para el análisis arquitectónico en términos tipológicos y éste siempre evidencia que muchas piezas son similares a pesar de diferentes condiciones o contextos. Después de todo, la mayoría de los rompecabezas están cortados con el mismo patrón. Es, sin embargo y solamente, la imagen final, la imagen compuesta lo que diferencia a uno de otros. Esto es, la misma música pero expresando diferentes mensajes.

En estos términos, hay un segmento de San Juan antiguo que resulta muy sugeridor, uno que se presta para nuestros intereses especulativos ya que hace evidente las muchas posibilidades de desarrollo de nuestras ciudades con respecto a ambos conceptos urbanos, los modernos y los tradicionales. Desde el Barrio Las Flores, que se inicia frente al Fuerte San Cristóbal, hasta el área del Cuartel de Ballajá, en los terrenos del Morro, encontramos una gran variedad de herramientas para la recomposición de estas ideas tanto en la misma ciudad antigua como en los nuevos desarrollos de la ciudad. El área constituye un catálogo arquitectónico de gran relevancia contemporánea para el intérprete motivado.

Dicha área está compuesta primordialmente por vivienda homogénea, bloques sólidos dentro de los cuales emergen de momento diversas piezas como el viejo mercado (hoy en día el Museo de Arte e Historia), la Iglesia San José y el Convento de los Dominicos y, finalmente, la serie de edificios



11. Plaza Debán 1923.

institucionales del siglo XIX, que fueran los últimos en desarrollarse dentro de las murallas. Si comenzamos por el área que comprende la zona contenida entre la muralla ondulante al norte y el ritmo de las calles y los bloques que la contienen por el sur, la muralla se extiende, se expande o se encoje con relación a esta área, donde se evidencia el carácter dual de la ciudad y que se expresa con firmeza por un lado y con ambigüedad por otro. Esta yuxtaposición de significados dota a San Juan de una riqueza interpretativa muy importante. Dentro de la cuadrícula que hemos descrito, podemos concebir que esta zona se interprete como una película de animación, que inicia con el bloque sólido de la ciudad tradicional (área predominantemente negra en el mapa de la ilustración), donde determinadas piezas comienzan a acentuar su presencia hasta hacerse físicamente independientes (algunas dentro del ritmo establecido por la cuadrícula, como el Cuartel de Ballajá, y otras liberándose totalmente de la cuadrícula, como el Edificio de Beneficiencia y el antiguo Manicomio, hoy la Escuela de Artes Plásticas). No podemos ignorar la presencia de piezas complejas, como la Iglesia San José, que en algunas ocasiones aparecerían como edificios independientes cuando en realidad son edificios adheridos a otros, como parte de un bloque urbano.

La forma en que espacios y edificios interactúan en esta zona, evitando ofrecer conclusiones definitivas, es representativa de las múltiples opciones que tiene una ciudad para consolidarse, expandirse y transformarse, expresando la idea tradicional de la ciudad (con los edificios adyacentes entre sí definiendo espacio) y la idea de la ciudad moderna (con edificios físicamente independientes y aislados, rodeados por un espacio indefinido).

Si bien esta franja del área norte de la ciudad exhibe las piezas disponibles para la recomposición urbana de San Juan y de todos nuestros pueblos y ciudades, es precisamente al final de esta misma área que confirmamos la capacidad de integración e interacción de estas piezas, según las presenta poéticamente el Castillo del Morro, presencia indiscutible en la ciudad desde hace varios siglos.

Toda gran ciudad posee entre sus elementos uno que resume lo que es esa ciudad y que parece contener en sí mismo el espíritu de dicha ciudad. En nuestro caso, este elemento es El Morro. He aquí una estructura imponente, rodeada por murallas que son parte y esencia de esa estructura. Un elegante portal acentúa su acceso, de la misma manera que lo hacían las puertas de Santiago, San Justo o San Juan. Hacia el lado de la entrada del Morro, el volumen del castillo y sus murallas se convierten en el trasfondo la escenografía o fondo a un espacio conspicuo, simétrico, bien balanceado, por lo que el volumen actúa aquí como elemento de definición de espacio.

Mientras, en el lado que da frente al mar, las murallas, por su irregularidad y articulación, destacan su carácter escultórico al resaltar su presencia y el volumen se convierte en un objeto en el espacio, no siendo ya un definidor de espacio.

Este carácter dual que caracteriza al Morro, representativo del concepto espacial de la ciudad tradicional y la ciudad moderna, se manifiesta igualmente en dos rampas localizadas en lados opuestos dentro del fuerte. Una funciona como una adición al volumen, un objeto en el espacio, y la otra parece sustraída del espacio, un vacío dentro de un sólido.

En adición al faro que fuera añadido en años más recientes, y que actúa como el elemento vertical que se destaca dentro de toda ciudad, El Morro exhibe su propio patio, que no es otra cosa que una versión a escala de las plazas que abundan en nuestros pueblos. Cabe destacar que las fachadas del edificio que dan a este patio-plaza se detallan de forma diferente, de forma especial, utilizando los retallos, terminaciones y colores de los edificios de la ciudad, rehuyendo la expresión de los mismos en términos de muro, muralla o fuerte.

La capilla, dentro de este grupo de fachadas, se acentúa aún más, destacando la presencia de la Iglesia y muy bien complementada por la existencia de un pozo o fuente característico.

Es esta mezcla de descripción y deformación, de convencionalismo e invención, de lo específico y lo general, lo que nos tenta, pero lo que también nos debe de guiar para funcionar u operar de la forma más responsable e imaginativa en el futuro.

Una vez entendamos esto, habremos logrado comprender que los términos **cambio** y **permanencia** en el contexto urbano no pueden continuar considerándose como antónimos, ya que en esencia ambos conceptos comparten similitud de propósito. De la riqueza de esta dialéctica surge el material con el cual se creó San Juan y con el cual se podría re-inventar la ciudad.

Este artículo fue elaborado por los arquitectos Jorge Rigau, Héctor Arce y Rafael Pumarada, fundadores de COLACION, Colaboración de Arquitectos en Pro de la Ciudad y su Reconstrucción. Todos graduados de la Universidad de Cornell, Arce es profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Pumarada trabaja en la firma Torres, Beauchamp y Marvel, y Rigau es Director Ejecutivo del Colegio de Arquitectos de Puerto Rico.



# GENESIS DE LA JUNGLA

## Fragmentos de una biografía de Wifredo Lam en primicia para Bohemia (III)

Por: Antonio Nuñez Jimenez

En 1981, cuarenta años después de su primer regreso a Cuba, Lam recuerda que en 1941, tras dieciocho años de ausencia en Europa, vino a La Habana como un refugiado más.

“Helena y yo vivíamos en la Calzada de Jesús del Monte. Desde la ventana contemplábamos el mar, la bahía siempre activa, las calles ruidosas. Pasábamos horas en la contemplación de la naturaleza cubana; era como redescubrir su sol y su luz deslumbrante. También ahora, como entonces, he vuelto a sentir el embrujo de la luz de Cuba.”

La joven pareja salía a la calle para ver las vidrieras llenas de cosas que no había visto en mucho tiempo. Se sorprendieron al comprobar lo barata que era la vida en La Habana. Después de las calamidades sufridas, disfrutaban comprar aquello que necesitaban y con lo demás, gozaban por el puro placer de contemplarlo, de que existía, que estaba allí al alcance de sus manos acostumbradas a la pobreza, a la miseria de la guerra. Cuando se alejaban hacia las afueras de la ciudad, sus ojos se extasiaban mirando las flores silvestres; campanillas blancas y lilas, romerillos y malvas.

En la calle se encontraron con su amiga la escritora Lydia Cabrera, quien les ofreció el apoyo que necesitaban. Deseaban conseguir, con urgencia, una casa y Lydia, en una de sus visitas, les comunicó haber encontrado una en la calle Panorama, en Marianao, con portal, patio y jardín. En aquella casa plantaron un huerto, añadiéndole, otros árboles a los que ya había. Allí crecieron plátanos, fruta-bomba y quimbombó, exuberante flora que le serviría de tema para muchos de sus cuadros y para una suite de dieciséis aguafuertes **Apóstoles-Apocalipsis** sobre un poema de su buen amigo Gherasim Luca. Los plátanos de su jardín, en Marianao, se convirtieron en un símbolo de optimismo.

“A la pequeña selva familiar Helena añadió un mundo animal, poblándola con gatos de diversos tamaños y colores. Si algo los identificaba era el verde-amarillo de los ojos y la gracia con que se movían entre la yerba y la hojarasca. Helena disfrutaba de aquellas criaturas inquietas y mimosas. Tan inocentes de sospecha parecían que crearon en nosotros una profunda alarma cuando ocurrió un hecho realmente demoníaco. Todas las mañanas, casi de madrugada, me iba al mercado a comprar bofe de res para alimentar la comunidad felina. De regreso a casa los hervía,



sazonados con sal, especias y un poquito de aceite, que despertaba la glotonería de los mininos. Para llamarlos a comer, silbada **La Marsellesa** y, atentos a mi silbido, corrían, listos a disfrutar del banquete, que a veces despertaba en ellos una oculta ferocidad: la discordia por un pedazo terminaba en sangriento combate. En la casa de al lado tenían un loro que me acompañaba en el silbido del himno francés. Con frecuencia interrumpía mi llamado para oír al loro que me imitaba a la perfección. Un día, saltó la tapia y ya en nuestro patio comenzó a silbar **La Marsellesa**. Un tropel de patas y garras se abalanzaron sobre él, luchaban sueltas en el aire las plumas verdes, azules, rojo-amarillas, como único testigo de la voracidad de los mininos que habían revelado su feroz instinto.”

“Una tarde Helena entró a la casa corriendo, gritando que en uno de los árboles se había posado un pavo o una gallina negra: era un aura tiñosa.”

Los domingos la casa se llenaba de voces amigas del pasado y otras nuevas. Alejo Carpentier, Pierre Loeb, Silvia y sus hijos Albert y Florence, Peter Watson, Carlos Steinberger, Pierre Mabile y Benjamín Peret, venían a visitarlos. Virgilio Piñera les trajo a Lezama Lima y a Rodríguez Feo, directores de la revista *Orígenes* y a Oscar Hurtado, con quien hicieron una gran amistad. Hablaban incansablemente de filosofía, literatura y, por supuesto, también de pintura. Algunas veces don Fernando Ortiz los honraba con su visita; en esa época Lam trabajaba bajo la influencia directa del gran sabio cubano.

La guerra había quedado atrás. Leyendo los periódicos se enteraban del curso que seguía, pero ya no eran protagonistas: Francia e Italia invadidas por los nazis, el sitio y bloqueo a Leningrado; Hitler ya estaba en territorio soviético. Esas eran las noticias.

Por esos años Lam era muy asiduo a los conciertos y en especial a los del maestro Erick Kleiber y también a los de José Ardévol y Edgardo Martín.

“Para mi sorpresa un día leí en un programa que había sido nombrado vicepresidente de la Orquesta de Cámara de La Habana, homenaje que debo a Ardévol, quien me dedicó una de sus obras.”

Algunos músicos famosos venían a Cuba y deseaban verlo, entre ellos, Jasha Heifetz y Stravinsky, a quienes recibió en su casa.



“Mi casa era de mampostería y de paredes muy anchas, pero el techo estaba en pésimas condiciones. Stravinsky vino acompañado de su mujer. Tenía una herida en la cabeza cubierta con esparadrapo.

La conversación se animó con diferentes temas, algunos de carácter estrictamente personal. La señora Stravinsky tenía una galería de pintura en San Francisco para distraerse mientras su marido componía, y hablaba de ella con mucho entusiasmo, pero yo no podía prestarle toda mi atención: mis ojos iban de la cabeza de Stravinsky al techo y pensaba: como caiga un trozo de repello, va a acabar de romperle la cabeza a este hombre y van a pensar que es un atentado. Tal preocupación me asaltó porque unos días antes había hecho una visita a un babalao con Lydia, Loeb y Mabelle. El brujo me dijo que me cuidara de accidentes. Desde que llegué a casa empezó a inquietarme el techo de la sala, el repello del cielo raso estaba a punto de venirse abajo. Tras la visita de Stravinsky y su mujer pasé la tarde trabajando y entrada la noche me fui a acostar. A la media hora, un estruendo parecido al que produce el choque de dos camiones, me hizo saltar de la cama: el cielo raso de la sala había caído estrepitosamente. ¡El babalao me lo había dicho!, pero estaba a salvo. Cuando se lo conté a Lydia y vio el desastre sonrió sin decir palabra.”

Llevaba un año en Cuba y un día Lydia le preguntó:

“¿Te quieres ganar 20,000 dólares? Pues pinta los retratos de algunas señoras de alto copete. ”

Su situación económica era apremiante y al principio dudó: la tentación era enorme. Se lo comunicó a Helena y ella le dijo:

¡Jamás harás tú eso, Wifredo!

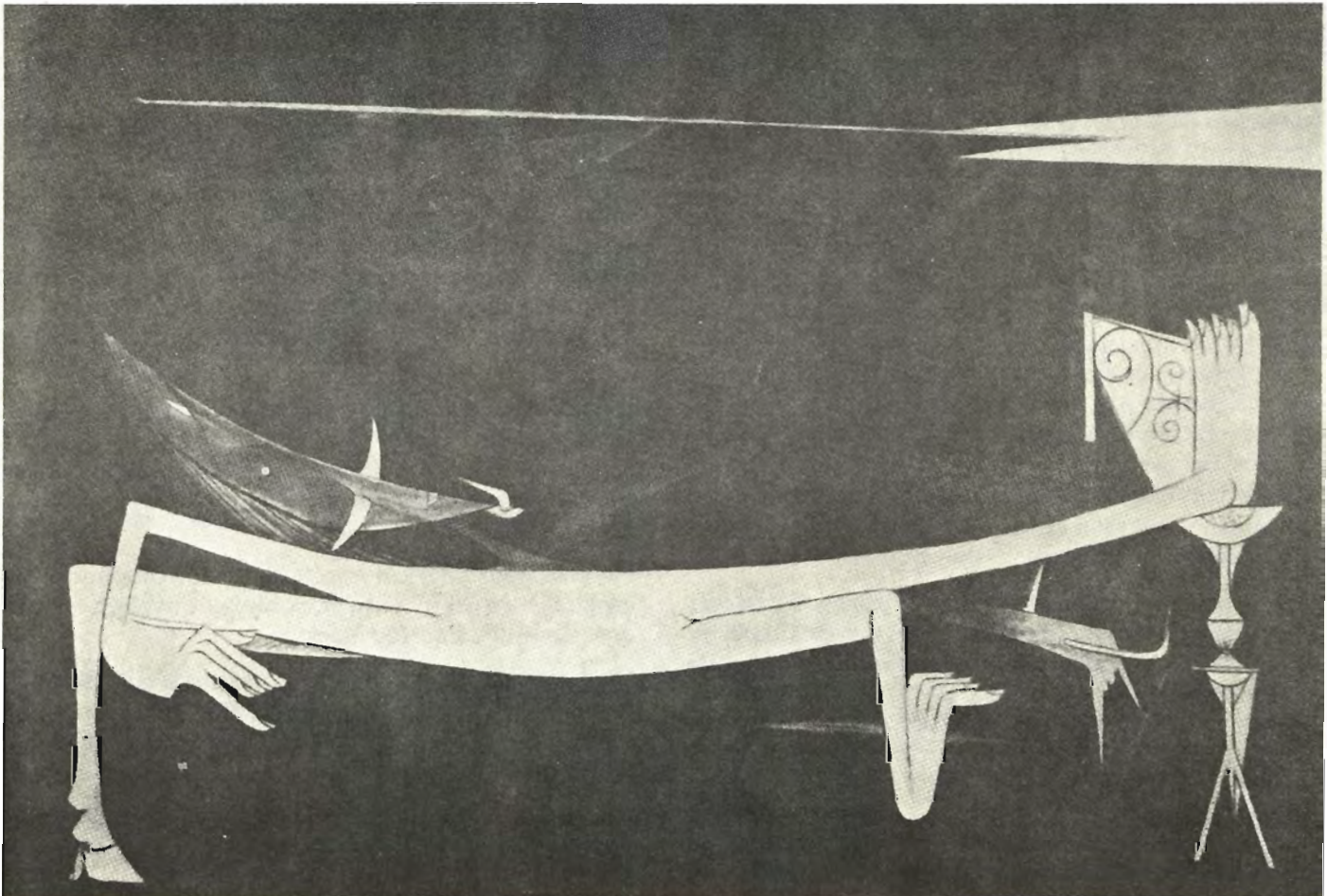
No pintó para los burgueses, y no lo hizo porque ya había tomado su propio camino.

“De mí decían, en tono discriminatorio, que era un pintor negro. Ellos reflejaban su impotencia ante la acción que yo había emprendido. Los burgueses son demasiado débiles de espíritu para comprender el arte verdadero. Puedo decir como Picabia: “Muerdo contento de que mi pintura no haya gustado a la gente que detesto”.

Desde mi estancia en París tenía una idea fija: tomar el arte africano y ponerle en función de su propio mundo, en Cuba. Necesitaba expresar en una obra la energía combativa, la protesta de mis ancestros.”

Se le ocurrió entonces mojar los papeles del embalaje que había traído de Europa y con ellos, pegando uno sobre otro, preparó un gran panel. Dibujó toda esa noche. A medida que avanzaba en su trabajo sentía que aquel intrincado mundo allí representado era una verdadera selva. En menos de veinte días pintó su obra cumbre: **La Jungla**.

“La Paseadora de las islas”, 1944 (gouache)







"La Jungla", 1943, (gouache)

El fondo del cuadro, al principio, era un poco rojizo. Pierre Loeb, muy conocedor de pintura, le advirtió que ese tono no armonizaba con el tema. Volvió a pintarlo hasta alcanzar un verde azulado, mucho más acorde con la naturaleza cubana.

Loeb ha testimoniado que "en los tres años que llevo viéndole vivir y siendo su testimonio renovado, asisto al nacimiento de una obra que, día a día, se hace más legible y

más misteriosa. Más legible pictóricamente y más misteriosa en el terreno espiritual, puesto que nada, en la actualidad, nos recuerda los signos ya trazados. Si ocasionalmente se nos aparece el recuerdo de alguna forma, ésta ha sido objeto de una transposición tan acentuada, mezclada a tantas otras formas, que nos hallamos realmente en presencia de una obra difícilmente emparentable con las del pasado".



Fernando Ortiz hizo algunas interpretaciones del fenómeno económico y social en la temática de **La Jungla**. Se han hecho otras, pero Lam me ha dicho:

En **La Jungla** se plasma la revancha que se impone un pequeño país del Caribe, Cuba, contra los colonizadores. Puse las tijeras como símbolo de un corte necesario contra toda imposición extranjera en Cuba, contra todo colonaje. Ya éramos grandes y podíamos marchar solos: he ahí las tijeras.”

Lam había visto muchas esculturas africanas en Europa y conocía la conmoción intelectual que allí produjeron. Aquellas piezas escultóricas habían revolucionado el arte occidental. Al verlas pensó en los negros desarraigados de su continente, despiadadamente esclavizados y como en pleno siglo XX, seguían explotando su espíritu, su arte.

“En **La Jungla** los mitos africanos están en función activa dentro del paisaje cubano del cañaveral: todo el destino de Cuba, hasta el presente, ha pivotado en torno al cultivo de la caña y sus resultados económicos.

A través de mis conversaciones con Picasso comprendí que es necesario llevar toda manifestación intelectual a una verdad”.

Con esa convicción pintó **La Jungla**, como un combate contra el gusto y los conceptos que tenía la burguesía cubana sobre la plástica.

Creo que Alain **Jouffrey** ha acertado al expresar que **La Jungla** fue el primer manifiesto plástico del Tercer Mundo.

Los críticos reconocen la potencia de las estructuras de Lam, porque siempre se ha expresado sin convencionalismos formales. Esto se advierte claramente en su cuadro: **Los que esperan**, en el que se refleja el sentimiento de los llamados “primitivos”. Es un cuadro significativo, que Alain **Jouffrey** utilizó como portada en su libro **Lam**. Benjamín Paret, poeta surrealista y crítico de arte, dice que Lam participa como cubista en el movimiento surrealista. El propio Lam nos dice:

“Se me ha considerado como pintor de la escuela de París, un pintor surrealista, o no importa de qué otra tendencia, pero nunca como un representante de la pintura que realmente hago y en la que creo reflejar, en gran medida, la poesía de los africanos que llegaron a Cuba y que, aún, guarda escondida en sus cantos mucho dolor. He puesto mi emoción en función de la plástica y siempre a partir de una excitación poética.”

Lo que Lam percibía del cubano y de su idiosincrasia era una mezcla de muchas civilizaciones transculturadas. En su pintura ha plasmado esa poesía del pueblo cubano que tiene mucho de África en sus negros y mulatos. Pretendía hacer una narrativa poética plástica equivalente a los cantos populares y ceremoniales. Eso lo llevó a hacer una serie de cuadros que culminó con **La Jungla**. Lam manifiesta que trata de hacer poesía con su pintura, “porque la poesía es la lengua más antigua y elocuente de los hombres.”

Pintaba **La Jungla** sumido en el más grande ensimismamiento. Cuenta que cuando vio por vez primera el

**Martirio de San Mauricio**, de El Greco, obra que considera “la maravilla de las maravillas”, le preocupaba que el gran maestro lo hubiera pintado después de cumplido los cuarenta años; entonces, él tenía veintidós. Cercano a los cuarenta se dijo: “llegó el momento de hacer algo importante.”

“Para pintar **La Jungla** utilicé al máximo las enseñanzas que me proporcionó el estudio de los clásicos. Y si ese cuadro goza ahora de una consideración universal, se debe a que no fue pintado con despreocupación, sino gravemente, con todo mi esfuerzo. Hice mi trabajo como un rito, apoyado en las experiencias adquiridas en España y en Francia. En él puse toda mi capacidad de análisis, que nunca estuvo en contradicción con mis sentimientos. Mi interés por el arte africano y polinesio, que me sirviera de inspiración, y desencadenar una serie de motivaciones y de frecuentaciones inconscientes, no obedeció nunca a razones sentimentales. Yo quería proseguir el penetrante camino emprendido por estas artes primitivas, aunque sin olvidar el rigor constructivo que observaron en sus obras Poussin y Cézanne.”

Mientras pintaba, le dolía ver que para algunos, si algo era cubano, no valía nada. Eran los tiempos en que a cualquier creador extranjero se le publicaba todo, se le hacía propaganda, lo homenajeban. Entonces pensaba: “nunca he visto un país más lejos de su propia realidad que el mío.”

En esos días de penuria, para sorpresa suya, Lam vio su nombre junto a los de Fidelio Ponce (1895-1940) y Victor Manuel, ya que el gobierno les ofrecía una beca considerando a estos tres pintores como los más representativos de Cuba.

“Yo no lo tuve en cuenta, pero Helena, con su disciplina europea, me dijo que debía enterarme. Fui a ver al Ministro de Educación: inútil gestión. Allí me encontré con un amigo de Sagua y después de largas discusiones con secretarios y amanuenses, entramos al despacho casi con violencia. El Ministro, en evidente sorna, nos preguntó qué deseábamos. Le expuse mi curiosidad sobre el asunto. Me contestó que él había hecho esa proposición, pero que aún no había nada en concreto. Luego supe que esas becas las estaban cobrando unos canchanchanos políticos.”

Vendió **La Jungla** por trescientos pesos, para poder comer aquí en Cuba. El cuadro después viajó a Nueva York. El pintor tenía un contrato con el hijo de Henri Matisse, Pierre, propietario de una galería en la calle 56 y Madison Avenue. Actualmente el valor de este cuadro es incalculable. En 1979 estuvo en una exposición de Lam, en un museo de Copenhague. De ahí fue a Oslo y después al Museo de Beaubourg de París hasta volver de nuevo al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Primordialmente se identifica a Velázquez con **Las Meninas**; a Goya con **Los Caprichos** y los **Disparates**. A Lam se le conocerá como el pintor de **La Jungla**.



# HISTORIA, NO ARTE

## EXPOSICION "CONTRASTES" DE JACK DELANO

Por: Carmencita Martínez-Rodríguez

En este ensayo intento desarrollar la categoría filosófica que estimo correcta para incluir el trabajo fotográfico de Jack Delano que se expuso recientemente en el museo de la Universidad de Puerto Rico. Se trata pues de examinar esta serie de fotografías que se exhibió bajo el título "Contrastes" y pasar sobre ellas un **veredicto filosófico**.

No es mi intención escribir una reseña crítica y decir si estas fotos son buenas o malas, si están bien tomadas, si la técnica es diligente o descuidada, etc. Mi disciplina es la filosofía y no el arte. Trabajo con lo general, lo conceptual, lo teórico. Diseño esquemas de análisis que sirven como marco de referencia a los especialistas. Cuestiono lo que todos dan por sentado para convencerme de que las bases de la convicción común son sólidas. Con frecuencia la especulación me reconcilia con lo que la mayoría piensa; en otros casos me aliena de ciertos grupos ideológicos.

Con este trasfondo profesional visito el museo de la Universidad de Puerto Rico con el objetivo de examinar qué tienen las fotos de la serie "Contrastes" que las hacen merecedoras del nombre "obra de arte". Recorro la exposición con detenimiento y diligencia e intuyo que estoy mirando la exposición bajo la perspectiva equivocada. Experimento placer pero no del tipo estético. Estoy interesada en lo que las fotos me indican, la época y sucesos que registran, (Puerto Rico en las últimas cuatro décadas), pero advierto que ninguna foto me invita a detenerme para observarla en sí misma. Ninguna se destaca lo suficiente como para que pueda contar como la favorita. Al contrario, cada foto me lanza a la próxima como si estuviese invitando al intelecto a buscar más información. No deseo volver al museo para contemplar ésta o aquella, porque no las disfruto aisladamente. El conjunto me parece interesante desde un punto de vista intelectual, pero no experimento goce estético.

Abandono entonces mi actitud de visitante a galería y especulo filosóficamente sobre las causas que impiden que halle belleza en esas fotos. Advierto casi de inmediato que son estupendos documentos socio-históricos y justo, porque cumplen esta función con excelencia, la labor creativa del fotógrafo se ve reducida a un mínimo.

Es necesario entonces que dedique mi esfuerzo a justificar o defender estas fotografías en tanto que testimonios socio-históricos y a rechazarlas como obras de arte. Ya que una justificación filosófica envuelve siempre la confrontación y el enfrentamiento con un fiscal ideal, es decir, una dialéctica, la primera parte de este artículo defenderá las fotografías de Delano frente al que cuestiona la noción de documento histórico y el conocimiento mismo del pasado: un escéptico imaginario. En la segunda parte el lector se enterará de las razones filosóficas que no permiten la inclusión del trabajo de Jack Delano en la categoría general 'obra de arte'.

No obstante es menester adelantar que estoy convencida de que puede haber arte con contenido social. Simplemente me limito a señalar que la fotografía de Delano es un trabajo esencialmente histórico que trabaja una temática histórico-social, y no arte.

### ARGUMENTOS A FAVOR DE LA INCLUSION DEL TRABAJO DE DELANO EN LA CATEGORIA DE DOCUMENTOS HISTORICOS

El primer planteamiento del escéptico es que no existe garantía racional alguna que permita demostrar que un suceso pasado efectivamente ocurrió. Si se le ofreciera como evidencia de este acontecer la imagen vívida grabada en la memoria, el recuadro que alguien posee del suceso, alegraría que la imagen sea esta clara o borrosa, no necesariamente es un indicador del acontecer de un suceso pasado. Un demente puede tener los más fabulosos "recuerdos" de hechos no acontecidos, y un cuerdo puede creer que recuerda un evento cuando en realidad solo ha sido influenciado por narraciones de otros.

Por ejemplo, tengo una imagen vívida del momento en que mi hermano menor abandonó la primitiva etapa del gáteo para convertirse en "homo

erectus". Recuerdo lúcidamente los aplausos que sus principiantes y torpes pasos recibieron del círculo familiar. No obstante, tengo que admitir que tal vez haya escuchado esta anécdota en alguna que otra velada de familia, ya que este suceso, de haber ocurrido, tuvo lugar cuando tenía yo cerca de dos años. Es esta una edad a la que normalmente no se asocian recuerdos, y si a esto se añade que la memoria no es un rasgo que particularmente me distingue, entonces la evidente vivacidad de esta imagen no es condición suficiente para establecer que algo así efectivamente ocurrió.

Así que no se puede confiar completamente en la memoria. De haber una foto que muestre que yo presencié el suceso, el escéptico cuestionaría los datos históricos asociados a la foto. En resumen, se podría alegar que el escéptico tiene razón cuando afirma que la imagen del pasado, ya sea esta producida por la memoria, por el texto histórico, o por la cámara fotográfica, no es condición suficiente para concluir que un suceso pasado ocurrió tal y como la imagen indica.

Esta crítica del escéptico, aunque de algún modo acertada, no debe ser motivo de una honda preocupación. La vivacidad de la imagen de la memoria es o debe ser un elemento necesario para el conocimiento del pasado a pesar de que hay que admitir que por sí sola tal cualidad no es suficiente. Así, un recuerdo prístino que de pronto asalta la memoria, una vieja foto que se encuentra en una gaveta desorganizada, son probablemente la única apertura disponible hacia el pasado y es por esto que nos sentimos con derecho a tratar estas imágenes como testimonio o evidencia. Obviamente existe una gradación en la calidad de la evidencia y mientras el recuerdo como fenómeno de nuestra vida mental y privada puede ser blanco de los argumentos del artifice de la duda, la imagen fotográfica en tanto como testimonio público, accesible a muchos y variados observadores, tiene mas posibilidades de pasar la mayoría de las pruebas. En efecto, no se vive suficiente para recordarlo todo (por eso estudiamos historia) y los recuerdos que se poseen independientemente de su viveza, no siempre pueden vincularse, con sanidad lógica, al suceso pasado que le dio origen. En casos como éstos una fotografía aumenta la calidad de la evidencia, y es utilizada como testimonio genuino.

Pero, para aquel cuya esencia es el dudar, la legitimidad de todo documento socio-histórico está puesta en cuestión. Las palabras 'evidencia' y 'prueba' no tienen sentido para él y así pediría que se legitime lo que todos toman como legítimo. Si se le toma en serio habría que ofrecerle una cadena infinita de razones. Para liberarse de este hipnotizante enemigo de la racionalidad común escribe A.J. Ayer en su libro EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO; "Podemos decir que el escéptico es irracional pero esto no le preocupa: nuestros estándares de racionalidad es justo lo que cuestiona. Nuestro único recurso es señalar que no podemos ofrecer la prueba que exige de nosotros, ya que esta prueba es una que él mismo hace imposible de ofrecer."

Concluyo pues que una fotografía puede ser lícitamente tomada como testimonio del pasado. Las fotografías de Jack Delano son indiscutiblemente documentos excelentes de nuestra historia.

### ARGUMENTOS CONTRA LA INCLUSION DE LAS FOTOGRAFIAS DE JACK DELANO EN LA CATEGORIA "OBRA DE ARTE"

Un joven artista me dijo una vez: "Me gusta que la gente mire a lo que creo y no a través de lo que creo." De la misma manera miramos a través de nuestros ojos o por medio de nuestros ojos y no a nuestros ojos. El lente óptico es un medio y no un fin. Lo mismo se puede decir del arte. El pincel, el lenguaje, el instrumento, la cámara fotográfica, etc., son los medios objetivos a través de los cuales se produce el arte. El artista es el medio subjetivo y consciente.

Llamo materiales o instrumentos a los medios objetivos o concretos y creador o artista al medio consciente. El medio consciente dispone de medios creativos para crear belleza. Su actividad tiene un solo fin: producir



un objeto bello. A lo que resulta del uso que el medio consciente le da a los medios objetivos de acuerdo a este su único fin, llamo obra de arte.

El artista tiene una variedad indeterminada de intereses que pueden ser sociológicos, románticos, históricos, o meramente perceptuales.

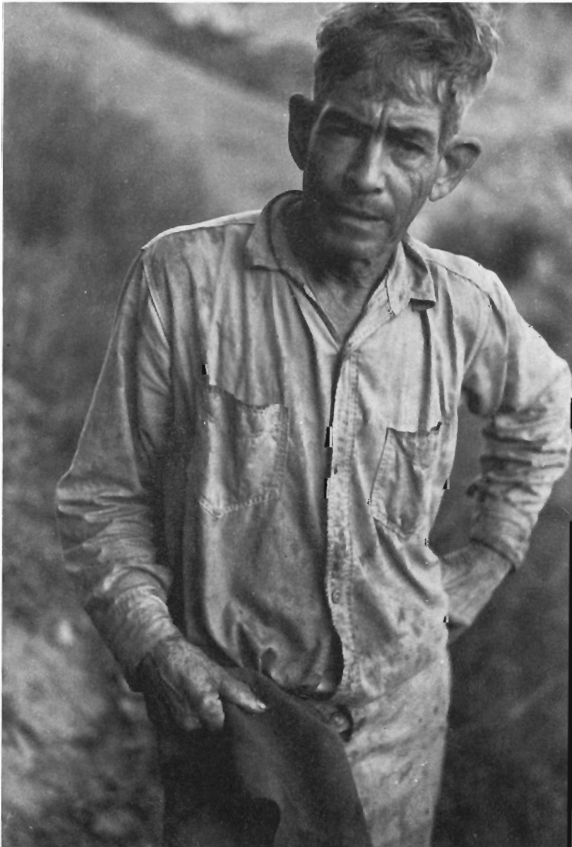
Un interés especial, digamos histórico, puede dar pie a una creación artística, pero si la fidelidad a los hechos pone en peligro la originalidad o belleza que el creador persigue, este recuerda su compromiso con lo estético y pone la fidelidad al fin por encima de la fidelidad al interés. Es preferible que se le acuse de inexactitud histórica a que se ponga en cuestión la belleza de su obra.

Tal vez la extrema preocupación por ser fiel al contexto inmediato no es una característica del arte en general. En las fotos de Jack Delano percibí una preocupación excesiva por lo concreto. Lo que pudo haber sido material para el arreglo creativo queda reducido a lo meramente expositivo o periodístico. Las fotografías le sirven al espectador para observar su pasado y presente, pero ese afán por ser simples máquinas del tiempo imposibilita la mirada contemplativa y desinteresada de las piezas. La situación histórica no está representada o expresada en las fotos de Delano. Estas son más bien trampolines al pasado. Son medios, no fines.

En efecto, esta serie de fotos cumple con su objetivo de dar al espectador algún tipo de acceso al pasado de esta nación, e invitar alguna reflexión sobre las circunstancias presentes. Este objetivo se logra mediante el contraste o el contrapunto. El lente fotográfico se mueve de la década de los cuarenta al presente con un ritmo lento que provoca la reflexión. Las fotografías captan el desarrollo de Puerto Rico en los últimos cuarenta años pero obviamente no lo hace en detalle. Las fotos ofrecen escenas o situaciones características de un tiempo y el espectador está obligado a reconstruir ese pasado histórico entre las coordenadas temporales marcadas por las fotografías. Afortunadamente para esto cuenta con variadas y convenientes posibilidades.

En efecto, las fotos pertenecen a distintas categorías de la vida nacional y la estructura social de este país en distintas épocas. El observador puede

1941



tomar nota de la mujer puertorriqueña de 1940 y contrastarla y compararla con la mujer de la última década; también puede tomar como punto de partida la industria local y perseguir su desarrollo hasta nuestros días. En fin, la experiencia que se asocia a esta exposición, (lo que siente el visitante al museo) es una de tipo investigativo, informativo, estimulante al intelecto, pero es justo esta actitud que necesariamente hay que asumir frente a la obra de Delano lo que imposibilita y arruina el deleite estético.

El fotógrafo escribe en el programa que introduce la exposición: "todas las fotografías tienen valor socio-histórico"<sup>2</sup> pero para Delano la mejor de todas las fotografías es aquella que "además" de tener interés histórico también tiene "mérito artístico".

Yo protesto. Sostengo otra vez que hay mérito artístico cuando hay belleza y hay belleza cuando existe una intención consciente de crearla, es decir, cuando hay un artista. No es este un planteamiento circular. Se trata mas bien de hacer hincapié en la idea de que el interés por crear belleza es lo que dirige la actividad del artista.<sup>3</sup>

Una foto histórica no es aquella que tiene valor socio histórico y además belleza, sino más bien aquella que tiene belleza y además valor socio-histórico. Para llamar a un trabajo 'obra de arte' la belleza no puede ser un elemento añadido, un simple "además". La socio-historicidad puede o no ser un elemento de una obra de arte, la belleza, por lo menos el intento consciente de crearla, es una constante. En fin, lo estético no es un apéndice de lo sociológico, puede incluirlo pero también con igual derecho puede prescindir de éste.

Hay que recalcar también que no toda fotografía que pueda calificarse de artística tiene que tener necesariamente valor socio-histórico. De hecho, las posibilidades de trabajo fotográficas, como de cualquier otra forma de arte son inimaginables. Los objetos cotidianos, las situaciones concretas, podrían fotografiarse más allá del común retrato. Los arreglos posibles podrían violar la lógica asociada a las leyes históricas, los estatutos sociales y la organización espacial de los objetos.

Una bueno foto puede ser un retrato fiel de un fenómeno objetivo, pero esto no la hace necesariamente bella, puesto que sería una simple mimesis, un objeto dependiente de este a quel orden, un mero reflejo platónico. Una obra de arte es una creación, un mundo independiente con sus leyes, con su lógica, con su razón. No se trata sin embargo de un mundo ficticio, o ilusorio, sino más bien de otra expresión de lo real, del esbozo de una posibilidad lógica, aunque esta tenga muy pocas probabilidades de actualizarse; por lo menos en nuestro orden inmediato.<sup>4</sup>

El lienzo, o el lente son o pueden ser microcosmos en el que se actualizan fragmentos del ser. Magritte constituye un perfecto ejemplo. Considérese su obra *Castillo en los Pirineos*. La pincelada es aquí realista casi fotográfica, coquetea con el plano inmediato u objetivo, pero la imagen

1982 · San Juan, Aeropuerto Isla Verde.







1941

creada con esa pincelada es la de un castillo increíblemente sólido que flota sobre el mar. Esta obra me hace abandonar un mundo en el que hay castillos, en el que hay un sector geográfico llamado Los Pirineos y me lanza a otro mundo en el cual también hay castillos y geografía, pero es un mundo que no coincide con el nuestro. Esta imagen toma, pues elementos de la realidad inmediata y los arregla en un orden sorprendente, maravilloso, invitando a la más genuina contemplación.

En efecto, ningún interés media aquí, ni práctico en tanto que nadie podría querer o poseer un castillo de este tipo, ni intelectual o informativo, ya que no podemos decir verdad alguna sobre éste.

Esta descripción de Magritte bien podría ser aplicada a una fotografía que aunque desligada de lo dado de modo inmediato, creara un orden posible en el que la belleza es un elemento.

El hecho más cotidiano puede ser representado por el genio imaginativo, creativo e intelectual del artista. Pero el nivel de las representaciones no es el de las presentaciones. La realidad es una, pero variada e infinita, y una obra de arte que alcanza acaparar algún sector de esa inmensa realidad estimula al intelecto y complace al sentimiento. Cuando así nos sentimos formulamos un juicio estético; decimos 'Esto es bello' y nos sentimos con derecho a decirlo.

Lamentablemente las fotos de Jack Delano son más bien retratos de un pasado y un presente conocido, excelentes documentos socio-históricos sin el carácter libre e imaginativo que una verdadera obra de arte debe tener. La imaginación libera al artista y a su obra en tanto que le permite desvincular su actividad de un determinado contexto y crear miles de nuevas perspectivas.

Se le puede llamar imaginación a ese talento combinatorio que posee el artista, a esa habilidad maravillosa de ofrecer otras posibilidades perceptuales para compensar lo que la naturaleza nos negó. Es necesario aclarar que no se trata de un mero cambio simplón en perspectiva ya que las obras de arte no funcionan como lentes de aumento que nos permiten ver más y mejores cosas. Ni la obra del arte es un sustituto del ojo, ni la fotografía artística un mero retrato puesto que lo que capta el lente de la cámara no tiene referente alguno en el mundo concreto. Más aún, creo que sería incorrecto usar el verbo 'captar' para describir lo que hace un fotógrafo que trabaja la cámara artísticamente. El artista quiere belleza y por ende tiene que ir más allá de la mera captación; para obtener belleza tiene que crear. El artista crea un cosmos en el que puede haber sillas, rostros, industrias, cañaverales, casas y quién sabe que otro objeto, pero nada de lo que allí se encuentra es idéntico a lo que hallo en el mundo, porque nunca podré sentarme en esa silla, visitar esa casa, o trabajar en esa industria.

Cuando percibo objetos comunes u observo situaciones cotidianas no me



1982 · San Juan, Puerto Rico.

queda más alternativa que obedecer las reglas que valen para cualquier recipiente normal. Estas reglas han sido especificadas por psicólogos y filósofos y el recipiente las sigue a pesar de que es incapaz de formularlas de modo consciente. Así también, cuando se trabaja un tema histórico o sociológico, es necesario cumplir con los axiomas y postulados del discurso demostrativo. El beneficio de esta racionalidad y rigidez es también evidente en cualquier conversación entre dos personas.

La actividad creativa tiende a romper las leyes de la percepción común y el discurso demostrativo. Esta ruptura se logra por intervención de la imaginación. La búsqueda de la belleza como objetivo del arte activa la imaginación del artista. La facultad se prepara para proveer o sugerir la imagen más adecuada, el símbolo justo para la expresión.

No hablo de un delirio frenético, de una imaginación en desbandada. La imaginación no es la antítesis de la razón, sino su más fiel y eficiente ayudante. La razón no puede proveer el material para la expresión artística y así "se lo informa" al artista. Los conceptos racionales se aplican de modo incuestionable e irreversible a lo concreto, por eso el artista no puede más que acudir a la imaginación. Cuando encuentra el lenguaje para expresar lo que anhela, cuando logra sacar de su sistema psicológico la imagen deseada, ocurre la genuina creación. El producto final, la estirpe forjada, es un cosmos independiente, una entidad libre a la que llamamos obra de arte.

Es por esto que Manuel Kant, uno de los patrocinadores más acérrimos de la racionalidad, que ha conocido occidente, no tuvo más que escribir:

"Afirmo que ese principio (el espíritu artístico) no es otra cosa que la facultad de la exposición de ideas estéticas, entendiendo por idea estética, la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho sin que sin embargo pueda serle adecuado pensamiento alguno, y por lo tanto ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible."<sup>3</sup>

El artista necesariamente tiene que ser fiel a los objetos del mundo exterior. Su lealtad está con la forma de expresión en tanto que esta le permite crear





1941 - Guánica, Puerto Rico.

belleza. El rostro pintado, o el objeto fotografiado le pertenece solo en tanto que parte de su proceso creativo. Una vez terminada la obra lo expresado en ella, o ella misma, se convierte en un mundo que corre paralelo al nuestro y que se reduce solo de un modo muy general o superficial a lo que nos rodea. Me resulta altamente reaccionario tratar de evaluar una obra artística por el grado de realismo que esta tenga. El efecto que el mundo exterior tiene sobre la vida subjetiva del creador se exterioriza y entonces se crea un mundo que traduce ese efecto externo en belleza. Así la corte de Velázquez en "Las Meninas", y el mundo einsteniano de ondas y partículas en movimiento no corresponden a nuestra visión del mundo y sin embargo la belleza de sus obras parece indiscutible.

Pero el trabajo de Jack Delano me obliga a comprometerme con objetos y situaciones de un orden determinado: nuestro pasado y presente social. Las fotografías de la serie "Contrastes" son detalladamente fieles a la realidad socio-histórica que pretenden registrar, pero ya se ha visto que una obra de

arte no es una registro, sino más bien un nacimiento, una creación.

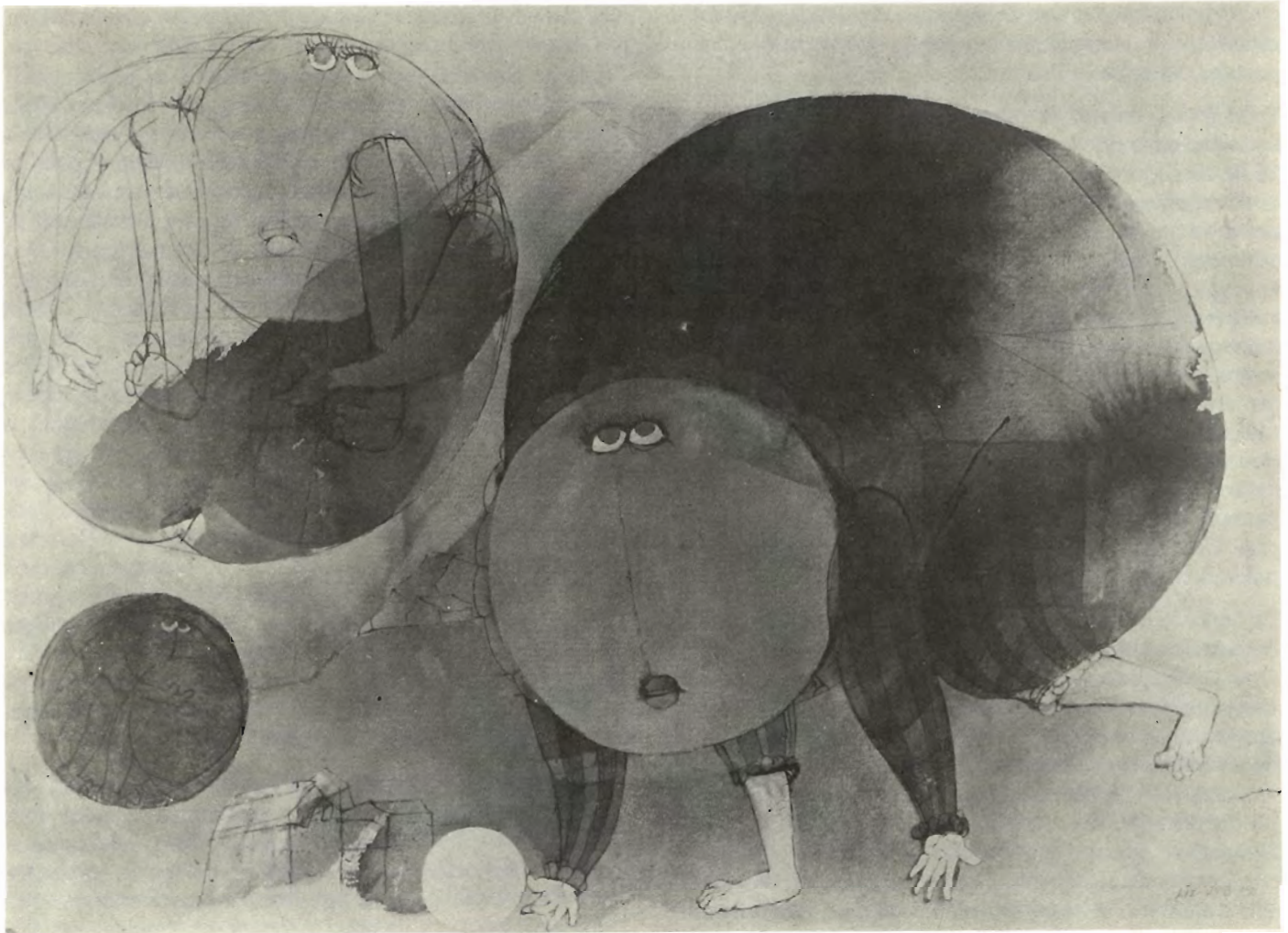
#### NOTAS

1. Ayer, A.J. THE PROBLEM OF KNOWLEDGE. Penguin Books, Middlesex, Inglaterra. (1956)
2. Delano Jack, Programa de introducción a la serie "Contrastes =". (s.f.)
3. Reconozco las implicaciones teológicas que tiene este argumento. Así se alega que la armonía y belleza de este mundo refleja el acto volitivo de un Dios o demiurgo.
4. Magritte, por ejemplo, escribe en un lienzo en el que ha pintado una pipa, el audaz recordatorio: "Ceci n'est pas une pipe".
5. Kant, Manuel, CRITICA DEL JUICIO.

1982 - Juana Díaz, Puerto Rico.







"Pintura", Domingo Liz, 1970.

## Una Visión explicativa de la Pintura Dominicana

Por Danilo de los Santos

Una franca observación al quehacer de los pintores dominicanos; una desapasionada evaluación al historial que dejan, tiene que llevar a cualquier interesado, al conocimiento de las condiciones sociales y políticas que le ha servido de soporte; porque el arte dominicano está intrincadamente vinculado a los acontecimientos que han sacudido el país, y aparte de que revela la atmósfera de ser producido bajo el sol caribeño, su especialidad o definición primero hay que entenderla en sí misma, con su carencia secuente de una tradición que le sirviera de base, y después en sus limitadas relaciones en las que las influencias epocales han llegado por ósmosis.

Frente a la tradición no interrumpida de la pintura cubana-para quedarnos en el área del caribe-, frente al cambio de orientación que el colonialismo estadounidense generó en el arte de Puerto Rico; y frente al singular fenómeno de la pintura haitiana que nace con el "naif", la pintura de la Sociedad Dominicana se desarrolla a partir del momento en que cuaja la conciencia nacional. Un cambio en las

estructuras económicas, políticas y sociales permite la formación de un movimiento intelectual que se nutre de la combinación romántico-positivista y que fluctúa como es natural entre "un pasado lleno de glorias" y un futuro predecible de progreso. Los primeros artistas nativos insinúan esta dualidad prontamente golpeada por el ejército que plantó sus botas intervencionistas sobre la patria y busca imponer caracteres relacionados con el "American Way of life" del que es portador. Frente a esta situación surgió la resistencia. La golpeada conciencia nacional generó en términos culturales un movimiento espontáneo que tendió a la valoración de la tierra, al fortalecimiento de lo vernáculo y a la búsqueda de las esencias raciales y sociales. Respuesta de este encuentro fue **Yoryi Morel**, quien desde el interior del país asumió el paisaje, las costumbres y los ambientes pueblerinos para mostrarlos entre el brillantamiento y el silente patetismo de una verdad objetivamente perceptible. Pero su obra, como la de los escritores y músicos más representativos de la generación, se registró



coincidentalmente con la dictadura de Trujillo que iba a establecer un cierre fronterizo, parejo con un nacionalismo peculiar, limitativo e ilustrado.

Yori Morel originó la primera y exacta imagen de una sociedad en la que lo rural predominaba para la década de 1930. Un segundo pintor, **Jaime Colson**, quien había bebido directamente en los ismos europeos de principios de siglo, devuelve a la tierra una visión de seres ambiguos, amanerados, pero en la cual la racialidad y la belleza criolla emergía dentro de un lenguaje neohumanista, decisivo e influyente. El otro notable era **Darío Suro**. Después de haberse sumergido en un paisajismo de colores opacos de lluvias, ranchos y caballos, golpeó con una figuración racial, alimentada con independencia personal en el realismo mexicano del que salió airoso con una temática donde la desnudez, el candor de los mulatos y la belleza fiera de los negros resultan -desde la perspectiva actual- una lección para un régimen que imbuído de blancofilia había asesinado para los años de 1940, y en nombre de una pulgación, a miles de negros haitianos.

Los años del 1940 fueron decisivos para las plásticas. La llegada de artistas procedentes de Europa empujados por la Gran Guerra, coincidió con el registro de jóvenes vocaciones que además encontraron bases formativas en un país donde apenas se había hablado de talleres de artistas y de Escuelas de las Bellas Artes. De los artistas extranjeros, uno asumió la realidad dominicana con un temperamento que se calentó profundamente en la racialidad del trópico. Fue **José Gausachs**, porque sus otros compañeros o siguieron contemplando fríamente como extranjeros la realidad circundante o encontraron campo para cubrir oportunamente una faena y luego marcharse. Con Gausachs terminaron formándose Clara Ledesma, Gilberto Hernández Ortega y Eligio Pichardo, tres grandes pintores que han sabido llevar a sus telas los caracteres más esenciales de la insularidad antillana: tropicalismo, ritualidad, y magicismo mediante un lenguaje de fuerza expresionista, abstraccionista y surrealista, en el que lo racial es un elemento indisoluble. En **Clara Ledesma**, los caracteres anotados se expresan a través de un amplio y jovial proceso de síntesis con buena dosis de poesía; en **Hernández Ortega**, mediante un ejercicio en el que se registran abundantemente todas las tendencias, pero en el que se impone una alucinación psico-poética u onírica; y en **Eligio Pichardo** en el que la emoción de sus esquemas exaltan temas populares o denuncian con elocuente ironía.

Hay que entroncar las obras de los pintores mencionados y la de otros coetanos de importancia como **Marianela Jiménez** -vigorosa paisajista- al espíritu cultural de los años 1945-1955, en el que la ideología colateral a la de la tiranía tiende a refinarse en modos imaginativos universalizados como pasó con los miembros de la Poesía Sorprendida. Y puede sustentarse con relación a los escritores, que en ese refinamiento se tendía al escape como consecuencia de que el trujillismo había refinado también sus garras y no había más remedio que una virtual autocensura cuando se quería evitar el compromiso de cantar a quien se consideraba "el Benefactor de la Patria Nueva". Los artistas, bajo los efectos

de una programación auspiciadora tuvieron que someterse en parte a toda una política que loara visualmente el sistema y quienes supieron expresarse defendiendo su personalidad, espontáneamente recurrieron al lenguaje simulado como ocurrió con **Paul Guidicelli**, una introvertida y excepcional personalidad, cuya primera producción registrada para los inicios de 1950 se envolvía en una atmósfera de misticismo y pesimismo, para luego recubrirla en una abstracción de rampante expresionismo donde la verdad personal y circundante quedaban planteadas. Lo mismo no pasó con **Domingo Liz**, el más completo de los artistas nativos (dibujante, pintor, escultor) cuya figuración para entonces, vinculada a lo de su maestro Colson, ofrecía una visión acumulativa de la indigencia social con su reflejo del medio; retrato social que después se reorienta, refundiendo la realidad objetiva de la vida marginada con grados introspectivos y de fino humor social. De los años 50, dos buenos artistas representan el escape. El de Fernando Peña Defilló, cuya holgada posición social lo llevará a Europa a hacer fila con la pintura no imitativa y cuyo influjo se aprecia en el período más abstracto de **Guillo Pérez**, expresivo artista del color, quien rápidamente levantó una imagen resplandeciente y refrescante del paisaje marítimo, fluvial y de la caña. Pero antes de que este cambio se produjera en el referido pintor, tenían que transcurrir los hechos impactantes de la década de 1960.

Para los años iniciales del 60, la conciencia nacional fue sacudida por múltiples y sucesivos hechos: la caída de la dictadura trujillista, la experiencia de nuevas ideologías, el ensayo democrático y el golpismo militar, la revolución armada capitalina y la intervención estadounidense de 1965. Poetas, narradores y artistas se sintieron afectados a priori y a posteriori. El expresionismo se acusó en la obra desgarrante de **Elsa Núñez**, en el misticismo trascendente de **Lepe**, en el narrativismo desesperante de las primeras obras de **Cándido Bidó** y en el realismo gráfico de **Ramón Oviedo**. Posición aparte fue la de **Silvano Lora**, un artista que pasó de una producción ilustrativa a una abstracción signográfica de la

"Estancia de la modelo" Dánicel 1981 · (óleo)





realidad, para desembocar abiertamente en una obra de combate ideológico. Ajenos a esta situación, una importante figura como lo es **Iván Tovar**, agota su nervio en París, fortaleciendo su lenguaje dentro de un renovado surrealismo punzante y organista, mientras que sus compañeros de generación -**José Rincón Mora**- sustituye también en Europa un sórdido expresionismo inicial por una figuración más tranquila y de más hechura plástica.

Fue el debate post revolucionario entre "un arte comprometido, modificador de la historia" y "un arte sin ningún tipo de premisa o atadura, excepto el de su apertura a la renovación", lo que pareció formar dos bloques y dos tendencias de las que salió victoriosa la necesidad de reorientar el cauce del arte dominicano hacia una revisión más acorde con la época, con la libertad creadora y con lo dominicana. El nuevo espíritu asoció en el **Grupo Proyecta** a artistas representativos de la plástica nacional: Domingo Liz, Ramón Oviedo, Lepe, **Gaspar Mario Cruz**, Fernando Peña Defilló y **Ada Balcácer**, una atrayente personalidad esta última y quien termina situándose en la década con un elocuente dominio de la gráfica, en la que reinterpreta mitos populares a través de una permanente investigación pictórica que la convierten en una artista de vital importancia. En todo el grupo el papel decisivo es de **Fernando Peña-Defilló**, quien revisa sus posibilidades en el medio nativo, después de haber asumido el lenguaje informalista, llegando a ocupar una de las posiciones más vitales en el arte dominicano de los últimos años. Investigador, experimental, afanoso en los cambios del lenguaje, poseedor de un oficio impecable, ha sido Peña Defilló un trazador de pautas, sin que pueda decirse que ha ejercido el paternalismo de joven maestro, ni

la dictadura de un hombre conectado a fuerzas de poder, empezando por el medio de la comunicación escrita o el de la crítica cultural.

Si algún resultado deja de nuevo movimiento en el que formaron fila los destacados pintores mencionados, fue en primer lugar, la de sacudir las simientes de un cierto anquilosamiento en el quehacer de la mayoría de los artistas y en la apreciación del público. Otro fue la responsabilidad de reconocer los auténticos valores ideológicos de quienes representaban lo dominicano en el arte, aparte de prestar su atención a las nuevas promesas. De esta manera la admisión en el Grupo Proyecta de **Félix Gontier** y **Thimo Pimentel**, poseedores de lenguajes precisos y personales, o el fraternal apoyo a jóvenes experimentales y universitarios como eran **Orlando Menicucci**, **Daniel Henríquez** y **Dánicel**, fueron aspectos valorativos de mucha importancia.

Si el movimiento asociativo de los artistas que integraron Proyecta, vitalizó las posibilidades lingüísticas de la plástica dominicana, las mismas se patentizaron en la Expo Nueva Imagen, celebrada en Santiago- segunda ciudad del país-, en 1972. Doce participantes amparados en la denominación "Artistas de Vanguardias" se acogieron a la idea de presentar sus experimentos e investigaciones en la Universidad Católica Madre y Maestra. Al lado de artistas maduros como Antonio Prast Ventó, Peña Defilló y otros, se citaron a nombres jóvenes: **Soucy de Pellerano**, **Adolfo Piantini**, **Rosa Idalia García**, **Daniel Henríquez**, **Geo Ripley** y **Dánicel**, quienes resaltaron la contundencia de una colectiva que resultó atrevida, crítica y que alardó con recursos extra pictóricos y grandes formatos. Lo más importante de la muestra fue descubrir un vanguardismo que si bien no pasó el límite de una celebración, tampoco constituyó un asalto en el vacío porque casi todos los artistas coincidieron en apuntalar contenidos locales. En fin, que la Nueva Imagen proyectada concomitó a la larga con un sostenimiento de signos referidores de la realidad y un mayor acentuamiento de la Pintura Nativa, desde otro giro.

Después del año 1972, el devenir social de las artes plásticas ha perfilado mejor a otros artistas o ha sumado nombres de una última generación: José Miura, José Cestero, Alberto Bass, Alonso Cuevas, Alberto Ulloa, Aurelio Grisanty, Carlos Sangiovanni, Rosa Tavárez, Francisco Santos, Myrna Guerrero..., que son personalidades a tomar en cuenta a pesar de denotadas diferenciaciones. Todos ellos contribuyen con el movimiento dominicano de la fotografía y con nuestros escultores a sostener una imagen madura del arte que se genera en la media isla que todos identifican como Santo Domingo o República Dominicana. Este arte avasalla el fácil y hasta quizás quehacer de una pintura de género complaciente, como también se sobrepone a las contradicciones que, en nombre de un discutible vanguardismo temporero y ajeno al país, es importado con toda la decadencia implícita de la metrópoli que representa.



"Lavanderas", Candido Bidó (óleo)



# ROSADO DEL VALLE: NOTAS SOBRE UNA EXHIBICION

Por: Frances M. Bothwell del Toro

La reciente exposición de Julio Rosado del Valle, exhibida primero en el Museo de Bellas Artes del Instituto de Cultura Puertorriqueña en San Juan y luego en el Museo de Ponce, se compone de obras producidas en los últimos dos años.

Incluye pinturas al óleo, formando éstas dos conjuntos, y dibujos y bocetos en crayón y témpera.

Los óleos, técnica y matemáticamente, forman dos grupos. Uno de paisajes y flores, el otro de autoretratos.

La serie de estos últimos sin duda dominaba la exhibición. Su fuerza, poder evocativo, y virtuosismo de técnica resulta sin par en las otras obras expuestas.

En los autoretratos, Rosado del Valle, confronta su imagen, representándose en distintos grados de abstracción y realismo. Busca las energías primordiales que lo mueven. Lo vemos siempre del mismo ángulo, no de frente, pero con los ojos buscando al observador. La expresión entre triste y determinada. Usa

Rosado del Valle colores primarios, rojos, azules y amarillos, como vehículos simbólicos para presentarnos su estado anímico. Los autoretratos se mueven técnicamente entre el primero, un boceto en témpera, que delinea en fuertes trazos los rasgos más característicos del rostro, al muy trabajado óleo sobre masonite que representa la culminación del grupo.

Comienza la exploración, pues, con este boceto. Parte de ahí hacia un fuerte expresionismo en el cual el retrato realista cede ante el contenido emotivo. Así en el Autoretrato IV, los ojos se convierten en remolinos, la boca se prensa con determinación, las manos (que aparecen aquí por vez primera) se cierran en puños, y en una agarra como arma el pincel. La imagen es atormentada y combativa. Entre los fríos blancos y azules con que se representa, hay reflejos de un demoníaco rojo.

En otro de los autoretratos, el menos abstracto del grupo, el pintor aparece como figura cervantina. El fondo oscuro, con la luz (amarillo brillante, destellos de rojo) en cara, manos, y pincel, recuerda los retratos de los viejos maestros del barroco con su uso del claro-oscuro. Los colores adquieren profundidad por el uso de la técnica (muy antigua) de sobreimponer capa sobre capa de color. En este caso, Rosado del Valle, explota



Autoretrato - Oleo Sobre Masonite

Autoretrato - Oleo Sobre Papel







Autoretrato · Oleo Sobre Papel

Figura (Retrato) Oleo Sobre Papel



el substrato de pintura rayando la superficie para exponer los colores que forman la base de pigmento. El artista se nos presenta aquí enfrentándose al mundo con su pincel como lanza, listo para lidiar con el mundo y transformarlo por el poder de su imaginación. Es un retrato del pintor como Don Quijote.

Las pinturas de flores y paisajes persiguen un fin distinto y por ende el pintor usa técnicas distintas también. En éstas, fondo y forma constituyen una unidad orgánica. De primera intención el espectador sólo percibe los brillantes colores de los trazos. El cuadro parece un caos. Gradualmente, y si el espectador se aleja, surge la forma: jarras con flores. La forma se explota para luego reintegrarse.

En los paisajes y las flores, el artista reacciona al mundo exterior. Es un mundo tropical, exuberante, de sol y color que casi ciegan. Celebra sus raíces puertorriqueñas en estas obras.

Como nota al calce, debo señalar que los bocetos en papel (Serie Apuntes, por ejemplo) no son obras terminadas. Por desgracia la presentación de la exhibición no hizo claro esto. Daba la impresión, ambos en el catálogo y en la distribución física de ella, que se debería dar la misma importancia a las libretas de impresiones del artista como a sus más logradadas obras. Me parece que se perdió una oportunidad excelente para educar al público en cuanto a la manera en que trabaja el artista. Material didáctico explicativo hubiera resultado enriquecedor para la mayoría de los visitantes a ambos museos, especialmente ya que en ambos los jóvenes de edad escolar forman una parte significativa de los que asisten a ver la exposición. Además, aunque el catálogo es visualmente muy atractivo, el texto parece ser muy pedante y confuso. En lugar de esclarecer la obra, complica el asunto y resulta, aún para personas conocedoras de las artes, casi imposible de leer. Recalco que las exhibiciones deben tener una dimensión educativa. Ambos artistas conservadores deben tener presente que una buena exposición además de proveer placer al espectador le invita a estudiar y conocer a fondo la obra y la vida del artista. Aún más, es el medio más influyente e inmediato para crear el público conocedor del mañana.

Frances M. Bothwell del Toro, doctora en literatura inglesa, es catedrática auxiliar en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



# ALFONSO ARANA

Entrevista con un artista puertorriqueño exilado en París

Alfonso Arana, eminente artista puertorriqueño, nos concede una entrevista en ocasión de su visita en Puerto Rico para las Navidades. Arana reside en París desde el 1972. Nos explica su exilio. Hacia tiempo que él se daba cuenta que el ambiente demasiado gentil y fácil de la isla no presentaba incentivo para un artista. Pero el golpe decisivo se lo proporcionó el crítico de arte Ernesto Ruiz de la Matta, al publicar una reseña sumamente cruel de su obra en la prensa del país. Arana decide emigrar; se establece en París donde abre un estudio y empieza a enseñar.

Su éxito en la capital francesa fue casi instantáneo.

En el 1973 abre su primera exposición en una galería de París: allí expone bajo dos nombres: Meléndez y Arana. Una firma distinta para las dos facetas de su arte. Bajo el nombre de Meléndez expone sus retratos en pastel y sus óleos, en el estilo que él llama "clásico-romántico", ésta es la fase lucrativa del arte de Arana. Mientras que bajo el nombre de Arana expone su arte verdadero: el que estudia, trabaja, piensa, sueña, el que está por encima de la realidad y expresa la inspiración poética de todo artista. Arana clasifica de "expresionista-manierista" ese último estilo de su expresión artística.

En su arte se revela su sentido religioso de la vida a través de unos desnudos etéreos, despojados de eroticismo, surrealista: seres completamente ajenos al ambiente que los rodea; en el fondo de cada pintura, al estilo de la pintura religiosa medieval, hay un paisaje minuciosamente detallado, sea del Viejo San Juan o de la ciudad de París.

En las dos fases de su personalidad artística Arana obtiene reconocimiento en los salones franceses.

Alfonso Arana empieza a dibujar desde su niñez, a los quince años toma sus primeras clases de pintura con el Austriaco, Franz Howanitz. Luego se une a su padre en Méjico donde estudia con el español José Bardasano. En el 1947, con la ayuda de una beca del gobierno de Puerto Rico, estudia en París en la academia Julien, allí tiene su primera exposición, a los 24 años, en la galerie Chardin.

Al regresar a Puerto Rico, Arana no encuentra trabajo. Se dedica a la enseñanza. En los campos de Caguas crea una escolita de dibujo para los niños pobres. Al mudarse al Viejo San Juan funda otra escolita para los niños de todas clases sociales. Arana va a pintar en La Perla y trae a sus niños a su escolita. Durante cinco años es catedrático en la U.P.R.

Al final de nuestra entrevista, Alfonso Arana nos da algunos apuntes sobre su técnica. Nos señala las pieles lisas y los tonos anacarados de sus personajes, sólo los fondos tienen textura. En sus telas usa poco contraste, el blanco domina. Su "manierismo" aparece a través de la deformación de los cuerpos: los brazos más largos que normal, la estilización de las figuras. Por el medio de las máscaras, el artista expresa las diferentes facetas de la personalidad humana que cada individuo enseña a sus semejantes.



Viaje Imaginario. (óleo)

A pesar de estar en Puerto Rico de vacaciones, Arana trabaja: él se dedica aquí a hacer los retratos en pastel por los que tiene fama. Arana está establecido en París pero tiene en Puerto Rico un público siempre creciente de admiradores.

La próxima exposición del artista tendrá lugar en la galería "Arte sin Frontera" de Strasburgo, Francia, durante el mes de octubre.

H.S.

La Anunciación 1979. (óleo)





# CARMELO SOBRINO

A los 34 años ha encontrado Carmelo Sobrino su verdadero camino y en su obra más reciente que acaba de exhibirse en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, se nota que su pintura ha madurado notablemente y que su búsqueda formal de los últimos años le ha abierto nuevas vías de expresión.

Muchos años lleva Sobrino grabando, pintando, haciendo letras, virando concreto, elevado en un andamio, leyendo a Hess o sencillamente vagando por calles y caminos de su país y de otros países caribeños, filosofando con el pueblo o con sus compañeros artistas, e ingeniándose para seguir dándole rienda suelta a su fecunda e increíble imaginación.

Aún cuando en su obra se palpan hondas raíces populares, también se dejan sentir las raíces plásticas de otras corrientes universales. Durante los últimos años se ha dedicado a la pintura de caballete resaltando en ésta su preocupación por aunar las diferentes corrientes caribeñas donde lo hispano, lo negro y lo indígena se funden para formar una sola raza.

En sus últimos trabajos, la vibración del color, las bien logradas texturas y la interesante y variada temática nos revelan a un Sobrino ya formado que en los últimos cuatro años no ha cesado de trabajar incansablemente hasta lograr una manera de decir muy subjetiva y muy personal.



Sobrino



Nosotros "Gouache"

Ustedes "Gouache"





# FAENZA: Capital de la Cerámica

Por: Bernardo Hogan



"Vasijas de Bernardo Hogan" premiadas en el 40mo. Concurso de Faenza con la medalla de oro de la Confederación de Libre Asociación Artesanal Italiana, de Milán.

Faenza fue fundada por los Romanos en el año 180 A.C. donde la Vía Emilia cruza el río Lamone. Su situación geográfica es muy estratégica ya que está entre el cruce de cuatro ciudades muy importantes, como Bologna, Rimini, Firenze y Ravenna, esto hace que Faenza tenga un fácil acceso de todo el noroeste de Italia o sea gran parte de la región de la Romagna.

La historia de Faenza está fuertemente ligada con la historia de Italia; la gente se caracteriza por su gran amor a la libertad, el disfrutar de las cosas bellas y su alto sentido de responsabilidad. Faenza tiene su Duomo, hermosas fuentes de agua, sus lindas piazzas, pequeñas galerías privadas, enormes galerías al aire libre, sus cafés y un sin número de lugares de entretenimiento al aire libre. Es un gran placer caminar por las calles de esta ciudad y observar los diferentes aspectos de sus riquezas arquitectónicas

medievales, renacentistas y neoclásicas.

Durante todo el año se festejan muchos eventos, pero el que mejor se conoce y el de más renombre es el de la cerámica. Faenza se conoce sobre todo por su cerámica "Faentina", que es un tipo de cerámica, donde sobre un esmalte blanco hecho a base de estaño, se decora con óxidos. En el siglo XVII los franceses adoptan esta técnica llamándola "Fâence". La palabra "Fâience" es comúnmente usada en todos los idiomas, lo que ha hecho pensar erróneamente que es una técnica originada en Francia, cuando su origen es italiano. Este tipo de cerámica se ve en todas partes, alrededor de cuarenta talleres de cerámica operan en Faenza utilizando esta técnica, tradición de muchos siglos. Hacen su propia exposición todos los años durante el verano El "estate cerámica" como así es llamado, es un acontecimiento donde convergen todos los





"Vasijas Cilíndricas".

ceramistas de Faenza a mostrar y vender sus obras. Las galerías y negocios se suman al acontecimiento.

Faenza es considerada la capital cultural de la cerámica, no solamente por sus tradiciones sino por lo que está pasando en la actualidad. Es la sede del Instituto D'Arte Cerámica y de la CNR Institute, donde se lleva a cabo investigaciones del más alto nivel de esta industria. En el 1908 se crea el Museo Internazionale y con la creación del Concorso Internazionale Della Ceramica D'Arte en el 1938, se convierte en lo que es hoy la capital artística de la cerámica. El Museo es de un extraordinario valor histórico y artístico, por su calidad y cantidad de obras. Posee colecciones precolombinas, chinas de casi todas las dinastías, japonesas, islámicas, etc. En la parte contemporánea tienen trabajos de Chagall, Matisse, Ronault, Hamada, Leach, Artigas, Stig Limberg, Pearson; el platón de la paloma de Picasso, etc.; más los que se van agregando todos los años las obras premiadas. Cada país tiene su propia área de exhibición entre las que se incluye Puerto Rico.

El Concurso Internacional, que se inicia a fines de julio, es el evento más importante del año, por ser de carácter internacional. En este se vé el desarrollo artístico, pues abarca la creatividad de los ceramistas de todo el mundo. Se hacen continuas comparaciones de trabajo y está al día con los últimos acontecimientos artísticos y técnicos de este medio. Curiosa e inexplicablemente a este concurso, no se le ha dado la debida consideración por los ceramistas de Estados Unidos y casi no se nombra ni el Museo ni el Concurso en publicaciones de ese país.

El concurso está acompañado por una serie de actividades paralelas como: exhibiciones de trabajos especiales de ceramistas, exhibiciones individuales, exhibiciones de la

industria de la cerámica italiana y extranjera, etc. en un marco de calidad excelente. "Es necesario prevenir que esta perfección no se convierta en virtuosidad." dice el crítico italiano Claudio Spadoni. Ese sería uno de los peligros que podría correr este concurso.

Ceramistas de Puerto Rico vienen participando en este evento hace varios años con resultados muy positivos. El mero hecho de ser aceptado constituye todo un triunfo pues hay un riguroso jurado de selección de obras. En el 40mo. Concurso fueron aceptados cuarenta concurrentes italianos y doscientos cuarenta y un extranjeros de treinta y cinco naciones. Este año se presentaron mil quinientas cuarenta y cuatro obras de cuatrocientos setenta y un concurrentes, fueron aceptados setecientos cincuenta y tres obras de doscientos ochenta y un ceramistas.

Para la selección de obras a participar y elección de los premios del año 1982 intervinieron cuatro jueces; el Dr. Enrique Crispolti crítico de arte, la señora Francesca Mascitti Lindh, ceramista de Finlandia, el director del Museo de Cerámica de Barcelona, el doctor Trinidad Sánchez Pacheco, y el profesor David Whitchouse, director de la Academia de Arte de Gran Bretaña en Roma.

Los ceramistas de Puerto Rico han ganado medalla de oro en los últimos cuatro años, estas obras premiadas han pasado a formar parte del Museo Internacional.

Este evento anual se reconoce como el más sólido y prestigioso del mundo. Tuve la oportunidad de poder recibir personalmente el premio que me fue acordado, lo que significó poder disfrutar de todas estas experiencias. Considero que todo ceramista y aficionado a la cerámica debe proponerse firmemente visitar Faenza.



# JOSE LUIS DIAZ DE VILLEGAS

Por: Efraín E. Pérez Chanis



"Lubbeo" (acuarela)



"Pájaro negro de la madrugada" (acuarela)

La Galería Dos del Hotel Cerromar de Dorado expuso entre el 21 de noviembre hasta el 5 de diciembre de este año, lo más selecto de la obra actual de este talentoso artista, consistente de dibujos, acuarelas y medios mixtos sobre papel titulados: "Músicos, pájaros, gordas y bailarines".

Desde el momento en que conocimos la obra de Díaz de Villegas, hemos seguido con interés su permanente, sensible y emotivo arte. Su cultura profunda hace de él un gran observador de la conducta humana y un preocupado por lo que la etnografía representa en los pueblos en desarrollo.

Por tal motivo, su bella colección presentada con honradez intelectual e indiscutible calidad humana y artística, demuestra que este artista cubano-boricua, conoce a la gente sencilla de sus islas y comprende con la profundidad necesaria, sus manifestaciones anímicas que pendulan entre las abstracciones de lo artístico y lo religioso.

Cada trazo, cada mancha de color o transparente veladura, determina premeditación y táctica para mostrar maneras de ser, actitudes de pensamiento o movimientos casi rituales. Así, rinde sentido homenaje a los artistas y creadores populares sentando precedente casi nunca hecho por otro artista, al reconocer la labor de los músicos y creadores del arte del pueblo sencillo.

Con la técnica oriental de la pluma de bambú; con el texturizante uso del crayón "Conté"; con la irreversible y compleja técnica de la acuarela y con su habilidad de fino

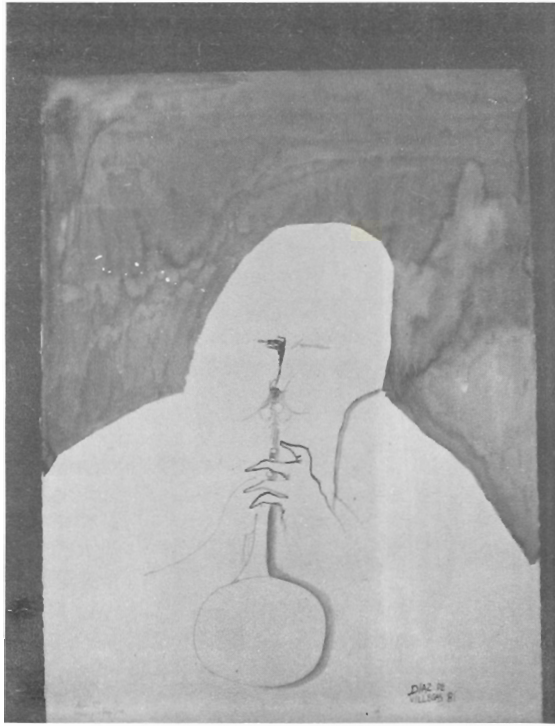
colorista y dibujante, se ha plasmado toda la obra expuesta. En su homenaje a los músicos se destaca el contrapunto de los tambores tradicionales "Yoruba" y "Bata", además del recurso de instrumentos más occidentales que se popularizan para servir a los ritmos afrocubanos y antillanos que constantemente están aludidos en esta exposición tan caribeña.

"Pájaro negro de la madrugada" muestra con su gran mancha negra sostenida estructuralmente por finas patas y ligeros toques de color, esa preocupación misteriosa y obsesionante por la religión de los "Orichas"...

Dentro de este común denominador estético y espiritual hace homenaje a músicos populares tales como "El Cachao" — famoso contrabajista. En "homenaje a Don Felo", hay fino dibujo hecho con pluma de bambú en contrapunte con toques transparentes de acuarela en tonos rojos, verdes y azules.

Hace justicia estética a otros músicos en "Homenaje al negro Vivar" trompetista del Club Tropicana de La Habana; "Homenaje a Isaac", tresista prestigioso; "Baila pronto porque si no me la llevo", en honor al cantante Benny Moré" y, "Alfredo de la Fé", homenaje al violinista de "guaguancó" del mismo nombre. En toda esa obra hay veladuras, yuxtaposición de colores, línea muy libre y sugerencia de movimiento estroboscópico, basado en la espontaneidad, conocimiento y paciencia del artista como autoridad en dibujos animados.



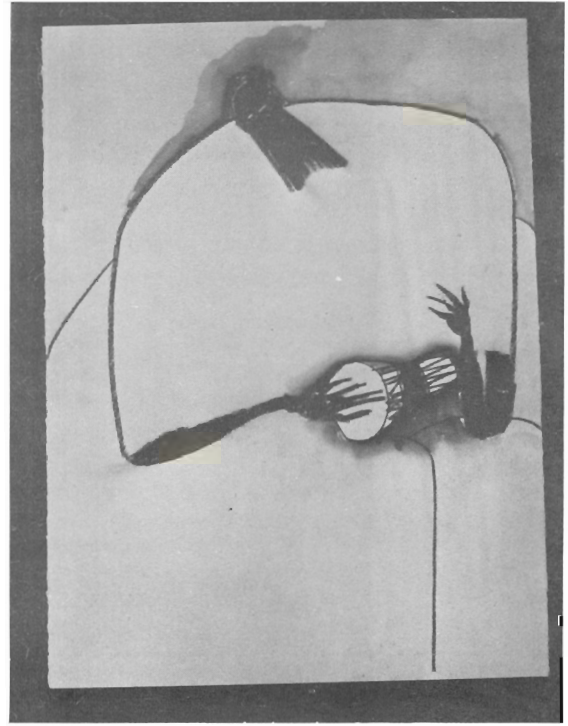


"Homenaje al negro Vivar" (acuarela)

Hay musicalidad permanente en toda la muestra, sintiéndose su vibración en "El vire" donde tal tambor en diálogo con los otros, ordena con su mensaje el cambio de ritmo. En esta pieza hay gran simbolismo representado en la cabeza dominante, que según la religión de los "Orichas", es el centro del alma. Más adelante se discute plásticamente, con gran expresión gráfica los "diferentes caminos", presentando a "Ochún" con gran dignidad. Aquí está representada como la virgen alegre, rumbera y bailadora—hija de "Yemayá"...

La expresión hacia lo musical hace climax en "Té Dansant"; en "La Danza", tratada con tinta sepia y acuarela; en el "Santo" y en "Rumba encuero y con sombrero" se cristaliza la temática del movimiento. En todo esto está presente el

"La Ninfa de Cataño" (acuarela)



"El Vire" (acuarela)

movimiento y el ritmo contrapuntístico de los tambores expresados con magistral colorido y simplicidad de líneas. Estos detalles están presentes también en la serie de "Las gordas y los Bailarines" donde se destaca "La gorda de plata" y "La ninfa de cataño", ambas tratadas con bellas acuarelas.

"La reina de las aguas" demuestra la gran artesanía dominante en la mano del artista; allí se muestra una figura humana muy digna, con un tocado de mujer explosivo en la cabeza y un paisaje onírico como fondo aglutinante. La serie de "Los Pájaros" en manos del artista, destila movimiento, colorido y trópico.

(Un toque solitario de tristeza aparece en la colección: "Mayombero" recuerda que "Los Congos" trabajan con las plantas y los muertos... Allí con toques fúnebres de verdes tétricos, se recuerda el hecho que también es religioso.

Como colofón a la expresión religiosa, Díaz de Villegas presenta cuatro "Veji-gantes" boricuas de gran textura. En el número dos aplica vibración adicional con la acuarela aplicada directamente del tubo —técnica joven e interesante—

Bien podemos decir que tan magistral obra de arte y observación sociológica crece con dos obras maestras. **La primera:** "Olokum". Yemayá Madre de las aguas y del universo —Mujer en blanco con pájaro azul y caracol en sus manos, presenta grande y elaborado follaje tropical como telón de fondo. Está representada allí la artesanía de los azulejos españoles de la arquitectura cubana de antaño, lugar donde se dio la infancia del artista y donde también estuvo presente la elaborada "silla de rejilla" del pasado muerto... Esta obra es la contraparte del "Curandero de





Pájaro

Ponce" —Don Tecló— mostrada en exposición anterior.

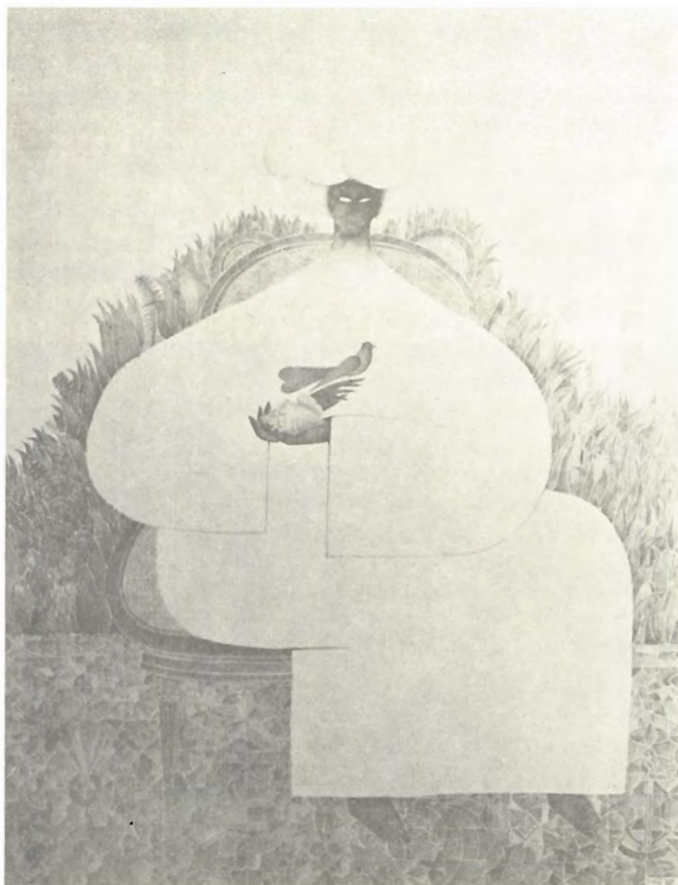
**La segunda:** para nosotros la más significativa, es el "Retrato de adolescente de Juana Morales", obra hecha en honor a nuestro Mon Rivera. En un árbol super elaborado, aparece como figura central en el medio de la abundante copa del árbol de Pana, la niña Juana Morales. La composición casi simétrica denota religiosidad; la fronda está lujuriosamente elaborada y llena de pájaros cantores multicoloreados y, en la base de la gran figura, se destaca el tradicional y popular "Gallo espuelérico" inmortalizador del plenero.

El color y el ritmo contrapuntístico del Caribe está contenido en la obra de **Díaz de Villegas**. Los bailes de gran belleza de su litoral y la música de sus tambores "se nos por las venas", tal como lo ha dicho en la introducción del libro "La religión de los Orichas" su autor el Dr. Julio Sánchez quien añade: "De esta forma continuamos abrevando en aquella mágica fuente que es la religión afrocubana la que para nosotros fue a la vez un acicate intelectual y la fuente de numerosos placeres estéticos.



Mayombera

"Olokun" (acuarela)

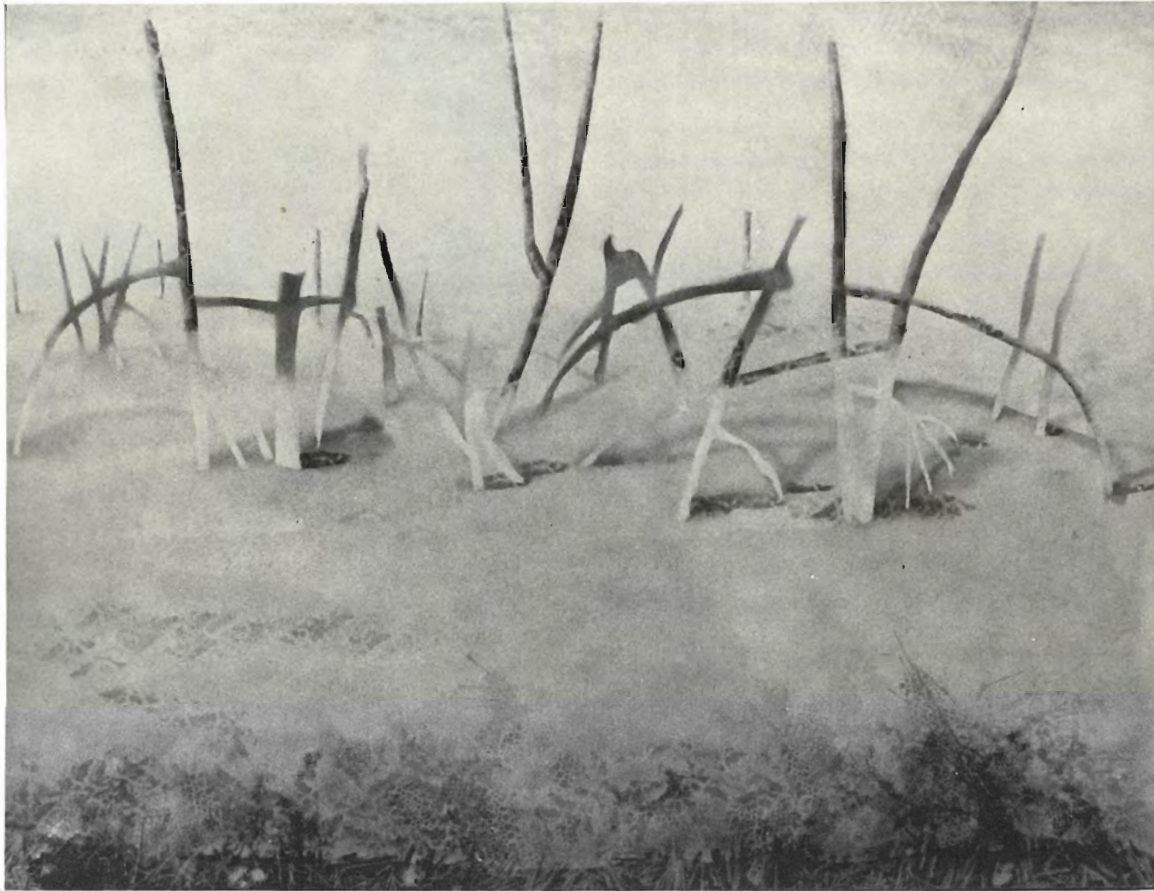




# ENTREVISTA A MYRNA BAEZ

## MYRNA BAEZ Y LA PRESENCIA DE P.R. EN SU ARTE

Por: Margarita Fernández Zavala



"Mangle de las Salinas" (acrílico)

Myrna Báez ha trabajado seria y consistentemente su obra gráfica y pictórica durante 20 años. Reconociendo la calidad de su trabajo, el Museo del Barrio organizó una exposición retrospectiva de la obra realizada durante la última década (1971-1981). El pasado diciembre la exposición llegó a Puerto Rico traída por el Chase Manhattan Bank tras haber sido expuesta con éxito en el Museo del Barrio de Nueva York en mayo y en el Museo de Bellas Artes de Springfield, Massachusetts, en septiembre.

Una exposición retrospectiva como ésta brinda la oportunidad única de allegarnos de un modo más directo al proceso técnico e ideológico atravesado por la artista. Proceso por demás complejo porque la estética de Myrna Báez es una síntesis magnífica entre fondo y forma.

Me resulta evidente que no tan solo en Myrna Báez, sino en su percepción de Puerto Rico, se hallan las raíces de su obra. Ella va lentamente pero sin ceder, observando su país más allá de los estereotipos o fórmulas de puertorriqueñidad

dadas, para devolvemos unas visiones menos turísticas, más reales, porque son vivencias. También la anima la estética, la historia del arte y su lucha con los medios. La mueve la forma.

Entiendo relevante dar a conocer una rica y variada información que recogí en una entrevista que le hice a la artista recientemente.

Margarita Fernández: ¿Cómo surge la idea de esta retrospectiva?

Myrna Báez: La idea surgió para una exposición no para una retrospectiva, cuando Jackeline Biaggi, curadora del Museo, estuvo en Puerto Rico por motivo de la organización de la exposición de Carlos Raquel Rivera en el Museo del Barrio de Nueva York. Una vez decidimos que se iba a hacer la exposición, nos dimos cuenta que tenía que ser una retrospectiva. De otro modo no podría reunir suficientes obras para llenar la sala.



Margarita Fernández: Tu has estado activamente envuelta en la exposición. Cuando se decide montar esta exposición hay que buscar la obra, hablar con la gente que la tiene, ¿cómo opera eso en Puerto Rico?

Myrna Báez: La persona a cargo de la exposición fue Jackeline Biaggi. Ella había sido "curator" de la exposición de Carlos Raquel Rivera, ya ella no trabajaba para el MUSEO, después de la exposición de Carlos, pero yo había decidido que ella tenía que ser la encargada porque si no yo no haría la exposición. La conocía como una persona responsable y no quería poner mis cosas en manos de otra persona que yo no conociera.

Margarita Fernández: ¿Fue fácil lograr que dueños de las obras la prestaran?

Myrna Báez: No, no fue fácil. La gente se cree eso, que son los dueños, pero son mis cosas. Lo que pasa es que una vez pagan dinero por unas cosas, se creen que les pertenecen solo a ellos. Y es así hasta cierto punto pero en realidad las obras de los artistas, según yo lo veo, son patrimonio del pueblo de Puerto Rico en general. Por lo menos espero que algún día lo sean y que como hay que venderlas a particulares ¿pues que vamos a hacer? Pero las obras mías han sido vistas tan poco que me gustaría que las viera más gente, por eso me duele que haya personas que no las presten para exhibirlas y así sucedió.

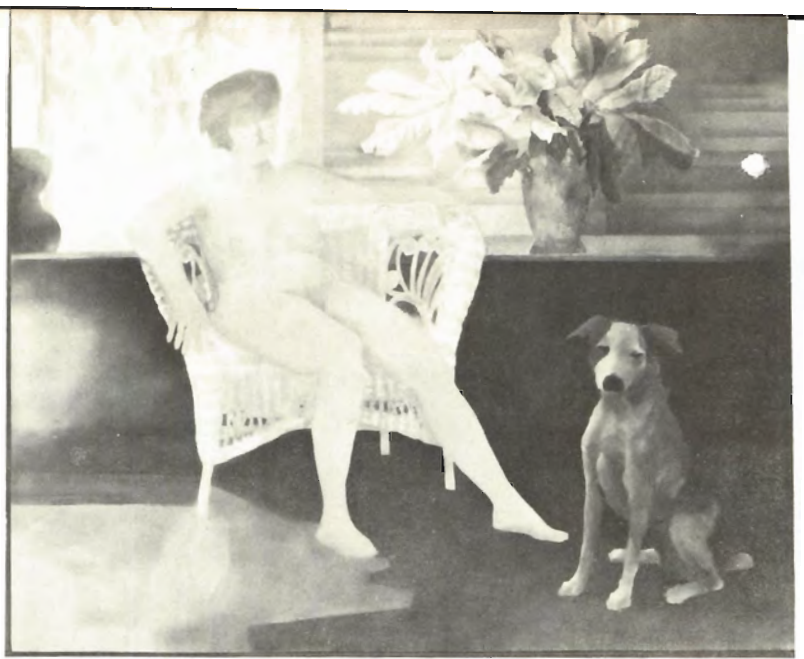
Margarita Fernández: ¿La razón de no prestarlas será miedo?

Myrna Báez: Sí, ellos tienen miedo que le pueda suceder algo a las obras y eso es un riesgo que hay que tomar siempre. A mí me parece ridículo todo esto porque si el Museo del Louvre presta sus obras al Metropolitan y, están expuestas al mismo riesgo que se corre cualquier museo, no importa que sea el Barrio o el Metropolitan... Riesgo de que pase una persona por el lado y la rompa o le tire pintura o lo que sea. Pero hay que correr ese riesgo porque es bien egoísta el no prestar las obras.

Margarita Fernández: ¿Consideras importante que la exposición sea una retrospectiva?

Myrna Báez: Si una retrospectiva siempre es importante pues da una visión panorámica de lo que has hecho por muchos años y, sin embargo has perdido los puntos de partida ya que la pintura que vendes no la vuelves a ver. Y si la ves, será aislada una de otra. En una retrospectiva logras ver esas obras con continuidad histórica. Las observas, unas al lado de las otras, en secuencia, y te das cuenta de tu propio desarrollo, si es que ha habido tal, o de tu propio estancamiento. Es mucho más comprensible ver la obra de un artista bajo esta situación. De hecho, después que yo veo la retrospectiva de un artista, jamás se me olvida la obra de ese artista, el nombre, como son sus cuadros y como es su desarrollo. Mientras que cuando ves una obra aislada es mucho más difícil captar la idea porque la obra de los artistas "la obra", no es una sola obra. Es la obra en todo el proceso.

Margarita Fernández: ¿Además de años de labor, crees que en una retrospectiva el público pueda ver otros desarrollos?



"La Perra Sata" (acrílico)

Myrna Báez: Creo que a la gente le puede interesar ver el proceso y el desarrollo porque ese proceso y ese desarrollo es también una medida del desarrollo y las circunstancias artísticas y sociales del país.

Margarita Fernández: ¿Cómo fue la acogida de la obra cuando abrió en el Museo del Barrio?

Myrna Báez: Yo creo que la intención del Museo del Barrio, que fue el originador fue dirigir la exposición a los puertorriqueños de Nueva York que conozcan a sus artistas. Te diré que la exposición tuvo muy buena acogida. A nivel tanto del público puertorriqueño, de otro público no puertorriqueño, a nivel de gente que pertenece al mundo del arte, como a nivel de gente interesada pero que no conoce de arte. Creo que la gente estaba entusiasmada porque veía unos temas con los que se puede asociar.

Margarita Fernández: Entiendo que tu exposición abrió el 30 de mayo y dos semanas más tarde se celebró el Museum Mile. Háblame de esto.

Myrna Báez: El Museum Mile es una actividad anual que hacen los 10 museos que hay en la Quinta Avenida de Nueva York y empieza precisamente en el Museo del Barrio que está en la Calle 104 y se extiende hasta el Museo Metropolitano que está en la 82. Esa tarde cierran la avenida desde las cinco hasta la noche. El Museo del Barrio da un coctel para todo el personal de todos los demás museos y para el público en general, lo que quiere decir que el personal de los otros museos visitó mi exposición. Muchas personas que entraban a la actividad se asombraban que existiera un museo puertorriqueño y a la vez, se sorprendían por la calidad de la exposición.

Margarita Fernández: Es evidente que te emocionó la reacción afirmativa de la gente.

Myrna Báez: Bueno, yo no sé para otros, pero para mí sí es importante en el sentido de que yo pinto con unas ideas sobre arte, sobre la política, sobre el ser puertorriqueño. Al ser aceptada mi pintura yo entiendo que son aceptadas mis





"Bambú" (acrílico)

ideas. Eso fue lo que más me agradó porque veo confirmada en esa aceptación las ideas de mis amigos, quienes me han ayudado a formar. Yo creo que una pinta según lo que es y lo que cree, por lo tanto, si la gente está aceptando mi pintura pues está aceptando lo que yo soy y lo que yo creo.

Margarita Fernández: Antes me hablaste de la reacción de las mujeres con respecto a tu obra. Háblame de eso otra vez.

Myrna Báez: Si, es muy curioso que muchas mujeres jóvenes y mayores, de todas clases sociales y de todas razas se acercaron a decirme que estaban orgullosas de mi éxito, de mi obra. Veían a una mujer que había trabajado seriamente y tenía éxito, pues su obra era reconocida en el mundo de los hombres.

Margarita Fernández: Luego la exposición abrió en Springfield, Massachusetts. ¿Cómo entra Springfield y Richard Mühlberger, su director, aquí?

Myrna Báez: Tu comprenderás que organizar una exposición es un "montón" de trabajo y sobre todo cuesta mucho dinero. Al participar otros museos también contribuyeron con los costos y la exposición se vé en otros sitios donde residen puertorriqueños Jack Agüeros, director del Barrio, conocía el interés de Richard Mühlberger en hacer exposiciones de puertorriqueños.

Margarita Fernández: Entiendo que el Museo de Springfield te invitó a pasar 4 días para la apertura de tu exposición y que te mantuvieron muy ocupada.

Myrna Báez: La experiencia de Springfield fue sumamente agradable. Organizaron eficientemente mi estadía, allí. Me tenían programados los cuatro días con charlas en el museo, entrevistas en español e inglés por radio, televisión y prensa, recepciones e invitaciones sociales. Me trataron como un producto de Puerto Rico. Habían colocado 5 inmensos cartelones en el sector puertorriqueño. Me sentí muy orgullosa pues la gente respondió con una asistencia mayor que la acostumbrada en otras exposiciones. Dí una conferencia a la que asistieron 200 personas. La conferencia trató sobre la relación que existe entre mi obra y mi país.

Margarita Fernández: ¿Cuáles son tus expectativas ahora que la exposición llega aquí?

M.B. Este es mi país y es donde más me interesa hacerla. Yo hago pocas exposiciones y hay muchas pinturas que están por ahí, que fueron vendidas sin ser expuestas. Yo conozco gente que dice que tiene grabados míos y no sabe que yo pinto. ¡Y yo insisto en que soy mejor pintora que grabadora! Ahora la gente puede formar su propio juicio de la obra al verla allí.

M.F. ¿Todas tus obras son figurativas? ¿Cuántos medios usas en tus trabajos?

M.B. Todas las obras son figurativas. Las pinturas son acrílicas. En la gráfica hay colografía, serigrafía y aguafuerte.

M.F. ¿Cuál es la razón, si alguna, de que la retrospectiva se inicie en 1971?

M.B. Porque es cuando hubo de verdad un cambio estilístico y la obra es más madura y coherente.

M.F. Tu estudiaste durante un año en Pratt (1969-70). ¿El cambio se inició entonces?

M.B. Si, en el año 1969 me interesé en estudiar aguafuerte y litografía en el Pratt Center. El Instituto de Cultura Puertorriqueña me dio \$1,200 que me sirvieron de motivo para pedir licencia sin sueldo de la escuela. Allá me ya sabía que me interesaba más el collograph y a eso le dediqué la mayor parte del tiempo.

M.F. ¿Es importante entonces la técnica para ti?

M.B. Si Cada técnica tiene una personalidad y hay que trabajar dentro de sus posibilidades. Por lo tanto tu te vas a expresar de modo distinto dependiendo de cada técnica y a veces tu buscas una técnica porque tienes unas ideas de expresión que solo se adaptan a esta técnica y no las puedes hacer en otra. No las puedes intercambiar.

M.F. Háblame de los cambios técnicos en tu obra.

M.B. En el 1969 yo estaba insatisfecha con lo que hacía, tanto en la pintura como en la gráfica. Al ver las obras de los pintores que tenían los lienzos sin imprimir, ví otras posibilidades para el acrílico y éstas me sugirieron ideas. Antes de ir a N.Y. ya yo trabajaba el acrílico pero estaba insatisfecha porque lo trabajaba empastado porque había la idea de que el acrílico era un sustituto para el óleo y yo había pintado mucho al óleo y empastando naturalmente. Al cambiar al acrílico, lo trabajaba como óleo lo cual es un error. El acrílico es otro medio y al ser otro medio es otra técnica y no debe sustituirse. En la gráfica también estaba insatisfecha. Ya había trabajado el collograph y desarrollado ciertas ideas y ahora veía que esas ideas me valían para la pintura. En el collograph pasé de unas obras donde usaba muchas texturas, muchas formas y mucha complicación, hasta lograr otras obras con superficies más sencillas, donde las formas son más amplias. Unas figuras nuevas más limpias. O sea, la gráfica influye en mi pintura en la solución más sencilla de las áreas. La nueva técnica de manchar el lienzo me sugirió nuevas posibilidades formales. El cambio



estilístico se debe a que ahora construyo áreas planas y más sencillas y utilizo una figuración distinta. Por ejemplo, la primera pintura que trabajé, del hombre con las manos en la espalda, es a base de aguadas sobre un lienzo sin imprimir. Ahí ves unas áreas planas de color que antes yo no había hecho. Las formas humanas son más redondas. Una sola figura más sencilla de pie, sentada, etc.

M.F. ¿Y los paisajes responden a lo mismo?

M.B. No, los paisajes son más complicados. Los trabajo con más detalle.

M.F. ¿Notaste también cambios en los temas?

M.B. Yo siempre he trabajado el paisaje y la figura humana. Lo que ocurre es que antes estaban más separados. Antes hacía figuras y hacía paisajes y ahora hago figuras en el paisaje. O sea, que se han integrado ambos temas hasta cierto punto.

M.F. Háblame de tus temas tomados de la historia del arte. ¿A qué responden en tu obra?

M.B. Este tema aparece por primera vez en "la Gioconda". Eso se debe a que uno ve que eso aparece por ahí. Igual te puede interesar usar eso como te puede interesar pintar una ventana. Sencillamente eso puede ser un motivo.

M.F. "La Gioconda" es graciosa ¿Elo todo estuvo motivado por el humor?

M.B. "La Gioconda", a pesar de que es una de las grandes obras de la Historia del Arte no deja de ser una cosa graciosa en cuanto que está puesta en cuanta caja de galletas hay en el mundo... y todo el mundo sabe quien es la Gioconda aunque no sepan de arte. O sea, que salió graciosa porque ella es graciosa. En ese plan. Yo personalmente soy bastante irónica y si soy irónica eso se reflejará en mi pintura porque uno pinta lo que uno es a la larga. La segunda referencia que hago a la historia del arte es DANAE.

MF: Pero Danae es una obra seria.

MB: Si. Esa es una obra totalmente seria. Y la "Danae" es una obra que tiene muchísimo que ver con el original. Ahora al mirar los Tizianos noto que se parecen todavía más, sin haberlos recordado cuando hice Danae. Después viene la "Venus Roja". Es una imagen que yo veía todos los días en un almanaque y la reproducción me llamaba la atención. Allí sale con unos colores fatales. Por eso mismo sale ("Venus Roja") con la misma ironía, con esa falta de respeto de poner esa obra, mal reproducida, en una hoja de almanaque.

En la obra "Los Pinos de Paraíso", por ejemplo, ocurre algo extraño. Veo que a los norteamericanos no les hace ninguna gracia ver el Adán y Eva de Massaccio entre los pinos. En cambio a nosotros, por nuestra idiosincracia, sí. Creo que Marimar Benítez es de las pocas personas que ha entendido esa imagen. Yo pensé llamar esa obra "y los echaron al paraíso". Para alguna gente el paraíso es lo que era antes pero para otra gente el paraíso es lo que es ahora.

MF: ¿Cuáles son las condiciones que Myrna Báez ha creado

que le han permitido tener una obra después de 20 años?

MB: Mira Margarita, yo creo que a la larga uno trabaja individual. Nadie puede crear las condiciones para trabajar por ti. Tu creas tus propias condiciones. Si tu te sientas a esperar que se creen esas condiciones para trabajar, no trabajarías.

A pesar de que no había leído Virginia Woolf hasta ahora, las condiciones para trabajar son exactamente las mismas que propone ella; que son un espacio propio y medios económicos que te permitan encerrarte en tu espacio para trabajar.

En Puerto Rico los artistas son primero otra profesión y después artistas. Es decir, que son, por ejemplo, maestros que pintan y no pintores que enseñan. Si tu le dedicas 8 o 10 horas de tu tiempo mas creativo a otra profesión, esa es tu verdadera profesión y no a la que le dedicas 2 o 3 horas. Y, por lo tanto, esa obra se quedará sin hacer. A nadie le importa, más que a la gente más cercana a tí quizás, lo que tu hagas. La gente no entiende que para el desarrollo conceptual y emocional de unos pensamientos, que es la obra de arte, se va por pasos. Tu necesitas invertir mucho tiempo en esa obra. Y si no es así, esa obra se estanca. Sobre todo cuando tu eres joven, muchas veces maduras tus pensamientos, maduras mentalmente pero no maduras manualmente, técnicamente. Porque para tu madurar manualmente tienes que trabajar manualmente. Tu no maduras manualmente si no trabajas. Si tu le quitas tiempo a ese desarrollo manual, pues vas con una pata coja. Pero a la gente no le importa eso pues aceptan todo, o mas bien se conforman, diría yo. Se conforman mas facilmente que tu y como se conforman te aceptarán. Y como la gente se conforma, tu te conformas.

MF: ¿Entonces, la exigencia tiene que provenir de ti mismo?

MB: ¡Siempre! Me angustia la situación de la gente con talento. Me angustia ver los artistas jóvenes que no solo tienen más talento que yo sino que han empezado mucho antes a comprender lo que es arte. Eso es algo que yo no tuve. Pero no van a tener las oportunidades que yo tuve para su desarrollo. Yo tuve oportunidades debido a mi condición social, y a que viví en Europa, a que conocía un comportamiento de artista que ellos no están conscientes.

Un comportamiento de seriedad y compromiso en tu trabajo. Es el compromiso de trabajar. eso va hasta cierto punto dentro de un comportamiento de clase media educada y de un nivel social. A nosotros nos han educado con más responsabilidades. Tu no faltas a la escuela, a menos que sea absolutamente necesario, tu no llegas tarde, tu cumples tus compromisos monetarios, tu cumples con todos tus compromisos. Eso va dentro de una educación que te han dado para ciertas cosas.

M.F. Sé que te preocupa el problema político de Puerto Rico. ¿En qué medida eso afecta la comunicación en el arte?

M.B. Nosotros tenemos muchos problemas que resolver como entes sociales para poder ser tranquilamente artistas nada más. Los artistas por su sensibilidad están muy atentos





"Desnudo frente al espejo" (acrílico)

a los problemas políticos y a los problemas sociales. En Puerto Rico estas condiciones son graves y pesan mucho sobre el ánimo de los artistas. Tú, fíjate, sobre todo, que los artistas representan la idiosincracia de un país. El artista puertorriqueño tiene el problema de que se siente puertorriqueño y que está haciendo un arte puertorriqueño en el modo de que es puertorriqueño, igualmente que un español hace un arte español, por sencillamente ser un español, pero siempre se trabaja aquí bajo la amenaza de que un día puedes amanecer norteamericano. Eso le causa tanta angustia que se envuelve en los problemas políticos y sociales del país. Eso es inherente a la obra porque nosotros casi estamos construyendo una personalidad. Estamos construyéndonos a nosotros mismos y en la medida en que tú logras una comunicación con la gente te sientes apoyado o no apoyado en tu ser; en lo que tu crees. En ese sentido existe a veces ansiedad de comunicación.

M.F. ¿Crees que lograste comunicación en Estados Unidos?

M.B. Hasta cierto punto hay mucha confusión dentro y fuera de P.R. con respecto a lo que somos o lo que no somos los puertorriqueños y a lo que producimos. Por ejemplo, a mí me han preguntado muchas veces si yo me considero una artista puertorriqueña.

¿Por qué me preguntan a mí si yo soy una artista puertorriqueña? Eso no se le ocurre jamás preguntárselo a un artista de otra nacionalidad. Esto tiene implicaciones políticas. Te están preguntando qué son los puertorriqueños? Esto apunta a que si P.R. es o no un país. Si es un país, es un país colonizado, y si no es un país (como he leído yo que dicen por ahí que sólo somos un grupo de



"Arbol" (acrílico)

gente)... ¡imagínate lo que eso implica para un artista cuyo quehacer tiene totalmente que ver con esto! Precisamente los artistas son los representantes de ese conglomerado que se llama un país con una idiosincracia muy específica de comunidad. En ese sentido están cuestionándote tu ser.

Todas las veces que se me ha preguntado esto yo me he reafirmado en mi puertorriqueñidad, dejándoles saber lo que eso significa para mí y para esos artistas puertorriqueños. Les dejaba saber, además, que esa pregunta nunca se le hace al artista de otro país. Entonces me preguntaba si se veía eso (la puertorriqueñidad) en mi pintura. Yo insisto en que si uno sabe suficiente de arte, uno puede distinguir esas características en las obras de los artistas. Históricamente, uno reconoce estas diferencias entre movimientos artísticos. Así podemos distinguir entre impresionismo francés e impresionismo norteamericano, entre barroco español y barroco italiano. Ello establece grandes diferencias e implica una manera de ser distinta de los artistas por su nacionalidad. Esto no quiere decir que la gente debe saber de los puertorriqueños para saber distinguir estas características. Lo que hay que saber es de arte, no necesariamente sobre la gente. Por ejemplo, cuando tu puedes distinguir entre un zapato americano y un zapato francés, es que tú sabes de zapatos y no porque sepas de los franceses. Hay que saber de arte y además tienes que haber visto mucho arte. Si el arte europeo es totalmente distinto al norteamericano, entonces por qué el nuestro tiene que ser universal... si el de nadie es universal a priori. El arte universal es una idea de un arte, de una cultura sin significados particulares, sin memoria y referencia específicas. El arte es universal después que es nacional. Es universal porque es bueno. Porque es arte.

**Nota. Biografica :** (Margarita Fernández Zavala es catedrática auxiliar del Colegio Universitario Tecnológico de Bayamón de la Universidad de Puerto Rico.)



# Humberto Calzada y la Arquitectura de la Memoria

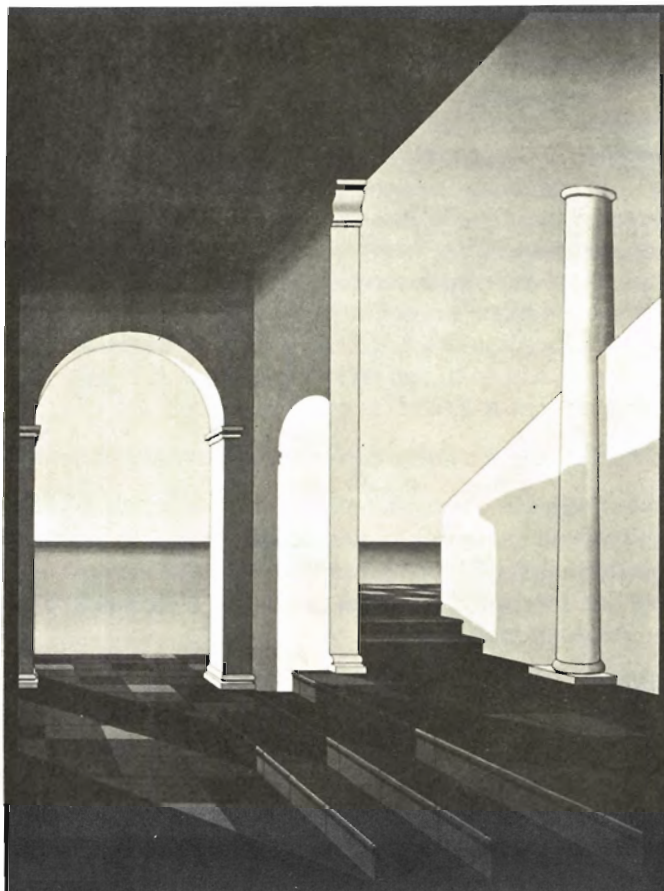
Por: Ricardo Pau-Llosa

La pintura de Humberto Calzada ha entrado en una nueva etapa. Cuando comenzó a exhibir en 1975 sus cuadros eran nostálgicos, y por lo tanto débiles. Hablaban de los sitios de una juventud perdida y añorada, y si bien esos cuadros surgían espontáneamente de una necesidad de plasmar imágenes de un pasado que le ofrecía identidad, no lograban trascender esa urgencia, ese torpe abrazo con los fantasmas consagrados de un tiempo feliz en una tierra nativa. Calzada, nacido en Cuba en 1944, pertenece a la generación que vino joven al exilio, pero suficientemente formada como para rescatar con eficacia los arruinados emblemas, los clisés de la identidad caribeña. Son bien conocidos esos emblemas: la casa colonial, el "medio punto", el patio central, el pueblo en la costa, la luz, y de nuevo la luz. Esta primera, urgente y necesaria etapa de Calzada acaba de pasar. Sus últimos cuadros ya no son nostálgicos sino experimentativos. Buscan hacer imágenes en las que la memoria puede encontrar su más precisa arquitectura.

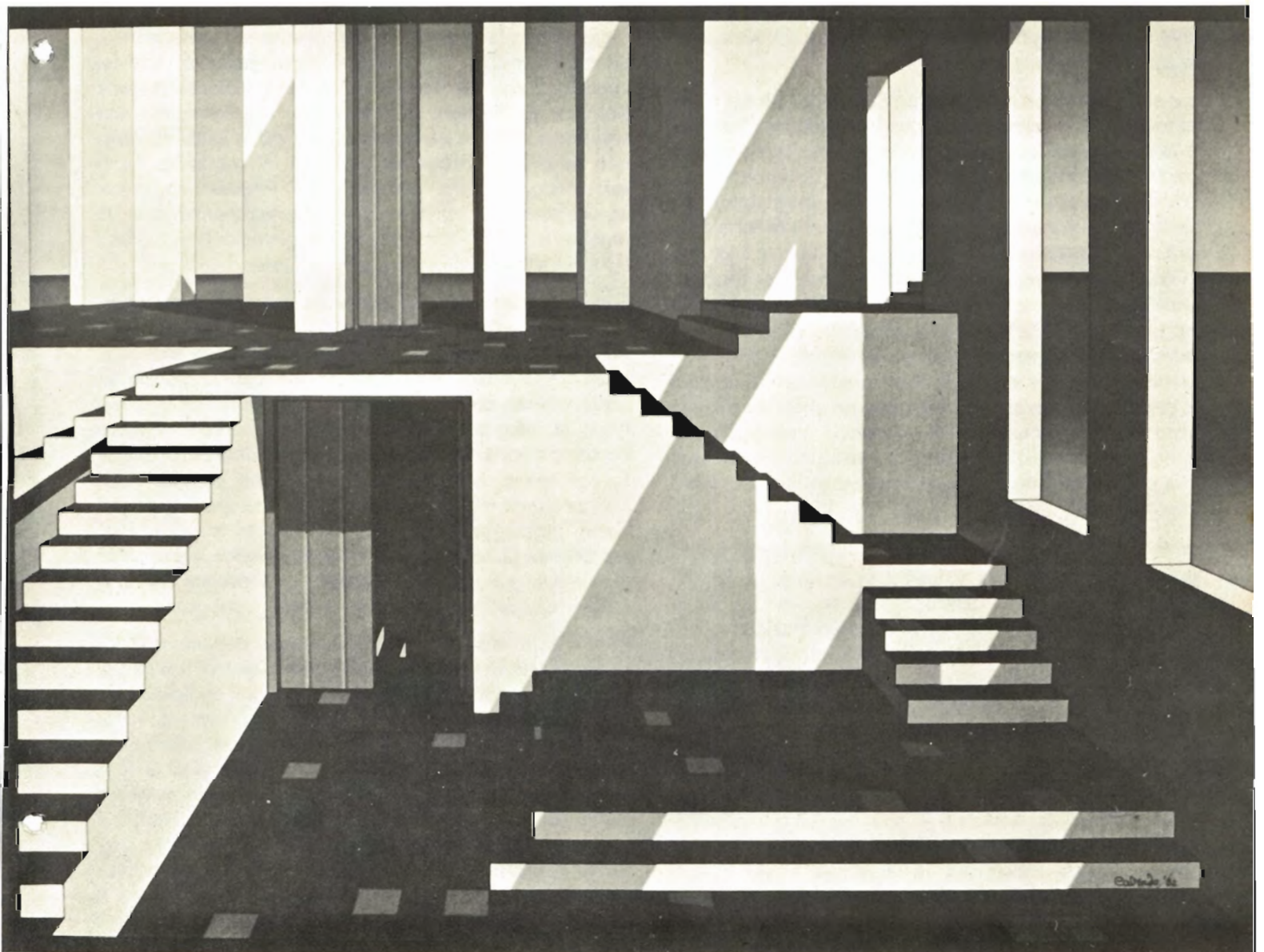
Pertenecen estos cuadros, quizás las primeras obras maduras de un pintor que empieza a dejar de ser joven, a una larga tradición universal que vincula la memoria con el espacio arquitectónico y que es quizás la más antigua tradición pictórica, y la menos comprendida, del occidente. Cuenta esta tradición con importantes figuras en la plástica latinoamericana también. Los primeros vínculos entre memoria y arquitectura se ven en los tratados retóricos de pensadores griegos como Simonides de Ceos. Este recomendaba crear en la mente una casa a través de la cual se "ambulaba", y así un recitador podía recordar fragmentos de textos muy largos, cada fragmento asignado a un cuarto de esa casa imaginada. Lo que comenzó en Simonides como un simple instrumento mnemotécnico, alcanzó durante el Medioevo y luego en el Renacimiento un nivel de mística. Guilio Camillo construyó "teatros de la memoria," quizás las primeras computadoras rudimentarias, que eran, en efecto, teatros reducido a la escala de un cuarto. El visitante se paraba en lo que venía a ser el escenario y, mirando hacia los palcos, podía "recordar" todo el

conocimiento acumulado por la civilización al escudriñar los símbolos e imágenes que cubrían toda la superficie del "teatro." Giordano Bruno, uno de los mártires del humanismo, construyó sofisticados sistemas arquitectónicos que también aspiraban a organizar de forma visible e inmediata todo lo conocido y recordado por el hombre, y así darle a este legado una estructura, además de una mágica presentación, en la conciencia presente. Se

"El testigo", 1982.







"Viviendo en un calendario", 1982.

organizaba y se hacía palpable todo lo conocido y vivido por el hombre occidental en una sola conciencia en un instante. Memoria se hacía presente y se hacía orden; se hacía sensible y geométrica.

Los teóricos de la arquitectura, y no solamente los maestros de la retórica y de la mística humanista, también veían vínculos entre la arquitectura y la memoria. Las Cariátides en el Acrópolis dan una "lección" sobre las desdichas que sufren los traidores a Gracia. Contemplar esta imagen, puramente arquitectónica y escultórica para nosotros, implicaba para un griego de la época clásica algo mucho más que una experiencia visual o estética. Se aprendía de los edificios. El peso arquitectónico que soportaban las imágenes de esas mujeres era el castigo que sufrían por la coalición de Caria con los invasores persas. O sea, el peso real del techo caía sobre **imágenes**, (efigies, iconografía), y el resultado iba más allá de una experiencia visual a convertirse en una afirmación de tipo histórico, e inclusive ético. Estas

ideas, que encuentran resonancia en las teorías de Vitruvio, y luego en Leon Battista Alberti, forman la esencia de la sensibilidad pictórica y arquitectónica del occidente desde la era clásica hasta la moderna.

Pocos son los pintores contemporáneos que han entrado conscientemente en contacto con esta tradición. En Latinoamérica hay algunos como Emilio Sánchez, también cubano, que explora la imagen de la arquitectura con relación a la memoria. Pero en Sánchez la casa vacía, situada sobre la mesa del paisaje como una manzana sobre el paisaje de una mesa, es una imagen que, sin dejar de ser realista o iconográfica (en el sentido que le da C.S. Peirce a esta palabra), es también una estructura al borde de la abstracción geométrica. Las casas de Sánchez son "palabras" que apuntan hacia el mundo al igual que hacia el reino depurado de la visión, el que constituye el "lenguaje" abstracto en que son "habladas". Poseen una atmósfera transitoria, y son autónomas de la realidad en que se



encuentran. Son señales en busca de un discurso que las eleve, una cadena sintáctica que las devuelva al idioma puro del triángulo, la línea, y el color.

Que surjan en Cuba artistas como Sánchez y Calzada no es del todo extraño pues la figura que establece los cimientos de la plástica contemporánea en el país es Amelia Peláez, pintora que realizó una gran obra alrededor de la imagen del vitral colonial, el que era para ella más que una metáfora del cuadro (y el cuadro una metáfora del vitral). La esencia de la obra de Peláez se encuentra en que, precisamente, hizo que el vitral, con su intenso mundo cromático, fuera la estructura a través del que una iconografía moderna se podía fundir con una iconografía arquetipal. El cuadro es el prisma a través del cual, en vez de que la luz del tiempo se divide y se constituye. Además, el cuadro es el universo dentro del cual las geometrías y divisiones de espacio de una fruta o de las escamas de un pez encuentran resonancia, ampliación, eco en los undulantes espacios de color y en la uniforme sintaxis de la precisa línea negra que caracterizan la obra de Amelia Peláez.

La segunda generación de pintores cubanos, entre ellos Portocarrero; Bermúdez, y Carreño, también explora la imagen arquitectónica dentro de los parámetros de la búsqueda arquetipal y onírica que establece Peláez y que, al parecer, encuentra su culminación en Sánchez y ahora en Calzada. Entre otras figuras del continente latinoamericano que utilizan el tema de la arquitectura como imagen y símbolo en sus obras están Orozco, Liberti, Poleo, Castro-Cid, Cuartas, Hyppolite, Velázquez, y Bravo.

El aporte que comienza ahora a hacer Calzada está en dirigir su atención directamente a esta asociación entre espacio y memoria, asociación que para Calzada es además el ejercicio primordial para encontrarse a sí mismo en el tiempo histórico y personal. La identidad es radicalmente visual. La memoria es radicalmente un instrumento de la búsqueda por la identidad. La imagen es el monumento, la señal, el texto citable de la identidad.

Si los cuadros de Emilio Sánchez son más bien naturalezas muertas en las que casas se convierten en objetos descansando sobre la escenografía del vacío, en Calzada las casas y todo tipo de imagen arquitectónica se integran a la visión del cuadro en sí como ventana, siendo Calzada en este sentido heredero directo de Peláez. El cuadro nos abre a una situación, un episodio de la memoria en el punto preciso en

que ese episodio se convierte en orden, en espacio matemático y familiar a la vez. Su colorido es intenso, jocosos, directo, accesible. Sus composiciones, especialmente en cuadros como **La Tregua**, **El Origen Violento de una Sombra**, **El Testigo**, y **Viviendo en un Calendario** son severas, o a veces alucinantes. Recuerdan esas escaleras que se pierden detrás de un muro interrumpido, muro escultórico, a esas escaleras de Piranesi en cuyas arquitecturas del terror se fraguaron las iconografías de muchas ansiedades sus espacios las plazas de De Chirico, y también a los cuadros de Clarence Carter.

Son estos cuadros de Calzada oníricos pero no surrealistas. No surgen en ellos contrastes violentos entre imágenes excéntricas. No hay catarsis, como tampoco hay anécdota, añoranza, suspiro. Son cuadros que con el tiempo se contemplarán como el comienzo de una nueva aventura hacia la integración directa de la arquitectura al léxico contemporáneo de imágenes que hablan de la estructura de la conciencia. Son soñadas porque con creadas estas imágenes, estos teatros de la memoria que citan, dentro del nuevo rigor formal a que se ha dedicado Calzada, las huellas del trópico. Queda la luz, el vitral, los tejados, el horizonte quirúrgico, el algebra mediterránea, el litoral que espera el golpe de huracanes y el delirio cromático del ocaso.

Esta nueva etapa de Calzada rompe con su anterior dependencia en imágenes de un pasado anecdótico que, al no ser presentado en términos trágicos o épicos, se convertía en folclore. Ahora Calzada pinta para enterrar la imagen recordada y verla brotar como la estructura de la memoria, o la incorporación de esta transcendencia de la temporalidad (el recordar) a las imágenes más imperativas, más puras del componente de símbolos en que se efectúa el recuerdo. Calzada ha dejado atrás una etapa discursiva, para entrar en una etapa analítica, El drama de la conciencia es su escenografía. Esto Calzada lo ha descubierto al reducir la imagen a su esencia. Le quita las barandas a las escaleras y los balcones, interrumpe pasillos, levanta paredes sin función pragmática. El cuadro se ha convertido en el esqueleto de la conciencia.

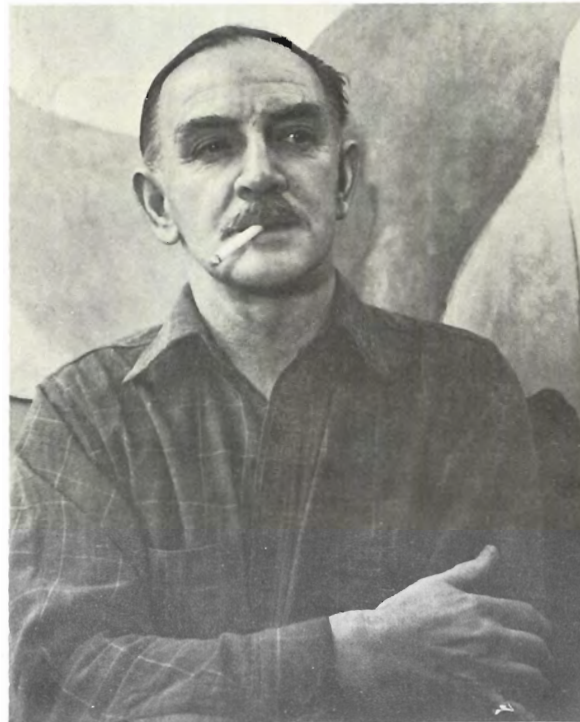
Ricardo Pau-Llosa reside en Miami, donde enseña arte latinoamericano en Florida International University. Ha publicado poesía en **Partisan Review**, **Prairie Schooner**, y **Zona Franca**. Editó un número de **Beloit Poetry Journal** de la poesía latinoamericana (verano 1982), sus artículos sobre arte salen en **Arts**, **Art International**, **Geo Mundo**, entre otras revistas.

Humberto Calzada exhibirá obras recientes en la Galería Coabey de San Juan durante el mes de mayo. Sus cuadros se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Latinoamerica (OEA) en Washington, D.C., el Lowe Art Museum de la Universidad de Miami, y colecciones corporativas como la de Southeast Banking Corp. Recibió la Beca Cintas en pintura en 1979 y 1981. Entre las exhibiciones colectivas en la que ha participado están la Bienal de Medellín del año pasado.



## NEW YORK 1982

### MILTON AVERY EN EL WHITNEY



"El arte no es tecnología y no puede ser "dominado": es un encuentro constante con lo más significativo de nuestros estados de ánimo." Cito a la escritora inglesa Shirley Hazzard, en un ensayo publicado recientemente en el N.Y. Times Book Review y que lleva por título: "**Necesitamos silencio para descubrir lo que pensamos.**" Creo que estas palabras describen a la perfección la obra del pintor Milton Avery, una obra hecha en silencio por un artista en búsqueda de las raíces más profundas de su ser.

Al enfrentarse con la obra de Avery asombra la simplificación extrema en las formas. Toda su obra pictórica se mantiene al borde de la abstracción. Allí se mantendrá a pesar de haber vivido y creado, ese artista en la época en que, en América, nacía el expresionismo abstracto y se desarrollaba con tanto empuje que abarcaba no solo los artistas americanos sino los del mundo entero.

Avery se aparta del bullicio. Recrea en sus pinturas su mundo íntimo de poeta de la naturaleza, amante del paisaje

americano: las costas rocosas del Maine y las playas de Nueva Inglaterra: ese mar nórdico que atrae todos los veranos, en el pueblito de Provincetown, a toda la colonia de artistas norteamericanos. Es allí que Avery empieza a pintar telas más grandes que reciben mejor acogida de la crítica. Sus formas son más sobrias. Reina una total armonía entre la forma y el color.

Desde los primeros años de la carrera de Avery se siente la influencia de los pintores europeos, especialmente Picasso y Matisse. En el 1940, entra en contacto más directo con Matisse: los dos pintores están representados por la misma galería en Nueva York. El impacto de ese encuentro se percibe en el colorido de la obra de Avery. El pintor integra esta nueva influencia en su propio estilo. Desde esa fecha, sus colores son más vivos, sus formas todavía más simplificadas. Su obra mantendrá esa plenitud de colores y estilo hasta los años sesenta cuando la enfermedad del corazón que lo achaca se toma tan grave que el artista



presiente su muerte y pinta sus últimas telas en blanco y negro.

Avery tuvo muchísima influencia sobre los jóvenes pintores abstractos de los años 40 y 50 que lo querían y lo admiraban. Entre ellos figuran Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman y otros. Pero el nunca logró la fama de éstos.

El Museo Whitney presenta la mayor retrospectiva de la obra de Milton Avery desde su muerte en el 1965, con el fin de darle al público una oportunidad de estudiar los logros de este artista que la crítica ignoró la mayor parte de su vida por la originalidad de su obra. Esta fue catalogada como muy abstracta por los realistas mientras el movimiento abstracto no le perdonó hacer referencia a la naturaleza en sus telas.

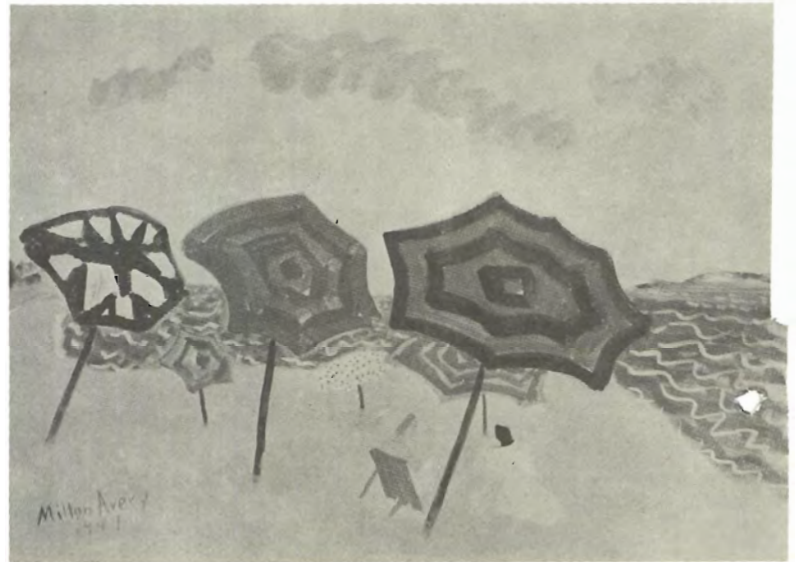
"Avery trajo color a América", dice Alfred Jensen al incluirlo entre los cinco pintores más importantes del siglo veinte en América.

## H.S.

"Avery en la calle 57", 1943 (óleo)



"Mar Blanco", 1947 (óleo)



"Sombrillas", 1944 "Gouache".

"Cabra blanca, cabra negra, 1951 (óleo)





# EL CONCURSO SIN NOMBRE: reflexiones posteriores

Por: Margarita Fernández Zavala



"Con faja" De Romero - Primer Premio

El Certamen de Arte de la Revista Sin Nombre que se celebra cada dos años, ha mantenido su prestigio gracias a su seriedad. Es por esto que me sentí muy honrada de participar este año en calidad de jurado junto al artista y maestro José Antonio Torres Martinó y a la crítica de arte Marta Traba. La profesora Traba viajó a Puerto Rico durante un momento dramático de su vida, debido a un problema de visado con sonadas repercusiones, tan sólo respondiendo a su profundo respeto a la titánica labor de la directora de la Revista Sin Nombre, Nilita Vientós Gastón, y en particular a su interés por las artes de nuestro país.

Aun cuando no resulta fácil ser jurado en un certamen de arte, no dejó ésta de ser una experiencia de crecimiento para mí. Pude compartir con dos de las figuras que más respeto y admiro en este campo. Confieso que me acerqué a las obras aglomeradas en la sala de exposiciones de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, donde se celebró la exposición durante el mes de diciembre, con interés. Mi admiración por el tesón con que muchos de nuestros artistas trabajan a pesar de tanto obstáculo y sinsabor, me colocó frente a las 160 obras sometidas, entusiasmada. Estaba segura que encontraría logros. Es decir, que pensé que si los artistas trabajan con interés y dedicación, **tienen** que producir algo bueno. Tuve la esperanza de vislumbrar un futuro halagador en las artes... de encontrar vitalidad,

frescura, apertura. Y pequé de idealista. En general encontré decepcionante la muestra. Y lo que es peor, aunque la muestra no puede ser un medidor para las artes plásticas de Puerto Rico en este momento porque los artistas previamente premiados por lo general no acuden a él nuevamente ni tampoco someten los artista "maduros", en cierta medida sí lo es. Entiendo que el muestreo de Sin Nombre refleja la actual situación de las artes en Puerto Rico. Confieso que me sobrecogió un sentido de frustración y desencanto que todavía hoy no logro superar.

Los artistas en general, parecen estar trabajando incómodos y distraídos. Las imágenes se sienten fatigadas. Concedo que no es fácil para los artistas hacer obra en medio de un desierto visual o de tanta presión social, política y económica. Ello todo se palpa en el ambiente. Veámos en detalle algunos de los elementos que hoy afectan dentro del desmoronamiento nacional, la producción plástica.

La experiencia visual. La experiencia visual se nutre y se amplía sobre todo, mirando. No existe sustituto. ¿Y nosotros qué miramos? Mucho del material expuesto en nuestras salas, museos y galerías en los últimos dos años, es sencillamente contaminante. La calidad ha sido mínima. Mucho de poco. Casi ninguna ha sido relevante a las necesidades de los artistas. Las salas hay que programarlas tomando distintos niveles de información pero para ello necesitamos interés y capacidad. Las exposiciones, por lo general, han llenado "huecos" en los calendarios. Sin orientación no se puede orientar. Nuestras salas de exposiciones no han tomado en consideración tampoco las necesidades formativas de los artistas nacionales. No se ha estudiado la producción en nuestro ámbito nacional para señalar las áreas que pueden y deben fortalecerse. Los artistas tenemos áreas en algunos casos, y círculos viciosos en otros. Por supuesto, poco espero de las galerías comerciales que en última instancia operan para vender, harto difícil sobre todo para aquellos que pretenden añadir calidad a sus ofrecimientos. Pero, de las salas públicas, ¡lo exijo! Al artista puertorriqueño se le debe tomar en consideración al programar exposiciones. Ellos tienen necesidades técnicas y estéticas. Solo supliéndolas podrán mejorar su trabajo. Sin acceso a museos quedan a la merced de las galerías y salas locales. Y esas salas, repito, operan desarticuladas y desorientadas.

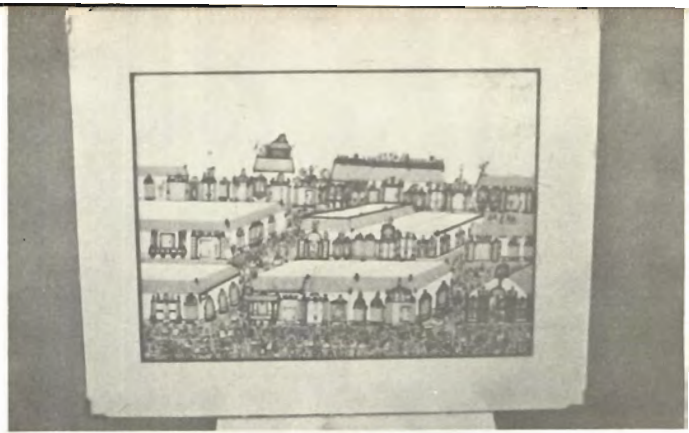
La situación imperante en los círculos gubernamentales oficiales que dirigen las salas públicas y en las galerías privadas, ha sido devastadora para la producción de arte en Puerto Rico. Con actitudes superficiales y sanas y planes improvisados, han logrado, exhibiendo obra mediocre, crear gran confusión tanto en el público consumidor y observador como en las mentes jóvenes que apenas comienzan a crear.

El arte joven puertorriqueño muestra, con contadas





Paisaje fantástico III Carlos Sueños (Premio)



San Juan colonial siglo XVIII Javier Barrios Segunda Mención



Sabana Grande Jayce Ann Wlodarczyk Tercera Mención



"En el Campo" por Mary Ann MacKinnon Primer Premio (Dibujo)

excepciones, trabajos con grandes deficiencias técnicas y deformaciones de contenido. Los artistas jóvenes van quedando a merced de sus accidentales formaciones académicas, y de las "impresionantes" revistas de arte que nos llegan del extranjero, e inevitablemente están produciendo otras superficiales, rebuscadas, agotadas. No pretendo ni siquiera tocar el tema de las escuelas de arte. Atravesan su peor momento. Así, con el vigor de la experiencia creativa marginada, sin buenos conocimientos técnicos a su alcance y sin experiencia visual que lo nutra, de todos es el artista joven quien más se afecta.

Todavía entendemos existe otro factor determinante a la situación. Además de la formación técnica, intelectual y visual, el artista necesita un ambiente cohesivo. Necesita comunicarse con otros artistas sobre arte. Necesita intercambiar ideas, percepciones, aunque sea como ocurrió en el pasado, dentro de grupúsculos afines. Necesita reunirse, hablar, compartir las experiencias de vida. Hoy veo a los artistas más fragmentados que nunca. Vacíos de energía. No nos debe, entonces, extrañar que debido a este desalentador cuadro, muchos artistas han optado por irse de la isla buscando ampliar sus horizontes.

Aunque un panorama tan cerrado de alternativas, lo extraño es que alguna gente sobreviva con obra meritoria. Por eso, este año la exposición fue pequeña, pero sana y de una constante calidad.

Las obras seleccionadas en el Certamen Sin Nombre exhiben varias características cohesivas: eran imágenes procesadas con sensibilidad y cuidado, limpias y frontales. Sobre todo, las premiadas con el primer premio, las únicas que me limitaré a comentar. Los tres primeros premios en

las categorías de pintura, dibujo y gráfica coincidieron en ser obras pausadas y líricas. Lejos de ser arriesgadas o deslumbrantes, compensan con su serenidad y delicadeza. Todas rompen de algún modo el mito de "obras concursables."

De Romero ganó el primer premio en la categoría de pintura con la obra "sin faja", un torso sobrio de color, sencilla y exitosa composición y rasgos seguros. Construido con la seriedad de quien aparenta haber trabajado buscando calidad y no aceptación ni venta.

La obra merecedora del primer premio en dibujo fue "En el campo" de Mary Ann Mackinnon. Esta obra aporta una particular frescura al tratamiento común del dibujo en el ámbito nacional. Su acercamiento es distinto al que hemos visto premiado en el pasado. Quizás por esto su obra nunca había sido considerada. Gran error. Las obras que comúnmente los jurados premian son agresivas de color, con grandes contrastes y rasgos sueltos o dramáticos. En cambio, la obra de Mackinnon es delicada en color, rica en formas menudas que se mueven en un espacio restringido paradójicamente enmarcado en la libertad del papel virgen. Apoyada en nuestro paisaje, logra comunicar la topografía insular, tropical y accidentada, con sutileza. El lenguaje dramático del dibujo es sustituido por la suavidad y la poesía.

La obra "Paisaje fantástico III" de Carlos Sueños ganó el primer premio en la categoría de gráfica. Este artista nos tiene ya acostumbrados a un trabajo serio dentro de un personal estilo. Su obra refleja la excelencia casi inevitable del trabajador consistente e incansable. Es un aguafuerte de gran vitalidad y excelencia técnica. Sus áreas resultan ricas en contrastes textuales y color.



# CUATRO PINTORES PUERTORRIQUEÑOS

Por: Diómys Figueroa



WILFREDO CHIESA "Siboney I", 1982 Collage

## "El significado está en el uso"

Ludwing Wittgenstein

Más que irreal, el ambiente de aquella sala era mágico...una presencia airosa, frágil y sumamente lírica envolvía el lugar. Nos encontrábamos ante la magia del arte.

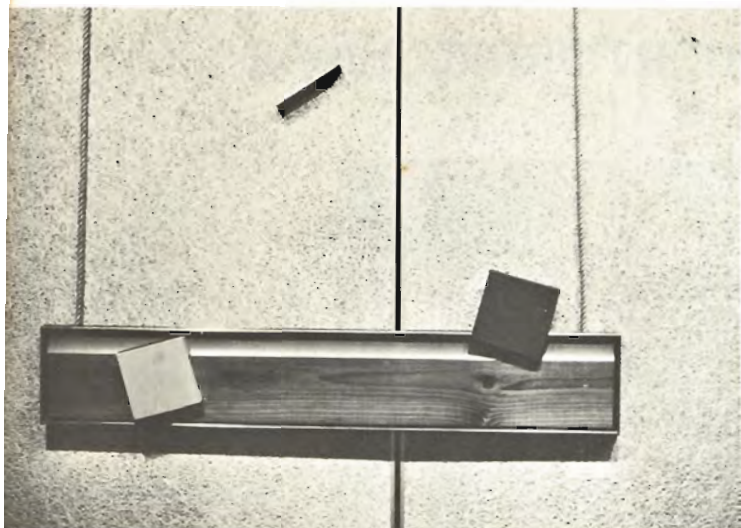
El espacio que ocupa la sala de exhibiciones del Centro de Estudiantes del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, fue transformado en una especie de santuario de la expresión artística. Allí se está llevando a cabo una novedosa e impactante muestra colectiva de Artes Plásticas.

Los magos de este inolvidable evento son: Alejandro Siña, Lope Max Díaz, Julio Suárez y Wilfredo Chiesa.

**Alejandro Siña:** Oriundo de Chile, residente en Boston, Alejandro es un artista luminocinético, que nos ha presentado dos obras: "Helix-81", instalación luminocinética compuesta por tubos de gas de neón con motor giratorio y cable de pesca, y "Neon Touch Bulb-81", bombilla de neón casera activable y electricidad, sumamente interesantes debido a que son obras poco comunes en nuestro medio ambiente social.

En Puerto Rico desconozco a algún artista que esté





LOPE MAX DÍAZ. "Ascenso No. 2, 1981 medio mixto, instalación.

produciendo obras de carácter cinéticas, o sea: incluyendo el movimiento de la forma real en la obra como parte fundamental de la misma. Los trabajos de Alejandro tienen esa tierna y frágil meticulosidad que caracteriza cierto aspecto del arte oriental. Son artefactos que de primera impresión nos atraen curiosamente y nos hacen detener en un estado contemplativo en torno a su eterno girar en el espacio y tiempo. Hacen deleitar nuestro ser con presenciar su melodioso y meditante movimiento, además nos ofrecen esa sensación de poder visualizar alguna "Fuga" de Bach ejecutada por algún músico contemporáneo con equipo electrónico.

Son creaciones del futuro hechas en el presente y compuestas con cierto encanto juvenil, infantil en la memoria y delicadas como un romance. Giratorias y lumínicas como un carrusel.

HELIX, sinfonía de una mañana horizontal, nos muestra todas las posibles variantes de la horizontal, tejidas ante nuestros ojos como una gigantesca tela de araña óptica. En ocasiones da la sensación de ser cierta clase de radar terrestre de fabricación casera, pero muy avanzado, cuando el hombre se haya deslizado a través del Cosmos y haya encontrado restos Einsteinianos en su camino. En otras nos parece ser un poste direccional postrado en el desierto.

NEON TOUCH BULB, es una bombilla transparente y apagada que se activa con el solo toque de nuestro cuerpo. Su función estética radica en ser cierta clase de esfera mágica y cristalina donde el espectador puede verse a sí mismo contemplando su presente estado de energía gratuitamente. Si éste tiene el conocimiento, podría tal vez traducir esos rayos lumínicos que emanan de sí, en el camino que tomará su vida.

Alejandro Siña habita un sueño kinético, un sueño que no es el mismo, pero que cambia en la madrugada.

**Lope Max Díaz:** nace y reside en Puerto Rico. Las obras que Lope nos presenta, a diferencia de los demás integrantes de este "Show", son unos trabajos los cuales ya habíamos visto en ocasiones anteriores. Pertenecen a una serie de obras las



JULIO SUAREZ "Pájaro del Sol", 1982 acrílico.

cuales el artista ha estado desarrollando en los últimos años.

Ascenso Núm. 1 y Ascenso Núm. 2, son unas obras en las cuales podemos observar ciertos rasgos que caracterizan su preocupación plástica. Básicamente ésta es en torno a la geometría, al análisis pictórico y conceptual subyacente en cada una de sus obras de esta serie. Cabe notar que por su naturaleza misma, no son obras de las cuales emane ningún grito desgarrante o aura lumínica (esto es otra cosa), al contrario, lo que se percibe de ellas es precisamente esa serenidad racionalista, esa calma lógica.

Son trabajos que para encontrar el júbilo estético hay que detenerse ante ellas y llegar al mismo estado pensante al cual llegó el artista en ese momento de concepción de las obras.

Son trabajos que llevan en su matriz estructural, rasgos constructivistas debido a su composición y presentación. En cierto aspecto nos recuerdan a las obras suprematistas de Kasimir Malevich. Además de tener esta tendencia europea tienen por los materiales en uso, esa mezcla de imaginaria, tropical, la cual nos permite ver el medioambiente que rodea al artista y la influencia que ejerce éste sobre el creador. Son obras en las que utiliza soga, madera, marcos, planos de color brillante y el mismo espacio real. En síntesis, es una concepción de enmarcar lo enmarcable y percibir el soporte de la obra como parte integral de la misma. Cuando esto



ocurre no en todos los lugares se percibirá de igual forma, como ocurre en esta muestra.

Hay ciertas características innatas en la obra de Lope Max y una de ellas es la pulcritud del medio plástico. Pero en el caso de concebir el soporte como parte real de la misma obra el artista toma el riesgo de instalar las obras sobre un soporte (la pared) el cual le resta en vez de añadir "calidad pictórica" a la misma. En esa instalación el exceso de textura del soporte produce lo anterior.

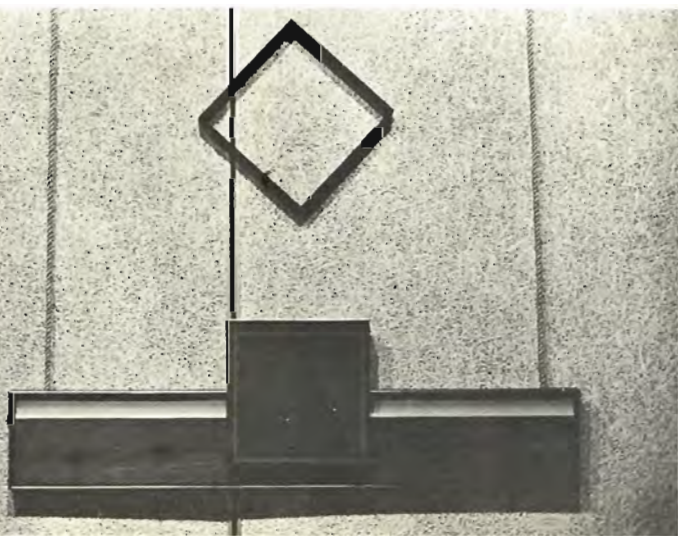
**Julio Suárez:** Nace y reside en Puerto Rico. Julio nos ha mostrado cuatro pinturas recientes: Pájaro del sol, Casillero del diablo, Palo viejo y Una vez más, todas de igual tamaño (formato mediano) y hechas de acrílico.

En estas obras podemos ver la dirección que ha tomado su trabajo. Ya no son las casas preciosistas que producía antes, ahora nos ofrece una obra madura, llena de fuerza expresiva y espontaneidad. Una obra que tiene continuidad pictórica sin caer en la repetición compositiva del cuadro, o sea, que existen ciertos rasgos comunes en cada obra y logra imágenes distintas una de las otras. Julio nos ofrece esa visión libre y refrescante de la vida a través de su pintura, pero esa libertad no es un libertinaje plástico.

Hay detrás de todo su trabajo una formación teórica del color sin ser un dictador teórico del mismo. No, no es un Mondrian o un Reinhardt en el sentido dictatorial de la palabra. Julio se guía por intuición sobre todo y es por ese factor que fluye ardiente ante nuestros ojos, penetrando luego en los interiores de nuestra siquis. La obra de Julio es como un despertar en medio de un bosque, tiene esa sensación de la aurora y esa espontaneidad del azar. Con el color Julio logra transmitirnos un sabor tropical y sobretodo mucha frescura. Son abstracciones compuestas de manchas y formas irregulares que interaccionan entre sí y ante nosotros, creando un lenguaje plástico y poético. Su pintura nos conduce a un punto sondeante e intermedio donde no sabemos con certeza si está acabada, si le falta algo o meramente si es así que existe ante nosotros.

**Wilfredo Chiesa:** Nace en San Juan, Puerto Rico y reside en

Lope Max "Ascenso No. 1", 1981 medio mixto, instalación.



ALEJANDRO SIÑE "Neon Touch Bulb" 1981  
Bombillo de neon casere, madera y electricidad.

Boston, Mass.

Wilfredo nos muestra tres novedosos "Shaped Collages" de gran formato, SIBONEY I, II, III, los cuales pertenecen a la serie Siboney. Son collages de manufactura reciente en los cuales se perciben varias gamas de matices y tonos de color. El énfasis expresivo no radica en el uso del color, sino que éste se transforma en el quehacer de la obra misma. Es un énfasis más procesal y artesanal el cual no cae en la frialdad conceptual que caracteriza un sector del arte contemporáneo, tampoco cae en lo meramente artesanal que caracteriza un vasto sector de la producción local.

Son tiernos y hermosos Shaped Collages que se crean desde la fabricación misma del papel. Son tortas de pulpa de papel procesado, con bordes irregulares los cuales el artista asombrosamente transforma en composiciones visuales y matéricas que culminan en imágenes que inmediatamente nos conducen a nuestra infancia, cuando imaginábamos duendes y elefantes.

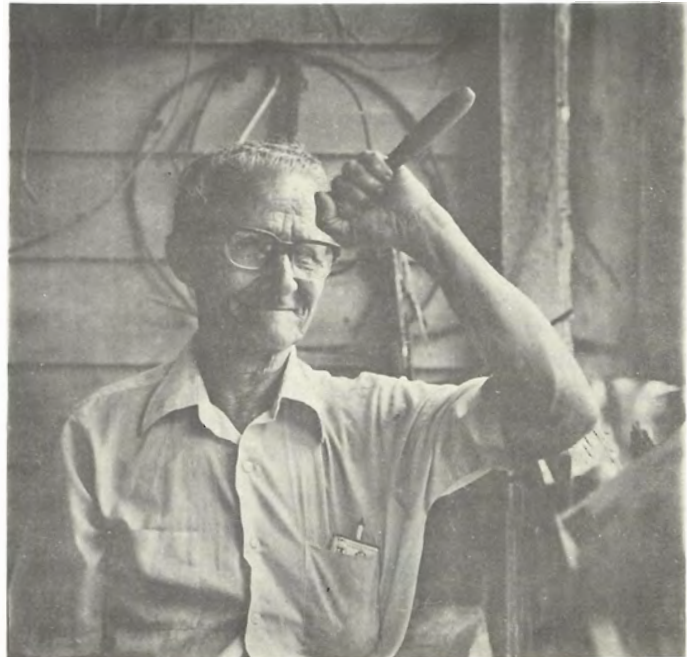
Los trabajos de Wilfredo por su innata formación tienden a ser más ambientales que ópticos. En algunos el color ha sido sobrepuesto en la superficie, en otros el color viene sembrado desde dentro de la materia, creando así un efecto más táctil y fuerte. Son trabajos que parten de una abstracción para desembocar en un romántico simbolismo.



## POR LAS GALERIAS

# Delta de Pico'

- Una serie de dibujos a crayón por Oscar Mestey, serie que el artista tituló "Tapetes para Klee" se exhibió junto a varios de los grabados, pinturas y construcciones del mismo artista, en el Museo de Ponce. Mestey, además de grabador y pintor se ha destacado en el teatro diseñando vestuarios y escenografías para Taller de Histriones y otras agrupaciones teatrales. Su magnífico sentido del color y el dominio que demuestra en su técnica al lograr ricas texturas lo señalan hoy como uno de nuestros artistas jóvenes más creativos.
- La exhibición de fotografías que bajo el título de "Santeros" presentó Rafi Díaz en la galería de la Liga de Arte, recoge interesantes momentos en que en la intimidad de sus talleres, siete artesanos puertorriqueños tallan y decoran los ya conocidos santos que hace siglos forman parte del folklore puertorriqueño. Por dos meses corridos recorrió Díaz diferentes pueblos de la isla visitando a estos maestros de la imaginería popular que dolorosamente están desapareciendo ante la dificultad con que se confrontan para vender su obra tanto en el mercado local como en el exterior. La talla de santos data de los tiempos de la colonización y hubo una época en que no había hogar puertorriqueño en nuestros campos que no tuviera su pequeño altar con el santo de su devoción tallado por las manos de nuestros artesanos. La exhibición fue muy visitada.
- El 15 de octubre de 1982 abrió en la sala del Museo de la Universidad de Puerto Rico una interesante exposición de dibujos y serigrafías del destacado grabador uruguayo Pablo Obelar, cofundador del conocido grupo Grabas de Buenos Aires. Obelar ha exhibido extensamente en América y Europa y aunque ha incursado en varias disciplinas de las artes plásticas, ha sido en la serigrafía donde se ha destacado conquistando en ésta auténticos logros.
- El conocido pintor puertorriqueño Jorge Rechany acaba de exponer en el Museo de Bellas Artes del Instituto de Cultura su obra más reciente. Como en anteriores exhibiciones podemos apreciar en la pintura de Rechany una notable preferencia por la figura humana; esta vez acentuada en su serie Metamorfosis, donde, en una extraña unión de formas -el cuerpo femenino y sillas- logra una visión erótica de extraña sensualidad. Rechany ha exhibido numerosas veces en su patria y en el exterior y varias de sus pinturas forman parte de importantes colecciones de Europa, Estados Unidos y Puerto Rico.
- La Galería Palomas anualmente organiza en diciembre su



Sr. Carlos Vázquez. Ciales. (Rafi Díaz)



JORGE RECHANY Metamorfosis X, óleo.





Harry Sternberg "Tres paisajes" (óleo)



Moya "La blanquita tía de Domingo García" (acrílico)

Exposición Colectiva de la Temporada Navideña, que este año, como en los anteriores, resultó sumamente interesante. Expusieron, entre otros, Pazmiño, Carlos Collazo, Moya, Alicea y Rivera Rosa.

Ramiro Pazmiño, pintor colombiano establecido en Puerto Rico por los últimos diez años, presentó dos excelentes pinturas y una escultura de su más reciente serie de 1982. Carlos Collazo, joven pintor puertorriqueño, presentó también dos pinturas cuya temática, interiores donde la figura ausente va dejando su huella, es de una gran calidad plástica. La obra de Roberto Moya es algo diferente a sus obras anteriores en cuanto al color, textura y composición, aunque la temática se repite con bastante frecuencia. Moya, pintor puertorriqueño que estudió en Nueva York, es conocido a través de su obra figurativa en la que predominan los niños en diferentes actividades

propias de su edad. Vimos por primera vez dos pinturas del conocido grabador puertorriqueño Rafael Rivera Rosa y varias obras también del excelente grabador José Alicea donde se aprecia el dominio absoluto que tiene el artista de la exigente disciplina.

También estaba representada en la colectiva de artistas exclusivos de la galería la obra de dos pintores norteamericanos, John Dawson y Harry Sternberg. El primero es un conocido pintor del suroeste de Estados Unidos y el segundo un pionero del grabado en su país que fue profesor de la Liga Estudiantes de Arte de Nueva York por varios años. Se le reconoce como un importante representante del grupo de pintores expresionistas americanos y compañero de Avery, Levine, Solla y Evergood.

Ramiro Pazmiño "Buscando el milagro" (acrílico)



JOE DAWSON "Matrimonio Inconcluso"





- En la Galería de la Liga de Arte se presentó una importante colectiva de la obra de los profesores de la Liga, que resultó muy interesante dado la calidad de la misma. Myrna Báez, Ramiro Pazmiño, Carlos Collazo, Gloria Duncan, Zilia Sánchez, Raúl Zayas, Juan Ramón Velázquez, y Mary Ann McKinnon, son algunos de los profesores que expusieron.

También se montó una exhibición de los estudiantes avanzados del curso de Cerámica donde se pudo apreciar la magnífica labor que están realizando en este campo los profesores Sylvia Blanco, Lorraine de Castro y John Balossi.

- La Sociedad Puertorriqueña de Caligrafía con la

colaboración de la Liga de Arte y del internacionalmente conocido calígrafo puertorriqueño Guillermo Rodríguez, presentó una excelente exposición de caligrafía. Esta es la primera vez que una exposición como ésta se presenta en Puerto Rico. La misma fue visitada por cientos de personas que quedaron entusiasmadas con la calidad de la obra expuesta.

- Richard Pagán, prometedor artista puertorriqueño, participó en el concurso "Seven Award Winners" que organiza todos los años el Museo de Arte Parrish de Southampton, siendo uno de los siete premiados entre más de 800 concursantes. El premio consistió de una exposición de su obra en el mismo museo.

## AUGUSTO MARIN EN BELLAS ARTES

- Recientemente se develó en el Centro de Bellas Artes el mural "Las Musas" del artista puertorriqueño Augusto Marín. Comisionado por el Banco Popular, este mural viene a completar la trilogía de obras de arte monumentales que adornan los muros exteriores del edificio.

El mural es una composición horizontal formada por enormes planchas hechas con una mezcla de hormigón y fibra de cristal ajustadas al muro con metal. Aunque el mural de 32 pies de alto por 79 pies de ancho fue concebido para ser hecho en cemento, el artista tuvo que optar por otro material más liviano ya que los expertos opinaron que la pared donde se colocaría no resistiría tan tremendo peso y la plaza, edificaba sobre un túnel, tampoco resistiría el peso de las enormes grúas que se utilizarían para montar el mismo.

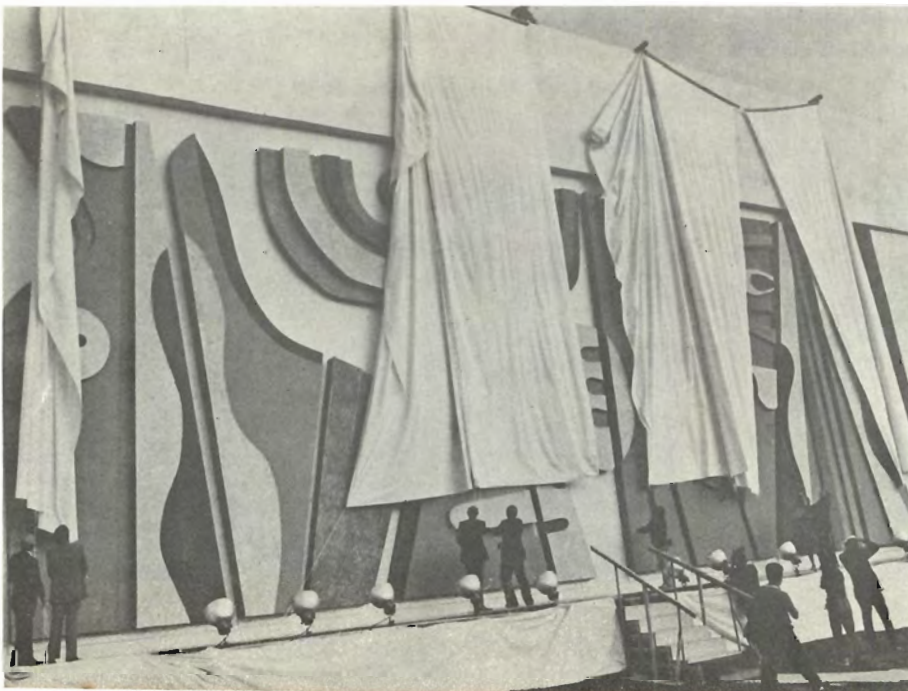
Las cuatro figuras abstractas que forman el conjunto de la obra representan las artes interpretativas, el teatro, la música, el baile y la ópera.

Marín es un conocido pintor y escultor cuya obra se



"EL MURAL"

encuentra representada tanto en museos y edificios públicos como en múltiples colecciones privadas de Puerto Rico y del exterior.



AUGUSTO MARIN

"Develación del Mural en el Centro de Bellas Artes".



# LA LIGA EN SU DECIMOQUINTO ANIVERSARIO

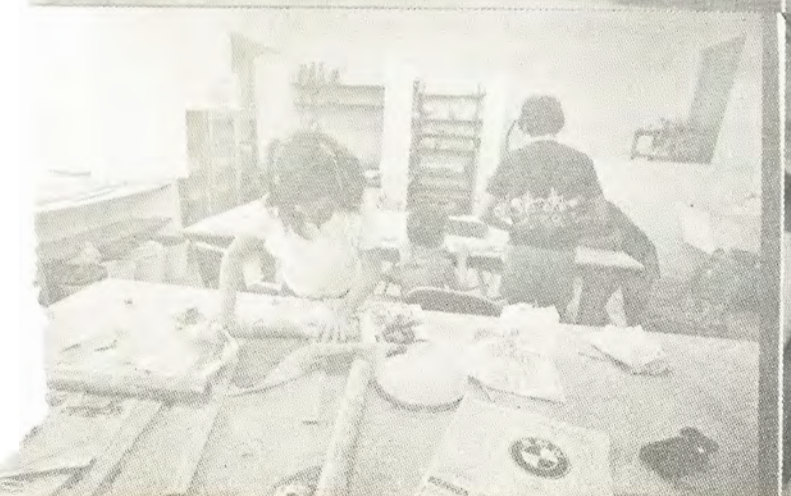
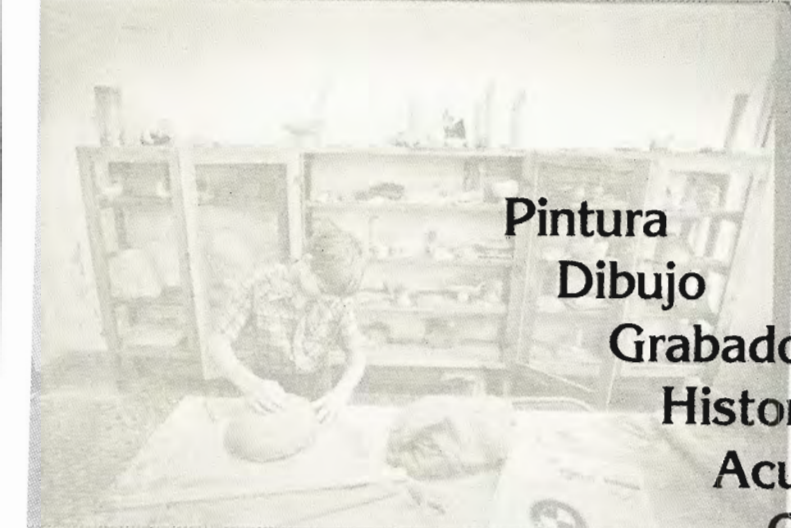
"Exposición SIN NOMBRE EN LA "Liga".

"La Liga de Arte de San Juan'  
vista del patio.

**Pintura**  
**Dibujo**  
**Grabado**  
**Historia del Arte**  
**Acuarela**  
**Cerámica**

**Fotografía**  
**Caligrafía**

**Arte para niños**



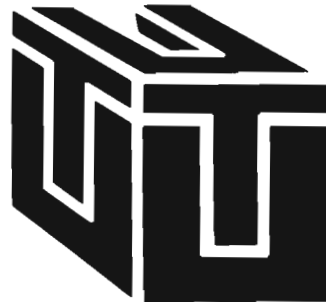


# Banco Popular de Puerto Rico



*...más cerca de usted.*

Miembro FDIC



## UNION TRUST COMPANY

**Servicios  
especializados  
para nuestros  
clientes.**

- Servicios Bancarios
- Certificados de Depósitos
- Servicios Fiduciarios
- Créditos Comerciales
- Servicios Institucionales

Calle Tanca Núm. 250, Viejo San Juan, P.R. 00902

**Tel. 792-5300**

MIEMBRO F.D.I.C.



# Kidder, Peabody & Co.

INCORPORATED



The history of Kidder, Peabody  
dates back over a 100 years.  
Our involvement with Puerto Rican finance  
dates back to 1948.

Both our history and our involvement  
with Puerto Rico have proven rewarding.

Ramón M. Almonte  
Raúl A. Benavides, AVP  
Guillermo Camacho, AVP  
Pedro A. Colón-Ferreira  
Catherine M. Cruz\*  
Dr. Manuel Escobar  
Carmen M. Fernández-Sein, AO  
Thomas M. Garity, VP

Garrard Harris, III  
Paul S. Lausell  
César A. Montilla, Jr., VP  
Douglas G. Patton\*  
Eduardo Pérez  
Robert E. Pile\*  
Pedro J. Serrallés IV  
William Torres\*

\*Investment Executives in Training



# ofi-arte

material de oficina - arte - escolar - copias xerox

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

## PATROCINADORES DE LA REVISTA PLASTICA

Atlantic Southern Insurance Company  
Bacardi Corp.  
Banco de San Juan  
Banco de Santander  
Banco Popular de Puerto Rico  
Galería San Juan  
General Electric Co.  
Girod Trust Co.  
G.I.T. & Moulding  
G.T.A. Sylvania  
Guaranty Insurance Corp.  
Gulf Petroleum, S.A.  
Kidder Peabody & Co.  
L'Atelier  
Lic. Rafael Escalera  
Lic. Armando Lasa  
Lic. Emilio Pena  
Lic. José Angel Rey  
Lic. Arturo Trías  
Merril Lynch, Pierce, Fenner & Smith, Inc.  
Ofi-Arte  
Olympic Mills  
Peat Marwick Mithchell & Co.  
Poster Products  
Puerto Rican Cement Company, Inc.  
Roche Products, Inc.  
Sun Refining & Marketing Co.  
Superior Paint Mfg. Co.  
Wendy's  
Sr. Guillermo Rodríguez  
Sra. Gloria Moscoso  
Torres, Padilla, Arias & Co. CPA

# Plástica

Publicación bi-anual  
de la Liga Estudiantes de Arte.

Apartado 5181, Pta. de Tierra,  
Puerto Rico 00906

Suscripciones:

Puerto Rico: \$6.00 al año

Exterior: \$8.00 al año

Imprenta Model Offset Printing, Inc.





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

SECRETARIA DE CULTURA Y TURISMO  
 LAS ÚLTIMAS SOLERÍAS DE NUESTRA  
 HISTORIA QUE LA RAZA IBERICA HA PER  
 LA ACTITUD PARA LA SUPERVIVENCIA  
 GENIO CON QUE ENSANCHO LOS PLIC  
 LOS DEL PLANET

Funcionamiento  
 de Caligrafía

al borde de sus su  
 deshojaron su frente  
 y su mañana  
 hicieron triza  
 corazón de isla.

HUMANANA Y PRONIT  
 JUSTICIA IMPARCIA

As is the life of the  
 leaves so is that  
 of them.  
 The wind scatters  
 the leaves to be  
 around and be  
 dispersus to rest  
 plus forth others.  
 one generation of  
 men comes and  
 another ceases.

Abcdefghijklmno  
 pqrstuvwxyz

Teach  
 yourself  
 which  
 can do



ESTUDIANTES DE ARTE

+ Grande + es + el + misterio + de + la + piedad +

APUNTARON AL HOMBRE  
 QUINCE AÑOS  
 CAYO EN EL MONTA  
 AL BORDE DE SUS SUEÑOS  
 DESHOJARON SU FRENTE  
 Y SU MAÑANA  
 HICIERON TRIZA  
 SU CORAZON DE ISLA.

Somos  
 absorbibles  
 si desaparecemos.

