

PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE
DE SAN JUAN

NÚMERO ESPECIAL DEL 25º ANIVERSARIO
AÑO 15, VOL. I, NÚM. 21, SEPT. 1993





REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

Año 15, Vol. I, Núm. 21 Septiembre 1993
Número especial del 25º Aniversario de la Liga \$10.00

La Liga de Arte de San Juan es una institución sin fines de lucro, dedicada al total desarrollo del estudiantado a través de su escuela, galería, talleres y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior.

RECONOCIMIENTO

Agradecemos la cooperación de nuestros distinguidos colaboradores, de los artistas cuyas obras se reproducen en este número y de las siguientes entidades: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo de Arte de Ponce, Galería Botello (Plaza Las Américas), Oficina de la X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, National Endowment for the Arts, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, Compañía de Turismo de Puerto Rico, Galería Luigi Marrozzini.

JUNTA DE DIRECTORES

Rafael J. Torres Torres, Rosita Haeussler, Luis Ivorra, Puruca Orraca, Lydiá Ortíz, Frances Picó, Sonia de Hostos de Rodríguez, Marco Peña, Miriam Zamparelli, Marie Beatty, Virginia Vigié.

JUNTA EDITORA

Delta Bravo de Picó, Elsa Costas García, Rafael J. Torres Torres, Ramón Arroyo Carrión.

EDITORIA INVITADA

Diana Cuevas

PORTADA

Carlos Collazo, *Escenografía del crimen* (serie), 1985, acrílico sobre lienzo, 48 1/2" x 48 1/2". Colección Café Yaucono, Jiménez & Fernández, Inc. Foto: Eric Borcharding.

DISEÑO GRÁFICO: José A. Peláez

TIPOGRAFÍA: Mary Jo Smith Parés

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

Impreso en: MODEL OFFSET PRINTING

Indice

| | |
|---|-----|
| Dedicatoria | |
| <i>A Delta Bravo de Picó</i> | 3 |
| En los años de la Liga | |
| <i>Marimar Benítez</i> | 5 |
| En el centenario de <i>El velorio</i> de Francisco Oller | |
| <i>Osiris Delgado Mercado</i> | 19 |
| Apuntes sobre la abstracción en las Antillas del Caribe hispano | |
| <i>Jeannette Miller</i> | 21 |
| La Liga ante el espejo | |
| <i>Jorge Rigau</i> | 33 |
| Mira, mira, mira: Juan Sánchez, pintor neorrican | |
| <i>Efraín Barradas</i> | 37 |
| Desde el cuerpo | |
| <i>Antonio Martorell</i> | 51 |
| <i>Niebla, Latinoamérica y el mundo</i> | |
| <i>Olga Nolla</i> | 55 |
| Hacia una Recuperación de la Res-Pública: Comentario sobre las Obras del Quinto Centenario en la Ciudad de San Juan | |
| <i>Héctor Arce</i> | 59 |
| Carlos Collazo: virtuoso y aventurero de la plástica | |
| <i>Mari Mater O'Neill</i> | 73 |
| La conservación de obras de arte | |
| <i>Rafael J. Torres Torres</i> | 79 |
| De cómo el autor perdió el miedo | |
| <i>Antonio Martorell</i> | 87 |
| Arte y postmodernidad: El caso de Walter Benjamin | |
| <i>Eliseo R. Colón Zayas</i> | 91 |
| X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe | |
| <i>Myrna Rodríguez</i> | 99 |
| La arquitectura como visión de una época | |
| <i>Carmen Dolores Trelles</i> | 105 |
| Nuestros nuevos vecinos: Crítica de las recientes esculturas públicas | |
| <i>Manuel Álvarez Lezama</i> | 109 |
| Saludos a la Liga Estudiantes de Arte: 25 años dedicados a la formación y divulgación de las artes plásticas | 118 |
| Por las Galerías | |
| <i>Delta Bravo de Picó</i> | 125 |



Delta Bravo de Picó

Dedicatoria

A Delta Bravo de Picó

Este número especial de **Plástica**, revista de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan, se publica con un propósito muy particular: conmemorar el vigésimoquinto aniversario de la institución. Celebramos un cuarto de siglo dedicado a la enseñanza y promoción del arte, al enriquecimiento espiritual de nuestro pueblo a través de uno de los productos más decantados del hombre. El arte es, sin lugar a dudas, reflejo de nuestras vivencias más íntimas, de nuestras aspiraciones más altas, de nuestra particular manera de ver y aprehender el mundo que nos rodea.

Esos veinticinco años han estado estrechamente ligados, en múltiples formas, a una persona muy especial, Delta Bravo de Picó. Es difícil pen-

sar en un momento importante en la historia de la institución en el que ella no haya estado presente o no haya participado con el entusiasmo y espíritu de compromiso que la han caracterizado siempre. Ella estuvo presente en el momento de su nacimiento y la cuidó durante los primeros años de desarrollo. Ella la ayudó a crecer y arraigarse, a ahondar y extender sus raíces en terreno fértil, a fortalecer su tronco para propiciar un ancho ramaje y una copa frondosa de buena sombra.

Ella, siempre presente, siempre generosa, asumió en muchas ocasiones la dirección de la Liga, rompió el viento, en su navegar, como fuerte e indomeñable mascarón de proa. Desde hace algunos años, como Directora de la Escuela, ha continuado dan-

do norte al más importante de nuestros objetivos: la enseñanza del arte.

Delta Bravo de Picó es, para todo aquel que conoce y quiere a la Liga, el ejemplo más diáfano de dedicación, de voluntad y empeño de lucha por la continua superación de la institución. Por ello y como muestra de nuestro profundo agradecimiento, se le han dedicado los actos de celebración del vigésimoquinto aniversario y le dedicamos asimismo la publicación de este número especial de **Plástica**, revista que ella ayudó a crear y a la que se ha dado también con la mayor intensidad.

Rafael J. Torres Torres
Presidente
Liga de Arte
de San Juan

Arnaldo Roche Rabell. *El Reino de Pantaleón*, 1991, óleo sobre lienzo, 198.1 x 198.1 cm.



En los años de la Liga

Marimar Benítez

En 1968, el año en que se fundó la Liga, Rafael Ferrer conmocionó al mundo del arte de Nueva York con su pieza “Philadelphia Leaves”; con 84 “bushels” de hojas llenó los elevadores o las salas de exposición de varias galerías. Luis Hernández Cruz presentó ese año en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid una exposición de objetos realizados en plexiglás y fibra de vidrio. Unos meses más tarde, en el lejano Mayagüez, Robert Morris hacía su “happening”/instalación, en el campus universitario de lo que entonces se conocía como “el Colegio”, ahora Recinto Universitario de Mayagüez. Bajo el auspicio del entonces Rector, José Enrique Arrarás, se da una impresionante serie de exposiciones del arte que dos años más tarde Marta Traba iba a condenar como serviles imitaciones de las metrópolis.¹

En 1968 se conmemoró el centenario del Grito de Lares, y la producción de un nutrido número de gráficas y carteles documenta el arraigo de la gráfica de protesta y de contenido político. Stokely Carmichael, portaestandarte de las Panteras Negras y el Black Power, encabezó ese año una marcha multitudinaria en San Juan contra el discrimen, la

Guerra de Viet Nam y el SMO (servicio militar obligatorio). Pero los vientos de las vanguardias soplaban con fuerza huracanada; las tendencias internacionales y nuestra plástica de identificación nacional nunca estuvieron tan alejadas como durante los primeros años de vida de la Liga.

La década del 60 marcó la hegemonía total de los EE UU (léase la ciudad de Nueva York) como nuevo centro del arte occidental. Pop, Op, Conceptual, Body art, Color field, Earth works, Arte mínimo, Arte Povera: las propuestas cada vez más insólitas, aunque se generaran en París, Bélgica o Italia, nos llegaban vía Nueva York y se convertían en otros tantos logros del arte norteamericano, que parecía ser un fenómeno de eterna renovación. Los nuevos movimientos de las décadas de los sesenta y setenta venían bendecidos por la reverencia cuasi religiosa que se había desarrollado en los EE UU hacia el expresionismo abstracto de la década anterior. Nos vendieron la abstracción como un estilo de carácter “universal”, es decir que valía, igual que el dólar, para todo el mundo. Pero, además, nada menos que un crítico e historiador de la talla de Meyer Schapiro aseguraba que:

La década del 60 marcó la hegemonía total de los EE UU (léase la ciudad de Nueva York) como nuevo centro del arte occidental. Pop, Op, Conceptual, Body art, Color field, Earth works, Arte mínimo, Arte Povera: las propuestas cada vez más insólitas, aunque se generaran en París, Bélgica o Italia, nos llegaban vía Nueva York y se convertían en otros tantos logros del arte norteamericano, que parecía ser un fenómeno de eterna renovación.

(La pintura y la escultura) le ofrecen a muchos sectores un equivalente de lo que constituye la vida religiosa: la sumisión sincera y humilde a un objeto espiritual, experiencia que no se da automáticamente, sino que requiere preparación y pureza de espíritu.²

El prestigio del arte de la metrópoli venía avalado por una crítica que sucumbió y nunca ha podido sobreponerse a la hipérbole. La escuela puertorriqueña, lanzada en 1950 por los artistas del Centro de Arte Puertorriqueño, con su agenda nacionalista y populista, nunca se vio más asediada que en los primeros años de este período que me ha tocado reseñar.

En la década de los sesenta se concreta la internacionalización de la crítica de arte. Todos leemos las mismas revistas y tarde o temprano trascienden a nivel popular los aspectos más superficiales del aconte-

cer en el mundo de las artes. Los periódicos, la radio y la televisión nos informan de la escalada en el precio de las obras de arte, mientras que en las casas de subasta de Nueva York las altas sumas pagadas suscitan rondas de aplausos. La plástica se acerca de manera cada vez más peligrosa al mundo del espectáculo: Frieda Kahlo ha hecho el "cross-over" como la artista preferida de Madonna.

La internacionalización de la crítica parecía tener consigo una aparente homogeneización cultural. Marta Traba criticó de manera muy intensa las imitaciones provincianas, defendió con su inspiradora vehemencia las auténticas expresiones regionales, que bautizó "arte de la resistencia". Pero el formalismo no es compatible con expresiones y escuelas regionales, de manera que la defensa a ultranza de uno es a detrimento del otro, contradicción que Traba nunca pudo superar. La ola del

Si uno era joven y rebelde resultaba imposible no dejarse seducir por una práctica basada en mofarse de las vacas sagradas, desacralizar los museos, como literalmente hizo Rafi Ferrer al embarrar de grasa las paredes del Whitney en 1970.

arte norteamericano arrasó con el prestigio de la figuración, la pintura de caballete, la imagen significativa. La pintura de contenido pasó a formar parte del récord arqueológico.

La historia es triste e irónica: unas vanguardias, cada vez más rebeldes, realizaban obras que siempre terminaban siendo abrazadas por el establishment que estas vanguardias querían destruir. En la década de los setenta, cuando la Liga iba tomando auge, culmina ese proceso con la desaparición del objeto artístico, sustituido por la documentación fotográfica y la descripción narrativa del evento. De ser el objeto sublime de contemplación religiosa de Meyer Schapiro, la obra de arte desapareció y la práctica artística quedó relegada a lo decorativo, sin profundidad ni relevancia, como insistía Andy Warhol. Marcel Duchamp, que dejó de hacer arte para dedicarse a jugar ajedrez, fue y sigue siendo el paradigma de esa gran ola Neodada. Si uno era joven y rebelde resultaba imposible no dejarse seducir por una práctica basada en mofarse de las vacas sagradas, desacralizar los museos, como literalmente hizo Rafi Ferrer al embarrar de grasa las paredes del Whitney en 1970. Acá en el patio, las alegorías políticas de un Carlos Raquel Rivera parecían pertenecer a otro siglo ya pasado. Lo moderno era destruir el establishment, acabar con el arte.

Robert Morris y Rafael Ferrer. *La lona y la gasolina*, de los eventos Morris, 1969, Universidad de Puerto Rico, recinto de Mayagüez.





Si bien es cierto que la crítica se internacionaliza, el auspicio, la percepción y producción de objetos artísticos sigue siendo un fenómeno eminentemente regional. Las élites locales pueden sentirse atraídas por las maromas de las vanguardias de Nueva York, pero, por más pro-americanas que sean, no salen corriendo a auspiciar sus proyectos. ¿Qué pasaría si un artista como Rafael Rivera García (que se autoproclama en favor de la estadidad para Puerto Rico) exhibe fotografías de una caminata por las montañas o unas huellas en la arena como su última obra de arte? No hay que ser adivinólogo para saber que nadie lo tomaría en serio, contrario a lo que sucede con artistas establecidos en París, Nueva York o Berlín. Pero el ejemplo es completamente hipotético, pues en esencia los artistas de Puerto Rico no estaban dispuestos a abandonar la creación de objetos artísticos. Los planteamientos de las vanguardias comenzaron a verse no como paradigmas universales sino como expresiones y respuestas específicas a las condiciones del arte en la metrópoli. Esa concepción sentó las bases para la desilusión con y disolución de esa hegemonía norteamericana.

Artistas como Myrna Báez o Francisco Rodón tenían su propia agenda y emprendieron el arduo nado contra la corriente: encontraban consuelo en Botero, Coronel, Claudio Bravo o Francis Bacon, sin hablar de Picasso, quienes realizaban un arte radicalmente diferente. A principios de los ochenta llegan de Europa los aires del cambio: el neoexpresionismo alemán y el italiano comienzan a desplazar el callejón sin salida de las propuestas Neodada encabezadas por la Escuela de Nueva York. En 1982 la exposición en Berlín titulada *Zeitgeist* y la *Documenta* en Kassel de ese mismo año señalan la vuelta a la pintura de caballete, a la obra de contenido social. En la década de los

Francisco Rodón. *Andrómeda*, 1971-73, óleo sobre lienzo, 196 x 137 cm.





Myrna Báez. *El maguey*, 1976, acrílico sobre lienzo, 183 x 91.5 cm.

En la década de los ochenta 'el contexto' se puso de moda otra vez, con lo cual se alude a la obra que hace referencia o comenta sobre la realidad. La figuración y el arte comprometido salen de su largo destierro gracias a que el neoexpresionismo de alemanes e italianos le abrió los ojos a los críticos.

ochenta “el contexto” se puso de moda otra vez, con lo cual se alude a la obra que hace referencia o comenta sobre la realidad. La figuración y el arte comprometido salen de su largo destierro gracias a que el neoexpresionismo de alemanes e italianos le abrió los ojos a los críticos. Otra vez iban los artistas a tener permiso para hacer pronunciamientos sobre su sociedad. La última versión de *Documenta*, recoge el cambiante énfasis de esa crítica internacional. Al igual que en el mundo de la economía, la presencia norteamericana sigue siendo importante, pero no dicta las pautas como lo hacía en las últimas tres décadas.

En 1986 Haydée Venegas y esta servidora organizamos una exposición colectiva para conmemorar los 25 años del Museo de Arte de Ponce.³ Al recorrer entonces más o menos este mismo camino analicé los conflictos del rechazo a la penetración cultural versus adopción o copia de las tendencias que se barajaban en el arte internacional, y en el mejor de los casos, la adaptación de ese lenguaje formal a la realidad nuestra, dentro del gran cuadro de nuestro conflicto de identidad. En esencia, los artistas de Puerto Rico confrontan el mismo dilema que han tenido ante sí siempre los artistas de provincia: seguir trabajando en la forma tradicional, copiar lo que se hace en la metrópoli o utilizar la tradición monumental para forjar un lenguaje propio. A mediados de la década pasada ese análisis resultaba escandaloso; en 1993, la identidad se debate en todos lados. Las diferencias étnicas y culturales de los pueblos del mundo es asunto candente en este fin del milenio alumbrado por conflagraciones entre tribus. Es paradójico que la homogeneización implícita en un mundo unido por la tecnología de las comunicaciones irrumpa en guerras

tribales. El “nuevo orden mundial” de este fin de siglo cada vez se parece más al desorden global del “fin de siècle” decimonónico.

Aunque lo que sucedió desde 1968 no ha cambiado, nuestra óptica es necesariamente diferente. Entonces el “eclecticismo” todavía no había tomado acepciones positivas; el fenómeno de la variedad de estilos en boga incluso ha llegado hoy día a denominarse “pluralismo”, vocablo de raigambre estrictamente democrática. Los críticos quisimos advenir a portaestandartes de la tolerancia, aceptando con igual validez una muestra de papeles escritos a maquina esbozando algún concepto, un fotoensayo y una exposición de enjundiosos lienzos realizados en la antigua técnica del óleo. No comparo esos criterios tan abiertos, creo que hay diferencias muy sustanciales entre hacer un pronunciamiento y realizar una obra de arte. Pero independientemente de esa salvedad, el saldo de este “pluralismo” ha sido positivo al permitir que se escuche la polifonía de voces que caracteriza la sociedad humana.

Esta larga introducción es necesaria para establecer el fondo contra el cual se proyecta nuestra plástica durante estos años. Todos respondemos a las modas, al “espíritu de la época” y a la sociedad que nos forma. El prestigio del arte de la metrópoli y la demanda de rechazar la penetración cultural, adelantar lo puertorriqueño o la inferiorización de ser otro “colored minority” de los EE UU, la defensa de lo propio y el anhelo de ser norteamericanos, son las fuerzas antagónicas y contradictorias que proyectan las siguientes tendencias.

La herencia del formalismo

La experimentación formal es quizás una de las características principales del arte del siglo XX. Este

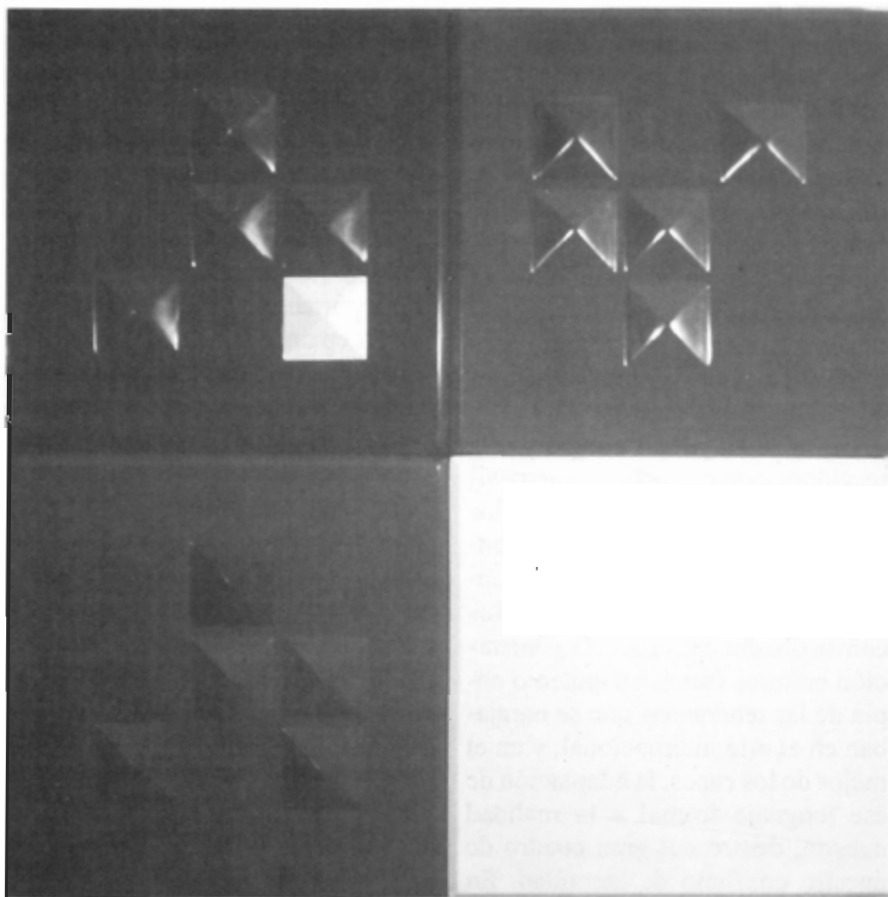
En esencia, los artistas de Puerto Rico confrontan el mismo dilema que han tenido ante sí siempre los artistas de provincia: seguir trabajando en la forma tradicional, copiar lo que se hace en la metrópoli o utilizar la tradición monumental para forjar un lenguaje propio. A mediados de la década pasada ese análisis resultaba escandaloso; en 1993, la identidad se debate en todos lados.

acercamiento ha significado la sustitución del contenido por la retícula; la pintura adviene al denominador más bajo: una superficie plana cubierta de pigmento. Este dictum, enunciado por Maurice Dennis el siglo pasado, amenazó con ser la némesis de la plástica del siglo XX. El consecuente empobrecimiento del arte no parece molestarle a las olas sucesivas de adeptos a la retícula. Los críticos, paradójicamente, encuentran argumentos sofisticados y cada vez más recónditos para mantener como paradigma una práctica repetitiva y aburrida.

La experimentación formal va mano a mano con el uso de nuevos materiales tomados del mundo de la industria. El desdén por los conocimientos técnicos y el énfasis en lo espontáneo se combinan para dejarnos como saldo obras que, como las instalaciones, gozan de sus 15 minutos de fama, pero probablemente no duren mucho más.

La experimentación formal, por otra parte, dejó un saldo positivo en tanto y en cuanto forzó a los artistas a indagar y explorar acercamientos y procesos diferentes. La obra de Myrna Báez, Carlos Irizarry, Francisco Rodón, Jaime Suárez y Arnaldo Roche se enriqueció grandemente con el pie forzado de la experimentación formal. No así la de Nick Quijano, que amenaza con dejar de realizar sus extraordinarias pinturas de caballete por el empleo de materiales industriales.

Los acercamientos más rigurosos y exactos del formalismo, como el arte cinético (Op) o el "hard-edge" no tienen gran arraigo entre los abstractos puertorriqueños. Antonio Navia, Paul Camacho y Lope Max Díaz se desempeñan en esta arena, pero numéricamente predomina la abstracción expresionista, dominada por su compañero del **Grupo Frente**, Luis Hernández Cruz. La



Luis Hernández Cruz. *Módulos*, 1967, Fibra vitrea.

abstracción se convierte en un género de suprema importancia durante estos años. Luego de la desaparición del Grupo Frente, los abstractos, capitaneados por Luis Hernández Cruz, organizan la Asociación de Artistas Abstractos, que celebra varias exposiciones.

La abstracción es adoptada por la mayoría de los artistas que se forman durante los años de la Liga hasta mediados de los ochenta. La tendencia más generalizada es la recreación del paisaje, y la practican desde Julio Rosado del Valle hasta Noemí Ruíz y Carmelo Fontánez. Otros exploran

la simbolización de objetos como el muro (Oscar Mestey), los vanos (Jaime Romano, Marta Matos), con lo que se acercan a la figuración, aunque el eje sea siempre lo formal. Carlos Collazo, Betsy Padín, Pablo Shine y muchos otros artistas productos de y en relación estrecha con la Liga trabajan la abstracción en sus años formativos, género que Wilfredo Chiesa, Raúl Zayas y Julio Suárez mantienen vivo hasta el presente. El género, sin embargo, va desapareciendo de las exposiciones más recientes de estudiantes de artes plásticas.

La plástica y las artes de la representación

Los performances, las instalaciones, las no tan nuevas propuestas de esta naturaleza tardaron en llegar, pero se manifiestan de manera más o menos constante durante estos años. De las multimedia de Antonio Navia y su círculo, las aperturas de la desaparecida galería MCA en San Juan, las instalaciones de Antonio Martorell y MariMáter O'Neill y los performances de los años 80 de Arnaldo Roche sólo quedan trazos, reliquias, fotos, videos. Lo efímero de este esfuerzo no desalienta a sus adeptos. Como en el teatro, la oportunidad de trabajar en grupo, la reacción inmediata del público parecen compensar por la pérdida del objeto. Cabe destacar la aportación de Jaime Suárez a la danza y el mimodrama, aportación que va más lejos que suplir diseños de escenografía y vestuario. Oscar Mestey divide sus energías entre la plástica y la danza.

En los primeros años de la Liga se planteó abiertamente el final de la expresión personal, suplantada por la colectiva. Rosalind Krauss señala cómo en las postrimerías del capitalismo se ha ido obliterando el objeto artístico como un entepreciado, producto autógrafa de la mano de un genio creador. Las instalaciones y otros artefactos, a su vez productos de la labor de un equipo, se reconstruyen o se hacen de nuevo "in toto", mientras que los museos se sostienen en parte con la venta de reproducciones de sus pinturas y no tienen reparo en vender ediciones de sus esculturas famosas.⁴

La infraestructura para las artes

La academia, el mercado y la crítica son tres elementos indispensables en el desarrollo de una tradición artística vigorosa. La Liga ha jugado un papel importante en el desarrollo



Nick Quijano. *Dime muñeca*, 1988, guache, 60.9 x 60.9 cm.

Aunque lo que sucedió desde 1968 no ha cambiado, nuestra óptica es necesariamente diferente. Entonces el “eclecticismo” todavía no había tomado acepciones positivas; el fenómeno de la variedad de estilos en boga incluso ha llegado hoy día a denominarse “pluralismo”, vocablo de raigambre estrictamente democrática.

de los tres campos que vienen a constituir esa infraestructura. El éxito de las clases de arte para adultos y para niños ha sido espectacular. Por sus aulas ya han pasado dos generaciones de artistas y cantidad de personas que han llegado a apreciar la plástica gracias a estos cursos. No menos importante es la oportunidad de trabajo que le brinda la escuela de la Liga a los artistas jóvenes.

Las instituciones oficiales de educación superior como la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña y las universidades proveen enseñanza formal en las artes. Sin negar sus indiscutibles contribuciones al desarrollo de la clase artística del país, la oportunidad que provee la Liga de entrar en contacto con artistas profesionales en un ambiente más relajado representa una contribución vital. El programa de exposiciones y de conferencias, las charlas y simposios que la Liga ha organizado en este rico cuarto de siglo complementan la actividad docente. La sala de exposiciones cumple también la función de galería de arte, promoviendo la obra de jóvenes y artistas establecidos.

La publicación de **Plástica** es la contribución permanente de la Liga a la crítica de arte, y surge como reflejo del auge de la crítica en la prensa del país. Al presente la crítica cuenta con un número importante de profesionales, aunque ha pasado por periodos de contracción con el cierre de **El Mundo** y **El Reportero**, dos de los diarios del país. Los críticos han organizado un capítulo de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte), afiliada a UNESCO, que será el anfitrión del Congreso anual a celebrarse en San Juan en 1993.

El crecimiento de la economía de Puerto Rico ha hecho posible un renovado auge en la actividad artística: la pintura y la escultura se han beneficiado apreciablemente de la afluencia. El crecimiento en número y en calidad de galerías de arte refleja esta situación. La renovación de plazas y la instalación de monumentos públicos establece el papel fundamental de las artes en el tejido urbano. Desgraciadamente casi todos los monumentos erigidos son de pésima calidad.

La presencia pública y el patrocinio evidente de la pintura y la escultura ha suscitado el vaticinio prematuro de la correspondiente decadencia de la gráfica, medio muy difundido en las décadas antes de la organización de la Liga. Los géneros y los medios tienen sus momentos de auge y otros de contracción, pero rara vez desaparecen: el siglo XX ha visto el renacer del manuscrito iluminado. La Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, organizada en 1970, es la actividad artística más importante que se lleva a cabo en Puerto Rico. Dos exposiciones homenajes forman parte de la Bienal, dedicadas a un maestro latinoamericano y a uno puertorriqueño. La Bienal ha generado un interés constante en los medios gráficos,

que incluso ha trascendido al uso popular.

Lo nuevo que llegó para quedarse: el barro

La Liga ha jugado un papel fundamental en el espectacular desarrollo del empleo del barro como material escultórico. Los integrantes de Estudio Caparra/Grupo Manos/Casa Candina han exhibido aquí, enseñan o enseñaron, están íntimamente ligados a la Liga, aún cuando se han constituido en “rancho aparte”. La diversidad de expresiones de los ceramistas atestigua el potencial enorme de este material. A esa primera generación que se desarrolla en Puerto Rico, compuesta por Sylvia Blanco, Lorraine de Castro, Toni Hambleton y capitaneada por Jaime Suárez, se integran Susana Espinosa y Bernardo Hogan. Desarrollan ellos los nuevos talentos de Clarissa Biaggi, Manolo Borrero, Mari Gamundi, Gretchen Haeussler, Roxanna Jordán y Pedro Vázquez, Adriana Mangual, entre muchos otros ceramistas activos. Otros artistas como Ivette Cabrera Vega y Manuel A. Pagán se desarrollan independien-

La presencia pública y el patrocinio evidente de la pintura y la escultura ha suscitado el vaticinio prematuro de la correspondiente decadencia de la gráfica, medio muy difundido en las décadas antes de la organización de la Liga. Los géneros y los medios tienen sus momentos de auge y otros de contracción, pero rara vez desaparecen...

Jaime Suárez. *Vaso totémico*, 1993.



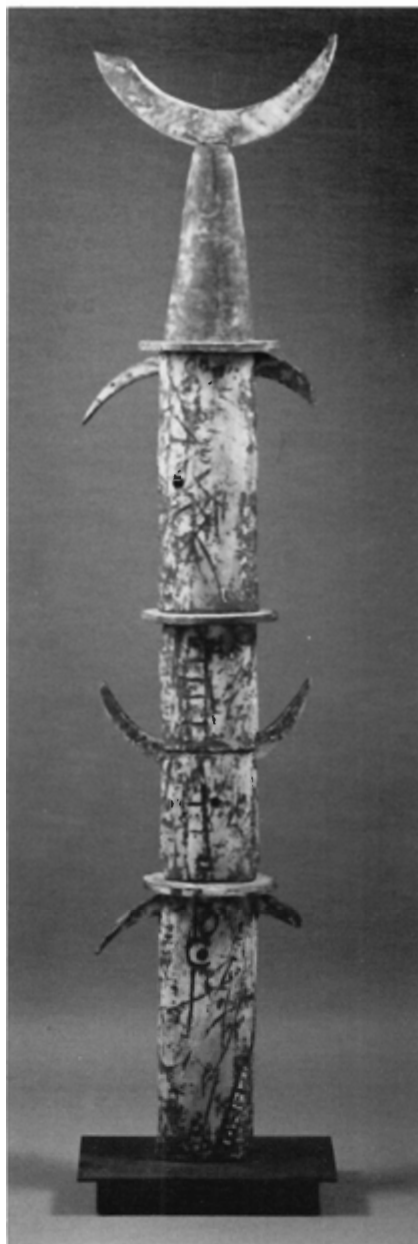
temente; Luis Leal les sirve de modelo.

Característico de los ceramistas puertorriqueños es la búsqueda de la esencia del barro. Exploran los colores, texturas y emplean métodos de producción con el potencial expresivo del material como punto de partida. El trompe l'oeil, la imitación en barro de las características de otros materiales no figura en su repertorio expresivo. El barro es empleado para confeccionar desde pequeños objetos hasta murales y esculturas monumentales. El número de artistas que emplea el barro como material expresivo ha ido en incremento, como queda patente en las diferentes ediciones de la Bienal Casa Candina. Participan activamente en competencias internacionales y han sido galardonados en Italia, Japón, Yugoslavia y Venezuela.

La iconografía de lo popular

En la etapa más reciente de los años de la Liga se evidencia el interés renovado por retratar la vida del pueblo. Aunque el costumbrismo es una modalidad que tendemos a relacionar exclusivamente con las artesanías, un número de artistas contemporáneos emplea lo popular como punto de partida para sus creaciones. La obra de Carmelo Sobrino, Nick Quijano y la obstinada referencia de Rafael Ferrer a los mares del litoral representan una "puesta al día" del costumbrismo. El acercamiento naif de Quijano lo hermana con Cajiga y Hernández Acevedo. Las cerámicas de Adriana Mangual le dan forma concreta a un entorno urbano que no ha perdido la inocencia.

Las escenas de Sobrino recrean el frenesí playero, el bullicio cuasi carnavalesco del verano en el litoral. Las imágenes playeras de Ferrer están animadas por oscuras pasiones, por conflictos de clase, raza, sexo. La belleza del entorno, paradójica-



Toni Hambleton. *Totem lunar IX*, 1992, cerámica y óxidos, 177.8 cm.

mente, acrecenta la amenaza implícita en el paraíso turístico de un Tercer Mundo minado de conflictos y anhelos, cuya simbolización termina siendo el tema de la obra de Ferrer.

El expresionismo

Resulta ser la tendencia más arraigada, en sus vertientes abstracta y

Característico de los ceramistas puertorriqueños es la búsqueda de la esencia del barro. Exploran los colores, texturas y emplean métodos de producción con el potencial expresivo del material como punto de partida.

figurativa. La bravura del trazo, el énfasis en lo gestual caracteriza la obra de Carlos Collazo, Mari Mater O'Neill, Carlos Dávila Rinaldi, Jaime Fournier, José Luis Vargas y Arnaldo Roche, entre otros. Roche rompe la tradicional separación entre el arte y la realidad, con las impresiones corporales del modelo. La tela, cual radiografía, recoge la huella de la presencia física actual del objeto o modelo representado.

trabajar a un nivel de intensidad más bajo.

La coloración intensa de gama subida de O'Neill y Fournier se combinan con una pincelada vehemente. La intensidad de las escenas de O'Neill la acercan a la obra de Rafi Ferrer. En ambos casos, la belleza del paisaje es lo primero que impacta al espectador. Atrapado en las redes del mirar, la obra comienza a revelar los detonantes que la animan.

Las estrategias empleadas por los artistas recientes reflejan la adaptación de los lenguajes de vanguardia.

Una obra conceptual de carácter político le gana a Carlos Irizarry una condena a prisión en los EE UU. Desde allí realiza impresionantes obras con el tema de la independencia de Puerto Rico. Carlos Marcial explora los levantamientos de los Nacionalistas en una prolongada serie de obras en diversos medios.



Rafael Ferrer. *Reflejo*, 1982-92, óleo sobre lienzo, 101.6 x 205.7 cm.

Como movidos por la rabia, la expresión de estos jóvenes artistas es de gran intensidad emocional. En conjunto sus lienzos configuran una especie de radiografía de la sociedad contemporánea. Particularmente conmovedores son los autorretratos de Collazo, cuya poderosa presencia es lograda con una economía de medios ejemplar. Sólo Dávila Rinaldi escapa un poco del tremendo; tal vez su formación como pintor abstracto lo haya propiciado a

El arte de significación

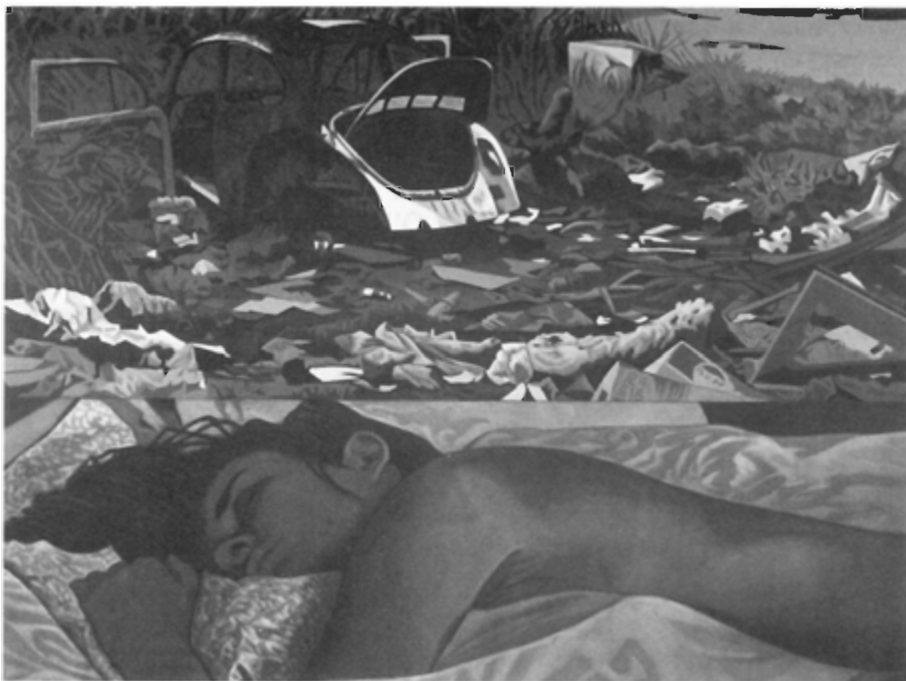
La obra de contenido político vuelve a surgir como género importante desde mediados de los años setenta. Fue un género cultivado exitosamente por la Generación del 50 y su contenido reflejaba adhesión al ideal de la independencia para Puerto Rico. La revitalización de la pintura de contenido político manifiesta rechazo al formalismo, a la pérdida de significado del Neodada.

Marcial trabaja también el tema de la profanación del paisaje en la sociedad de consumo, tema que ocupa la producción de Jaime Suárez. Suárez estira el barro, lo agrieta, lo empuja hasta romperlo, lo tajea, lo llena de incrustaciones, lo craquela con vinagre, lo deja a la intemperie para crear una superficie accidentada que refleja el paso del tiempo, las fuerzas destructivas. Marcial recoge en su obra la chatarra y basura que ahoga las paradisíacas playas del Caribe,

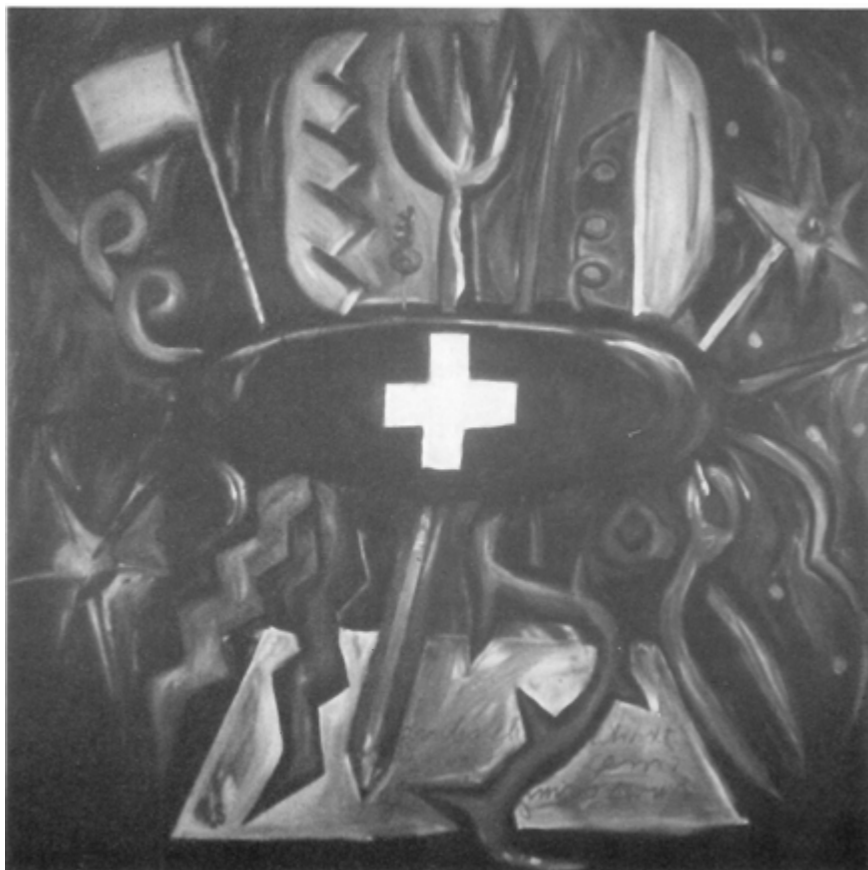
convertidas en basureros. La obra de ambos artistas denuncia el sórdido desgaste a que hemos sometido nuestra tierra.

La necesidad de una expresión de carácter trascendente lleva a un número cada vez mayor de artistas a realizar obra de inspiración místico/religiosa. Otros hacen referencia en sus obras a lo ritual, la magia, el misterio. La lista incluye artistas tan dispares como Antonio Navia y Marta Pérez, Cristina Emmanuel y Jaime Suárez, Rafael Trelles y Sylvia Blanco, Marta Matos y Pablo Rubio, Jorge Zenó y Arnaldo Roche. En la obra abstracta de Navia y Rubio las alusiones esotéricas funcionan como referentes conceptuales, que fácilmente pasan inadvertidos. Las figuraciones de Marta Matos tampoco acusan claramente la teosofía que las anima. Blanco, Pérez, Suárez y Roche, por contraste, hacen alusiones directas a la magia y el ritual. Los santos, vírgenes y altares de Marta Pérez habitan un mundo accesible pero no menos sujeto a las fuerzas de la destrucción. La profusión de flores y de ofrendas mantienen a las deidades contentas. Sylvia Blanco elabora iconos y estelas con ofrendas a los pies; sus altares y máscaras con velas y colgalejos aluden simultáneamente a una civilización primitiva y feroz. Mucha de la pintura de Roche se origina en visiones y revelaciones que ha tenido. La exploración obsesiva de su propia faz, la superficie de su obra, poblada de espectrales presencias, es a manera de un acto de exorcismo de los demonios.

La alusión al ritual aparece temprano en la obra de Suárez, en las vasijas ceremoniales, en la serie de vestimentas. A ellas se unen los altares con ofrendas, que van configurando la arqueología de una civilización inventada.



Carlos Marcial. *La resaca del sueño*, 1989, óleo sobre lienzo, 122 x 153 cm.



Jaime Fournier. *Swiss Army Knife*, 1987, óleo sobre lienzo, 147.3 x 147.3 cm.



Carlos Dávila Rinaldi. *Matadero*, 1992, óleo sobre lienzo, 152.4 x 121.9 cm.

La expresión de un contenido de significación social parte de la premisa de que la obra de arte cumple otras funciones que van más allá de su belleza formal, su presencia decorativa o su capacidad para entretener. El cinismo Neodada, inspirado en Marcel Duchamp, que permea la práctica y la crítica de las vanguardias de estas últimas décadas relegó la imagen significativa a la categoría de lo provinciano. La apuesta al “no” parece haber agotado la paciencia de un sector de la crítica, cansado del

ejercicio tautológico de mucho arte contemporáneo.⁵ Los artistas contemporáneos de Puerto Rico se colocan completamente fuera de ese esquema. Agujoneados por el problema existencial de la identidad y sobrevivencia como una cultura autónoma, su obra afirma el papel trascendente del arte en la sociedad.

MARIMAR BENÍTEZ, historiadora y crítica de arte puertorriqueña. Se gradúa de la Universidad de Puerto Rico, obtiene su

Maestría en la Universidad de Tulane en Luisiana y realiza estudios doctorales de Historia del Arte en la Universidad de Yale en Connecticut. Es autora de innumerables ensayos publicados en revistas y periódicos. Curadora de importantes exposiciones en Puerto Rico y el exterior. Se desempeñó como Curadora de Colecciones en el Programa de Museos y Parques del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y en la actualidad es Rectora de la Escuela de Artes Plásticas.

NOTAS

1. Marta Traba: **Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño**, San Juan, Ediciones Librería Internacional, 1971.
2. Meyer Schapiro: **Modern Art**, New York, Braziller, 1978, p. 224; traducción de la autora, del original que lee: “(Painting and sculpture) offer to many an equivalent of what is regarded as part of religious life: a sincere and humble submission to a spiritual object, an experience which is not given automatically, but requires preparation and purity of spirit”.
3. Marimar Benítez: “Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña” en Museo de Arte de Ponce, **25 años de pintura puertorriqueña**, febrero de 1986.
4. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, **October** £ 54, Fall 1990, MIT Press, Cambridge, Mass. Ver también de Krauss, **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, Cambridge, 6th Printing, 1989, el ensayo del mismo título sobre las ediciones de las esculturas de Rodin.
5. Ver la reseña de Peter Schejdahl del **Documenta 9** en **Art in America**, September, 1992.



Francisco Oller. *El velorio*, c. 1893, óleo sobre lienzo, 243.8 x 397.5 cm.

En el centenario de *El velorio* de Francisco Oller

(Tres efemérides cumpleaños: Puerto Rico, *El velorio* y la Liga Estudiantes de Arte de San Juan)

Osiris Delgado Mercado

Tres aniversarios, quinientos años, centenario y cuarto de siglo se dan de mano en 1993 para evocar actualizaciones que son hitos en la historia de Puerto Rico. Primero el arribo de Cristóbal Colón a nuestras playas y luego, en 1893 y 1968 respectivamente, en el campo de las artes, la plasmación pictórica de *El velorio* y la creación de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan.

Pero hoy, en este apartado, es la Liga de Arte la que rinde tributo a la circunstancia del primer centenario del lienzo que en el mundo plástico entraña la primera gran mirada integral del ser puertorriqueño. Hace cien años, 1893, que Oller firma la pintura que él aporta a la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de Puerto Rico, así, sin eufemismos. Porque si Boriquén era ya una realidad en el mundo, no lo era del todo Puerto Rico que es entonces

cuando cuaja como célula germinal humana que apunta a lo que somos hoy día. El Puerto Rico que Oller describe por vez primera plásticamente, señalando fisonomías, virtudes, defectos, ansiedades, esperanzas y naturaleza en este cosmos isleño en lienzo que conserva la Universidad de Puerto Rico.

Hemos advertido alguna vez que la riqueza en significaciones que entraña la auténtica obra de arte no sólo concierne a lo que conscientemente intenta comunicarnos el artista sino también al cúmulo de posibilidades interpretativas que propicia su subconsciente mediante formas, colores, gradaciones, texturas, elementos temáticos, etc., convertidos en signos y símbolos. Es decir, la obra de mayor profundidad no es precisamente aquella que visualmente se apoya en sugerencias o recursos pseudo-filosóficos, psicológicos o lite-

rarios sino que puede ser, como *El velorio*, aquella de trama obvia o sencilla que puede producir perspectivas de riqueza insospechada ante el buceo inteligente o intuitivo. Pero no es éste el aspecto que nos interesa tocar en esta breve dedicación conmemorativa, lo que por otra parte ya han empezado a desentrañar varios artistas jóvenes y críticos durante los últimos años, sino lo que tanto en forma explícita como implícita responde a lo que el maestro Francisco Oller nos pone con toda intención por delante en el gran cuadro de sus desvelos.

El empeño por realizar una obra de dimensión colosal es reminiscencia de los días de Oller en París, cuando los artistas añoran participar en el Salón oficial anual que incita a la confección de obras de tamaño mayor por razón de la enormidad del ámbito de exhibición. Animado por

el ejemplo de las grandes pinturas de su maestro Courbet como *El entierro de Ornans* (aproximadamente 10 pies de alto por 22 de largo), Oller se propone realizar un gran lienzo con tema puertorriqueño inspirado en la heroica defensa del lar boricua por parte del indio taíno: *La muerte de Loquillo*, del que llega a realizar un boceto. Pero si bien es tema de amor y lucha ejemplar por salvaguardar lo propio, principio del que es abogado incondicional nuestro pintor, por otra parte es pintura de historia y va contra su credo: "Tenemos necesidad de cuadros que representen nuestras costumbres, que corrijan nuestros defectos y exalten nuestras buenas acciones". Así, a la vez que queda relegada *La muerte de Loquillo*, una vez de regreso en Puerto Rico e internado en la finca de los Elzaburu en Carolina, nace la idea de *Un velorio de angelito*, verdadero título del cuadro.

La envoltura de *El velorio* nos enseña el acostumbrado baquiné tras la muerte de un niño y el acopio de detalles típicos esparcidos en el techo, piso y paredes, pero lo sustantivo del cuadro es el inventario humano de una puertorriqueñidad que el artista expone como propio de una nacionalidad homogénea, así como su convicción sobre la libertad esencial a que aspira el hombre. Reiteramos que en *El velorio* Oller capta por vez primera en la historia de nuestras artes plásticas la tipología física del puertorriqueño, sus variantes étnicas y los rasgos personales que distinguen a sus individuos por razón de hábito, oficio, constitución y temperamento. Plasma el sustrato común de nuestra gente con todos los elementos psicológicos y ambientales propios de su idiosincrasia. Todo, recogido en los modelos sacados del peonaje de la finca y de la casa grande de los señores, en las anécdotas,

supersticiones y elementos del menaje folklórico.

Tanto más dice del ideario de Oller el principio de libertad que hace significar en la figura del negro Pablo, pordiosero ambulante de Río Piedras, uno de los pocos amigos de larga plática que tiene el pintor. A don Pablo le ubica en el centro de la composición, como fiel de balanza en ese pequeño cosmos donde se debaten valores que trascienden al mosaico costumbrista o a la mera temática. No es simple coincidencia que el único personaje en actitud meditativa frente a la incógnita de la muerte es el negro esclavo, técnicamente liberado pero aún ilota de la sociedad en que convive. Es el pensador víctima del prejuicio ajeno que frente al despojo del angelito "excusado de sufrir las calamidades de la existencia" añora para sí el sueño eterno como única forma de radical liberación.

A su vez, desprendido el negro Pablo como personaje de *El velorio*, lo ubica literalmente Oller en otro cuadro suyo: un paisaje campestre típico del País con cielo de grises nubarrones. También aparece colocado en el mismo centro pero observando esta vez a un cerdo atado frente a una lata de comida. Es otra variante del pensamiento libertario significado por el artista en el Pablo de *El velorio*. Ahora mira al hombre convertido simbólicamente en cerdo cuando por un plato de lentejas (o interés acomodaticio) incurre en la dejadez de su integridad o libertad esencial. Así el negro Pablo de *El velorio* personifica el ideario humano de Francisco Oller.

Pero además en *El velorio* se dice la totalidad de la experiencia de Oller en cuanto a pintor-patriota y pintor-esteta. En su gran discurso pictórico de moral-social recurre a la técnica del realismo inspirado por Courbet

en el entendimiento de que así el mensaje llegará más directamente al pueblo. Pero en cuanto a pintor-esteta se vuelca en el paisaje que asoma por las dos puertas y ventana mediante la técnica impresionista. Ahí se hace obvia la empatía o sincronización anímica entre la variedad de matices, tonos y múltiples pequeñas pinceladas, la vibración del espacio claro, soleado, fresco y transparente del panorama campestre criollo y los suspiros y complacencias emocionales del artista. Mas también, como hemos advertido en ocasión anterior, en el detalle de bodegones y naturalezas muertas que salpican el escenario del baquiné campestre, Oller encuentra un equilibrio entre las posibilidades del sentimiento patrio y el impulso estético. Logra así una especie de compromiso o paz consigo mismo que ofrece una clave de felicidad: el consenso que supera el potencial desintegrador de la discrepancia; pero además y quizás por eso, tales bodegones y naturalezas muertas son ¡pintura de primera clase!

En ese entendimiento, *El velorio* es un regalo que en su centenario Oller le ofrece al Puerto Rico que celebra la efeméride de los quinientos años. Y en nota adjunta, desde donde está, Oller escribiría de buena gana el mensaje siguiente: "Con profunda gratitud, a la Liga Estudiantes de Arte, en San Juan de Puerto Rico, en su vigésimo-quinto cumpleaños".

OSIRIS DELGADO, pintor e historiador de arte. Autor de *Sinopsis de las artes plásticas*, tomo 8 de la Gran Enciclopedia de Puerto Rico; y de los libros: **Francisco Oller y Cestero (1833-1917), pintor de Puerto Rico**, 1983; **Miguel Pou Becerra, pintor paisajista de lo puertorriqueño**, 1980. Además ha escrito innumerables ensayos sobre las artes plásticas.

Apuntes sobre la abstracción en las Antillas del Caribe hispano

Jeannette Miller

Desde que a principios del Siglo que termina los cubistas aplicaron los elementos geométricos a las figuras tratando de captar sus esencias, el arte como reproducción de la realidad pasó a ser un recuerdo, y esta actitud provocó un sinnúmero de cuestionamientos en el hombre de este Siglo de las devastaciones.

El concepto de figuración cambió pues el concepto de realidad había cambiado: ningún artista visual, aun los que harían fotorrealismo en los sesenta, pretendería reproducir la realidad, consciente de que el acto de reproducción ya era otra cosa.

El movimiento abstracto, como lo entendieron los modernistas, fue una respuesta estética de la Europa platónica de la Revolución Rusa. Y aunque durante seis lustros de feroz lucha ideológica ha costado hacer entender que las revoluciones en arte se hacen partiendo de las formas, hoy ya nadie ignora que la comunicación se da dentro de los niveles que se trabajan, en este caso visuales, desvestido ya el artista de la obligación de ilustrar ideas, lo que

no excluye que puedan existir respuestas ilustrativas con verdaderos resultados estéticos.

Porque si hay una característica que define el arte de este Siglo es la libertad: la libertad de hacer y deshacer, la revisión de los conceptos válidos hace apenas unas horas, la multiplicidad de ideas contradictorias y simultáneas; situación producida por un universo en perenne mutación, en el que una ciencia cada vez menos humana ha tomado las riendas y el papel del hombre se encuentra progresivamente relegado. En este sentido es lógico que hoy los límites entre abstracción y figuración se desdibujen.

Recordemos que en su desarrollo el movimiento abstracto acunó múltiples definiciones: entre muchas otras cosas, se nos ha presentado como expresión del espíritu, ausencia de representatividad, destrucción de la forma, sublimación de la forma o como la forma misma.

La esquematización geométrica que es uno de los principales puntos de partida del arte moderno abstrac-

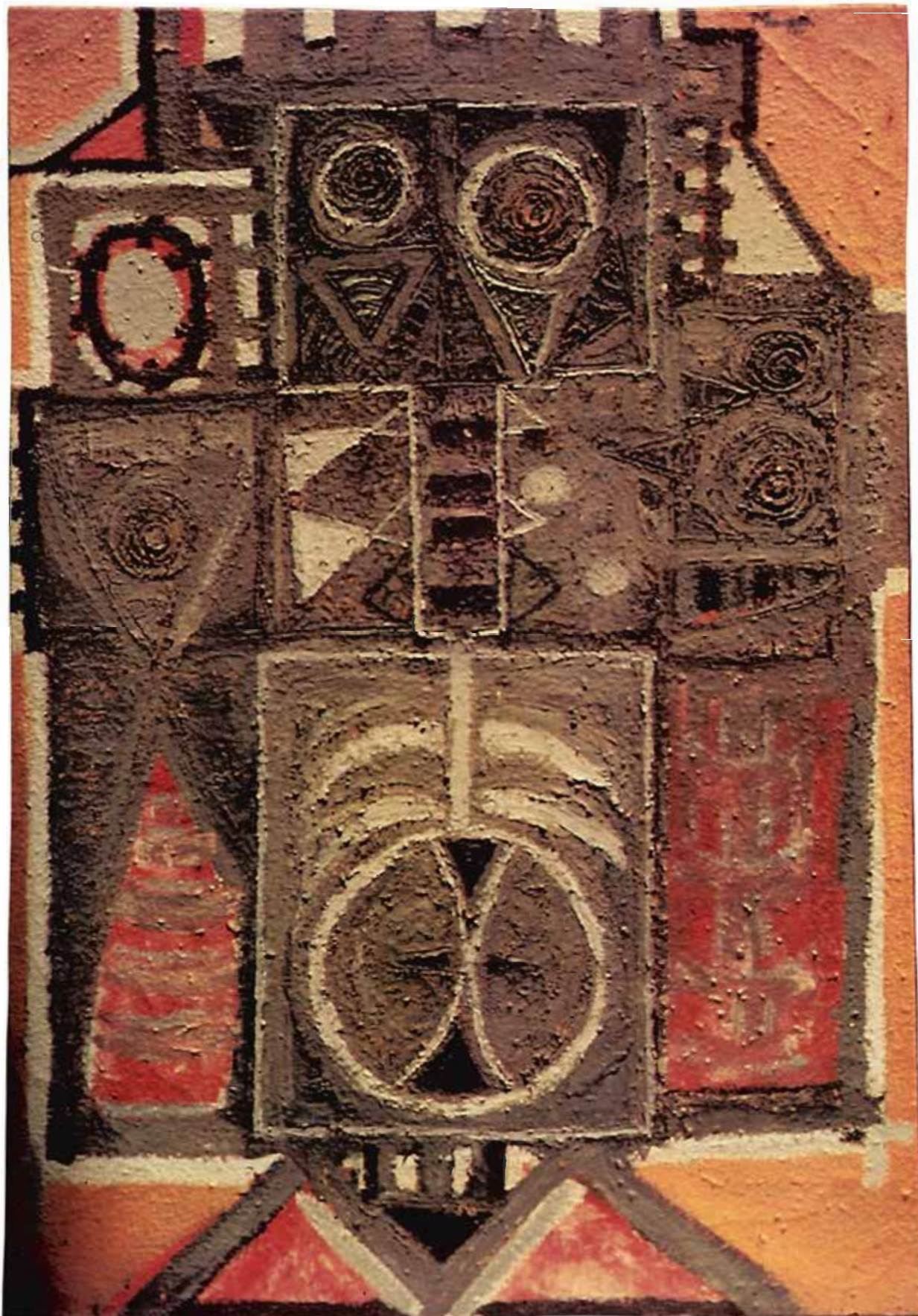
to y no abstracto, implicaba una abstracción de la figura al reducirla a sus esencias. Este tipo de abstracción ya había sido trabajado por los llamados pueblos primitivos (África, Oceanía...) habiendo florecido en las antiguas civilizaciones amerindias, dentro de las cuales consiguió resultados equiparables a las mejores obras de hoy.

En la América de habla hispana, Fernando de Szyszlo y Paul Guidicelli son excelentes ejemplos formales y teóricos de que en nuestra latitud la abstracción consiste en una vuelta a las primeras raíces, a la primera historia, a una parte determinante de nuestra identidad.

Esto no excluye que también y paralelamente se registre una producción abstracta que representa el apego mimético a respuestas estéticas concebidas por sociedades altamente tecnificadas.

Resulta una coincidencia interesante que en la década del cincuenta, cuando la abstracción entra en la mayoría de la América Hispana, florece y termina el expresionismo abs-

Paul Guidicelli. *Hombre-espanto*, 1960, óleo-temple-plástico sobre tela, 165 x 114.5 cm. Colección Museo de Arte Moderno, República Dominicana



tracto en Norteamérica, último gran movimiento revestido de humanidad. Después de él, los lenguajes abstractos que surgen en los grandes focos del Norte obedecen a la dirección de una sociedad altamente tecnificada y consumista, que pauta las respuestas estéticas.

Los patrones abstractos habían estado llegando de Europa y Norteamérica. Dependiendo de la hegemonía económica de esas diferentes áreas, los receptores latinoamericanos habíamos estado condenados a recibir los patrones válidos del arte universal. La actitud, como en todo lo demás había sido la de un paternalismo actualizante que se proponía ponernos al día; “civilización contra barbarie”.

Sin embargo, la llamada “respuesta de resistencia” surge desde los precursores del arte moderno en la América de habla hispana como resultan ser: Joaquín Torres García (Taller 1934), Matta (década del 30), Rufino Tamayo (década del 20), Carlos Mérida (década del 30), Wifredo Lam (década del 40), Amelia Peláez (década del 30), Armando Reverón (década del 20), Jaime Colson (década del 30), Darío Suro (década del 30), Gilberto Hernández Ortega (década del 40); estructuralistas, surrealistas, postcubistas, expresionistas, con incursiones abstractas.

La mayoría de estos artistas que surgen entre los años 30 y 40, algunos en los 20, al igual que los definitivamente abstractos que emergen en los 50, pintan impulsados por un espíritu de búsqueda, de tanteos, de abordamientos y arrepentimientos.

Buenos ejemplos de la abstracción definitiva que surge en los 50 con lenguaje propio son el peruano Fernando De Zyslslo, María Luisa Pacheco de Bolivia, Armando Mo-



Fernando Peña Defilló. *Abstracto*, 1961, técnica mixta sobre tela, 102 x 97 cm. Colección Museo de Arte Moderno, República Dominicana.

rales de Nicaragua, Alejandro Obregón de Colombia, Enrique Tábara de Ecuador, Mariano y Fajad Yamís en Cuba; Rosado del Valle en Puerto Rico; Paul Guidicelli, Fernando Peña Defilló, Silvano Lora y Guillo Pérez en República Dominicana.

Si pasamos una mirada rápida por la producción abstracta latinoameri-

cana, deteniéndonos en Centroamérica y el Caribe, habría que confirmar que expresionismo, geometrismo, informalismo y erotismo son las variables que surgen como representativas del área.

Recreando estos estilos, el lenguaje abstracto latinoamericano toma las texturas de los viejos edificios de

nuestras ciudades o las formas de los alfabetos precolombinos, alude a una realidad nebulosa, no definida todavía como nuestro propio destino. Retoma los diseños pictográficos taínos y las estructuras simétricas de los templos incas y mayas; igualmente, las superficies del hambre como hemos denominado a esas texturas sórdidas, sucias y tristes, descascaradas y golpeantes que asocian con la terrible sobrevivencia de nuestras ciudades. También trabaja esa dimensionalización espiritual que actúa como un escape a la grotesca contradicción hombre-geografía en países exuberantes donde la gente muere de hambre; e igualmente utiliza los potenciales del erotismo como una forma de existencia plena, instintiva, de asociación de sueño, carne y espíritu.

Las grandes manchas del encendido paisaje marino o de la selva nebulosa (Obregón, Ada Balcácer, Peña Defilló, Hernández Cruz) y las esquematizaciones geométricas que son la esencialización del ritmo-rito simbólico (Carlos Mérida, Paul Guidicelli, Noemí Ruíz), son ejemplos de un lenguaje propio, identificable, que nos representa.

En la primera mitad del siglo XX, la América de las dictaduras y de las revoluciones tiene tiempo para producir un arte que va pariendo sus propios temas. En el Caribe, historia, realidad y hombre se convierten en mito, magia, naturaleza... En oposición al tiempo irregistrable de las macrocivilizaciones altamente tecnificadas, Latinoamérica y el Caribe trabajan el tiempo detenido en un espacio mágico donde la realidad se viste de connotaciones insólitas.

La inyección modernista traída por un buen número de inmigrantes europeos que durante los años cuarenta llegan a las Antillas de habla

hispana, huyendo de la persecución nazi y de los estragos de la Guerra Civil Española, refuerza los conocimientos adquiridos en viajes a las urbes del Viejo Continente por aquellos que tenían el medio para hacerlo.

La abstracción entra en el Caribe como resultado de la experiencia visual obtenida por los criollos que pudieron viajar a los centros culturales de Occidente, experiencia que interactúa con la docencia actualizada que aportan los inmigrantes europeos. Esta dinámica muestra sus productos a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

La primera exposición de arte abstracto que se realiza en la República Dominicana, y probablemente en el Caribe, la lleva a cabo Joseph Fulop en Santo Domingo en 1945. Judío alemán, pintor y profesor de la recién inaugurada Escuela Nacional de Bellas Artes (1942). Fulop y su esposa, la también pintora Mounia L. André, permanecieron en Santo Domingo hasta 1949, sembrando la semilla de la abstracción.

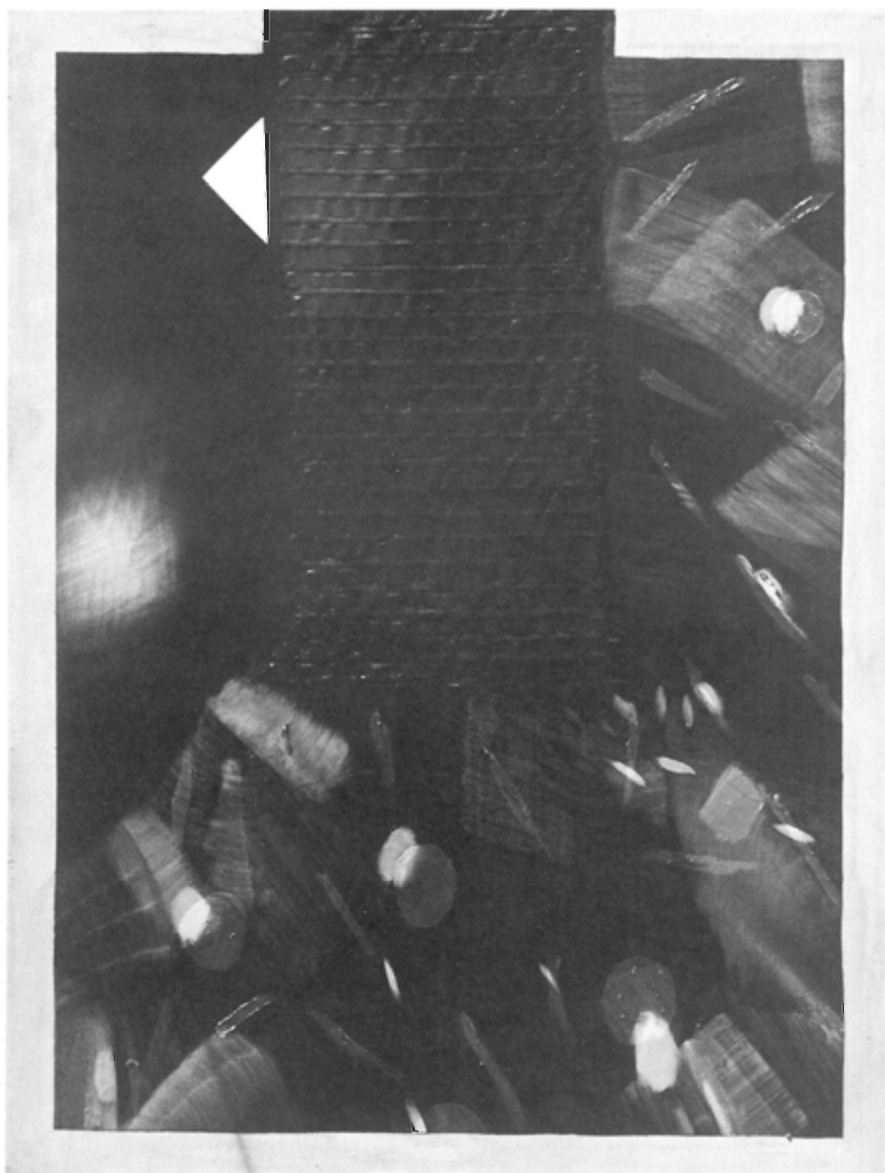
Ya antes (década del 30), el dominicano Jaime Colson, quien había compartido en París con Picasso y Miró, repasó casi todas las vanguardias europeas de principios de Siglo, para desembocar en un neoclasicismo que adoptaría como lenguaje definitivo. Colson vivió además en Barcelona, La Habana y México; en estas dos últimas ciudades impartió clases y entre sus discípulos tuvo al pintor cubano-chileno Mario Carreño.

Darío Suro (década del 30), fue otro pintor dominicano precursor del abstraccionismo. Después de llenar un primer período impresionista seguido de una fuerte etapa de realismo social, incursiona en el expresionismo abstracto y en el informalismo,

etapas a las que debe muchas de sus mejores obras. Diplomático desde muy joven, vivió en México y en la actualidad reside en Washington.

En Santo Domingo, los años cincuenta se definen como los peores de la dictadura de Trujillo. La imposibilidad de expresar inquietudes sociales o políticas facilita la entrada del abstraccionismo que estaba en boga en Europa y América, y es realmente Paul Guidicelli quien, sin haber salido de Santo Domingo produce una obra abstracta determinante para la plástica dominicana a partir de 1952. Abstracto-expresionista, expresionista-geométrico fueron algunas de las denominaciones con las que Paul Guidicelli definió su obra, que investigó las pictografías taínas y el sincretismo afroantillano de los bateyes plasmando sus imágenes con una materia que él mismo preparaba (óleo-temple-plastílico). Su gran capacidad conceptual y dominio del oficio pictórico lo convierten en una figura determinante para la plástica no sólo del Caribe sino del Continente Americano.

Mientras en los cincuenta Paul Guidicelli resultaba un incomprendido en un país donde la vanguardia eran expresionismo y cubismo, dos dominicanos (Silvano Lora y Fernando Peña Defilló) compartían con el grupo El Paso en Madrid logrando sobresalir dentro de la producción informalista en España. En la isla y al mismo tiempo que Guidicelli, Eligio Pichardo utiliza un lenguaje contemporáneo y produce una obra expresionista geométrica que nunca abandona por completo la figuración. Guillo Pérez fue otro de los pintores dominicanos que, sin haber vivido fuera, sigue los pasos de Guidicelli hasta desembocar, durante los años 60, en un abstraccionismo lírico de corte expresionista. En su obra



Ada Balcácer. *Ensayo de Luz Balcácer*, 1992, técnica mixta e intaglio sobre tela, 115 x 92 cm.

de los últimos años, Pérez ha trabajado lo que él mismo define como “estructuralismo tropical”.

Aunque anteriormente la Generación del 40 también incursiona en el abstraccionismo, no lo hace de manera representativa. El gran pintor de ese grupo, el maestro Gilberto Hernández Ortega aborda la abstracción en unos cuadros que él llamaba “dirigidos” y de los cuales produjo muy pocos. Sin embargo, hay que

mencionar a dos escultores: Antonio Prats-Ventós y Luichy Martínez Richiez. Ambos hacen abstracto de manera sostenida. En el caso de Prats-Ventós, su obra no figurativa abarca más de cuarenta años durante los cuales ha trabajado piedra, madera y metal. Gran parte de ella tiene una orientación orgánica y ha influido a sus posteriores.

El ajusticiamiento del dictador Rafael Trujillo (1961) y la Revolu-

ción de Abril (1965) determinan cambios profundos en la mentalidad del hombre y del artista dominicanos. Aunque por un lado se producía el afianzamiento de la abstracción surgida en los cincuenta, por otro también era rechazada por aquellos que creían que un creador revolucionario debía ser ilustrador.

Los artistas que emergen durante los años sesenta se caracterizan por un intenso disfrute de las libertades expresivas. No sólo la abstracción, sino el autodidactismo surgen como una manera de ejercer las recién conseguidas libertades políticas. También se trabaja expresionismo figurativo y realismo social. Los tamaños alcanzan el formato mural y se lucha contra el arte como objeto de colección.

Antonio Prat-Ventós. *Figuras*, 1985, bronce, 80 cm.



Mariano Rodríguez. *Gallo amarillo*, 1976, óleo sobre tela, 127 x 101.5 cm. Colección Museo Nacional de Cuba.



Mientras Silvano Lora iba y venía, Fernando Peña Defilló regresa de manera definitiva a Santo Domingo en 1963. Ambos introducen en la plástica quisqueyana el uso de materiales extrapictóricos, de lo cual había sido pionero Paul Guidicelli con su óleo-temple-plástico, mezclas con arena, etc.

A excepción de unos pocos, durante los años sesenta la mayoría de los artistas dominicanos trabaja abstracción y figuración, algunos por períodos delimitados y otros de forma simultánea. Rincón Mora, Elsa Núñez, Thimo Pimentel, José Miura, José Perdomo... hacen expresionismo abstracto, abstracción lírica y abstracción geométrica...

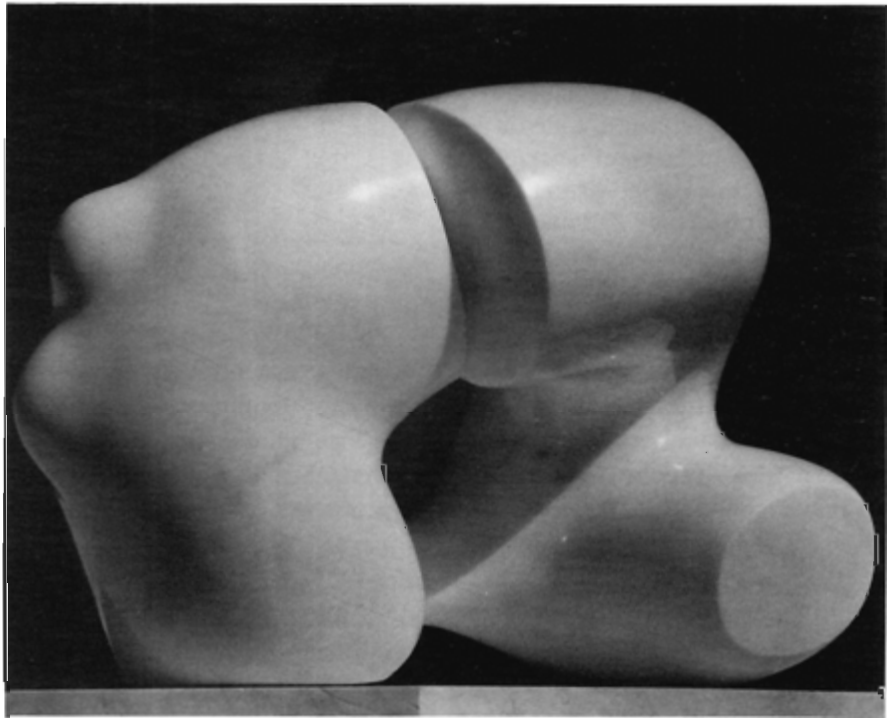
A partir de los setenta nace y se desarrolla un mercado de arte. A ello contribuyen la estabilización política y el crecimiento de una clase media que compra de oídas. Estas condicionantes determinan cambios en el concepto de la obra y en la obra misma, la mayoría de las veces regida por los patrones de un juego mercantilista. Manuel Montilla, Alonso Cuevas y Antonio Guadalupe de los setenta y en los ochenta Pedro Terreiro, Hilario Olivo, Carlos Santos y Elvis Avilés, todos abstractos, producen una obra que sólo atiende a sus necesidades expresivas, donde el erotismo y la simbología mágico religiosa están presentes. En todos ellos, el dinamismo compositivo, el escándalo de color, la dramática monocromía, el manejo de las texturas o el equilibrio de las distribuciones no exentas de motivaciones místico-religiosas, hacen que la isla se encuentre presente, el mar, los cambios de luz, las creencias mágico-sincréticas, la piel de la miseria...

Ya antes hemos dicho que los pintores del Caribe encontraron en la

abstracción una forma de expresar sus angustias a través de un mensaje ininteligible, por lo menos eso sucede en Cuba y Santo Domingo donde el arte abstracto surge en la década del cincuenta, que es para ambos países un período de feroz dictadura.

En Cuba, la modernidad había entrado a través de la pintura de Amelia Peláez en la década del 30 y se había afianzado en los años cuarenta con Wifredo Lam, Carreño, y

la década del cincuenta transcurre casi toda bajo el signo del abstraccionismo. La realidad violenta y dramática envuelve al artista y la personalidad de éste se escinde en dos campos, casi sin nexo alguno entre ellos: el hombre y el pintor. Como hombre llegará a adoptar posturas políticas; como pintor, su obra permanecerá incontaminada por la acción y el pensar del hombre. Aparece un conjunto



Agustín Cárdenas. *Counter Point*, 1989, mármol de Carrara, 50 cm. Colección del Museo Nacional de Cuba.

Portocarrero, quienes concretaron en imágenes surrealistas, cubistas y neoexpresionistas la magia del ingrediente negro en nuestras culturas "blancas". En el año 1952 sube Fulgencio Batista al poder y es precisamente en este lustro cuando, al igual que en República Dominicana y en el resto de América, entra de lleno la abstracción en Cuba. Sobre esto Jorge Rigol afirma:

La pintura correspondiente a

de jóvenes artistas que serán el motor y el vehículo de esta tendencia: el llamado Grupo de los Once. Algunos pintores de generaciones anteriores se sumarán al movimiento abstraccionista, y surgirán nuevas figuras como Raúl Millán.

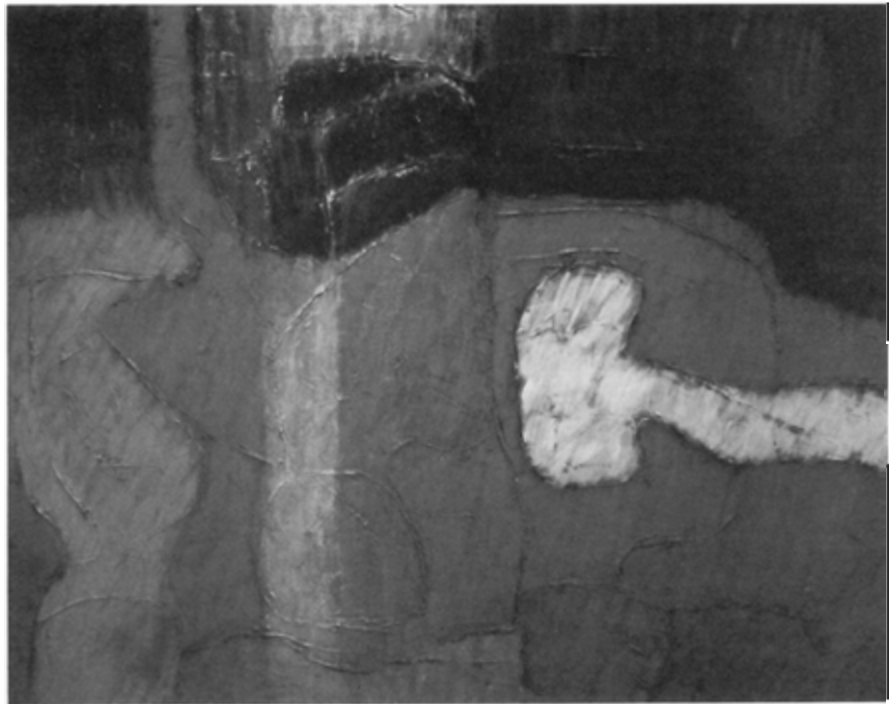
Al advenimiento de la Revolución —1959— el panorama pictórico cubano muestra la fragmentación que distingue la pintura de hoy... La proliferación

infinita de modas y modos de expresión, la atomización del lenguaje plástico y sus consiguientes apoyaduras teóricas, configuran una crisis de la pintura que no es más, en definitiva, que una crisis en los contenidos de esa pintura, reflejo a su vez de una pugna mayor entre dos mundos antagónicos... Cuba no se sustrae a esa problemática y la pintura cubana de la década del sesenta, muestra tantas facetas como la mencionada proliferación actual de estilos y formas de expresión... El Pop, el Op, la nueva figuración, el arte cinético, comparten con tendencias anteriores... En tanto Antonio Vital permanece en el abstraccionismo que caracterizó la labor de Los Once... Salvador Corratgé cultiva la pintura no objetiva.¹

Es innegable que después de su entrada y apogeo en la década del cincuenta, la abstracción se cuestiona e incluso se rechaza en los sesenta. Las ideas revolucionarias que marcan los años 60, no sólo en Cuba, sino en todas partes del mundo y muy especialmente en Latinoamérica, influyen en el deseo generalizado de volver a la figura, en interés de ilustrar ideas.

A mediados de 1960, la primera exposición cubana que sale al exterior después de la Revolución lleva a 31 artistas y once de ellos son abstractos. Reconocidos luego como el grupo de Los Once, nadie ha podido negar que forman parte de la mejor pintura cubana. Otro artista cubano que surge en los cincuenta y logra un gran éxito internacional es el escultor Agustín Cárdenas, quien produce una obra abstracta cargada de magia y erotismo salvaje. Igualmente Joaquín Ferrer, quien se va a vivir a París.

Si en Santo Domingo y Cuba la



Luis Hernández Cruz. *Paisaje con objeto blanco*, 1985, acrílico sobre tela, 60.9 x 76.2 cm. Colección privada.

abstracción surge como una forma de evadir un mensaje explícito, dados los gobiernos dictatoriales que devengaban el poder en los años cincuenta, en Puerto Rico la regla se invierte y el movimiento abstracto tiene cabida a partir del renacer de la cosa cultural que se lleva a cabo en Borinquen con la creación del Estado Libre Asociado en 1952.

Antes de los años cincuenta la sostenida situación colonial produjo una lucha constante por lograr definiciones culturales y en consecuencia una actitud de rechazo hacia las corrientes foráneas. Hasta la década del cuarenta el lenguaje mayormente trabajado es el realismo que servía como un medio excelente de plasmación y denuncia. No es sino entrados los años cincuenta cuando se crean instituciones que persiguen preservar, rescatar y difundir los valores culturales de la isla y del conglomerado humano que la habita. A partir de entonces comienza a llevar-

se a cabo una apertura que incide en la diversificación de los lenguajes plásticos.

Al señalar cuatro rasgos importantes de la tradición pictórica puertorriqueña moderna Mari Carmen Ramírez incluye “el desarrollo tardío y carácter conservador de los estilos abstractos, así como la presencia limitada de modos experimentales en la pintura”.² Prueba de esta apertura tardía es que a la altura de 1984 se celebra un Congreso de Artistas Abstractos donde se discute la validez de los lenguajes no figurativos en las artes visuales.

Por otro lado, en una orientadora Sinopsis Cronológica sobre la Abstracción en Puerto Rico, la profesora y artista María Emilia Somoza, aporta datos y precisiones sobre la entrada de la abstracción en la isla. De esa información sintetizamos lo siguiente:

La obra pionera de Olga Albizu y de Julio Rosado del Valle ocupa los

años cuarenta y la primera mitad de la década del cincuenta. Expresionismo abstracto y figuras sumamente estilizadas llenan este período. Ya antes, el artista español Esteban Vicente, quien permaneció en Puerto Rico del 1943 hasta 1949, era un pintor abstracto y de su taller sale Albizu. Tanto ella como Rosado del Valle entran en contacto con la abstracción que se hacía en Norteamérica y Europa a través de viajes de estudio y contacto con artistas de las metrópolis.

En 1958, Luis Hernández Cruz exhibe en la Universidad de Puerto Rico una serie de obras que caben dentro de la abstracción figurativa; su pintura luego evoluciona a un abstraccionismo de corte geométrico-expresionista.

A partir de 1960 se dejan sentir las corrientes abstractas que se habían ido solidificando con las visitas de numerosos artistas internacionales. George Warrek enseñó durante un año (1960) en la Universidad de

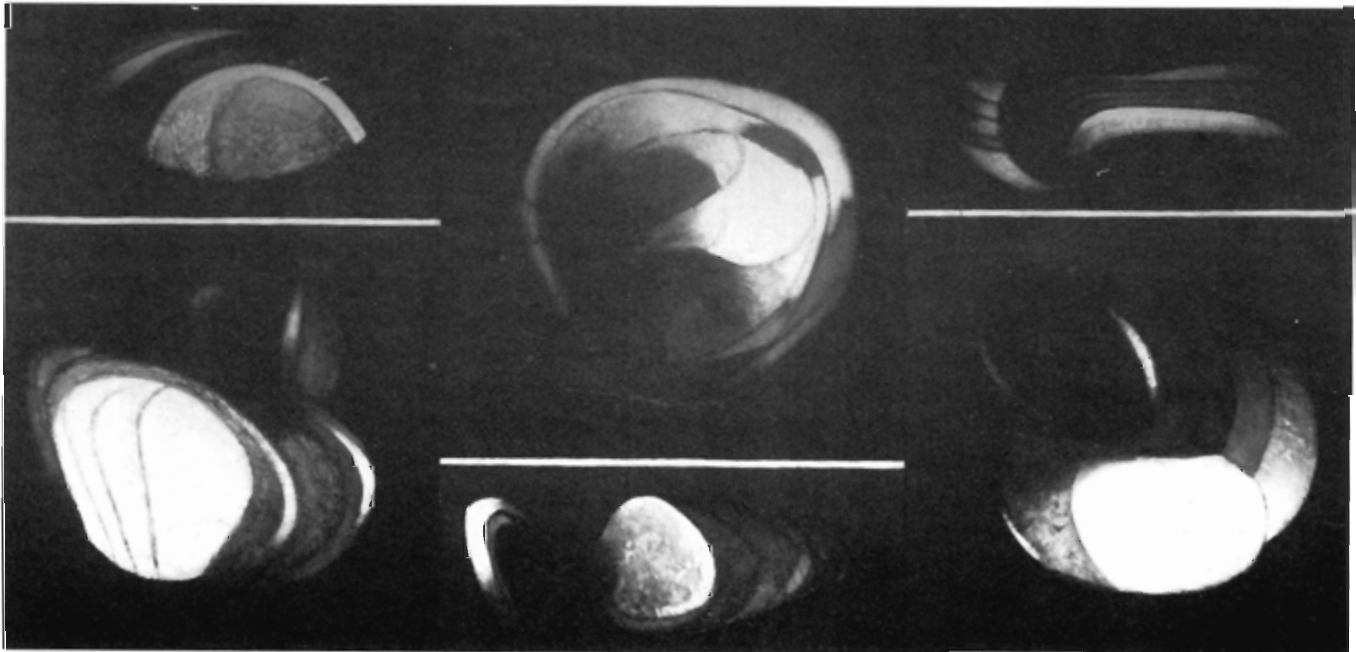
Puerto Rico (UPR). Ya en 1959, Rufino Tamayo había asistido a la instalación de su mural *Prometeo* en la misma universidad. Otros hechos culturales de trascendencia, como la apertura del Museo de Arte de Ponce en 1959 y la inauguración de la Escuela de Artes Plásticas en 1965, inyectan la producción artística con un dinamismo cada vez más dirigido hacia la pintura y en cierto sentido hacia una pintura internacionalista. En 1961 comienzan a exhibir artistas como Noemí Ruiz, Rolando López Dirube y otros que serán nombres destacados del movimiento abstracto en Puerto Rico. Durante los sesenta y principios del setenta, la preferencia por lo abstracto va creciendo y surgen pintores como Carlos Irizarry, John Balossi, Jaime Romano, Marcos Irizarry, Antonio Navia, y escultores como Pablo Rubio y Jaime Suárez... imbuidos unos por la fuerte influencia de la abstracción hecha en Estados Unidos, y trazando otros las coordenadas de lo

que desembocaría en los ochenta como un arte representativo de la isla.

En 1970 se inicia la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. En la década del setenta los artistas puertorriqueños participan en bienales y concursos de prestigio internacional. En 1975, Luis Hernández Cruz obtiene una Sala Especial en la Bienal de Sao Paulo. A finales de los setenta se crean grupos: entre los más destacados, Frente (1977) y Manos (1978), liderados, el primero por Luis Hernández Cruz y el segundo por Jaime Suárez.

A finales de los setenta se trabaja una gran variedad de estilos y la semilla de un arte que refiere a la isla, al entorno, germina. Expresionismo abstracto, abstracción geométrica, informalismo, son las vías para canalizar las inquietudes formales de artistas que de cara a la tierra utilizan su preparación técnica y académica para plantear sus pro-

Julio Rosado del Valle. *Formas marinas*, 1972, óleo. Foto: José A. Peláez.



Marcos Irizarry. *Variaciones enigmáticas*, 1992, collage sobre lienzo, 50.8 x 53.3 cm.



pias respuestas estéticas. En los ochenta la apertura es total y se proyecta en formatos, materiales, cambio de los elementos tradicionales, fusión de técnicas. La cerámica escultórica es uno de los modos que mejor refieren a la condición isleña y es uno de los renglones mejor y más profusamente trabajado por los artistas puertorriqueños abstractos y no abstractos.

Materiales, luz y color; agresión visual canalizada a través de un neoexpresionismo abstracto, constructivismo matérico y el erotismo simbólico, esencial, que subyace como presencia de vida en la obra producida en estas latitudes, forman parte de una cosmovisión donde el entorno determina la vida y la muerte.

Salvo algunas diferencias que obedecen a variables sociopolíticas, es innegable que en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico se han venido registrando paralelismos en cuanto a las respuestas artísticas que conforman distintos períodos. Esta afinidad resulta lógica por la similitud de condicionantes que nos determinan: raza, paisaje, historia... Igualmente, muchas de estas coincidencias encajan en la producción continental. Los precursores del modernismo aparecen entre el treinta y el cuarenta. La entrada del abstraccionismo, en la década del cincuenta. Los sesenta se definen por una actitud general de disidencia y pluralidad de lenguajes, los setenta por la comercialización y los ochenta por un cisma visible entre el arte de mercado y los artistas que se agarran a su verdad sea cual fuere para producir una obra auténtica. A partir de los años sesenta el proceso cubano se aparta de estas coordenadas, dado que desde entonces en ese país las relaciones económico políticas obedecen a otras

reglas.

Histórica y políticamente los latinoamericanos y en especial los caribeños han estado luchando por definiciones como raza, territorio, estilo de gobierno... Nuestro entorno alterna una vegetación exuberante con una población que en su mayoría no sabe leer ni escribir. El carácter libertario de nuestras conciencias, la inestabilidad política, el hambre, el analfabetismo, la muerte a destiempo, pero también la belleza de una geografía de sueño, el clima benigno, el carácter abierto y afable de las gentes, la inocencia del desconocimiento, nos conforman.

Es el tiempo permanente, inmutable, nebuloso, circular, en contra de las mutaciones irregistrables de las sociedades altamente tecnificadas,

en las cuales, en la medida en que una corriente ni siquiera puede ser registrada y apenas clasificada, se destruye la continuidad histórica y la capacidad de análisis y de reflexión que actúan como eslabones de la historia cultural. Y es que América Latina, como parte del Tercer Mundo, está conformada por países en vías de desarrollo que todavía están escribiendo su historia, una historia que, por la mezcla de culturas, está llena de mitos y de magia, de sincretismos y de verdades diferentes. Esas verdades que los europeos tuvieron que salir a buscar a principios de Siglo en las culturas de África y Oceanía porque sus códigos grecolatinos ya no eran efectivos. La verdadera respuesta latinoamericana se apropia del código y lo devuelve

Noemí Ruiz. *Ebullición creativa*, 1992, acrílico sobre lienzo, 121.9 x 121.9 cm.



reelaborado. Hace suyo el lenguaje de la pintura contemporánea, logrando dimensiones diferentes, trascendentes y representativas en su significación.

De ahí que en América Latina gran parte de la abstracción se haya dado como una manera de volver a las fuentes, de reconstruir nuestro pasado: una forma de edificación de nuestra historia que implica una búsqueda de identidad.

La producción abstracta que puede definirse como caribeña o latinoamericana abarca ya medio siglo, durante el cual se han producido obras de gran significación que forman parte del arte universal. Defendida por unos y rechazada por otros, difícilmente un artista que haya trabajado durante los últimos cincuenta años no se haya acercado a la abstracción. A partir de los años sesenta, década de convulsiones sociales en casi todas las latitudes, la abstracción, que en pintura resulta ser sinónimo de modernismo, ha sido cuestionada como lo que inicialmente fue. Pero su secuela está ahí, y aun para los no abstractos, es innegable que las modalidades de enriquecimiento que aporta en el manejo y uso de la materia pictórica han enriquecido la pintura de este siglo.

Exculpada a estas alturas del pecado de evasión que se le endilgaba, la abstracción tampoco es necesariamente ejemplo de un fallido universalismo; por el contrario, la mayoría

de la producción hecha en nuestra área actúa como un reforzador de identidades y de cultura, tanto bajo la premisa trágica como la exaltativa, pero siempre acercándonos a nosotros mismos.

JEANNETTE MILLER, dominicana. Poeta, escritora y crítica de arte. Licenciada en Letras. Profesora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Ha publicado dos libros de poemas: *El viaje* (1967) y *Fórmulas para combatir el miedo* (1972). Además, ha escrito libros, ensayos y trabajos de investigación sobre cine, docencia y las artes plásticas. Ha recibido importantes premiaciones y distinciones: Premio Investigación Teatro Nacional y Comisión Jurídica de la Mujer ante las Naciones Unidas (1975), Premio a Crónica y Crítica de Arte Fundación Pellerano Alfau (1976), entre otros.

NOTAS

1. Jorge Rigol, *Museo Nacional de Cuba, Pintura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1978, pp. 21 y 22.
2. Mari Carmen Ramirez, *Puerto Rican Paintings: Between Past and Present*, Catálogo Squibb Gallery, Princeton, 1987, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

Bayón, Damián. *Aventura Plástica de Hispanoamérica*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1974.

Cortázar, Julio. *Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1975.

De Juan, Adelaida. *En la Galería Latinoamericana*, La Habana, Colección Nuestros Países, Serie Galería, Casa de las Américas, 1979.

Miller, Jeannette. *Paul Guidicelli: sobreviviente de una época oscura*, Santo Domingo, Publicaciones Galería de Arte Moderno, Impresora Amigo del Hogar, 1983.

_____. **Fernando Peña Defilló: Desde el origen hacia la libertad**, Santo Domingo, Ediciones Galería de Arte Moderno, Impresora Amigo del Hogar, 1983.

Rigol, Jorge. **Museo Nacional de Cuba, Pintura**, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1978.

Traba, Marta. **Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas**, Siglo XXI Editores, 1973.

_____. **Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño**, Río Piedras, Ediciones Librería Internacional, 1971.

Catálogos

Pau-Llosa, Ricardo. **Humberto Calzada**, Bass Museum of Art, Miami Beach, 1991.

_____. **Agustín Cárdenas**, Galería Durbán, Caracas, 1990.

Ramírez, Mari Carmen. "Puerto Rican Paintings: Between Past and Present", **Catálogo Squibb Gallery**, Princeton, 1987.

Somoza, María Emilia. "Sinopsis cronológica de la abstracción en Puerto Rico", **Catálogo Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico**, 1984.

Gil, Laura. "Signos de Utopía. Teoría, clasificación e historia de la abstracción pictórica en Santo Domingo", **Catálogo 100 años de la pintura dominicana**, Santo Domingo, 1989.

La Liga ante el espejo

Jorge Rigau

Entre las imágenes más sugestivas del devenir artístico en Puerto Rico, se cuentan fotografías diversas publicadas a principios de siglo en la revista *Puerto Rico Ilustrado*, documentando exposiciones tempranas de arte (probablemente entre las primeras) en la Isla. Las fotos revelan salas que —aunque escasamente adecuadas para ello— aparecen abarrotadas de pinturas y esculturas que literalmente cubren de piso a techo muros de gran extensión. La cantidad de obras es sorprendente. La calidad puede (y sabemos, *debe*) haberlo sido menos, pero, aún así, el entusiasmo ante el arte entonces es patente y palpable. En estas exhibiciones pioneras se fraguó la afición al arte en la Isla, compromiso que —muchos años más tarde— la Liga Estudiantes de Arte de San Juan sabría retomar y transformar, como pocas organizaciones han logrado al presente en Puerto Rico.

La celebración reciente de los primeros veinticinco años de la Liga, sin embargo, exige plantearnos lo que ello significa más allá de la mirada histórica meramente retrospectiva. Un aniversario es, casi siem-

pre, ocasión de un recuento. Sin embargo, enumerar para glorificar no siempre garantiza la justa valoración de lo que se pretende exaltar: recontar tiene más relación con *volver a contar* que con explicar y evaluar. El resumen de *lo que la Liga ha hecho* ha sido ya hecho por otros; nosotros hemos optado aquí por cavilar en términos más abarcadores. Hemos obviado listar alumnos, maestros, artistas o exhibiciones del caudal que la Liga ha sabido albergar por casi tres décadas, en pro de una visión unificadora que permita mejor aquilatar lo que todo esto ha representado para el arte en la Isla. Descartar la reducción de lo artístico a una mera cuantificación abre puertas para meditar sobre la Liga en lo particular del contexto cultural puertorriqueño.

Asumir la tarea de educar al aficionado no ha sido labor única de la Liga en Puerto Rico, ni la institución se ha preciado nunca de tal tarea como singular a ella. La forma en que la Liga ha asumido esta responsabilidad, sin embargo, distingue a esta institución por sobre otras. Porque, a la vez que quienes buscan

“terapia”, “desahogo” o “dar rienda suelta a la creatividad” han podido servirse para ello de la Liga, ésta no ha limitado su rol a un mero satisfacer de tales expectativas. Quien persigue el arte como disciplina puede contar también con la Liga. *Districción o formación*, en la Liga coexisten ambos caminos del arte como alternativa, sin conflicto, en reconocimiento tácito —con un *matter of factness* que bordea lo *naive*— de la importancia de esta relación simbiótica. Porque la institución conjuga el par de posibilidades, es amplia su perspectiva: a modo de termómetro, en la Liga puede, muchas veces, medirse el estado del quehacer del arte en el país. No que allí ocurra todo lo que importa, pero de seguro que esto allí se comenta, celebra o condena en un ambiente que reconoce todo ello como natural, no, más bien vital.

Y es que la Liga insiste en ser una verdadera *liga*: mezcla diversa de edades, grupos sociales, intereses estilísticos, la afición y el profesionalismo, americanos y puertorriqueños. A través de los años, miles de niños, adultos y jóvenes han sabido

hacer de la Liga su casa; cada año, más de **trescientas** personas se acogen a su programa de becas de estudio. Ni en una cifra ni en la otra exageramos. ¿Qué otra organización afín en la Isla puede hacer tal reclamo de servicio a la comunidad?

La composición múltiple de la Liga —por otro lado— enriquece de

modo muy particular la totalidad de actividades que en ella se generan. Los cursos que dan razón de ser a la institución han estado siempre complementados por conferencias y exhibiciones, a través de programas concurrentes que se han encargado de viabilizar éstas. Charlas sobre los temas más diversos han sido impar-

tidas regularmente: desde cómo hacer papel a cómo hacer vivienda. Una amplia perspectiva educativa ha permitido conocer tanto pormenores del post-modernismo, como particularidades sobre cómo un artista puede preparar su planilla de contribuciones o registrar su obra como propiedad intelectual. Quizás



...el patio de la Liga ha sido, sin duda, uno de los recintos de mayor ebullición creativa y entusiasmo artístico. Allí ha ensayado el *Civic Theater* y lo mismo se escucha música contemporánea que se disfruta de la cocina de la escritora Ana Lydia Vega. (. . .) La magia de este patio es innegable: allí, no hace tanto, Toño Martorell hizo nevar por segunda vez en Puerto Rico, en homenaje a la primera vez que tal milagro climatológico/político ocurrió en la Isla.

El patio de la Liga. Foto: Ingrid Torres.

por este maridaje de lo sublime y lo pragmático tanto artista del país le reconoce a la Liga su validez de propósitos y logros.

En gran medida, el logro de logros de la organización ha sido la apertura de un espacio que, veinticinco años después de proponérselo, puede reclamarse como *propio*. No nos referimos a contar con un local o planta física. Ésta se tiene, cuida y disfruta hace ya varios años en el Viejo San Juan: el patio de la Liga ha sido, sin duda, uno de los recintos de mayor ebullición creativa y entusiasmo artístico. Allí ha ensayado el *Civic Theater* y lo mismo se escucha música contemporánea que se disfruta de la cocina de la escritora Ana Lydia Vega. Allí ha estado el calígrafo de la Reina Isabel de Inglaterra y lo mismo se ve cine que se ve a un padre acariciar *al nene* en reconocimiento de algo que exhibió en un campamento de verano. La magia de este patio es innegable: allí, no hace tanto, Toño Martorell hizo nevar por segunda vez en Puerto Rico, en homenaje a la primera vez que tal milagro climatológico/político ocurrió en la Isla.

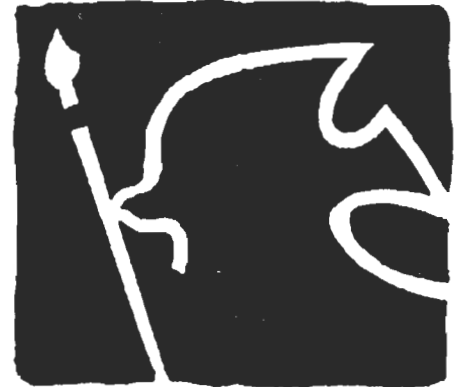
Sin embargo, ese espacio que la Liga puede al día de hoy reclamar como propio, es uno mucho más amplio que aquel patio en que desempeña sus funciones de día a día. El **espacio cultural** que la Liga ha fomentado —todo aquello que ha hecho factible y accesible al mundo del arte— constituye su gran legado: posibilitar la permanencia de su escuela como alternativa para la iniciación estética; alentar y auspiciar expresiones artísticas que entidades más tradicionales no se arriesgan a apoyar; servir de espacio alterno a otras entidades; mediar en conflictos públicos de pertinencia artística; inclusive el viabilizar la creación de otras organizaciones afines, entre

éstas —y significativamente— el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Añádase a dicho listado la gran proeza de editar y subvencionar la publicación ininterrumpida de la revista **Plástica** por más de una década. Calidad en contenido y presentación han sido constantes en **Plástica**: simplemente, no ha existido otra revista de arte como ésta en la Isla. Y sin embargo, ¡lo difícil que ha sido siempre aunar el dinero necesario para su impresión y distribución!

Los escollos no minimizan lo alcanzado. El esfuerzo por dar continuidad a **Plástica** es digno de elogio en un país como el nuestro donde —no sólo casi todo esfuerzo por institucionalizar el arte colapsa— sino que gran parte de dichos esfuerzos nunca dejan de ser intención escrita natimuerta o palabras sin eco. En cierta manera, **Plástica** es digna hija de la Liga: una y otra son parangón de larga vida en un país donde todo parece acontecer en períodos cortos: el partido en el poder, el administrador de turno, o el *nuevo* (!) plan para _____ (llene usted el blanco...).

Desear larga vida a la Liga es pues, redundante. Ya la ha conocido, y es esa condición lo que la distingue en el panorama local de las artes. Por casi tres décadas, decenas de miembros de la comunidad han servido en su Junta de Directores; un puñado de ellos ha convertido en misión su dedicación extendida a la organización. Y anualmente, los azares y antojos de setecientos estudiantes han sido atendidos sin mayor problema por un equipo de empleados dedicados que, con humor, se reconocen un verdadero *skeleton staff*. Unos y otros contribuyen al legado de continuidad de la Liga de Arte, reconociendo la supervivencia de la institución como meta crucial, se-



A través de los años, miles de niños, adultos y jóvenes han sabido hacer de la Liga su casa; cada año, más de trescientas personas se acogen a su programa de becas de estudio. Ni en una cifra ni en la otra exageramos. ¿Qué otra organización afín en la Isla puede hacer tal reclamo de servicio a la comunidad?

En este cumpleaños, la Liga puede mirarse al espejo sin sentirse vieja. ¡Qué privilegio! El reflejo esconde —a la vez que exfolia— su realidad vital: LIGA/AGIL. En la profundidad del espejo, la Liga enfrenta lo que ha sido y cómo seguir siendo.

gunda solo a su permanencia como fuerza creadora del país.

En este cumpleaños, la Liga puede mirarse al espejo sin sentirse vieja. ¡Qué privilegio! El reflejo esconde —a la vez que exfolia— su realidad vital: LIGA/AGIL. En la profundidad del espejo, la Liga enfrenta lo que ha sido y cómo seguir siendo.

El verano pasado —para facilitar el acceso de niños/estudiantes al edificio, a pesar del bullicio de Ballajá— personal de la Liga recogía a éstos en lugares preseleccionados cercanos al predio, para luego conducirlos seguros, hasta el salón de clases como destino final. Más de un padre depositó así la seguridad de sus hijos en manos de la Liga. De la misma forma, queda depositada en

la institución la confianza colectiva de que, con mano segura, habrá de estar siempre pendiente de los que optan por recorrer el camino del arte. Sea quien sea, y porque el compromiso con Puerto Rico —cada vez más para otros algo fácilmente eludible— en la Liga ha sido siempre consigna sin insignia.

JORGE RIGAU, arquitecto puertorriqueño. Fue Director Ejecutivo del Colegio de Arquitectos de Puerto Rico. Su libro **Puerto Rico 1900**, publicado por la casa Rizzoli en 1992, le mereció el prestigioso George Wittenborn Award. Actualmente colabora con la Universidad Interamericana de San Germán en un consorcio educativo con la Universidad de Wisconsin en Milwaukee.

En la Liga, los niños pueden dar rienda suelta a su creatividad. Foto: Cortesía de The San Juan Star.



Mira, mira, mira: Juan Sánchez, pintor neorrican

Efraín Barradas

*A Ramón Figueroa,
ya colega, siempre amigo*

I. Ellos también son neorricans

No creo que ningún diccionario haya recogido aún el término neorrican, pero tanto en Puerto Rico como en los centros puertorriqueños en los Estados Unidos, la palabra es muy bien conocida y empleada con frecuencia y total naturalidad. Hasta hoy acá o allá —y aquí estos adverbios son relativos al lector— el término, puesto en un contexto cultural, queda casi exclusivamente asociado con la literatura, particularmente con la poesía. Hasta el presente, los críticos literarios son los que casi solos le han prestado atención al proceso de creación de una cultura propia en las comunidades boricuas en los Estados Unidos y quienes han tratado de definir los parámetros del fenómeno. Para uno de sus estudiosos más agudo el movimiento literario que llamamos neorrican “...se define por un bilingüismo arraigado, una denuncia a la pobreza, a la discriminación y al racismo del sistema anglo-americano, y un llamado al or-

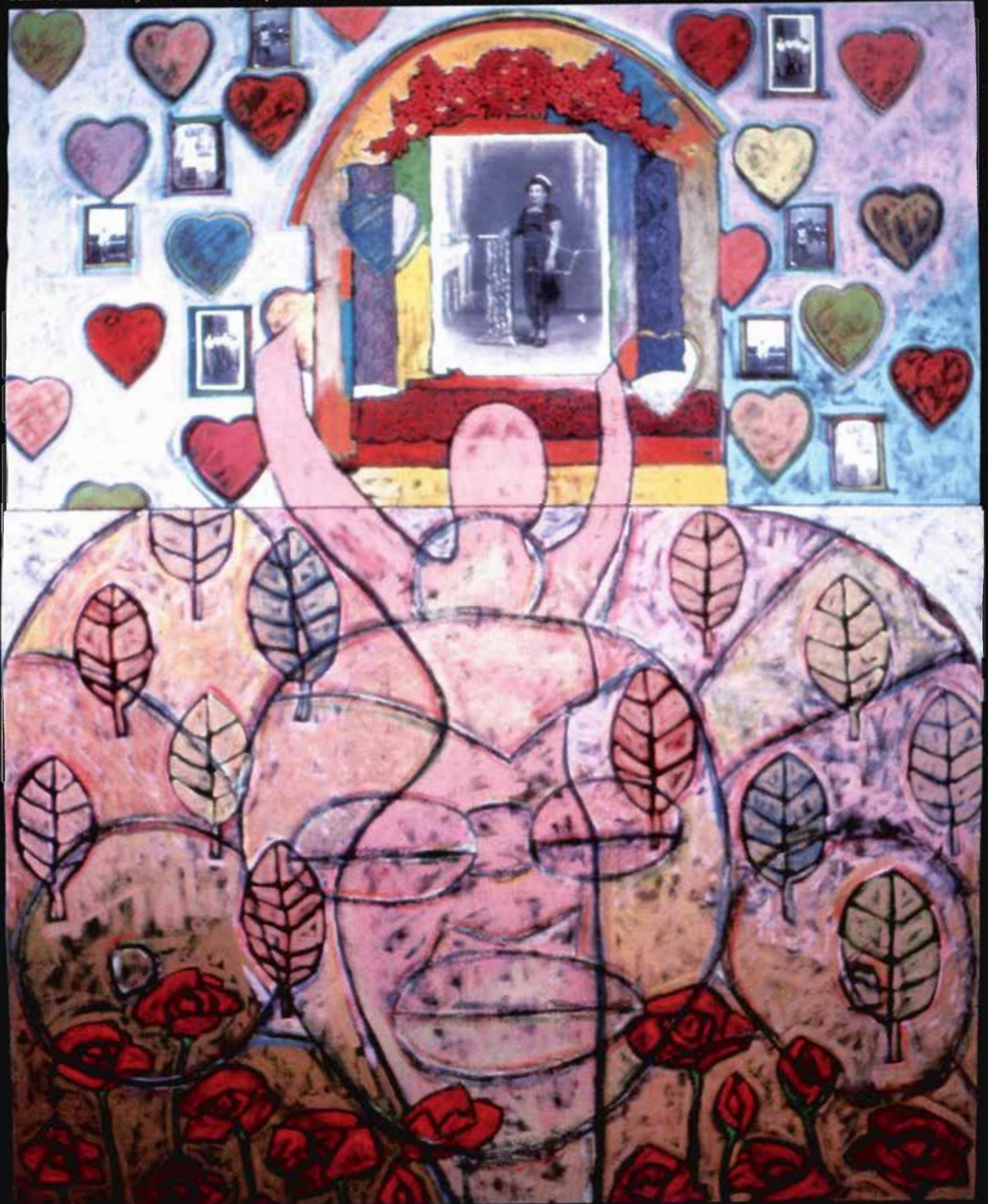
gullo étnico y cultural boricua”.¹ Quizás con el tiempo estos parámetros cambien y se multipliquen pero, por el momento, esta definición nos ayuda a ver cómo en cultura lo neorrican parece limitarse a las letras.

Quizás esta asociación privilegiada, cuando no exclusiva, se deba a que fue un grupo de poetas los que utilizaron el término para bautizarse y que fueron ellos mismos los que lo propagaron en el ámbito cultural. Pero cuando Miguel Algarín y Miguel Piñero publicaron su antología de poesía “nuyorican”² ya el término circulaba ampliamente entre los artistas boricuas en los Estados Unidos, particularmente en la Ciudad de Nueva York. Tenemos evidencia que la palabra existía, aunque no tenía uso amplio, años antes de la aparición de esa importante muestra poética. Aunque no tenemos un estudio etimológico de la palabra, algunos dicen que fue inventada o empleada por primera vez por el pintor y literato Jaime Carrero en un poema bilingüe titulado “Neorrican Jet” que

apareció en una revista sanjuanera de la década de 1960. Pero, venga de donde venga o haya sido inventado en San Juan o en Nueva York, no cabe duda de que el término adjetiva primariamente a poetas —para algunos sólo a un grupo de éstos; para otros, a todos los puertorriqueños que escriben en los Estados Unidos— y no a artistas plásticos.

Pero, aunque el término se use de forma amplia y no para denominar sólo a un grupo o escuela literaria o aunque sea empleado de manera estricta y limitada, también podemos hablar de pintores neorricans. Estos son muy poco conocidos en Puerto Rico mismo donde desafortunadamente la obra de los artistas de acá circula poco y con dificultad. Por suerte, recientemente empieza a comentarse y estudiarse en la Isla más frecuentemente la literatura de los puertorriqueños que viven en los Estados Unidos. Pero el caso de los pintores boricuas que producen fuera de Puerto Rico es distinto: todavía su obra no ha adquirido ni la limitada

Juan Sánchez. *Mujer eterna: Free Spirit Forever*, 1988, óleo y medio mixto sobre lienzo, 74 1/2" x 58".



circulación que tiene la de sus compañeros literatos. Probablemente la más fácil posibilidad de distribución de libros versus la mayor dificultad de la transportación y exposición de obras de arte, en parte, explique este fenómeno. A pesar de ello, las reproducciones en revistas de sus piezas y las visitas esporádicas de algunos de estos artistas a la Isla también han comenzado a romper el círculo vicioso de la ignorancia que se perpetúa a sí misma: ignoro lo que desconozco, desconozco lo que ignoro. Si no el público en general, al menos el especializado ha empezado a enterarse de que en los Estados Unidos producen pintura, escultura, instalaciones y grabados artistas puertorriqueños que se llaman a sí mismos o que no reniegan de que se les llame neorricans. La obra de Jorge Soto, Juan Sánchez, Pepón Osorio, Geno Rodríguez y Ralph Ortiz, entre otros creadores de obras plásticas, atestiguan esta floración artística que —propongo— también podemos llamar neorrican.

II. Un pintor en su contexto

Probablemente Juan Sánchez sea el mejor conocido entre estos artistas. La crítica le ha prestado relativa atención a su obra y ha intentado caracterizarla para delimitar sus parámetros estéticos y para colocarla en el amplio contexto de la producción cultural de los grupos minoritarios en los Estados Unidos. Por ejemplo, Lucy R. Lippard, la estudiosa que más atención le ha prestado hasta el momento a la pintura de Sánchez, caracteriza sus piezas como centones hechos con "...palabras, fotografías, citas e imágenes que evocan momentos sencillos, fieros y desafiantes del pasado distante y del pasado reciente".³ A su vez, Shifra M. Goldman recalca cómo ésta tiene

sus raíces más profundas en la biografía del artista:

...his father crafted religious altars from wood which he would sell or give to local families. The altar format, whether single or multiple panel or utilized simply as painted "frames" around an image, remains an important element in the artist's compositions.⁴

Goldman atinadamente apunta otras de las múltiples experiencias artísticas que ayudan a Sánchez a estructurar su arte —por ejemplo, el muralismo mexicano, el cartelismo latinoamericano, el radicalismo político de los "Young Lords", la obra de Rauchenberg— y no se limita, por suerte, a un biografismo ingenuo.

Pero no hay crítico o estudioso de la obra de Sánchez que pueda ignorar el contenido político de su producción: la temática social —específicamente la puertorriqueña y, más aun, la neorrican— conforma la totalidad de su obra. Aun en momentos íntimos, como son los homenajes pictóricos que el artista le rinde a su madre —*Mi madre* (medio mixto, 1981), *Never Saw Her as an Oppressed Puerto Rican Woman... Only as Mommy* (medio mixto, 1986), *Mi amada madre y yo (Un autorretrato)* (medio mixto, 1987) y *Para Carmen María Colón* (grabado, 1986)—, Sánchez coloca lo individual en un contexto social. No es que, como las feministas de la década de 1960, el pintor identifique lo personal con lo político sino que lo propio sólo lo puede entender en el contexto amplio de lo colectivo. Pero la crítica también ha observado que en Sánchez la problemática social no se divorcia de su casi virtuosismo técnico. Por ello Lippard lo compara con el gran artista gráfico chicano Rupert García⁵ y Christine Temins,

a su vez, distingue su obra entre los artistas que abiertamente postulan principios políticos por su "...exquisite craftsmanship and dense imagery..."⁶

La obra de Sánchez es relativamente fácil de reconocer por la fuerte impresión que causa en el observador y por la consistencia de estilo que el artista emplea para crearla. Por todo ello no creo que sea arriesgado ni injusto decir que Juan Sánchez es el artista plástico neorrican más importante en el momento.

Si no el público en general, al menos el especializado ha empezado a enterarse de que en los Estados Unidos producen pintura, escultura, instalaciones y grabados artistas puertorriqueños que se llaman a sí mismos o que no reniegan de que se les llame neorricans.

Pero aquí tal juicio valorativo es esencialmente intrascendente. La obra de Sánchez en sí —fuera del contexto competitivo en que se pueda colocar— importa o, al menos, me importa en este momento como reflejo de un ámbito cultural mayor que todavía no ha sido estudiado en todas sus dimensiones: la cultura neorrican. Muchos son los aspectos de interés en su pintura y en su obra gráfica pero, ahora, me interesa verla como una expresión estética paralela a la literatura neorrican, manifestación artística que está directamente ligada a la obra de Sánchez.

III. La palabra como imagen

Los rasgos más distintivos de la obra de este pintor facilitan la comparación de la misma con textos literarios. Muy pocas de sus piezas dejan de incorporar en sí un texto. Sólo recuerdo dos donde está ausente la palabra: *Mujer Eterna: Free Spirit Forever* (medio mixto, 1988) y *Negritud a la bomba y plena Portorrico* (medio mixto, 1987).⁷ Pero, en la gran mayoría de los casos, el artista

sico medio del “collage”. (Por eso su marcadísima preferencia por el medio mixto.) No le puede caber duda alguna a cualquier observador que el texto es parte integral de la obra de Sánchez. Lo gráfico no ilustra una obra poética o política independiente sino que el artista se apropia de la palabra ajena y la convierte en parte de su obra.⁸ Casi siempre el nombre del autor o de la autora aparece junto a la cita de la que el artista se ha

apropiado pero puede haber ocasiones donde es una imagen del creador del texto la que lo identifique como autor del mismo. Esto, por ejemplo, ocurre en *Para Julia de Burgos II* (medio mixto, 1985).

IV. La sinceridad de la imagen comprometida

La incorporación de textos en su obra, incorporación que produce un efecto tan marcado que casi pode-



Juan Sánchez. *Negritud a la bomba y plena portorrico*, 1987, óleo y medio mixto sobre lienzo, 36" x 84 1/2".

toma textos poéticos —de Sandra María Esteves, de Juan Antonio Corretjer, de Julia de Burgos, por ejemplo—, manifiestos políticos —de Albizu sobre todo—, frases populares, estribillos políticos o comentarios suyos para hacer de éstos parte de su obra. El artista graba o pinta esos textos directamente en la superficie de la pieza; estos se convierten en parte inseparable de ésta. En otros casos, los textos se incorporan cuando se incrustan fotos o pedazos de papel impresos: se emplea el ya clá-

No le puede caber duda alguna a cualquier observador que el texto es parte integral de la obra de Sánchez. Lo gráfico no ilustra una obra poética o política independiente sino que el artista se apropia de la palabra ajena y la convierte en parte de su obra.

mos hablar de interdependencia o simbiosis del texto con el material gráfico, nos puede servir para adentrarnos en la obra de Sánchez, para explorar el contexto cultural que la nutre, y para estudiar los aportes que el artista mismo ofrece a ese contexto.

En primer lugar, hay que señalar que la incorporación de citas en sus cuadros y grabados sirve para entender mejor la formación ideológica y los principios estéticos que le sirven de sostén al artista. No cabe duda de

que Sánchez es un pintor comprometido con sus circunstancias. Así lo declara frecuentemente y sin ambigüedades:

El papel más importante que un artista debe ejercer —particularmente el artista que está comprometido con la integridad y la educación de un pueblo— es ser sincero. (...) Aquellos que opinan que el artista es lo máximo de la sociedad están equivocados. Nosotros también somos

En Sánchez el radicalismo político, aunque es amplio y muestra solidaridad con cualquier grupo oprimido, enfoca esencialmente su comunidad, la que le sirve de base cultural y de inspiración.

V. Retrato del artista como un joven (nacionalista)

Pero a la vez, la palabra retrata al artista, quien aparece a través de su obra como un típico hijo de los “Sixties” estadounidenses, pero un hijo latino de esa década. Sánchez mismo ha dicho que una de las influencias ideológicas mayores en su carrera fue la organización llamada los “Young Lords”.¹⁰ Esta agrupación política estuvo moldeada a partir de

Juan Sánchez. *Never Saw Her as an Oppressed Puerto Rican Woman... Only as Mommy*, 1987, óleo y medio mixto sobre lienzo, 30 1/2" x 66 1/2".



trabajadores, trabajadores de la cultura. Y el trabajo es un proceso colectivo.⁹

Ese compromiso, pues, lo lleva a estructurar su obra a partir de estrategias pictóricas que faciliten la comunicación. Por ejemplo, Goldman apunta que desde los comienzos de su carrera Sánchez “began producing posters on canvas which introduced into his later painting the possibility of the incorporated text he still uses” (Goldman, p. 18). La re-

lación entre texto e imagen aquí es clara: la necesidad dominante de comunicación lleva al artista casi a desconfiar de las imágenes y a reforzarlas con la palabra que promete una comunicación aparentemente inequívoca con el observador. Y ese compromiso hasta define la forma de muchas de sus piezas que se convierten, para parafrasear a Goldman, en carteles pintados, en piezas únicas que imitan las múltiples hechas para propagar o anunciar ideas.

los “Black Panthers”, el gran movimiento de vanguardia de los afro-norteamericanos de esos años. El modelo cultural y político de los negros fue decisivo entre los puertorriqueños y entre otros hispanos que se radicalizaron en la década de 1960 y en la siguiente. Sánchez no es una excepción a esta norma y así lo demuestran las citas que incorpora a sus pinturas y grabados. Éstas se pueden leer como las claves o el bosquejo de su biografía intelectual.

Juan Sánchez. *Para Carmen María Colón*, 1986, litografía, xerox, collage, 22" x 30".



... my mother was very frustrated... she couldn't get a job. she wanted to get off welfare. I never looked upon my mother as a woman. She was always my mother. I never looked upon her as a Black Puerto Rican woman who was suppressed. She was just Mommy. She's fat... I remember snuggling between her neck and peace, you know it's peace 'cause nobody can hurt you while you're with Mommy...



En Sánchez el radicalismo político, aunque es amplio y muestra solidaridad con cualquier grupo oprimido, enfoca esencialmente su comunidad, la que le sirve de base cultural y de inspiración. Las frecuentes citas de Albizu y las de Corretjer apuntan a esa base nacionalista, en el sentido amplio y en el limitado o puertorriqueño del término. En el artista, como en los autores de las citas, la defensa de lo propio surge como reacción al ataque que la cultura propia recibe de la dominante.

En este aspecto ideológico, Sánchez no es un caso único en el contexto cultural neorrican. La obra de

Un examen detenido de la obra de Sánchez demuestra cómo su preocupación central es definir y defender a través de la exaltación la cultura propia. Sánchez, como la mayoría de los poetas neorricans, crea en su obra unos símbolos —textuales y pictóricos— que hablan de esa cultura asediada.

los poetas —algunos de los cuales el propio Sánchez cita— muestra paralelismos con su pintura. En textos de Louis Reyes Rivera, Tato Laviera y David Hernández, por ejemplo, hallamos el mismo fervor nacionalista, la misma intención de comunicarse con el lector y ofrecerle un apoyo comunitario, social, ante la incompreensión y franca agresión de la cultura dominante. No es raro hallar, pues, textos de estos poetas sobre Albizu o dedicados a este patriota. Por ejemplo, en *Isla Verde*, un poema de José Ángel Figueroa dedicado

a Albizu, Puerto Rico se hace equivalente a don Pedro.¹¹ Esa misma identificación, mediatizada por símbolos taínos, se halla en *Untitled* (medio mixto, 1985), donde Sánchez rinde homenaje —uno de muchos— al líder nacionalista.

Pero dentro de la vanguardia de la comunidad neorrican la figura de Albizu, por ejemplo, se ve en términos distintos que en el ámbito paralelo en la Isla. Mientras en Puerto Rico, a pesar de la veneración que se puede sentir por este patriota, se da a la par una fuerte revisión crítica de su acción y pensamiento, entre los neorricans tal actitud está ausente y parece casi imposible de aparecer en el futuro cercano. Probablemente la necesidad de afirmación cultural permite menos una visión crítica de nuestras figuras históricas entre los puertorriqueños en los Estados Unidos que entre sus compatriotas insulares. Mientras esto ocurre con la figura de Albizu, algunos intelectuales puertorriqueños en los Estados Unidos ofrecen revisiones importantes de otras personalidades de nuestra historia.¹² Pero la actitud de afirmación de lo nacional, más que la de crítica y revisión de lo propio, es la que domina en este ámbito cultural. En este sentido, como en tantos otros, la obra de Sánchez cabe perfectamente en el contexto neorrican.

VI. Regreso a Boriquén

La selección de textos hecha por Juan Sánchez para inclusión en su obra también nos habla de paralelismos y coincidencias con los literatos neorricans. Los contenidos de las citas se refieren a temas que preocupan al pintor, a los literatos y a la comunidad neorrican en general. Un examen detenido de la obra de Sán-

chez demuestra cómo su preocupación central es definir y defender a través de la exaltación la cultura propia. Sánchez, como la mayoría de los poetas neorricans, crea en su obra unos símbolos —textuales y pictóricos— que hablan de esa cultura asediada.

Frecuentemente en la obra de Sánchez hallamos incorporados símbolos tomados de la cultura taína. La “Venus de Utuado” y otras imágenes taínas —caracoles, ranas y varios diseños tomados de sus petroglifos y cerámica— frecuentemente aparecen en sus cuadros. En la obra de Sánchez hay una marcada intención de identificar al puertorriqueño con el indio desaparecido, el habitante de la mítica isla de Boriquén. Por ejemplo, en *Cultural, Racial, Genocidal Policy* (medio mixto, 1983), un tríptico que tiene como figura central una niña que participa en un desfile neoyorquino vestida de jíbara, el pintor coloca prominentemente en los paneles laterales un esquema de la figura mejor conocida entre los petroglifos del Parque Ceremonial de Caguana, la llamada “Venus de Utuado”. El fondo de las tres partes del cuadro lo forma el esquema de una bandera puertorriqueña, mientras que el panel central, que no está colocado al mismo nivel que los laterales, queda coronado por un crucifijo y un cromó popular de la figura del Sagrado Corazón de Jesús, dividido en dos partes y colocadas a los lados de la cruz para reforzar la simetría del tríptico. Bajo la niña aparece una gigantesca rosa, como ofrenda, y a los lados, sobre la bandera, un texto sobre el genocidio físico y cultural de los pueblos del Tercer Mundo. A pesar de la ruptura de la imagen de Cristo, no cabe duda de que los símbolos religiosos —cristianos y, sobre todo, taínos— hacen

de la pieza un altar. Pero aquí la deidad central es la niña, a quien se le ofrecen flores y quien representa a la patria. La bandera que sirve de fondo apoya esta interpretación que nada tiene de arriesgada. La fusión de elementos laicos y religiosos, cristianos y taínos, políticos y personales, literarios y pictóricos, demuestra de manera ejemplar las tácticas estéticas que emplea constantemente Sánchez.

En varias piezas —en muchas— Sánchez vuelve a unir símbolos taínos con imágenes puertorriqueñas de nuestros días. *Escrito en piedra* (medio mixto, 1986) está compues-

to por siete diseños taínos, con un texto de Corretjer y la foto de la toma de la Estatua de la Libertad por activistas boricuas que la coronaron con la bandera puertorriqueña. Albizu, la misma imagen de la estatua neoyorquina, una foto invertida de Luis Muñoz Marín y el presidente Kennedy y múltiples símbolos taínos componen *Untitled* (medio mixto, 1985). *Mujer Eterna: Free Spirit Forever* (medio mixto, 1988) une fotos de mujeres boricuas con corazones y la “Venus de Utuado”. El intento de identificar al puertorriqueño, particularmente al boricua que vive en los Estados Unidos, con la cultura

taína es evidentísimo en la obra de Sánchez pero, por suerte y como más tarde apuntaré, no representa una negación de las otras raíces étnicas de nuestra cultura.

La misma exaltación e identificación con lo taíno se encuentra en muchos poetas neorricans. Víctor Hernández Cruz, por ejemplo, en un poemario donde recoge textos escritos a partir de su regreso a la tierra de sus padres, identifica a la abuela, figura que encarna los orígenes familiares, con uno de los pocos caciques taínos cuyo nombre conocemos:

Juan Sánchez. *Escrito en piedra*, 1986, litografía, aguafuerte, collage, xerox, 22" x 30".



This town holds my grandmother
in her ancient dreams
Sewing dresses and cooking food
Somewhere in a quiet street
within

Our embrace is tears
Here I am to see you

As I said I would
Quiet in the night of memories
Quiet in the valley over the
mountain

Quiet like the lips of Caguax.¹³

El poeta establece una cadena de identificaciones que va de la abuela (la familia), al paisaje (la patria) y que culmina en la figura mítica del cacique taíno (la historia). El nombre del cacique es la palabra final del poema y sirve, al estar colocada en esta posición de privilegio, como clave para el poema entero. El texto no funcionaría poéticamente sin esta palabra. A nivel ideológico es también revelador la importancia que aquí recibe el símbolo taíno: la cultura, familiar y colectiva, que el poeta viene a reclamar en su viaje a su **Mainland** queda identificada con la abuela quien a su vez queda encarnada en el cacique, símbolo positivo de la cultura perdida que el poeta reclama como suya. Como Sánchez, Hernández Cruz equipara lo personal con lo histórico, lo contemporáneo con lo pasado, sus instituciones familiares con la desaparecida cultura taína.

VII. El poder de los orishas

Pero en nuestro pintor, como en muchos poetas neorricans, tan o más importante que lo taíno es lo africano. Sánchez es negro y vivió la rica experiencia de la radicalización política durante la década de 1970, momento en que la cultura y las actividades políticas de los afro-norteamericanos se convierten en mo-

delo principal para los puertorriqueños en los Estados Unidos. En él lo personal y lo político coinciden plenamente. Esa misma identificación de lo individual y lo colectivo con la exaltación de las raíces africanas de nuestra cultura quedan claramente representadas en su obra en piezas como *Mi Madre* (medio mixto, 1981). Aquí el artista emplea la misma estrategia pictórica de colocar en el centro la figura de mayor importancia, tal como se hace tradicionalmente en un altar. En esta pieza ese lugar lo ocupa una fotografía de la madre del artista que carga una bandera puertorriqueña. Ésta parece estar colocada en la representación de un pedazo de papel en el cual ha pegado otro —el papel real sobre el representado: técnica que nos recuerda las tácticas de los cubistas— donde aparecen dibujos de figuras humanas, pájaros y una flor hechos en un estilo naíf. (¿Son dibujos hechos por la madre?) Sobre ese papel, en la representación del papel, aparece el dibujo de una rosa.¹⁴ De la foto de la madre sale, a la izquierda un arcoiris, símbolo tradicional de la esperanza y, recientemente, de las posibilidades de coaliciones políticas entre los grupos minoritarios en los Estados Unidos. Al lado derecho aparece una muñeca negra típica de ciertas prácticas religiosas de origen neo-africano. La identificación política con la madre (lo personal) y con lo africano (lo personal y lo colectivo) es obvia. Ésta no es la única pieza donde Sánchez emplea recursos e imágenes parecidas que nos llevan a recalcar la importancia de las raíces neo-africanas en su definición de sí mismo como persona, como artista y como ser social.

Tal proceso se da también entre los poetas neorricans. Las raíces afro-caribeñas y la identificación con los

logros culturales de los afro-norteamericanos es evidentísima en la obra de estos escritores. Casi cualquier poema reciente de Sandra María Esteves, por ejemplo, muestra cómo esta poeta se apropia de símbolos culturales de origen neo-africano para definirse como persona y como ser social. La lectura de los textos poéticos de Esteves nos demuestra que la búsqueda de una identidad colectiva es temática central en su obra. Sus poemas más característicos son aquellos donde se ofrece una definición de lo que se es o del proceso de esa búsqueda. En su caso, como en el de los cuadros de Juan Sánchez, lo personal y lo colectivo se funden y se confunden. En varios poemas Esteves narra indirectamente su proceso de iniciación en la santería:

Early Brooklyn morning
Padrino counsels initiates,
new children into his house,
spiritual survivors reclaimed
from pilfered legacy.

La poeta está consciente de la historia de deculturación que forma y deforma lo que nos queda de la cultura africana en el Nuevo Mundo: éste es un legado malamente robado. Pero también sabe que esa herencia sería la base para la reconstrucción de su identidad y la de los suyos:

Full of aché,
Babalorisha invokes the
ancestors,
family of one-hundred-
thousand names,
to join this rebirth,
sing and feast in prodigal
victory,
reaffirming linkage
to bloodlines woven like
luminous veils
over walls and windows of
their souls,
opening to reveal the precious
landscapes

and inherited panoramas of our connected intelligence.¹⁵

Es evidente el proceso de afirmación cultural que la poeta presenta en su texto. Importa ver cómo la autora en éste y otros textos suyos coincide con los antropólogos e historiadores que han estudiado los legados de la cultura africana en la nuestra. Como ellos, Esteves ve que la religión, la comida y la música son las tres áreas donde lo africano se pudo mantener vivo y fecundar la cultura americana en general.¹⁶ Es también de interés para nosotros destacar la importancia que lo africano recibe en esta poeta: por la santería, postula, redescubrirá nuevos caminos —“inherited panoramas of our connected intelligence”—que niegan la forma de ser y hasta de pensar de la cultura dominante. En Esteves, como en Sánchez, el reclamo de unas raíces africanas en su cultura y en su persona son centrales en su obra y en su ideología.

VIII. Para pintar en dos lenguas

Si el contenido de los textos apropiados por Sánchez lo asocian y hasta lo identifican con los llamados poetas neorricans, el empleo de palabras en español y en inglés también, en cierta medida, hacen de la obra del pintor un fenómeno paralelo al de los compañeros letrados. En sus piezas Sánchez usa tanto textos en una como en otra lengua. El pintor respeta los poéticos y los mantiene en el idioma original. Aquellos en inglés tienden a ser propios y de contenido político. Por ello podemos hablar de la presencia de dos lenguas, pero no de bilingüismo, en la obra de Sánchez.

El cambio de códigos —“code switching” lo han llamado los lingüistas estadounidenses que han es-

tudiado el fenómeno especialmente en las comunidades chicanas— que caracteriza mucha de la literatura neorrican no se da en la obra de nuestro pintor. Esto se debe —postulo— a que para Sánchez los textos existen antes de su incorporación en sus piezas: son manifestaciones literarias o políticas que tienen una vida independiente. No son enunciacio-

tomara como base para una de sus piezas un texto bilingüe, la combinación de los dos idiomas aparecería en su obra. Pero en las piezas suyas que he podido ver no se da tal combinación de idiomas; en su obra las dos lenguas quedan separadas y en piezas distintas.¹⁷ Vista desde un ángulo limitado, este rasgo de la obra de Sánchez rompe con la norma

Juan Sánchez. *Untitled*, 1985, óleo, acrílico, medio mixto sobre lienzo, 66" x 72 1/2".



nes de su propia voz; sólo pasan a serlo cuando quedan incorporadas en sus grabados o pinturas. En cambio, en los literatos neorricans el cambio de códigos lingüísticos —la mezcla del español y el inglés en un mismo texto— responde directamente a una manifestación cultural que el autor trata de exaltar por medio del cambio de códigos, por el bilingüismo en sí. Es probable que si Sánchez

o uno de los rasgos esenciales de la literatura neorrican según ha sido definida por algunos de sus estudiosos, su “bilingüismo arraigado” (Sandoval Sánchez, p. 28). Pero esa mezcla de lenguas, esa demarcación estricta de los códigos lingüísticos de los textos incorporados en sus piezas, más que una ruptura con la norma denota la complejidad del fenómeno cultural neorrican.

IX. Grafitto urgente

No sólo los aspectos ideológicos y lingüísticos asocian a nuestro pintor a la cultura neorrican. Hay aspectos formales que lo identifican con ese ámbito cultural. Entre ellos el más importante, a mi juicio, lo vuelve a asociar con lo literario. Este es el empleo de cierta caligrafía en particular. La letra que Sánchez emplea en sus piezas trata de crear la sensación de descuido organizado, de aparente ingenuidad, de obra naïf que la remite directamente al grafitto que, para muchos, hay que identificar con los artistas urbanos anónimos que dejan sus marcas por todas las superficies disponibles en la ciudad de Nueva York y de otros centros urbanos. Pero contrario a estos jóvenes, Sánchez parece no querer sistematizar su escritura para crear una caligrafía estilizada e identificable con un solo artista-escritor. Las letras en sus piezas tienen un sentido de urgencia, una premura por decir que parecen no interesarse por su propia belleza. Esa misma premura, esa misma urgencia recalcan el sentido de emergencia que el mensaje tiene. En las piezas de Sánchez, contrario a lo que ocurre en la de otros artistas gráficos nuestros, hay un acoplamiento excelente entre la forma de la letra y el mensaje que éstas transmiten o quieren transmitir. Ese intento por imitar el grafitto urbano que es ya parte integral del paisaje de ciudades como Nueva York y que ha sido identificado como producto de la mano de jóvenes negros o puertorriqueños, se convierte en otro rasgo característico de la obra de Juan Sánchez.

Por supuesto, en Sánchez esa memoranza no quiere decir ausencia de un plan estético. Hay que recalcar que el texto, aparentemente garabateado en la superficie de la obra,

responde a una clara estrategia visual. No cabe duda de que el artista controla plenamente todos los aspectos de la reproducción de las palabras seleccionadas: color, tamaño de las letras, posición en el lienzo, etc. La voluntad de estilo es aquí la de dar la apariencia de la urgencia y la vehemencia anti-estética del texto que se escribe en una pared del gueto o en el vagón del tren subterráneo. En ese sentido, la obra de Sánchez se emparenta con la de otros artistas del siglo que proponen el lienzo como tapia: la obra de Tapiès viene de inmediato a la mente.

Los posibles paralelismos a esta estética de urgencia y comunicación que podemos encontrar en los poetas neorricans son múltiples. En casi todos ellos, como en Sánchez, hay un sacrificio de los juegos formales por la necesidad de comunicación. Los típicos poetas neorricans construyen su obra a partir de esa urgencia de comunicarse con su público, con su comunidad. Y, como en el caso del pintor, en ellos se crea una obra que aparenta ser tan sencilla que parece ser ingenua. Pero los poetas, como también el pintor, esconden bajo esa ingenuidad un plan estético de intrincadas estructuras formales. Desde este punto de vista, lo que une a ambos es una necesidad de comunicación que los lleva a usar estrategias estéticas —literarias y pictóricas— que no dificulten la transmisión de las ideas y los mensajes que estos artistas quieren comunicar a su público, la comunidad neorrican.

X. ¿Una sensibilidad neorrican?

Los paralelismos entre la obra pictórica de Juan Sánchez y la labor literaria de muchos de los llamados poetas neorricans apuntan claramente al contexto cultural en que hay que

colocar al pintor para entender su obra y sus principios estéticos. No creo que quepa duda de que Juan Sánchez es un artista neorrican y que, por serlo, es un pintor puertorriqueño que ha vivido la experiencia de la diáspora.

Pero tal adjetivación —es un pintor neorrican— es tan problemática y conflictiva como la que se le puede aplicar a los poetas con quienes lo he comparado. Lo neorrican es una categoría social e histórica y, por lo tanto, su empleo en el campo de las artes y de la cultura en general es arriesgado. No se puede hablar de una sensibilidad o una estética neorrican, aunque frecuentemente hablamos de artistas que representan la problemática social e histórica que el término designa. Para muchos tal aplicación es radicalmente insensata aunque no deja de ser usada frecuentemente y, no me cabe duda, seguirá siendo empleada.

La comunidad que llamamos neorrican no es una entidad cultural homogénea. Y, si la sociedad no lo es, no lo pueden ser sus artistas que tratan de reflejar en sus obras la sociedad que los nutre. Desde una estricta perspectiva estética sólo podemos llamar neorricans a los artistas que así se autodenominen y quienes, al hacerlo, intenten definir una estética particular o de un grupo, no la estética de una comunidad. En ese sentido el término sólo es válido para un grupo limitado de poetas y todo otro empleo se sale de los márgenes de la realidad histórica.

Pero dentro de la comunidad que podemos llamar neorrican caben múltiples y diversos artistas con principios estéticos tan diversos y múltiples como sus obras lo atestiguan. En un sentido estricto hablar de un artista neorrican es falaz. Pero, en un sentido más limitado, tal empleo es

válido y hasta iluminador. Nos ayuda a entender mejor los logros y ambiciones culturales de esa comunidad que así denominamos. En este sentido es fructífero, y hasta necesario, para entender mejor la obra de estos artistas nuestros.

XI. Mira y oye

Esos paralelismos entre los poetas neorricans y un pintor que también podemos llamar así nos sirven además para ver, en términos más generales, las conexiones que existen entre la palabra y la imagen en su pintura y en su gráfica. Esa investigación nos lleva a descubrir las estrategias y los juegos pictóricos que emplea Sánchez para ir construyendo su obra. Pero también esa exploración nos puede servir de entrada al estudio del mismo fenómeno en nuestra cultura en general. Esto últi-

mo nos debe hacer pensar más detenidamente sobre cómo casi sin darnos cuenta todos vamos uniendo imágenes y palabras para ir creando un sistema de comunicación más complejo de lo que a veces creemos emplear.

En nuestra cultura mirar y oír están íntimamente ligados. A veces los que no forman parte de nuestro mundo parecen darse cuenta de este hecho más rápida y claramente que nosotros. No creo que sea vano recordar una popular canción del afroamericano Stevie Wonder, "Living for the City" (1973), donde al principio de la pieza se crea por sonidos un panorama urbano norteamericano. Y dentro de esa amalgama de sonidos que terminarán en música, se destaca el "mira, mira, mira" de una voz hispana. Pero ese "mira" es también "oye".

Cuando una madre puertorriqueña —y lo mismo se puede decir de cualquier hispanoparlante— le dice a su hijo "mira lo que te voy a decir", no está cometiendo un error de lógica, pues para nosotros mirar es también oír. Esta observación, creo, nos sirve para entender mejor la obra de Juan Sánchez. En sus piezas, como en nuestra cultura, lo visual y lo auditivo (representado en su obra por la palabra escrita) se funden. Es curioso que el mismo pintor emplee términos que se refieren a la palabra para expresar sus metas pictóricas: "...tomé la decisión de crear una voz que complementara todo el trabajo que realizaban los compañeros".¹⁸ Ojo y voz, imagen y palabra parecen confundirse en Sánchez para ir creando una obra que se comunica mejor con el observador atento. Nótese como el artista dice directamente

Juan Sánchez. *Cultural, Racial, Genocidal Policy*, 1983, óleo, medio mixto sobre lienzo, 60" x 96".



que su intento de crear una "voz" con sus imágenes es complementar el trabajo de sus compañeros. Sabemos, por lo que dice Sánchez en la citada entrevista, que esos compañeros eran sus correligionarios. Sánchez recalca una vez más el compromiso que domina su obra. Es ese compromiso lo que, en gran medida, lo lleva a complementar sus imágenes con textos y a hacer de esos textos imágenes.

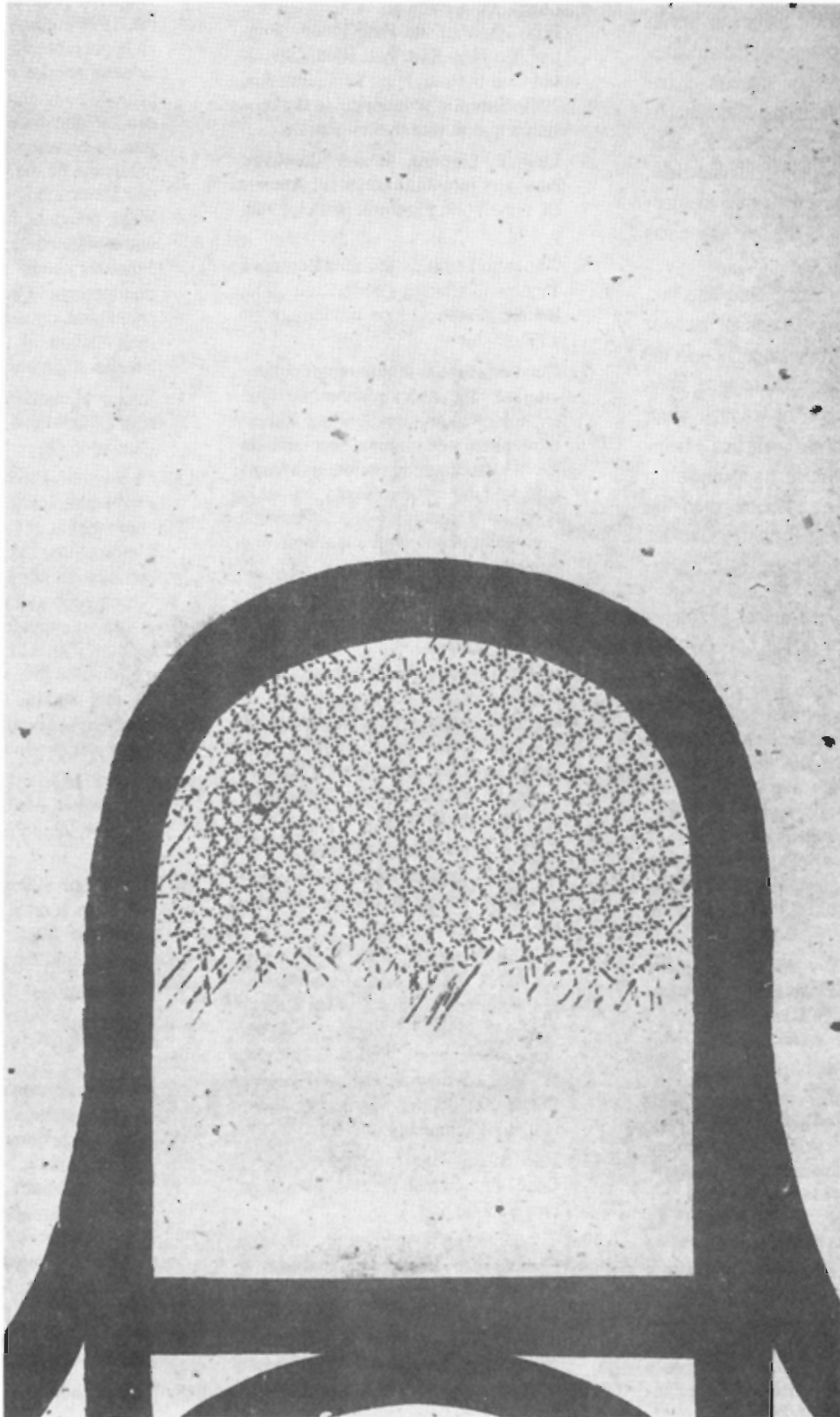
El deseo de comunicarse con sus compatriotas es el motor principal en la obra de Sánchez como en la de los poetas neorricans. Sólo que, hasta ahora, nuestro pintor ha sido más eficiente en combinar palabra e imagen que sus compañeros poetas en unir voz y ojo. Por ello cuando los cuadros de Sánchez dicen mira, mira, mira también gritan oye, oye, oye.

Boston
febrero, 1993

NOTAS

1. Alberto Sandoval Sánchez, "La identidad especular del allá y del acá: nuestra propia imagen puertorriqueña en cuestión", *Centro* (New York, Centro de Estudios Puertorriqueños), vol. IV, núm. 2, 1992, p. 28. Para una interpretación detallada de este fenómeno literario y para una bibliografía extensa, véase este importante ensayo.
2. Miguel Piñero y Miguel Algarín (comps.), *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Poetry and Feelings*. New York, William Morrow and Company, 1975.
3. Lucy R. Lippard, "Llegada a la vida". En *Juan Sánchez: Encuentro y resistencia*, San Juan, Museo del Grabado Latinoamericano, 1992, p. 17. Agradezco a Oscar Mestey-Villamil y a Susana Homar el envío de materiales y textos sobre esta exposición, como de otras. También agradezco el haberme facilitado materiales sobre el pintor a Luis Meléndez de la organización HOPE de Boston. Fue en esta ciudad, no en San Juan, donde pude ver y estudiar detenidamente la obra de Sánchez cuando se expuso en la Massachusetts College of Art en noviembre de 1991 bajo los auspicios de HOPE.
4. Shifra M. Goldman, "Living on the Fifth Floor of the Four-Floor Country". En *Juan Sánchez: Rican/Structured Convictions*, New York, Exit Art, 1989. Éste fue el catálogo de la exposición que se presentó en Boston.
5. Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*. New York, Pantheon Books, 1990, p. 173.
6. Christine Temins, "Sánchez Reveals a Troubled, Alluring Puerto Rico", *The Boston Globe*, 27 de noviembre de 1991, p. 28.
7. Debo aclarar que al hacer esta declaración me valgo de los apuntes que tomé en la exposición de Sánchez que vi hace meses y de las reproducciones en los dos catálogos de su obra que tengo a mano. Las reproducciones en el de la exposición del Museo del Grabado Latinoamericano no son las mejores y en ambos no se reproducen todas las piezas exhibidas. A pesar de este "caveat", creo que la aseveración es válida.
8. Hasta el momento en sólo una ocasión Sánchez ha ilustrado un texto literario completo, trabajo muy distinto a los que aquí comentamos; en 1977 fotos cuyas sirvieron para ilustrar poemas de Paulita F. Iglesias (*The Latin Beat*, 6 de julio de 1977).
9. "El arte como acto de resistencia: entrevista al pintor puertorriqueño Juan Sánchez". En *Encuentro y resistencia*, p. 24, 26.
10. Para un comentario sobre las actividades de los "Young Lords" véanse: Catarino Garza (comp.), *Puerto Ricans in the U.S.: The Struggle for Freedom* (New York, Pathfinder Press, 1977) y, sobre todo, *Palante: Young Lords Party* (New York, McGraw-Hill Book Company, 1971).
11. José Ángel Figueroa, "Isla Verde", *East 110th Street*, Detroit, Broadside Press, 1973.
12. El caso ejemplar en el estudio de Juan Flores sobre Pedreira: *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira*, La Habana, Casa de las Américas, 1979. Sobre la revisión crítica de Albizu se podrían citar varios textos; entre éstos se destacan, como germinales, muchos de José Luis González y el de Luis Ángel Ferrao (*Pedro Albizu Campos y el nacionalismo puertorriqueño*. San Juan, Editorial Cultural, 1990), quizás el más sistemático en la presentación de la revisión. Vale la pena señalar que un importante libro, que podemos llamar "proto-neorrican" y que ha servido grandemente para la creación de una historia de la presencia de los boricuas en los Estados Unidos, *Memorias de Bernardo Vega*, presenta, desde una perspectiva anti-nacionalista, el conflicto entre albizuistas y socialistas en la comunidad puertorriqueña en Nueva York desde principios de siglo. Muchos neorricans alaban el texto de Vega pero tienden a ignorar este marcado rasgo.
13. Víctor Hernández Cruz, "Seis amarrao", *Mainland*, New York, Random House, 1973, p. 73.
14. En su obra Sánchez parece sistematizar ciertas imágenes que repite casi como glifos en sus piezas: la rosa, los petroglifos tainos, las palmas, los corazones, las fotos invertidas y el alambre de púas son algunos de éstos. El artista va creando un vocabulario que crea la posibilidad de una lectura de sus cuadros casi como si fueran textos. En este sentido también la obra de Sánchez se acerca a los textos neorrican y a la escritura en general.
15. Sandra María Esteves, "Bautizo", *Bluestown Mockingbird Mambo*, Houston, Arte Público Press, 1990, p. 84.
16. Véase, por ejemplo: Manuel Moreno Fraginals (comp.), *África en América Latina*, México, UNESCO y Siglo Veintiuno Editores, 1977.
17. Este hecho nos lleva lógicamente a la pregunta sobre quién compra la obra de Sánchez. No cabe duda que el artista produce para su comunidad pero, dados los precios de sus piezas, no creo que quepa duda de que pocos miembros de ésta pueden adquirir su obra. Sánchez vende esencialmente en los Estados Unidos. ¿Limita el uso de textos en español la distribución y venta de su obra? Estas preguntas sólo se pueden contestar con información detallada sobre el mercadeo de su obra. Pero no deja de ser ésta una cuestión interesante y digna de mayor investigación.
18. "El arte como resistencia...", p. 24.

Antonio Martorell. *Catálogo de objetos: silla*, 1972, xilografía, 100.4 x 61 cm.



Desde el cuerpo

Antonio Martorell

Conferencia dictada a los estudiantes de la Escuela Central de Artes Visuales —antigua Central High—, el 30 de abril de 1992, en Santurce, Puerto Rico.

Un error fundamental de la educación en nuestro país parte, precisamente, del punto de partida, del tiempo y lugar de arranque para el viaje del conocimiento.

Si es de historia la clase asignada, se va de inmediato al pretendido origen cronológico, al supuesto principio de unos sucesos lejanos que gradualmente nos conducirán al presente. Si es el lenguaje, se irá a la gramática y los clásicos del idioma dejando lo contemporáneo y coloquial para un futuro, si es que da el tiempo. La enseñanza del arte no se aparta de esta tónica genésica de la pedagogía, el comenzar por el principio, la base, el fundamento, las raíces, la tradición vista simultáneamente con catalejos y microscopio, raras veces con el ojo desnudo y cotidiano.

El entorno es aplazado en virtud de una perspectiva lejana, el presente soslayado por un pasado resucitado a duras penas. Tanto para el niño como para el adolescente, y para

aquellos que por suerte o por desgracia conservamos el niño o la niña en nosotros, este método resulta poco práctico y condenado a la frustración y el fracaso en demasiados casos: el desconsuelo para el maestro y el hastío para el alumno.

El niño y el adolescente sienten una natural y perentoria necesidad de relacionarse con una piel propia y ajena que no se limita a la epidermis humana sino que cubre toda la realidad visible, tangible, olfateable, gustable que a través del contacto inicial de los sentidos se convierte en material cognoscitivo, interpretativo y expresivo. Si la reformulación del pensamiento creador, crítico y reconstructor es el fin de la enseñanza, la piel propia y de lo demás es sin duda el inicio, la presentación, el filtro sensible indispensable y urgente de toda experiencia del conocimiento.

Sin ella no habrá análisis, abstracción, reformulación y mucho menos creación artística. Si partiéramos del

aquí y ahora, de la fruta que en este momento me llevo a la boca arrancándola con ganas del árbol de la vida, si el gusto inmediato es satisfecho, este placer pedirá a su vez saciar placeres más profundos, complejos y a su vez depurados, provocará un apetito insaciable por el conocimiento y la creación.

Me explico. En las escuelas de arte del país, que no son muchas, en su mayoría suele enseñarse para comenzar, unos fundamentos de naturaleza histórica (entendiéndose el pasado como historia) o principios abstractos de diseño y color. Nada más alejado de la experiencia natural, del desarrollo orgánico de nuestros estudiantes.

Consecuentemente se aplaza para los grados superiores o el final de la carrera si es una escuela profesional, aquellas técnicas consideradas de vanguardia, aunque lleven un siglo de ser practicadas como arte en otros países. Estas técnicas, medios o métodos creadores son vistos como la

Abogo porque se comience por enseñar, darle nombre, pulir y elaborar el lenguaje formal y conceptual que tenemos literalmente a la mano y en la punta de la lengua. De entrada, como maestros, tenderíamos un puente natural sobre el abismo de lo desconocido, partiríamos de tierra firme, aquilataríamos lo propio, fortaleceríamos los muchos recursos que tenemos y desconocemos por no reconocerlos, por no jerarquizarlos como lo que somos: obras de arte.

culminación o marginalidad, como un lenguaje para iniciados, unos códigos exclusivistas, propios de elites ilustradas y distanciadas del vulgo subdesarrollado.

Entre estas técnicas se encuentran las llamadas ambientaciones, instalaciones, “performances” y “happenings”. Aprendidas como tales, re-frendadas por prácticas europeas y norteamericanas, estas enseñanzas tardías tienden inevitablemente a imitar sus modelos consagrados, sus lenguajes crípticos, sus códigos cerrados correspondientes a sociedades y países en otra situación muy diferente a la nuestra.

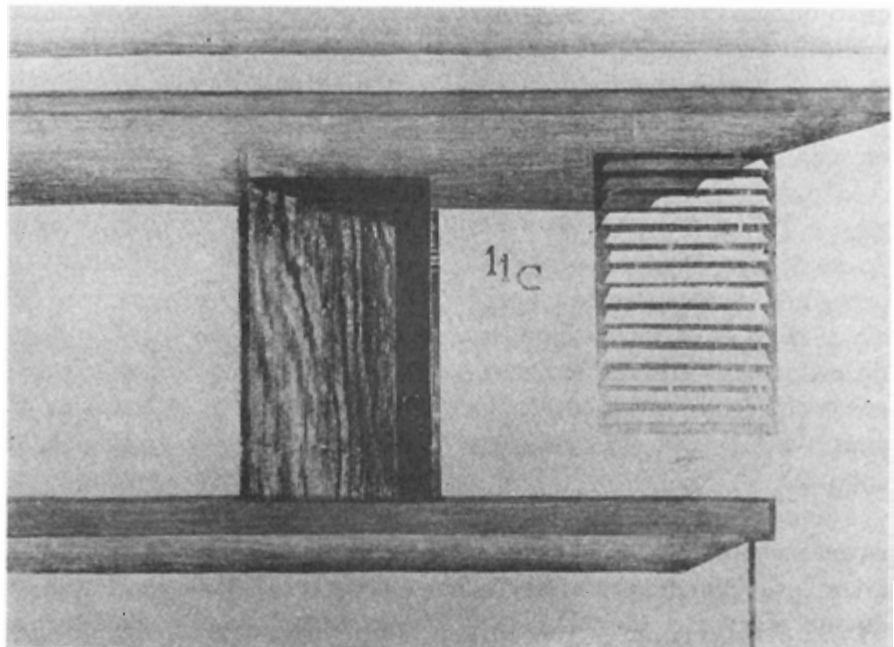
Estas prácticas pretenden de paso y sin notarlo —y esto es quizás lo más importante— ignorar las vivencias cotidianas, inmediatas, de aquí y de ahora, a flor de piel, de fruta madura, que condicionan nuestra experiencia antes de arribar al salón de clases.

Ignoran o pretenden ignorar el modo como vestimos nuestros cuer-

pos, engalanamos nuestra piel con afeites, maquillajes, joyas y peinados. Hacen caso omiso de la decoración con que convertimos las casas en hogares, los vehículos de motor en anuncios ambulantes de nuestras personas, los lugares de trabajo en referencias a placeres reales o imaginarios, los lugares de reunión en celebraciones multidisciplinarias que no tienen nombre pero sí códigos generados y conocidos por los iniciados.

Así los colores con que se pintan los exteriores e interiores de casas, talleres, iglesias, bares y billares, las rejas multiformes que nos protegen de nuestro prójimo, los ornamentos de brillo real o dudoso con que atraemos lo mismo la luz que el guiño deslumbrado, el decorado producido al instante para bodas, bautismos, cumpleaños, graduaciones, aniversarios, homenajes y velorios, la transformación de un Toyota con calcomanías de Jesucristo, brassieres anti-insectos, cromios superlativos,

Antonio Martorell, *11-C II*, 1977, xilografía, 64.2 x 86.3 cm.



monos y perros de peluche colgantes, leyendas incitadoras en tablillas, ventanas y cristales traseros, la conversión de talleres de mecánicos de automóviles, imprentas y hojalaterías en galerías eróticas de bellezas semidesnudas y verdades semivestidas, la elaboración navideña de complejos arreglos lumínicos que comprometen en talleres de temporada comunidades y vecindarios, son muestra más que suficiente de una población acostumbrada y adiestrada de un modo muy sofisticado en las artes supuestamente vanguardistas y elitistas del "installation", "environment" y "happening", todos titulados en el idioma no oficial, pero rector de jerarquías artísticas tanto en su producción como en su consumo en nuestro país.

Si esta es la situación, ¿por qué insistir en comenzar por un principio distante y ajeno? ¿Por qué no viajar de modo inverso y orgánicamente lógico de la fruta a la semilla, de lo conocido a lo desconocido, del hoy al ayer, del aquí al allá? ¿Por qué no mirarnos al espejo en los ojos de nuestro prójimo, aprender cómo somos, gozar lo que hacemos?

Abogo porque se comience por enseñar, darle nombre, pulir y elaborar el lenguaje formal y conceptual

que tenemos literalmente a la mano y en la punta de la lengua. De entrada, como maestros, tenderíamos un puente natural sobre el abismo de lo desconocido, partiríamos de tierra firme, aquilataríamos lo propio, fortaleceríamos los muchos recursos que tenemos y desconocemos por no reconocerlos, por no jerarquizarlos como lo que somos: obras de arte.

Esto posibilitaría el acercamiento al pasado propio y ajeno con curiosidad, pero con confianza, con afán de conocimiento y sin necesidad de imitación ciega a nuestro propio aporte, las alternativas múltiples que ofrece el otro sin la negación del yo, el acceso a los elementos abstractos, sin el desconocimiento de la realidad de donde provienen, la seguridad que ofrece el exponerse sin miedo ni amenaza al conocimiento nuevo.

No, no pretendo disminuir la importancia del pasado, ni de la tradición, ni de lo foráneo. Pretendo, por el contrario, poder llegar a ello con ventaja, desde una posición en que podamos aprovecharlo al máximo, sin desconfianzas, sin prejuicios, sin aburrimiento y sin miedo.

Tampoco pretendo menospreciar el aporte de las vanguardias, la riqueza de la experimentación, pero

exijo respeto hacia nuestras propias tradiciones que se han convertido en vanguardias sin saberlo, a nuestros modos autóctonos de ver, sentir y expresar que no están ajenos a la historia del arte, sino que se inscriben en ella en todo momento del flujo continuo de esa historia que no se detiene ni un instante, cuyos fósiles son gestualidad en la danza, color en la mirada, sol en la piel.

Empecemos pues, por el principio. Por nosotros, desde nosotros aquí y ahora, desde nuestra experiencia más cercana donde el universo se retrata en una isla. Desde la isla que es nuestro cuerpo, desde el cuerpo en principio y en fin.

ANTÓNIO MARTORELL, nace en Santurce, Puerto Rico. Grabador, pintor y escritor. Sus obras han merecido importantes premiaciones en Puerto Rico y en el exterior. En 1991 publica el libro **La piel de la memoria**, autobiografía ilustrada por él mismo. Se le dedica la Exposición Homenaje a Artista Puertorriqueño en la 7ma Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Artista residente del Colegio Universitario de Cayey en intercambio al Hostos Community College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York en el Bronx, para 1992-93.



Carlos Raquel Rivera. *Niebla*, 1961-65, óleo y acrílico sobre panel, 124 x 166 cm.

Niebla, Latinoamérica y el mundo

Olga Nolla

Niebla, de Carlos Raquel Rivera, es un cuadro que no cesa de sorprenderme. Hacía ya varios años que no lo contemplaba, cuando en el verano del 1989 tuve la dicha de encontrármelo en la ciudad de San Diego, en California. Formaba parte de la exposición **El espíritu latinoamericano**, una muestra abarcadora organizada por Luis R. Cancel, Director del Museo de Arte del Bronx, y que incluía a Diego Rivera y Frida Kahlo, a Torres García, Figari, Wifredo Lam, Matta, Botero y muchos otros grandes pintores de nuestra América. Entre todos estos lienzos poderosos, cada uno de los cuales constituía un espacio construido con un lenguaje muy personal, *Niebla* afirmaba su autonomía significativa con una gracia singular.

El cuadro de Diego Rivera que más recuerdo era un gigantesco retrato de una amiga norteamericana del pintor (*In Vinum Veritas*, 1945), una venus aficionada al champán, que Diego nos desnuda provocativamente recostada, como odalisca ingenua, en un diván. La claridad de este cuadro inundado de blanco es deslumbradora. Siempre los blancos

de Diego nos ciegan un poco, los lirios cala de la india en el mercado, por ejemplo. Y la maja gringa de Diego está empapada de este blanco dorado y sensual. Es un cuadro juguetón y muy alegre, lleno de humor. Y luego estaba Frida, en especial *Las dos Fridas* (1939), otro cuadro de gran tamaño y también lleno de luz, con ese cielo tenebroso como un fondo de El Greco y esas dos mujeres enigmáticas que nos miran desafiantes. Y estaban *La ciudad de Nueva York vista por el ojo de un pájaro* (1920), del uruguayo Joaquín Torres García, un lienzo que siempre me ha seducido por la armonía de formas y colores, por su bien lograda luminosidad; y el también uruguayo Pedro Figari, por supuesto. Su *Candombé* (1920-30) expresa una emoción rítmica muy particular por lo cargada y tensa. Entre estos y otros cuadros maravillosos, *Niebla* ocupaba su lugar tranquilamente, como si fuera uno más y dijera: "Aquí estoy yo, entre los míos".

Junto a Frida, Diego y los demás, *Niebla* se veía mejor que nunca. El parecido estilístico con Remedios Varo, la única pintora, o pintor, con

quien podríamos emparentarlo en el contexto latinoamericano, es sólo aparente. Comparten la extrañeza onírica y poco más; la oscuridad tal vez, el paisaje nocturno y la soledad. Pero de *Niebla* emana otro sentido, otra emoción. En *Niebla* no falta ni sobra luz. Hay un equilibrio perfecto entre la oscuridad y la claridad. Hay una ciudad sumergida en la noche con todos los cuartos iluminados. Como de fiesta. Es la celebración. Grupos de gente se reúnen en los patios y en las casas. Nadie duerme. Es la noche más iluminada del mundo. Detrás de la ciudad están las montañas, el horizonte, la diminuta luna turca y el ominoso cielo. Y todo ello de un azul añil plumizo, único e inolvidable porque esa nube blanca y vaporosa como un copo de tul está posada como si viniera de lejos y nos visitara. Puede ser una galaxia de otra dimensión que ha recogido estrellas realengas por el universo. Algo de presencia extra-terrestre tiene esa nube, como si fuera un animal ahí flotando en medio de la noche.

Justo en el centro del cuadro está el hombre solo y contemplándola. ¿Será que contempla el cielo infinito

y la emoción del universo lo sobrecoge? Justo en el centro del cuadro está el hombre que puede ser cualquiera de nosotros y que es, además, Carlos Raquel Rivera. Lo más probable. Carlos Raquel abandona la ciudad o el pueblo, abandona la alegre compañía humana para dar un paseo nocturno y embriagarse con la soledad del trópico. Quiere sentirse pequeño ante el espectáculo de la noche estrellada. La luna es sólo un filo de uña y del bosque cercano nos llega la música de sus pobladores. Carlos Raquel escucha el canto de los grillos, los coquíes, las chicharras, los sapos y los múcaros. Escucha el roce de las hojas al paso de lagartijas y serpientes, el golpe de una rama al caer. Las hojas y las flores, los troncos y las ramas y las enredaderas y las espigas de yerba emiten suspiros entrecortados al ser traspasados por la leve brisa. Carlos

Raquel se entrega a la noche y es poseído. Deja que su mirada se pierda en el océano sin fondo del cielo nocturno y se enamora de una estrella. La desea, la llama, le suplica. Y ella lo visita con su traje nupcial, cubierta por los velos del rito. Llega llena de luz, enamorada, y el mundo se recoge ante su presencia. Y el hombre solo, junto al río que serpentea por el llano y pasa frente a la ciudad, queda suspendido en la emoción de lo inefable.

En el plano más próximo al espectador, el bosque respira su propia vida densa, más misteriosa todavía. Porque debajo del follaje apretado, debajo de las hojas de yagrumo y las bromelias, debajo de las begonias y los helechos hay otro bosque de troncos iluminados donde se abrazan unos amantes. Es el amor carnal, concreto y específico de un hombre y una mujer. La pareja humana ofi-

cia el rito más importante de la creación en una catedral subterránea. Como estrella telúrica, un maguey los protege con sus rayos y su aguja gótica.

Niebla nos habla, entonces, del deseo. Cada día me convenzo más. Es un cuadro sobre el deseo, un cuadro oscuro donde una luz nos visita: lo inefable y lo imposible, lo que colocamos allá arriba. Pero hay otra luz acá abajo, dentro de la tierra y dentro de nosotros mismos. Y ese deseo, el de abajo, late con fuerza y promueve la vida; es el ojo de la tormenta y de la creación.

Sorprende que sea un cuadro tan alegre a pesar de la figura solitaria en el centro y a lo lejos. Debe ser por todas las ventanas y las puertas iluminadas, por la vegetación túrgida y sinuosa, por la pareja de enamorados. Ellos con su pasión sostienen la tierra y los magueyes, los yagrumos

Iván Generalic. *El fin del paraíso*, 1959, óleo sobre panel, 72 x 121 cm.



y los helechos, el árbol con su única flor roja, el llano con su único río, el hombre solitario con su nube, la ciudad con su gente y su fiesta continua, el cielo con su uña de luna blanca y sus montañas esponjosas.

Pienso que a un nivel arquetípico *Niebla* articula un diálogo entre el cielo y la tierra. La nube puede representar a Zeus el insaciable. ¿No se disfrazó de lluvia de oro, de toro y de cisne? También de nube, creo. Pudo ser. Amante furtivo, viene a visitar a

la tierra, que es mujer, para fecundarla. Por eso es como una aparición divina, con rayos de luz a su alrededor, como Cristo y los ángeles y la Virgen María. En ese diálogo entre la tierra y el cielo, el ser humano es un espectador diminuto e indefenso. Para los más, como la pareja en el bosque y los habitantes del pueblo festivo, pasa inadvertido.

Gran parte del encanto de *Niebla* está en el registro de colores que maneja; en sus azules, sus verdes y

sus negros y en su único blanco. Bien pintado, con destreza en el dibujo, mucho aire y cuidada composición, contrapone dos mundos, el bosque y la ciudad, al dividirlos en dos planos. El plano entre ambos es el llano que los diferencia. Los elementos que unen el bosque, el llano, la ciudad y el cielo son el árbol, la nube y el maguey. También el río. Es una composición bien pensada. Rudimentaria, tal vez. Hay un gesto primitivista en el hieratismo de la

Frida Kahlo. *Las dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo, 170.2 x 170.2 cm. Colección del Museo de Arte Moderno, México.



pareja del bosque, en la ferocidad de esa vegetación. Si reflexiono un poco, llegaré a la conclusión de que son plantas carnívoras. He aquí un maguey amenazante, con tanta púa alzada. Es un erizo y también un puerco espín.

En realidad, *Niebla* es la suma de tres cuadros. Si aislamos la esquina inferior izquierda, veremos el diálogo entre el maguey, el bosque y los amantes, quienes ocupan el centro del mundo. Sólo esa esquina tiene suficientes elementos significantes. Visto así y separado, el fragmento nos hablaría de los peligros de la pasión clandestina, del dolor que conlleva amar así. La nube, el hombre solo y la ciudad también pueden aislarse. Este fragmento sin el bosque sería un texto de añoranza, de soledad y de ensoñación. Y finalmente está el fragmento de ese árbol negro que surge del cuadro y lo rebasa. No vemos sus ramas más altas, no vemos su copa; tan sólo el tronco, la bromelia enganchada en el tronco, una flor roja, una hoja roja y hojas verdes, muchas. A través del marco que forma el árbol vemos la ciudad iluminada a lo lejos. Entre las ramas también vemos, quizá, un incendio. Es una ciudad vista desde el bosque, la seguridad de una casa a lo lejos, desde la intemperie, y el miedo a pasar la noche en un bosque lleno de ruidos. El significado de la suma no cancela los significados de los fragmentos aislados, pero en *Niebla* hay, posiblemente por acumulación, lo que Mario Vargas Llosa llamaría "un salto de nivel de realidad". *Niebla* se convierte en un texto sobre el deseo al ser uno, y no muchos, textos.

El gesto primitivista de Carlos Raquel Rivera me remite a Ivan Generalic, el patriarca de la escuela "naif" de Croacia. Generalic juega

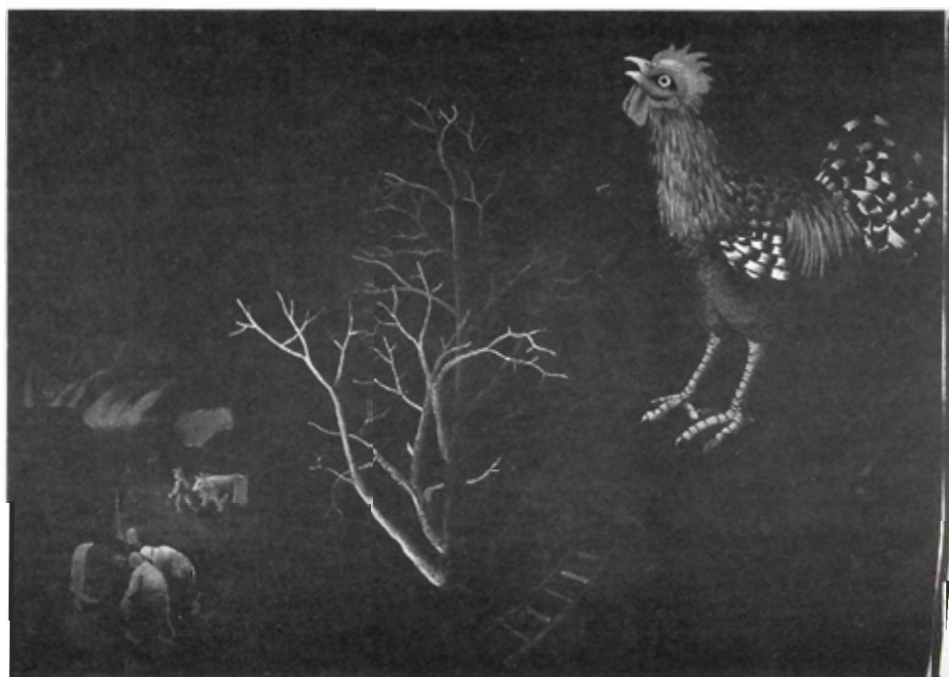
con planos de luz y sombra y suele colocar parejas de amantes en medio de un bosque. *El fin del paraíso* (1959) nos coloca un Adán y Eva desnudos en medio de un bosque invernal, de luz plateada. Han dejado atrás el prado verde y bondadoso de luz dorada. Más que la nieve y las ramas sin hojas, es la calidad de la luz lo que establece el contraste (y el mensaje) entre el antes y el después. En *La noche de los ciervos* (1959) el bosque de ramas secas se ilumina al paso de la blancura de los ciervos. En los cuadros de Ivan Generalic los elementos se relacionan mágicamente, pero la luz es el elemento determinante. *El gallo sobre el tejado* (1960) es un cuadro nocturno, como *Niebla*, con un árbol que organiza el espacio también, y una aldea de fondo. El incendio (luz) en *El gallo sobre el tejado* cumple la función de la nube blanca (luz) en *Niebla*. En *Paroxismo*, otro de los cuadros de Carlos Raquel que admiro, el pintor concentra la luz en un primer plano,

en el monstruo esqueleto de dinosaurio que se agita preso de la mayor exaltación. El segundo plano de figuras aterradas es oscuro y atrás, en el tercer plano, hay un pueblo de claridad difusa y grisácea.

Me he detenido brevemente a comparar a Carlos Raquel Rivera con Ivan Generalic porque creo que el llamado "surrealismo" de Carlos Raquel Rivera es un gesto "naif". El mundo campesino de Río Prieto, en las montañas de Yauco, Puerto Rico, no es anímicamente muy diferente al mundo campesino de Croacia. En el gesto "naif" hay una poesía universal. Pienso que *Niebla* posee esa poesía. Por eso no ha envejecido. Por el contrario, *Niebla* es un cuadro más joven que nunca.

OLGA NOLLA, poeta, ensayista y narradora puertorriqueña. Profesora de Literatura en la Universidad Metropolitana. Editora de la revista Cupey. Acaba de publicar su segunda novela, *La segunda hija*.

Iván Generalic. *Gallo sobre el tejado*, 1956, óleo sobre panel, 38 x 52 cm.



Hacia una Recuperación de la Res-Pública:

Comentario sobre las Obras del Quinto Centenario en la Ciudad de San Juan

Héctor Arce

La ciudad, que al principio había sido solamente un asentamiento, empezó a convertirse en una patria. Había aquí una manera peculiar de saludarse, una forma de inclinar la cabeza al encontrarse que se diferenciaba ligera y sutilmente de las maneras de las otras ciudades.

Hermann Hesse, *La Ciudad*

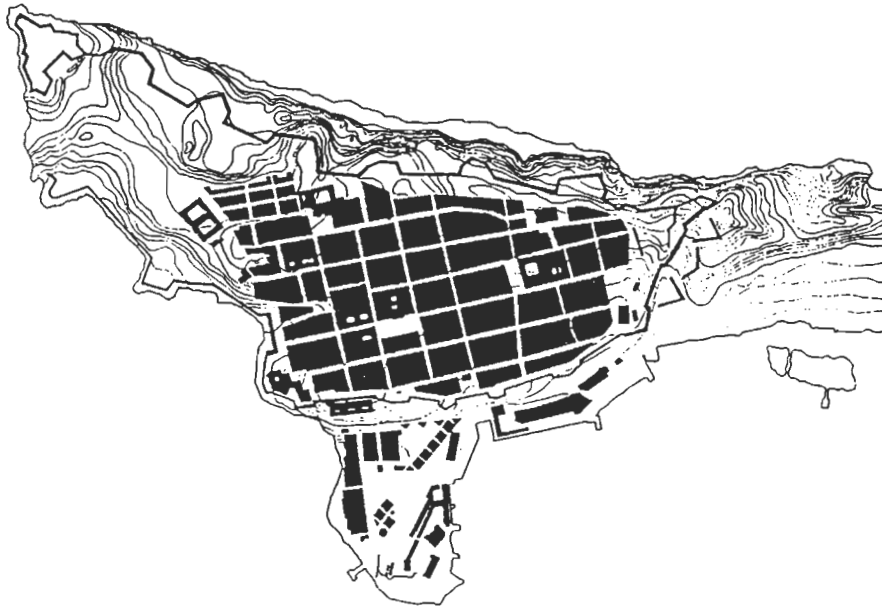
La celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América produjo en la ciudad de San Juan mucha actividad en el quehacer cultural y una cuantiosa inversión en mejoras permanentes y obra pública. La producción escultórica de monumentos, la rehabilitación y restauración de edificios, y la restitución y creación de nuevos espacios públicos, en el corto período de ocho años; fue una acción sin paralelo en el desarrollo histórico de la antigua ciudad.¹ Esta transformación en el medio ambiente físico-espacial de San Juan solo la supera lo ocurrido en la segunda mitad del siglo pasado en los terrenos del Campo del Mo-

rro, en la periferia del barrio Ballajá, y al sur, en la ciudad extramuros; precisamente en las mismas áreas que han de transfigurar la ciudad 100 años más tarde.

La Res-Pública

El período de fin de siglo XIX en San Juan, al igual que en la mayoría de las ciudades occidentales, representó el cenit de una cultura urbana con gran decoro hacia el entorno público. Este florecer de lo público, fenómeno que condicionó todos los aspectos de la conducta ciudadana e introdujo nuevas convenciones sociales en el vestir, y en el modo de

saludarse y comportarse en público, dejó una huella perdurable en el entorno físico de la ciudad.² Surgen tipologías edificatorias para suplir nuevos servicios y necesidades de una creciente población urbana. La construcción de edificaciones para albergar las instituciones de servicios para la beneficencia pública (asilos, hospitales, manicomios), la seguridad (cuarteles, cárceles) y cultura (teatros, museos),³ se acompañaron de la creación de nuevos espacios para el ocio (*squares*, parques, bulevares, paseos).⁴ Estos últimos proveyeron el escenario para el desenvolvimiento de la vida pública en la urbe.



San Juan, c. 1850

La ciudad de San Juan no estuvo ajena a estas transformaciones urbanas. A mediados del siglo pasado comenzaron las obras del Asilo de Beneficencia en los terrenos del Campo del Morro, siguiéndoles las del Cuartel Militar y la construcción del Manicomio. La ejecución de estas obras en un período de alrededor de 30 años, significó la total conversión del Barrio Ballajá de uno de naturaleza residencial, a uno institucional de carácter monumental. Simultáneamente, al sur, en la ciudad extramuros, el auge de la actividad portuaria impulsó el desarrollo completo del área. La actividad constructiva que comenzó con los anteproyectos para la urbanización del barrio La Marina (Puntilla) y el frente portuario abarcó obras tales como la ampliación y remodelación de la Cárcel, la creación del Jardín y Paseo de la Princesa, la apertura en la muralla de una nueva puerta honorífica (Puerta de España) al final de la calle

Tanca, el derribo de la muralla en el tramo de la Puerta de San Justo y la inauguración de la nueva Plaza Dabán frente a ésta. Todas estas transformaciones ocurridas en San Juan en las postrimerías del siglo XIX, son el reflejo de una ciudad que



San Juan, c. 1887, del libro *San Juan, historia ilustrada de su desarrollo urbano 1508-1898*.

rebasó los problemas del precario asentamiento y su lucha por la existencia y que se consolidó, alcanzando su seguridad y permanencia (*Ilustración 1*).

El cierre de siglo comenzó con la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América que incluyó planes para erigir un monumento a Cristóbal Colón⁵ en la Plaza Mayor (Armas). Esta idea se abandonó y un año más tarde, para la celebración del Descubrimiento de la Isla, se comisionó el monumento del insigne navegante para ser ubicado en la Plaza Santiago (hoy Plaza Colón). Se podría afirmar que con la erección del monumento a Colón y el derribo de la muralla en el tramo de la Puerta de Santiago (Puerta de Tierra) comenzó simultáneamente un rápido crecimiento urbano fuera de la ciudad murada y un proceso de deterioro del entorno público intramuros.

Ese punto crítico, momento de esplendor en la historia del urbanismo, marca la culminación de la cul-

tura urbana y de su eventual ocaso. Al igual que en el cuento *La Ciudad* de Hesse esa cúspide de lo urbano se verá destronada y severamente afectada por las fuerzas del progreso y el advenimiento de la sociedad de masas. El resultado, de todos conocido, se evidencia en la paulatina comercialización y destrucción del centro de nuestros pueblos y ciudades acompañado de un descontrolado crecimiento de la periferia suburbana; fenómenos causantes de la gradual disolución del entorno público de la ciudad.

La Restitución del Espacio

En el 1986, con motivo de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, la Oficina de Preservación Histórica, por encomienda del entonces gobernador Rafael Hernández Colón, comenzó la organización y programación del *Plan Especial de Reforma Interior para el Barrio Ballajá*. Este Plan perseguía “la recuperación y exaltación del patrimonio urbanístico y arquitectónico”⁶ mediante la restauración y rehabilitación del conjunto de edificios institucionales decimonónicos—comprendidos por el Asilo de Beneficencia, el Cuartel de Ballajá y el Hospital de la Concepción— y la reestructuración de los espacios públicos circundantes, hasta entonces remanentes, y su reintegración a la trama urbana del resto de la ciudad de San Juan. Para la selección del diseño de la plaza conmemorativa al Descubrimiento se celebró un concurso; para el diseño y restauración de otras estructuras y espacios se comisionó a diversas firmas de arquitectos.⁷ Paralelamente, el Departamento de Turismo encargó el proyecto de Reformas de la Antigua Cárcel para la sede de la agencia y la restitución del Jardín y

Paseo de la Princesa con el propósito de devolver al área su previa prominencia pública. Este sector de la Puntilla, luego de la insensata demolición del barrio en los años sesenta y del posterior traslado de la cárcel, quedó relegado a tierra de nadie y utilizado como área de estacionamiento.

El conjunto de intervenciones en el Plan de Reformas del Barrio Ballajá y en el sector de la Princesa rescatan las áreas de la vieja ciudad que habían sufrido el mayor abandono. Aunque concebidos independientemente, no como el esfuerzo integrado de un plan maestro, la conclusión de las obras de construcción de estos proyectos coincide fortuitamente para la fecha de las efemérides. Sin embargo, no es hasta que se conceptualiza la acertada conexión de las dos áreas, mediante la creación del Paseo de la Muralla, que estos proyectos dejan de ser eventos aislados en la periferia citadina y forman un nuevo continuo espacial que unirá el Frente Portuario con el Campo del Morro (*Ilustración 2*). Esta nueva manera de transcurrir por la ciudad, mediante la reintegración de un conjunto de lugares y espacios antes marginados, presenta una experiencia diametralmente opuesta a la forma tradicional de penetrar a San Juan.

Hasta el desarrollo de estos proyectos, la principal secuencia de entrada al Viejo San Juan era la comprendida por la serie de plazas contrapeadas dispuestas a lo largo de la calle de San Francisco; encabezada por la Plaza Colón, seguida por la Plaza de San Francisco, y culminando en la Plaza de Armas, desde la cual incidentalmente se llega a la plaza frente a la Catedral y a la Plaza de San José. Con las nuevas obras, se abre un nuevo recorrido que comien-

za en las plazas de Dársena y de Hostos (antigua Dabán), continúa por el Jardín y el Paseo de la Princesa, bordea el Paseo de la Muralla, atraviesa la Puerta de San Juan—integrando a esta secuencia los remozados Jardines de Casa Blanca—, y finaliza en el conjunto de espacios que van desde el Parque de Beneficencia y la Plaza del Cuartel hasta el Campo del Morro. En esta trama, la Plaza Conmemorativa del Quinto Centenario se presenta como el espacio de culminación y enlace de estas dos secuencias; condición dual que le confiere su rol significativo en la red espacial del Viejo San Juan. En contraste, la previa red espacial, de naturaleza interna, contenida, lineal y formal de carácter predominantemente vehicular pasa a ser el referente dialéctico de la novel secuencia periférica, abierta, sinuosa y paisajística que cuestiona la necesidad absoluta de un San Juan peatonal (*Ilustración 3*). Corriendo a un lado el velo hispanófilo que permeó las intenciones originales de esta gesta quicentenaria y sin querer desmerecer las otras numerosas expresiones culturales a que dio lugar; se debe exaltar la certeza de aquellos que reconociendo la oportunidad que presentaba la ocasión de la Celebración del Quinto Centenario la aprovecharon para imprimir una huella permanente en el tejido y el entorno público de la antigua ciudad; acción trascendental que con su devenir y con el desgaste del tiempo se irá atemperando y matizando hasta ser ente inseparable de la memoria colectiva.

Comentarios

El análisis de las Obras del Quinto Centenario se concentra en las intervenciones al entorno público: en la ciudad extramuros, en el área

Corriendo a un lado el velo hispanófilo que permeó las intenciones originales de esta gesta quicentenaria y sin querer desmerecer las otras numerosas expresiones culturales a que dio lugar; se debe exaltar la certeza de aquellos que reconociendo la oportunidad que presentaba la ocasión de la Celebración del Quinto Centenario la aprovecharon para imprimir una huella permanente en el tejido y el entorno público de la antigua ciudad; acción trascendental que con su devenir y con el desgaste del tiempo se irá atemperando y matizando hasta ser ente inseparable de la memoria colectiva.

Fotos aéreas, Paseo y Jardines de la Princesa y el Paseo de la Muralla/Barrio Ballajá. Fotógrafo: Luis Herrera, Aerofoto Internacional.



de la Puntilla, se incluye la Plaza Dársenas, el Monumento del Emigrante, el Paseo y Jardines de la Princesa, y el Paseo de la Muralla; intramuros, los jardines de Casa Blanca, el Parque de Beneficencia, la Plaza del Cuartel, y la Plaza del Quinto Centenario. En todos estos proyectos se percibe una alta calidad en su ejecución y diseño, un uso de materiales nobles y muy buenos detalles constructivos. Pero, sobre todo, su valor y éxito reside, más que en los atributos de cada una de las obras, en su función de conjunto, basada en la recuperación y reintegración de una serie de áreas remanentes a la red espacial de la ciudad.

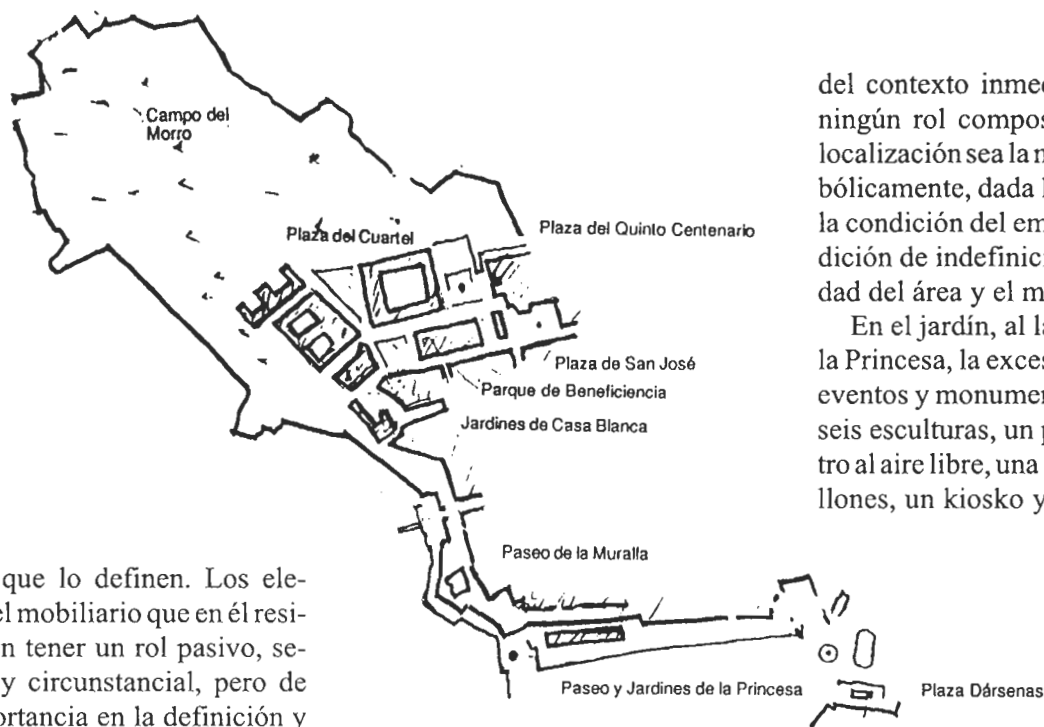
Ante el efecto positivo y la importancia de conjunto de las recientes

obras podría resultar improcedente señalar los desaciertos particulares de cada uno de los proyectos. No obstante, vale presentar algunos comentarios generales con el propósito de enmarcar adecuadamente la discusión sobre la naturaleza de las intervenciones en el entorno público. Las observaciones se dirigen a tres temas: la disposición de los elementos en el espacio, la relación formal y espacial de los eventos y la solución formal de la Plaza del Quinto Centenario.

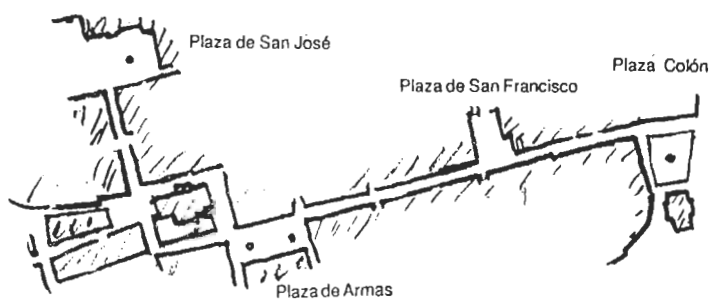
Siendo todas las obras de mejoras públicas que afectan una gran porción del espacio ciudadano efectuadas por distintos arquitectos, se debió ejercer mayor control y coordinación en su desarrollo para lograr

mayor consistencia en la utilización de los materiales, acabados, iluminación, paisajismo y mobiliario urbano. Muchas de las intervenciones están sobrediseñadas, lo que se traduce, en ocasiones, en una excesiva y abundante utilización de los elementos del mobiliario que articulan y componen los espacios (farolas, bolardos, barandas, bancos, árboles...). Esta condición a veces resulta en una exagerada brillantez lumínica, en la congestión visual del espacio, o por el contrario, en la falta e inadecuado uso de la vegetación para realzar las características espaciales y arquitectónicas del lugar. El espacio público es, por su naturaleza, recipiente y escenario para los monumentos y las fachadas de las es-





Nueva Secuencia



Secuencia Existente

Bocetos de secuencias espaciales, Héctor Arce.

del contexto inmediato no cumple ningún rol compositivo, quizás su localización sea la más acertada simbólicamente, dada la similitud entre la condición del emigrante y la condición de indefinición y transitoriedad del área y el monumento.

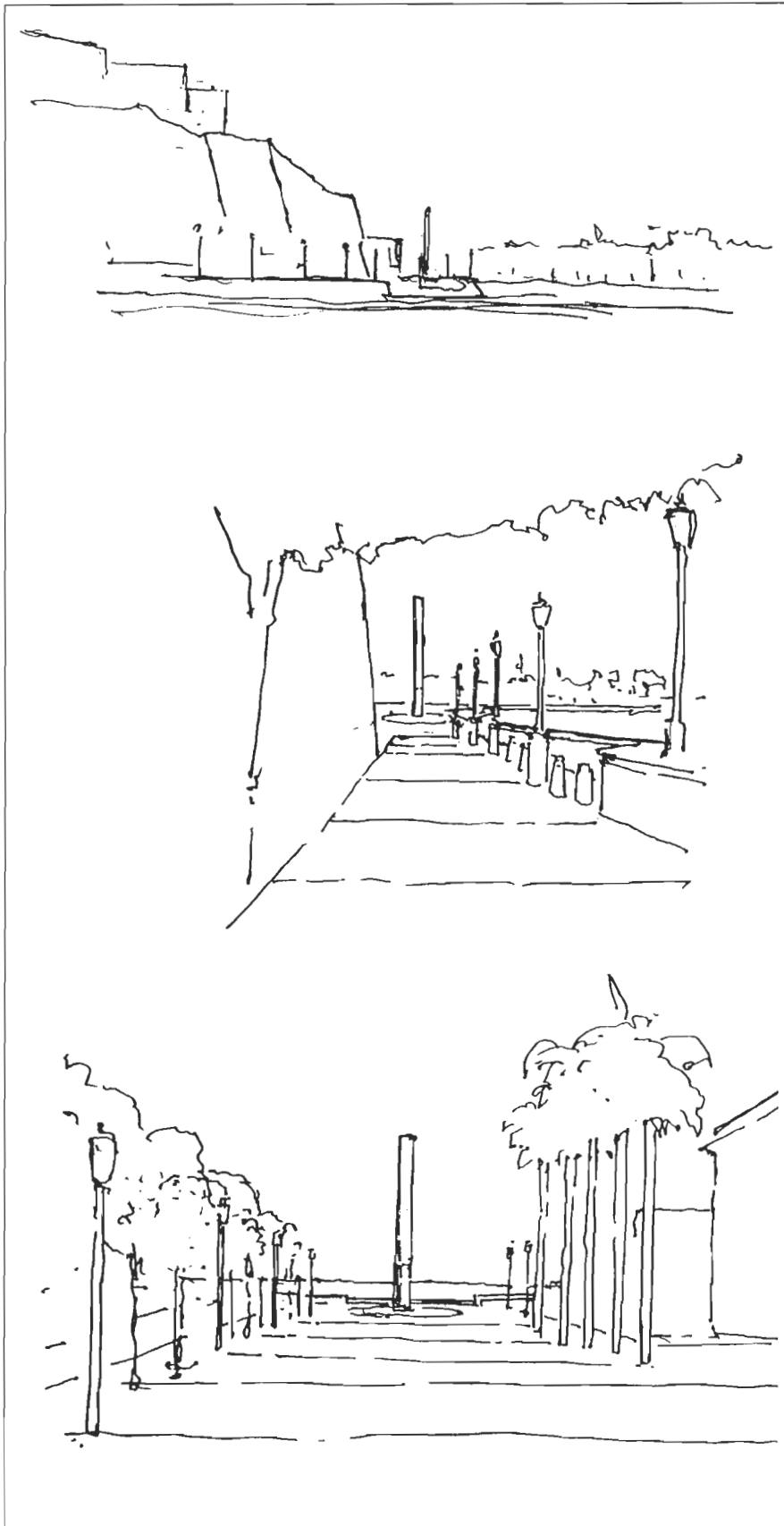
En el jardín, al lado del Paseo de la Princesa, la excesiva presencia de eventos y monumentos, que incluye seis esculturas, un pequeño anfiteatro al aire libre, una fuente, dos pabellones, un kiosco y una glorieta, se

estructuras que lo definen. Los elementos del mobiliario que en él residen, deben tener un rol pasivo, secundario y circunstancial, pero de gran importancia en la definición y articulación espacial. Su anónima presencia debe servir de apoyo a los eventos o monumentos que activan y dan significado al espacio. Este delicado balance entre evento y circunstancia, entre el dinamismo del monumento y la pasividad de los elementos, se ve con frecuencia alterado en las obras del Quinto Centenario por la localización impropia, o el excesivo uso de los elementos. Esta situación hace resaltar la singular presencia de los elementos del mobiliario socavando así la preponderancia del evento o monumento, y la percepción espacial de conjunto.

La segunda observación —sin entrar a juzgar los méritos plásticos de la cuantiosa producción escultórica ni de los diferentes eventos arquitectónicos— apunta a la inapropiada relación entre las características formales de la mayoría de los eventos o monumentos y su ubicación dentro de la composición espacial. Inicialmente se puede señalar la glorieta en la Plaza Dársenas cuya ubicación y tamaño consume el espacio de la plaza y obstaculiza las visuales hacia la bahía. Continuando con el

solitario Monumento del Emigrante, situado en el redondel al oeste de la Plaza de Hostos, el cual con erguida postura de porte realista-socialista parece estar congelado, tal vez perplejo, ante su desubicada existencia. Aunque su posición dentro

aglomeran a lo largo de este angosto espacio a expensas del elemento esencial del jardín, su vegetación. De haberse dotado este jardín de una profusa vegetación y diseño de la sencillez y encanto de los jardines de Casa Blanca, yuxtapuesto al elegante y majestuoso carácter del Paseo, sería éste un lugar de inigualable prestancia en el País. La perspectiva del Paseo se culmina inconsecuen-



Bocetos *Tótem Telúrico* visto desde el Paseo de la Princesa, Paseo de la Muralla y desde la Bahía, Héctor Arce.

temente con una fuente-monumento formalmente contraria al diseño originalmente propuesto por el arquitecto del proyecto. Correctamente se ubicaba un monumento en forma de columna a semejanza del de Cristóbal Colón. En retrospectiva, tal vez ésta hubiese sido la destinación apropiada para el Tótem Telúrico. Su ubicación al final del Paseo de la Princesa sería más apropiada y a tono con la intención del diseño original. Este cilindro columnar, a manera de obelisco, hubiese sido capaz de cumplir múltiples roles en este contexto; finalizando la perspectiva axial del Paseo, puntualizando el giro hacia el Paseo de la Muralla y demarcando simbólicamente la entrada al puerto para las embarcaciones en la bahía (*Ilustración 4*). Además, su monumentalidad y sencillez formal, se resaltarían, pudiendo ser éste apreciado a mayor distancia. En esta localización se beneficiaría de las variaciones lumínicas, en el atardecer al ser visto a contraluz se delinearía su silueta, y en la mañana, la luz del este acentuaría los innumerables detalles del cilindro. Por el contrario, la forma del monumento actual y su voluminosidad solo consigue entorpecer las vistas desde el Paseo hacia la Bahía.

El Parque de Beneficencia presenta una contradicción semántica. El espacio tiene una excesiva construcción de estructuras en hormigón que diluyen la idea de parque; en donde por definición debe predominar la vegetación y las áreas verdes.

Finalmente, la solución formal de la Plaza del Quinto Centenario, espacio al cual se le dotó con significado conmemorativo, merece especial atención. A principios de siglo esta área era ocupada por manzanas residenciales de la antigua ciudad. En años recientes, se demolieron para



Foto aérea, Plaza del Quinto Centenario y alrededores. Fotógrafo: Luis Herrera, Aerofoto Internacional.

dar lugar a áreas de estacionamiento rodeadas por la presencia monumental de las estructuras institucionales circundantes. Estos edificios por sus proporciones semejan manzanas de la cuadrícula citadina que parecen desprenderse de ésta, articulándose y girando gradualmente para flotar aislados en el espacio abierto del campo del Morro. Este desprendimiento o erosión del tejido urbano produjo la irresolución espacial del área, generando un espacio ascendente en forma de "L" que culminaba en la Plaza de San José. El espacio adquirió una doble presencia, como punto de apertura de la trama sanjuenera al Océano o como el lugar donde el espacio abierto e indefinido del Campo del Morro reencuentra su definición y pertenencia a la ciudad.

El problema formal que plantea esta situación es uno de articulación y definición espacial. Por un lado

está el problema de dotar de una identidad al espacio rectangular, que corre en dirección norte-sur, ubicado entre el Antiguo Convento de los Dominicos y el Cuartel de Ballajá, y por el otro, proveer una solución formal al espacio cuadrado contiguo a la Liga de Arte para lograr el encuadre de la perspectiva de la Iglesia San José desde la calle de Beneficencia y la resolución espacial de la Plaza de San José.

Por consiguiente, el proyecto de la Plaza del Quinto Centenario se dividió en estas dos áreas (*Ilustración 5*). El área norte, situada entre los Dominicos y Ballajá, está organizada en dos partes: una plazoleta cuadrada con una fuente en su centro y la plaza a manera de escalinata que culmina en la terraza del Tótem Telúrico. La plazoleta corresponde a la zona verde frente al Convento de los Dominicos y fun-

ciona como antesala al conjunto de espacios. Este segmento de la Plaza pudo ser ajardinado para disminuir su exagerado carácter monumental y dar la impresión de ser la extensión del área verde frente al Convento y el punto donde el espacio abierto de los bastiones y el Campo del Morro reencuentran los límites del tejido citadino. La escalinata sigue la alineación del Convento conectándose a éste por medio de un puente que actúa como basamento para el edificio y puerta de entrada a la ciudad. Esta relación preferente hacia el lado del Convento introduce una asimetría en el espacio que tiende a acentuar la independencia del Cuartel de Ballajá. Esta interesante condición se contrarresta al tratar de aislar física y formalmente la plaza de su contexto inmediato mediante la abrupta contención de sus bordes laterales; la forzada demarcación de



Plaza del Quinto Centenario. Foto: Héctor Arce.



Plaza del Quinto Centenario. Fotos: Héctor Arce.

la simetría axial establecida por la ubicación de la fuente, los dos corredores y el Tótem; y la disposición radial de los elementos en el lado de la Calle de Beneficencia. Todos estos intentos resaltan las características volumétricas de los elementos de la Plaza en contraposición de su rol de definir y articular el espacio conformado por los edificios del Convento y el Cuartel (*Ilustración 6*). No obstante, este conjunto espacial logra ejercer su doble función de espacio de entrada a la ciudad y de terraza-mirador (preferiblemente sin el Tótem) hacia el Océano.

El área de la Plaza adyacente a la Plaza de San José presenta aún mayores problemas de irresolución espacial en su solución formal; principalmente perceptible desde la terraza del Tótem (*Ilustración 7*). Al culminar la procesión por la plaza en escalinatas el espectador se confronta con un nuevo espacio abierto en sus extremos, flanqueado por dos estructuras y con una gran cantidad de elementos. Una de las estructuras, a manera de soportal, lo separa de la Plaza de San José. Esta estructura es ambigua ante su rol como pieza clave dentro del esquema de la Plaza del Quinto Centenario. Hacia el lado de la Plaza de San José se hace obvia su intención de definir y contener este espacio. Por el contrario, en su fachada hacia la Liga de Arte, la estructura se articula en forma de "C", como si quisiera completar el perímetro de la manzana. Sin embargo, ésta no logra contener adecuadamente el espacio debido a lo ancho de la separación entre las estructuras; enfatizando así sus características volumétricas. Esta indefinición espacial se agrava con la extensión de la superficie de la plaza más allá del límite de la estructura, hasta el borde de la calle de Beneficencia y con la

incongruencia entre los numerosos elementos de la plaza con los volúmenes de las estructuras (*Ilustración 8*). Estas condiciones presentan una dualidad espacial entre la Plaza de San José y la intención de conformar un nuevo espacio público; creando una ambigüedad desconcertante de jerarquía espacial, de lo que es exterior o interior y de lo que es público o semipúblico; interrogantes que incitan a considerar y examinar otras soluciones.

Un primer esquema podría proponer la creación de una plaza gemela a la de San José con una gran loggia, similar a la *Loggia dei Lanzi* en la Plaza de la Señoría en Florencia, que hiciera de fachada al costado del edificio de la Liga de Arte. Una torre de observación, a manera de campanario para la Iglesia de San José, podría demarcar la entrada en la calle del Cristo desde la calle Norzagaray y enmarcar la perspectiva de la fachada de la Iglesia desde la Calle de Beneficencia. Este campanario simbólico podría estar unido a la loggia por medio de un pórtico con el propósito de contener el espacio de la nueva plaza en su lado norte y completar la fachada sur de la Calle de Beneficencia. En el área norte, este esquema podría incluir un parque adosado al Cuartel a nivel de la calle Norzagaray y que haría la transición de la cuadrícula con el área abierta del Campo del Morro (*Ilustración 9*).

Un segundo esquema podría plantear una idea opuesta a la anterior. En este caso, en vez de un espacio, se podría restituir la manzana frente a la Plaza de San José, dotándosele de un patio interior. Esta manzana podría servir para demarcar el espacio de la Plaza de San José y crear un pequeño espacio de transición frente a la Iglesia que uniría diagonalmente con

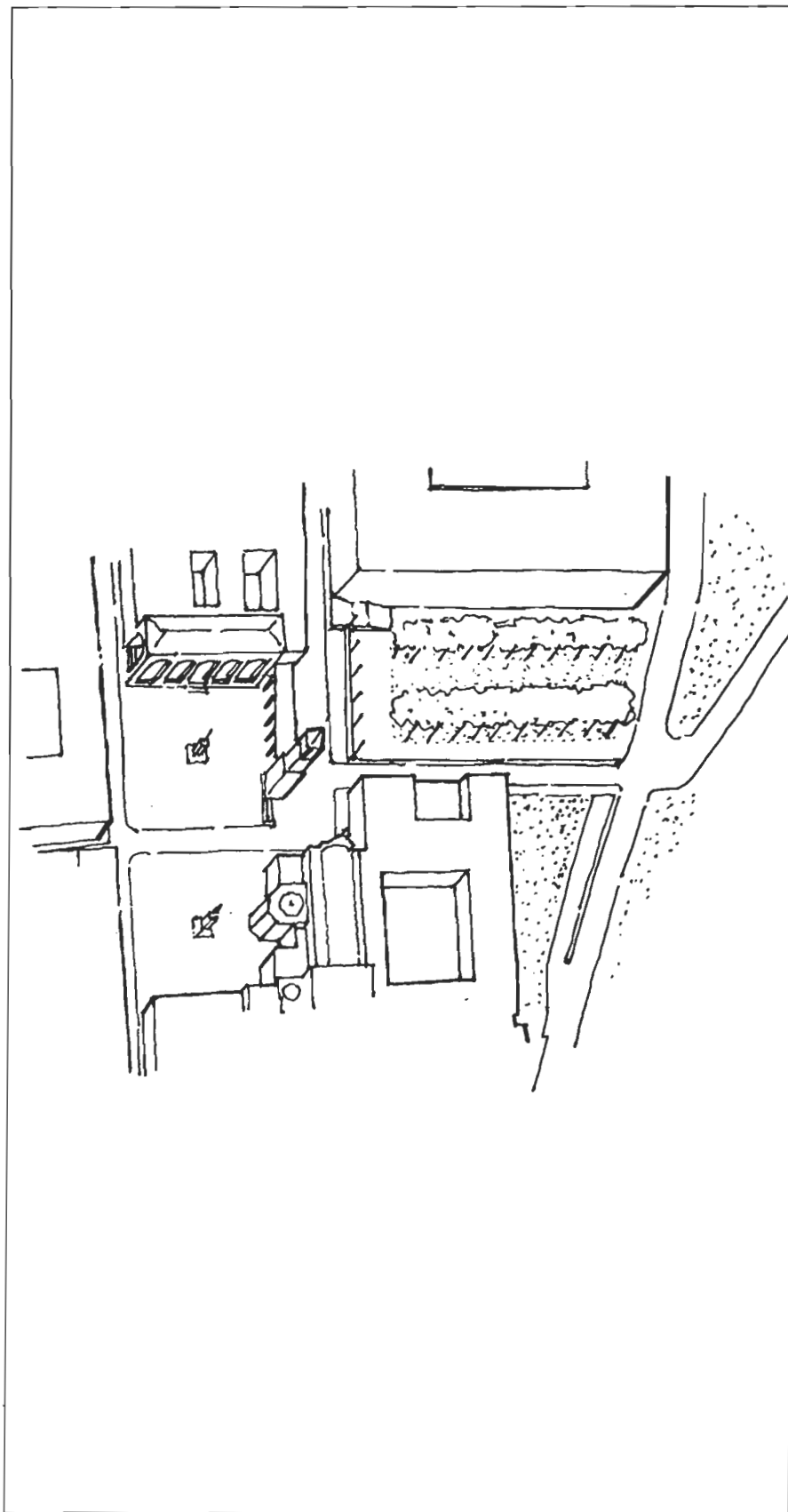
Ante el riesgo de la inminente desaparición del entorno público, amenazado por su confinamiento en precintos privados de acceso público limitado y la creciente sectorización funcional del suelo urbano, la nueva secuencia de espacios conformados por el conjunto de obras en conmemoración del Quinto Centenario demuestra la necesidad pública de espacios abiertos de ocio y recreo, y la responsabilidad que el Estado tiene de proveerlos.

una nueva plaza-terrace arbolada adosada al edificio del Convento de donde se pudiesen observar las vistas al Océano. El espacio verde frente al Convento podría continuarse a lo largo de la Calle Norzagaray hasta el Campo del Morro. En este esquema la entrada vehicular a la ciudad podría ocurrir subiendo por la Calle Morovis hasta la Calle de Beneficencia, logrando una mejor perspectiva de la fachada de la Iglesia a su ingreso a San Juan (Ilustración 10).

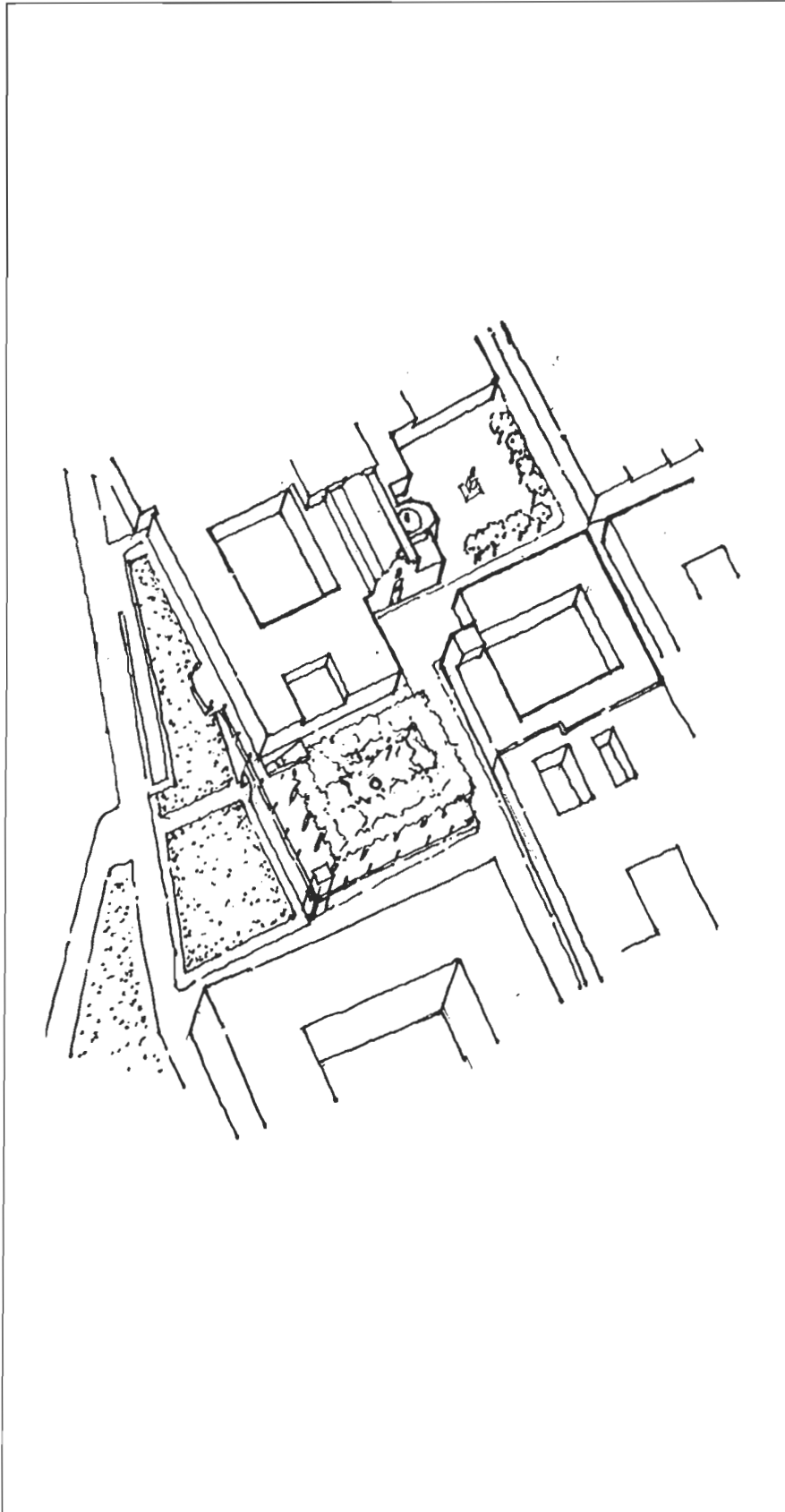
Estas alternativas ilustran la maleabilidad y diversas posibilidades de conformar el espacio público. La Plaza del Quinto Centenario se impone en el conjunto, enfatizando su presencia sobre los espacios y edificios aledaños. Las propuestas alternas sugieren la deseabilidad de crear nuevos espacios, a tono con la escala de San Juan, que se integren a su contexto y permitan resaltar los edificios y espacios pre-existentes. Cualquier intervención en el entorno público se debe ejercer con extremo cuidado, considerando la preeminencia del espacio sobre los elementos y objetos que en él residen, y respetando y fortaleciendo los rasgos característicos del medioambiente inmediato.

La Recuperación de la Res-Pública

Ante el riesgo de la inminente desaparición del entorno público, amenazado por su confinamiento en precintos privados de acceso público limitado y la creciente sectorización funcional del suelo urbano, la nueva secuencia de espacios conformados por el conjunto de obras en conmemoración del Quinto Centenario demuestra la necesidad pública de espacios abiertos de ocio y recreo, y la responsabilidad que el Estado tiene de proveerlos. Lugares



Dibujo de alternativa propuesta a Plaza del Quinto Centenario, Héctor Arce.



Alternativa propuesta a Plaza del Quinto Centenario, dibujo de Héctor Arce.

donde los ciudadanos puedan sentirse partícipes de un propósito común, de algo que los una y los separe y que al mismo tiempo permita su diversidad asegurándoles su coexistencia. Donde el transeúnte, el turista, el vagabundo, el predicador, los amantes, los trotadores, las manifestantes y los espectadores encuentren su lugar en presencia de otros; agrupándose en este lugar común en donde cada cual ocupa una posición diferente. Tal es la naturaleza del entorno público, en el cual el espacio debe proveer la estructura para el desenvolvimiento de todas estas actuaciones en ese único escenario.

“El final del mundo común ha llegado cuando se ve solo bajo un aspecto y se le permite presentarse únicamente bajo una perspectiva”.⁹ La recuperación del entorno público (*res-pública*) sólo puede comenzar si se provee el espacio adecuado para el ejercicio de su acción. Por eso, el gran significado de este conjunto de obras. Lamentablemente esta acción se limitó a los confines de la vieja ciudad donde ya existía un buen balance entre el espacio y el suelo urbano construido. Otras áreas de la ciudad menos afortunadas reclaman y esperan el mismo derecho. Este *derecho a la ciudad* no se debe limitar tan solo a las necesarias realizaciones físico-espaciales sino a la total restitución de la vida pública; condición que “no puede concebirse como un simple derecho de visita o retorno hacia las ciudades tradicionales” y que “solo puede formularse como derecho a la vida urbana, transformada, renovada...”.¹⁰

HÉCTOR ARCE, puertorriqueño. Estudia su Bachillerato en Arquitectura en la Universidad de Cornell, y su Maestría en la Universidad de Harvard. Ejerce la práctica

profesional en The Architects Collaborative y en Sert, Jackson & Associates en Cambridge, Massachusetts. Instructor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Trabaja en su propia oficina profesional. Primer premio, Plan Maestro para Ciudad Bolívar, Venezuela (1991) y Primer premio, Diseño Urbano, Plan Maestro para Ciudad Bolívar, I Bienal de Arquitectura de Puerto Rico.

NOTAS

1. Una documentación y análisis del resultado de esta Celebración es acción necesaria para ubicarla dentro de una perspectiva más abarcadora. Además, resulta imperativo comparar lo que aconteció en Puerto Rico con lo ocurrido en otras ciudades hispanoamericanas y relacionarlo con las diversas posturas asumidas ante la acción colonizadora española.
2. En el libro de Richard Sennett **The Fall of Public Man**, Vintage Books, 1978, se ofrece una abarcadora tesis sobre el desarrollo y decaída de la cultura pública en el mundo occidental.
3. Véase el libro de Nikolaus Pevsner, **A History of Building Types**, Princeton University Press, 1976, para una completa descripción de las tipologías edilicias que se desarrollan en el siglo 19.
4. En el artículo "Apuntes sobre la Plaza y el Entorno Público", **Revista Plástica**, Núm. 15, Año 8, Vol. 2, Septiembre 1986, se abunda sobre el desarrollo de esos espacios y su impacto en la estructura espacial de los pueblos de la Isla.
5. Aníbal Sepúlveda, **San Juan, historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898**, Carimar, San Juan, 1989, p. 276.
6. **Plan de Reforma Interior de la Zona Histórica de San Juan de Puerto Rico-Barrio Ballajá**, Oficina Estatal de Preservación Histórica, Oficina del Gobernador, ELA, 1986, p. 2.
7. Antigua Cárcel, Paseo y Jardines de la Princesa, Paseo de la Muralla y conexión con jardines de Casa Blanca-Arq. Miguel A. Carlo; Asilo de Beneficencia-Arq. J.R. Davis; Parque de Beneficencia, Plaza del Cuartel y extensión de la Calle Norzagaray-Arq. José Julián Cotarello; Cuartel de Ballajá-Arq. Otto Reyes/Arq. José García Gómez; Hospital de la Concepción-Arq. Illia Sánchez; Plaza del Quinto Centenario-Rivera & Alejandro.
8. Véase artículo de Aníbal Sepúlveda, "Desarrollo Urbano del Paseo de la Princesa y Jardines en la Puntilla", **Revista Plástica**, Núm. 15, Año 8, Vol. 2, Septiembre 1986.
9. Hannah Arendt, **La condición humana**, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 84.
10. Henri Lefevre, **El derecho a la ciudad**, Ediciones Península, Barcelona, 1969, p. 138.



Carlos Collazo: virtuoso y aventurero de la plástica

Apuntes personales de una compañera de trabajo

Mari Mater O'Neill

En el artículo sobre la exhibición **500 años de arte** en el Cuartel de Ballajá (Eneid Routt Gómez, **The San Juan Star**, 28 de enero de 1993), el curador de la exhibición, menciona a los artistas más significativos de la década de los ochenta en Puerto Rico. Carlos Collazo no está mencionado aunque está incluido en la exhibición. Como Puerto Rico no tiene publicaciones sobre arte, libros y revistas que se publiquen consecuentemente, es a los catálogos de las exhibiciones y las reseñas de periódicos a los que les ha tocado documentar la historia del arte del país. Por eso, cuando se publica información errónea o hay omisiones, como en este caso, esto implica que se altera así nuestra historia cultural. Ahora cuando se me ofrece la oportunidad de escribir sobre Carlos Collazo y su proceso creativo, aunque no soy escritora, no puedo dejar pasar la ocasión de documentar un artista importante cuyo

trabajo fue fructífero, precisamente, en la década de los ochenta.

En la exposición de sus autorretratos **Pequeño formato**, mayo de 1989, en la Galería Botello de Plaza Las Américas, Carlos, en un gesto poco común, escribe en el catálogo de la misma sobre su proceso creativo y el rol del artista puertorriqueño: “No creo”, nos dice, “que los artistas en Puerto Rico deban pretender hacer un arte de metrópoli porque no vivimos en una”. Collazo trabaja para un público específico: el puertorriqueño. Aunque le escuché muchas veces decir que su trabajo no era muy popular en el país, aún así, comenta en el catálogo: “Mi trabajo se nutre de mi vida y mi vida ahora está en Puerto Rico. Además, pienso que la obra buena se puede hacer dondequiera”. Hago referencia a estos comentarios porque a dos años de su muerte, siguen siendo pertinentes al rol del artista, sobre todo si es un artista que pertenece a un gru-

po políticamente no mayoritario. Actualmente, los historiadores, sobre todo los norteamericanos, están reevaluando la historia del arte. Ahora podemos ver con mayor claridad que la historia del arte es realmente la historia de los centros de arte que residen en países con poder político y económico, y estos centros son los que establecen una sola versión de la historia, un discurso hegemónico. Carlos reconoció la importancia de trabajar un contenido pertinente a la realidad puertorriqueña y creyó que su trabajo era regional, sin ser insularista. Por eso afirma que, “El trabajo que se exhibe en Nueva York me entusiasma mucho pero no intento emularlo pues no creo que tenga una relación con mi realidad”.

Collazo y yo compartimos un taller —un viejo ranchón de tabaco en las montañas de Cayey—, junto a Marcos Irizarry. Fuimos compañeros de trabajo en el diseño gráfico y colaboramos en otros proyectos que

surgían a uno u otro. Trabajar juntos en Cayey nos benefició a ambos. En mi pintura *Cementerio pequeño de Culebra* (1990), Carlos insistió en que bajara el poste eléctrico porque dividía el cuadro en dos. Yo le envidiaba su elegancia y virtuosidad, y él me envidiaba mi soltura en la pintura. Le robé sus negros para mi pintura reciente *Paisaje en fuego #6* (1992); y él, mi sentido de juego para la serigrafía de su perra Marta, que creó para el Museo del Niño. Collazo actuó como el sucesor de la Papi-sa en mi video experimental **Papisa Joanna** (1986), también me prestó su casa para el video **Flamenco** (1990). Compartimos además la inquietud de experimentar en otros medios, él en cerámica, yo en el cine. Ambos en el medio de la computadora.

Mi pintura *Autorretrato #X, Its to me* (1989), trata precisamente sobre nuestra relación. Yo lo retrato a él y viceversa. Le había dejado un espacio en la tela para que lo pintara. Este tipo de colaboración era muy característica entre nosotros. Es uno de los pocos artistas que conozco con el que era fácil el trabajo colectivo. De igual forma trabajó con Jean Pierre Santoni en los diseños de catálogos. Cuando regresa de México, para el verano de 1990, habíamos planeado una serie de pinturas en colaboración. Previamente ya habíamos hecho un tímido intento cuando incorporamos su pequeño autorretrato en mi *Autorretrato IX* (1988). Poco después, ése y otros proyectos no se lograron debido a su prematura muerte en el mes de octubre de 1990.

Originalmente se suponía que viajaríamos juntos ese verano a México. No pude ir. A su regreso, para mi sorpresa, me entregó un diario donde documentaba sus impresiones del viaje. Notas como: “Lo orgulloso que me sentí cuando me vi de frente con una obra de Jaime Suárez en el museo” (Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México), cuentos a su amiga Gloria Vega Vega, incluyendo notas sobre cómo serían diseñados los mismos, y lo más importante, el trabajo que iba a realizar. Retrospectivamente puedo ver que, tanto sus autorretratos, el escrito en el catálogo de la exhibición en la Galería Botello, el permitir que lo filmara en Cayey mientras trabajaba, y el diario, fueron actos de autodocumentación. Collazo sabía que iba a morir. Esta autodocumentación

Mari Mater O’Neill. *Cementerio pequeño de Culebra*, 1990, óleo sobre lienzo.



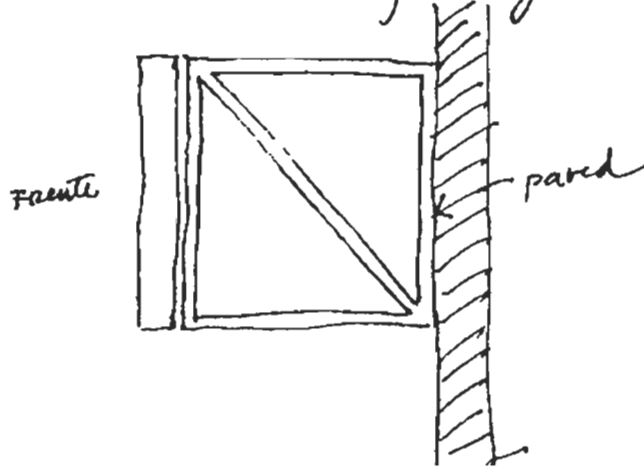
no es meramente una forma de aferrarse a la vida, sino más bien de pasar a formar parte de la historia de su país. Vivir en su existencia colectiva.

El formato cuadrado, como los módulos, son comunes en su obra. En el diseño gráfico los utilizaba como motif y diseñaba bajo el sistema de cuadrículado. Ya había trabajado con bloques y "foam", en los trabajos sobre su autoimagen en "cibprints", impregnadas de resina acrílica. Uno de ellos, *Sin título* (1989), fue exhibido en el Chase Manhattan Bank, **Artistas puertorriqueños contra el hambre** (1989). En su diario me escribe: "Las ideas para pinturas que tuve son un tize de unas cosas que vi en el museo de un gringo, mezclado con lo que tenía en mente. Me tienen sin cuidado las coincidencias, ya me ha pasado muchas veces. *Anyway*, se trata de unas estructuras en varitas de metal que sostienen unas tablas de fiberglass. Así: (dibujo 1)... de frente lucirían un poco como los dípticos últimos pero los materiales... al diablo la tela, de veras quiero otras superficies, resinosas como las de fiberglass, de piedra pizarra. De frente (dibujo 2) serían de escala reducida, montadas a nivel de ojo. Quiero tratar de mezclar pigmento con barniz damar. También es un tize de otro cuadro que vi en el museo, que tenía el negro más intenso y profundo que jamás he visto. Pensé en otra que fuese así a ver si la puedo dibujar. (dibujo 3)... Más o menos."

Carlos no fue siempre cuidadoso al escoger sus materiales. En la última exposición en la Liga de Arte (verano, 1990), las pinturas negras tenían una gran cantidad de barniz solubar. Mala costumbre que luego adquirí para que la pintura fuera más fluida al aplicarla. También, la técnica de pintar encima las manchas de

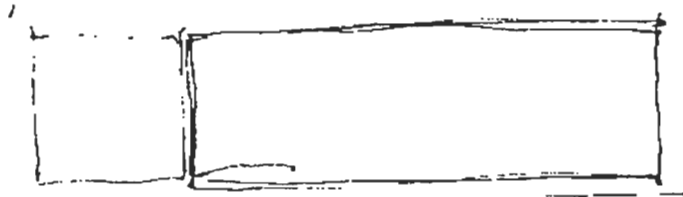
"Las ideas para pinturas que tuve son un tize de unas cosas que vi en el museo de un gringo mezclado con lo que tenía en mente. Me tiene sin cuidado las coincidencias, ya me ha pasado muchas veces. *Anyway*, se trata de unas estructuras en varitas de metal que sostiene unas tablas de fiberglass. Así:

unas tablas de fiberglass.



Dibujo 1

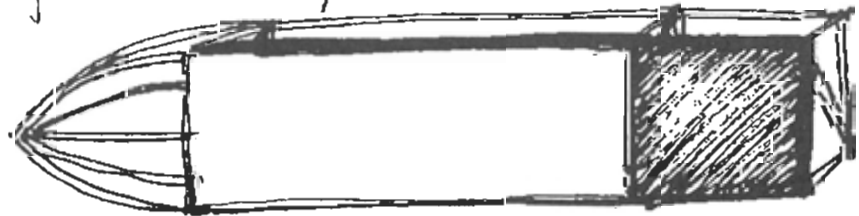
de frente lucirían un poco como los dípticos últimos pero los materiales... al diablo la tela, de veras quiero otras superficies, resinosas como las de fiberglass, de piedra pizarra. De frente



Dibujo 2

serían de escala reducida, montadas a nivel de ojo. Quiero tratar de mezclar pigmento con barniz damar. También es un tize de otro cuadro que vi en el museo, que tenía el negro más intenso y profundo que jamás he visto. Pensé en otra que fuese así a ver si la puedo dibujar.

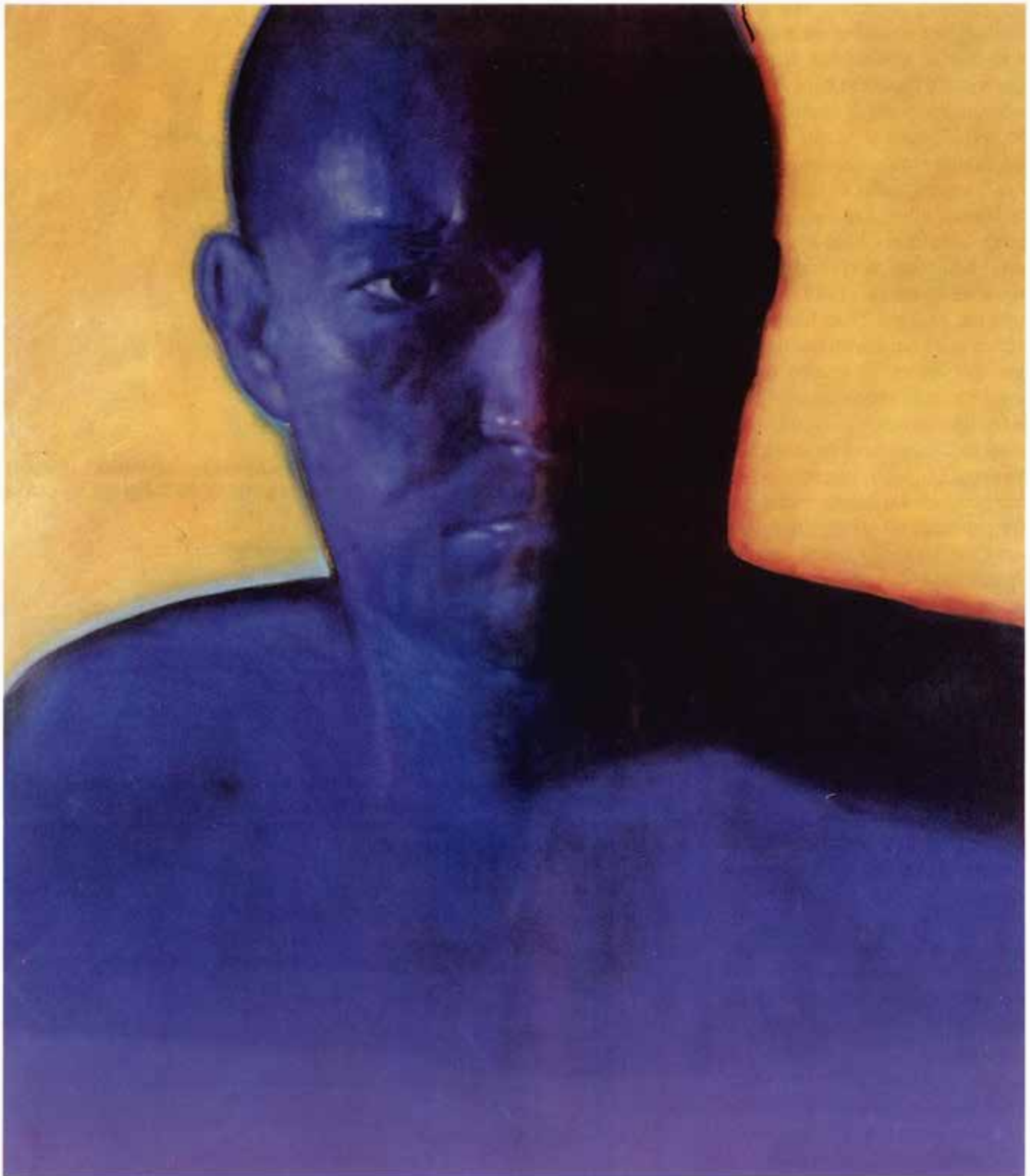
¿la puedo dibujar!



Más o menos.

Dibujo 3

Carlos Collazo. *Autorretrato I*, 1989, acrílico, 127.5 x 110 cm. Colección privada.



crayón de óleo, provocando un posible craquelado en la obra. Esto lo adquirió de mí. Como estaba tan consciente del tiempo, y siendo como era un virtuoso y aventurero en la plástica, pienso que quería trabajar lo más rápido posible.

El pensamiento siempre coherente de Collazo, se reflejaba en todos los aspectos de su vida. El mayor cambio en su obra que conozco fue cuando regresa de Barcelona a mediados de los años ochenta. Después de una serie de obras abstractas, regresa lentamente a la figuración, culminando con los autorretratos de gran formato. Su obra había dejado de ser una propuesta formal, ahora es existencial. Escribió en el catálogo de nuestra exhibición **Autorretratos** en el Chase Manhattan Bank (1989): "...cuando alguien tiene que enfrentarse a la muerte directamente, te obliga a cambiar de foco, y eso es lo que está representado en mi trabajo".

Trabajando en sus últimas exhibiciones hubo los cambios esperados en su vida. Se afectó su diseño gráfico y hay más énfasis en la tipografía. Surge una preferencia por la ropa negra; y aparecían dulces extraños que había traído de la calle Canal de Nueva York. Durante ese mismo tiempo, repintó su casa y se preparó para su viaje a México. Pero, en sólo dos meses, creó la obra para sus dos últimas exposiciones, **Aros** en Casa Candina y los seis libros de cemento en la Liga de Arte.

En la documentación de su trabajo, no fue Carlos suficientemente riguroso, por lo que al presente hay mucha confusión con el inventario de sus obras. Los artistas debemos tener un fichero del cuerpo de trabajo, para así evitar lo que sucede con la obra de Carlos. Sobre todo cuando se es un artista como él, tan eclécti-

co. Aunque sus cambios no los veía como eclecticismo. Así, nos dice: "me siento con la libertad de hacer mi obra en el estilo que yo encuentre que mejor me ayuda a expresar lo que quiero".

La omisión de Carlos Collazo en la reseña del **San Juan Star** como uno de los artistas jóvenes más importantes de la década de los ochenta, es una omisión en la historia de todos. Collazo es un artista que contribuyó a la vida cultural del país, participando en exposiciones itinerantes, representando a Puerto Rico. Entre otras, "Puerto Rican Paintings: Between Past and Present", organizada por Mari Carmen Ramírez, entonces directora del Museo de Arte e Historia de la Universidad de Puerto Rico (1987); la II Bienal de Pintura en Cuenca, Ecuador (1989); "New Art from Puerto Rico", organizada por Hollister Sturges, director del Museo de Springfield (1990); y las más recientes (póstumas), "Arte en el Chase" e "Imágenes de la tierra", en el Pabellón de Puerto Rico, en Sevilla, ambas en 1992.

Me parece a mí que el olvido es la peor de las muertes. Es precisamente este tipo de muerte en la historia la que más sufren los artistas de este país. En el catálogo para la exhibición en la Galería Botello, sostiene Carlos: "...la ausencia de una crítica responsable en Puerto Rico, intensifica mi desinterés" (por la crítica, nota de la autora), y continúa, "Esto sí me preocupa: sin la labor efectiva de los críticos, la documentación de cómo el público responde al arte en un momento histórico, se ve detenida".

MARI MATER O'NEILL es pintora, directora de arte de Data-Graphix Associates y profesora de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.

Lecturas sugeridas sobre la obra de Carlos Collazo:

Mixed Blessing, Lucy Lippard, Pantheon Books, NY, 1990.

Puerto Rico: 500 años de cambio y continuidad, editado por Paquita Vivó, Instituto para Asuntos Puertorriqueños, Washington, D.C., 1991.

Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX, editado por Adlin Ríos Rigau, SJ, 1992.

La obra de Eliab Metcalf, *Portrait of a Lady*, durante el proceso de restauración.



La conservación de obras de arte

Rafael J. Torres Torres

El mercado del arte en Puerto Rico es, sin lugar a dudas, cada vez más amplio. Por un lado, el número de artistas profesionales ha aumentado considerablemente en las últimas décadas en la medida en que han acrecentado las posibilidades de educación formal en las bellas artes y se han hecho más accesibles a los puertorriqueños, por múltiples razones, económicas y de otra índole, infinidad de opciones educativas fuera del país. Por otro lado, la capacidad adquisitiva cada vez mayor del puertorriqueño medio y una toma de conciencia de los múltiples valores del arte, unido al surgimiento de un número considerable de galerías, han sido factores importantes en el incremento consecuente del mercado.

Otro aspecto de interés, en parte consecuencia lógica de lo anterior, es el creciente número de coleccionistas. Ello se da incluso entre personas de solvencia económica limitada; la proliferación de trabajos gráficos seriados ha sido en buena medida responsable de ello. Obviamente, dicha obra es más asequible al gran público. Pero quien comienza por ese tipo de arte, a menudo desarrolla el interés de ir añadiendo

obra única, en el medio que sea, a su colección.

Un dato por demás significativo es el aumento considerable que se ha registrado en el valor promedio de venta de las obras de arte, y el marcado aumento en el valor de venta de las obras que se viene registrando por efecto del transcurso del tiempo y del renombre alcanzado por un gran número de artistas.

Varias de las consideraciones antes apuntadas han hecho que el interés de muchos coleccionistas o dueños de obras de arte se haya centrado en los últimos años en la conservación de éstas. Para algunos puede que se trate meramente de proteger una inversión, pero estamos seguros, que para la mayoría se trata más bien de garantizar la permanencia de obras que se consideran intrínsecamente valiosas en términos propiamente estéticos, de obras que por ello tienen un valor singular para quien las posee, sea éste coleccionista o no.

Motivados por las mismas preocupaciones que deben sentir otros amantes del arte a este respecto y con el deseo de encontrar respuestas a éstas, visitamos el Laboratorio de

Conservación y Restauración de Obras de Arte del Museo de Arte de Ponce. Allí entrevistamos a su directora, señora Lidia Quigley; y a los señores Ángel D. Santiago, Ayudante de la Directora, y Luis F. Larrzábal, Conservador. Profesionales altamente capacitados quienes tuvieron a bien ofrecer la información contenida en este escrito.

Para el año 1977, el Museo de Arte de Ponce contaba ya con una vasta y rica colección. No obstante, carecía de personal experto para su conservación y restauración, aspecto fundamental de una institución museológica. Con ello en mente, don Luis A. Ferré, fundador del Museo, invitó al señor Anton Konrad, alemán emigrado a los Estados Unidos en 1955, quien había dirigido los laboratorios de conservación de importantes museos de esa nación norteamericana, para que se encargara de desarrollar el primer centro de conservación y restauración de Puerto Rico, que también lo sería del Caribe. Con el establecimiento de éste, no sólo se interesaba servir los propósitos y necesidades de la institución, sino contribuir también a despertar la conciencia de los



Angel D. Santiago, conservador de esculturas, restaura santos puertorriqueños.

almacenamiento.

Obviamente, los coleccionistas actuales tienden a ser cada vez más sofisticados, en el sentido inglés de la palabra, y a preocuparse más por los problemas de conservación, pero todavía falta mucha labor de orientación con respecto a quienes no son coleccionistas propiamente. La conservación debe ser una preocupación para todo el que posea obras de arte, aunque sólo se trate de una.

Los integrantes del Laboratorio de Conservación y Restauración del Museo de Arte de Ponce recomiendan a las personas que hacen trámites para comprar una obra de arte que si tienen la oportunidad de comunicarse con el artista, se le pregunte los detalles sobre la obra y sobre las medidas especiales de conservación que él sugiere. Si compra la obra en una galería, el personal de ésta debe estar preparado para ofrecerle dicha información, o indicarle nombres de conservadores que lo puedan orientar.

Cabe destacar que muchos artistas contemporáneos experimentan con múltiples y diversos medios, sin tomar en cuenta en ocasiones el efecto que ello puede tener en cuanto a la preservación de las obras. Si usted como comprador percibe que los materiales no son usuales, entonces convendría indagar un poco más. Por ejemplo, puede que un artista utilice brea en sus pinturas, que es un material que no seca y que en un clima cálido puede chorrear. Puede que alguno otro utilice agua de café o de tabaco, que en un ambiente húmedo y cálido puede convertirse en un caldo de cultivo de hongos. Con conocimiento de estos detalles, el dueño de una obra puede orientarse para tomar las siguientes medidas adecuadas de conservación:

1. La humedad excesiva. Ésta desintegra los materiales adhesivos. Deben tomarse medidas para mantener el nivel de humedad lo más estable posible las 24 horas del día, los 365 días del año. Deshumidificado-

res y acondicionadores de aire pueden ayudar a ese respecto, pero hay que tener cuidado con estos últimos por lo que apuntamos más adelante. La absorción de humedad hace que las células de los materiales se expandan. Si hay pérdida de humedad, sobre todo brusca, el cambio de volumen en las células produce deslaminación.

2. Los cambios de temperatura, sobre todo si son drásticos. Las obras, particularmente las pinturas, están compuestas de varios estratos que funcionan en forma distinta. Los cambios drásticos de temperatura pueden separar dichos estratos y producir deslaminación.

Por ejemplo, los cambios de temperatura producidos cuando se pone a funcionar un acondicionador de aire en un lugar que ha estado sometido a calor intenso pueden producir serias consecuencias, pues no se da oportunidad a que los materiales vayan reaccionando en forma paulatina. Es preferible que los acondicionadores de aire se mantengan siempre prendidos o, de lo contrario, que no se utilicen. Podría ayudar si estos se controlan para que el cambio en la temperatura se vaya dando gradualmente.

La situación es similar cuando las obras se colocan en paredes que dan hacia el exterior y que por ello están sometidas al calor intenso del sol. Si se trata de óleos, el calor los reseca. Es preferible colocar las obras en paredes interiores.

3. La luz intensa. Esta afecta los colores y las tintas y tiene efectos negativos también sobre ciertos tipos de papel. El componente más perjudicial de la luz son los rayos ultravioleta. Se pueden obtener en el mercado filtros especiales para reducir su efecto.

Es preferible que la luz sea indirecta. Si se trata de iluminación artificial, lo más aconsejable es la in-

candescente no mayor de 50 vatios y a una distancia no menor de cinco pies. Existen metros de luz, como los que utilizan los fotógrafos, que están diseñados especialmente para medir en "foot candles". Los llamados "picture lights", es decir las lámparas que se colocan sobre los cuadros, no son aconsejables, pues la luz que emiten no se distribuye homogéneamente sobre las obras y ello puede causar descoloración por áreas, desequilibrando así la armonía cromática.

4. La oscuridad también puede tener efectos negativos. Ésta, unida al factor humedad y a una temperatura alta, propicia el desarrollo de múltiples microorganismos que afectan las obras.

El conservador de obras sobre papel, Luis F. Larrazábal, fumiga un portafolio de gráficas.



La técnica en conservación del Laboratorio de Conservación del Museo de Arte de Ponce, Gloria Irizarry, participa en la restauración del mural *Tradiciones ponceanas* de Rafael Ríos Rey.



5. La vibración excesiva convierte las pinturas en tímpanos que vibran, produciendo daños en los distintos estratos de éstas. Por ejemplo, la vibración producida por componentes en frecuencias muy altas.

6. Los contaminantes atmosféricos. No es aconsejable ubicar las obras en lugares abiertos hacia el exterior, donde están más expuestas a la acción del polvo, del hollín que despiden los automóviles, del salitre si se trata de un sitio cercano al mar y de tantos otros contaminantes. El humo que despiden las velas es también dañino. Basta con observar su efecto en las obras de arte que adornan las iglesias.

7. Los insectos y roedores. Por ejemplo, las cucarachas se comen el adhesivo de las telas. Las obras colocadas en lugares abiertos al exterior

son más susceptibles a sufrir daños por esta causa.

Cada obra se debe proteger con un microclima, es decir, enmarcar la obra encerrada en un microambiente adecuado para su conservación, utilizando para ello materiales libres de ácido que hayan sido acondicionados previamente en cuanto a humedad relativa (50%) y temperatura (70° F) y que se hayan manejado con el debido cuidado para evitar agentes contaminantes. Conviene hacer preguntas sobre el particular en los talleres de enmarcación que ofrezcan este servicio para asegurarse de que están siguiendo efectivamente las normas que rigen la preparación de microclimas.

El Laboratorio de Conservación del Museo ha estado ofreciendo talleres de microclima a enmarcadores, por lo que ya hay disponibles múltiples talleres que ofrecen ese tipo de enmarcación. El costo, claro está, es mucho más alto, pero si la obra vale la pena, no se debe escati-

mar a la hora de intentar conservarla.

Como hemos apuntado antes, a la hora de enmarcar una obra, la persona debe asegurarse de que el taller de enmarcación utiliza materiales de buena calidad, libres de ácido (pH neutral), mantenidos en un ambiente óptimo en cuanto a humedad y temperatura. Conviene observar el grado de limpieza del taller, pues ello puede dar indicios del cuidado con que se manejan los materiales al realizar el trabajo. Debe recordarse que si se tocan los materiales de enmarcación con las manos sucias, los agentes contaminantes pueden producir problemas posteriormente, sobre todo si están ligados a temperaturas y niveles de humedad altos.

Es conveniente que el dueño de la obra conozca, además, las siguientes recomendaciones que deben seguir los enmarcadores:

1. No se deben utilizar cintas adhesivas como "masking tape", "scotch tape" o papel engomado sobre la obra (ni en el anverso ni en el

reverso), pues todos estos materiales son ácidos. Tampoco se debe utilizar "contact cement". En el mercado se pueden obtener cintas adhesivas libres de ácido, aunque lo más aconsejable como adhesivo es una pasta de trigo que el propio enmarcador puede preparar.

2. Las obras no se deben pegar por su periferia con pega blanca pues ello puede causar tensión innecesaria y deformidades, particularmente cuando el soporte es papel. Además, ello puede producir daños posteriormente si es necesario despegar la obra. Para suspender la obra lo más aconsejable es utilizar bisagras de papel con adhesivo pH neutral y reversible.

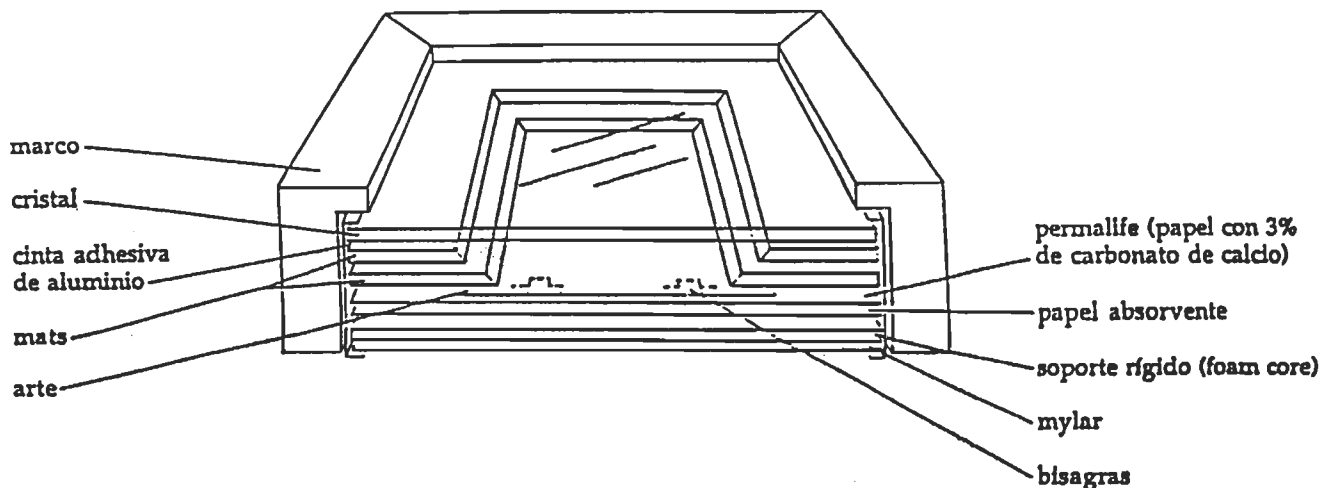
3. Un enmarcador no debe hacer marcas en ningún área de la obra ni en el soporte.

4. En cuanto a las obras que deban ser enmarcadas con cristal o plexiglás, no debe haber contacto directo entre ellos. Debe mediar siempre una separación de por lo

MEDIDAS DE PROTECCION PARA OBRAS DE ARTE SOBRE PAPEL

MICROCLIMA O MICROAMBIENTE

Construido con materiales libres de ácido PH neutral en ambiente controlado de 50% de humedad relativa y 70 grados Fahrenheit.



menos 1/16". Cabe recordar, además, que la selección de cristal o plexiglás puede depender del medio. Por ejemplo, el pastel y el carboncillo no admiten plexiglás. Tratándose en esos casos de pigmentos sueltos, la electrostática del plexiglás puede desprenderlos.

5. Si se trata de una obra con bastidor y éste es fijo, entonces conviene cambiarlo. Los mejores son los que tienen las esquinas en corte de 45° con sistema de expansión uniforme para ambos lados. Existen magníficos modelos en el mercado. Si bien pueden aumentar el costo del enmarcado, a la postre la inversión rinde sus dividendos.

Conviene recordar que las telas deben quedar tensas sin que presenten evidencia de haber sido más estiradas de un lado que de otro. No es aconsejable que tengan soportes de madera o de cualquier otro material, ajenos al bastidor, que puedan hacer contacto con la tela, pues a la postre pueden dejar huellas sobre ésta.

6. Es aconsejable que los materiales que se utilicen para colgar la obra a la pared sean fuertes y duraderos y que se utilicen preferiblemente dos ganchos, uno a cada lado, unidos por una cadena que no se oxide o por un alambre fuerte. Los pequeños ganchos dentados que se colocan en la parte superior del marco no resisten mucho peso, por lo que los marcos grandes tienden a doblarse.

7. Es aconsejable que se protejan las obras sobre tela o sobre madera por detrás. Si se trata de una tela, se debe enyesar por ambos lados. Esto es una medida que los artistas deberían adoptar, pero, si no lo hicieran, convendría que el enmarcador actuara al respecto.

Para el manejo de obras se sugieren las siguientes recomendaciones:

1. Evite fumar, comer y beber mientras maneja obras sin enmarcar.

2. Evite tocar con las manos una

obra sin enmarcar, sobre todo si es de papel. Si tiene que hacerlo, láveselas antes.

3. Levante o sostenga una obra sin enmarcar desde las esquinas superiores. Si es de papel, evite trasladarla de un sitio a otro de esa forma, pues las corrientes de aire pueden producir dobleces. Para ello utilice portafolios.

4. Cuando maneje más de una obra, separe cada una de ellas con una hoja de "glassine" libre de ácido. De esta forma evitará las abrasiones por contacto, en medios frágiles como pueden ser el pastel, la tiza y el carboncillo.

5. Nunca enrolle una obra con la imagen hacia adentro. Hágalo con la imagen hacia afuera y proteja la obra con una hoja de glassine libre de ácido. Si es necesario, utilice los tubos disponibles en el mercado para ello. No obstante, no intente introducirla a presión en un tubo que por su dimensión no sea adecuado para contenerla.

6. Al colgar las obras hágalo utilizando dos ganchos en la pared, de suerte que el peso se distribuya mejor y que siempre quede suspendida de uno si el otro gancho cede. Utilice ganchos, tornillos o clavos adecua-

dos al tipo de pared y al peso de las obras. Conviene que el aire circule por detrás de la obra, para lo que es aconsejable colocar separadores en las esquinas superiores del reverso de ésta.

7. Evite limpiar las obras con paños, menos si están húmedos. El polvo tiene partículas duras que son abrasivas. Para que tenga una idea del daño que pueden causar, observe el efecto de ese tipo de limpieza sobre los marcos dorados; estos tienden a descolorarse o a perder la lámina dorada que los recubre. Utilice preferiblemente una brocha suave y limpie en una sola dirección, con las cerdas de la brocha acostadas.

8. Si va a transportar una obra de un sitio a otro, protéjala contra el sol y el calor excesivo. Nunca deje una obra dentro de un automóvil cerrado. La temperatura suele subir a niveles peligrosos para las obras. Evite transportarlas a mediodía cuando el sol es más fuerte. Si saca la obra del lugar donde ha estado colgada o almacenada por mucho tiempo, dele la oportunidad de que pase por un período de aclimatación paulatina que evite cualquier cambio brusco de temperatura. Las obras de arte se

Miguel Pou, *Ciqui*, muestra el daño por humedad.



Miguel Pou, *Ciqui*, después de restaurada.



Artista: _____

Título: _____

Medio: _____

Dimensiones: Alto: _____ Ancho: _____

Colección: _____

Fecha: _____

Documentación Fotográfica

Descripción

| Soporte | Características | Técnica | Material Sustentado |
|--------------|--------------------|--------------|---------------------|
| Hecho a mano | Marca de Agua | Manuscrito | Tinta |
| Mecanico | Espesor | Mecanografía | Lápiz |
| Pergamino | Color | Dibujo | Carboncillo |
| Otros: | Sello | Grabado | Acuarela |
| | Embosado Impreso | Pastel | Oleo |
| | Escala | Fotografía | Otros: |
| | Firma | Otros: | |
| | Capa de Protección | | |
| | Otros: | | |

Observaciones:

parecen en ese sentido a las plantas.

Es conveniente que los dueños de obras de arte, y esto aplica particularmente a los coleccionistas, desarrollen fichas para cada obra que posean con toda la información disponible sobre éstas, incluyendo detalles sobre el estado de conservación. A continuación se ofrece un modelo de ficha para obras sobre papel, el cual se puede adaptar para otras necesidades.

Por último, todo dueño de obras de arte debe tratar en lo posible de

mantenerse al día en cuanto a los distintos aspectos de la conservación, bien sea leyendo sobre el tema, asistiendo a charlas y talleres o acercándose a especialistas en la materia que lo puedan orientar. Una buena obra de arte merece todo lo que podamos hacer por ella para conservarla en óptimas condiciones y darle permanencia en el tiempo.

RAFAEL J. TORRES TORRES, puertorriqueño. Ex profesor de literatura española y puertorriqueña; lingüística general e hispánica, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Director de Estudios Judiciales de la Oficina de Administración de Tribunales de Puerto Rico, Presidente de la Junta de Directores de la Liga de Arte de San Juan, y Vice Presidente de la Junta de Directores del Museo de Arte Contemporáneo. Miembro de la Junta Editora de la revista **Plástica**.

Antonio Martorell, *Tras las rejas III*, 1986, xilografía, 244 x 111.5 cm.



De cómo el autor perdió el miedo

Antonio Martorell

*En este capítulo de **El libro de las cosas perdidas**, próximo a publicarse, el autor rememora el influjo de la Tía María en su sensibilidad, y nos relata cómo el niño de entonces percibe lo que recibe de ella, y lo convierte en el modo de ver y sentir la naturaleza y sus cosas que irá conformando su vida de artista.*

Fue un bostezo inocente, desprevenido, de boca amplísima mostrando dientes, lengua y unas amígdalas que milagrosamente escaparon al bisturí que en aquellos años cortaban por lo sano cualquier gripe repetida o catarro engorroso que provocara la visita al médico.

Cuando por fin abrí los ojos al final de aquel viaje circular comenzado al echar la cabeza hacia atrás y terminado al encontrarme con la mirada entre asombrada e indignada de mi Tía María que me contemplaba desde una altura y distancia cada vez mayor, me di cuenta que inadvertidamente había cometido una falta imperdonable, algún pecado desconocido que pronto recibiría su nombre y su castigo.

Tití María esperó pacientemente a que terminara de cerrar los labios y

abrir los ojos, me estudió con los suyos que en ocasiones como ésta se tornaban de un melao claro en café prieto y luego de una leve carraspera buscando el tono justo para lo que prometía ser —y no me defraudó— un discurso portentoso, me preguntó:

—Toñito, ¿qué tú acabas de hacer?

—¿Yo? Nada.

—¿Qué hiciste hace unos instantes con la boca, los ojos y los brazos? Eso que acabo de presenciar, ¿qué cosa es? ¿cómo se llama?

—¿Eso? Pues, un bostezo. Estaba bostezando, Tití María. Nada más que eso.

—¿Te parece poco? Bostezando, dices. Está bien. Toñito, si me permites otra pregunta, ¿se puede saber por qué bostezabas?

Y continuó sin darme oportunidad de contestarle:

—Porque una suele bostezar por uno o varios motivos. A saber, una bosteza por sueño, hambre o aburrimiento. En cualquiera de esos casos, Toñito, es de muy mal gusto hacerlo en público y tanto peor abriendo desmesuradamente la boca dando una visión de interioridades al inter-

locutor que éste ni solicita ni desea, mucho menos estirando las extremidades a ciegas, a tontas y a locas poniendo en peligro objetos valiosos que estén alrededor o inclusive pegándole accidentalmente al vecino.

—Pero...

—No me interrumpas, por favor, que ya tendrás ocasión de contestarme y explicarte. En cualquier circunstancia ese bostezo es inaceptable en sociedad. Si sucediera, uno se lo traga sin dejar que el mismo aflore jamás a los labios, manteniendo estos cerrados, dejando que el aire provocado por tan infortunada situación sea devuelto a su origen. De ser incontenible su expulsión oral por amenaza de asfixia o espasmo incontrolable, entonces una mano cerrada y levemente ahuecada debe acercarse a la boca entreabierta y servir de cortina para no mostrar el interior de la misma, que es una visión poco grata.

Bueno. Lo que quiero me contestes ahora es ¿por qué bostezabas? ¿Es que tienes hambre?

—No, Tití María.

—Entonces, ¿no dormiste bien

anoche y tienes sueño?

—No, Tití.

—¿Es posible que estés aburrido?

Y esta última palabra la pronunció con un cuidado rayando en asco.

Ya no me quedaba otra alternativa, así es que confesé desde mis siete años de aburrimiento mortal la verdad inocultable.

—Sí, Tití María.

—Entonces el asunto es más grave de lo que sospechaba.

Esta vez fue Tití María la que cerró los ojos grandes, tan grandes que abiertos, los párpados redondos y voluminosos completaban un círculo perfecto como de mapa mundi, eran casi del tamaño de las pupilas,

y cerrados, parecían el pálido envoltorio de unas canicas prohibidas para el juego.

Permaneció un tiempo interminable con los ojos cerrados como leyendo un mensaje secreto, memorizándolo a la perfección para repetirlo al sobrino necesitado de una lección fundamental.

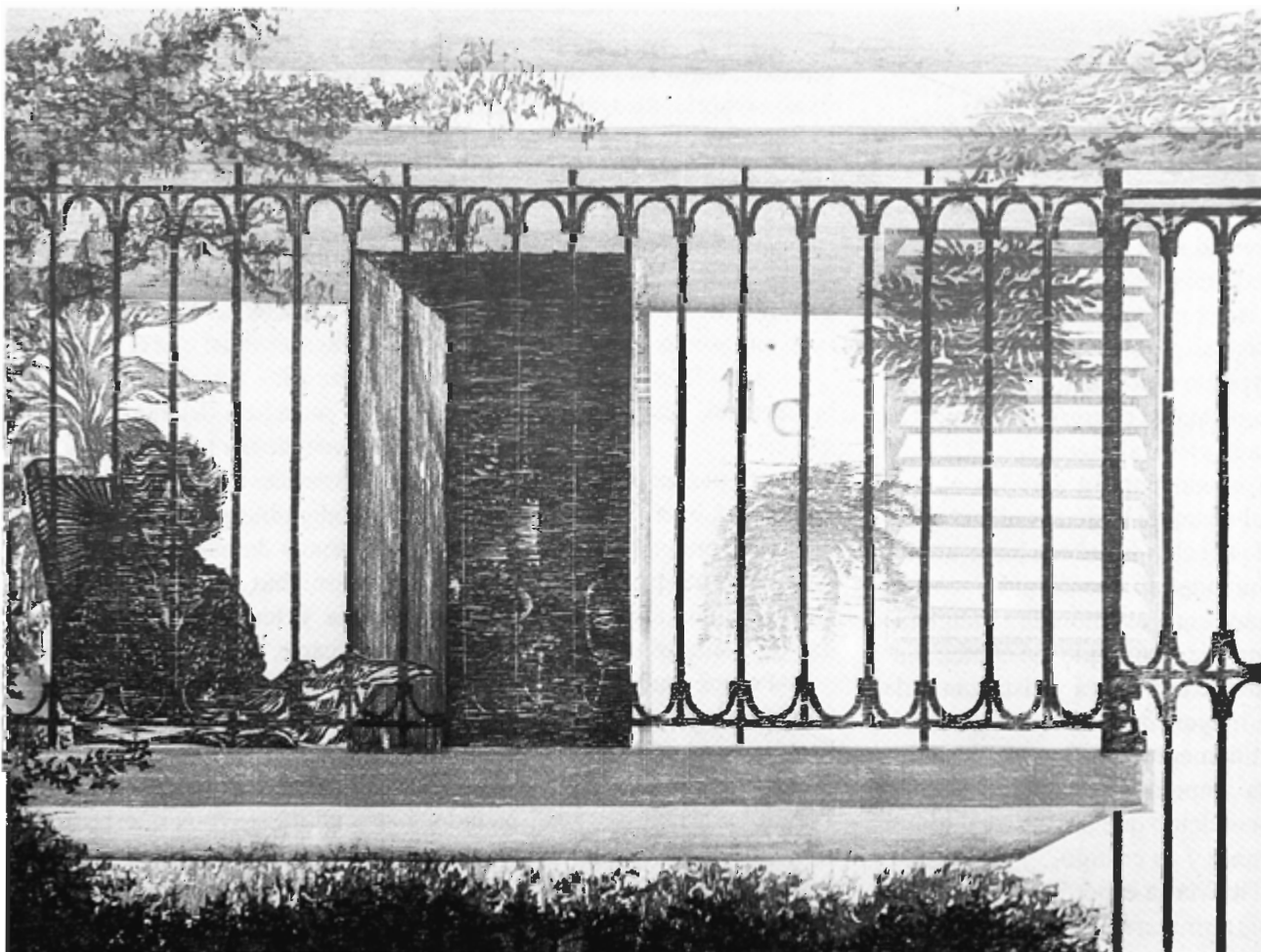
Lentamente, tan lento como el levantar las cortinas de sus ojos nublados por la oscuridad y ahora deslumbrados por la verdad reveladora, comenzó diciendo.

—El aburrimiento es un pecado mayor, mayor aún que la mentira porque niega la existencia, falsifica la vida y mata el placer.

El hecho de que no esté señalado en ningún libro sagrado como pecado, en ningún código legal como delito, lo hace aún más peligroso, menos controlable y más difícil su prevención. Una vez se instala es casi imposible combatirlo pues se alimenta de si mismo. De ahí que un bostezo provoque otro y otro en una cadena interminable y contagiosa que termina contaminando toda una reunión de familiares, amigos o desconocidos creando la peor comunidad de todas, una engendradora de la maldad y del crimen: el tedio común.

Aburrimiento, Toñito. La misma palabra te lo dice, es ser como los

Antonio Martorell. *11-C IV*, 1977, xilografía, 64.2 x 86.3 cm.



burros, que rebuznan y que están tan lejos de las cosas del espíritu que se observan y experimentan con los sentidos alertas siempre listos a responder, a disfrutar, a estar en sintonía con este maravilloso universo que es nuestra herencia.

Toñito, yo soy una persona mayor y no recuerdo un sólo momento de mi vida desde que tengo uso de razón en que haya estado aburrida.

No es que no haya sentido el avance de ese mal alguna vez, la amenaza de esa sombra, pero nunca he dejado que se apodere de mí. La vida es generosa si sabemos recibirla y recrearla agradecidos. Y cuando se es joven, más aún. Tú estás comenzando a vivir. Todo es nuevo para tí. Estrenas cada día, cada noche, cada hora; cada minuto y segundo constituye una revelación del tiempo que se extiende frente a ti como un hermoso paisaje, un horizonte infinito esperando por ti.

Si es cierto que las cosas son del color del cristal con que se miran y la belleza está en la mirada de quien la contempla, entonces —Toñito— tenemos que hacer acopio de cristales de todos los colores del arcoiris, dotar nuestra mirada de la capacidad para encontrar la belleza allí donde se encuentre, no obstante cuán oculta esté.

El hastío no debe tener lugar en ese horizonte ni amparo en tu persona. Si es cierto que las cosas son del color del cristal con que se miran y la belleza está en la mirada de quien la contempla, entonces —Toñito— tenemos que hacer acopio de cristales de todos los colores del arcoiris, dotar nuestra mirada de la capacidad para encontrar la belleza allí donde se encuentre, no obstante cuán oculta esté.

Poder sorprender el instante maravilloso cuanto un lagartijo se posa en una hoja del mismo tono verdoso de su fría piel y desaparece en ella como una mosca engullida por su insaciable apetito. O cuando las primeras gotas gordas de un aguacero de agosto caigan sobre el tejado de cinc y su tableteo metálico de piano la nos recuerde el aleteo espantado de una paloma a la sombra de un guaraguao y podamos ver la plata recortada de su vuelo guareciéndose del peligro.

Contemplar la corteza envejecida de una acacia y leer el dibujo del tiempo como una carta escrita para nosotros en un día del cual no tenemos memoria y que llega ahora a nuestros ojos y nuestras manos como una hoja desprendida y regalada.

Toñito, te prohíbo terminantemente aburrirte. ¡Que yo jamás vuelva a sorprender el hastío en tu mirada, el bostezo en tus labios! Y nunca más volveremos a tocar este tema, pues las cosas importantes no se dicen más que una vez.

Y así habló mi Tía María y yo, por supuesto, me callé.

No ha habido una sola ocasión desde entonces en que al sentir el ascenso del aire en la garganta y el descenso de los párpados sobre los ojos no me haya acordado de tan memorable amonestación y el bostezo no haya sido estrangulado, los

ojos enfocados después de un pestañeo nervioso y haber enderezado la espalda listo para la experiencia ennoblecadora de la belleza aguardando ser descubierta.

¿Y qué tiene esto que ver con perder el miedo?, se preguntará justamente el lector. Pues mucho para mi suerte y mi desgracia y para todo aquel que siga los sabios y peligrosos consejos de mi Tía María.

Porque vivir la vida como una gran aventura, encontrarse siempre en un viaje de descubrimiento, estar presto a ser deslumbrado, darle la bienvenida a la diferencia, jerarquizar lo otro, amar el prójimo, desear lo próximo y lo lejano, son todas ellas consecuencias inevitables y antídoto infalible contra el aburrimiento, pero también tienen su costo, requieren el pago de un peaje en la autopista del autoconocimiento y del conocimiento a secas o mojado, totalizador y penable.

Quizás la tarifa más alta y recurrente sea la del miedo. Las casetas acechantes, los guardianes fiscalizadores, constataadores de cinturones de seguridad, aliento alcohólico, prueba de dopaje, cotejo de licencia de circulación, condición e inspección de vehículo, contribuyen no poco a sembrar el miedo que se extiende como una zarza espinosa e infranqueable, frontera que cruza tantas carreteras como caminos vecinales, deteniendo el libre tránsito de la sangre a las extremidades de un cuerpo anhelante, palpitante y paralizado por el terror.

Todo descubrimiento supone vencer el miedo a lo desconocido. Toda aventura requiere el abandono de camino trillado, no por haberlo transitado habitualmente, sino por no haberlo atesorado en su cotidianidad multiplicada en infinitos misterios.

Lo exótico no necesariamente constituye lo erótico.

El placer en sus innumerables variaciones corta a campo traviesa, acomete travesuras que son eternamente infantiles, descubre y establece senderos con el hollar descalzo que busca calzar el mágico zapato ceniciento.

El ojo alimenta una imaginación que lucha por incorporarse gozosamente al mundo tangible sin perder su cualidad de sueño evocador, privado y secreto. La nariz recuerda el aroma del claustro materno, la lengua la primera leche, la mano la primera piel que sirvió de filtro a las primeras obras del cuerpo, líquidas y sólidas deposiciones que mojaron y acolcharon la cuna fundacional.

Si el miedo precede al placer y sostiene el aburrimiento, si el terror paraliza y el tedio es la inmovilidad, si la cobardía es hija legítima del temor y la osadía la enemiga del hastío, entonces Tití María me postulaba —¿acaso sin saberlo?— unas navegaciones sin regreso.

Ella hoy espera la muerte sin prisa, pero sin miedo. De hecho, “muerte” es una palabra que nunca oigo de sus labios. Ella la llama “tránsito”, “cambio” y sospecho que hace tiempo hizo sus maletas envolviendo los zarcillos de perlas dormilonas en la ropa íntima satinada, escogiendo tan sólo una muda de cada prenda, acomodando cada cosa en su sitio, justa sin estar apretada, doblada sin estrujar, preparándose para la mudanza que la llevará del solar centenario al jardín de la otra orilla, un viaje más de los muchos que ha realizado dentro y fuera de su persona que ha conocido muchas tierras y ninguna mano de hombre.

La piel fresca y anaranjada que ha recibido y prodigado besos a sobrinos y sobrinos nietos sin conocer

jamás la huella de la pasión. Los ojos que han hecho del paisaje el cuerpo del amado, del mar su turbulencia, de las nubes su calma.

Tití María como buena maestra ve más allá y más acá de las cosas.

Predica su deseo, postula su ansia. Su palabra nominadora desnuda las esencias y aromatiza los ropajes despojados.

A ella y a un bostezo debe el autor la pérdida del miedo.

Antonio Martorell, *Plantas interiores I*, 1980, xilografía, 96 x 66 cm.



Arte y postmodernidad: El caso de Walter Benjamin

Eliseo R. Colón Zayas

It is the nineteenth century up to date with vengeance. And yet, unless my senses deceive me, the old centuries had, and have, powers of their own which mere "modernity" cannot kill.

Bram Stoker, *Dracula*, 1897

La década de los ochenta sirvió para que las llamadas tecnologías de la información irrumpieran en el ámbito cotidiano de gran parte de la población occidental. Su desarrollo se debe, en gran medida, a los estudios sobre la memoria artificial en centros de investigación militar de ingeniería electrónica y por las transformaciones del transistor al micro chip, a la fibra óptica y, recientemente, a la burbuja magnética. Estas nuevas tecnologías han provisto una gama de aparatos que ya forman parte del día a día de todos nosotros. Así, por ejemplo, el artista industrial de los ochenta trabaja con su computadora en una eterna interacción con la máquina, con cuyo funcionamiento se identifica tal y como si fuera el de su cerebro, mientras mantiene la cadena musical mediante su "walkman", con el cual funciona a manera de circuito integrado.

Nos hemos integrado al circuito de lo digital pero sin haber explotado todas las capacidades de lo analógico. La palabra digital se ha convertido en comodín. Hace unos meses, al preguntar a un estudiante por la diferencia entre un sistema de codificación digital y uno analógico respondió: "digital es todo aquello que tiene numeritos". No muy lejos de la verdad, el estudiante reconocía una de las características inherentes a la codificación digital, la modelación numérica. Sin embargo, ante la explicación de que esta forma de codificación está basada en una escritura formal llamada algoritmo, la cual tiene su propia lógica que permite la modelización, el cálculo, la simulación y la interactividad, aquella analogía hecha con su reloj ya no le servía para explicar el proceso de digitalización. El tema de la digitalización queda sin resolver en el arte.

En 1974 H. Damisch escribe que la noción misma del signo debe ser puesta en discusión al hablar de una semiótica de la pintura, ya que la pintura, según este autor, no se deja estructurar como código digital. Sin embargo, el uso de tecnologías que descansan en sistemas de codificación digital como lo son el xerox, el vídeo y el fax cada día son utilizados más y más en la producción plástica.

La relación entre postmodernidad y arte es nuestro punto de partida. Esta condición que experimentamos todos en estos momentos y que ha recibido el nombre de postmodernidad no la podemos desvincular del desarrollo tecnológico de las ciencias de la información. La nominalización de la condición es posterior al desarrollo de las tecnologías, sin embargo, cabe precisar antes de hablar sobre arte y postmodernidad a partir de los postulados de Walter

Benjamin, lo que se entiende por la condición de la postmodernidad. Es por esta razón que el ensayo está dividido en dos partes. Algunos postulados generales de la condición de la postmodernidad son esbozados en la primera parte, especialmente aquellos que la vinculan al desarrollo de las nuevas tecnologías y a la fase monopolística del desarrollo capitalista. La segunda parte del ensayo propone una lectura de Walter Benjamin como propuesta estética de la postmodernidad. La manera en que Benjamin se acerca al desarrollo de la tecnología y a las transformaciones en la concepción del arte permiten que entendamos los cambios en la noción de arte actual.

El concepto postmoderno tiene en América Latina una historia bastante larga que se remonta a 1910 con la publicación del poema del mexicano Enrique González Martínez, "Tuércele el cuello al cisne". En otras palabras, para nosotros en Latinoamérica el postmodernismo significó, antes que nada, una ruptura con el movimiento literario que iniciara Rubén Darío en 1888 con la publicación de *Azul*, el modernismo. Para otros, postmoderno significó un tipo de forma arquitectónica que comienza a desarrollarse a partir de la década de los 70. A pesar de estos y otros usos, que se le dan a este concepto, el que tiene estos momentos, tanto en América Latina como en el resto de las sociedades occidentales, está atado a la discusión de las nuevas categorías culturales producto del nuevo orden del capitalismo multinacional. La representación del llamado nuevo orden se da a través de la organización de redes de información y de comunicación; y a su experiencia vital se le ha llamado de condición postmoderna.

Se ha intentado utilizar binarismos estériles para explicar esta con-

dición de las sociedades actuales, tales como: modernidad/postmodernidad; modernismo/postmodernismo; modernización/globalización o reterritorialización. El primero señala una postura filosófica que opone el racionalismo empiricista a la dislocación del pensamiento moderno iniciado por Nietzsche y Heidegger y su legitimación a través de la teoría de la relatividad, la física cuántica y, recientemente, las teorías del caos. El segundo contrapone una propuesta estética, cuyo interés primordial es la representación de las "verdades eternas" mediante estrategias de racionalización textual, con una propuesta estética orientada hacia la fragmentación, la inestabili-

dad de los lenguajes, la quiebra de la orientación espacio-temporal, la pérdida del centro, el espectáculo y la metaforización de las fluctuaciones de los mercados y el movimiento de las mercancías. El tercer binarismo opone la creencia en el progreso lineal, las verdades absolutas y eternas, la planificación racional del orden social, el estado benefactor-interventor y el sistema de producción fordista, resultado del pensamiento positivista, tecnocéntrico y racionalista, a la acumulación flexible, la compresión espacio-temporal, el neoliberalismo, la descentralización, la disolución del estado benefactor-interventor marcado por una apropiación por parte del sector privado

Edward Kienholz, *Roxy's* (detalle), 1960-61, 240 x 540 x 670 cm.



de aquellas funciones que antes le eran asignadas al Estado, el derrumbamiento del dinero como forma segura de indicar valor de cambio, la inestabilidad de los mercados financieros, las transformaciones geopolíticas, los nacionalismos y la globalización de los mercados.

Estas oposiciones nos ayudan a forjar un mapa que nos permite entender las transformaciones sociales que experimentamos, sin embargo, como señalé son binarismos estéri-

les, ya que estos no operan por oposición sino concomitantemente, es decir, dialogan y se entrecruzan en determinados momentos. Ejemplo de esta concomitancia lo podemos observar en la racionalización que durante los últimos años se ha llevado a cabo en el sector de la distribución de la mercancía, la cual permite una circulación más rápida y rentable de los productos.

En el campo de lo cultural, esta condición postmoderna nos ha per-

mitido, entre otras cosas, una reflexión sobre la propia constitución de la modernidad. Por ejemplo, nos ha provisto con un andamiaje teórico para entender las diversas formas de otredad que son articuladas mediante diferencias de subjetividad, género, sexualidad, raza, clase, sensibilidad y la ubicación y los desplazamientos geográficos espaciotemporales. No obstante, si retomamos las oposiciones anteriores, encontramos que en las nuevas signifi-

Edward Kienholz, *Gossip*, 1963, 60 x 45 cm.





Andy Warhol, *Campbell's Soup with Can Opener*, 1962, 180 x 135.6 cm.

caciones producto de la era postmoderna se nota un desplazamiento tecnocultural que vuelve obsoleto el propio binarismo y nos lleva hacia una relación hasta ahora desconocida entre el hombre, la tecnología y la información.

Ante este escenario que acabamos de describir, que para Ernest Mandel corresponde a la era del capital monopolístico o de las corporaciones multinacionales y para David Harvey al de la acumulación flexible del capital, es que podemos referirnos a la relación entre estética y postmodernidad.

En la actualidad, hay muy poca transferencia de información que no se lleve a cabo a través de algún sistema electrónico. La gente ve la televisión, llama por teléfono, escucha la radio, va al cine, usa la computadora, el fax, el VCR y el compact disc. Nos encontramos ante nuevas experiencias comunicativas por virtud de la electrificación. Aunque algunos piensan que al incorporarse estas nuevas tecnologías a la cotidianidad de los usuarios no se operan



Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1964, 213.4 x 152.4 cm.

modificaciones en la naturaleza de la información o tiene algún tipo de consecuencia en el propio acto comunicativo; o sea, estas personas piensan que la tecnología permite una comunicación más eficiente. Sin embargo, podemos argumentar que las profundas transformaciones en la manera en que se produce y se recibe la información trae consigo nuevas formas de interacción social.

Mark Poster señala que la cultura contemporánea convierte la información en un fetiche, un ídolo, en

otras palabras, el concepto información ha obtenido un lugar privilegiado en nuestra cultura. Este autor dice que tal cosa como el “individuo informado” es un nuevo ideal social, especialmente para la clase media, un grupo al que, según él, todos en Estados Unidos —excepto los indigentes— dicen pertenecer.

A primera vista la incorporación de las nuevas tecnologías para la producción, transmisión y recepción de la información es una conquista del espacio y del tiempo. Hace un

momento señalé que una de las características de la llamada condición postmoderna es la comprensión de espacio y tiempo, sin embargo, aunque es importante tener presente los cambios en las maneras de hacer y de ver en la sociedad producto de estas transformaciones en las formas de vivir el espacio y el tiempo, lo que está sobre el tapete aquí son las nuevas formaciones de lenguajes que alteran significativamente la red de relaciones sociales. Nuestra sociedad experimenta unos cambios profundos en todos aquellos conjuntos de signos y códigos que permiten llevar a cabo cualquier tipo de acto comunicativo. Estos cambios, a su vez, reestructuran las relaciones sociales y los sujetos que éstas constituyen. Esto hace que el carácter representacional del lenguaje, tal y como lo conocemos nosotros en estos momentos, sea bastante frágil y problemático.

Con estas observaciones hemos

entrado directamente en el campo del debate de las artes plásticas más reciente. Estos debates han estado centrados en las teorías de Walter Benjamin, Jean François Lyotard, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Omar Calabrese, Umberto Eco, Gianni Vattimo y otros tantos sobre la actividad cultural reciente.

Ihab Hassan en su libro **The Postmodern Turn** provee un esquema con algunas diferencias entre el modernismo y el postmodernismo. Veamos algunos ejemplos del diagrama de oposiciones estilísticas propuesto por Hassan. Aunque es bastante peligroso mostrar mediante simples polarizaciones nociones estéticas tan complejas, éste provee para que entendamos algo de la sensibilidad postmoderna.

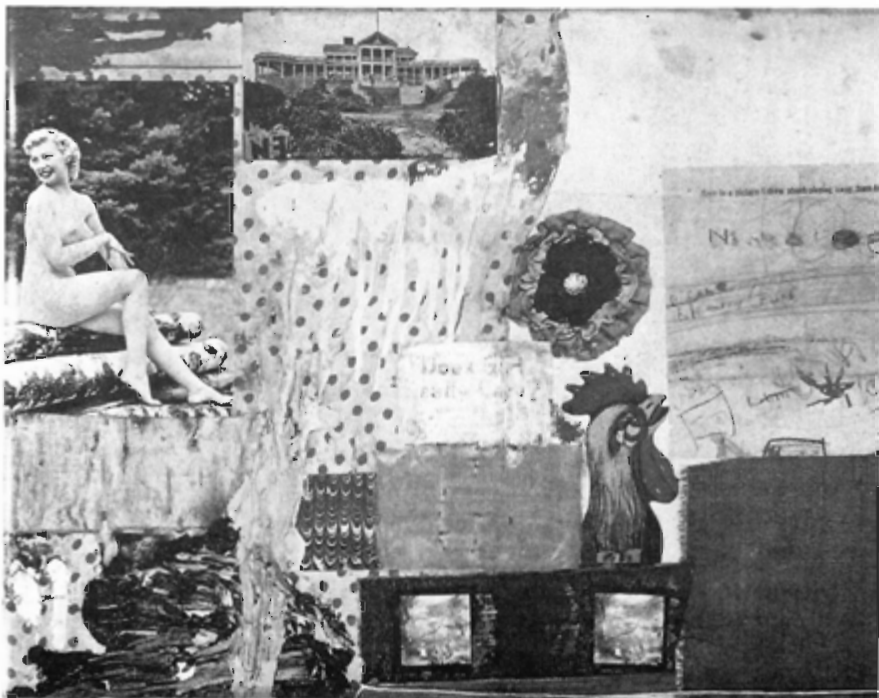
| Modernismo | Postmodernismo |
|-----------------------------|--------------------------|
| romanticismo/ simbolismo | para física/ dadaísmo |
| forma (conjun- | antiforma (abierta) |

| | |
|----------------------------|---------------------------------------|
| propósito | juego |
| diseño | azar |
| jerarquía | anarquía |
| dominio/logos | agotamiento/ silencio |
| objeto de arte/ trabajo | proceso/ performance/ happening |
| terminado | participación |
| distancia | anticoncreción/decon- |
| creación/totali- | strucción/antítesis |
| zación/síntesis | ausencia |
| presencia | dispersión |
| centro | texto/intertexto |
| género/límites | retórica |
| semántica | sintagma |
| paradigma | metonimia |
| metáfora | combinaciones |
| selección | rizoma/superficie |
| raíz/profundidad | en contra de la |
| interpretación/ lectura | interpretación/ de-lectura |
| significado | significante |

El resto del ensayo lo limitaré a la discusión de los postulados de Walter Benjamin. Aunque este miembro de la Escuela de Francfort escribe toda su obra antes de 1940 (año en que muere), ésta analiza y discute lo que puede considerarse como una estética, una ética y una política del postmodernismo (Lash, 154).

La valoración hecha por Benjamin de los productos de la cultura popular es consistente con una estética postmoderna de la obra de arte. El eje central de la discusión de Benjamin recae en su concepto del **aura**. Este nos dice que, “la definición del aura como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporal” (“La obra de arte...”, 26). Señala el propio Benjamin que “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura (**eje central del arte**

Robert Rauschenberg, *Untitled*, 1955, 39.4 x 52.7 cm. Colección Jasper Johns.



Arnaldo Roche. *Espejos y paternidad*, 1985, lápiz de óleo sobre papel, 244 x 152 cm. Colección privada.



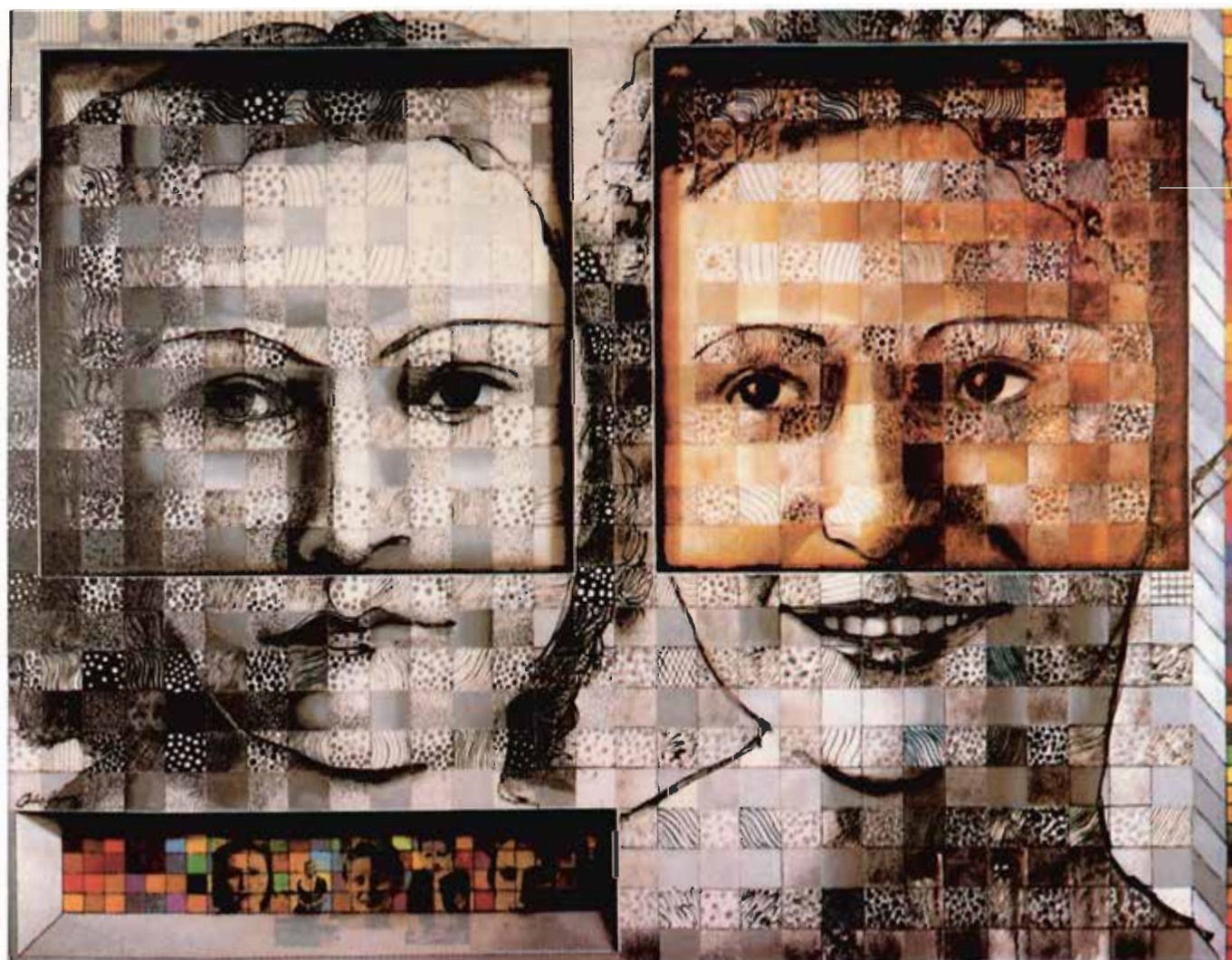
postmoderno), es la signature de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción le gana terreno a lo irrepetible” (“La obra de arte...”, 25). En otro texto Benjamin dice: “¿Qué es el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar” (“Pequeña historia...”, 75).

La propuesta estética de Benjamin muy bien puede ser considerada una estética postmoderna. El arte modernista siempre ha sido una

manifestación “aurática” en el sentido benjaminiano. El artista asume un “aura” de creatividad, se dedica al arte por el arte para producir un objeto cultural original y único y, por lo tanto, que fuese mercadeado a precio de monopolio (Harvey, 22). Benjamin en su artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” muestra como las transformaciones técnicas para la producción, la reproducción y la diseminación de los objetos culturales cambiaron radicalmente las condiciones materiales de los artistas y, por lo tanto, su rol político y social.

Para Benjamin el texto artístico puede tener, como no tener, aura. Al hablar de la fotografía, Benjamin señala que a mediados del diecinueve todavía había en ésta “un aura, un medium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba” (72). Sin embargo, después de 1880 la fotografía del “Jugendstil” logró “un aura que desde el principio fue desalojada de la imagen, a la par que lo oscuro, por objetivos más luminosos, igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad” (73). Para Benjamin fue el fotógrafo francés Eugenio Atget

Carlos Irizarry. *Julia de Burgos*, 1981, óleo y collage en lienzo, 121.9 x 152.4 cm.



quien introdujo la liberación del objeto del aura con unas "imágenes contra la resonancia exótica, esplendorosa, romántica de los nombres de ciudades; aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique" (75). Su obra, según el crítico, es precursora del arte surrealista. Este uso tan particular del sin sentido de lo cotidiano como medio artístico ha sido rescatado por el arte postmoderno para representar la concomitancia, yuxtaposición y hasta sobreimposición de mundos y realidades ontológicas distintas. Cabe recordar que Benjamin había acogido de manera positiva el montaje y el collage de los surrealistas y los dadaístas.

Una lectura de los ensayos de Benjamin nos lleva a cuestionar las formas de recepción del arte. El "performance" multimedia de gran parte del arte postmoderno exige un consumo distraído. La contemplación es imposible. Aun nuestro recorrido por una galería o un museo sigue las pautas del "zapping effect" del control remoto del televisor. Las grandes exposiciones con los miles de visitantes por minuto son ejemplo de este "zapping effect" con el cual atravesamos los canales de televisión construyendo nuestro propio texto a partir de imágenes inconexas.

Otro señalamiento importante estudiado por Benjamin y rescatado por el arte postmoderno es la destrucción de las fronteras entre el llamado gran arte y la cultura popular. Existe una variedad de manifestaciones de esta disolución de fronteras, desde el uso de formas de la

cultura popular por el "high art", hasta la parodia del propio "high art". Esta parodia es lo que se logra en la obra de Ed Kienholz, Robert Rauschenberg y Andy Warhol.

Una última consideración con respecto a la manifestación postmoderna en el arte la podemos apreciar en la obra de Carlos Irizarry y Arnaldo Roche. Los collages de Irizarry muestran el uso de la parodia para representar la problemática social puertorriqueña, mientras que en Roche observamos una clara deconstrucción de mitos oficiales como lo son, la familia y Muñoz Marín.

La lectura de Benjamin nos enseña que a diferencia del arte modernista que se caracteriza por una separación del significante de lo real (y lo social) y por un formalismo del material significante, en el arte de la postmodernidad es el referente, lo real, lo que se convierte en el significante (Lash, 167). La llamada globalización de los productos culturales nos lleva a dejar abierta esta discusión del arte en la era de la postmodernidad con una cita de Benjamin que metaforiza la circulación del objeto de arte dentro del contexto de las nuevas tecnologías símbolo de la postmodernidad:

Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras.

Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas.

ELISEO R. COLÓN ZAYAS, puertorriqueño. Profesor Escuela de Comunicación, Universidad de Puerto Rico. Cursó estudios de periodismo en la Universidad Duquesne, Pittsburgh, EE UU. Hizo estudios posgraduados y obtuvo su doctorado en la Universidad de Pittsburgh.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", **Discursos interrumpidos I**. Madrid: Taurus, 1973, pp. 17-57.
- _____. "Pequeña historia de la fotografía", **Discursos interrumpidos I**. Madrid: Taurus, 1973, pp. 63-83.
- Calabrese, Omar. **El lenguaje del arte**. Barcelona: Paidós, 1987.
- Harvey, David. **The Condition of Postmodernity**. Londres: Basil Blackwell, 1989.
- Hassan, Ihab. **The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture**. Ohio: Ohio State University Press, 1987.
- Lash, Scott. **Sociology of Postmodernism**. Londres: Routledge, 1990.
- Mandel, Ernest. **El capitalismo tardío**. México: Editorial Era, 1979.
- Poster, Mark. **The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe

Myrna Rodríguez

La décima edición de la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe nos plantea una serie de cuestionamientos sobre la evolución de la Bienal, el evento artístico más importante de Puerto Rico y el único de su clase en las Américas. La participación de los artistas grabadores es siempre bastante nutrida aunque selectiva, ya que sólo aproximadamente una tercera parte de las obras sometidas son aceptadas para la exhibición. En esta ocasión, se aceptaron 269 obras de 171 artistas de un total de 1222 obras sometidas por 636 artistas, y hubo diecisiete (17) países representados.

Como en eventos anteriores, México logró obtener dos premios, a Javier Arévalo y Armando Haro, además de presentar la más amplia y cualitativa muestra. Un dato curioso es que dos de los siete premios son de tamaño gigantesco: **Lati-dos** de Martín García de Puerto Rico y **Mortificaciones nocturnas** de Armando Haro Rodríguez de México. Aún la obra premiada de Raúl Recio de la República Dominicana, com-

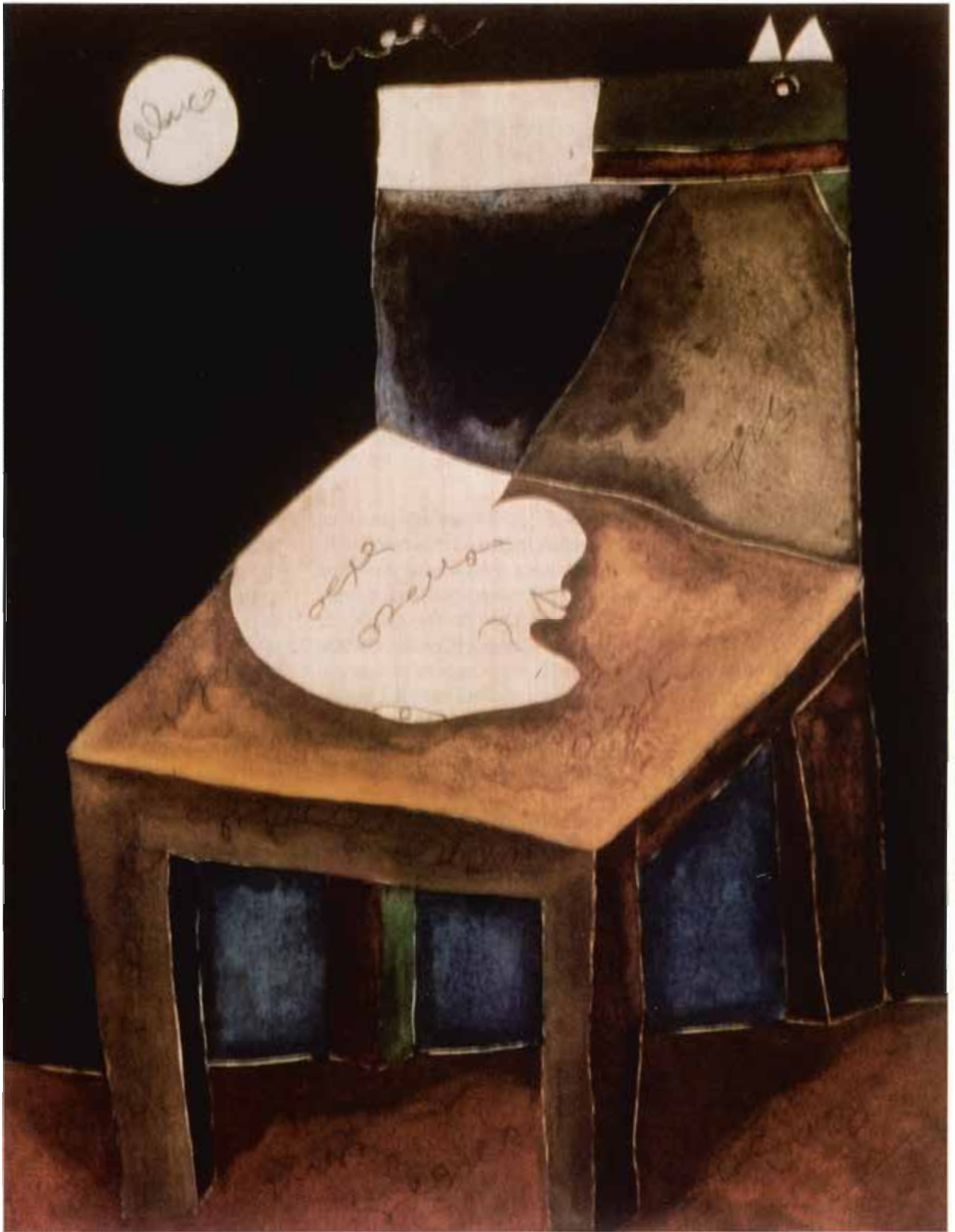
puesta de poderosas imágenes en pequeños impresos montados individualmente e instalados en forma de triángulo invertido, llena un espacio grande. Otro detalle significativo es que la mayor parte de las obras premiadas están impresas en negro solamente o en tinta neutral. La magnífica obra en punta seca impresa en intensos rojos de Sergio González Tornero de Chile, y **Caballero en un caballo ensillado**, aguafuerte impresa a varias tintas, del mexicano Javier Arévalo, son las dos únicas obras ganadoras de calidad cromática. Helena De la Fontaine de Brasil mereció premio por dos estupendos intaglios, e Ibrahim Miranda de Cuba, recibió también reconocimiento mayor por xilografías de extrañas y vivas imágenes.

Son muy significativos los cambios en el panorama de los artistas gráficos representados en esta muestra. Encontramos muchos nuevos artistas, lo cual es de esperarse puesto que hay siempre jóvenes que se van desarrollando; pero, concurren pocos maestros grabadores. Y,

aunque la calidad de la Bienal está garantizada en el proceso de selección que hace el Jurado Internacional, existe la preocupación expresada por sus miembros sobre la calidad artística de la obra de los artistas invitados. No siempre éstos responden a una trayectoria de maestría en el medio: sin embargo, muy pocos de los maestros grabadores fueron invitados. El proceso de invitación a participar sin pasar por Jurado de selección, amerita ser evaluado. Comisiones en cada país se encargan de la selección de los artistas invitados, lo que ha resultado en una selección parcializada, aparte de que no todos los países quedan representados en la Bienal. Por ejemplo, aunque se incluye en principio “el Caribe”, notamos la ausencia de muchas de las islas, aún de Jamaica, que cuenta con artistas de alto y reconocido mérito.

En la Comisión Organizadora de la Bienal se deliberó sobre este asunto, ya que algunos miembros opinan que la Bienal debe dar entrada a los jóvenes, razón por la que éstos fue-

Javier Arévalo. *Caballero en un caballo ensillado*, 1992, aguafuerte, aguatinta, 74 x 56 cm.



ron invitados sin pasar por el proceso de selección. En el caso particular de Puerto Rico, podemos señalar que diez (10) de veintiún (21) artistas incluidos, fueron invitados, entre los cuales se encuentran sólo dos artistas premiados en bienales anteriores: Ángel Nevárez, que sometió un monotipo, y Carlos Sueños, representado con dos excelentes aguafuertes en positivo y negativo. Se nota la ausencia de los grabadores que han sido premiados u homenajeados en bienales anteriores, con las dos excepciones ya mencionadas y, la de Dennis Mario Rivera, quien ganó mención de honor en esta X Bienal.

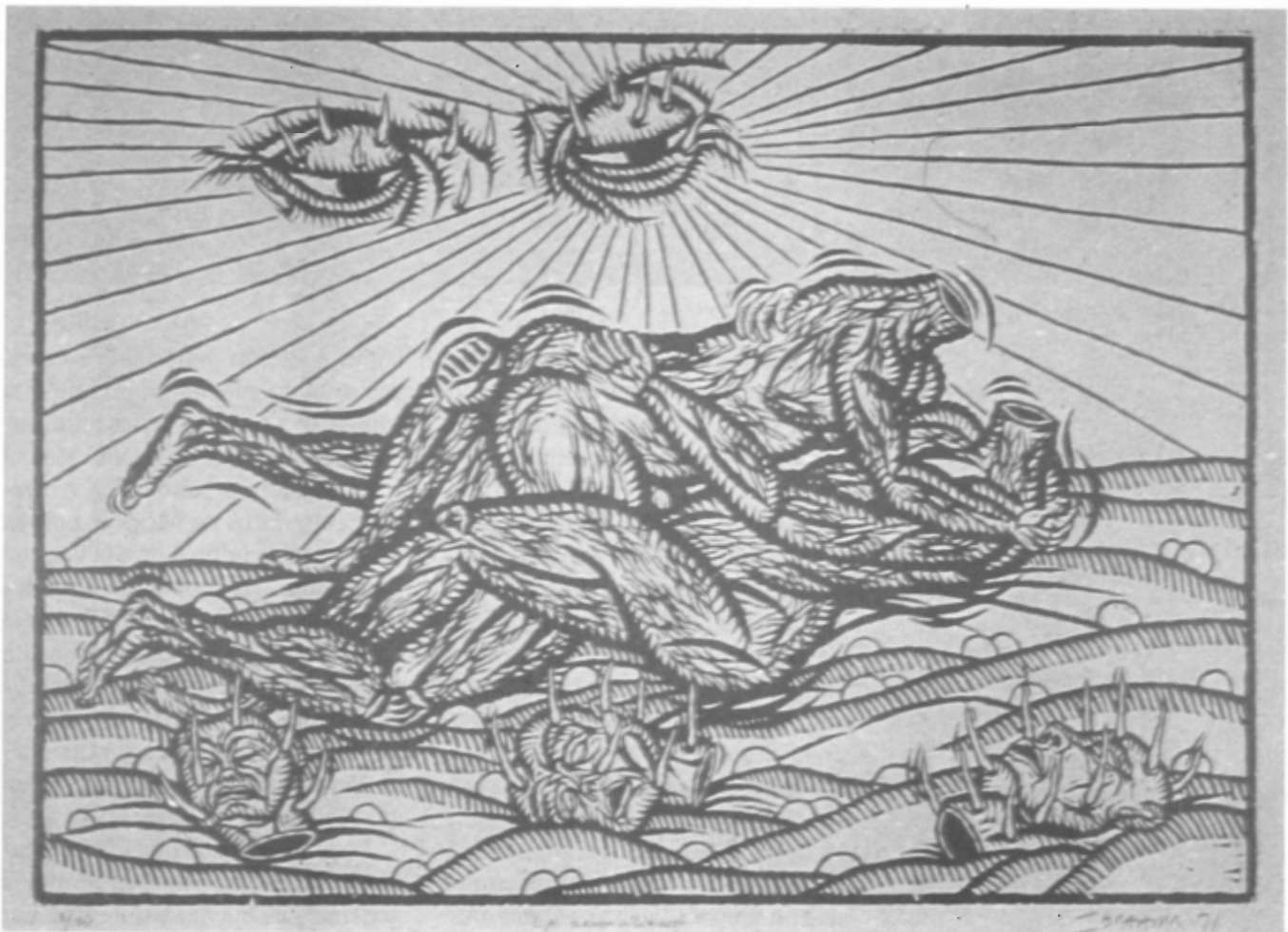
Otro punto de discusión ha sido el rol de los maestros grabadores y si se debe garantizar su participación o no. Afortunadamente, entre los ganadores encontramos algunos que son considerados maestros, como es el caso de Sergio González Tornero de Chile. De igual manera tenemos obra de algunos otros maestros premiados anteriormente, como Arthur Piza de Brasil y Liliana Porter de Argentina, quien fuera homenajeadada en la Bienal anterior.

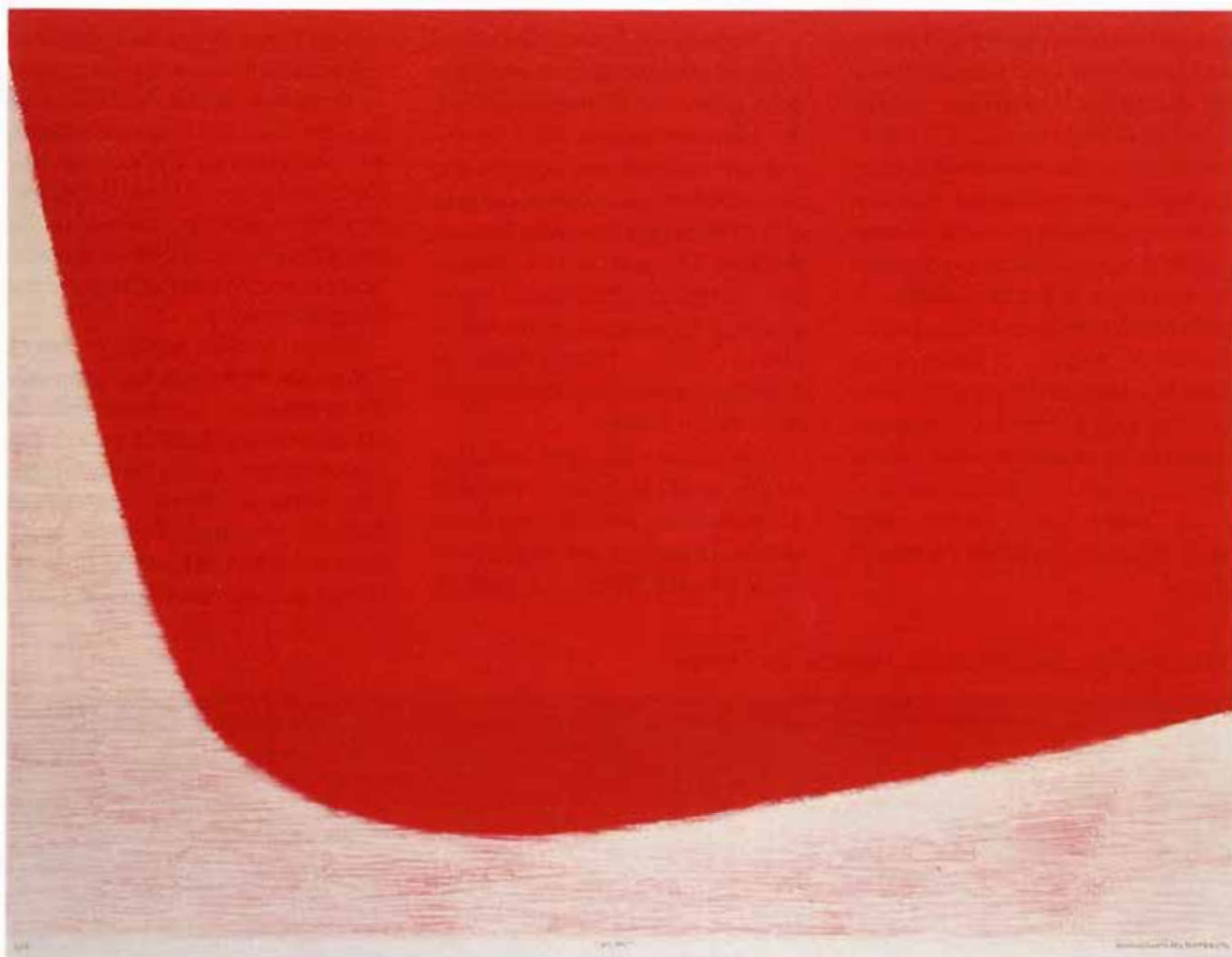
Aún cuando no hubo premio a ningún artista argentino, aunque sí dos menciones, este país cuenta con una de las mejores muestras nacionales en esta Bienal. La obra de

Liliana Porter es una de excelencia, lo que demuestra por qué se mantiene en la vanguardia desde hace ya muchos años. Otros artistas argentinos con obras de alta calidad son: Rodolfo Agüero, Alicia Díaz Rinaldi y Mirta Meltzer, además de las dos artistas que recibieron menciones de honor: Sylvia Pagliano y Marta Pérez Temperley.

Como siempre, la obra gráfica de Colombia demuestra una gran madurez artística. Como ejemplo de esto podemos señalar la obra de Pedro Alcántara quien recibió mención. Otras menciones recayeron en Julio Zachrisson de Panamá, quien fuera miembro del jurado en la IX Bienal, y Carlos Del Toro de Cuba.

Ibrahim Miranda. *La reconciliación*, xilografía, 560 x 580 cm.





Sergio González Tornero. #7, 1922, punta-seca, 61 x 80 cm.

Otras particularidades que se pueden observar en esta muestra es la poca obra en exhibición de estilo abstracto. De los siete premios otorgados, tres son de obras figurativas, tres abstractas y una, la de Armando Haro Rodríguez, que se puede catalogar como semi-figurativa. La obra premiada de Helena De la Fontaine, de Brasil, se encuentra entre éstas. Pudimos ver sólo una veintena de impresos no-figurativos, lo que resulta un por ciento bajo, llamando la atención una gran mayoría de obra figurativa.

Se puede apreciar una alta calidad técnica en muchas obras mientras que otras nos obligan a preguntarnos

cómo pudieron haber sido sometidas a un evento de gráfica de esta categoría. Los aguafuertes impresos en intaglio a color de Leonel Maciel y José Antonio Hernández Amezcua, entre otros de México, poseen una fineza de impresión a la vez que demuestran un conocimiento y dominio de las dos fases gráficas del aguafuerte impreso en intaglio. La obra de Tony Capellán, de República Dominicana, quien ganara premio en la IX Bienal, tiene gran riqueza de contenido y está muy bien ejecutada.

Podemos señalar que la representación de Puerto Rico en términos generales es buena, sin llegar a ser

sobresaliente. Además del díptico premiado, la obra de Dennis Mario Rivera, **The Magic Kingdom**, es rica en imagen y contenido, a la vez que luce el dominio técnico del artista. Juan Sánchez confirma que es un artista de alto profesionalismo, y Jesús Cardona, un grabador de muchos recursos imaginativos y técnicos. Marta Matos está representada con un impreso de su serie **Cosmos**, mientras que Joaquín Reyes nos presenta sus ya conocidas figuras. **Danzante Origen I y II**, impresos en positivo y negativo (tinta negra sobre papel blanco y tinta blanca sobre papel negro) de Carlos Sueños, premiado en la Bienal anterior, lo refuerza como artista.

La obra de Marta Pérez García es muy atractiva por su colorido e ima-

gen, al igual que la de Diógenes Ballester es dramática y de gran claridad técnica. De igual manera la obra de Rebecca Castrillo **El canto de Carlyza** es de calidad pero **La creación del mar** es un impreso de una plancha de hace años. Encontramos impresos de artistas jóvenes como Evelyn Galarza, Carlos Rivera Villafañe y José Javier Martínez. Este último presentó unos collages hechos con piezas pequeñas de estampas en intaglio que, posiblemente, tendrían más valor artístico si fueran impresos totalmente en un solo papel. Hay muy poca obra en despliegue tri-dimensional. **Guácaras en Guabate (sic)** de Maritza Dávila, es efectivo, al igual que **La noche** de Sylvia Figueroa, ambas de Puerto Rico.

Martín García Rivera. *Lati-dos* (díptico, detalle), xilografía.



Debido a la complejidad de la Bienal y la cantidad de obras en exhibición, el montaje es sumamente importante. Jorge Rosado, se prueba una vez más como un diseñador de calibre, logrando una distribución muy bien pensada de las obras en exhibición. La ubicación por áreas geográficas: El Caribe, Centro América y Sur América, es muy efectiva, ya que permite ponderar sobre la participación de los diversos países, tendencias y calidad gráfica de las obras.

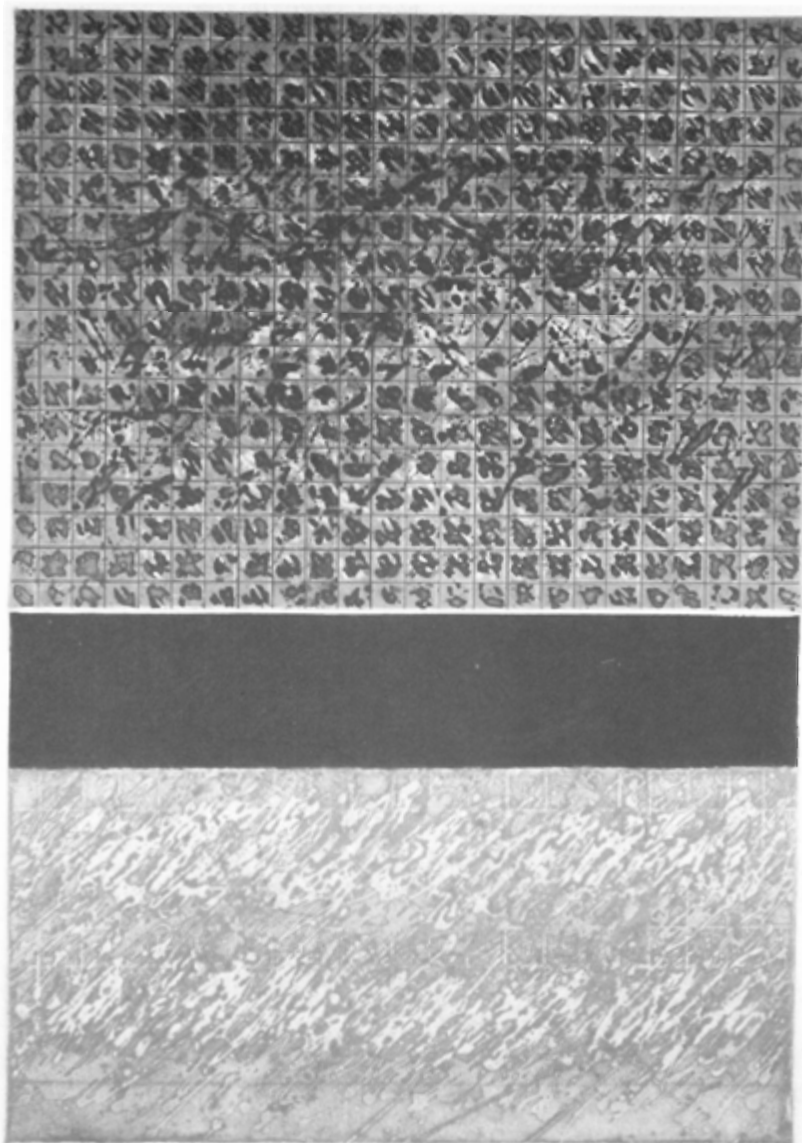
Exponer un análisis completo de la Bienal con limitación de espacio es arriesgado, pero sí podemos señalar algunos puntos relevantes. La Bienal necesita ser evaluada y reorientada. No podemos bajo ninguna circunstancia dejar caer el evento más importante de gráfica de todo el hemisferio. Debemos asegurar su permanencia y a la vez garantizar su excelencia. Es difícil lograr un balance entre la participación de los maestros grabadores que garantizan un alto nivel de calidad artística y la participación de jóvenes talentosos: lo innovador y lo tradicional. También hay que equilibrar el proceso de selección de obras de excelencia con una representación justa y significativa del mayor número posible de países de América Latina y, en especial del Caribe.

MYRNA RODRÍGUEZ, puertorriqueña. Historiadora y crítica de arte. Es profesora de Historia del Arte en la Universidad Interamericana, Recinto Metropolitano. Sus ensayos se han publicado en periódicos y revistas de Puerto Rico y el extranjero.

Helena De la Fontaine. *North South Dialogue*, intaglio, 85 x 59 cm.



Raúl Recio. *¡Qué suerte!* (detalle), xilografía, 23 x 30 cm.



La arquitectura como visión de una época

Carmen Dolores Trelles

El libro publicado en el 1992 por el Arquitecto Jorge Rigau y titulado **Puerto Rico 1900** marca un hito en la todavía escasa bibliografía sobre la arquitectura puertorriqueña.

El hecho de que fuera editado por la prestigiosa casa Rizzoli, en una edición hermosísima, ilustrada con dibujos, planos y fotografías antiguas además de otras del autor y de fotógrafos como Jochi Melero, Gus Pantel y Johnny Betancourt, le presta un reclamo excepcional. Se trata, posiblemente, de la primera vez que un libro sobre la arquitectura puertorriqueña ha alcanzado amplia difusión más allá de nuestros límites insulares.

El libro, además, acaba de recibir el George Witterborn Award, premio que otorgan anualmente los bibliotecarios de arte de Norteamérica (Canadá, los Estados Unidos y México) a una obra sobre arte o arquitectura cuyo contenido y presentación se juzgan sobresalientes.

Todo esto se apoya sobre un texto de gran alcance intelectual y creativo que va a la par —si no es que

supera— la belleza e importancia del aspecto visual del libro.

El alcance temporal del texto se limita a las décadas que van del 1890 al 1930; su énfasis se pone sobre las ciudades de Ponce, Mayagüez y San Germán y el enfoque primordial es sobre la arquitectura residencial (aunque en un primer ensayo, **Prefigurations of a New Urban Realm** hay un estudio interesante sobre la planificación urbana de Ponce en el siglo pasado).

El alcance teórico, por otra parte, equivale a un esfuerzo por sentar las bases conceptuales que apoyan la primera gran floración de una arquitectura que se puede ya reconocer como puertorriqueña. Se trata, pues, de una obra fundamental para el estudio de un arte que le imprime —como quizás ningún otro— carácter al entorno físico y urbano de una sociedad y que la define por la manera en que soluciona los retos que se le presentan en los ámbitos comunitario y doméstico.

El libro comprende cinco ensayos y una introducción. En ésta se hace

ya una distinción clara entre la arquitectura netamente colonial—el trasplante y la adaptación a las necesidades de función y clima de soluciones arquitectónicas metropolitanas— y la arquitectura propiamente caribeña. A ese efecto, señala el autor hacia los desarrollos urbanos y arquitectónicos que surgieron a finales del siglo pasado, cuando el poder español “ya no era efectivo”.

Esta introducción provee una especie de vestíbulo de entrada al edificio teórico que Rigau enmarca dentro de las condiciones histórico-sociológicas imperantes. Lo que busca es la identidad arquitectónica puertorriqueña estudiando el proceso mediante el cual ésta toma conciencia de su función, mostrándose capaz de ofrecer respuestas diferentes, autóctonas y creativas a los problemas de la organización urbana y a los que presenta la construcción residencial.

En la introducción el arquitecto presenta también los propósitos y los métodos del estudio que llevó a cabo en conjunción con otros ar-

“Foyer” de la casa Ortiz Perichi en San Germán. Foto de Jochi Melero.



Lo que busca (Rigau) es la identidad arquitectónica puertorriqueña estudiando el proceso mediante el cual ésta toma consciencia de su función, mostrándose capaz de ofrecer respuestas diferentes, autóctonas y creativas a los problemas de la organización urbana y a los que presenta la construcción residencial.

quitectos y estudiantes de la materia durante los primeros años de la década de los ochenta. Las investigaciones proveyeron la base desde la que Rigau parte en abarcador vuelo conceptual.

Cada uno de los cinco ensayos esclarece un aspecto del quehacer arquitectónico del período. Todos, sin embargo, se constituyen en una secuencia coherente que nos permite —a la manera de las maravillosas residencias descritas e ilustradas— adentrarnos cada vez más en los espacios teóricos propuestos por el autor. Se trata de un texto vital que no se queda en la contemplación del pasado sino que resulta “una guía para un futuro civilizado”, como dice el arquitecto inglés Leon Krier en su presentación.

Con el primer capítulo, **Prefigurations of a New Urban Realm. Codes as Precedent for Cityscape Transformations**, se nos presenta el escenario ciudadano en el cual se llevó a cabo el proceso de criollización de modelos foráneos. Es un capítulo situacional que se refiere a una nueva época de planificación urbana ejemplificada sobre todo en la ciudad de Ponce. Rigau evoca sobre los planes de desarrollo que para esa ciudad formuló el ingeniero Félix Vidal D’Ors, ampliando las guías recibidas de la metrópoli. La fisonomía particular que le imprimió Vidal a la ciudad le debe mucho a elementos como las esquinas de chaflán, en las que se interrumpe el ángulo de 90 grados mediante un redondeamiento o corte diagonal que crea una superficie diferente cara a la esquina. La encrucijada se convierte entonces en un espacio relevante, interrumpiéndose el carácter monótonamente lineal de la perspectiva. La prohibición de construir en madera (por miedo al fuego) en el casco de la ciudad dotó a ésta de una apariencia de solidez y grandeza y la

atención esmerada al “mejor aspecto y ornato de la población” le prestó coherencia y armonía. También se le dio importancia a elementos como la elevación de los edificios y su disposición respecto a las aceras.

La arquitectura, desde luego, dice mucho de la coherencia social de una comunidad. Esto se nota si se examina la del centro de Ponce en contraste con la fragmentación urbana que hoy está teniendo consecuencias funestas. El proceso se viene fraguando desde hace décadas con la expansión desenfadada de los espacios urbanos a partir de los años treinta, cosa que señala Rigau: “From the late 1930s on, ideologies of the modern movement took over, particularly in Latin America, an area traditionally anxious to embrace the new. Growth now meant unlimited expansion, an excessive appropriation of land by the adoption of suburban models, and therefore, the proliferation ad nauseam of the detached building. The compactness and continuity of traditional cities lost their appeal. At this moment, the cohesive, integrated conception of cities was lost, leading eventually to the urban chaos about which most people complain today”.

(Sería interesante estudiar el influjo del automóvil en este proceso. La mayor y más individualizada movilidad que otorga éste y la independencia que propicia respecto a métodos colectivos de transporte tienen que haber jugado un papel vital en la transformación de las ciudades.)

Un segundo capítulo, **On Being Modern in the Caribbean. Architecture and Literature in Linkage**, podría describirse como el ámbito central del libro, aquél en que se obran las sorprendentes conexiones teóricas que presentan la arquitectura puertorriqueña bajo una nueva luz. Rigau encuentra precisamente

Rigau encuentra precisamente en la literatura —en el movimiento llamado modernismo— el hilo conductor de una época marcada por la mayor diversidad imaginable en estilos, elementos ornamentales e influencias.

en la literatura —en el movimiento llamado modernismo— el hilo conductor de una época marcada por la mayor diversidad imaginable en estilos, elementos ornamentales e influencias.

Como en el modernismo literario, la arquitectura de fin de siglo en Puerto Rico reinterpreta e integra a lo propio el legado europeo, en primer lugar, y muchos otros también. Como en aquel movimiento, fascinan y seducen “la opulencia, el exotismo, la ornamentación, los colores, los jardines y las secuencias espaciales”. Hubo entonces un anhelo de cosmopolitismo que llevó en arquitectura no sólo a una nueva valoración de la ciudad como escenario de la vida del hombre sino que aunó las influencias más diversas en un intento (específicamente latinoamericano) de apropiárselas en pie de igualdad. El eclecticismo de estilos evidente en muchas de las casas que Rigau estudia tiene un equivalente en aquellos poemas y prosas de sonoridad deslumbrante, de plurales referencias, de influencias decantadas y filtradas a menudo por el prisma del neoclasicismo francés: “Amo más que a la Grecia de los griegos la Grecia de la Francia”, escribió Darío.

La experimentación formal inherente al modernismo literario encontró en la arquitectura, por otra parte, un equivalente en la búsqueda de

nuevos materiales y técnicas de construcción.

Desde este amplio y abarcador espacio teórico amueblado con una gran riqueza contextual referente a las circunstancias del momento, el impulso del discurso se encamina hacia tres recintos particulares: la obra de algunos arquitectos; las relaciones entre edificios públicos y privados y su articulación con espacios abiertos como parques y plazas y el estilo *Spanish Revival* con sus contradictorias implicaciones para Puerto Rico.

Los arquitectos en cuestión son principalmente Antonin Nechodoma y Alfredo Wiechers. La comparación que se efectúa entre ambos tiene el efecto de desmitificar la imagen del primero y de rescatar la obra del segundo. Se trata de una revisión de importancia respecto a la tendencia generalizada en años recientes de enfocar casi exclusivamente sobre la ejecutoria de Nechodoma. Al poner de relieve a Wiechers, Rigau trae a la atención del público otro valor importante.

Rigau caracteriza el estilo de Wiechers, pone de relieve su creatividad en la disposición de planos y en su sentido del balance y hace hincapié en su distribución novedosa de espacios interiores. Enfoca también sobre el impacto dramático que tuvo Wiechers sobre la faz de Ponce y consigna la admiración del arquitecto por Francia: “Like the modernist poets of the time, the architect drew on French models in order to transcend the conservative Spanish style that was predominant”.

El ensayo número cuatro, **The Harvest. Housing, Houses and Schoolhouses**, explora las relaciones entre residencias y edificios públicos. Le asigna a las primeras la mayor originalidad en cuanto al desarrollo de un idioma arquitectónico propio e individualizado. Se discute

ampliamente los detalles de ornamentación en el momento del cambio de siglo, enfocando sobre aspectos como la función del balcón, las soluciones al problema de la ventilación y, sobre todo, el desarrollo del mediopunto como elemento de transición en los espacios interiores.

Un último capítulo versa sobre el “Spanish Revival” como estilo de transición que le pone fin a una época e inaugura otra no necesariamente mejor en términos arquitectónicos y urbanísticos. Así se redondea la impresionante construcción por la cual el lector se ha adentrado, enriqueciéndose con la visión de un paisaje teórico impactante, formulado original, erudito y osadamente.

CARMEN DOLORES TRELLES, escritora puertorriqueña. Tiene un doctorado en Literatura Española de la Universidad de Puerto Rico, donde enseñó por varios años. Hace la crítica literaria para el periódico *El Nuevo Día* desde el 1981. Ha publicado los libros: *Manuel Altolaguirre, vida y literatura*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico y, *De aquí y de allá*, Biblioteca de Autores Puertorriqueños.

El eclecticismo de estilos evidente en muchas de las casas que Rigau estudia tiene un equivalente en aquellos poemas y prosas de sonoridad deslumbrante, de plurales referencias, de influencias decantadas y filtradas a menudo por el prisma del neoclasicismo francés: “Amo más que a la Grecia de los griegos la Grecia de la Francia”, escribió Darío.

Nuestros nuevos vecinos: Crítica de las recientes esculturas públicas

Manuel Álvarez Lezama

I

En lo percedero está el reino de la belleza. Hemos logrado un atardecer, un vientre perfecto, casi un tigre y la rosa inalcanzable. Aquí están los metales, la piedra, la madera, el cristal, el plástico, el papel, y algunos sueños...

II

Con motivo de la conmemoración del Quinto Centenario del descubrimiento de otro mundo en 1492 por parte de los españoles, se han construido y renovado un gran número de plazas, edificios y parques, y se han hecho y se han instalado una serie de esculturas y monumentos —a veces bellos, a veces interesantes, siempre controvertibles— que de una manera u otra han cambiado la estructura y la dinámica de nuestras dos ciudades principales: San Juan y Ponce.

El propósito de este ensayo es el de evaluar algunas de estas nuevas esculturas y de estos nuevos monu-

mentos dentro del contexto de un pueblo con una historia compleja, un pueblo verdaderamente rico en el campo de las artes plásticas, y un pueblo que a pocos años del siglo XXI tiene que evaluar y aceptar lo que ocurrió en el siglo XIX, y aclarar su posición en lo que nos queda de este siglo. El artista ha sido siempre visionario y nos ayuda a ver, a ver más.

III

Están las famosas venus de la fertilidad y otros fascinantes objetos que nos acercan a la sobrevivencia. Para los griegos la escultura de un cuerpo perfecto era un acercamiento a la inmortalidad. Era una vena de esa dulce rabia de todos los mortales hacia los supuestos inmortales en el Olimpo. Y la escultura fue, entre muchas cosas, eso: un acercamiento a la inmortalidad. Desde Stonehenge, hasta el *Niño de Kritios*, hasta los *Esclavos* de Miguel Ángel, hasta el *Totem Telúrico* de Jaime Suárez, eso es lo que hemos estado haciendo: acercándonos a esa pequeña inmor-

talidad que ha marcado y marcará al hombre en este pequeño planeta. Así lo hicieron Kalamis, Mirón, Fidias, Policleto, Praxíteles, Scopas y Lisipo; así lo hicieron Donatello y Rodin; así lo hicieron Duchamp, Picasso, Moore, Christo; y así lo harán los que vendrán. Recordemos que para Nietzsche el motivo para la metáfora, para la ficción, es el deseo de ser diferente, el deseo de estar en otro lugar, en otro orden, en otra época, quizás en todos los futuros.

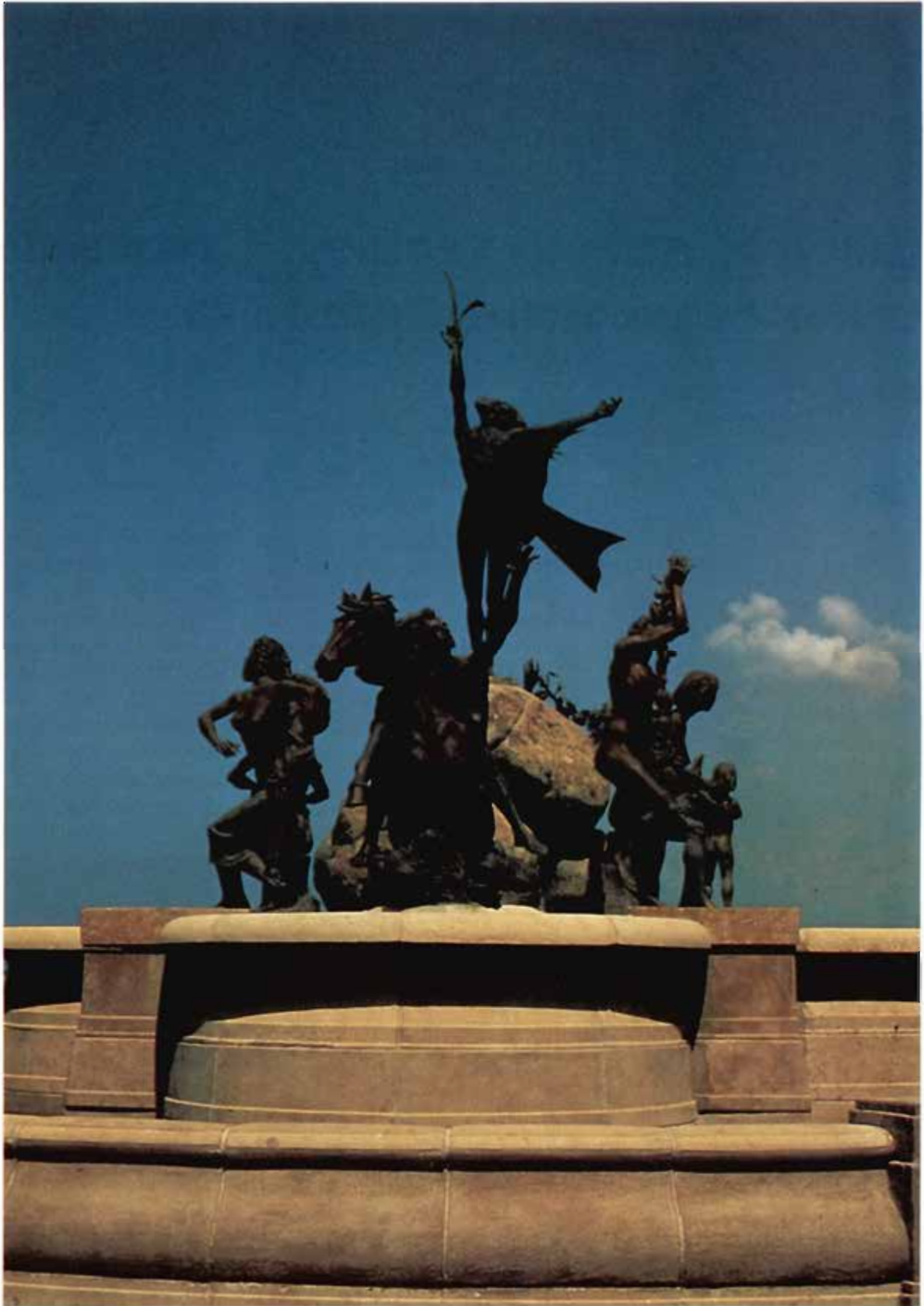
IV

Los exquisitos espejos etruscos de bronce estaban grabados por un lado con maravillosos cuentos. De un lado teníamos la ficción, el cuento fantástico. Del otro lado tenemos otro cuento: nuestra imagen reflejada por el cobre pulido, otro juego, otra ficción. De eso se trata.

V

Nos vamos a concentrar en San Juan, la capital, porque aquí ocurrió casi todo. La historia está ahí para

Luis A. Sanguino. *Raíces*, 1992. Foto: Sandra Reus, cortesía de la Compañía de Turismo de Puerto Rico.



que recordemos. A Pericles lo recordamos por el Acrópolis y el Partenón —y también por la democracia. La celebración fue aquí en San Juan y en España, especialmente en Sevilla. Fue un momento de euforia. Por primera vez en 500 años Puerto Rico era la isla del Caribe más importante: la más rica desde el punto de vista económico y cultural, y la más importante desde un punto de vista político. ¿Quiénes podrían ser la competencia? ¿Cuba? ¿La República Dominicana? ¿Jamaica? ¿Haití? ¿Centro América? ¿Venezuela? Teníamos que celebrar. Teníamos que tener un super pabellón en Sevilla. Y hasta teníamos que tener nuestra erección simbólica: el *Totem Telúrico* en la Plaza del Quinto Centenario. Pero en verdad, ¿qué es lo que estábamos haciendo en el 1992? Estábamos recuperando el tiempo perdido. Estábamos volviendo al siglo XIX y al principio del XX, a ese momento de los paseos, de las plazas, de los parques, de las estatuas. Estábamos recuperando un pasado que nos ignoró.

Lo que comenzó como un puesto militar y se convirtió en una ciudad militar, continuó siendo una ciudad militar. Mientras La Habana, México, Lima, siempre habían sido otra cosa, San Juan nunca había llegado a la fiesta. Después de los años cincuenta llegó nuestra hora. Ahora podríamos recuperar el tiempo perdido. Pero en vez de caminar hacia el futuro, volvimos a un pasado ausente. (Martorell ya lo había señalado: “Tardío el florecimiento heroico de un siglo diecinueve en las postrimerías del veinte...”.) De ahí la fuente —popularísima, por cierto— que San Juan tanto añoraba. La *Fuente Raíces* donde el español Luis A. Sanguino presenta un grupo alegórico escultórico, verdaderamente indes-

criptible. No tiene nada de la Trevi de Roma y sí mucho de la Trevi de la televisión... Trata de representar las raíces que le dan vida al Puerto Rico de hoy pero el costosísimo producto final está entre el disparate, el mal gusto, Disney World y una pesadilla cultural. Sin embargo, al pueblo le encanta. Al igual que al pueblo, en general, no le gusta el *Totem Telúrico* (y los chistes sobre la creación de Jaime Suárez llegan a ser verdaderas creaciones lingüísticas, políticas y sexuales), la fuente de Sanguino es DEL pueblo. Frutas, agua, nalgas y Flippers llenan a un pueblo que nunca tuvo una gran fuente.

Seguimos caminando y nos encontramos con el impresionante grupo escultórico la *Herencia de las Américas* del importante escultor puertorriqueño José Buscaglia Guillermet. Este grupo alegórico, aunque hecho para otro momento histórico, y otra localización, cumple su misión. Mediante sus impresionantes —aunque no siempre buenas— esculturas, Buscaglia nos recrea un pasado, nos presenta unas raíces, se atreve a exponernos algo que tiene que ver con la dignidad humana. Aunque a veces parece que estamos frente a unas esculturas de un Santo Domingo o de una Habana de los años treinta, la obra de Buscaglia no sobra, es necesaria, nos va a ayudar a entendernos un poco, y va a envejecer elegantemente.

La escultura de *Doña Fela*, también de Luis A. Sanguino, no nos molesta. Ese personaje tan importante en la política de Puerto Rico y en la creación de una historia popular (recordemos la nieve...) acepta una interpretación original. Ésta es una escultura llena de vida y alegría. Es una gran abuela que nos quiere a todos y que conoce de dónde venimos.

Nada diremos de la atroz escultura de la Plaza del Emigrante. Ese horrible extraterrestre debería subirse al primer crucero que llegue al Puerto de San Juan e irse lo más lejos posible...

VI

Dichosos los efímeros que podemos contemplar el momento como imagen de la eternidad.

José Lezama Lima

Lo que ocurre en San Juan durante el Quinto Centenario es que nos regalan —nos regalamos— parte de la ciudad que siempre añoramos. Las danzas de Morell Campos y de Tavares iban acompañadas de unas ciudades ficticias. Aún nuestra nueva literatura trata de rescatar cosas que nunca ocurrieron. Éramos pobres.

Las nuevas plazas, los nuevos paseos, los edificios reconstruidos, las fuentes, las esculturas y los nuevos árboles nos han dado una nueva vida —y de pronto, como por arte de magia, nos creemos que siempre han estado ahí. ¿Por qué?

La belleza y la popularidad del Paseo de la Princesa, el nuevo acceso a la preciosa Casa Blanca, los espacios del nuevo Instituto de Cultura (antiguo Asilo de Beneficencia) y el impresionante Cuartel de Ballajá (antiguo Cuartel de Infantería de Ballajá) son indiscutibles. Más controvertible es el conjunto Plaza del Quinto Centenario con su ridículo Soportal, y la plaza detrás del Soportal (un lugar inconsecuente y frío que lo único que hace es quitarle vista a esa simple pero preciosa joya arquitectónica llamada la Iglesia San José. La Plaza del Quinto Centenario en sí —sin terminar todavía, claro— es un pastiche arquitectónico que demuestra no sólo mal gusto



Lindsay Daen. *La Rogativa*. Foto: Sandra Reus, cortesía de la Compañía de Turismo de Puerto Rico.

sino un total desconocimiento de los elementos más básicos del posmodernismo.

The artist presents. Society decides when it wants to accept.

Jared French

Pero lo que nos interesa son las nuevas esculturas y su función en estos nuevos y ya usados espacios. Estamos hablando, claro, del juego entre la Iglesia San José, la legendaria estatua de Juan Ponce de León de la Placita San José, Ballajá, el mar, el cielo, el *Totem Telúrico* y los monstruosos pero poderosos corderos del escultor español Víctor Ochoa (también creador de unos leones en Ponce). Creemos sinceramente que

hay lugar para el *Totem Telúrico* y los corderos. El *Totem Telúrico* del joven ceramista/escultor Jaime Suárez viene a cuestionarnos como pueblo. No nos da respuestas. Nos pregunta ¿quiénes somos?, ¿dónde estamos?, ¿por qué? Es una pieza de gran poder y una metáfora gigantesca. Hacía falta algo que nos hiciera pensar, que nos hiciera conversar, que nos hiciera pelear. Aunque al pueblo todavía no le gusta (o no lo entiende), le gustará y lo entenderá. Miremos el caso de la Torre de Eiffel en París o el Monumento a los Veteranos de Vietnam en Washington, D.C. En el *Totem Telúrico* estamos todos nosotros, los de ayer, los pobres, los taínos, los negros, los criollos, los de polvo, los de tierra, los

que esperan, los de hoy —todos dispuestos a retoñar.

Los corderos de Ochoa están ahí para recordarnos que quizás somos más “machos” de lo que creíamos. Son obras monumentales que nos acercan al león heráldico y que nos recuerdan al poeta cuando nos dijo: “embiste”. Pero lo que de veras nos interesa de Ochoa es su escultura fantástica *El Rescate de Ballajá*, donde el escultor (y el gobierno) crean una leyenda para construir un pasado (presente) glorioso. Personalmente nos gusta. Tiene fuerza y hay poesía. Lo que cuestionamos es la creación de leyendas y el uso de la mujer como premio.

Bajando por Casa Blanca nos encontramos con la exquisita pieza *La*

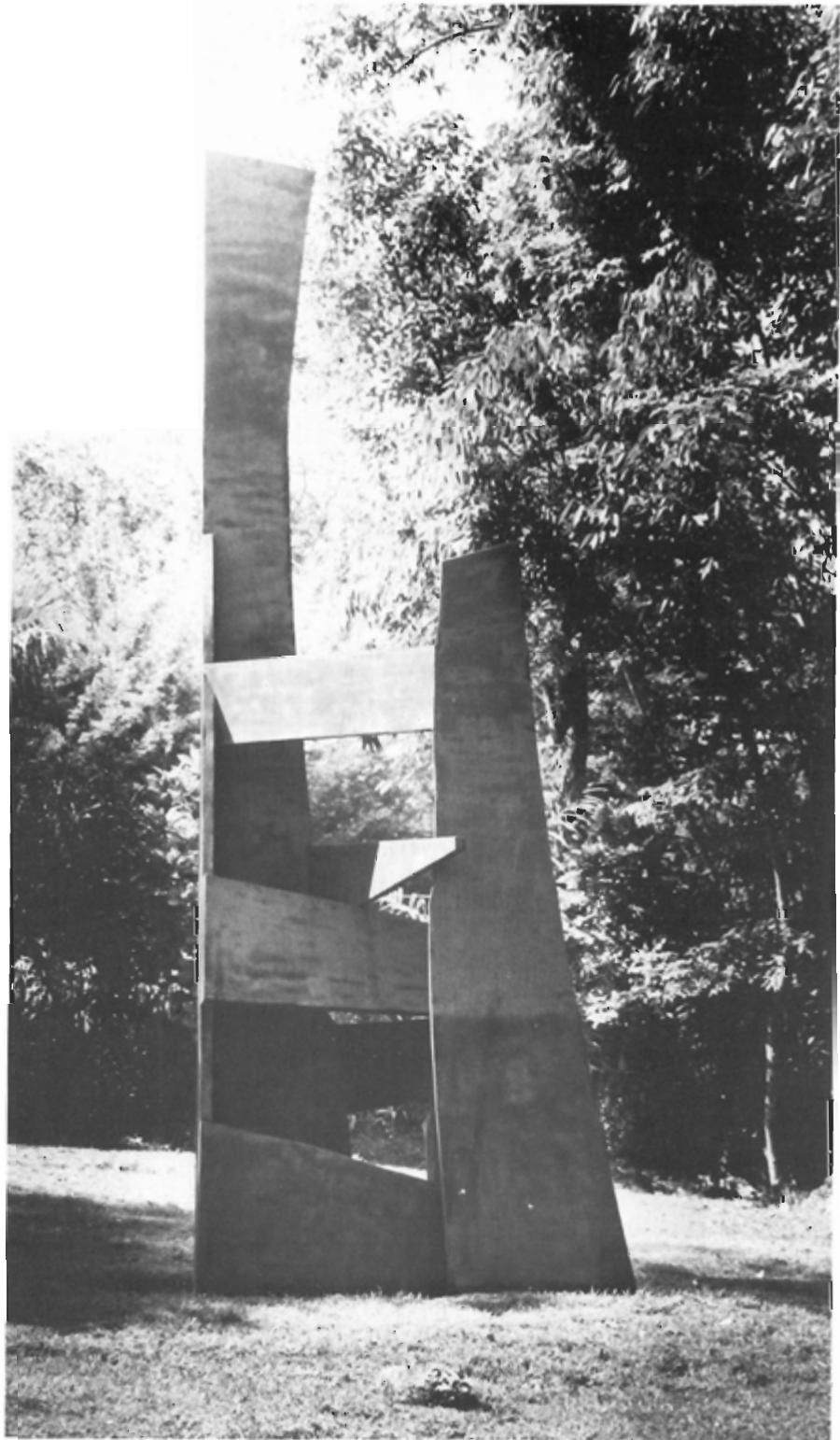
Rogativa de Lindsay Daen, una escultura tan nuestra, tan bella, como nuestra bahía, y donde sí se recoge una leyenda que sigue creciendo con el tiempo. Al tomar por la noble Puerta, vemos el pequeño pero imponente busto de Isabel la Católica y, claro, el magnífico paseo donde el mar, la muralla y el hombre están obligados a crear poesía a cada instante. Nos hemos olvidado, y eso pasa, de la Plaza Colón y el monumento al Almirante, y también de Arturo Somohano, y de Salvador Brau, y del simpático Toribio. Tampoco entraremos en el Parque Muñoz Rivera, lleno de bustos y de historia. Pero sigamos nuestro recorrido.

VII

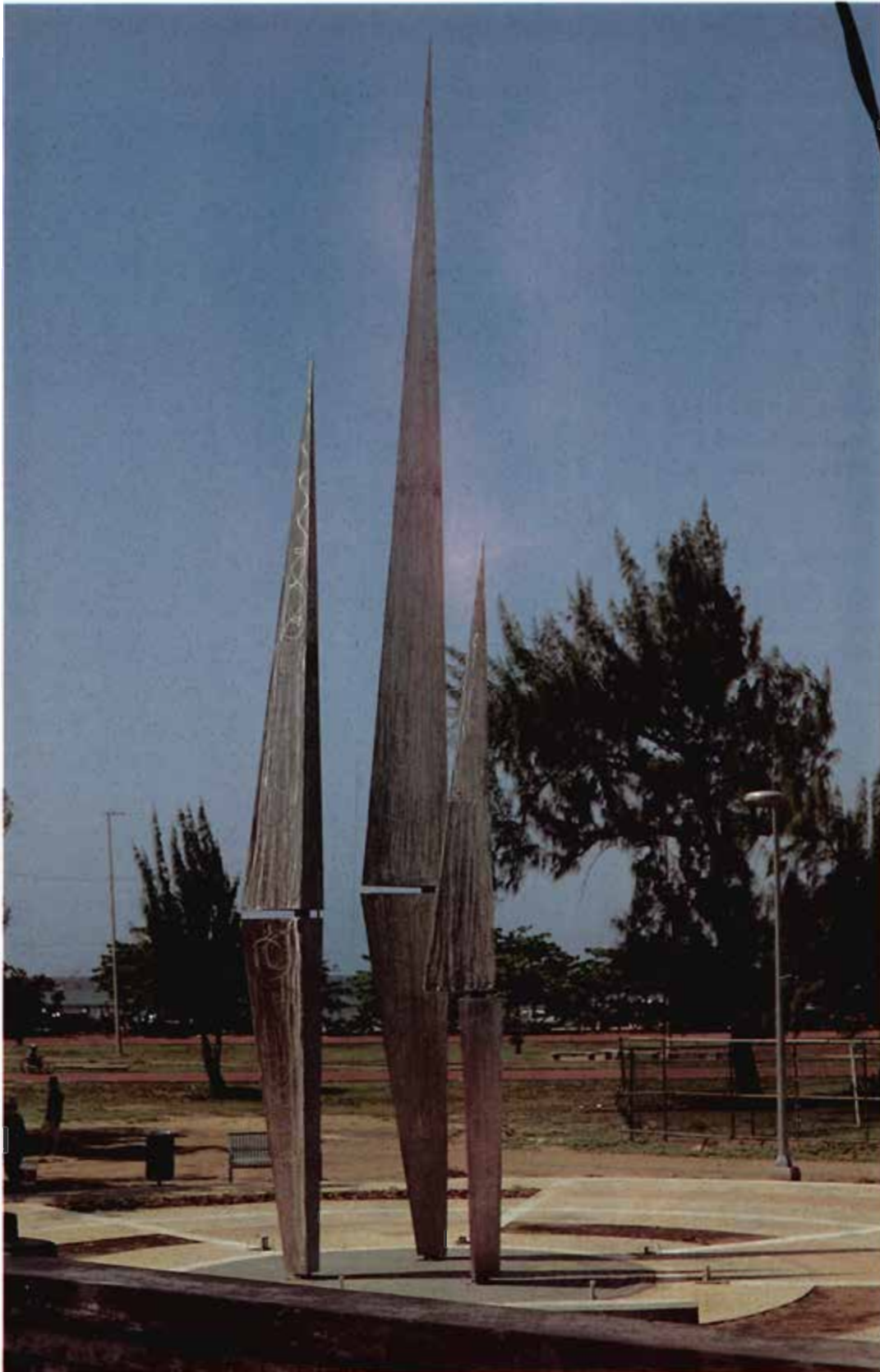
Es triste que en un país donde no hay tradición escultórica y donde no existe una historia escrita sobre el desarrollo de la escultura (como ya lo ha señalado Nelson Rivera Rosario en su artículo “Hacia una definición de la escultura puertorriqueña”) nos damos cuenta que con muy pocos recursos hemos logrado algunas obras de calidad sobresaliente. Desde Tomás Batista, López del Campo y José Buscaglia—sin olvidarnos de los maestros españoles a quienes le debemos mucho— el futuro de la escultura parece haber estado en espera.

Los precedentes están. Tanto el *San Juan Bautista* (1970) de López del Campo, que se encuentra frente al Capitolio, como su *Intendente Ramírez* (1968), son expresiones excelentes que encierran una sensibilidad y un poder que pueden nacer sólo de su talento excepcional y de la condición socio-política de Puerto Rico. Esto no quiere decir que tengamos que vivir de casos aislados. No estamos donde deberíamos estar sin

Carmen Inés Blondet. *Integración*, 1992, acero cor-ten, 20'.



Pablo Rubio. *La Pinta, La Niña y la Santa María*, 1991, acero inoxidable, 27', 35' y 50'.



embargo. Cada logro de Pablo Rubio, o de Luis Hernández Cruz, o de Melquiades Rosario, o de Navia, de Jan D'Esopo y su *Cristóbal Colón*, es un ejercicio en lo imposible.

Pero así ha sido esta lucha siempre. Tomemos las esculturas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde se sembraron algunas de las semillas originales. Todas estas esculturas han sido monumentos a la dedicación constante de los que creen en el arte. Comenzando con el *Baldorioty de Castro* de González Pola (español) del 1912 y el *Grupo escultórico Muñoz Rivera* de Bonnie MacLearey de Kramer del 1927, y luego el *Salvador Brau* también de Juan González Pola, y el *Eugenio María de Hostos* de Vitorio Macho (español), que cumplen con las demandas de un momento histórico, se inicia una trayectoria que va a desembocar en la presencia de obras de tal riqueza como las importantísimas obras de Pablo Serrano, entre las que encontramos la *Bóveda para el hombre* (1963) a la entrada del Museo de la Universidad, su *Unamuno* (1968) despavorido ante la vida y la muerte, y sus bustos de los poetas Juan Ramón Jiménez, Luis Palés Matos y Pedro Salinas del 1971.

VIII

Pero, ¿dónde estamos? Parecen haber estado ahí siempre, casi como la Isla misma, la estatua de Juan Ponce de León en la Placita San José, y la estatua de Colón en la Plaza Colón. Y a veces pensamos que el *Baldorioty de Castro*, frente a la Laguna del Condado, también ha estado ahí siempre. No obstante, lo cierto es que la tradición escultórica en Puerto Rico, y sobre todo el concepto de escultura pública (claro, con la excepción de los bustos de

algunas plazas de algunos pueblos o estructuras como el *Monumento al Jíbaro*) es muy limitada.

De vez en cuando surgen proyectos importantes como el del Quinto Centenario. Lo que es una lástima es que estos proyectos nacionales no siempre beneficien a nuestros excelentes artistas. En Puerto Rico hay suficiente talento para que el banquete sea compartido. Al principio en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, esto ocurrió porque no había una tradición escultórica. Ahora ocurre por otras razones más dolorosas. Lo que sí sabemos es que la tradición escultórica sí está viva en Puerto Rico y su lucha está ocurriendo tanto en la vanguardia como en la retaguardia del mundo artístico. Lo vemos en la tajante, armónica y bella obra de Pablo Rubio —tanto en *La Niña, la Pinta y la Santa María* (tan cerca del mar), como en su *Paso del viento* (tan cerca del pueblo), como en *Cristales de paz* (que deslumbró a Sevilla). Lo vemos en la singular escultura de Jan D'Esopo, *Cristóbal Colón*, de seis pies de altura y fundida en Puerto Rico. Lo vemos en las magistrales composiciones de Melquiades Rosario Sastre que atrapan la vida y la muerte porque la pobreza y el atrevimiento pueden estar juntos algunas veces. Lo vemos en las maravillas de ese maestro llamado Rolando López Dirube que como las frutas y la piel, siempre son nobles. Lo vemos en la fuerza, el mensaje y la dignidad — ¡jes que somos una isla!— de las admirables obras de Carmen Inés Blondet, María Elena Perales, Sylvia Blanco. Lo vemos en el balance y el movimiento y la acrobacia y el futuro que encierra la obra de Antonio Navia. Lo vemos en el trabajo primitivista y metafórico de Jaime Suárez que está ahí para recordarnos

la grandeza y la pequeñez del hombre y lo que deja en esta tierra. Lo vemos en la originalidad, el atrevimiento y los juegos de Luis Torruella. Lo vemos en los misterios, casi adolescentes, casi místicos, de Dhara Rivera. Lo vemos en las aventuras mágicas y, sí, eróticas de Néstor Otero. Lo vemos en los trucos y los versos de Adelino González que nos hacen invadir nuevos discursos. Lo vemos en los conflictos espaciales de José López para que nos demos cuenta de la importancia del deseo. Lo vemos en la gama de posibilidades de Carlos Dávila que nos acerca a unos deliciosos precipicios. Lo vemos en las topologías sensuales de Zilia Sánchez que nos mueven a ser niños, hombres y mujeres porque lo que queremos es estar cerca del cuerpo. Lo vemos en esos personajes y paneles de Nick Quijano donde viven hombres llaves, hombres enamorados, dictadores, rebeldes, ángeles que todavía no han terminado de construir su alas. Lo vemos en el fascinante Antonio Martorell con sus construcciones alucinantes: camas que son coronas, “sementerios” que nos recuerdan que nos estamos gastando, hojas que son tan limpias como nuestros pecados. Lo vemos en el joven y atrevido Arnaldo Morales que crea pentarquías inquisidoras donde las luces, el metal, los líquidos, los recuerdos y el hambre nos hacen entender la soledad de las calles.

IX

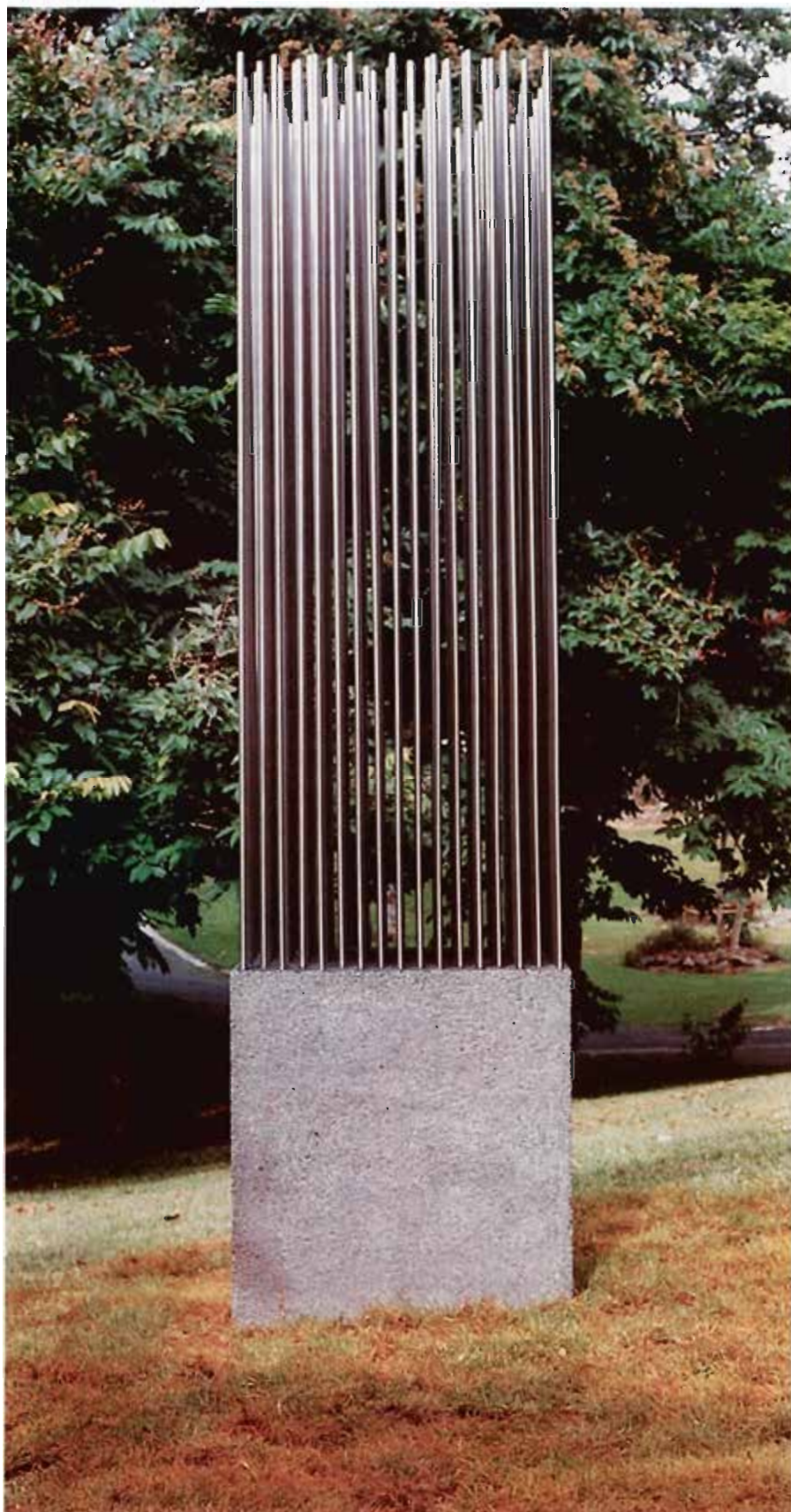
Fugit amor: el presente

Lo que pasa es que lo que está ocurriendo en el campo de la escultura en Puerto Rico no está ocurriendo a nivel político, o como lo llama Martorell, “en el Paseo de las Estatuas”. Lo que está ocurriendo —y es de verdadera importancia— está ocu-

rriendo en los talleres y en las exhibiciones de nuestros incansables artistas que no le tienen miedo a creer en el arte y en su obra. Pero hay un lugar —y espero que sea para todos los que tienen el talento, la perseverancia y la humildad necesarias— que se está convirtiendo en nuestro verdadero museo/parque/paseo de esculturas: el Jardín Botánico de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Es un proyecto abarcador, costoso y complejo —pero los resultados ya se ven.

Aparte de las excelentes esculturas —una educación en sí para el pueblo y nuestros artistas— del boliviano Ted Carrasco, *Caribeña de los Guanacastes*, obra de tamaño monumental de mármol blanco, la del venezolano Carlos Cruz Diez, *Psychromie Boricua*, una colorizada pieza en acero que juega con nuestra vegetación, y la escultura de 20 pies de altura en metal cor-ten, titulada *Homenaje a Erasmo*, del español Armando Gabino, el Jardín Botánico también cuenta con dos obras de dos escultores puertorriqueños. Carmen Inés Blondet tiene una pieza realizada en cor-ten con el título de *Integración*. Esta escultura monumental es una obra rica que nos recuerda lo que está ocurriendo durante el conflictivo final de este siglo. Finalmente tenemos un “poema” de Luis Hernández Cruz hecho escultura. *Bosque* es una magia en acero y cemento que juega con la luz, los distintos tonos de verde de nuestras plantas, y los sonidos de este jardín tan especial. Acercarse a *Bosque* y querer estar enamorado ocurre instantáneamente. Es una obra tan bella como lo que ya no se tiene.

Luis Hernández Cruz. *Bosque*, 1992, acero inoxidable y concreto.



Eventualmente tendremos en el Jardín Botánico un gran regalo del escultor Rolando López Dirube al pueblo de Puerto Rico: *Antares*. Esta escultura majestuosa es la interpretación de una estrella magnífica, mucho mayor que el sol, que según el artista “se convertirá en una de las estrellas más bellas de la tierra”.

X

Otón III, el único monarca que en el trono de Occidente unió en su sangre las herencias del mundo latino-germano del Oeste y del mundo bizantino-griego del Este, bajó a la tumba de Carlomagno y lo encontró sentado en su trono, perfectamente embalsamado y vestido de oro y piedras preciosas. Otón III lo miró y vio que su rostro era oscuro y que sus ojos ya no veían. Entonces le quitó una gran cruz de oro que le colgaba en el pecho. Al mirarla vio la cara de Elewá y sólo pudo sentir el amor de Alejandro Magno por las esculturas y por los jardines.

XI

*Un puente, un gran puente...
Como el juego de los dioses*

José Lezama Lima

En Puerto Rico contamos con el legado de los maestros que dedicaron su vida a la escultura, y con una generación dispuesta a continuar con su obra y a aconsejarnos: López del Campo, López Dirube, Luis Hernández Cruz, Pablo Rubio. También tenemos un grupo de artistas excepcionales que nos inspiran con su vida y su obra: Balossi, Navia, Jaime Suárez, Melquiades Rosario, Carmen Inés Blondet, Adelino González, María Elena Perales, Martorell, Sylvia Blanco, Nick Quijano. Y un grupo de jóvenes que no le tienen miedo a las fronteras ni a la crítica anquilosada: José López, Luis Torruella, Dhara Rivera, Aurora Cedeño, Néstor Otero, Carlos Manuel Rivera, Adriana Mangual, Pedro Vázquez y Roxana Jordán, Arnaldo Morales y muchos otros.

XII

*Sí, nos acudirán alas
Y estaremos juntos otra vez*

Estamos frente a unos espacios importantes, frente a unas esculturas significativas que nos pueden conducir a la metáfora y al beso. Porque la vida misma es espacio, belleza y posesión. Porque definitiva como una estatua entristecerá tu ausencia todos los campos. El resto es ganas.

MANUEL ÁLVAREZ LEZAMA, se graduó con honores en las Humanidades de Yale College. Estudia Derecho y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Yale, donde imparte cursos desde 1978 hasta 1985. En la actualidad enseña cursos en las Humanidades en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha publicado los libros **Manuel Calle, Crono, Habitantes de la piel, Por otro cuerpo** y numerosos artículos de crítica de arte.

Saludos a la Liga Estudiantes de Arte: 25 años dedicados a la formación y divulgación de las artes plásticas

Con motivo de la celebración de su vigésimoquinto aniversario, la Liga Estudiantes de Arte de San Juan ha recibido mensajes de felicitación de distinguidas instituciones culturales y artistas del país que expresan, desde sus particulares perspectivas, una visión analítica y generosa de la institución en la que han empeñado sus mejores esfuerzos un grupo numeroso de personas.

Estos amigos que hoy saludan a la Liga en su aniversario, comparten con ella el empeño de despertar e iniciar al mayor número de personas, sobre todo los jóvenes, en las artes: ese espacio de la vida que nos

acerca unos a otros mediante las expresiones más íntimas y ennobecedoras de la humanidad.

La Liga agradece estas adhesiones y se reafirma en su compromiso de continuar esa gestión imperecedera que es la formación y divulgación de las artes plásticas en nuestro país.

A 25 años...

La Liga, espacio vital

La Liga Estudiantes de Arte de San Juan llenó durante muchos años un gran vacío cultural y docente en Puerto Rico. Con su fundación comenzaron innumerables proyectos y actividades artísticas que educaron a miles de puertorriqueños de todas las generaciones, y que también ayudaron a definir los procesos individuales de muchos de los que hoy le dedicamos la vida al arte, a la cultura y a la educación.

Recuerdo con especial atención el ciclo de conferencias donde Marta Traba nos entusiasmó con respecto

al arte latinoamericano. El mínimo espacio original que ocupaba la Liga, justo donde hoy, cual obelisco surge el *Totem telúrico* de Jaime Suárez, resultó pequeñísimo para su atenta audiencia. Cuanto más aún sobrepasaba a este cuadrado de hormigón nuestra avidez de escuchar las reflexiones de tan extraordinaria maestra.

Recuerdo la convocatoria a reunión que extendió la Liga con la que nació el Museo de Arte Contemporáneo.

Recuerdo las reuniones que durante años celebramos las Mujeres Artistas de Puerto Rico, Inc. en la sede de la Liga.

Recuerdo la primera exposición de tantos artistas que hoy componen la mejor agenda plástica de nuestro entorno cultural. El espacio de galería es todavía uno de los espacios más funcionales de exposición del país.

Recuerdo las innumerables reuniones de la Junta de la **Revista Plástica** bajo la dirección de Helen



Saldaña primero y subsiguientemente bajo Ruth Vasallo. Tan importante fue esta Revista que al cerrar, ninguna institución sea pública o privada, ha podido recuperarla.

Recuerdo las tertulias de artistas, el “performance” de la artista brasileña Celeida Tostes, y los talleres especiales donde pude conocer al maestro calígrafo Guillermo Rodríguez Benítez.

Recuerdo el curso que por vez primera ofrecimos a niños de 3 a 6 años, un experimento excelente y productivo.

Recuerdo la política de buen vecino que siempre ha esgrimido la Liga cuando instituciones como el Instituto de Cultura Puertorriqueña o la Escuela de Artes Plásticas no funcionaban.

Recuerdo especialmente a Rosita Haeussler, a Betsy Padín, a Jorge Rigau, a Elsa, pero especialmente, a Delta Picó con su sonrisa sostenida y sus brazos en alto, extendiendo su saludo para recibimos, para aceptar nuestras ideas, nuestros proyectos y nuestro entusiasmo.

He disfrutado por años sus hermosos impresos: calendarios, invitaciones, camisetas. Puedo recordar con afecto a Carlos Collazo, a Ramiro Pazmiño y a Ismael Dieppa, quienes fueron parte tan importante de la Liga.

La Liga Estudiantes de Arte de San Juan ha expresado durante 25 años que todo lo que **no** hacemos en cultura se convierte en un gran desierto, en un gran silencio que por serlo no parece importante, parece que no existe; pero que cuando lo comienzas a llenar, nos rodea una algarabía extraordinaria y vital. Es la historia, que en el futuro tiene repercusiones insospechadas.

La Liga, la querida Liga es ejemplo de cultura sin próceres, es acción

directa de los hacedores de la cultura. Por eso se ha esparcido ampliamente, sin envidias ni enfados. Es un ejemplo de efectividad. Es un proyecto cultural de enormes resonancias.

*Margarita Fernández Zavala
Rectora, Escuela de Artes
Plásticas (1988-1993)*

La Liga de Arte, recuerdos

Este año cuando la Liga Estudiantes de Arte cumple 25 años de una labor de excelencia en el campo de las artes plásticas, me satisface recordar sus primeros momentos.

En el año de 1968 dirigía el Instituto de Cultura Puertorriqueña, cuando se fundó la Liga de Arte. En ese tiempo el problema de sus organizadores era el de obtener una sede adecuada. Se prefería que ésta fuese en el Viejo San Juan. Fue entonces que me visitó, junto a otros amigos, el señor Norman Hopgood. Él quería saber si el Instituto tenía algún local desocupado que se pudiera ceder a la Liga. La función de ésta era afín con la que realizaba el Instituto; el estímulo, fomento y divulgación de las artes plásticas en el país. No tenía el Instituto, en ese momento, un local adecuado que le pudiera ofrecer. Recordé entonces que poco antes la Oficina del Departamento de Parques Nacionales de los Estados Unidos había desocupado un pequeño edificio de una planta situado junto al área de estacionamiento que había construido el ejército de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, al destruir varias manzanas de casas frente a las calles del Cristo y San Sebastián.

Ya yo le tenía el ojo puesto al edificio para obtenerlo y usarlo para una librería del Instituto. Comuni-

qué al amigo Hopgood, que mostraba tanto entusiasmo, que lo apoyaría en la solicitud de la Liga para obtener el edificio. Para facilitar el que la burocracia gubernamental no le pusiese muchos obstáculos, le aconsejé que pidiera su uso por unos meses. No hubo muchas dificultades, pues ya se había cedido otro de los edificios que había desalojado el ejército en el área, al Instituto de Lexicografía.

La Liga rehabilitó el edificio con mucho entusiasmo e inició con gran éxito sus clases de arte. Allí permaneció por algún tiempo, hasta quedar libre el edificio anexo al Hospital Militar. Recomendamos se le cediese entonces el uso de parte de dicho edificio ya que se había programado la demolición de la pequeña edificación que ocupaba la Liga. La Liga, con el entusiasmo que la caracteriza, tomó posesión del edificio y lo adaptó a sus necesidades. Ahí ha continuado.

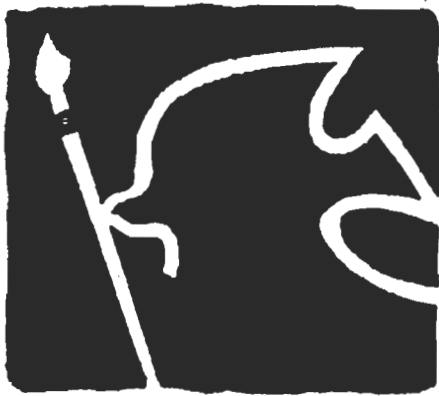
Todos aquellos que en una forma u otra hemos estado interesados en el fomento de las artes plásticas en Puerto Rico estamos en deuda con la Liga de Arte, con sus propulsores, directores y profesores. Su aportación en la enseñanza de las diferentes expresiones de las artes plásticas así como en la divulgación de éstas a través de exposiciones y publicaciones, ha sido de decisiva importancia para el arte en Puerto Rico.

Estamos seguros de que la Liga de Arte, durante los próximos años habrá de continuar e incrementar su valiosa aportación al país.

Nuestras felicitaciones en su aniversario.

*Ricardo Alegría
Escritor, antropólogo, Director
del Centro de Estudios Avanzados
de Puerto Rico y el Caribe*

25 AÑOS



La Liga Estudiantes de Arte, organizada en 1968, marcó un hito en el desarrollo del arte contemporáneo de Puerto Rico. La entusiasta y decidida acción de sus fundadores se vio concretada en un vigoroso programa de promoción y educación artística. Es de notar la gran aportación que ha hecho el programa de talleres de arte y de cursos para adultos, de donde provienen un número impresionante de artistas contemporáneos. Los campamentos para niños entrañan la formación de las próximas generaciones de puertorriqueños sensibilizados al arte y conscientes del valor de la creatividad.

El programa de exposiciones representa otro logro de gran trascendencia. El nutrido número de muestras y la variada calidad de las obras presentadas sobrepasan la modesta escala de su sala mayor. La serie de conferencias, simposios y concursos de arte, completa la actividad que por más de veinticinco años le ha rendido tanto beneficio a la comunidad artística de Puerto Rico.

Resulta difícil discernir cuál de estas funciones ha sido la más importante. A mi entender, sin embargo, el logro más concreto de la Liga Estudiantes de Arte es precisamente

Plástica. A través de los años ha reunido una impresionante colección de escritos que testimonian y documentan lo mejor de nuestras artes. Por medio de estas páginas circula por el mundo entero el acontecer artístico de Puerto Rico.

Nos unimos en la celebración del vigésimoquinto aniversario de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan, con la esperanza de que esta efemérides marque el paso para los logros de su próximo cuarto de siglo. ¡ENHORABUENA!

Dr. Carmelo Delgado Cintrón
Director Ejecutivo
Instituto de Cultura
Puertorriqueña

Felicitaciones a la Liga de Arte en su 25 Aniversario y por la magnífica labor que han hecho durante esos años.

Fue un placer y distinción haber sido parte de su facultad.

Augusto Marín
Artista

La Junta de Directores de la Casa Aboy y del Centro Cultural Ramón Aboy saludan con regocijo a la Liga Estudiantes de Arte en este aniversario de su fecunda labor en el campo de las artes plásticas. Su ingente labor llevada a cabo con el más alto compromiso cultural y excelencia pedagógica ha llenado un vacío en Puerto Rico. A través de los años la Liga fue una constante colaboradora del compañero Ramón Aboy y su proyecto de hacer de la Casa Aboy un centro cultural de carácter autónomo. Hoy, que hemos emprendido la tarea de dar continuidad a la obra de Ramón reconocemos la dedi-

cación y esfuerzo que conlleva mantener un proyecto cultural de la naturaleza del que nos hermana.

Felicitemos con afecto a la administración de la Liga Estudiantes de Arte, sus profesores y estudiantes y les deseamos una larga vida en la tarea de educar en el arte a nuestro pueblo.

Marisa Rosado
Presidenta

En 1983 se fundó Mujeres Artistas de Puerto Rico. Durante esos 10 años, la Liga Estudiantes de Arte nos ha dado su respaldo siempre. En sus salones celebramos nuestras reuniones, nos sirven de enlace con las socias y con la comunidad, y de la Liga; también recibimos el apoyo moral que sirve de estímulo a nuestros quehaceres. Así mismo actúan con otras agrupaciones, con los artistas que imparten clases, y los que se acercan para montar exhibiciones en su galería.

La Liga es un lugar cálido, lleno de personas dedicadas al servicio comunitario a través del arte, especialmente con los niños. En este 25 aniversario de la Liga, Mujeres Artistas de Puerto Rico reconoce la aportación que ha hecho a la cultura del país, agradece la ayuda a nuestra organización y desea que cada día sean más grandes sus logros.

Mari Mater O'Neill
Presidenta, Mujeres Artistas
de Puerto Rico, Inc.

Los estudiantes del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico se han beneficiado de la función educativa de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan.

Por mi experiencia docente en ambas instituciones, reitero mi apoyo a los ofrecimientos de la Liga en variedad de cursos a corto plazo, becas, y enseñanza de destrezas y técnicas que impulsan a los estudiantes a continuar estudios avanzados. El método de enseñanza en talleres de la Liga permite una amplia comunicación e interacción de diversos grupos, desde el desarrollo de la sensibilidad en niños y jóvenes al tomar contacto con el arte hasta el compartir inquietudes intelectuales con colegas artistas profesionales.

Durante 25 años la Liga Estudiantes de Arte por su excelencia y calidad de profesores se ha destacado como centro del movimiento artístico del país.

Susana Herrero Kunhardt
Departamento de Bellas Artes
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras, Puerto Rico

La Liga Estudiantes de Arte es la institución privada más importante del ámbito cultural puertorriqueño. Es decana de un sistema educativo de arte que parte de la experimentación: la libertad de discípulo y maestro. Por eso, no sólo ha formado artistas jóvenes sino que ha desarrollado artistas consagrados.

Hoy por hoy, es la institución más estable y más prestigiosa en cuanto a formación de artistas. Doy fe de esto porque trabajé en la Liga (fui el más joven de sus profesores), y hoy tengo amigos discípulos míos consagrados, como es el caso de José Luis Vargas, una promesa con proyección internacional.

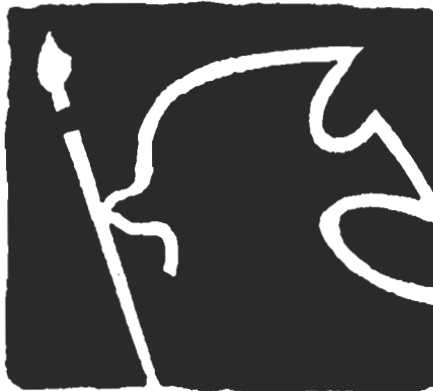
También la Liga cuenta con la admirable Delta Picó, un recurso excepcional. Con su tesón ha sido la proa, la que junto a sus capacitados

colaboradores, ha mantenido a la institución a flote.

Parte de mi carrera la hice en la Liga. Allí también han trabajado artistas pioneros como los ya fallecidos pero siempre recordados, Ramiro Pazmiño, Carlos Collazo e Ismael Dieppa.

La Liga es la institución que ha formado en las diversas disciplinas del arte a pintores, ceramistas, fotógrafos, etc. de una forma tan exitosa que merece la admiración y agradecimiento de todos.

Carmelo Sobrino
Artista



Los primeros 25 años de la Liga de Arte de San Juan tienen que ser motivo de celebración para todos los que hemos disfrutado de su empresa y frutos, y de felicitación, para quienes con ahínco y dedicación han laborado tan desinteresadamente por su éxito.

En la Liga se han iniciado en la magia, misterio y alegría del arte, generaciones de jóvenes y los no muy jóvenes también; se han educado artistas de la talla de un Carlos Collazo; ha sido refugio de artistas y, decididamente, casa de todos los

que hacemos de las artes eje central de nuestras vidas.

Triunfo y larga vida les queden por delante.

Enrique García Gutiérrez
Crítico de arte

Por 25 años la Liga Estudiantes de Arte ha sido prácticamente la única escuela de arte en Puerto Rico que ha ofrecido gran número de cursos diversificados.

Ha sido un sitio donde se aprende con una sonrisa, porque la Liga proyecta un ambiente informal.

¿Qué otro programa de arte en nuestra isla ha podido ofrecer una fina revista de arte, y una galería para exponer trabajos de estudiantes, profesores y conocidos artistas?

En la Liga hay un verdadero clima de interés (no de indiferencia) de parte de todos.

John Balossi
Artista

Celebrar los veinticinco años de la fundación de la Liga es para mí, motivo de gran regocijo. Es como celebrar los veinticinco años de un hijo. Así nos sentimos todos los que fundamos la Liga de Arte en el año 1968.

El éxito de este importante centro de enseñanza artística se le debe en gran medida a los presidentes y los respectivos cuerpos de directores que han regido los destinos de la Liga con mucha dedicación y amor al arte.

Tenemos que reconocer la excelente labor que han realizado durante muchos años Delta Picó como directora de la escuela y Elsa Costas como administradora.

Muy importante ha sido también la participación de los profesores que desde el primer momento contribuyeron con su talento.

De suma importancia fue además el respaldo que nos brindara desde el primer momento, el Dr. Ricardo Alegría, Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, quien aceptara ser nuestro consejero. Su ayuda y consejos fueron de vital importancia para que lográramos nuestros objetivos.

Me siento muy orgulloso de haber participado y contribuido a la formación de una institución como la Liga, que ha desempeñado tan importante papel en el desarrollo de las artes en nuestro país.

*Norman M. Hopgood
Fundador y pasado presidente
de la Liga Estudiantes de Arte
de San Juan*

Desde su fundación, hace 25 años, la Liga de Arte de San Juan ha hecho una aportación importante a la vida cultural del país. La Liga adiestra para el mundo profesional y propicia y convierte a los miles de estudiantes que han asistido a sus talleres en un público apreciador del arte; público sin el cual no puede prosperar nuestro desarrollo artístico.

La Liga inicia a mucha gente en el arte. Ofrece cursos y talleres para adultos y niños. Para los últimos, ésta es su primera oportunidad de abrir puertas al mundo del arte. Psicólogos estudiosos del asunto, aseguran que exponer a los niños, en sus primeros años, a alguna experiencia artística, los ayuda a desarrollarse como personas. Este inicio en el arte, que en general no se ofrece a los niños en las escuelas de Puerto Rico, lo provee a cabalidad la Liga.

La institución ha sido también fuente de trabajo para los artistas. Ha dado taller a un grupo considerable de artistas que necesitan un empleo parcial que les permita dedicar el resto del tiempo a su obra.

Cuando Leticia del Rosario fue directora del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y dejó cesantes a catorce artistas, yo impartía allí clases de pintura y fui incluida entre los catorce cesanteados. Inmediatamente después, la Liga me dio empleo.

Además, la institución organiza constantemente exposiciones significativas de artistas nuestros y del exterior, y es foro abierto a conferencias sobre las múltiples facetas del arte.

La Liga de Arte es una entidad que merece todo nuestro respeto y aprecio. Su aportación a la vida cultural del país es incuestionable.

*Myrna Báez
Artista*

La Liga Estudiantes de Arte como entidad autónoma tiene el mérito de haber llenado por 25 largos años un vacío en nuestra comunidad. La enseñanza del arte y el respaldo al artista ha sido una tarea vigorosa y constante, realizada con una gran dedicación por esta institución.

Su amplia proyección ha llegado tanto a niños como a adultos; a principiantes como a artistas ya formados.

La Liga Estudiantes de Arte merece el respeto y respaldo de todo buen puertorriqueño así como el apoyo gubernamental y de la empresa privada. El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico reconoce los méritos de esta institución pionera y exhorta a todos a continuar respaldando las ejecutorias de la Liga Estudiantes de Arte. Es nuestro deber decir presente a todo esfuerzo encaminado a elevar el nivel cultural de nuestro pueblo.

*María E. Somoza, Ph.D.
Directora Ejecutiva
Museo de Arte Contemporáneo
de Puerto Rico*



La Liga Estudiantes de Arte de San Juan cumple un cuarto de siglo en el cual ha desarrollado una impresionante labor de orientación pedagógica. Durante este tiempo, Puerto Rico ha experimentado logros notables en el campo de las artes. Las enseñanzas difundidas desde el plantel de la Liga han sido de gran relevancia y han engendrado ideas positivas en la comunidad. Muchos artistas destacados de las generaciones recientes se han formado en sus aulas. Así mismo, ha surgido un notable grupo de conocedores de los movimientos estéticos del país. Muchos de ellos adquirieron una buena parte de sus herramientas in-

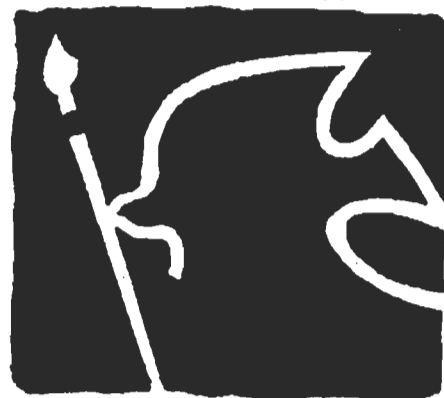
telectuales para la comprensión y análisis de las artes a través de las enseñanzas que desde allí se proporcionan.

Ha sido la Liga Estudiantes de Arte, una de las guías que ha dado dirección al creciente número de exponentes y teóricos de la creatividad isleña. Las funciones didácticas han trascendido la sede institucional y llegan a un público mayor por medio de su revista **Plástica**, que logra ser sumamente efectiva en el seno de la sociedad, a la vez que da a conocer en el extranjero la obra de los artistas puertorriqueños. Es la Liga Estudiantes de Arte, una insti-

tución que comprende su misión porque la siente. La vocación de servicio de sus directores es incuestionable. Les felicito por esos veinticinco años de servicio, y espero que cuanto hacen se prolongue por mucho tiempo.

José Antonio Pérez Ruiz
Presidente, Asociación
Puertorriqueña de Críticos de Arte
(AICA de Puerto Rico)
Vice Presidente, Asociación
Internacional de Críticos de Arte
(AICA)
Director, Sección de Artes Plásticas
del Ateneo Puertorriqueño

25 AÑOS





Aixa Requena. *Contra viento y marea*, 1990, acrílico, 121.9 x 182.8 cm.

Por las Galerías

Delta Bravo de Picó

• La Liga Estudiantes de Arte de San Juan cumple en el 1993, veinticinco años de establecida y para celebrar su aniversario de plata inició en septiembre de 1992 las actividades conmemorativas con una hermosa exhibición en la Sala de Exposiciones del Citibank en Cúpey. En ella estuvieron representados 25 artistas que en el transcurso de estos 25 años han impartido sus valiosos conocimientos a más de 45,000 estudiantes de la Liga de Arte. Las obras expuestas son una muestra representativa del trabajo de excelencia de algunos de nuestros maestros artistas.

• La galería de la Liga, una vez más, abre sus puertas en este año de celebraciones, tanto a artistas profesionales como a artistas jóvenes que encuentran en la Liga el espacio adecuado para mostrar al público y a la crítica, que la suya es una búsqueda sincera de nuevos medios de expresión. De septiembre de 1992 hasta mayo de 1993 se han montado en la Liga exposiciones de los siguientes artistas: Aixa Requena, Clarissa Biaggi, Betsy Padín, Manolo Borrero, Reyes Meléndez, Marcos Iriza-

rry y José Javier Martínez, entre otros. También se montó una pequeña retrospectiva de la fecunda obra del fenecido y muy querido artista Ramiro Pazmiño. Todas estas exposiciones fueron muy bien recibidas

Lorenzo Homar. *Autorretrato*, 1986, acrílico sobre lienzo, 30 x 29.5 cm.



por la crítica y muy visitadas por un público conocedor que una vez más felicitó a la Liga por su labor de 25 años.

- En ocasión de la apertura de la X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, los museos y galerías más importantes de nuestra Isla, se unieron para ser escenario de múltiples exposiciones y actividades artísticas en saludo a tan importante evento.

El Museo de Arte Contemporáneo presentó la colección de Carlos Franqui, muestra que incluye, entre otras, obras de Joan Miró y Alexander Calder. En muchos casos, hay colaboración entre algunos textos del coleccionista con gráfica y pintura de sus amigos artistas.

El Museo de la Universidad de Puerto Rico nos ofrece en su exhibición *Estampas Litográficas*, obras de algunos de los más importantes artistas plásticos de este siglo, tales como, Picasso, Leger, Matisse, Renoir, Frascioni, Siqueiros, Tamayo, Lam, Diego Rivera y muchos otros. Además presenta una muestra de varios de los más conocidos grabadores puertorriqueños, entre ellos Myrna Báez, Susana Herrero, Torres Martinó, Roberto Barrera y García Fonteboa.

Carlos Raquel Rivera, puertorriqueño, y Antonio Seguí, argentino, son los artistas homenajeados en la X Bienal. Las obras del primero se exhiben en el Museo de Las Américas, y las de Seguí en el Chase Manhattan Bank y la Galería Leonora Vega.

- Dos grandes artistas puertorriqueños, Lorenzo Homar y Julio Rosado del Valle, exponen en las galerías Palomas y Luigi Marrozzini respectivamente. *Selección de Pinturas* es el título de la exhibición de Rosado del Valle que estuvo ex-

Julio Rosado del Valle. *Silla I*, 1988-1990, acrílico sobre papel, 152.4 x 93.9 cm.



puesta para el público del 23 de febrero al 30 de marzo de 1993, y que al igual que otras del artista, nos confirma una vez más lo que el crítico de arte Ricardo Pau Llosa dijo una vez sobre el maestro: "No cabe duda que Rosado del Valle es uno de los artistas más intensos y originales que existen hoy en América Latina".

Lorenzo Homar a los 80 se llama la retrospectiva del insigne grabador y pintor puertorriqueño que ha sido maestro de maestros y que al igual que a Rosado del Valle podemos llamar "monumentos nacionales" emulando así a los japoneses cuando se refieren a los suyos.

La situación del arte en Puerto Rico, considerando su tamaño y nues-

tros reducidos recursos, es sorprendente. Nunca antes ha habido tantas galerías y salas donde jóvenes y artistas profesionales pueden exhibir.

Como sabemos que se están gestando para el próximo futuro otras novedosas exposiciones, nos reiteramos en nuestra apreciación de que el arte en Puerto Rico se ha convertido en una parte importantísima de la vida de este pueblo.

DELTA BRAVO DE PICÓ, puertorriqueña. Es miembro fundador de la Liga de Arte de San Juan y de la revista *Plástica*. En la actualidad es Directora de la Liga y de la Junta Editora de esta revista.

Antonio Seguí. *Desplazamientos*, 1990, aguafuerte y aguatinta, 0.50 x 0.66 cm.





***“Lo mejor de esta relación
es que se ponen en mi lugar.”***

Porque nos ponemos en tu lugar, Citibank te ofrece todos los servicios bancarios que puedes necesitar ahora y en el futuro, tanto en tus gestiones bancarias personales como comerciales.

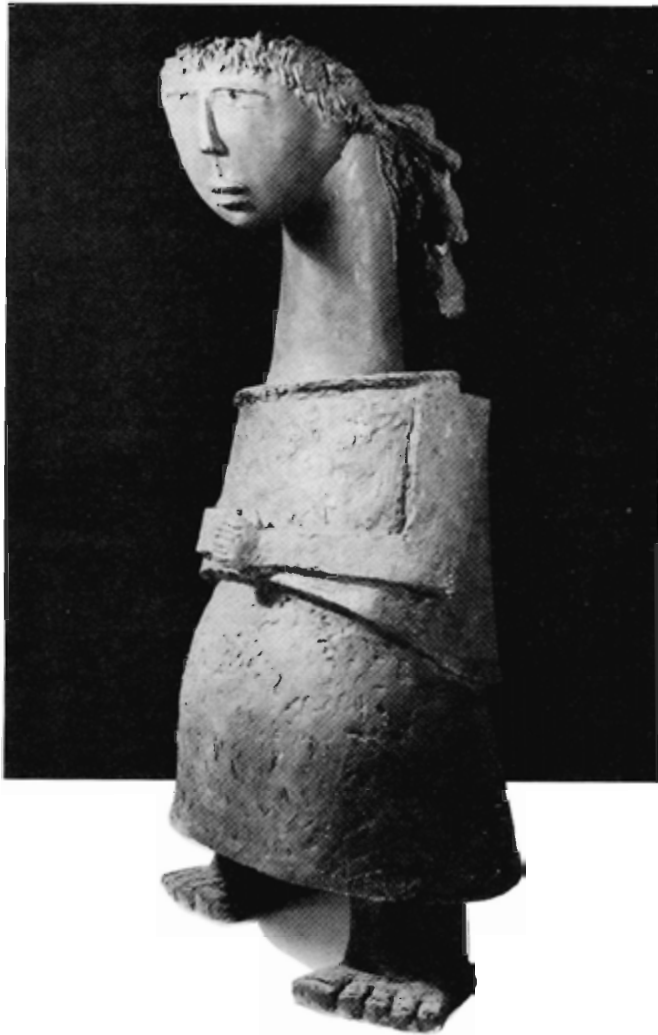
- préstamos personales
- banca comercial
- préstamos de auto
- banca por teléfono
- hipotecas
- tarjetas de crédito
- inversiones
- cuentas de cheques y ahorros

Cuando entras a formar parte de Citibank ten la seguridad de que estás respaldado por los mejores productos, el mejor servicio de toda la banca en Puerto Rico y el más amplio respaldo internacional. Esto es Citibanking.

Para más información, llámanos al
753-5550 Area Metropolitana
1-800-462-5550 Isla

Más allá de la banca, Citibanking.

CITIBANK 



Angel Botello

"Contemplation," 1988, Bronze, Ed. 10, 37" high

GALERIA BOTELLO, INC.

208 Cristo Street, San Juan, PR 00901 809-723-2879/9987



EL TRAPITO

Art Shop

Tel. (809) 763-4331

Fax (809) 763-4445

Calle J. A. Rivera #302
Placita de Roosevelt
Urb. Roosevelt, Hato Rey
Puerto Rico 00918



Enriqueciendo el arte.

En Barceló Fernández & Co., enriquecemos toda obra de arte con nuestra amplia variedad de papeles, "boards", "matt cutters", "matting tapes" y marcos. Bainbridge, Nielsen, Bee Paper, C+H, Thumbnail, Letraset, son sólo algunas de las famosas marcas que representamos directamente de fábrica. Su alta calidad añade distinción a cualquier pieza de arte en exhibición.

Barceló Fernández & Co.
Manufacturers Representatives
Correo Américo Miranda 333 P.O. Box 70369
San Juan, Puerto Rico 00936 - (809) 723-7095

NATIONAL ART MATERIALS TRADE ASSOCIATION
MEMBER *namta*



SERIGRAFÍAS - GRABADOS CARTELES VARIEDAD EN REPRODUCCIONES

Envíe por catálogo GRATIS
APARTADO 4648, SANJUAN. P.R. 00902

ESTUDIO
Cajiga

Calle Marina, frente al muelle # 3
VIEJO SAN JUAN

teléfono 723-8627



**Sólo un banco tiene más de
6,000 puertorriqueños que trabajan
para ofrecerle el mejor servicio.**

Esta es nuestra gente. Puertorriqueños que cada día laboran en el Banco Popular con el mismo compromiso: darle más y mejores servicios bancarios y colocar a su disposición nuestra experiencia y recursos tecnológicos, para así facilitarle sus gestiones financieras.

Por eso... somos el banco de Puerto Rico.



BANCO POPULAR

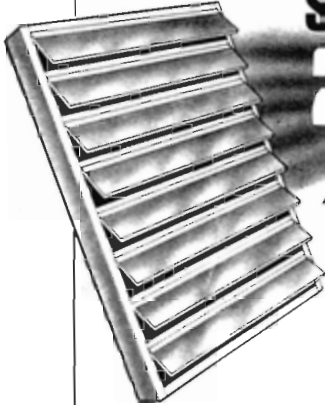
¡Para proteger vida y propiedad!

Lausell

perfecciona la seguridad
con su nueva ventana

SuperGuard

2000



¡Más fuerte, más segura,
mejor terminada!
Abierta o cerrada, la mejor ventana
de REJA INTEGRADA.

ASOMESE A LAS VENTAJAS:

- De lado a lado (escondida en cada lama) corre una fuerte barra.
- Viene con conductos ocultos para que —si usted así lo desea— pueda alambriarla a un sistema de alarma sin que la cableta se vea o quedé expuesta.
- Disponible en varios tamaños.
- Con persianas (laminas) de cristal o de aluminio, a escoger.

LAS CONSIGUE YA EN LAS MEJORES FERRETERIAS
DE TODO PUERTO RICO.



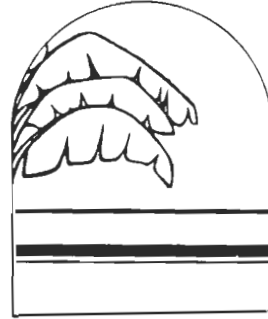
Si lo hace LAUSELL es...
MEJOR que mejor

lausell

PUERTAS • VENTANAS • CRISTAL ARQUITECTONICO
Tel. (809) 798-7610 • Fax (809) 740-3415 • Carretera #1, Km. 14.2 Hato Trujas, Bayamón, Puerto Rico
Dirección Postal: Apartado 938, Bayamón, Puerto Rico 00960

Galeria

W. Labiosa



200 CALLE CRISTO

ESQ. SAN FRANCISCO

SAN JUAN, PUERTO RICO 00901

(809) 721-2848

Mon. through Sat: 10:00 AM to 6:00 PM

**LOS TUYOS
TENDRAN LO
NECESARIO
PARA
MANTENERSE
A FLOTE**

Aunque tú faltes, es importante que a tu familia no le falte nada. Por eso, asegúrate con COSVI, la Cooperativa de Seguros de Vida de Puerto Rico.

Una empresa de avanzada, con:

- Sobre 900,000 asegurados.
- 51 años de experiencia.
- tecnología computadorizada que agiliza reclamaciones.
- Innovación constante en Seguros de Vida, Planes de Salud y de Retiro.
- solidez financiera.



COSVI COOPERATIVA
DE SEGUROS DE VIDA
DE PUERTO RICO
¡Asegúrate bien! COSVI significa vida.



YAUCONO

el Café del buen gustito

*felicitación a la
Liga de Arte de San Juan
en su 25to aniversario.*

Por el gustito yo lo sé, YAUCONO es el mejor Café.



LIGA DE ARTE
DE
SAN JUAN

DIBUJO
PINTURA
CERAMICA
ESCULTURA
FOTOGRAFIA
CALIGRAFIA
SERIGRAFIA

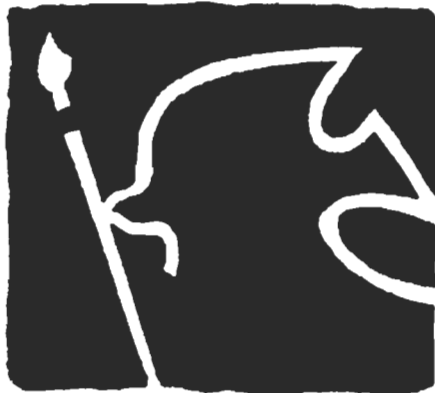
CARICATURA
HISTORIETAS
PORTAFOLIO
ACUARELA
FIGURA HUMANA
ARTE PARA NIÑOS

VEINTICINCO
AÑOS
PROMOVIENDO
EL ARTE
EN
PUERTO RICO
1968-1993

P O BOX 5181
SAN JUAN, PUERTO RICO
00906-5181

TELS. 722-4468/725-5453

25 AÑOS



LIGA DE ARTE

