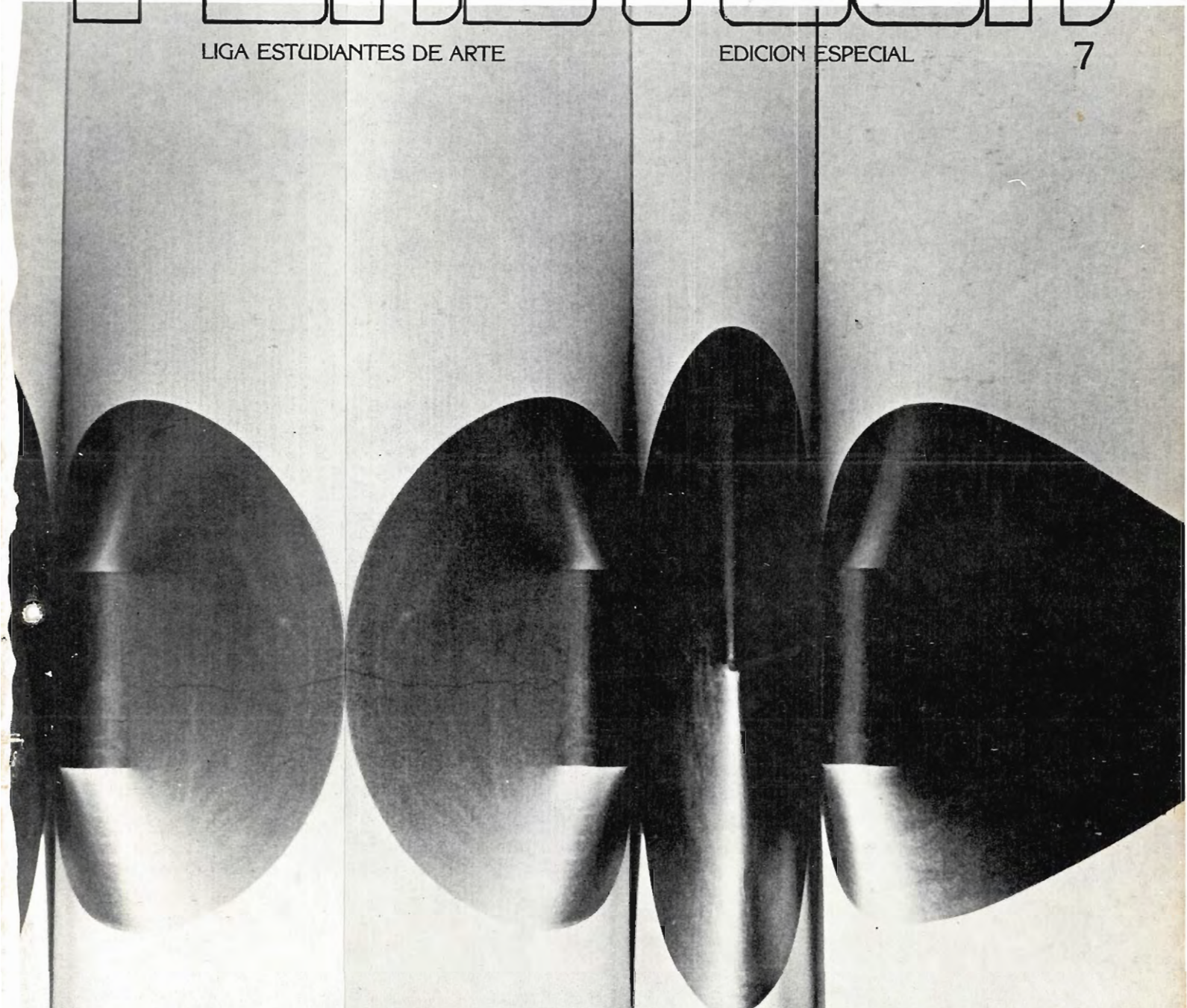


PLÁSTICA

LIGA ESTUDIANTES DE ARTE

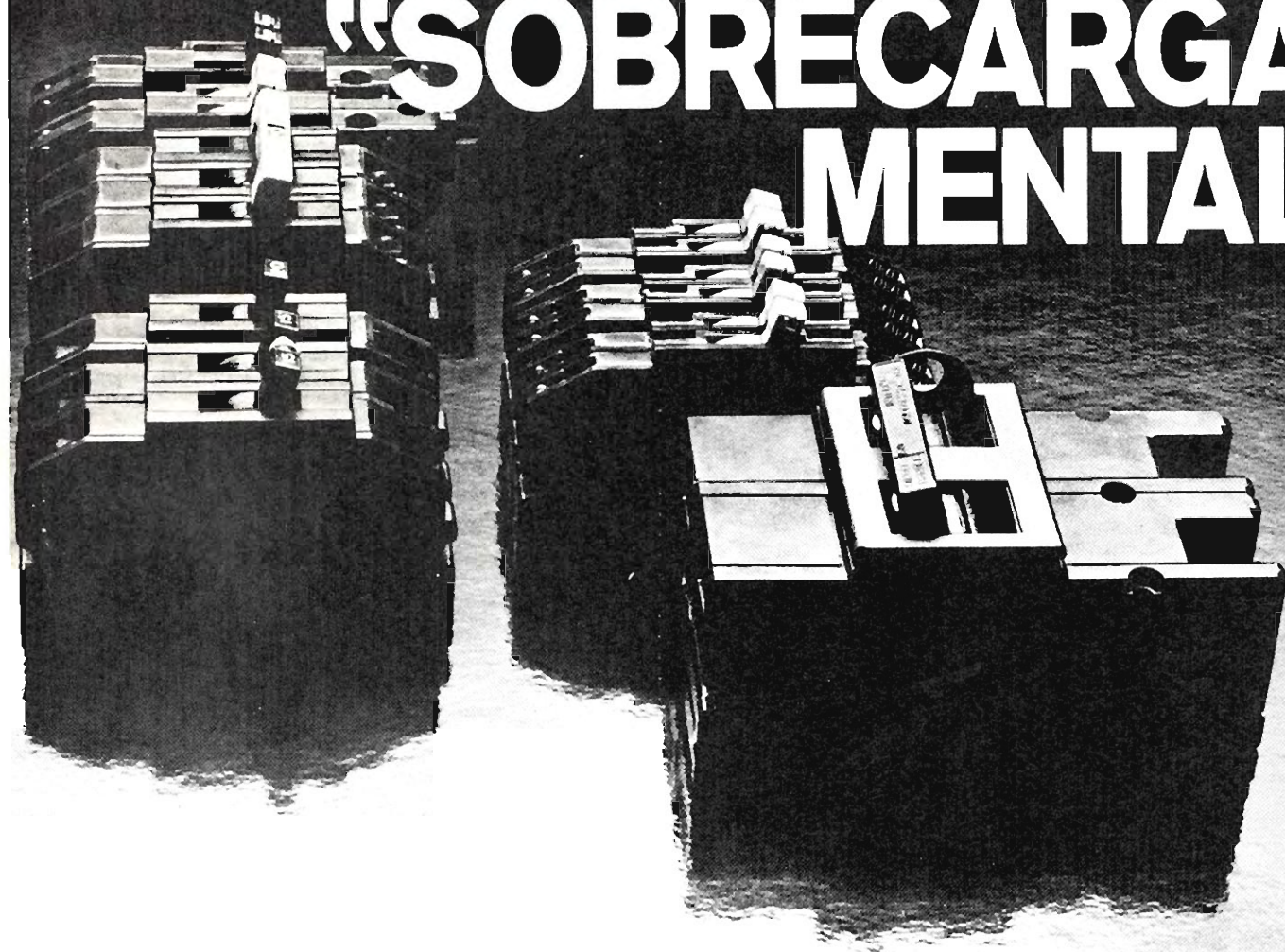
EDICION ESPECIAL

7



V BIENAL
DE
SAN JUAN

LIBRESE DE UNA "SOBRECARGA" MENTAL



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

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

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

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

GTE SYLVANIA

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

JUNTA DE DIRECTORES Liga Estudiantes de Arte de San Juan

Presidente Rosita Haeussler
Vice-Presidente Jaime Anglada
Tesorero Francisco Arteaga
Secretaría Marifé Vall-Lloveras

DIRECTORES

Ana Díaz Collazo
Hélène Saldaña
Myriam Zamparelli
Nicolás Gautier
Graciela Candelas
Betsy Padín
Norman Hopgood
Ana Della Rivera

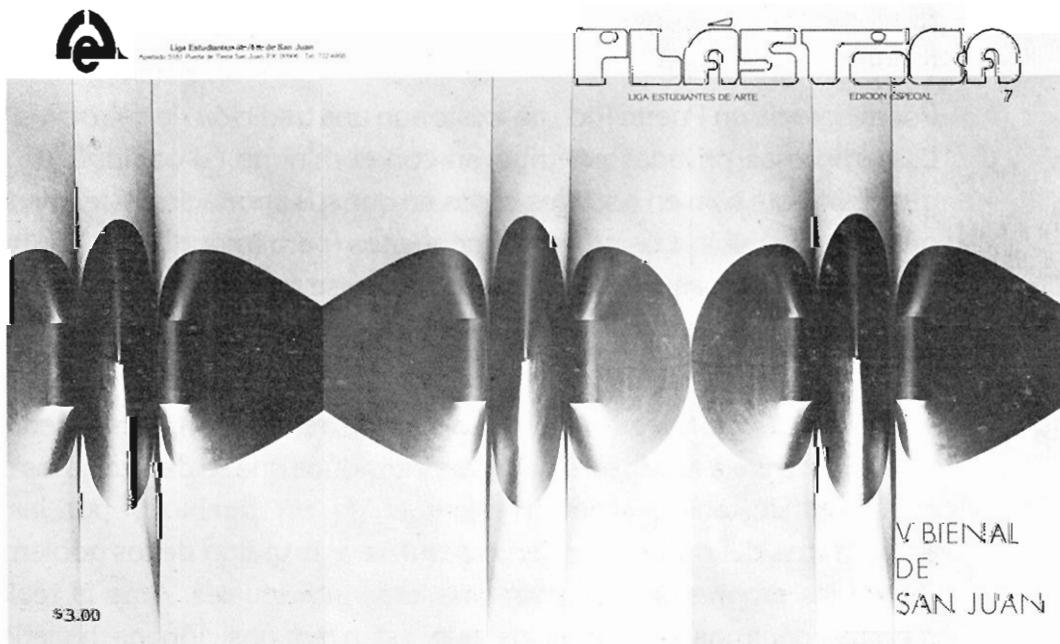
EDITORES

Hélène Saldaña
Delta Picó
Frances M. Bothwell del Toro
Cordelia Buitrago

Organo Cultural de la Liga Estudiantes de Arte
de San Juan — Julio 1981.

INDICE

Editorial	2
Frances Bothwell del Toro	
VI Salón de Pintura Unesco	3
Alejandro Anreus en San Juan	5
José Gómez-Sicre	
Impresiones Sobre Arquitectura	7
Damián Bayón	
Nuevos Grabados de Dirube	11
Ricardo Pau-Llosa	
Matta · Obra Gráfica	13
Luiggi Marrozzini	
¿Es Arte la Fotografía?	15
Osvaldo García	
La Quinta Bienal	19
Samuel B. Cherson	
La Sala de Gráfica Puertorriqueña etc.....	26
Margarita Fernández	
La Tradición del Museo	31
Phillippe de Montebello	
Por las Galerías	39
Delta Picó	
Colombia	42



Portada
por ZILIA SANCHEZ

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

De los proyectos más beneficiosos para el desarrollo de las artes han sido los que crearon para el 1964, The National Endowment for the Arts y The National Endowment for the Humanities.

Ambos fondos han ayudado a costear desde las más famosas instituciones como el Museo Metropolitano de Nueva York hasta proyectos pequeños para enseñar arte en las escuelas a personas de edad avanzada y a personas impedidas, además de servir de patrocinadores para artistas individuales cuyos proyectos no se podrían llevar a cabo de otra manera.

Con el fervor de recortes que existe ahora en el gobierno federal, y respaldado éste por la convicción del Presidente Ronald Reagan de que las artes deben de ser patrocinadas por entes privadas, para el año que viene se contempla una disminución de ambos endowments de 50%. Programas de pareos de fondos (\$13.5 millones en el 1981 \$2.5 millones en el 1982) quedarán reducidos por el 80%. Los programas para llevar las artes a los envejecientes, impedidos o personas institucionalizadas quedarán descontinuados por completo.

Programas para ayudar a nuevas organizaciones también desaparecerán. Otros programas tendrán una reducción de entre 20% y 50%. A nivel insular los recortes federales en los renglones de educación, alimentación y salud precluyen que el gobierno de la isla pueda aumentar sus desembolsos en favor de las artes. En Puerto Rico el Instituto de Cultura, el Museo de Ponce, La Liga Estudiantes de Arte y otras entidades reciben fondos del gobierno federal a través de los dos "Endowments" y profesores y artistas individuales se han visto beneficiados por los programas de seminarios y becas que éstos auspician. Al recortarse estos fondos es casi seguro que se sienta en corto plazo el impacto de la disminución de fondos.

Por desgracia en Puerto Rico no existe aun una tradición de patrocinio de las artes. Las empresas privadas contribuyen con el mínimo (si contribuyen con algo) y generalmente sólo en aquellos casos en que sus aportaciones le brinden la mayor publicidad posible. Los proyectos pequeños (pero importantes) y el respaldo que necesitan jóvenes artistas (sin los cuales no se revitalizan y se estancan las artes) son los primeros en sufrir por esta situación.

Los editores de PLASTICA claman en el desierto creado por los recortes contra esta política que niega la oportunidad de renovación, crecimiento y aún de mantenimiento a muchas entidades e individuos que se dedican a las artes. El arte es la manifestación esencial espiritual de un pueblo y por las realidades económicas del mundo moderno requiere el respaldo de los gobiernos además del de las empresas y los patrocinadores individuales. Ante la realidad de los recortes pedimos que aquellos que están en posición de hacerlo ayuden a rescatar nuestras instituciones y nuestros artistas.



"TUCAN" - Bonilla Ryan

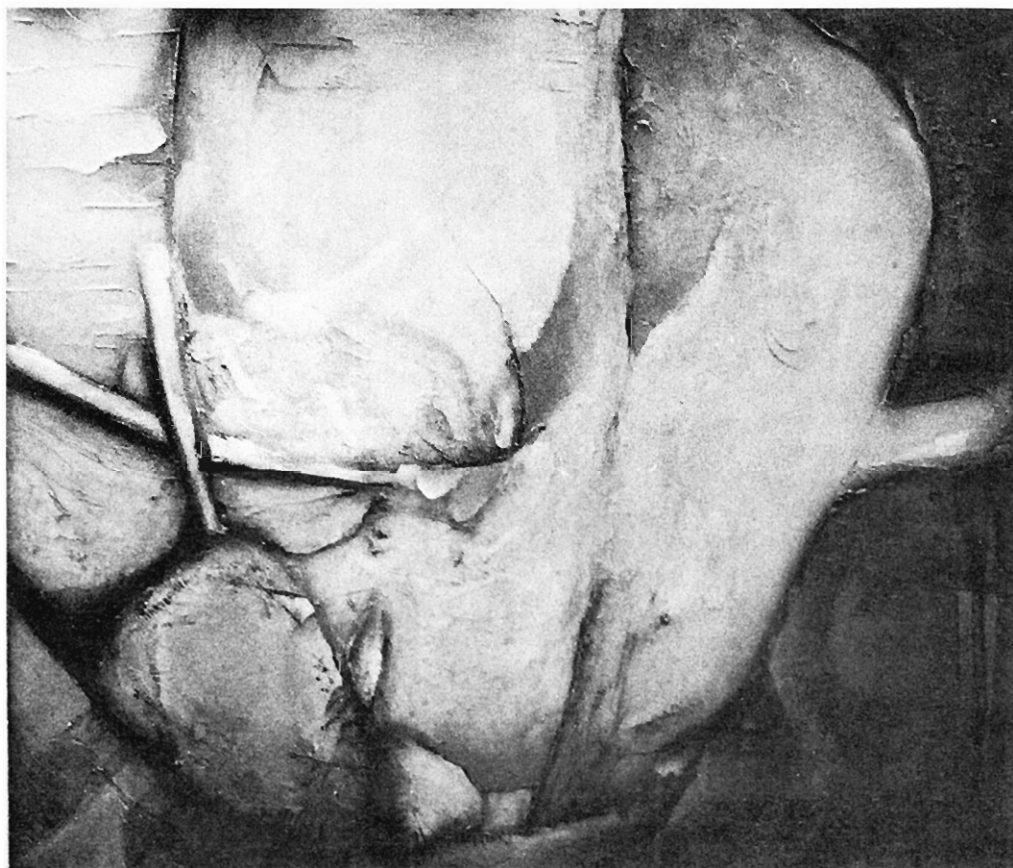
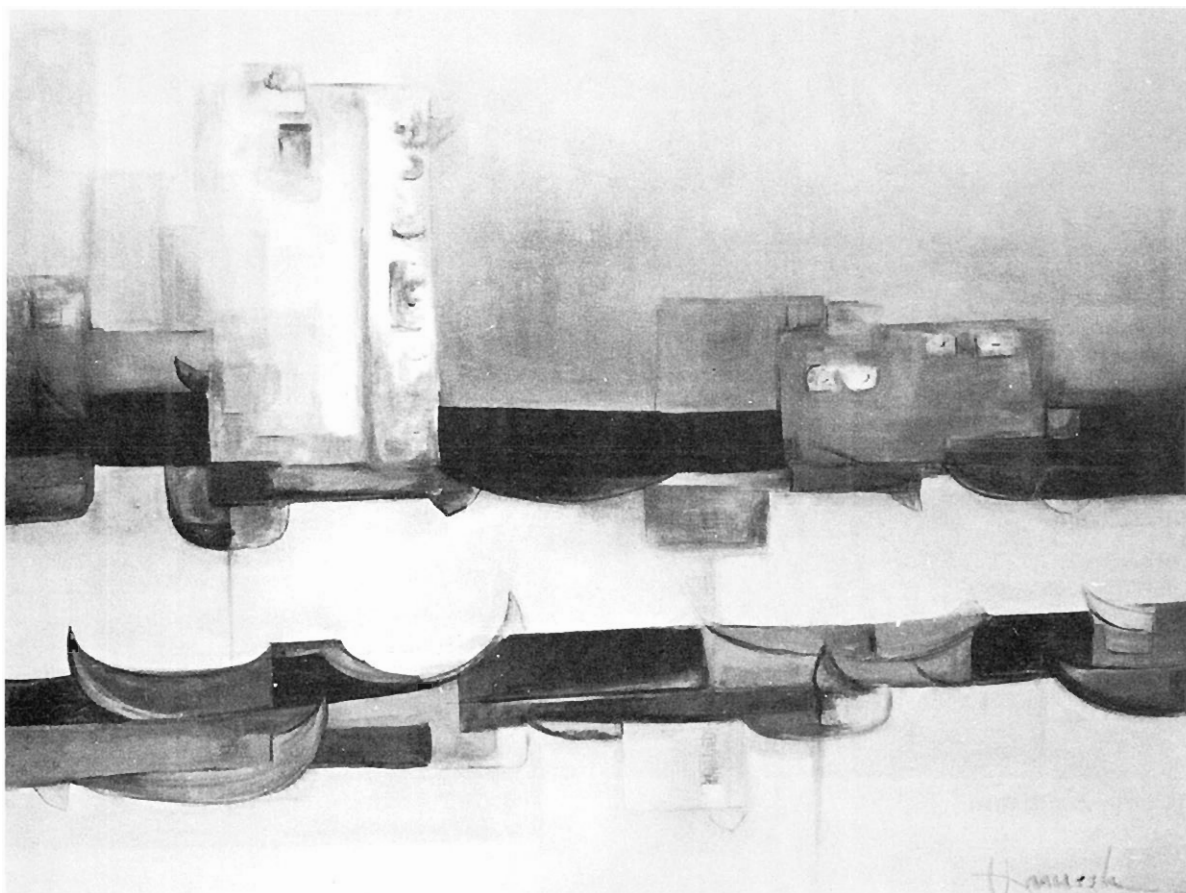
VI SALON DE PINTURA UNESCO

- Por sexto año consecutivo y con la participación de un nutrido grupo de artistas abrió al público el VI Salón de Pintura UNESCO, uno de los más prestigiosos que se celebran anualmente en Puerto Rico. El jurado, compuesto por José Gómez Sicre, director de la División de Artes Visuales de la OEA en Washington, el conocido dibujante mejicano José Luis Cuevas, el pintor Luis Hernández Cruz y los profesores Osiris Delgado y Félix Bonilla, otorgó el único premio de \$1,000.00 a Edwin Maurás por sus cuadros Atardecer II y Nubarrón con Neblina. Es notable el cambio en la técnica y contenido en la obra de Maurás tal como lo sugiere el título de sus cuadros ya que por varios años el artista trabajó en construcciones geométricas realizadas en "hard edge". Las cuatro menciones de honor recayeron en José Bonilla Ryan, Neysa Maldonado, Maribel Muñoz y Paul Camacho. El jurado de selección aceptó únicamente 42 obras de las 122 sometidas. Queremos hacer especial mención de tres artistas que estudiaron en la Liga Estudiantes de Arte de San Juan y cuyas obras fueron seleccionadas: Ana Díaz Collazo, Betsy Padín y Gretchen Haeussler.



"IGUASU", detalle - Betsy Padín

"DESDE LA AZOTEA"
Acrílico ·
Gretchen Hauessler.



"PAISAJE" · N. Maldonado

ALEJANDRO ANREUS EN SAN JUAN

Por: José Gómez-Sicre



(Izq. a der.): José Luis Cuevas, el dibujante mexicano; Alejandro Anreus, expositor en la COABEY y Pancho Rodón, cuyo retrato de Jorge Luis Borges aparece al fondo.

Hasta el 20 de junio estará instalada en la Galería Coabey, junto al parque de San Sebastián, la primera exposición que realiza en la isla Alejandro Anreus, un joven del cual ya la prensa puertorriqueña ha dado cuenta. Allí está, en el angosto ambiente, desplegando su soltura lineal, su profundo concepto de la línea, su expresión contenida y angustiada que parece estallar de un momento al otro en una explosión de formas incontrolables. Su mano certera, sin embargo, evita todo descalabro y por eso sus dibujos tienen esa ambigua sensación de fiereza y temura, condición que se repite con el trazo más grueso o el rastro fino que casi parece que se evapora. Al presentarlo, en esta ocasión al público de San Juan, lo he ubicado en una tradición ya que Anreus, con ser tan joven, un adolescente que puede ofrecer irreflexivamente todo género de rebeldías no quiere ser "original" ni usar actitudes arbitrarias, propias de sus veinte años. Por eso he dicho que su dibujo emana del "expresionismo" de todos los tiempos, desde Grünewald y Goya hasta Picasso y Cuevas". En efecto, a este último lo siento como a un maestro que no le da prédica sino que le ha abierto un camino de libertad donde su talento precoz ha sabido andar sin temores. A su vez, Cuevas lo estimula y lo único que le indica es "que no se salga del dibujo". Es decir, que mantenga el dibujo como principio y meta y no se deje

deslizar hacia lo cómodo, sobre todo, hacia la pintura, que admite corrección, que soporta enmiendas de todo tipo, mientras el dibujo exige seguridad de concepto y de técnica sin poder modificar al error. Al maestro mexicano le parece el joven dibujante "original" y que "se expresa con corrección de profesional que gozará de abundancia creativa", estas calificaciones que le da y que Cuevas no prodiga a todo aquel que viene en busca de su consejo o de sus palabras, son indicativas de que algo se resuelve en lo interno de este jovencito. Cuevas sostiene su aserto afirmando "me gusta esa precocidad y hay que mantenerlo bajo observación. Es un real hallazgo". Todo esto el dibujante mejicano me lo expresó en carta que se relacionaba en parte con dos originales de Anreus que él había visto, llevados por un amigo común a Méjico.

Hoy la obra del jovencito de Elizabeth está en San Juan y no sé, aparte de algunas notas periodísticas que han aparecido, qué reacción ha tenido el público conocedor, los coleccionistas, frente a la labor de un joven que, valientemente, desnuda su espíritu creador con verdadero desenfado y sin aborrecer la enseñanza recibida, primero en La Liga de Estudiantes de Arte, en Nueva York, donde pasó pocos meses y, más tarde, en el taller del escultor Mario



Homenaje a Antonio Artaud, tinta sepla; Alejandro Anreus.

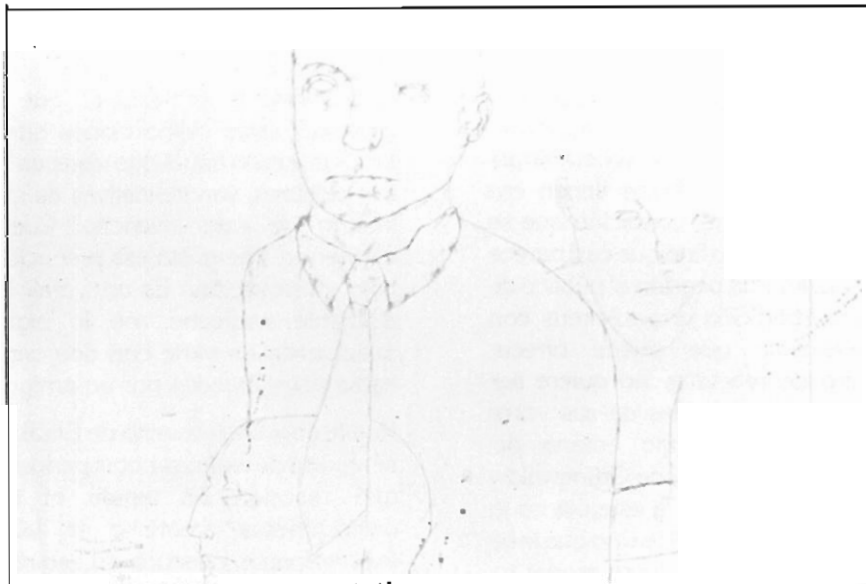
Santí. Los fundamentos racionales con que formó su conocimiento básico en ambos lugares, ahí están presentes. No hay supercherías ni subterfugios para encubrir deficiencias. Es profundamente honesto con lo que produce y mientras otros contemporáneos suyos, autodidactas o no, evaden su responsabilidad acudiendo a idioteces como la del llamado arte conceptual, refugio de incompetentes y tramposos, presea de artistas bastardos, Alejandro Anreus busca el camino de las raíces remotas y de la verdad. Por algo, ese gran crítico y filósofo que fue Eugenio D'Ors, dijo en cierta ocasión: "lo que no es tradición es plagio". Anreus cumple en su inteligente búsqueda con este aforismo del maestro catalán y se esfuerza para suplir una disciplina más larga que no recibió en talleres y aulas, con su intuición y, a pesar de sus abundantes lecturas - es lector impenitente que devora literatura en dos idiomas y de todos los tiempos- su

arte le sale limpio de cualquier inferiorización o dependencia. En sus personajes habituales hay sequedad y eliminación inteligente de lo superfluo. Nunca se revisten de intenciones proclives a lo literario.

Ojalá que el público puertorriqueño entienda lo que José Luis Cuevas ha dicho de este nuevo valor del dibujo latinoamericano: "Es un real hallazgo" y que sepa ver, sin mayores referencias, la consistencia de su labor. He ahí, en medio de San Juan, una muestra de una personalidad inédita, que merece atención. Al menos, yo se la presto creo en su futuro tanto como en su presente.

José Gómez-Sicre
Director

Museo de Arte Contemporáneo de América Latina.



Los abogados perdidos No. 8, tinta sepla; Alejandro Anreus.

IMPRESIONES SOBRE ARQUITECTURA

SEGUNDA PARTE ARGENTINA, BOLIVIA, PARAGUAY, PERU

DAMIAN BAYON

En mi examen reciente acerca de lo que se está construyendo en Sudamérica pasé dos semanas en Buenos Aires. Lo único positivo que puede decirse ocurre allí en este momento — en arquitectura de vanguardia a gran programa, al menos— es que por fin sale de tierra (después de diez años de postergaciones) la mole de lo que será la Biblioteca Nacional, proyecto que ganaron en su momento por concurso Clorindo Testa, Francisco Bullrich, y su esposa, la ya desaparecida Alicia C. de Bullrich.

Por lo demás casi no hay realizaciones interesantes que produzcan un choque saludable como los que hace más de una década provocaba el Banco de Londres (de Testa y sus socios, y el Banco Municipal de Préstamos y sucursales (de Solso colaboradores). Bien que mal, arrastrando sus imposibles lotes de terreno —estrechos, largos— y una férrea reglamentación municipal, Buenos Aires se contenta hoy con presentar sus angostas fachadas convencionales y sus monstruosas medianeras que “decoran” avisos siempre abusivos. En el mejor de los casos, lo que continúa creciendo en la “pampa de aire” son las torres de oficinas o residenciales, monótonas y poco imaginativas.

El talento, empero parece seguir existiendo sobre todo entre los más jóvenes. Lo que pudo comprobarse recientemente, al menos en forma teórica, en el concurso de proyectos para el nuevo Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires, que ganaron los arquitectos Miguel Baudizzone, Antonio Díaz, Jorge Erbin, Jorge Lestard y Alberto Varas.

Los otros proyectos también mostraban un nivel muy alto, confirmándose la sospecha de que si la Argentina no produce más obras importantes de arquitectura el hecho se debe, sobre todo, a la situación económica desfavorable que el país viene sufriendo de unos años a esta parte.

Mi opinión de lo poco que vi en Asunción, Paraguay, tiene que resultar involuntariamente parcial. La ciudad, físicamente hablando, en su marco natural de barrancas, río, arboledas bajo un cielo clemente, sigue constituyendo un sitio urbano ideal.

Si las primeras veces iba yo a Asunción en busca de un ya

casi desaparecido arte colonial, hoy, en cambio, me interesa más que nada ver el desarrollo de una arquitectura moderna que pudiera tener características propias. Pronto me convencí de que no era el caso, al menos por ahora. Sin embargo, tuve ocasión de visitar una estación de radio de diseño claro y limpio, y un local de baile deliberadamente informal, ambos debidos a un joven arquitecto: José Puentes, argentino naturalizado en el Paraguay. Vi también ciertas residencias particulares curiosas, del arquitecto Genaro Espinola y otras, no menos interesantes—y que ya conocía por fotos— del arquitecto-pintor Carlos Colombino, una de las figuras más destacadas del Paraguay.

Algunas de las casas de Espinola “imitan ruinas”, no demasiado lógicas, por cierto, en un país que necesita nuevos edificios con urgencia. O sea, que de acuerdo a lo visto, no se puede decir que en el Paraguay contemporáneo esté por afirmarse un verdadero estilo local de gran envergadura. Inútil buscar allí una arquitectura inspirada, por ejemplo, en las condiciones climáticas, en los materiales o en los procedimientos constructivos locales. Lo que vi no reflejaba—salvo en algunas residencias hechas por Colombino— ni siquiera una manera tropical de vivir, con grandes zonas de sombra, ni la ventilación cruzada tan deseable en climas cálidos.

Las construcciones visitadas me parecieron, cuanto más, tímidas y modestas imitaciones de una moda cosmopolita y anónima, la que busca formas y efectos sorprendentes y se contenta con instalar aparatos de aire acondicionado que no sólo deben solucionar los problemas de climatización sino representar, sin duda, un índice de elevado status social.

En Bolivia, mejor dicho en La Paz, mi sorpresa no iba a tener límite, sobre todo por el enorme crecimiento vegetativo, y no tanto por la calidad arquitectónica y urbanística de dicho crecimiento. En unos pocos años, la ciudad entera se ha desarrollado descomunadamente en el sentido vertical, hasta el punto de resultarme casi desconocida al bajar a ella desde el aeropuerto más alto del mundo. Salvo quizá la excepción del Hotel Sheraton, de la firma argentina Sánchez Elías, Peralta Ramos, Agostini, la nueva edificación sigue siendo

rutinaria dentro de las normas de la "modernidad impuesta desde afuera.

Muy interesantes, en cambio, me parecieron los proyectos del arquitecto local Gustavo Medeiros, trabajando con su equipo. Uno de esos proyectos, que me fue dado estudiar a través de una documentación muy completa, consiste en una urbanización que comprende —como espina dorsal— un monocarril exterior que corre a lo largo del valle de La Paz, flanqueado por una serie de edificios monumentales en sentido horizontal, sin emerger mayormente del actual perfil urbano. Ese proyecto espera aún una decisión favorable de las autoridades.

Mientras tanto, el gobierno boliviano le ha encargado a Medeiros y a su equipo, el estudio de cómo salvaguardar el casco antiguo de La Paz, proyecto que han llevado a cabo estos arquitectos con técnicos e historiadores especializados en los distintos aspectos de la cuestión. El informe consiste en varios gruesos volúmenes que pude consultar en el taller del arquitecto Medeiros. El y los suyos han llegado a la conclusión de que sólo seis casas coloniales podrían rescatarse en el centro antiguo de la ciudad. La inmensa mayoría de la edificación data, en efecto, del siglo XIX, lo que en Bolivia se suele llamar "época republicana", cuyo estilo corresponde más o menos a un modesto neoclasicismo.

Otra agradable sorpresa me aguardaba en el Perú o, para hablar con propiedad, en Lima, ya que mi paso por Puno o el Cuzco no reveló esta vez nada interesante en materia arquitectónica reciente (el excelente aeropuerto del Cuzco tiene ya unos cuantos años).

Acompañado del arquitecto peruano Frederick Cooper Llosa, logré contemplar de lejos y hasta penetrar en algunos de los nuevos ministerios en Lima. El de Defensa (arquitectos Jorge Ibérico, Héctor Tanka y José Lozano) no puede visitarse sin un permiso especial, lo cual es perfectamente comprensible: se impone como una moderna fortaleza vertical, inspirada en el "brutalismo" internacional de la hora.

El Ministerio de Pesquería —quizá más interesante como estructura— consiste en una gran torre con un hueco vertical en el centro de la composición, un poco como los hoteles estadounidenses Hyatt, del arquitecto John Portman, que está hoy tan de moda. El citado ministerio es obra de los arquitectos Miguel Rodrigo, Miguel Cruchaga y Emilio Soyer. La tónica de estos edificios monumentales, incluyendo el de Petroperú (arquitectos Walter Weberhofer y Daniel Arana), obedece a una concepción un tanto "imperial" de la arquitectura. El resultado visual de estas enormes moles autónomas que afirman su carácter tectónico contra el gris cielo limeño es plásticamente agradable.

De un funcionalismo menos monumental—pero quizás más eficiente— resulta la obra de los arquitectos Cooper Llosa, Antonio Graña y Eugenio Nicolini, responsables de algunas importantes obras como el Centro San Miguel y el nuevo edificio de la Universidad Católica.

Una crítica práctica y no teórica de algunas de estas recientes construcciones peruanas, sería el uso y hasta el abuso que algunos de estos jóvenes arquitectos hacen de vastas extensiones vidriadas que oponen —con intención sobre



Casa de Apartamentos Buenos Aires, Argentina. Arquitectos: Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard y Vargas · Foto Bayón

todo efectista— a grandes paños de muro tratados en hormigón aparente. Para censurar ese uso del *curtain-wall* hay que conocer las extrañas características climáticas de Lima, ciudad en donde no llueve nunca, hasta punto de no haber alcantarillas en las calles. Ahora bien, estos gigantescos vidrios inaccesibles se van recubriendo poco a poco de una película terrosa que les quita brillo y transparencia. Es un caso típico de inadaptación de una arquitectura que se quiere "nacional" a un estilo solamente "internacional".

En el Perú, uno de mis interlocutores permanentes desde hace muchos años es el citado arquitecto Cooper Llosa. Fue él quien me acompañó en mis visitas, quien me presentó a los jóvenes arquitectos con quienes tuve una sesión muy animada en que vimos diapositivas propias y ajenas, y donde pude palpar la situación actual que, para ellos, es difícil pero no insalvable.

Para Cooper Llosa, la situación arquitectónica de Perú o la más extensa de toda la América Latina (haciendo abstracción del gobierno de cada país) resulta generalmente una verdadera Torre de Babel. No se trata simplemente de incompreensión entre arquitectos entre si, sino —lo que es más grave— la incompreensión de los poderes públicos con los arquitectos y con el público en general. Sobre todo con esos usuarios que se ven obligados a utilizar arquitectura nueva y a vivir en esas ciudades a menudo mal planteadas por los mismos profesionales o la autoridades civiles.

La problemática es, pues, para Cooper Llosa, de carácter semilógico los conceptos que los arquitectos



Conjunto Habitacional Modular - Callao, Perú.
Arquitectos: Miguel Rodrigo, Miguel Cruchaga, Emilio Soyer. Foto Bayón.

comprendemos y con los que trabajamos, son esotéricos, más allá de la comprensión visual y ambiental de la masa. Irónicamente, la explosión demográfica ha proporcionado una solución —desastrosa pero de evidente descarga— gracias a la creación espontánea de suburbios marginales, esas villas miseria que rodean hoy todas nuestras grandes ciudades. A decir verdad, agrega este arquitecto peruano, la gente que llega del campo, en aluvión, han obligado a las autoridades, a los arquitectos y urbanistas, a replantearse los problemas y las soluciones. Con lo cual se demuestra una vez más la distancia que separa el enfoque teórico y estético del drama real, inmediato, que afecta a esa parte más necesitada de la población.

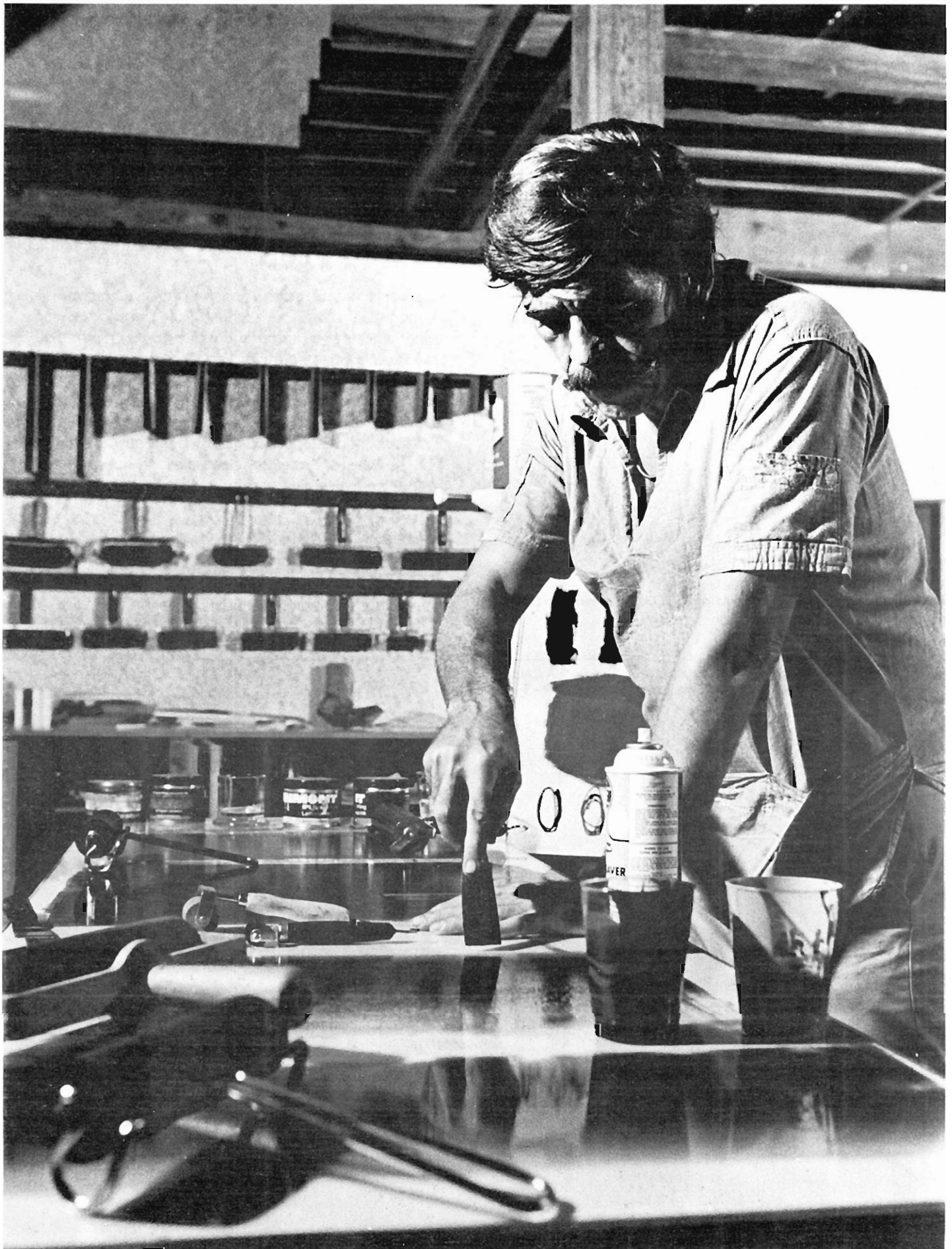
Con este telón de fondo y ante los problemas económicos y demográficos que se plantean a lo largo de todo el continente, fácil es comprender que desde un punto de vista absoluto, la buena arquitectura latinoamericana no está —no puede estar— al nivel técnico de lo mejor que se hace actualmente en los países superdesarrollados. Esta aparente desventaja quizá favorezca a los arquitectos del Tercer Mundo que, por una razón o por otra, pueden contar con todos los medios deseables y que, pudiéndolo, renuncian a ellos en busca de algo más serio, más sincero, más permanente.

Damián Bayón, historiador, profesor y crítico de arte argentino, obtuvo su doctorado en historia de la Sorbonne. Ha escrito varios libros sobre arte hispanoamericano y en la actualidad está trabajando en una obra en dos tomos sobre arte colonial latinoamericano.

Tomado de América. Revista publicada por la Secretaría General de la O.E.A. en español, inglés y portugués.

Facultad de Ingeniería Ciudad Universitaria de Uro, Bolivia. "LA CALLE ESCALERA" Arquitectos: Franklin Anaya y Gustavo Madellos - Foto Bayón.





López-Dírupe en su Taller.

NUEVOS GRABADOS DE DIRUBE: UN HALLAZGO REVOLUCIONARIO

Ricardo Pau-Llosa

Los últimos grabados de Rolando López Dirube, exhibidos hasta el 30 de agosto en el Museo de Bellas Artes del Viejo San Juan, representan un hallazgo revolucionario para la concepción del grabado como medio de expresión y reproducción artística. Titulados, "Desarrollo de una Esfera," y evocando el allanamiento (o desarrollo) de una esfera a la manera de un **mapamundi**, estos grabados encierran un complejo de ideas y resoluciones a niveles técnicos y estéticos que están destinados a ocupar un lugar de gran importancia en la historia del grabado en madera, y muy especialmente en el grabado como es conocido hasta ahora en Latino América. Dirube ha descubierto la manera de hacer una edición en la cual todos los grabados son distintos, y cuya edición puede concebiblemente alcanzar cifras de hasta medio millón de grabados.

Una edición se define por los medios utilizados. Los tacos de impresión tienen que ser los mismos; la prensa, las tintas, y demás factores de impresión tienen que ser idénticos. No se define una impresión por los efectos visuales que se realizan con los mismos medios. O sea, el hecho que Dirube realice grabados que sean todos distintos, pero usando los mismos medios, los mismos tacos, la misma presión, la misma concepción, es uno de los logros revolucionarios de esta serie de grabados.

El diseño, inspirado en el desarrollo de una esfera a manera de una cartografía, es completamente abstracto. Revela y representa la estructura esencial de una esfera sin, en ningún momento, dar una imagen o ilusión de una esfera. Se preserva en estos grabados con absoluta fidelidad la naturaleza bidimensional del medio, el papel, con que se trabaja. El diseño, a su vez, permite que la esencial continuidad dinámica de la esfera sea más palpable que si estuviéramos ante una esfera tridimensional. El hecho de que podamos percibir la continuidad radical de la esfera en un diseño puramente bidimensional y potencialmente infinito es otro de los alcances revolucionarios de estos grabados.

El diseño puede alcanzar hasta medio millón de permutaciones, siendo así posible de crear una infinidad de grabados, cada uno de los cuales puede convertirse en una edición tradicional, de una cantidad específica de grabados idénticos en diseño y color. Dirube ha utilizado una computadora especialmente programada para ampliar y seleccionar las permutaciones deseadas. La computadora no es, para Dirube, un instrumento creativo, sino puramente una herramienta analítica que le permite expandir el número de permutaciones de un diseño que él realizó por sí solo. En este sentido la computadora es una extensión propiamente usada de la mente humana; es una metáfora de la mente analítica.

Los grabados están impresos con cuatro módulos, algunos de los cuales son utilizados al revés para hacer un total de nueve tacos usados en cada grabado. Dos franjas dominan los grabados, la de arriba es ancha e impresa completamente en relieve, sin color, la de abajo es estrecha y es impresa en distintos colores. La de arriba no es igual, en diseño, a la de abajo, representando un alargamiento de otro desarrollo diferente al diseño de abajo. Dirube así plantea otra dimensión de las permutaciones posibles del diseño. O sea, es infinito en cuanto a colocación y variedad de secuencias relacionables, y también es infinito en cuanto a alargamiento o estrechamiento del diseño original. Existe una capacidad en este diseño de ser modificado y permutado cuantitativa y espacialmente. A su vez, puede el diseño de los grabados ser utilizado en realizar murales de enormes extensiones de superficie. En sí, éste fue el concepto original de estos grabados modulares, e inclusive se realizaron cientos de murales con este sistema de módulos en Dorado, Puerto Rico y en Caracas, Venezuela.

Vistos estos grabados dentro del panorama de todas las obras exhibidas en la Quinta Bienal de San Juan, se destacan estos grabados por la fidelidad total al medio en que se realizan. En casi todos los casos, el diseño reproducido en un

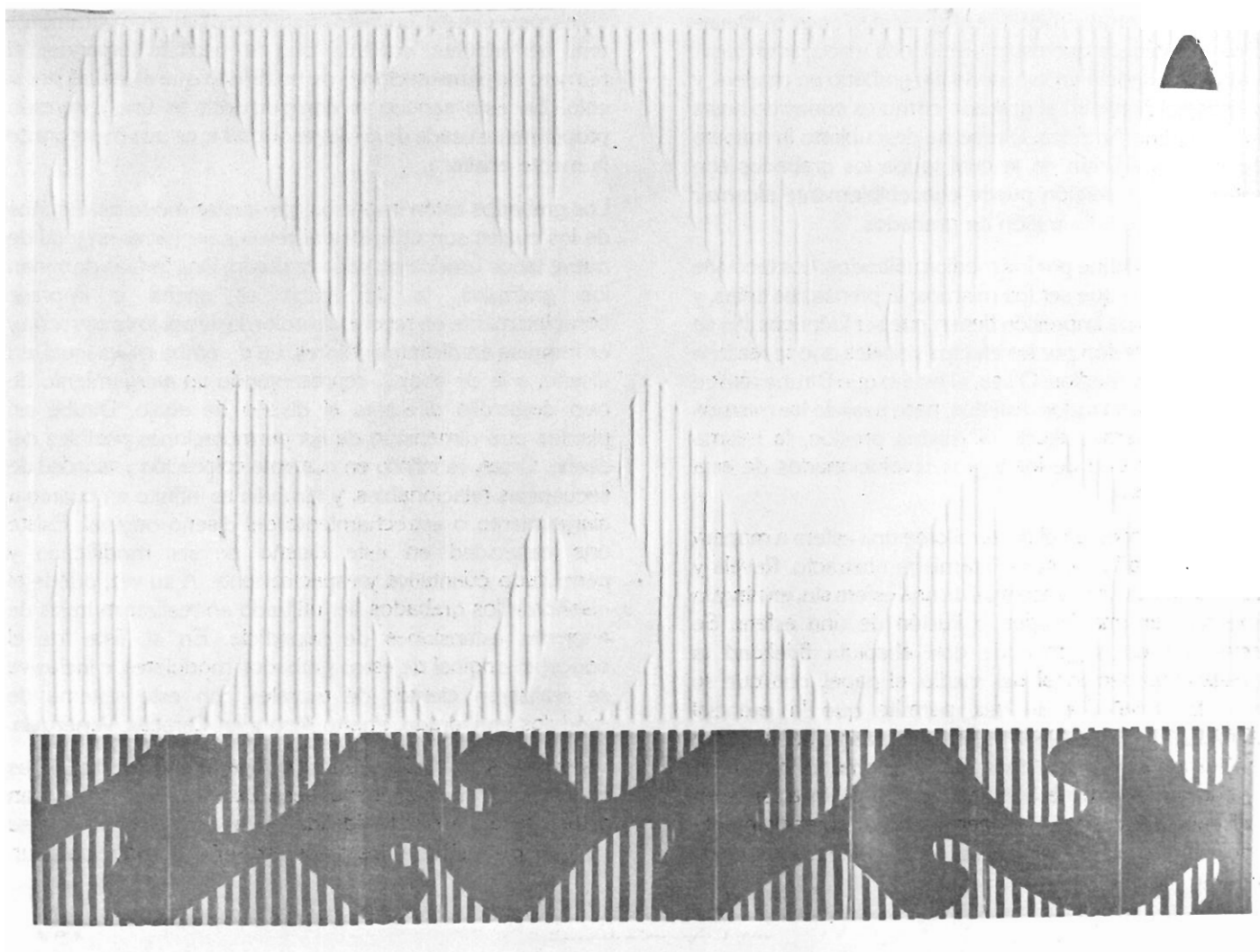
grabado se ha realizado con anterioridad en dibujo, óleo, o acuarela, y es luego llevado al grabado. No es éste el caso de Dirube. A pesar de ser un muralista y pintor excelente, y un gran escultor y dibujante, sus grabados son concebidos y realizados absolutamente dentro de los marcos del medio. Estos grabados de Dirube solamente se pueden realizar como grabados, mientras que en la mayor parte de los grabados realizados a través de la historia de este medio, el diseño puede ser realizado perfectamente como dibujo, óleo, o acuarela, e inclusive puede en muchos casos ser transferido a otros medios dentro del grabado, del aguafuerte a la litografía, o serigrafía, etc. La serie, "Desarrollo de una Esfera" solamente puede existir como grabado, pues descubre que la verdadera naturaleza del medio es permitir infinitas variaciones sobre un diseño, dentro del riguroso marco de una edición.

Estoy seguro que con el tiempo surgirán numerosos grabadores y artistas que verán los nuevos horizontes que

este hallazgo les abre y no vacilarán en imitar estos grabados. El "Desarrollo de una Esfera" representa la más avanzada frontera del grabado contemporáneo, medio que desde hace años ha dejado de verse como un vehículo de reproducción y es ya un medio con pensadores y creadores independientes y con una actitud completamente creativa ante él. Dirube, a diferencia de muchos que reproducen diseños a través del grabado, es un verdadero creador con el grabado.

Ricardo Pau-Llosa, es un crítico especializado en arte latinoamericano, y dicta cursos universitarios sobre esta materia en Florida International University, Miami, Florida. Pau-Llosa es el autor de un libro sobre Dirube, publicado en Madrid por ALA Art Editions y Editorial Playor en 1979.

"Desarrollo de una esfera" 1981 · Grabado en madera.



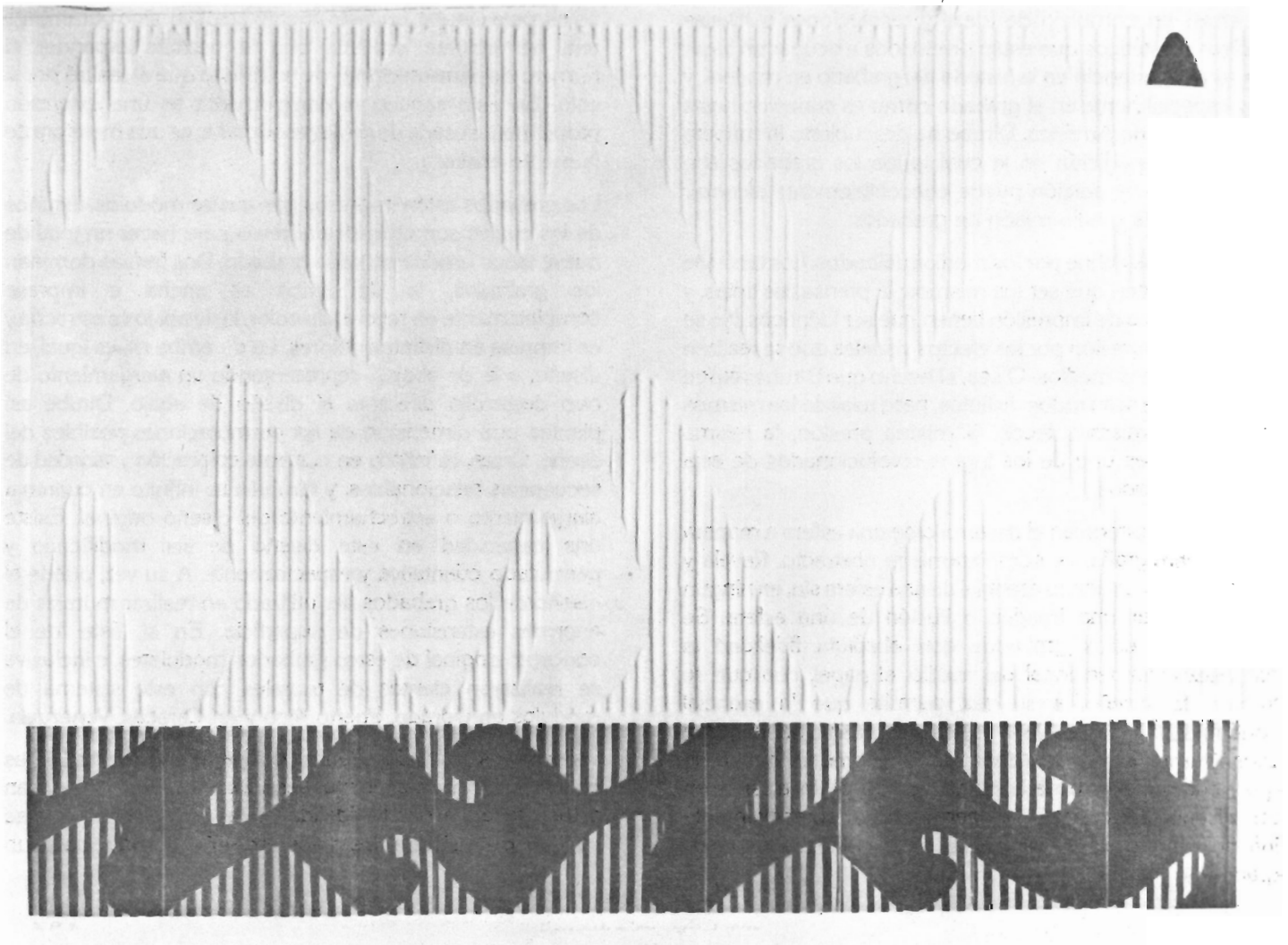
grabado se ha realizado con anterioridad en dibujo, óleo, o acuarela, y es luego llevado al grabado. No es éste el caso de Dirube. A pesar de ser un muralista y pintor excelente, y un gran escultor y dibujante, sus grabados son concebidos y realizados absolutamente dentro de los marcos del medio. Estos grabados de Dirube solamente se pueden realizar como grabados, mientras que en la mayor parte de los grabados realizados a través de la historia de este medio, el diseño puede ser realizado perfectamente como dibujo, óleo, o acuarela, e inclusive puede en muchos casos ser transferido a otros medios dentro del grabado, del aguafuerte a la litografía, o serigrafía, etc. La serie, "Desarrollo de una Esfera" solamente puede existir como grabado, pues descubre que la verdadera naturaleza del medio es permitir infinitas variaciones sobre un diseño, dentro del riguroso marco de una edición.

Estoy seguro que con el tiempo surgirán numerosos grabadores y artistas que verán los nuevos horizontes que

este hallazgo les abre y no vacilarán en imitar estos grabados. El "Desarrollo de una Esfera" representa la más avanzada frontera del grabado contemporáneo, medio que desde hace años ha dejado de verse como un vehículo de reproducción y es ya un medio con pensadores y creadores independientes y con una actitud completamente creativa ante él. Dirube, a diferencia de muchos que reproducen diseños a través del grabado, es un verdadero creador con el grabado.

Ricardo Pau-Llosa, es un crítico especializado en arte latinoamericano, y dicta cursos universitarios sobre esta materia en Florida International University, Miami, Florida. Pau-Llosa es el autor de un libro sobre Dirube, publicado en Madrid por ALA Art Editions y Editorial Playor en 1979.

"Desarrollo de una esfera" 1981 - Grabado en madera.



MATTA

OBRA GRAFICA

Por: Luigi Marrozzini

Como parte de las actividades de la Quinta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano se le rinde un homenaje al distinguido artista Roberto Matta. La exhibición en el Museo de Arte e Historia del Municipio de San Juan reúne unas 200 obras, seleccionadas de entre más de 500 obras que el maestro ha producido durante estas cuatro décadas. El catálogo en preparación describe solamente las obras producidas entre el 1944 y 1969, ya que ha sido diseñado para acompañar y cumplimentar el catálogo que preparó Germana Ferrari: "Matta, Obras Gráficas, 1969-80" publicado en ocasión de la exposición suya en Viterbo, Italia, en mayo de 1980. Ambos catálogos cubren todas las obras que se exhiben en esta retrospectiva, incluyendo su litografía más reciente - el cartel diseñado por el artista para la Quinta Bienal de San Juan.

La simple lectura de la biografía de Matta es un poco el recuento de la Historia del Arte de este último medio siglo, ya que él contribuyó con su múltiple actividad de pintor, grabador, diseñador, escritor y activista cívico al desenvolvimiento de los eventos que se han vuelto historia.

Todo empezó cuando el entonces joven arquitecto chileno cambia, sin titubear, el estudio del famoso Le Corbusier en

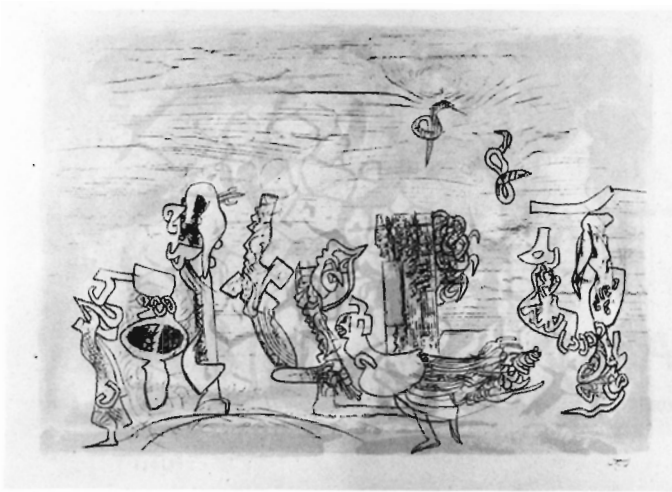
París, donde trabaja entre el 1934-1935, por la más excitante inspiradora compañía de los surrealistas, mucho más a tono con su personalidad. André Breton mismo, el teórico del movimiento (que había conocido a través de Dalí, y éste último a través de García Lorca) lo introduce al Surrealismo.

Ya en el 1938, después de haber contribuido en el **Minotaure**, la revista de arte más importante de la época, y de haber participado (con la obra "Psychological Morphologies") en la exposición internacional del Surrealismo, su formación surrealista estaba completada. Llegó tarde y era el más joven de los artistas que integraban el grupo, pero igualmente supo conseguir ser innovador dentro del movimiento.

Dicen que Matta es un hombre de suerte. Su misma fecha de nacimiento, el 11-11-11, es un número de cábala que sugiere extraños poderes de magia. Georges Visat, su maestro impresor preferido, al describir el proceso empleado por el artista en la preparación de un aguafuerte, casi parece confirmar esta teoría cuando dice que "un cuchillo, un hilo de hierro, una esponja metálica, una roceada de ácido es lo que este alquimista necesita para transformar el plomo en oro".



Noche de apertura
Exposición Matta.



Roberto Matta · Litografía · Serie Burundún · "GUSANO".

Parfraseando a Visat, diría que con una yarda de hilo, y un poco de color... voilà, el mago transforma las ideas en pintura; porque Matta es pintor de ideas y no se debe al caso o a un cálculo supersticioso el descubrimiento de esos nuevos horizontes, o la creación de ese universo tan personal. Un mundo extraño que surge de su efervescente imaginación, animado de máquinas totémicas, de formas cristalizadas, vibrante, envuelto en espirales y ondas en continuo movimiento- un espacio activo en el espacio.

Cuando en el 1939, junto a Dalí, Masson, Breton, Tanguy, Ernst, Man Ray, Duchamp, etc. llega a los Estados Unidos de América, lleva consigo un incalculable bagaje de ideas y de conocimientos.

Sus teorías y las de sus compañeros influenciaron toda una nueva generación de jóvenes artistas americanos (Motherwell, Gorky, Rothko, Pollock, etc...) que sucesivamente creaban el expresionismo abstracto. La **automatización absoluta de Matta** estará a la raíz del American Action Painting.

Después de la Segunda Guerra Mundial; Vietnam, y después,



Roberto Matta · Litografía. Serie Burundún · "MORTADEL".

Chile. Este último período se caracteriza por una preocupación cívico-política del artista. Preocupación que se refleja en su obra. Matta se identifica siempre más con el repudio a las dictaduras militares y su obra será una continua denuncia contra la agresión y el fascismo.

A pesar de que la obra expuesta, por obvias razones, está limitada a un sólo medio de expresión del Maestro y sobre todo, a pesar de las limitaciones de espacio que no nos permitió presentar todas las obras reunidas en San Juan (unas 250 de más de 500 producidas), todavía creo que la exposición consigue ser una de las más representativas que se haya nunca hecho de la gráfica de este importante maestro latinoamericano.

La organización de esta retrospectiva no hubiera sido posible sin el concurso y la ayuda directa de numerosos colaboradores. Quiero expresar mi profunda gratitud a todos aquellos que me han asistido en esta gestión, particularmente al maestro Matta y su esposa Germana



Roberto Matta · Litografía · Serie Burundún · "TROMPETROYA".

Ferrari; por haberme ayudado con sus sugerencias para la publicación e impresión en Florencia de la litografía y cartel oficial de la Quinta Bienal, y por haber completado esta muestra facilitando unas 85 obras de su colección privada. Agradezco a Riva Castleman del Museo de Arte Moderno de Nueva York, por haberme dirigido al Sr. Lawrence Saphire; y a este último por haber tomado licencia de sus deberes diarios para dedicarse a la preparación de la introducción y notas del catálogo en preparación, además de haber facilitado obras de su colección privada; Gabriel Austin, Timothy Baum, Max Clarac-Séan, Stuart Coyne, Maxwell Davidson, Allan Frumkin, Jean Hugues, Arturo Swarzhz, y al Sr. y Sra. Gabriel Suau por proveernos de obras, informaciones, fotografías, tiempo y atención para el éxito de la exhibición.

Por último quiero agradecer la atención y ayuda de Doña Leticia del Rosario, René Torres, Víctor M. Gerena y Luis Maisonet, todos ellos del Comité Organizador de la Quinta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, cuyas decisiones y respaldo moral, técnico y material, han hecho posible la realización de esta importante retrospectiva.

¿ES ARTE LA FOTOGRAFIA?

Oswaldo García



"PRIMAVERA" C. 1876 - Roberto Demachy

Casi todos hemos participado de una u otra forma en el desarrollo desmesurado de la fotografía en los últimos años. La labor de los fabricantes de equipo y materiales ha sido tan eficaz en cuanto a mercadeo se refiere que se encuentran hasta en la farmacia de la esquina. Su uso ha sido tan simplificado que usted abre el obturador de su máquina y hay millones que hacen lo demás. Esta industria billonaria ha facilitado tanto el procedimiento fotográfico que tenemos cámaras que usted escoge el sujeto, hace la composición por el visor, oprime el botón y ya está lista su película para ser procesada. En ocho horas la tendrá colocada en su álbum. Si dispone de un sistema Polaroid sencillamente espere segundos y verá la imagen reproducirse en sus manos. Tan fácil como todo eso. Pero a mi entender es ahí donde está la gran falla; solamente un número reducido comprende lo que ha sucedido, la ciencia envuelta.

Las revistas hasta ayer dedicadas exclusivamente a las bellas artes han creado un sitio en el mundo de la compraventa a las reproducciones fotográficas junto a la pintura, al dibujo, la escultura y el grabado. En todos sus números aparecen artículos, demostraciones del uso de equipo y materiales, anuncian la disponibilidad de libros sobre la vida y milagros de fotógrafos vivos o desaparecidos, guías para coleccionistas, y los precios pagados en la última subasta efectuada; fabulosos, y aquí el tan manoseado vocablo está justificado en ausencia de otro más descriptivo. En añadidura a la labor de libros y revistas no falta la tenaz presión ejercitada por las galerías que exhiben y venden fotos, por críticos de arte, y por todos los que han visto mermados sus utilidades por lo difícil que es hoy día encontrar mecenas capaces de pagar los precios de las obras de los maestros de la pintura, la escultura, etcétera. Se han visto obligados a buscar un sustituto al alcance del bolsillo de coleccionistas; bastante esquilmo por cierto. Pero lo encontraron en la fotografía. Empezaron ofreciendo escenas de guerras del pasado, jefes indios y vaqueros, retratos de personalidades de la historia y añoranzas del ayer romántico. Entonces llegó el triunfo de los que por años

lucharon por ver a la fotografía codeándose con las bellas artes y ahí se desbocó la cuadrilla.

Para que tengamos una visión más clara de cómo empezó todo este empeño retrocedamos hasta el siglo pasado, más o menos al año 1850 como punto de partida en nuestra peregrinación por la historia de la fotografía. Desde entonces hasta un poco después de la primera década de ese siglo - aunque hubo muestras espaciadas hasta el año 1930 - la fotografía y la pintura se influenciaron mutuamente. Las lentes de entonces estaban construidas de tal manera que producían una imagen suave, difuminada. Esto impulsó a algunos pintores de la escuela impresionista hacia la pincelada larga para crear un efecto similar. Otros dejaban fuera de la tela parte de una edificación, coches y caballos: enfoque fotográfico indudablemente. Maurice Utrillo pintaba las famosas calles del Montmartre de la época directamente de postales de Eugene Atget. (1854 - 1927) Del otro lado O. G. Rejlander, llamado el "Padre de la Fotografía Artística", se esforzaba por conseguir la mayor aproximación posible a los fenómenos pictóricos. (1854); Henry Peach afirmaba que la imitación de la pintura significaba el ideal absoluto. (c. 1854) Robert Demachy, pintor, fotógrafo aficionado y escritor (1859 - 1938) consideraba al negativo paralelo al fondo de un óleo y mostró gran entusiasmo por los procesos nobles y por el trabajo en el positivo para hacer de cada obra una auténtica actividad creadora. Fueron muchos los temas en común para pintores y fotógrafos: paisajes y escenas callejeras con neblina, escenas campestres con luz sobre las copas de los árboles, bodegones con objetos de vidrio que por refracción o reflexión lograban suavizar los rayos de luz entre otros.

Así vemos a la fotografía enraizada al estilo impresionista, especialmente desde 1890 hasta la Primera Guerra Mundial cuando empezaron algunos a protestar porque ese estilo acentuaba los elementos exclusivamente pictóricos en perjuicio de la característica netamente fotográfica y por

ende la razón para que la fotografía no obtuviera reconocimiento como una actividad aparte. Tampoco faltaron los pintores que tildaron a los fotógrafos de imitadores y los que despreciaban su obra.

Al terminar la guerra, 1918, la fotografía artística perdió gran parte de su fuerza de atracción, muchos se encaminaron hacia la exactitud, aunque algunos continuaron con los procesos nobles mientras la mayoría se inclinaron hacia los productos que ofrecía la industria. Empezaron a verse exposiciones de retratos, bodegones y paisajes desde un punto de vista más objetivo, realista, divorciado de la influencia artística: el nuevo realismo. Esto causó desavenencias y discusiones entre los seguidores de una u otra escuela hasta su punto culminante en 1928 cuando Renger-Patzsch, alemán, en su libro *El Mundo Es Hermoso* resumió con las siguientes palabras su rechazo por los distintos medios de expresión pictórica: "Dejemos la pintura en manos de los pintores e intentemos con los medios de la fotografía crear imágenes capaces de resistir por sí solas... sin prestamismos de la pintura".

Comenzaron entonces las fotos de plantas y flores con desacostumbrada proximidad, de edificios modernos, de lugares de trabajo, de maquinaria y temas sobre el diario vivir y las múltiples ocupaciones del ser humano.

Algo similar ocurrió en Estados Unidos de Norte América cuando en 1902 el grupo llamado de "La Secesión Fotográfica" declaró su adhesión a un estilo que no negara la cualidad inherente de la fotografía: realismo. En su parte principal este grupo estaba compuesto por Alfred Stieglitz, Clarence White, Gertrude Kaesebier, Edward Steichen y Alvin Langdon Coburn. Podía comprobarse entre ellos diversidad de particularidades estilísticas aunque mantenían en común su interés principal.

El nuevo realismo ejerció gran influencia en la reproducción fotográfica para la publicación. En este campo fueron los jóvenes los que más se destacaron. Es interminable la lista de nombres de los que retrataban los ejes de una rueda con la misma frialdad que a un obrero de pie frente a su máquina, o a un soldado en sus ejercicios diarios. Todos bajo la consigna que la fotografía era un medio para la reproducción de la belleza técnica no un medio para la expresión artística.

No hacemos justicia a la fotografía al medirla con la misma vara que se mide a la pintura. Son medios distintos utilizados para obtener un producto terminado además de que el pintor escoge sus utensilios mientras que no es así en la fotografía. El pintor tiene a su disposición, tela, papel o madera; óleo, pintura acrílica o esmalte; pinceles o espátulas, etcétera. Con tan sólo tres pinceles y tres tubos de color puede producir variedad de texturas e incontables combinaciones de tonos y colores. Si durante el proceso nota que necesita materiales diferentes a los que usa para llevar a finalidad su concepto tiene libertad de cambiar cuantas veces sea necesario de acuerdo con su sensibilidad y expresión artística. El fotógrafo está limitado por el objetivo que utiliza ya que éste responde únicamente a las leyes de óptica; las lentes sólo ven de una manera, no así el pincel del pintor. La máquina fotográfica tiene también limitaciones

incontrolables por el fotógrafo. La película que utiliza grabará únicamente los rayos de luz que pasen por la lente de acuerdo con el mecanismo del obturador. Por eso muchos pintores, críticos de arte, esteticistas y no pocos fotógrafos opinan que tantas limitaciones impuestas a la libre expresión del fotógrafo restringen las posibilidades de que la fotografía pueda ser considerada arte. Los insatisfechos con esta aseveración utilizan filtros, ángulos, retoque, juegos de luces artificiales y procesos para crear los efectos artísticos deseados, pero no pueden crear de la nada como el pintor. El fotógrafo por necesidad tiene que trabajar con realidades de la vida lo que no le permite crear situaciones imaginarias producto de su mente creadora.

En nuestros días se asegura que la obra abstracta es la criatura legítima de la mente del artista que lo demás es producto de la observación o conocimiento de situaciones, paisajes o personas existentes. Si esto es aceptado como correcto el fotógrafo queda en desventaja al no poder competir en igualdad de condiciones.

Es así como tendremos que llegar a la conclusión que la pintura es un medio objetivo y la fotografía un medio objetivo en cuanto a que el fotógrafo trabaja con un instrumento que reproduce lo que ve y no el concepto.

Pero la fotografía tiene méritos suficientes para justificar su existencia por sí sola. Tiene el poder de captar un momento en la vida de un pueblo o de una persona; los límites de la fotografía los impone el espectador con su mente inquisitiva mientras que los límites de la pintura los enmarca el marco



"LUCHA" Por Roberto Demachy · Enero de 1904.

alrededor de la misma ya que es una composición premeditada que incluye lo necesario para llevar el mensaje y nada más. El retrato se ciñe a una realidad en la cual creemos y no así la pintura que siempre nos deja la duda si lo que muestra es o no real.

Es el fotógrafo la llave. Es él quien ha de ser selectivo en los temas que escoja, en el momento adecuado, en el ángulo que escoja, en la luz, y más importante aún es que ha de ir más allá de lo que a simple vista se destaca y ha de buscar "las cosas que existen detrás de las cosas", (Fellini) y el que debe tener sensibilidad para revelarlas con su cámara.

¿Se imaginan ustedes nuestro mundo actual sin la fotografía? Entre otras cosas no habría Play Boy, Art in America, Art News, placas de rayos X, ni Hollywood. Por lo tanto requerimos lentes para máximo detalle, papeles compactos de brillo para mejor reproducción, escuelas para capacitar al personal que obtenga la instantánea del alambrista que ha perdido el equilibrio y viaja a gran velocidad al encuentro de su muerte. Este tipo de foto es la que produce fama y fortuna al feliz mortal que la obtenga; aunque no sea arte; a menos que nos ciñamos estrictamente al significado del vocablo según el diccionario de la lengua.

Veamos: arte - conjunto de procedimientos para producir cierto resultado en oposición a ciencia, considerada puro conocimiento independiente de toda aplicación, y a naturaleza, considerada como potencia que produce sin reflexión.

(2) habilidad, destreza para hacer ciertas cosas.

Pero ello le importa un pimiento al que la logra. ¡Y pensar que lo importante es estar en el momento en el lugar preciso, observando la acción con una cámara fotográfica lista para actuar!

Por lo expresado con anterioridad a nuestra excursión al diccionario no pretendo concluir que no haya arte en la fotografía para la prensa diaria. Nada más ajeno a mi pensamiento. Opino que es arte, y es tiempo que me exprese, cualquier fotografía sin importar su estilo, época,

tema o quien sea su creador si refleja la sensibilidad, la expresión y personalidad de quién la creó si cumple con los requisitos de composición y si presenta un tema de interés para el espectador. Hay arte en una buena fotografía y no hay en una mediocre; y bajo ese epígrafe clasifico la mayoría de las que andan por esos mundos de Dios. Una buena foto ni sale ni queda. A diario escucho: ¡qué bien quedaste! y ¡qué bien saliste!; y luego la pregunta, necia por demás, ¿qué cámara usas? Como si la cámara hiciera la fotografía. La fotografía ni queda ni sale. Se hace en el momento mismo de oprimir el botón que abre el obturador, buena o mala. Y para eso hay que conocer el oficio igual que para cualquier otra actividad. No es arte porque se exhiba en una galería cuyo interés primordial es vender, vender aunque engañen al comprador que por regla general tampoco sabe lo que es una buena fotografía y lo que necesita es consejo sano y desinteresado.

No me interesa que mi obra sea considerada arte. Soy, y he sido por años, un apasionado a la fotografía y tengo conocimiento de la utilidad del canasto de los desperdicios; el mejor amigo del fotógrafo. Trabajo para mi satisfacción personal aún cuando los procesos se rebelan o se ponen difíciles, quizás es que me pongo más exigente con el decurso de los años.

Hay tres grandes fotógrafos a quienes admiro sobre los demás: Robert Demachy, Edward Steichen y W. Eugene Smith. El estudio de sus obras y experimentos me han ayudado a mejorar en mi empeño. Demachy era de la escuela pictórica y trabajaba, y lo lograba, por conseguir un original de cada una de sus obras las cuales solamente podían repetirse tomando una foto del trabajo terminado. Edward Staichen perseguía el realismo a través de los procesos nobles e hizo verdaderas joyas de arte mediante el proceso del bromóleo, las que siempre serán consideradas entre las mejores de todos los tiempos. Del 1947 al 1962 fue el curador del departamento de fotografía del Museo Nacional de Arte de Nueva York. Eugene Smith es el hombre que más causas ha peleado en beneficio de la humanidad



RODIN, EL PENSADOR
Edward Steichen, París 1902.

con una cámara. Tuve el privilegio de conocerlo personalmente durante su visita a Puerto Rico, creo que la única, y cuando le escuché su figura tomó proporciones gigantescas: "cada hombre pelea con su arma fovorita para tener oportunidad de triunfar, la mía es una cámara"; "todo hombre debe luchar para hacer un mundo mejor para él y sus semejantes". Como fotógrafo es uno de los grandes y como ser humano, un gigante. Su obra y estilo son inconfundibles y muy personales. Invito a los preocupados a estudiar la obra de estos tres artistas con la seguridad de que compartirán conmigo mi admiración por ellos.

Durante la existencia de la fotografía en Puerto Rico no ha sucedido nada digno de especial mención. He coleccionado fotografías relacionadas con nuestra historia durante muchos años y aún no he encontrado un daguerrotipo, una impresión en hojalata o en cristal hechos en nuestro país, tampoco nada relacionados con los procesos nobles; tampoco fueron populares en Estados Unidos. No tengo información sobre experimentos serios, innovaciones o movimientos por los nuestros, nativos o residentes. Hemos contado con buenos profesionales dedicados preferentemente al retrato de estudio mediante procesos comerciales. Un gran número conocían muy bien su oficio y otros eran tan buenos como los buenos de la época en cualquier lugar; sus nombres sólo esperan ser rescatados de la paz en que descansan cuando se escriba La Historia de la Fotografía en Puerto Rico; labor ingente pues la información está diseminada por todo el territorio nacional. También habrá que mencionar a nuestros fotógrafos reporteros, los que con sus cámaras grabaron momentos de nuestra vida de pueblo en Puerto Rico Ilustrado, La Correspondencia, El País, La Democracia, Alma Latina y otros.

Hasta hoy nadie se ha atrevido a establecer, imitando la moda en Estados Unidos, una galería para la venta de fotografías como artículo para coleccionistas. Dudo del éxito de tal empresa en nuestro ambiente. Aún no ha llegado el momento. Hoy solamente se solicitan los servicios de los profesionales para actividades comerciales y familiares cuando la ocasión requiere algo de mejor calidad que la que ofrece la **Instamatic** familiar.

Hay un crecido número de personas interesadas en estudiar fotografía, de ello me he percatado durante las charlas que he ofrecido en nuestros centros de educación superior. Muchos de los entusiastas han tomado cursos en escuelas dedicadas a esa enseñanza; pero sin ánimo de entrar en polémicas opino que en términos generales la enseñanza es deficiente. Les enseñan estrictamente lo elemental y con ese bagaje y la mejor máquina fotográfica que puedan comprar se lanzan a tomar fotos que no dicen nada. En otras palabras, les enseñan a escribir su nombre y luego despachan la clase. Todavía no he conocido un egresado de esas escuelas que hable de expresión, de sensibilidad o personalidad, de "meterse dentro del marco de la fotografía," como diría Siskind. Nunca han visto un daguerrotipo y nada conocen del proceso para lograrlo o restaurarlo; la frase "procesos nobles" no tiene ningún significado para ellos y para saber a dónde venimos. Donde no se venera piadosamente la herencia del pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperamos que brote un pensamiento original ni una idea dominadora": Meléndez

Pelayo.

Las exhibiciones que he presenciado, con una o dos excepciones, dejan mucho que desear. Hace unos años traté de fomentar la creatividad y utilizando la coyuntura del nombre de UNESCO de Puerto Rico celebramos certámenes que llamamos Salón de Fotografía Nacional 1, 2 y 3. Al tercero me resistí a continuar. Cada año era más de lo mismo. En una o dos ocasiones compareció un trabajo interesante, de ordinario nada que no hubiera aparecido en las revistas de la industria. De una exhibición de otro grupo se ocupó la señora Myrna Rodríguez en su columna del San Juan Star. Estuve conteste con todo lo expresado por ella. Como dato adicional ofrezco lo siguiente: a ninguno de nuestros certámenes compareció uno sólo de los fotógrafos de experiencia. Posiblemente se consideraban muy superiores a los otros concursantes. Mi opinión es que no tenían nada que presentar.

Sería injusto si no menciono el grupo de Sor Isolina Ferré de la Playa de Ponce. Lo que produce es de calidad indiscutible. Proyectan su comunidad con verdadero amor y se palpa. No conozco, ni sé quien es el director técnico y artístico del grupo pero da muestra inequívoca de que conoce su profesión y ha sabido inspirar e infiltrar una gran dosis de sensibilidad en sus estudiantes.

Para poner punto final copio lo siguiente de Ralph Steiner para su consideración: "La búsqueda de la creatividad se hace muy difícil especialmente para la juventud porque hay una infinidad de verdades y cada uno debe encontrar la suya".

Encontremos nuestra verdad y seremos fotógrafos artistas y mejores seres humanos.



"INOCENCIA" C.1970 - Osvaldo García



LA QUINTA BIENAL

Por: Samuel B. Cherson

Desde su creación en 1970, la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano se ha convertido en uno de los mayores acontecimientos culturales de Puerto Rico. Es oportunidad única para aquilatar el progreso de los artistas continentales en este medio; es punto de convergencia para prominentes artistas, críticos y directores de museos extranjeros; es catalizadora de una intensa actividad plástica paralela, en instituciones públicas y galerías privadas. Y es, sobre todo para los grabadores puertorriqueños, útil vehículo de comparación y recuento.

Es también, como desgraciadamente ha venido a demostrar de nuevo la Quinta Bienal de este año, campo de batalla ideológico entre los artistas locales y los organizadores gubernamentales del evento. En 1976, en ocasión del Bicentenario de los Estados Unidos, un boicot encabezado por Lorenzo Homar, el Decano de los grabadores puertorriqueños, motivó la cancelación del evento ese año, no volviéndose a celebrar hasta 1979; en la presente oportunidad, la misma táctica fue inicialmente contemplada y descartada como contraproducente, optando en vez la mayoría de los artistas gráficos por montar una exposición separada de la Bienal, en protesta "contra la crasa incompetencia y la politización anexionista de la actual Dirección del Instituto de Cultura Puertorriqueño, y contra la exclusión del sector artístico de la organización de la Quinta Bienal de San Juan."

Ante estas amenazantes circunstancias, el nuevo equipo organizado del Instituto de Cultura ha enfatizado la nutrida participación numérica, tanto de países, como de artistas y obras, como índice del éxito de la Bienal. Con 20 naciones, 362 artistas y 867 obras, ésta es, sin duda, la más concurrida de todas las Bienales celebradas hasta ahora. Algunos de los países hermanos, tales como Argentina, Brasil y Méjico, han acumulado por primera vez el medio centenar de artistas, y las obras (a diferencia de la IV Bienal, esta vez se aceptaron tres por artista, en vez de dos) cubren cuanto espacio de pared hay disponible en las salas y galerías de ambos pisos en el Convento de los Dominicos, incluyendo, a veces, las columnas de las arcadas. Indudablemente, en el aspecto cuantitativo, esta Bienal es un éxito.

Pero ¿son los números, o más bien los factores cualitativos, los que deben servir de rasero para una evaluación crítica de la Bienal? Para medir el verdadero éxito de un evento de esta naturaleza, nuestra atención debe dirigirse, a nuestro juicio, a los siguientes aspectos:

- a) Cuán representativa es la Bienal, tanto en términos geográficos como individuales, del quehacer latinoamericano en el campo de la gráfica.
- b) Nivel de calidad de las obras aceptadas para exhibición.
- c) Calidad organizativa del evento.



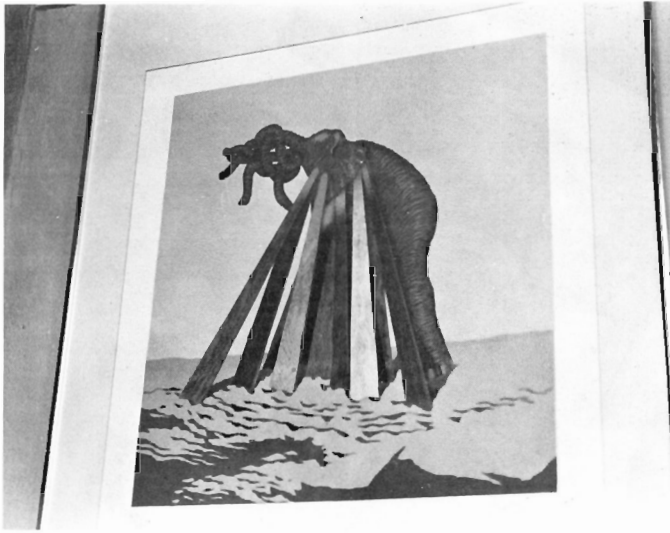
Instituto de Cultura de P.R.

Pasemos a analizarlos:

a) En términos geográficos, las pasadas Bienales se han abstenido de invitar a Haití, Jamaica, Guyana y otras naciones del área del Caribe a la que pertenecemos, siguiendo, aparentemente, el criterio de que éstas no son "latinas"; en esta oportunidad, la situación permanece inalterada, con la excepción de la participación de un solitario artista de Trinidad y Tobago. Cuba es un caso especial: aunque aparece representada por 14 artistas, se trata en realidad de residentes en el exilio; la Cuba oficial ha ignorado de nuevo la invitación cursada en enero, privándonos de poder aquilatar su desarrollo reciente en este campo.

En cuanto a la participación individual de artistas, para que una Bienal como ésta sea genuinamente representativa, es

forzoso que incluya muestras de la producción de aquellos artistas más célebres de la región, por el rango internacional que han ganado; entre el grupo de renombrados artistas latinoamericanos, las lagunas en esta exposición, al igual que en la anterior, son apreciables. Nombres como Mauricio Lasansky, Raquel Fomer y Antonio Seguí de Argentina, Fernando de Szyszlo del Perú, Fernando Botero y Pedro Alcántara de Colombia, Marisol Escobar, Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez de Venezuela, Claudio Bravo y Eduardo Vilches de Chile, Francisco Toledo, Leonora Carrington y Gunther Gerzso de Méjico, María Luisa Pacheco de Bolivia, Francisco Zúñiga de Costa Rica, Carlos Mérida de Guatemala, Wifredo Lam de Cuba y Antonio Frasconi de Uruguay (quien diseñó el cartel utilizado para esta Bienal, pero declinó el nombramiento de Jurado, por exhortación



SIN TITULO - Intaglio, Carlos Revilla

de artistas locales), entre muchos otros, están ausentes. Sabemos de las dificultades en obtener una participación universal, debido a la residencia en distintas capitales europeas de algunos de éstos, a la apatía en enviar obra cuando ya se ha conquistado la máxima cima de un premio en nuestra Bienal, y a la falta de fe en el sistema de premiación y a otras causas variadas; pero, a estas significativas ausencias, añadimos la limitada presencia puertorriqueña en la Bienal, difícilmente podemos calificarla como auténticamente representativa.

b) La selección de los participantes fue hecha por asesores privados (artistas, galerías o museos) en los respectivos países, sin que mediara un comité de selección en Puerto Rico. El resultado cualitativo varía de país en país, según el criterio local aplicado. Colombia, Venezuela y Chile entre los grandes países fueron los que lograron, vistos en conjunto, una calidad más consistente. Colombia reunió entre sus ejemplos más destacados obras de un subido cromatismo, aplicado sin inhibiciones por Helio Salcedo (premio), Armando Londoño, (premio), Hugo Zapata y Leonel Góngora, junto a delicadas obras monocromas, por José Urback y Santiago Cárdenas, mereciendo una Mención Especial como país por parte del jurado. Una fuerte individualidad en el estilo de sus artistas es la característica del grupo venezolano, evidenciada en las composiciones con objetos de consumo por Adrián Pujol y Alexis Gorodine (Mención) y en las líricas tonalidades de Marietta Berman (Mención), mientras que el grupo chileno incluye las bellas imágenes de Mario Toral y Sergio González Tomero, las composiciones rectangulares de José Bassó y los satíricos comentarios de Juan Bernal y María Luisa Señoret, entre sus sólidos representantes. La numerosa representación del Brasil es tan diversa como su vasto territorio; mientras las obras de Arthur Luis Piza alcanzan niveles superlativos y Ruth Bessoudo Courvoisier sigue logrando óptimos resultados con sus combinaciones fito-animales, hay una decena de artistas cuya eliminación solo hubiera reforzado la impresión de calidad del grupo. Argentina, aunque comprende artistas

distinguidos como Liliana Porter, Domingo Gatto (Mención) y José de Diago, está corta en poderosas imágenes que atraigan nuestra atención. Pero, entre los grandes países, el caso más decepcionante, aún más sorprendente por su tradicional liderazgo artístico en el Continente, es el de Méjico, que incluye en su selección demasiados ejemplos de un pesado y solemne tallado en madera, amén de otras obras de poca trascendencia; un criterio más estricto de selección hubiera beneficiado a este país y a la Bienal. Son los grandes Maestros Rufino Tamayo y José Luis Cuevas (más sus imitadores), los que mejor representan a su país, con sus obras fuera de concurso.

En el Caribe, el grupo cubano, encabezado por Jorge Camacho (Mención), Baruj Salinas (Mención), Francisco Méndez Diez (Mención), Julio Larraz, Gina Pellón, Emilio Sánchez y Rolando López Dirube, ha logrado un variado y atractivo grupo de obras. De Puerto Rico, se destacan Marcos Irizarry, Natividad Gutiérrez y Diógenes Ballester.

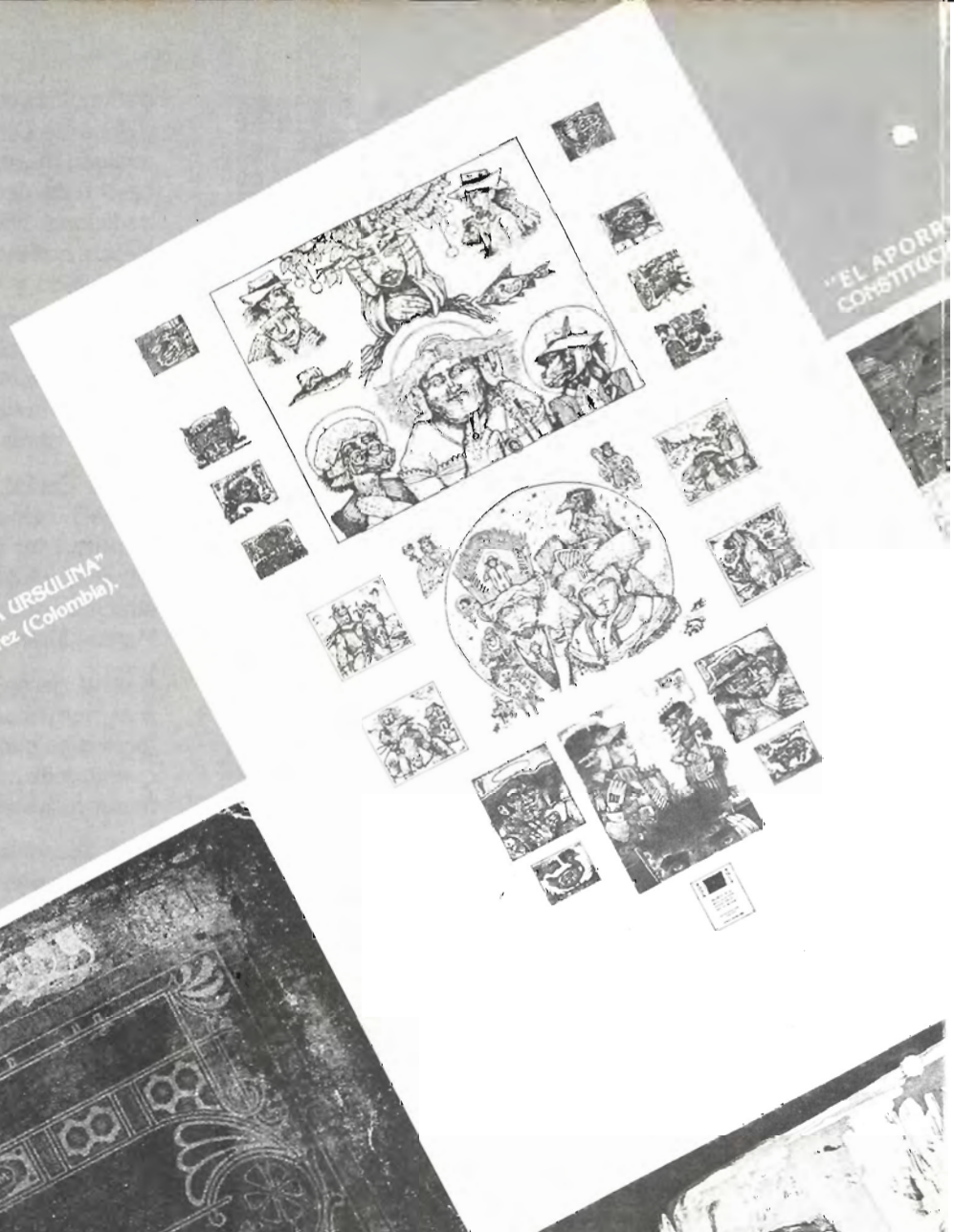
Ante el ejemplo de Argentina, Brasil y Méjico, los países de más numerosa representación, uno arriba a la conclusión forzosa de que, en definitiva, es la calidad, y no el número lo que cuenta; menos y mejor escogidas obras producen un mejor resultado para el país representado y para el evento.

c) Coordinar y montar una exhibición internacional de estas proporciones no es cosa de juego y estamos seguros que el equipo organizador ha tenido que dedicar enormes cantidades de tiempo y esfuerzo a la empresa. Si no todo ha resultado perfecto, al menos durante los días iniciales, no ha sido por falta de buena voluntad.

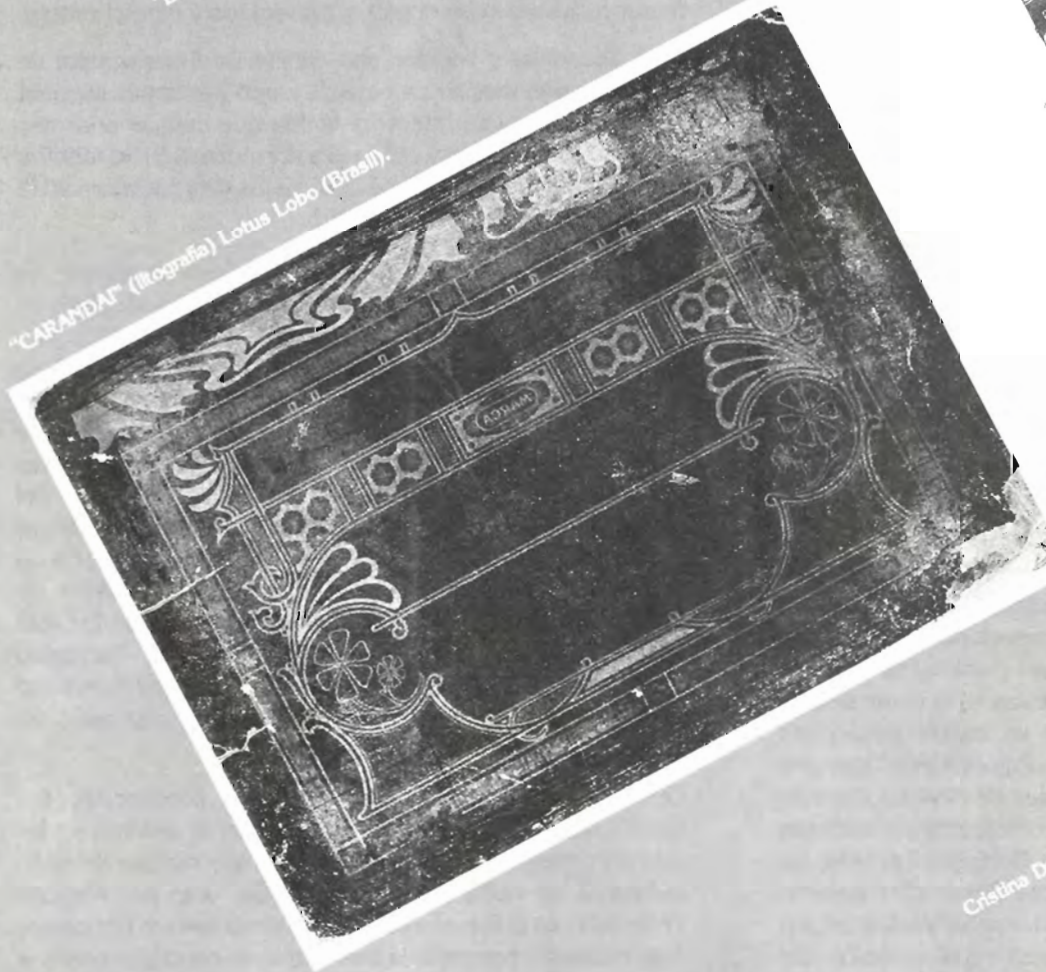
Una de las maneras lógicas de montar esta exposición es agrupar las obras por países, el método general adoptado en este caso. Desgraciadamente, un número de ellas ha venido a parar a secciones distintas a su origen nacional; en otros casos, obras del mismo artista han quedado ilógicamente separadas. Esto, después de todo, no sería de mayor consecuencia si todas y cada una de las obras hubieran sido debidamente rotuladas, dentro del miniaturizado mapa cerámico de Puerto Rico, que la Bienal ha adoptado este año como simpático detalle; pero, como también faltaron muchos de estos rótulos, la labor de identificación se convirtió en tarea hargo difícil en los días inicales. No es nada que no pudiera ser corregido posteriormente, pero los visitantes extranjeros y el numeroso público inaugural no recibieron la mejor impresión en cuanto a organización concierne.

Otro aspecto organizativo, el de la premiación, fue modificado en esta ocasión, al readoptar el sistema de las primeras tres Bienales, otorgando un premio por decisión individual de cada Jurado, en vez del voto por mayoría implantado en la Bienal anterior, este último sistema nos parece más acertado, por evitar la posibilidad de conceder premios arbitrarios, producto del favoritismo o de falta de información por parte de un Jurado particular. Por otra parte es digno de no tarse, por primera vez, ningún puertorriqueño recibió premio; aunque el Premio Especial puertorriqueño fue suprimido en la III Bienal, un premio regular fue otorgado a un artista local en la Bienales subsiguientes.

"EL ARBOLARIO ROMANTICO DE SANTA URSULINA"
Dioscórides Pérez (Colombia).



"CARANDA" (Litografía) Lotus Lobo (Brasil).



"INTAGLIO"
Cristina Dueñas - (Perú).



"EL APORR...
CONSTITUCI...

ESTADO DEFENSOR DE LOS DERECHOS
HUMANOS - Heño Salcedo (Colombia)



Cinco premios de adquisición, todos de igual categoría y valor (\$1,000) fueron otorgados por el panel, integrado por el artista mejicano José Luis Cuevas, el artista colombiano Omar Rayo, el crítico cubano José Gómez-Sicre, el mejicano Mario de la Torre, en su calidad de Ejecutivo de la empresa Cartón y Papel, conocida editora de gráfica latinoamericana, y el coleccionista puertorriqueño Ingeniero Narciso Rabell. Los recipientes fueron todos artistas suramericanos relativamente jóvenes (entre 28 y 37 años), cuya notoriedad



"FIGURA"
Armando Londoño - (Colombia)

no ha alcanzado grandes cimas, mostrando la clara intención del jurado de estimular a valores en ascenso, más bien que a figuras consagradas. Las obras premiadas fueron las siguientes: "Carandai", una elegante litografía del brasileño Lotus Lobo, impresa sobre un papel carcomido por el tiempo, obra seleccionada por Omar Rayo; "El Arbolano romántico de Santa Ursulina", por el colombiano Dioscórides Pérez, una arcaizante y mítica genealogía visual escogida por Cuevas; "El aporreado defensor de los derechos constitucionales", primitivista colografía de explosivo color y gruesa textura por el colombiano Heño Salcedo, obra señalada por Gómez-Sicre; "Figura, lánguido desnudo dibujado sobre un cromático trasfondo, por el colombiano Armando Londoño, seleccionada por Mario de la Torre; e "Intagilo", grabado monocromo de la peruana Cristina Dueñas, galardonado por Rabell.



"DOMINO PLAYERS" - (Litografía) (Cuba) Francisco Méndez Díez.

Ante tanta y tan variada obra, es inevitable que algunos notables grabados y grabadores no hayan recibido el reconocimiento merecido por parte del Jurado. Además de los premios y Menciones Honoríficas otorgados por éste, son dignos de mencionarse los siguientes artistas: Luis Arthur Piza del Brasil, por "Reflets", fascinante juego de texturas, similares a una piel de lagarto, ejecutado con sencillez y economía; Mario Toral de Chile, por "Personajes Oprimidos", dinámica composición en diagonales, con brillante cromatismo; Rodolfo Abularach de Guatemala, por "Noche y día No. 2", formas oculares cargadas de erótico simbolismo; Julio Zaehrisson de Panamá, por sus aguafuertes de sugestivo surrealismo; Rimer Cardillo, por sus gigantescos insectos y crustáceos de fulgurante diseño y técnica. En categoría aparte está el japonés Mayumi Morino, incluido en esta Bienal por afortunado error, cuyos sombreros son imágenes tan fascinantes, visual y técnicamente, que merecen se invente un premio especial a un **no-latinoamericano**. ¿Existen elementos comunes a un arte latinoamericano en esta Bienal? Si en algo se caracterizan las obras, es en la diversidad de estilos, desde el geometrismo y el cinetismo hasta la nueva figuración, pasando por el expresionismo, abstracto o no; sin embargo, puede detectarse una inclinación hacia el arte figurativo o realista, más que hacia la abstracción. Las técnicas empleadas son igualmente variadas, cubriendo toda la gama de métodos disponibles; en muchos artistas se nota la

preocupación por el dominio de la técnica empleada, con menoscabo del contenido visual. En general, puede decirse de esta Bienal que el enfoque es conservador, tanto en técnica como estilo; no hay grandes pronunciamientos ni búsquedas. Entre las pocas obras relativamente innovadoras cabe mencionar "Dislexia" del grupo boricua. Logos, impresa sobre un espejo de cambiantes imágenes y "Nubes sobre un Tejado" de la colombiana residente en Puerto Rico Gloria Sánchez de Duncan, construido a base de tiras sueltas de papel.

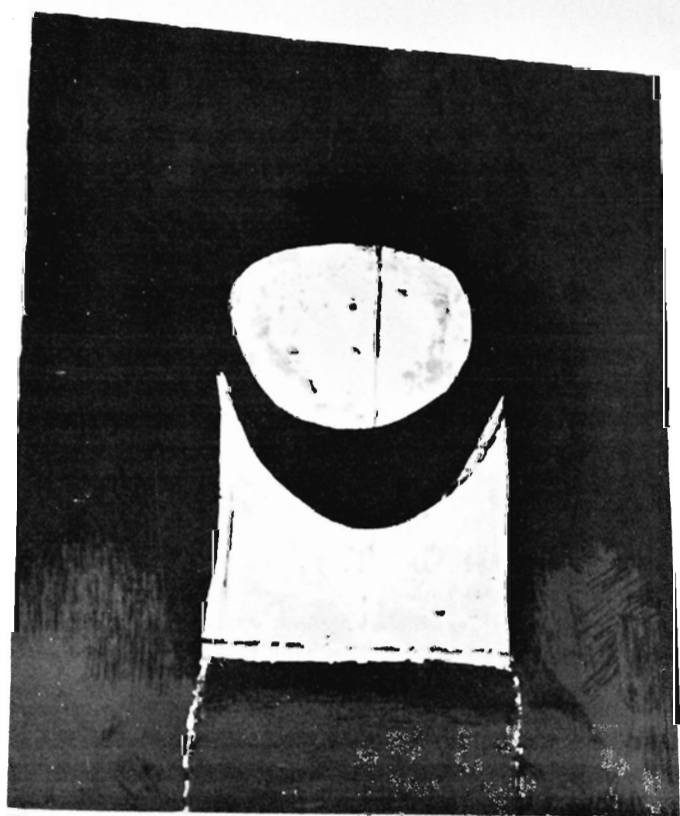
En algunas obras es evidente el deseo de trascender las limitaciones del medio, invadiendo el campo de la pintura, por medio de intensos efectos texturales, como en las mixografías de Rufiño Tamayo y Teódulo Romulo de Méjico (Mención), o moldeando el papel hasta adquirir una forma escultural, como en los torsos de Emilia Lovera de Argentina.

Aunque los grandes temas socio-culturales de Latinoamérica encuentran expresión individual, no son suficientemente generalizados como para poder identificarlos como característica común a nuestro arte. De las tres grandes raíces étnicas del Continente, la negra, la india y la europea, apenas afloran indicios de la primera, ni aún en países de fuerte tradición como Brasil; de las culturas precolombinas hay referencias en la obra del peruano Claudio Juárez, el nicaragüense Humberto Pasos y el



"ARMA BLANCA" - (Argentina) Alexis Gorodine

"EL PRESIDENTADOR" (serigrafía) - Domingo Gatto (Argentina)



uruguayo Miguel Kohle entre otros, mientras un peculiar barroquismo europeo se manifiesta en las aves de la paraguaya Concepción López.

El comentario político en la obra gráfica es más apagado y sutil que en el pasado, por vías del humor y la sátira, como el uruguayo Luis Solari y el chileno Juan Bernal, o de la elocuente condena contra la represión del ecuatoriano, Jesús Cobo; en contadas ocasiones, empero, la protesta se hace obvia y panfletaria, como en el caso del mejicano Adolfo Quinteros, cuya obra "Crítica a los Críticos" contiene, curiosamente, acerbos comentarios sobre uno de los miembros del Jurado de esta Bienal. Aunque aproximadamente un tercio de los artistas presentes pertenecen al sexo femenino, la temática feminista no aparece con frecuencia.

Pero más que la identificación de elusivos elementos comunes, es el genio individual de sus mejores artistas el que otorga un robusto perfil a la gráfica latinoamericana. Y esta Bienal, aunque registro incompleto, contiene suficiente evidencia de la valiosa aportación latina a este medio, como para constituir una aleccionadora experiencia para propios y extraños.

Es esta la mejor justificación para su existencia y perdurabilidad.

LA SALA DE GRAFICA PUERTORRIQUEÑA Y SU CONTENIDO

Por: Margarita Fernández



"BESO DE GALLINA" - Consuelo Gotay.

La calle estuvo prendida. El regocijo y la algarabía inundó la noche a pesar del intenso calor. Ese mismo calor que insistió en concentrarse en el interior de la sala... pero nada importó. La gente estuvo feliz. Fué como una fiesta que contrastó marcadamente con la tensión y el desapego que flotó en la atmósfera la noche anterior en la apertura de la Bienal.

La sala es el resultado de los esfuerzos de la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. Tras organizarse (faena

nada fácil en este país), consiguieron el local, lo repararon, levantaron los fondos necesarios con la ayuda de muchos solidarios artistas nacionales, construyeron los paneles, se encargaron del montaje de las obras, enviaron las invitaciones e hicieron la publicidad. Y como si eso no fuera poco, trabajaron en su obra. Incurrieron en largas horas de labores que culminaron en una sala bien montada y llena de esperanza.

La Sala de Gráfica Puertorriqueña es la afirmación de una estrategia efectiva que les permite protestar en forma constructiva. Es el resultado de gente que sabe manejar la trampa. Admitiendo que el intercambio con los hermanos latinoamericanos es no solo apreciado sino necesario, los artistas puertorriqueños no quisieron destruir la Bienal habiendo tenido en sus manos tal viable alternativa. La necesidad de manejar su verticalidad en forma práctica los llevó a negarse a participar en la Bienal y negarse además a quedar invisibles en tan importante momento histórico. Siendo la Sala el resultado de la amalgama de todos estos elementos en juego, ¡comprendemos el regocijo!

Aún cuando echamos de menos varios nombres de artistas, a esta sala acudieron 56 artistas que sumaron un total de 95 obras. Cada artista tuvo derecho a mostrar dos trabajos. Casi todas las técnicas están representadas: 34 serigrafías, 19 xilografías, 10 puntas secas, 7 colografías, 5 intaglios, 3 linóleos; 3 litografías y 11 medios mixtos.

En la Sala coinciden grandes nombres nacionales como Luis Hernández Cruz, Rafael Tufiño, Myrna Báez, Antonio Martorell, José Alicea, José Rosa, y otros, con jóvenes gráficos, prometedores algunos, que aun no concluyen sus estudios de especialidad. Es importante señalar la alta calidad de los trabajos exhibidos. Muchos trabajos han sido premiados o exhibidos en el último año lo que suprime una gran dosis del elemento sorpresa tan necesario en una trascendental muestra como ésta. Dicha observación acentúa el conocido hecho de que el talento de nuestros artistas, por estar compartido con trabajos diversos, les imposibilita trabajar consistentemente en su obra y que por consiguiente su producción es escasa.

Hemos seleccionado la obra de varios artistas para validar tan solo una muestra de la riqueza y la variedad en la colección. Debemos admitir la subjetividad presente siempre en la crítica. Así dejaremos fuera de la evaluación a otros tantos que merecían nuestra atención, en aras de evitar injustamente evaluar en una sola y sencilla oración la obra de más artistas seleccionados. Insistimos en la validez estética de otras obras que no señalaremos.

José Rosa nos presenta tres obras en esta muestra. Digo que son tres obras porque debo conceder que el cartel que hizo para la exhibición es excelente, incluso el mejor entre los que se produjeron para las exhibiciones de estos agitados días. Su cartel lleva el sello indiscutible de su personal y puertorriqueño estilo. Dividido en tres zonas horizontales, lo coronan en el centro tres apretones cordiales de manos que recogen en forma elocuente el mensaje de la Sala de Gráfica Puertorriqueña que saluda a Latinoamérica. ¡Es regocijante ver trabajar a Rosa sobre Rosa tanto en su trabajo obligado (carteles) como en lo propio!

Sus obras "Virgen de la Candelaria" y "El Abrazo" brillan con la fuerza de un observador certero y sincero de la puertorriqueñidad. Gente enmascarada (porque realmente en estos días todo el mundo, tratando de ser listo y cauteloso, anda con su máscara muy bien plantada...) se entrega, desde sus nichos, al relajo y al ritmo de la música y el baile para tratar de alcanzar la alegría momentánea del bullicio ensordecedor que permite olvidar. La jeringonza y la

burundanga de los recortados pensamientos que usamos en nuestra conversación diaria le sirven de marco y de tapizado a sus figuras. Son incluso palabras que deben leerse a través de un espejo descifrador por estar escritas al revés (así aparece su nombre).

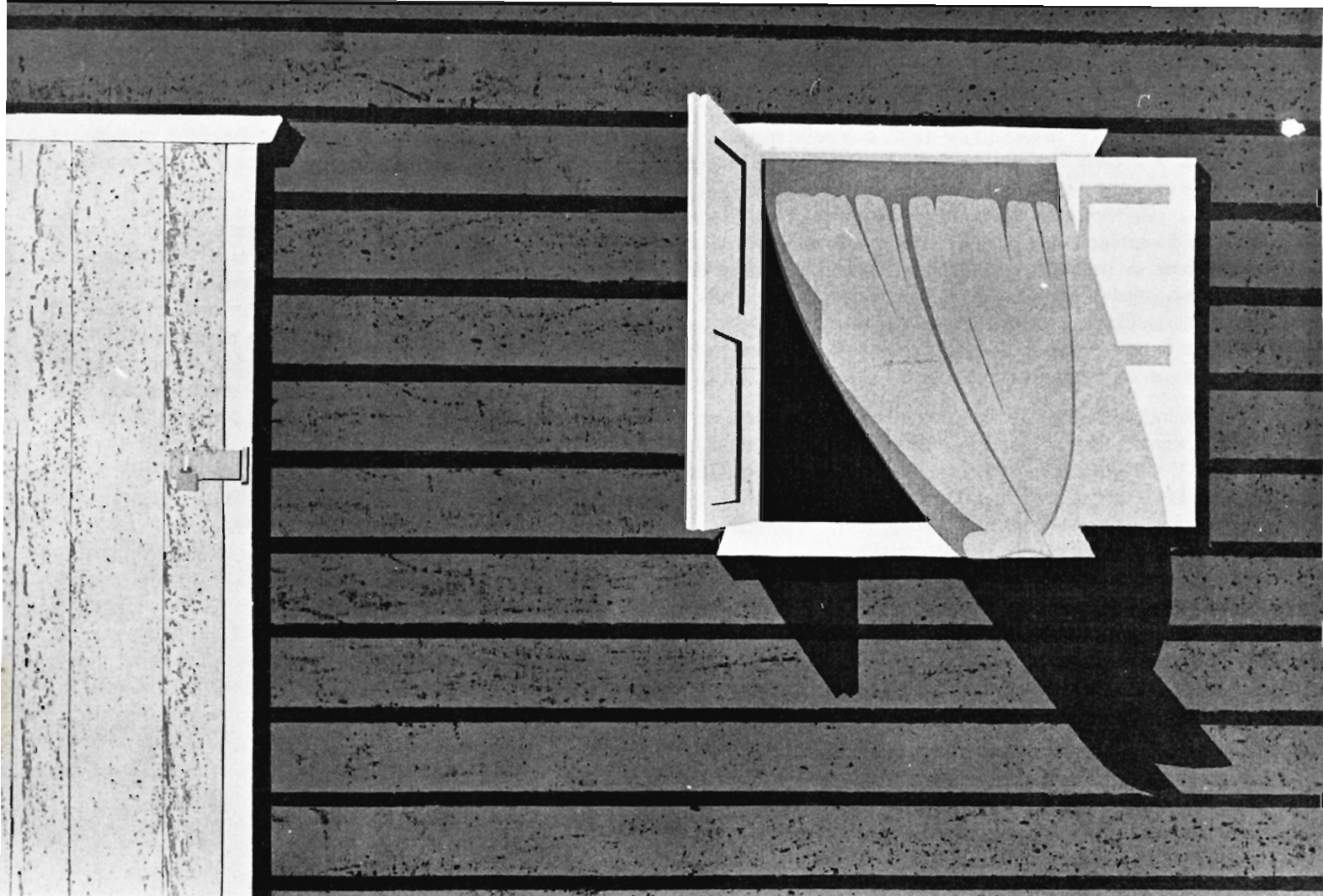
El recorte, el miedo al vacío, la estridencia del color y forma evidencian el apego que su obra, como su vida, tienen a lo popular. Es un folklore culto que tenemos que identificar como nuestro. Ya escribió Antonio Martorell en 1977: "El artista ha podido, en una maravillosa alquimia serigráfica recrear un lenguaje visual cotidiano y devolvémoslo nuevo, brillante y revelador. Estamos frente a una revelación en el más rico sentido estético y ético de la palabra y la imagen.



"RECuento" (xilografía) - Rafael Rivera Rosa

Ambas hacen un todo inseparable que linda con la poesía concreta contemporánea y los manuscritos iluminados medievales sin ser la una ni la otra." Y nosotros añadimos, ¡cuan valiosa sería una edición cuidada que uniera la obra de Rosa con la de Luis Rafael Sánchez! Su obra es una fuente importante de las más auténticas claves puertorriqueñas- las claves del sótano puertorriqueño.

Myrna Báez presenta en la sala dos obras que se perciben como el anverso y reverso de mismos temas: la soledad y el paisaje puertorriqueño. Temas estos que surgen como oleadas llenas de la excitante sorpresa de la revisión. Son los



"AGUA, SOL Y SILENCIO" (serigrafía) - Nelson Sambolín.

dos paisajes típicos nuestros: el litoral arenoso y azul y las montañas verdes y acompasadas. Se percibe que fueron creados con cariño y apego por el hermoso ritmo de las nubes y la textura de la arena en "O'Keefe", y la repetición en franjas de las montañas con las rejas en "El Balcón". Ambas serigrafías "Georgia O'Keefe" en Puerto Rico y "El Balcón" logran relaciones tonales muy cuidadosas y efectivas. Ambas obras también están resueltas a base de franjas horizontales, a pesar de que en O'Keefe el papel fue colocado verticalmente. La sola vertical que la propia figura de la anciana pintora norteamericana impone, logra una sensación de inmensidad devastadora. "El Balcón" también abre hacia la inmensidad de un paisaje montañoso lleno de poesía.

"O'Keefe en Puerto Rico" presenta la visión del exterior de nuestra isla (la costa) visto desde el exterior mientras que "El Balcón" contempla el interior de nuestra isla (la cordillera) desde un interior.

Consuelo Gotay en ambas "Beso de gallina" y "A sus pies" evidencia un sincero enfrentamiento con el papel. Limitándose a dos colores, azul oscuro y vino, y verde y azul oscuro obtiene resultados distintos. El rojo le sirve en "A sus pies" para crear una ilusión de celaje - de movimiento que aliviana y moviliza toda la parte superior del grabado,

mientras en contraste la parte inferior (los pies propiamente) son homenajeados en una estática "Fidela" que le sirve de pedestal. Sus temas son y serán probablemente muy poco apreciados por muchos. Consuelo Gotay construye su mundo gráfico sobre su percepción de la mujer. Son pies de mujer. Pies útiles en su sentido más directo. Son un pedazo del cuerpo femenino tan poco conocido por nosotras. Son además pies desmembrados, como el también fragmentado mundo de la mujer. Por otra parte, "A sus pies" sugiere una reverencia irreverente a un ser (en este caso su abuela) que podría creer merecerse todo.

El color verde oscuro que opera en "Beso de gallina" sirve para enmarcar la ya acentuada figura central de la mujer y la gallina. Ambas, mujer y gallina, se hermanan, en el intercambio afectivo de un beso, para reconocerse útiles, productoras y nutridoras.

En ambas obras es además recurrente el apego por las texturas y los diseños vegetales que ayudan al ritmo.

"Barriada", serigrafía por **Omar Quiñonez** propone una visión idílica del arrabal. Es ésta una de las piezas más agradables de la exhibición. Tiene un formato alargado que ayuda a producir junto con los múltiples brillantes techos sobrepuestos y las oscuras puertas y ventanas, un descendimiento visual rítmico. Es una visión fraccionada de



"CASITA" (puntaseca) - Analida Burgos.

un arrabal que podría crecer indefinidamente en cualquier dirección.

Luis Alonso nos sorprende gratamente con sus xilografías "Caminante" y "Caminante y multitud" por sus excelentes resultados estéticos. En ambas obras utiliza una figura flamígera (resultante de la misma plancha) que existe obligada en un rectángulo rojo. En "Caminante y multitud" la figura queda aislada de la multitud por el asfixiante rectángulo que visualmente asciende como queriendo llenar el gran espacio vacío superior.

En "Caminante" el movimiento es horizontal de izquierda a derecha y aquí las claves son más obvias. La figura en vías de desintegración, reflejo aparente del nerviosismo y la inseguridad de estos tiempos, vatraspasando los distintos rectángulos dispuestos en su trayectoria. La opresión de los dichos rectángulos sugiere la encrucijada y causa de la problemática que vivimos. El caminante de la derecha, el que se aleja, ya incluso al atravesar las distintas encrucijadas comienza a desvanecerse.

Rafael Rivera Rosa recorta imágenes y las despliega sin relación aparente. El suyo es un espacio simbólico como lo son también cada uno de sus elementos. Su visión es también fracción de la totalidad. Es un espacio dinámico y ambiguo. Hoy suscribo lo que sobre su obra escribió Marimar Benítez en 1980: "Las incongruencias,

ambigüedades y alusiones enigmáticas rompen esa momentánea complacencia porque la imagen cotidiana no es el tema de la obra de Rivera Rosa. Esos fragmentos de lo cotidiano le permiten al artista plantear interrogantes respecto a la naturaleza de la realidad y del destino. Son los elementos con que juega a crear un mundo, componer un cuadro, ordenar el paisaje."

Es propio de **Antonio Martorell** redescubrir para nosotros la belleza en formas sencillas a la vez que sofisticadas, llenas de fondo y persuasión. "El hecho femenino" no es serial sino una variación sobre el mismo tema. Incluso el título refleja la doble realidad de la palabra escuchada y leída- **el hecho, helecho**. Así introduce varios enfoques.

Su obra plantea la paradoja o doble visión masculina sobre lo femenino. La mujer es a un tiempo vulnerable y potente como helecho y montaña. Frágil como sencillo helecho pero que a la vez crece libremente y subsiste casi sin cuidado en cualquier rincón tropical. La mujer como la montaña es gestadora, fértil y nutridora. Ambos elementos, helecho y montaña, son característicos de nuestro lar y los asociamos a la tierra (también femenina).

En el centro de la composición una doble y reversible imagen de la misma mujer que sale de un mismo tronco y en la otra xilografía la misma opuesta visión enmarcando los laterales. Aquí evidencia Martorell una aguda percepción del ser femenino - asociado con la naturaleza y múltiple. Si bien es común la representación dual y serial de la mujer en obras de mujeres no lo es tanto en las de hombres.

En "Manifestación de la Personalidad", **Susana Herrero** insiste más que nunca en la tortura, en la pose incómoda y apretada de la figura y en el re-enfoque del tradicional estudio anatómico. Ahora incluso enfatiza la tortura con el tratamiento del color. La piel de la figura ha sistemáticamente sido triturada por las múltiples zonas pequeñas de color que trabajosamente construye. El fondo desaparece y la figura queda suspendida en el aire para enfatizar la incomodidad.

"Agua, sol y silencio" y "Angelus" son evidencia de una excelente síntesis. Con un mínimo de elementos, **Nelson Sambolín**, logra expresar adecuadamente un profundo sentimiento de soledad. La cortina roja que vuela para salirse por la ventana de una casa rural turquesa (color muy usado en la ruralía para pintar las casas) junto con el candado en la puerta puntualiza sobre el vacío y la espera.

Sus acercamientos sugieren tiempo. Un instante de comunión con esa realidad representada que se mantiene en el plano de la simpatía por parte del artista.

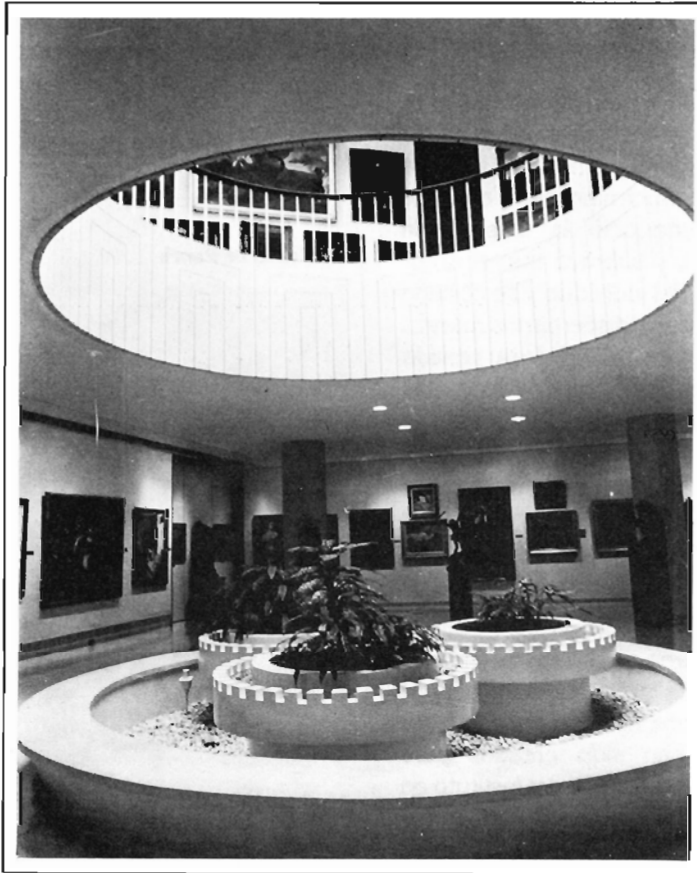
En "Angelus" sobre todo, cobramos conciencia de nuestro sol ardiente de medio - día que se refleja en los techos de zinc; de esa luz blanca que ciega y que incluso vuelve invisibles zonas completas de materia al estrellarse contra ella.

Los cambios sugieren un pentagrama de notas alineadas, de ritmos realengos que contrastan con la estática construcción de madera. Sugieren el reposo de una comunidad en oración.

LA TRADICION DEL MUSEO

Phillippe de Montebello

Fotografía por Frances Bothwell



Museo de Ponce

Dirigirme a ustedes es un gran placer, pues les confieso que esta conferencia me otorga, al fin, la oportunidad de visitar a Puerto Rico, donde he notado que, felizmente, hay casi tantos museos por millas cuadradas que en cualquier otra parte del mundo. Mi único pesar es, que ahora, ya no podré anhelar visitar a Puerto Rico por primera vez, pero cuándo regrese, será con buenos recuerdos y también la capacidad de gozar todavía más. Pues es bien sabido que lo que ganamos en una experiencia es extensivo, a lo que traemos a ella. Así el intenso programa en estos cortos días garantiza que mi próxima visita me rendirá aún más de los secretos de su isla.

Con estas palabras sobre mi viaje a Puerto Rico, me refiero, como lo habrán adivinado ustedes, a la experiencia similar que ocurre cuando se visita un museo: el hecho de que el ojo informado ve más que aquel que pertenece a una mente inculta. Regresaré a este tema más adelante. Por el

momento sentí que no debía lanzarme a discutir la función del museo sin primero aclarar algo de su importancia y esto trae a la mente una pregunta; ¿por qué tenemos museos? No debemos engañarnos; somos pocos los que creemos en la gestación universal del museo, que aún cuando es reconocido no indica necesariamente la comprensión de la naturaleza y su importancia. La apariencia concreta del museo no puede ser más evidente: un edificio ubicado en cierta localidad repleto de objetos con volúmenes específicos que se pueden tocar y a la vez quebrar, (cosa que desalentamos, claro). **La raison d'être** de éstos son materias tangibles del pasado; que para lo mejor de lo que se produce hoy día se encuentra en una serie de consideraciones generales. Antes de tomar por dado el museo, quiero explorar brevemente estas consideraciones.

Debo admitir que en lo que concierne a Puerto Rico mi labor ha sido inmensamente aligerada gracias a los ensayos del

Dr. Ricardo Alegría, en los cuales con elocuencia estrictamente definida por la condición y la obligación que marca todas las cosas nobles, él propone la necesidad de originar un Instituto para la creación y administración de museos, al igual que otras organizaciones culturales, como la necesidad esencial para reafirmar una conciencia nacional. Dado ese caso en el 1955 pues podemos ver los logros hoy, y no presumo ni propongo parafrasearle, aunque sí lo utilizaré como un punto de partida; dice en alguna parte, "quienes más y mejor conocen su patria la amarán y por lo tanto la servirán mejor." Esto es verdaderamente inspirador y crea un eslabón entre el autor y los otros intelectuales puertorriqueños con el Renacimiento Europeo.

En el siglo 16 el humanista italiano Fichino dijo: "Cuán más sabio aquel cuya vida abarca mil o tres mil años, pues en verdad podemos decir que la sabiduría del hombre se mide por los milenios que abarcan sus conocimientos del arte y de la historia". EL INSTITUTO reconoció la inestimable importancia de identidad cultural, y subrayó que el amor propio es la clave de la madurez del individuo y se obtiene cuando verdaderamente conocemos y discernimos nuestra herencia y agregó que sólo en el conocimiento de un pasado distinto, el hombre aspirará a continuar en el camino de superación. Me imagino que de vez en cuando los fundadores deben haberse sentido como *vox clamantis in deserto*, pero aún así, pronto lograron verificar que Puerto Rico no era un desierto, y que la conciencia nacional estaba sin duda lista y ávida para despertarse o quizás mejor fortificarse.

Los logros alcanzados por el Instituto de Cultura puertorriqueña lo confirman. Todos saben, y mejor que yo, los acontecimientos. En esencia una verdadera revolución cultural con el resultado que una gran parte de la más antigua y rica cultura puertorriqueña ha sido identificada y estudiada. Varias instituciones han sido creadas para preservar y presentar esta herencia. La labor del Instituto en cuanto a la restauración de edificios ha tomado en cuenta muy sabiamente los aspectos de la vida cotidiana, los cuales forman parte importante del carácter del gesto nacional. Me parece de lo más apropiado que los museos sean intramuros lo que quiere decir, ubicados en el templo del viejo San Juan, formando parte integral de la vida, y así asegurando que por su presencia en casas antiguas los trabajos de restauración no se enloquecen. La labor del Instituto desde la época Taína hasta el presente, suscitó, y todos lo reconocen, en cada puertorriqueño un mayor sentido de orgullo y conocimiento del pasado.

Obviamente, los fundadores sabían que el hombre necesita sentir parte de su ambiente antes de lograr una mayor comprensión de la gran civilización, especialmente para poder contribuir a ella y que para perpetuar la herencia hay que precederla. Diez años después, en 1963 el presidente Kennedy cuando contribuyó en el restablecimiento de un templo Cultural Nacional en Washington, hizo hincapié sobre ese mismo tema y yo cito, "cuando el polvo de los siglos cubra nuestras ciudades, seremos recordados, no por nuestros actos, victorias o derrotas en los campos de batalla o política, sino por nuestra contribución al espíritu humano." Estas contribuciones al espíritu humano son el bagaje cultural de una nación quien ata el pasado con el presente, es

el cordón umbilical. Esta herencia no es una ilusiva quimera, posee una tercera dimensión: el artefacto-el verdadero testimonio de la historia. Las aspiraciones y los sueños, las esperanzas y los reversos de cada nación están incorporados en vestigios tangibles del pasado. ¿Cómo se perciben? ¿Qué comunican? ¿Cómo se puede romper el silencio que a menudo nos rodea? Primeramente, manteniendo locales arqueológicos y museos porque sólo es así que el público puede tener acceso a los artefactos. Estos, naturalmente, deben ser primeramente localizados y reconocidos bajo cuidadosa técnica arqueológica, pues de no ser así, algo de importancia pudiese ser descartado. Luego hay que identificarlos correctamente y después su preservación y clasificación requieren la asistencia de conservadores y eruditos. Más adelante abordaré el problema de la conservación e interpretación de los mismos.

Museo de Ponce



¿Por qué pensamos que solo los museos pueden interpretar y discutir el patrimonio cultural? Se entiende que hablemos aquí de las artes visuales porque sólo los museos son los depositores oficiales fideicomisarios para la posteridad. Para los libros existen las bibliotecas, para la música las salas de conciertos, para los enfermos los hospitales. Sin museos la herencia cultural expresada en el arte visual **se convierte** ilusiva y amorfa. El museo proporciona la estructura necesaria para la mejor comprensión del arte visual. He llamado los artefactos que componen las exhibiciones de los museos con testimonios vivos de la historia, pero aún más específicamente, son manifestaciones del genio creativo humano que reflejan la luz constante del hombre para expresar y definir su existencia tanto espiritual como emocional. Agradecemos, ante la presencia de estos artefactos, la victoria que han obtenido sobre la vida monótona cotidiana, pues su victoria sobre el tiempo y el espacio nos inspira. Como consecuencia, nosotros también podemos contemplar la posibilidad de vencer.

Por lo tanto, el museo abarca mucho más que una acumulación de objetos; es una concentración de fuerzas espirituales, un testimonio a la capacidad regenerativa psíquica del hombre. Y éste es el punto de mayor importancia, **pues la reafirmación de una cultura es la mejor garantía de su continuación.** Hemos visto ejemplos en los museos que nos han alentado, pues muchos hombres en los siglos pasados pudieron encumbrarse sobre lo ordinario. Como la historia se repite, tenemos la firme convicción que aún existen genios entre nosotros, que eso nos causa

esperanza y reanuda nuestra fe. Por supuesto, no quiero dar la impresión que el museo sea la llave del futuro. No propongo que el arte sea el Redentor, la cura de todos los males, la liberación de la vida rutinaria; en otras palabras, no es una especie de religión que salvará al hombre de la vida mecanizada. Es peligroso atribuir poderes medicinales a las artes; el arte no es un elixir. Tales pretensiones son irresponsables y perjudiciales tanto para el arte como para nosotros. Las atrocidades más perversas de la historia han sido cometidas en nombre de la religión como en la Inquisición y los comités Iranis. Me temo que las artes en resaltar los peores instintos humanos, especialmente cuando la obra de arte está aún en el mercado o bajo tierra. El amor al arte no sembró nada bueno; empero, museos, bibliotecas, salas de concierto y teatros no ofrecen soluciones inmediatas a los problemas socio-económicos, pero proporcionan alimento espiritual y los que frecuentan estos establecimientos encuentran el ambiente y la estimulación y la creciente confianza en el desarrollo de la fuerza creativa del hombre.

Tenemos que ser honestos, tenemos que admitir que siempre habrán personas para los cuales el museo permanecerá siendo un mundo ajeno. En todos los países existe un gran porcentaje de personas que jamás visitan o visitarán los museos, ni atienden un concierto. Esto no es indicativo ni de la utilidad del museo, ni de su base democrática; y me atrevo a decir que, paradójicamente, no ayuda ni disminuye su importancia. Lo que hay que comprender es que si una gran mayoría de personas

Porta Coeli - San Germán



aceptan la existencia de los museos y si opinan que en una forma, o en otra, detrás de esas elegantes fachadas, hay algo de interés que ver. Esto constituye un reconocimiento del museo, del hecho del museo; una asunción del museo de una región de nivel más elevado, a la cual tendrán acceso, si no hoy, quizás mañana o en algún otro momento propicio. La existencia de museos podríamos decir, su aceptación, aún en este vago estado conciente proporciona, aunque indefinido, verdadero sentido de orgullo. Los museos son símbolos o emblemas al igual que son las realidades y representan un ventajoso capital nacional. El impacto negativo de su ausencia se podría medir con demasiada facilidad porque sin ellos las virtudes intelectuales y morales que contribuyen en esencia un pueblo y su cultura no serán **enaltecidos**. Si no hay otra labor para reclutar ciudadanos que desfilen dentro de los museos y hagan uso de las otras organizaciones culturales, aunque no niego que sería ideal tener un cien por ciento de asistencia, es porque como ya he dicho, la propia existencia del museo indica que una vasta mayoría en todo caso los aprecia, reconoce su valor intrínseco y es un hecho que finalmente se difundirá y afectará positivamente la sociedad. Espero que no consideren estos pronunciamientos anatema, pues debo agregar que presuponen varias consideraciones.

La importancia del museo se transmite por distintos medios aún a muchas de las personas que jamás han puesto un pie dentro del mismo. El sistema educativo y la prensa ayudan, o deben ayudar, a diseminar el interés. Y aquí tengo que añadir que esto no presupone que dejo de atribuirle el más alto valor a la experiencia directa que ofrece el arte. De hecho, para acentuar la importancia que yo le doy a esa experiencia directa, me permitiré comentar sobre un tema un poquito controversial es decir; la valorización o juicios cualitativos y el efecto de estos juicios en todas las fases de los museos y en el funcionamiento de los mismos.

Reitero que el profesional tiene el deber de seleccionar escrupulosamente lo que le ofrece al seglar. Esto es quizás el área más débil dentro de la profesión museológica. Los museos no pueden permitirse el lujo de presentar objetos indiscriminadamente. Esto es de poco provecho y sólo crea confusión y perplejo en la mente del visitante. Tomamos como ejemplo los objetos arqueológicos. Por insignificante que sean, o por mucho que se parezcan, todo debe de conservarse. El conocimiento sólo puede derivarse de una agregación de objetos análogos; la amplitud de ese espectro facilita la labor del arqueólogo. Mientras más datos tiene, mejor puede deducir la naturaleza de una cultura. Eventualmente todo lo recobrado debe ser catalogado, documentado y finalmente publicado. De esta manera nuevas teorías pueden ser examinadas, y tal vez, algunas revisadas por distintos expertos. Pero en cuanto a la instalación, la selección debe ser muy cuidadosa. No todo debe de estar a la vista, ni otorgar la misma importancia. Cada conservador tiene el deber, con la asistencia de educadores, de cernir, entresacar y seleccionar; luego si está acentuando la característica del objeto, debe exhibir sólo los mejores y de ser una exhibición antropológica lo que mejor revela de la cultura. Y en todo caso, textos informativos deben de estar colocados cerca de los objetos y las exhibiciones. Siento haber visto poquíssimos de ellos ayer en

los museos que visité. Los objetos de menor importancia, después de ser catalogados y ubicados deben ser relegados a la bóveda.

Sólo con discernimiento y con cuidadosa selección podemos ejercer la comprensión necesaria al valor intrínseco cultural. El equitalianismo y la democratización no deben extenderse dentro del territorio artístico y arqueológico.

Sabemos que existe una jerarquía de valores menos oculta y más fácil de manejar para los que han observado más y estudiado más. Si el conservador no utiliza su discernimiento y si no emplea su juicio para resaltar la importancia de un objeto sobre otro, ¿cómo puede desarrollarse el ojo inexperto del público? La habilidad de distinguir y de evaluar es marca de sensibilidad e inteligencia del hombre y es básico para la vida. En nuestras clases de catecismo nos enseñaron a distinguir entre el bien y el mal, y consideramos esta enseñanza correcta y natural. La misma distinción existe entre una administración eficaz o ineficaz, entre un motor eficiente o deficiente. La misma disciplina selectiva debe emplearse en la instalación de un museo; sin embargo, en nuestro campo la selectividad crea sospechas y algunos la interpretan como arrogancia. La verdad es que algunos objetos están mejor hechos que otros, algunas formas más agradables y funcionales que otras. El talento artístico de unos es mayor que el de otros y algunas eras históricas más fértiles y productivas que otras. Cuando los profesionales sientan la seguridad de su juicio y capten el entendimiento de los artefactos que custodian y de su historia, sólo entonces podrán comunicarse eficazmente con el público. Cuando esto ocurra podrán con mayor impacto desplegar los objetos **sui generis** y propiamente explicar su contenido cultural.

Es este surgimiento de materia que nos ayuda a recrear el pasado, y mientras más nosotros, el público, aportemos al acto de observar y descubrir lo que no es pasivo, pero activo al grado que nosotros utilicemos nuestras facultades para enriquecer la experiencia, a ese grado nos acercamos al espíritu del Creador y alcanzaremos un más alto grado de perfección que nos eleva de aquello que Jean Paul Sartre llamó "la monotonía desarreglada de la vida cotidiana." De mayor importancia aún, y por último, es ahí donde nos unimos a nuestra cultura y logramos comprender al fin muchos de sus significados ocultos. Eso es la significación en su más alto nivel y es por eso que si consideramos al arte como el camino indispensable al conocimiento, los museos tienen que ser considerados para facilitar un buen sistema educativo. El fin de una buena educación no es sólo diseminación de información, sino el desarrollo de la sensibilidad y el sentido común. En otras palabras, cultivar normas estéticas que no son meros atavios de la vida sino el signo del hombre civilizado.

Como he dicho antes, a través de su arte el hombre continúa la reafirmación de sus fuerzas intelectuales. Es por eso que es sumamente importante que las escuelas incluyan las artes en su plan de estudios. La carencia de continuidad histórica puede ocasionar degradamiento del carácter nacional. Las visitas a los museos buscan este sentido de orgullo que ya es en la historia, pues el contacto directo y la cogida del objeto causan impresión no sólo a la mente pero

también al corazón. Sería ideal que cada niño escolar pudiese visitar los museos durante las distintas etapas de su educación, pero esto no parece ser posible. La cantidad de alumnos y el horario de sus clases exceden la capacidad de los museos en todos los países. Los museos y escuelas deben ponerse de acuerdo para coordinar sus esfuerzos de distintas maneras. No sólo facilitando las visitas escolares y preparando a los estudiantes sino también desarrollando planes que hagan uso de otros recursos culturales. Esto puede incluir cursos enseñados en la escuela, por historiadores de arte, arqueólogos, poetas, músicos y artistas; y aún por conservadores.

De mayor importancia aún es el establecimiento de un fuerte programa de entrenamiento para profesores, capacitándolos así en su función de enseñar la historia

antano. El ejercicio de nuestras facultades psíquicas es aún más importante en el presente tanto en el área de la exhibición de artistas contemporáneos como en la enseñanza del arte en los talleres. Más importante porque es aún más difícil, en parte, porque los artistas cuando son rechazados forman alboroto, cosa que los muertos por suerte no pueden hacer, y los estudiantes registran críticas y correcciones. Pero en el arte contemporáneo, al igual que en todos los otros, no podemos temer nuestras normas. El peligro que veo es que los templos artísticos que alientan la artesanía y la expresión artística individual pueden fácilmente convertirse en medios ridículos de expresión personal. Sin duda, la expresión personal es una especie de vida humana, pero no las expresiones humanas, aún las compuestas por crayones, barro o pintura resultan



Instituto de Cultura de Puerto Rico

cultural y abriendo campo para el ofrecimiento de estos cursos en las escuelas. Lo importante, también, es entrenar profesores en el curso de artefactos ya bien sea reproducciones, diapositivas o simplemente referencias orales en sus clases cuando sean factibles. Durante cursos de geografía, historia, sociología o literatura ocurrirán inmensamente ocasiones para mencionar objetos en los museos o en otras instituciones culturales. Se convertirán en puntos de referencias de cursos anteriores y quizás dejen su huella en el subconsciente del estudiante que le aliente el deseo de ver por sí mismo el objeto verdadero.

Hasta ahora he pasado las evaluaciones con los museos de

necesariamente en declaraciones visuales de elevado nivel; ofrecen placer a las amistades y a los familiares del que las ha hecho, pero no son objetos para exhibición pública.

Como he indicado con anterioridad creo en la jerarquía de valores en el mundo, la cual se deja ver en la fertilidad del hombre. Si en nuestra preocupación por la igualdad cometimos omisiones cualitativas, fracasamos en el esfuerzo de ofrecerle al pueblo orientación meritoria. Es laudatorio y necesario animar a los artistas. Todo individuo necesita tener un sentido de su labor. Pero los conservadores y los profesores de arte que temen, o no desean hacer evaluaciones en realidad abdicar sus privilegios y sus

responsabilidades profesionales, sólo logran fomentar mediocridad y dejan de abastecer modelos tanto para el presente como para el futuro. Es curioso, pero la indiferencia seglar y el dejantismo profesional se deja sentir más en las artes visuales que en el baile, la música o el teatro. Cuando el cantante da una falsa nota, su error es evidente y sabemos que se ha equivocado; lo mismo sucede en el teatro. Si el actor olvida sus líneas y se arrastra fuertemente en la escena, aparenta no saber lo que hace y concluimos que no es una producción profesional. ¿Qué diferencia hay en el campo de las artes visuales? Muchos profesores, sobre todo de niños, disculpan sus errores y evitan la crítica debido al temor de sofocar la creatividad imaginativa. Si el profesor no critica o no proporciona una dirección, él permite expresiones repentinas indisciplinadas que llegan a ninguna parte. El ferviente de arte lleva las ansias con las mismas reglas que gobiernan a las matemáticas o la historia. Tomemos la música como ejemplo. Cuando el niño está ejecutando la escala do y en vez golpea una cuerda negra, el profesor no lo alienta ni trata de convencerlo que es un genio; le indica con suavidad que ha cometido un error. Esto casi nunca sucede en el taller de arte. El profesor, la profesora temerían criticar el diseño o el dibujo del estudiante por miedo de sofocar su creatividad. En el museo uno de nuestros educadores ofrece clases de dibujo en las escalerrillas a un lado de las galerías, pero los niños, rodeados de cuadros por Rembrandt y Vermeer, de rodillas en el piso pintaban del natural un bodegón traído a la sala por el profesor. Pregunté por qué y me contestó que la copia de los grandes maestros impediría la libre expresión de sus alumnos.

Rubens, en uno de sus viajes a España, en los años de su más lucrativa madurez artística, copió tanto al Tiziano como a Velázquez; tenía la humildad del verdadero genio. Sabía que aún podía aprender tanto de su precursor como de su contemporáneo. Aun después de esta visita, Rubens disfrutó de muchos gloriosos tiempos, su experiencia no disminuyó ni su imaginación sufrió pérdida.

Quizás este sea el momento de hablar del arte como modelo. He dicho sobre su futuro valor y comentaba que es símbolo de la vida rejuverativa espiritual de la humanidad, y reiteraba la importancia de conocer el pasado para aprovechar el futuro, pero ahora es el momento de hacer unas advertencias. Primeramente, apegarse ciegamente al pasado es necio y mal sano. Necesitamos el pasado para obtener un sentido de renovación, pero el hombre necesita renovación creativa. Los mejores ejemplos del pasado estimulan el espíritu, pero no existen para proporcionarnos reglas y formularios. Es cuando los egipcios agotaron su habilidad de renovarse con ingenios y sutiles variaciones dentro de un repertorio limitado de formas infinitamente repetidas y sin la intuición de los ajenos, que un buen día, probablemente como cualquier otro, esta gran tradición artística pereció; la conformidad ahogó toda la genuina creatividad hasta que finalmente el último perfil ambulante emprendió sus últimos y bien pesados pasos. Cada era creativa es la continuación de otra, pero dispone nuevas formas y costumbres y le ocasiona fertilidad al espíritu, el sentido de identificación propia y el profundo vínculo a nuestras legítimas raíces culturales modelando, así las

características nacionales. Estas, si han de tener universalidad, deben ir más allá, no ser sólo adaptaciones, sino como dice Malraux metamorfosis. Las formas y estilos servilmente imitados mueren. Lo taíno es el antepasado, no una precivilización, ni una academia silenciosa. Atenas fue la inspiración de Roma, pero Atenas no es la juventud de Roma. Cada auténtica función del espíritu humano tiene la siguiente característica: no copia sino incorpora un poder informativo original. Cada civilización crea un propio estilo artístico. No cabe duda que en la imitación perdemos la identidad del sentido del momento y en consecuencia no podemos dejar una herencia. Las culturas falsificadas mueren y se olvidan.

Puesto que de nuevo hablo de herencia es hora que hable sobre la propia identidad artística puertorriqueña, que mencione también la cultura puertorriqueña en el contexto referente al mundo museológico, ó al menos como medio educativo aunque el mismo bajo limitada perspectiva. Para mí fue motivo de fascinación leer la crítica cuando se propuso por primera vez la fundación del Instituto de Cultura de Puerto Rico. Criticaban el concepto del Instituto y lo definieron como provincial e insular. Como argumento, los críticos abogaban que la herencia puertorriqueña debía discurrir y formar parte de la más amplia herencia de la humanidad. Nadie discute que esa es la meta de todos, pero el punto importante entonces, como yo lo entiendo, era que la cultura puertorriqueña era tan poco conocida aún dentro del propio Puerto Rico que lo primordial era descubrir su propio patrimonio, preservarlo y sólo entonces, cuando se hubiese llegado en una posición asegurada, extender las fronteras culturales sin correr el riesgo, si en efecto riesgo hay, de aniquilación cultural. Claro, los primeros 25 años del Instituto han sido fructuosos y han creado un buen entendimiento de la cultura puertorriqueña, identificando las características innatas de la misma y por extensión permitiendo que el pueblo se identifique y se enorgullezca de su propia cultura. En 1970 con la confianza que le sigue a la madurez, Puerto Rico tomó los pasos necesarios para ampliar sus fronteras culturales, estableció préstamos internacionales y programas de intercambios culturales. Por ejemplo, como se ha dicho, en 1973 con el Museo Metropolitano de Arte, y ahora mismo el Museo de Ponce está preparando las formalidades para el préstamo de cuatro pinturas al Metropolitano y al museo de Louvre para el próximo año.

El clima está maduro, me parece, para pláticas y conversaciones sobre si los estilos nativos pueden crecer y florecer en aislamiento en la constatación de que, con pocas excepciones, las grandes tradiciones artísticas surgen bajo la combinación de características nativas ampliadas por ideas y formas importantes. La fertilización de estilos aún cuando son divergentes es generalmente sana y es ingrediente necesario para el desarrollo de las mismas. Las personas con un fuerte sentido de sus raíces, con habilidades nativas, adaptan nuevas formas con facilidad y las formulan a su gusto. Ciertamente, opino que, hoy día, los puertorriqueños pueden afirmar más fuertemente su posición en las artes con voz universal, pero con su claro e inequívoco acento puertorriqueño. Interpreto esta conferencia como una confirmación de que Puerto Rico ha encontrado su identidad



Parque Indígena de Caguana en Utuado.

en gran parte y gracias al Instituto de Cultura Puertorriqueña y el crecimiento continúa bajo la inspirada dirección de Leticia del Rosario y que el país opina, y con razón, que sus instituciones deben continuar su crecimiento, pero no en el relativo aislamiento sino que deben continuar un desarrollo en estrecha unión con las instituciones, no sólo de Estados Unidos sino las del mundo entero.

Espero que esta conferencia inicie un programa de confraternidad y que abra el camino para que becarios estudiantes y profesionales extranjeros viajen a Puerto Rico, que se informen sobre sus recursos culturales, aprendan de ellos y a la vez hagan contribuciones por mediación de los distintos métodos que puedan presentar. Al mismo tiempo, los puertorriqueños deben recibir estímulo para viajar al extranjero para absorber los distintos enfoques de otras instituciones y también deben tomar la oportunidad de estudiar el arte de las culturas ajenas. En general, ampliar sus perspectivas; nadie nunca puede ver ni absorber demasiado. Los arqueólogos e historiadores puertorriqueños deben continuar el contacto directo con los Museos Latinoamericanos y visitar también los sitios de interés palpando así el propio arte Pre-Colombino análogo al de Puerto Rico, observando el arte colonial de otros países, reconociendo el carácter idiosincrático de cada uno. Les ayudará, por ejemplo, a hacer conocer mejor a Campeche, los juicios sobre Campeche basados sobre el conocimiento amplio en otros pintores del Siglo 18, Por supuesto, llevan más peso que los datos atribuidos bajo más estrecho contexto.

La Bienal puertorriqueña de las artes gráficas latinoamericanas, (y me atrevo a hablar de ella,) es un

ejemplo primordial del esfuerzo internacional. No dejará de producir largos y beneficiosos efectos. Será provechosa especialmente para los propios artistas, pero si no tuviesen con quién compararse, ¿cómo podrían continuar su crecimiento artístico? No trataré de formular aquí unas vistas sobre las ventajas de intercambios internacionales ni de otras formas de entrenamiento profesional.

El formato de esta conferencia no tiene tiempo designado para estas consideraciones, pero no se puede dejar de mencionar que una mayor participación puertorriqueña en el mundo de los museos representa una gran carga monetaria y requiere fondos de los sectores gubernamentales y corporativos, y también contribuciones individuales. El caso debe plantearse ante el gobierno y las industrias, necesitan saber que las instituciones culturales forman parte intrínseca de una nación y que no son lujos. Se debe demostrar que los museos necesitan el sostenimiento del más alto nivel, no sólo ayuda monetaria - requiere sabiduría comprender esta necesidad - pero sí necesitan asistencia para la creación de este conocimiento, de esta conciencia museológica. Es un hecho que el público que cuenta con museos, bibliotecas y otras instituciones culturales en relación proporcional con los valores oficialmente atribuidos a los mismos. El mundo oficial tiene responsabilidades, como he dicho, no sólo monetarias. Deben subrayar su voto de confianza demostrando su interés en estas instituciones; visitándolas, acudiendo a las nuevas instituciones, también, recibíendose en ellas con sus discursos.

Tuve el placer y la satisfacción de notar que el Gobernador demuestra no sólo interés, pero acción y se han establecido



Museo de la Calle del Cristo.

recientemente el AFAC y otros lazos que garantizan una unión positiva estrecha entre los oficiales del gobierno y los que dirigen los museos y las otras organizaciones culturales. Noto también que la política actual favorece abrir las fronteras culturales, estimular interés en las artes de todas las partes del mundo y especialmente de Europa como se ha hecho con gran éxito, en Ponce; y así enlazando las artes en Puerto Rico y las artes ajenas, la profesión museológica de Puerto Rico y la de otros países, enriquecer aún más el patrimonio y asegurar un desarrollo de envergadura que seguramente está al alcance de Puerto Rico.

Finalmente, y no menos importante para fomentar y promover los museos se necesita una propaganda intensa: televisión, radio y prensa que informen frecuentemente sobre las instituciones culturales confirmando la efectividad cultural y otorgando el mismo nivel de importancia del que se le da a los eventos diarios. Las instituciones culturales gobernadas profesionalmente con imaginación y realismo convencerán a los medios comunicativos que estas instituciones son importantes noticias. En los museos estamos situados conmovedoramente entre dos

eternidades; el pasado y el futuro. Tenemos el deber, no sólo de preservar, sino también de innovación y agresividad, de perpetuar esta confluencia del pasado con el futuro para que lo que logremos hoy para que el presente en su conversión hacia el pasado pueda llevar con él, gérmenes para un futuro brillante.

CONFERENCIA DE LOS MUSEOS DE PUERTO RICO.

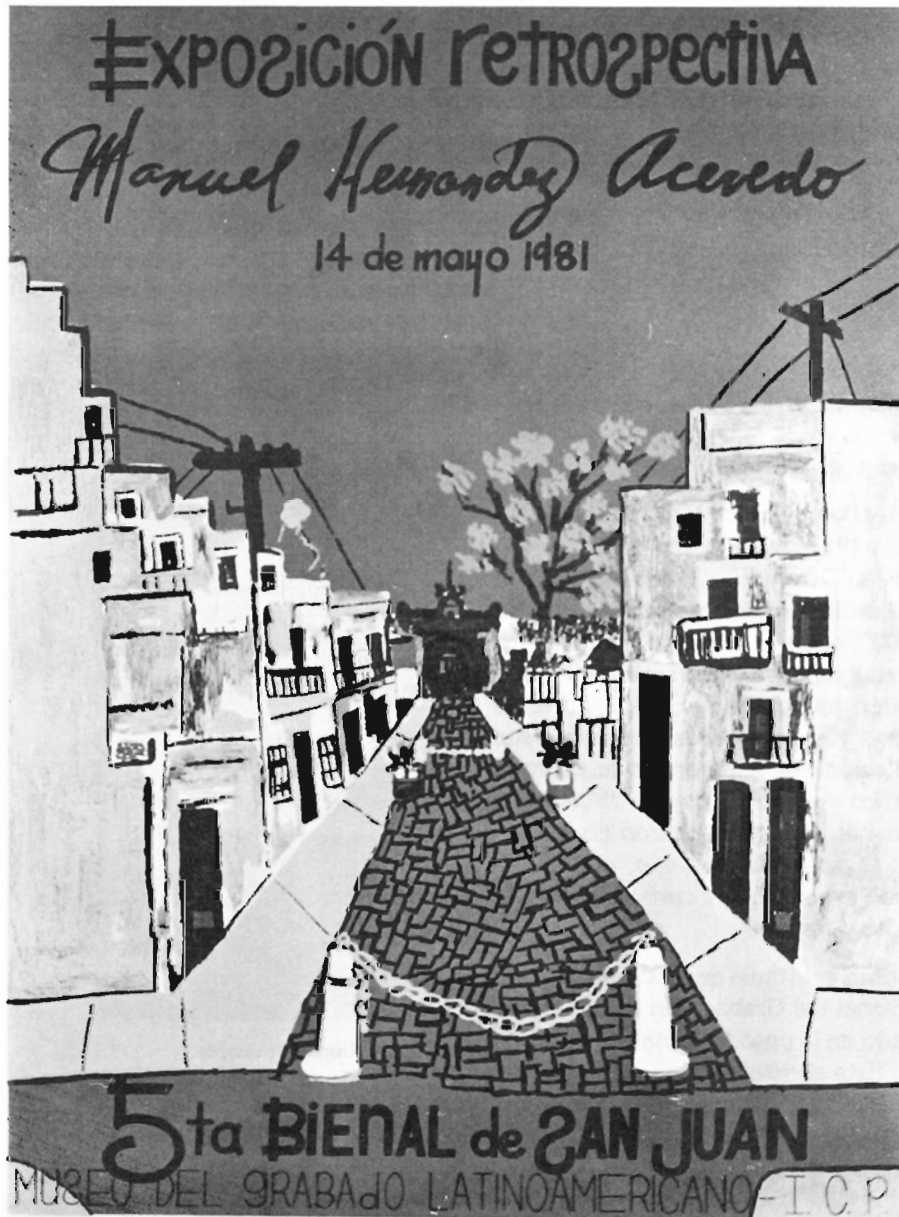
El Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Museo de Arte de Ponce fueron la sede de la Conferencia de los Museos celebrada en Puerto Rico los días 22 a 25 de Marzo, 1981.

Esta Conferencia fue auspiciada por la Colaboración de Museos Inc., como parte de su Programa de Educación Continuada para Profesionales, la Fundación Nacional de las Artes y la Administración de Programas Federales de Puerto Rico en Washington.

El texto anterior reproduce la Ponencia de Phillippe de Montebello pronunciada el día de la apertura de la Conferencia. El Señor de Montebello es Director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

POR LAS GALERIAS

Delta de Pico'



HERNANDEZ ACEVEDO · Cartel

- Manuel Hernández Acevedo no necesitó asistir a ninguna escuela de arte para poder plasmar en su particular estilo ingenuo los rasgos sobresalientes de las costumbres y el folklore de su pueblo. En esta retrospectiva, que en su

homenaje organizó el Instituto de Cultura en ocasión de la V Bienal del Grabado Latinoamericano y que hoy se exhibe en el museo de la Casa de los Contrafuertes, el tema recurrente son escenas y vivencias del diario

acontecedor de su pueblo: juegos infantiles callejeros, casas en ruinas o en proceso de reconstrucción, el arrabal, sobre todo la Perla y las calles del Viejo San Juan. Hernández Acevedo lega con su obra a las futuras generaciones la visión de una época que sin lugar a duda a no se repetirá. El artista ha sido invitado a distintas bienales y su obra ha sido expuesta en importantes colectivas en Estados Unidos, Colombia, Cuba y España.

- Una de las exposiciones más importantes de las efectuadas como saludo a la V Bienal fué la de Juan Ramón Velázquez, joven y notable dibujante puertorriqueño que en estos últimos meses ha expuesto individualmente en la Galería Sutton de Nueva York, International Art Gallery de East Hampton, Meetina Point de Miami y Galería San Sebastián de San Juan de Puerto Rico.

Velázquez nos trae esta vez una obra diferente pero también fascinante. Ya no son las imágenes abstractas del mundo de los sueños, envueltas en un aura de misterio, del más allá, aprisionadas, incapaces de moverse y flotando sobre el blanco papel. En la nueva obra de Velázquez hay figuras sencillas de rápidos y fluídos trazos y trabajadas luego con sueltas aguadas de tintas de color. El éxito de la exhibición quedó plenamente demostrado al venderse casi toda la exposición esa misma noche.

- El 14 de mayo se presentó en la sala de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan una muestra de los dibujos y serigrafías de Manuel García Fonteboa. Esta es su primera exposición desde que exhibió por última vez hace cuatro años en la Galería de la Fonda del Callejón. Tanto en los dibujos como en las serigrafías hay una serie de temas y símbolos que se repiten una y otra vez al igual que los rojos, violetas, púrpuras y azules por los que demuestra una marcada predilección. Participaron en la apertura además del magnífico grupo musical YSLA, dos escritoras puertorriqueñas que se inspiraron en la obra gráfica de Fonteboa para escribir sus poemas y canciones. Fue una exposición y una experiencia sumamente interesante y distinta.

- Pinturas y Construcciones es el título de otra exposición en homenaje a la 5ta. Bienal del Grabado en la cual Angel Nevares Ríos, premiado en la pasada Bienal, presentó 47 de sus últimas obras. Esta abrió al público el 16 de mayo en el Museo de Arte e Historia del Municipio de San Juan y ha sido muy visitada por el público.

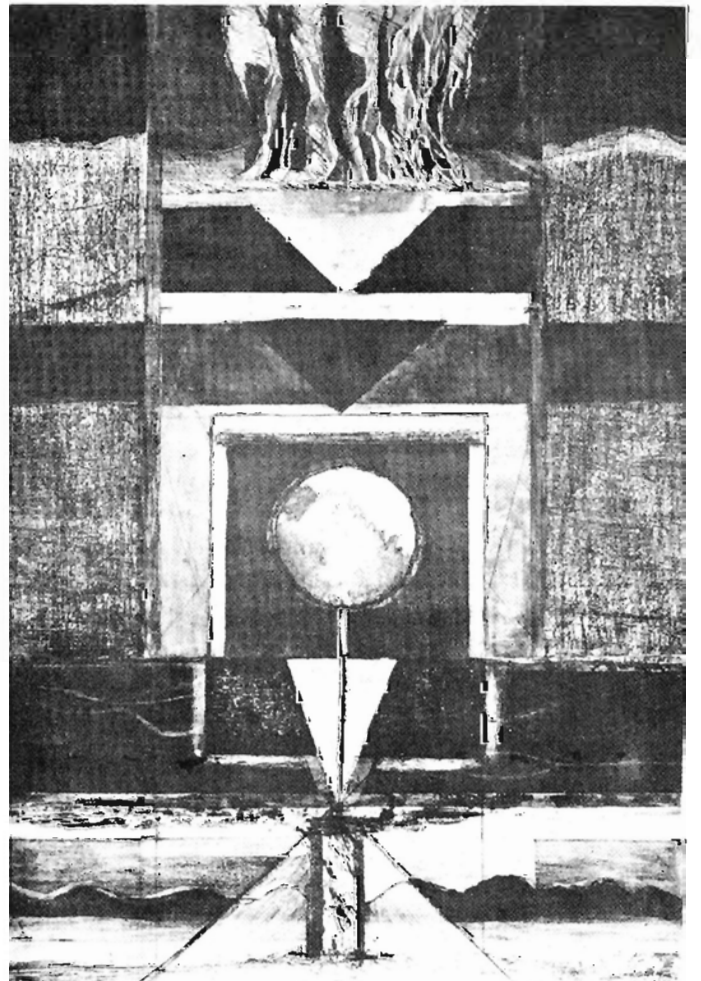


Juan Ramón Velázquez.



El artista Angel Nevares frente a su obra "MICRO-MACRO-MUNDI".

- Rebecca Castrillo, talentosa joven artista puertorriqueña expuso del 20 de marzo al 3 de abril en la galería de la Liga Estudiantes de Arte de San Juan una interesante muestra de su obra que consiste de 12 intaglios y 3 dibujos, todos ejecutados durante su estadía de 3 años en Nueva York. En sus intaglios Rebecca logra texturas muy interesantes a través del uso de técnicas mixtas (aguafuerte, aguatinta, puntaseca) y diferentes cortes en la plancha de metal con el buril y otros instrumentos mecánicos. Es incansable trabajadora y con su gran talento llegará lejos en su afán creativo que ya le ha ganado varios premios y becas aquí y en el extranjero.



"PUERTA AL SOL"
Intaglio - Rebecca Castrillo



COLOMBIA

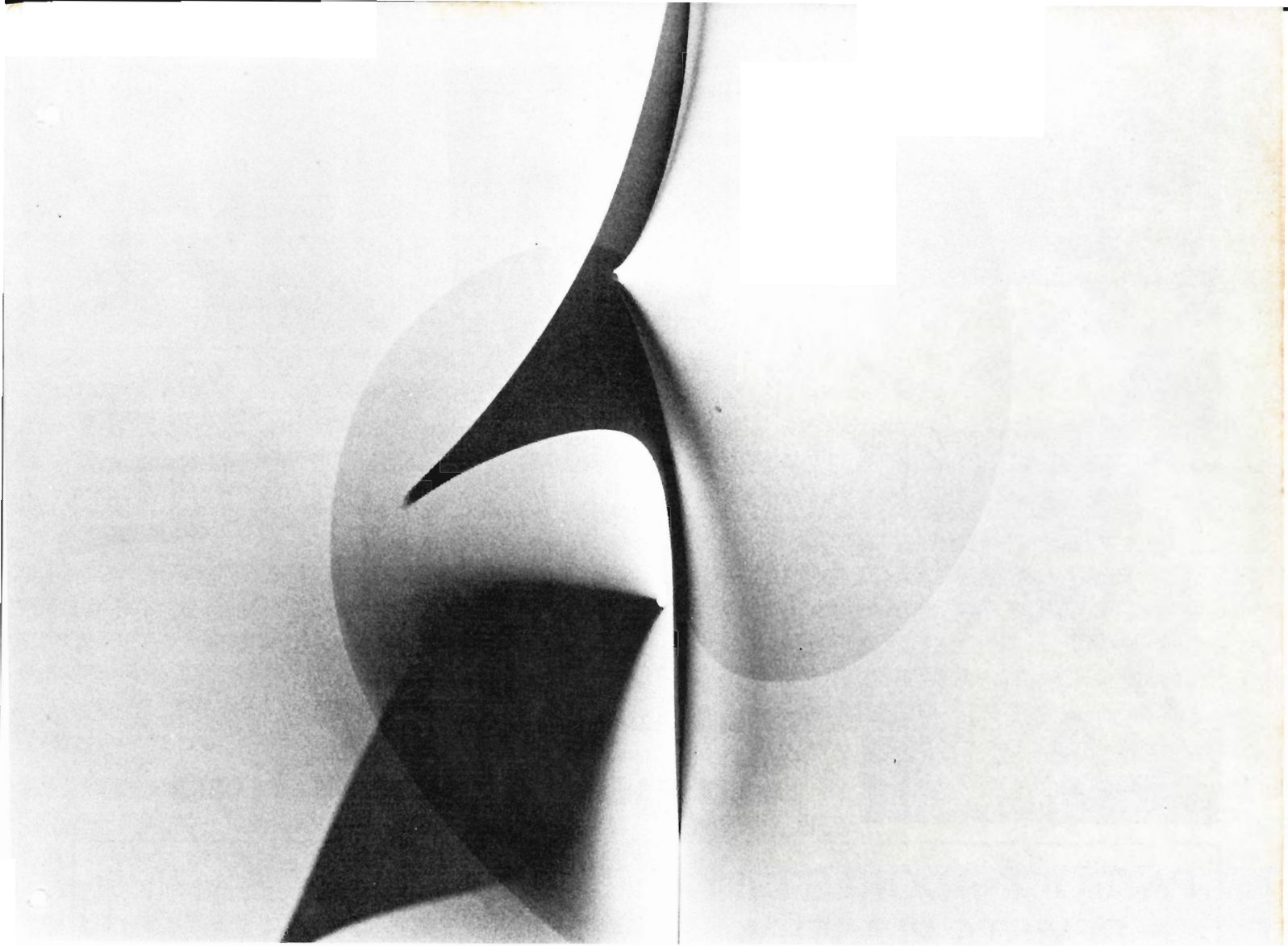
ZILIA SANCHEZ EN LA BIENAL DE ARTE DE MEDELLIN

La conocida pintora cubana que desde hace años reside en Puerto Rico fue invitada a participar en la Bienal de Medellín donde se exhiben actualmente 2 de sus obras. La Corporación Bienal de Arte compró una de las dos obras expuestas y en una premiación especial que otorgó 5 primeros premios y 2 menciones Zilia Sánchez fue escogida por Gloria Delgado, Directora del Museo "La Tertulia" de Cali para uno de los primeros premios. También fué invitada a exponer en dicho museo en 1982.

La artista vino muy bien impresionada de la organización y propósito de la Bienal de Medellín. Esta no ofrece premios; sus fines son primordialmente didácticos y participaron en la misma 130 artistas de 34 países de América, Europa, Israel y Japón. Muchas fueron las tendencias representadas en la

Bienal, entre ellas; Poesía Visual, Fotografismo, Arte Conceptual, Música, Mimo, el nuevo arte llamado Arte de Patrones, Arte Dekor, la Esquizo-Figuración, **Pintura Figurativa**, Arte con materiales no artísticos y otros. Hubo diálogo continuo entre artistas y público, artistas y críticos, artistas con artistas y críticos con críticos; todo esto posible a través del video, foros, coloquios, conferencias y cursillos. Todos los días aparecían en los periódicos entrevistas de interesantes artículos sobre la Bienal y las distintas actividades relacionadas con ésta.

Puerto Rico estuvo representado por 3 jóvenes artistas que actualmente residen en Nueva York: Wilfredo Chiesa, Edgard Franceschi y Niles Cruz.



"TIPOGRAFIA EROTICA" Obra de Zilia Sánchez que compró La Corporación Bial de Arte.

ESCUELA SOBRE MUSEOLOGIA

Colombia es el primer país americano que cuenta con una escuela sobre Museología, con beneficio para todos los países del área latinoamericana. De reciente creación, fruto de la polémica internacional que se ha desatado sobre si hay personal capacitado en los museos o éstos han sido fruto de intereses personalistas, familiares, políticos, se creó la escuela con sede en Bogotá, país promotor de la idea. El director de la entidad es Sebastián Romero.

Hasta la fecha, la escuela ha tomado programas de adiestramiento para personal que trabaja ya en museos de varios países americanos. Dos meses de teoría y cuatro de práctica, con el criterio de hacer multiplicadores en sus sedes de trabajo. Han participado más de 30 delegados internacionales.

El mayor problema con que se cuenta es la falta de profesorado. Se ha recurrido al contrato con especializados de países del área; incluye el programa a Latinoamérica y al Caribe. Los convenios internacionales a nivel gubernamental han respaldado la idea que es ahora una realidad.

LA UNESCO, organismo internacional que colabora en el financiamiento de la escuela de Museología, tiene por política no sólo el financiamiento sino el criterio de ofrecer capacitación general y profundizar la actividad con criterio profesional de los funcionarios. (Nota de Edda Cavarico).

Tomado de la revista Galería · Octubre 1980



la gente en la liga

PATROCINADORES DE LA REVISTA PLASTICA

Banco de Santander
 Gulf Petroleum
 Banco Popular
 Merrill Lynch
 G.T.E. Sylvania Inc.
 Atlantic Southern
 Peat Marwick
 Puerto Rican Cement
 Grana Olympic Mills, Co.
 Sra. Gloria Moscoso
 Sr. Guillermo Rodríguez
 Sr. Francisco Levy
 Sr. Miguel Hernández
 Lic. Ignacio Rivera
 Ing. Jaime Vázquez
 Roche Products, Inc.
 Juan N. Torruella

PLÁSTICA

Publicación bi-anual
 de la Liga Estudiantes de Arte.

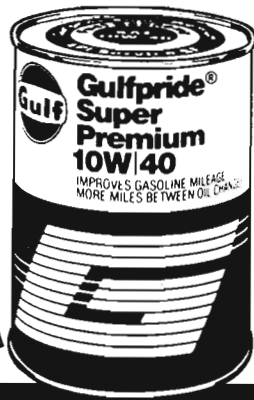
Apartado 5181, Pta. de Tierra,
 Puerto Rico 00906

Suscripciones:

Puerto Rico: \$6.00 al año

Exterior: \$8.00 al año

Imprenta Model Offset Printing, Inc.



Llegó

Gulfpride Super Premium

para trabajar allí donde hace falta: en el fondo de su motor.

EL ACEITE DE MOTOR QUE:

- Ataca el sucio, el agua y el sedimento.
- Combate efectivamente la fricción y el desgaste.
- Da excelente millaje.
- Un aceite que protege y que dura.

Gulfpride Super Premium...

Supera los requisitos para motores según la clasificación SF de A.P.I.

BS

BANCO DE SANTANDER PUERTO RICO

Sucursales Area Metropolitana:

OFICINAS EJECUTIVAS
Ave. Ponce de León 268
Hato Rey Tel: 756-6570

SAN JUAN
Calle Recinto Sur No. 251
Esquina San Justo No. 301 Tel: 725-3001

SANTURCE
Calle Loiza No. 1910 Tel: 727-4175

HATO REY-PONCE DE LEON
Avenida Ponce de León No. 207 Tel: 7597070

HATO REY-MUÑOZ RIVERA
Avenida Muñoz Rivera No. 268 Tel: 756-6570

PUERTO NUEVO
Avenida de Diego No. 401 Tel: 782-1346

BAYAMON
Carretera Militar No. 2 Km. 11.2
Edificio Santa Rita Tel: 785-2040



Sucursales de la Isla:

AGUADILLA
Avenida San Carlos, Esquina Betances Tel: 891-0344

ARECIBO
Avenida José de Diego No. 316
Esquina Castelar Tel: 878-3553

CAGUAS
Calle Ruiz Belvis
Esquina Beldorioty Tel: 743-5493

GUAYAMA
Calle Palmer Esquina Vicente Pales Tel: 864-0714

MANATI
Carretera Núm. 2, Esquina Patriota Pozo Tel: 854-2665

MAYAGUEZ
Calle Méndez Vigo, Esquina Besora Tel: 832-0545

PONCE PLAZA
Calle Degetau, Esquina Amor Tel: 844-1010

PONCE BY PASS
By Pass (Barrio Cañas, frente a la
Urbanización Valle Real) Ponce Tel: 844-1005

SAN SEBASTIAN
Calle Ruiz Belvis, Esquina Miramar Tel: 896-1054

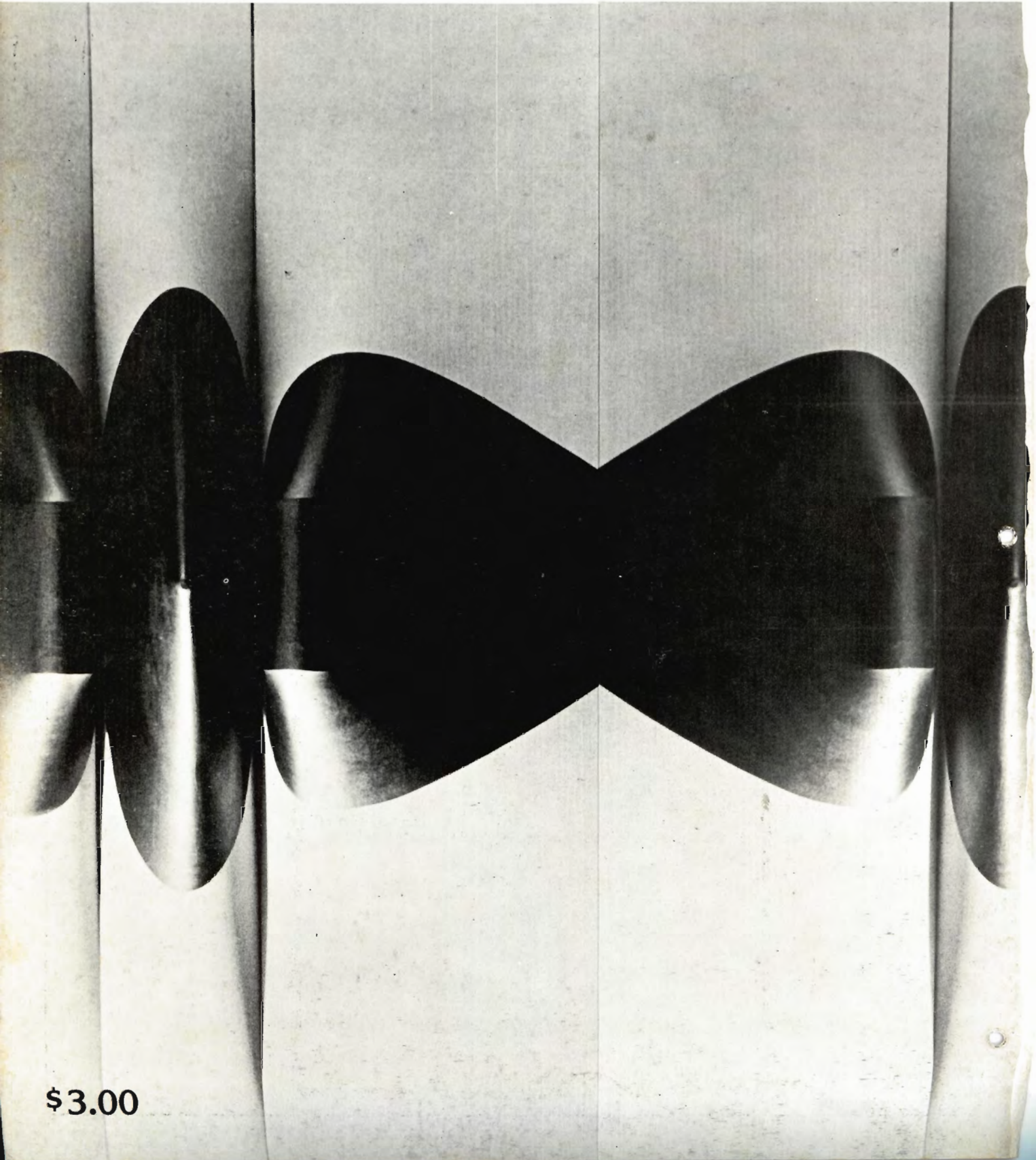
YAUCO
Calle Barbosa Núm. 17
Esquina Metienzo Cintrón, Yauco Tel: 856-0300

¡SIEMPRE A SU SERVICIO!

Miembro F.D.I.C.



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



\$3.00