

**Danilo
De los Santos**

MEMORIA DE
LA PINTURA
DOMINICANA
Lenguajes y Tendencias

1950 | 1960 **4**

COLECCIÓN
CENTENARIO



ANIVERSARIO

1903-2003

GRUPO
LEÓN JIMENES



VOLUMEN
1950 | 1960

4



Danilo
De los Santos



MEMORIA DE
LA PINTURA
DOMINICANA
Lenguajes y Tendencias
1950 | 1960**4**





Santos, Danilo De los, 1944-
 Memoria de la pintura dominicana / Danilo De los Santos.-
 Santo Domingo : Grupo León Jimenes, 2003.
 8v. : il.- (Colección Centenario Grupo León Jimenes)
 Contenido: v. 1 Raíces e impulso nacional 2000 a. c.-
 1924.- v.2 Impulso y desarrollo moderno 1920-1950.-
 v.3 Convergencia de generaciones 1940-1950

1. Pintura dominicana - Historia 2. Pintores dominicanos I. Título
 759.97293
 S237m
 CEP / Centro León

©2004 Grupo León Jimenes
 ISBN 99934-013-6-5

Todos los Derechos Reservados.
 Registro de Propiedad Intelectual.
 Este libro es propiedad del Centro Cultural Eduardo León Jimenes.
 Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o transmitida
 en ninguna forma o medio sin el permiso escrito del propietario,
 excepto para la inclusión de citas en una reseña o revista.

COORDINACIÓN EDITORIAL
 Félix Fernández

DIGITACIÓN
 Josefina Soriano Tallaj

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO Y ONOMÁSTICO
 Luis Córdova

FOTOGRAFÍA
 Mariano Hernández
 Natalio Puras Penzo (Apeco)

DISEÑO Y PRODUCCIÓN
 Lourdes Saleme y Asociados
 Directora de arte / Lourdes Saleme
 Diseñadora asociada / Kirsís Santana

IMPRESIÓN
 Vistacolor®

Santiago de los Caballeros,
 República Dominicana
 2004

CUBIERTA
 Jaime Colson. Carnaval en Haití.
 Gilberto Hernández Ortega. La barca (detalle).
 PÁGINA 1
 José Gausachs. Negrita con flores.
 PÁGINA 2
 Eligio Pichardo. La sed de la vaca.

Contenido

1	PRIMEROS LENGUAJES Y TENDENCIAS EN LA MODERNIDAD NACIONAL		
1 1	Apreciaciones en torno a la transcripción de los lenguajes visuales	7	
1 2	El naturalismo y la dosis impresionista	14	
1 3	El surrealismo: palabras y soledad a partir de Fernández Granell	34	
1 4	Los realismos: el mexicano, el socialista y la relación dominicana	72	
1 5	Las asociaciones visuales de los grandes lenguajes: costumbrismo, muralismo y negrismo	90	
2	LA CONTINUACIÓN DE LENGUAJES Y TENDENCIAS EN LA MODERNIDAD NACIONAL		
2 1	Del tropicalismo enfático al sintetismo conjugado	147	
2 2	La paralela sincrónica del expresionismo	164	
2 3	La paralela de la abstracción	184	
2 4	Del neohumanismo replegado al cubismo colonial	232	
2 5	La ecléctica de la abstracción expresionista	258	
3	LOS AÑOS SESENTA: APERTURA POLÍTICA, ARTE Y ENSAYO DEMOCRÁTICO		
3 1	Arte, cambios, nombres y tensiones en un proceso histórico	271	
3 2	El primer núcleo generacional con Lepe, Bidó y Elsa a la cabeza	308	
3 3	Arte, cultura, liberación y guerra capitalina de 1965	358	
3 4	Un segundo núcleo generacional marcado por la militancia, el expresionismo social, por Colson y Giudicelli	378	
3 5	La disgregación pronunciada en un tercer núcleo	424	
	Bibliografía	470	
	Índice onomástico	4??	
	Índice de ilustraciones	4??	



PRIMEROS LENGUAJES Y tendencias en la modernidad nacional

1 1 Apreciaciones en torno a la transcripción de los lenguajes visuales



La Octava Exposición Bienal de Artes Plásticas celebrada en 1956 fue el primer evento de su categoría registrado en el flamante Palacio de Bellas Artes. Pero la importancia de tal celebración no reside tanto en ese registro como tampoco en el hecho de una continuidad institucionalizada desde 1942, fecha de la Primera Bienal Nacional. Si lo uno y lo otro tienen significación como puntales del patrocinio gubernativo de las artes, más importante resultan los artistas que mediante sus obras revelan los alcances de la modernidad. Este vuelo moderno que se expresa en dibujo, en escultura y en pintura, transcribe en muchos ejemplos los lenguajes que lo representan y expresan la natural diversidad discursiva en un colectivo de recreadores visuales que tienen en común la nacionalidad o una producción cosechada casi total-

mente en el terruño de la patria. Artistas nativos y nacionalizados conjugan esos lenguajes modernos, las más de las veces convertidos en tendencias cuando se alargan, se extienden y resultan visibles referencias de temarios o de escuelas idiomáticas, más bien estilísticas.

La documentación iconográfica de la Octava Bienal Nacional patentiza una asimilación de los ismos modernos que fluyen en Europa desde mediados del siglo XIX, a partir del naturalismo y del impresionismo, movimientos pictóricos que socavan el predominio del idealismo clásico y romántico. Estos ismos modernos que aparecen en América como síntomas de proyección tardía e ingestión particularísima y desigual, los expresan los artistas dominicanos mediante obras ejemplares que inscriben en la Bienal de 1956. A seguida se citan los nombres y las obras que resultan representativos de la modernidad,



anotándose además la relación de lenguaje y tendencia. Los lenguajes que evidencian o se ponen de manifiesto resultan:

- 1 | Abstracción, con pinturas de Joseph Fulop, Silvano Lora, Delia Weber y Fernando Peña Defilló.
- 2 | Cubismo o la derivación geométrica, con óleos de Jaime Colson, Rafael Faxas (Pipe), Dionisio Pichardo y Paul Giudicelli.

Fernando Peña Defilló | Evocación del paisaje | Óleo/tela | 155 x 130 cms. | 1967 | Col. Privada.
Paul Giudicelli | Sin título | Óleo/tela | 58 x 49 cms. | 1961 | Col. Museo Bellapart.

- 3 | Costumbrismo, más bien género realista con representaciones de Yoryi Morel, Juan Plutarco Andújar y Félix Disla Guillén.
- 4 | Expresionismo, con cuadros de Mariano Eckert, Clara Ledesma y Mounia André.
- 5 | Naturalismo/realismo, que dominan como tradiciones pictóricas y tienen como representantes a Gilberto Fernández Diez y Marianela Jiménez, en el paisaje; y a Federico Izquierdo, Milán Lora, Liliana García e Hilario Rodríguez, en el enfoque del tema humano o social.
- 6 | Neohumanismo, tendencia claramente visible en las obras «La Isla Solitaria» (dibujo), de Jaime Colson, y «Anaybeca» (dibujo), de Domingo Liz.
- 7 | Negrismo, más bien enfoque temático de la afrodominicanidad, al que responde la referida obra de Liz, así como pinturas de Radhamés Mejía («Baile»), Noemí Mella («Tamborero»), Yoryi Morel («Negrita»),...



- 8 | Surrealismo, lenguaje evidenciado en la «Naturaleza Muerta» (óleo), de la veterana Woss y Gil; en el óleo «Mujer Colando Café» (óleo), de Eligio Pichardo; igualmente en «Posasas» (óleo), de Gilberto Hernández Ortega, y «Paseantes», dibujo de Walter Terrazas.

Partiendo del hecho de que la modernidad del arte dominicano se plantea en la década del 1920 con figuras que se desenvuelven aisladamente, como resultan Celeste Woss

Yoryi Morel | Lavanderas del río | Óleo/tela | 71.1 x 84.4 cms. | Sin fecha | Col. Banco Central de la República Dominicana.
Joseph Fulop | Torero | Óleo/tela | 72 x 67 cms. | 1949 | Col. Privada.

y Gil (New York), Jaime Colson (París) y el gráfico Bienvenido Gimbernard (Santo Domingo), a ellos se suman Yoryi Morel, Darío Suro, Xavier Amiama y Aída Ibarra, en el primer lustro del 1930. Al final de este decenio ocurre la migración que escapa de las contiendas armadas de Europa, apareciendo con ella Díaz Niese, el más importante teórico de la modernidad dominicana, cuya influencia se manifiesta con la gestión que asume en los años del 1940.

A partir de los nombres que se han citado, es necesario insistir en que la modernidad que representan los ismos que se registran, desde el naturalismo hasta la abstracción, fluye en el ámbito de una sociedad que es al mismo tiempo aislada y atrasada. El aislamiento tiene que ver con su territorialidad antillana y su marcada dependencia colonial, que arraiga su atraso ideológico y material relacionado con España y con los Estados Uni-



dos de América. La primera troqueló una rancia caducidad estructural y la segunda reorientó esa condición hacia sus fines pragmáticos e imperialistas, provocando ambas dependencias (colonizadora y neocolonial) que la materia cultural, incluidas las artes, germinara sin fortaleza, autonomía y limitada renovación. Aún así, las artes comenzaron a florecer, asumiendo de manera particular, pero lenta, las peculiaridades modernas.

Las artes plásticas, zona significativa de la cultura nacional, surgieron modernamente

Elsa Di Vanna | Cabeza de mulata | Carboncillo/papel | 34 x 25 cms. | 1953 | Col. Alejandro Read.

Jaime Colson | Tres mujeres desnudas | Sanguina/papel | 28 x 21 cms. | 1954 | Col. Carmen Hernández.

con la aventura del traspaso por las fronteras naturales de la nación: el agua marítima y el país haitiano, pero sobre todo por la primera frontera. Este traspaso significaba la salida y el retorno de protagonistas nativos e igualmente el arribo tanto de personajes trashumantes como de recursos que el correo marítimo entregaba a reducidos destinatarios, en una época carente de vuelo aéreo, excepto el de las aves o el de la imaginación soñadora, idealista y artística. Sueño e idealismo explican el comportamiento de nuestros primeros patriotas modernos, entre ellos Duarte y Luperón, pero también son cualidades que sumadas a la artística permiten identificar al pintor Luis Desangles, cuya formación es realmente una incógnita histórica, un misterio que no le priva de ser el más importante de los artistas precursores y, al mismo tiempo, cultivador romántico y enunciador moderno.



Clara Ledesma | Negrita posando en una palmera | Mixta/cartón piedra | 122 x 82 cms. | 1957 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

Partiendo de Desangles, puede sustentarse que el arte dominicano se impulsó modernamente como el Estado Nacional, concebido con la gestación independizadora del 1844. Todo arte producido con anterioridad es no moderno; se le conocerá, más bien, como colonial y antes, como precolombino. Resumiendo todo lo explicado, se pueden enumerar los factores que hicieron posible la transcripción de los lenguajes artísticos de la modernidad en un recorrido que se extiende desde años que anteceden el período de 1920 hasta el 1956, fecha de la bienal en que se registran tales lenguajes e incluso tendencias. A continuación el ordenamiento de los factores:

- 1 Gestación nacional de las Artes Plásticas desde las últimas décadas del siglo XIX.
- 2 Planteamiento del naturalismo, impresionismo y costumbrismo en el discurso pictórico de Luis Desangles. Tres obras evidencian ese planteamiento: «Las Mendigas»



Eligio Pichardo | Sin título | Óleo/tela | 66 x 50 cms. | 1958 | Col. Privada.

(óleo 1903), «La Pilastra de Arroz» (óleo 1915) y «Retrato de Amelia Francasci» (óleo sin fecha).

- 3 La presencia de orientadores con método pictórico basado directamente en la naturaleza, en la realización de la obra de aire libre. Entre 1920 y 1930, estos orientadores son Woss y Gil, Juan Bautista Gómez y García Godoy.
 - 4 La representación natural postulada por el movimiento postumista desde 1921.
 - 5 Las señales naturalistas de pintores de Santiago (Tuto Báez, Bautista Gómez, Federico Izquierdo,...) y de pintores veganos (García Godoy,...) y capitaleños (Woss y Gil, Ibarra,...).
 - 6 El manejo de informaciones bibliográficas con ilustraciones del arte europeo.
 - 7 El manifiesto de 1936 de «Los Nuevos» (veganos), entre los cuales sobresale Darío Suro, cultivador naturalista que desemboca en una obra de filiación impresionista.
 - 8 La presencia de Díaz Niese y de los artistas inmigrantes de Europa, muchos de ellos con nuevas visiones estéticas.
 - 9 La fundación de la ENBA en 1942 con una metodología basada en la formación dibujística, en el acopio del modelo natural y en la libertad interpretativa.
 - 10 El impacto del movimiento de la Poesía Sorprendida y su filiación surrealista (1943).
 - 11 La experiencia mexicana de Darío Suro y su influyente discurso asociado al realismo social, al negrismo antillano y al expresionismo (1945-1950).
 - 12 La influyente y polémica presencia de Jaime Colson a partir de 1950.
 - 13 La colisión de los ismos entre 1950 y 1956: abstracción, cubismo, expresionismo, neorrealismo y las fórmulas eclécticas o de polisíntesis que originan.
 - 14 El directo contacto de los artistas con realidades del exterior, donde amplían la cosmovisión de la modernidad: España, Francia y Nueva York.
 - 15 La definición de espacios expositivos y las bienales en la ciudad capital, los que permiten la confrontación artística y el ejercicio de la crítica, además de la difusión de la modernidad en los medios periodísticos.
- El desenlace de la modernidad permite que la voz autorizada de Valdeperes anote en el catálogo de la bienal de 1958: «Con el arte de nuestros días se está formando la tradición plástica dominicana (...) que se caracteriza hoy principalmente, por una profunda expresión abstracta y universal.

1 | 2 El naturalismo y la dosis impresionista



1
Sainz de Robles,
Federico Carlos.
Ensayo de un
Diccionario
de la Literatura.
Tomo I.
Págs. 869-70.

Explica Sainz de Robles: «Todas las tendencias artísticas y literarias del hombre, salvo muy contadas excepciones (...), han pretendido la reproducción de la naturaleza». En este sentido, afirma que «el naturalismo es tan viejo como el mundo», aunque en sentido estricto es un movimiento espiritual y una exageración del siglo XIX: «Es una consecuencia del realismo insatisfecho. El realismo atiende, no estima, sino cuando alcanza con los sentidos». Para él, «la naturaleza es una expresión. Cuando los realistas comprendieron que la naturaleza tenía un secreto misterio, una cara interna, una impresión, dieron vida al naturalismo y se hicieron naturalista. Al referirse a la naturaleza toda, tanto la interna como la externa, la visible como la invisible, el literato, el artista, presenta una doctrina. Al valerse del naturalismo como una forma de reacción, y aún de revolución, el artista, el literato, origina una escuela».

Federico Izquierdo | Bodegón de la langosta | Óleo/tela | 40.6 x 45.7 cms. | 1933 | Col. Ceballos Estrella.

El realismo, movimiento que engendra la tendencia naturalista, se apoya en la conciencia de lo objetivo, de lo verista, excluyendo la posibilidad imaginativa para presentar la realidad. El realismo pinta al ser humano y las cosas «como son», no «como pudieran o debieran ser». Y dio igual importancia a la fealdad que a la belleza, a lo sucio que a lo limpio..., aspectos que socavaron los cánones del ideal clásico y de la ilusoria romántica. Asociado a la lucha obrera y convertido en uno de los primeros casos modernos del arte comprometido, el realismo es la base del naturalismo, aunque hay quien opina lo contrario. Poseyendo una relación tan estrecha, se hace difícil distinguir un movimiento del otro. Tal vez la mejor manera de diferenciarlo es otorgarle al primero un alcance sociológico o testimonial en cuanto al enfoque comprometido con el sujeto humano, en tanto que el segundo se concentra en la realidad paisajística. A partir de la referida distinción se ofrece el siguiente cuadro comparativo.

a El realismo es una tendencia que representa la sustitución del enfoque neoclásico y del romanticismo. Es el pintor Gustavo Courbet (1819-1877) el que da nombre a la manifestación realista con su tratamiento objetivo de la figura humana y la descripción de escenas pueblerinas o sociales.

b Jean-François Millet (1814-1875) y Honoré Daumier (1808-1879) completan el trío de los grandes pintores franceses del realismo. El primero convierte al campesino en un héroe social, en tanto que el segundo caracteriza descaradamente a la burguesía.

c Surgido en Francia en el período 1848-1860, el realismo se manifiesta libremente con Gustave Flaubert (1821-1880) y otros autores que prefieren la prosa, rozando apenas la poesía.

ch El pueblo y su miseria es tema fundamental de una pintura fría, pero vigorosa, de pincelada firme y contornos precisos. El sembrador, la lavandera y el obrero son los protagonistas de un repertorio testimonial que sustituye a los héroes, dioses mitológicos y grandes escenas neoclásicas y románticas.

d El realismo posibilita la tendencia impresionista que ocasiona su muerte, aunque no totalmente, puesto que los pintores realistas pueden ser localizados en el presente y en muchas historias nacionales del arte.

Desde el punto de vista formal, la pintura naturalista o realista «tiene que ver con la reducción al plano del mundo exterior que se opera utilizando la cámara fotográfica. Los temas son menos heroicos y amables: campesinos embrutecidos por el trabajo agotador, emigrantes, lavanderas, picapedreros o simples paisajes pintados ante la naturaleza, con el deseo vehemente de representar la realidad tal como se supone que es». Indudablemente, a este movimiento real-naturalista se asocian los fenómenos históricos que

2
Idem.
Págs. 1044-45.

3
De Azcarate,
Histori y otros.
Historia del Arte.
Págs. 730-60.

4
Idem.
Op. Cit. Pág. 277.

5
Sainz de Robles,
Federico Carlos.
Op. Cit. Pág. 1045.

6
Hauser, Arnold.
Historia Social de la
Literatura y el Arte.
Tomo II, Pág. 301.

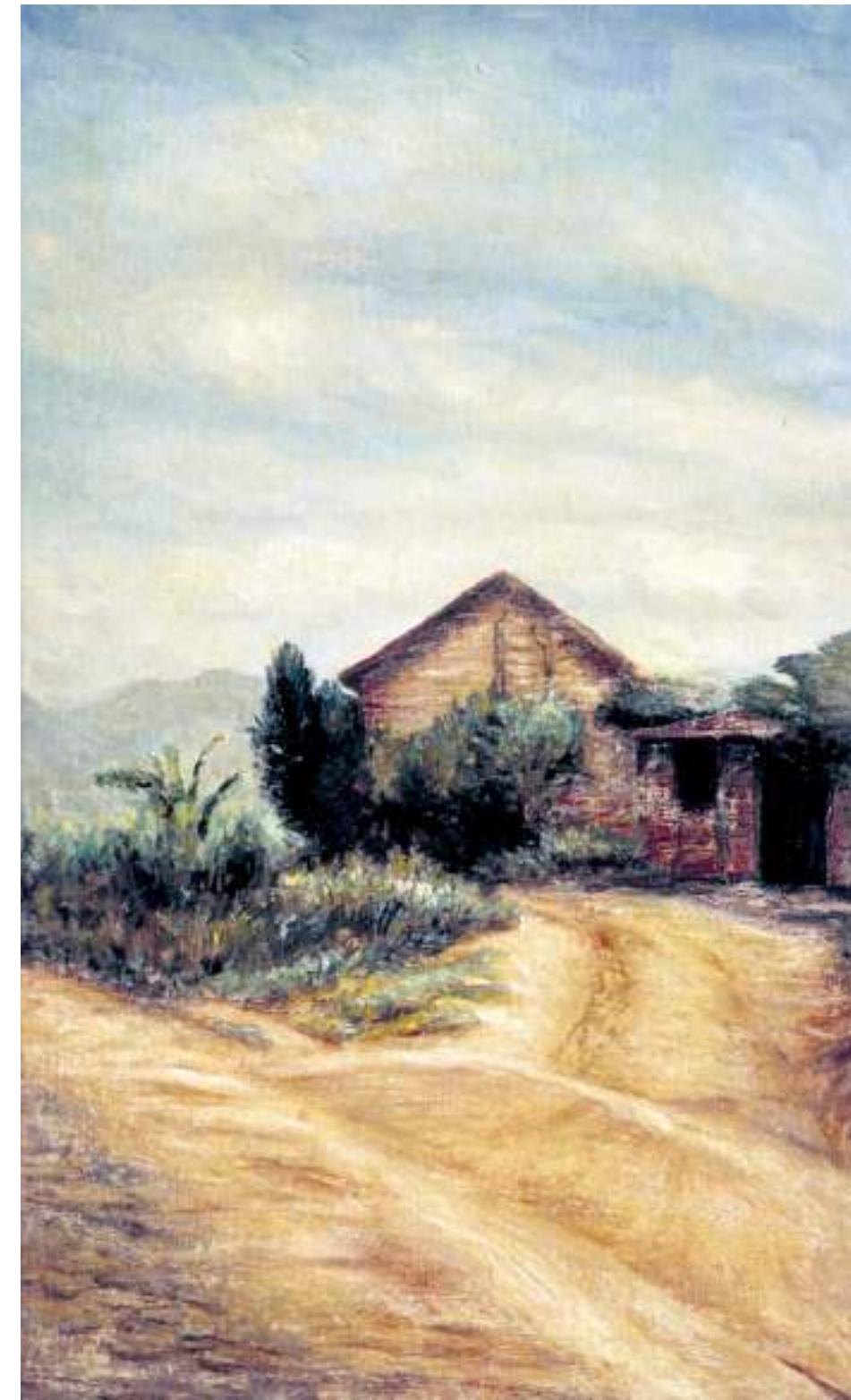
7
Idem.
Pags. 261-304.

acontecen en el medio europeo de mediados del XIX, como son el positivismo filosófico y científico, el socialismo y la creciente revolución industrial o tecnológica. 4 Cuando se refiere a Emilio Zola, considerado célebre maestro del detallismo literario, Sainz de Robles usa la calificación «realismo naturalista», 5 combinación de conceptos de los que se vale Hauser cuando señala que «lo que define el naturalismo es la descripción artística de la realidad», 6 reafirmando la entrañable conexión de lo que resulta doble tendencia, en cierta manera indiferenciada. De acuerdo al citado autor, 7 el naturalismo ofrece los siguientes hechos y rasgos:

a) Comienza como un movimiento del proletariado artístico con Courbet, un pintor bohemio, un hombre de pueblo que describe la vida popular y se dirige al pueblo con su arte.



George Hausdorf Paisaje con palmas Óleo/tela 65 x 80 cms. Sin fecha Col. George Nader.



Juan Bautista Gómez Paisaje Óleo/madera 47 x 29 cms. 1915 Col. Ramón Francisco.

8
Idem.
Pág. 305.

- b** El naturalismo representa una separación del arte clásico que se ejecuta apartado del mundo exterior, en el aislamiento de su propia estética.
- c** Representa la continuación, pero la disolución idealista del romanticismo. El naturalismo es un nuevo romanticismo con convencionalismos nuevos y con nuevas premisas más o menos arbitrarias de la verosimilitud, ya que no escapa de la realidad.
- ch** No es una concepción artística unitaria ni se basa siempre en el mismo concepto de la naturaleza, pero es reiterativo de los prototipos humanos y paisajísticos.
- d** Estilo enfático y colorista, sus autores describen los asuntos como ocurren diariamente, ofreciendo puros pormenores en base a la vivencia.
- e** Cultivado al aire libre, el temario naturalista se inspira en la tierra, en la población marginada, y se mofa del burgués mantenedor del Estado, como lo hace Daumier.



- f** La pintura del paisaje se convierte en una manifestación contra la cultura de la sociedad dominante. Este paisaje no es fabuloso, es rural, sencillo, cotidiano con sus claros enfoques y matices.
- g** «Los paisajistas parecen decir: la naturaleza es siempre y en todas partes bella, no se necesitan motivos *ideales* para hacer justicia a su belleza, y, en cambio, los pintores de figuras quieren probar que el hombre es feo y deplorable, tanto si oprime a otros como si es oprimido» 8

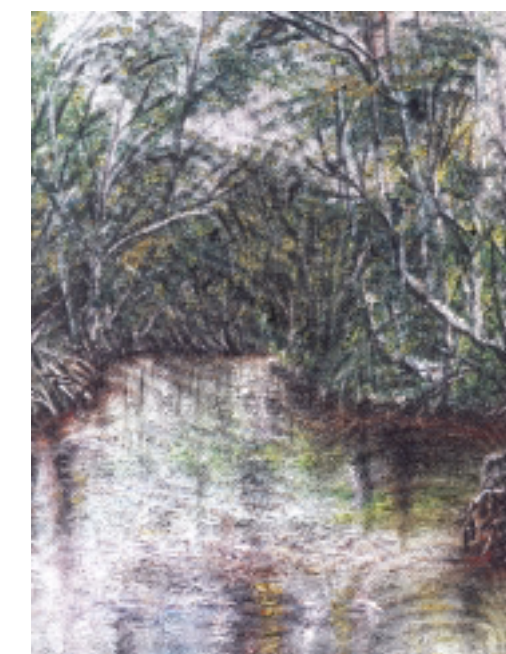
Nidia Serra | Vecindario con árboles | Óleo/tela | 81 x 57 cms. | 1949 | Col. de la artista.
Rosario Puente Julia | Vista de San José de las Matas | Acuarela | 51 x 36 cms. | Sin fecha | Col. J. A. Wittkop.

Aunque pueden encontrarse referencias naturalistas en varios de los primeros poetas dominicanos del siglo XIX, debe estimarse que Hostos, con su método positivista, racional y basado en la observación, se encuentra en el trasfondo germinativo de nuestro naturalismo literario y pictórico. Una paradigmática postulación en la literatura la ofrece Federico Bermúdez (1884-1921), el llamado «poeta de los humildes», quien cantándole, a veces, al paisaje, es sobre todo «el cantor de todos los proscritos de la justicia humana: obreros, lavanderas, mendigos, huérfanos y otros desheredados a los que enfoca con un lirismo humanitario» 9

En la época en la cual sobresale el poeta Bermúdez, el monopolio industrial foráneo se apropiaba de grandes extensiones de tierras de la zona oriental de la República, provocando la explotación y la marginalidad social. Nativo de esa zona, Bermúdez muere en

9
Balaguer, Joaquín,
prólogo en
Federico
Bermúdez, Los
Humildes, Pág. 9.

10
Manifiesto
Postumista, en
Rueda/Hernández
Rueda, Op. Cit.
Pág. 427-29.



1921, precisamente el año de la publicación del manifiesto postumista, en el cual se demanda «el triunfo de la luz sobre el color del paisaje» o de la representación natural de las cosas, «sofrenando la imaginación con las bridas en tensión de los sentidos» 10 Este manifiesto representa un clamor local de índole naturalista, convirtiéndose el poeta mayor del movimiento, Domingo Moreno Jiménez, en un cantor de la realidad: «Eterno trashumante por los caminos de la patria, la anda toda captando sus esencias y plas-

Mercedes Rodríguez | Orilla de un río | Óleo/tela | 49 x 39 cms. | 1948 | Col. Norma Rodríguez de Casals.
Juana García de Concepción | Laguna Gri-Gri | Óleo/cartón piedra | 49 x 34 cms. | 1976 | Col. de la artista.

11
Rueda, Manuel/
Hernández Rueda,
Lupo. Antología
(...), Op. Cit.
Pág. 66.

12
Anderson Imbert,
Enrique. Historia
de la Literatura
(...), Tomo II,
Págs. 238-39.

mando en su poesía, desde el sentimiento de la maestra rural hasta la melancolía de los atardeceres de la aldea». **11** Años después del impulso postumista aparecen narradores de la realidad, **12** especialmente Juan Bosch (n. 1909), quien preferencia la vida sencilla del campesino, y Andrés Francisco Requena (n. 1908), quien narra el sufrimiento moral de los campesinos en la novela «Los enemigos de la tierra», publicada en 1936. Otro autor es Ramón Marrero Aristy (n. 1913), cuyas obras «Balsié» (1938) y «Over» (1939) expresan un fuerte realismo.

La realidad que encarnan los escritores nacionales desde antes del 1921, pero que se impulsa a partir de ese año como un enfoque temático, no desarrolla una gran tendencia. Frente a la literatura, esa realidad enfocada por varios pintores que se desenvuelven en los períodos 1930 y 1940, ofrece mejor alcance, coherencia y unidad. Sin embargo, el realis-



José Vela Zanetti | Florero con cayenas | Óleo/tela | 48 x 68 cms. | 1946 | Col. Privada.

mo pictórico, paisajístico y social, se aparcela en el ámbito desproblematizado del ingenio azucarero. El tema de la caña, del bracero y aun del obrero industrial que aparecen en la poesía de Federico Bermúdez y en la narrativa de Marrero Aristy, al parecer no provoca los pinceles artísticos, ya que no se conocen públicamente iconografías con ese temario; en cambio, la fotografía documental ofrece el testimonio congelado, aunque sin la intención de abordar un problema desde el arte. No significa esa observación que en el desarrollo dominicano de la pintura no se localicen obras relacionadas al realismo, pudiéndose traer a colación las obras «Escena Campesina», de Celeste Woss y Gil, y «Misericordia Humana», un óleo que se le atribuye a Rodríguez Urdaneta.

En gran medida, la realidad naturalista es abordada por un grupo de pintores que se asocian al ámbito cibaño. Desde las anotaciones paisajísticas al lápiz de Arturo Grullón, el



Darío Suro | Paisaje con mujer y niños | Óleo/tela | 46 x 61 cms. | 1930 | Col. George Nader.



Yoryi Morel | Florero con dalias | Óleo/tela | 58.4 x 45.7 cms. | Sin fecha | Col. Ceballos Estrella.

naturalismo se convierte en una corriente santiaguense con Tuto Báez, autor de escuetas visuales de veredas, árboles y de un significativo «Estanque» (óleo 1925), pequeño cuadro que estuvo colgado durante varias décadas en la casona de los hermanos Morel, representando la nueva verosimilitud a la que se asociaba por igual Juan Bautista Gómez. Sus paisajes y escenas populares realizados al aire libre pautaron y coincidieron con el notable Yoryi Morel.

De acuerdo a Valdeperes, para Yoryi Morel es fundamental «la relación del tema con la naturaleza –figura o paisaje–, pero esta relación no es directa. Ciertamente el artista está vinculado al tema, pero no por acercamiento mental sino emocional. Se mueve en ambientes familiares y crea asuntos en los cuales hallan lírica exaltación los remansos ci-baños, sus campos y veredas, sus bohíos y sus hombres; pero la relación entre la reali-



dad y la obra, el instante creador, es puramente emocional». El crítico agrega: Tan emocional es la vinculación de Yoryi Morel con la tierra y con el hombre en que se inspira, que a pesar del realismo de algunas de sus pinturas, su obra global, sumamente interesante, posee un acento poético que tiene la virtud de sugerir vastas zonas de emoción y de penetrar hondamente en el corazón de aquellos que la contemplan con el mismo amor con que ha sido pintada./ Esta circunstancia ha podido hacer creer que el arte de

Mariana Jiménez | El florero blanco | Óleo/tela | 38 x 40 cms. | 1952 | Col. de la artista.

Clara Ledesma | Flores con fondo azul | Óleo/tela | 82 x 59 cms. | 1965 | Col. George Nader.

13
Valdeperes,
Manuel, El Caribe,
mayo 5 de 1963.

14
Hauser,
Op. Cit.
Pág. 402.

15
Idem,
Pág. 404.

16
Idem,
Pág. 405.

Yoryi Morel esté dominado por el asunto de efecto espontáneo de la influencia local que mezcla los intereses visuales y no visuales, formales y sociológicos. No es así, sin embargo. Este artista tiende a ser naturalista más bien que formalista; pero en su naturalismo no hallamos influencia alguna del realismo tradicional (...). Si hubiésemos de señalar una influencia –se trata de una simple suposición–, diríamos que Morel siente la misma preocupación que sintió Monet con los problemas de la luz y la atmósfera sin que pretendamos relacionar al pintor dominicano con el evolucionista francés. (...). Las influencias que manifiesta el pintor son escasas, indeterminadas, imprecisas. Son pocos los signos de esas influencias, porque (...) lo que más ha influido en la formación e integración del artista es su tierra natal».¹³

La Vega es el otro asiento cibaëño del desarrollo de la pintura naturalista, cultivada por Enrique García Godoy, autor de varias obras en donde el paisaje se apuntala, complemento de escenas humanas, ofreciendo a veces la descripción del entorno con excelentes manejos cromáticos y luminosos de la realidad. Del naturalismo de este maestro se sirve Darío Suro, quien evoluciona hacia una propuesta que tiene vinculación con el impresionismo, movimiento pictórico, surgido en Francia entre 1860-1870, constituyéndose en una continuación del naturalismo, pero representando una sustitución de la objetividad corpórea por la subjetividad del análisis. Apreciado en la órbita francesa del origen, el movimiento impresionista ofrece, de acuerdo a Hauser, un buen número de definiciones:

1 «Las fronteras entre naturalismo e impresionismo son borrosas; es imposible establecer una distinción histórica o conceptual entre ambas corrientes».¹⁴

2 «El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no solo desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino porque ve el mundo con ojos de ciudadanos y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno».¹⁵

3 Todo el método impresionista quiere, ante todo, traer y acentuar el sentido del mundo de acuerdo a Heráclito: de que todo fenómeno es fugitivo, pasajero y único; un devenir, un ocurrir. En este sentido, el impresionismo le otorga primacía al instante: «La representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de la superficie del color en manchas y puntos, las disoluciones de los colores locales en valores de expresión atmosférica y perspectivas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, el punto palpitante y tembloroso y la pincelada abierta, suelta, libre, toda la pintura improvisada, con su dibujo rápido, abocetado, el aspecto fugitivo, aparentemente descuidado, y el descuido virtuosista de la reproducción, no expresan en última instancia que el sentimiento de aquella realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación...»¹⁶

4 La reproducción impresionista de la realidad con su énfasis en lo momentáneo y lo irrepitable es una importante conquista naturalista, pero «el impresionismo desliga los elementos ópticos de los elementos conceptuales», de las representaciones de una imagen consciente o en directo, para representar la mera visualidad, el análisis de las cosas, construyendo «su correspondiente objeto con los desnudos datos de los sentidos».¹⁷

5 «El tratamiento de un tema según los tonos y no según el tema es lo que diferencia a los impresionistas de los demás pintores», establece George Rivièrre en 1877, uno de los primeros historiadores y teorizantes del movimiento.¹⁸

6 «La pintura impresionista (...) descubre sensaciones que, poco después, también la poesía y la música tienden a expresar y sus medios se adaptan por esto a las formas pictóricas».¹⁹

7 Desarrollado en el intimismo, donde arraiga la originalidad individual, e igualmente

17
Idem,
Pág. 406.

18
Idem,
Pág. 407.

19
Idem,
Pág. 410.



en la soledad en medio de una gran multitud, ambos factores (intimidad y soledad) originan el sentimiento impresionista de la vida.²⁰

8 Es un «estilo aristocrático» por ser elegante y espiritual, nervioso y sensible, sensual y epicúreo, encaprichado con lujos y rarezas, que partía de estrictas vivencias personales, de experiencia de la soledad y el aislamiento y sensaciones de nervios y sentidos superrefinados.²¹

20
Idem,
Págs. 411-12.

21
Idem,
Pág. 412.

22
Idem,
Pág. 410-11.

23
Idem,
Pág. 421.

24
Idem,
Pág. 404.

25
Idem,
Pág. 407.

9 La primera exposición colectiva de los impresionistas se registra en 1874, pero la historia de este movimiento había empezado veinte años atrás, con los primeros signos de Manet y Monet. En 1886 se disuelve como grupo compacto y comienza el postimpresionismo que dura hasta 1906, año de la muerte de Cezanne. 22

10 Arte de oposición a la rutina porque persigue «las horas variables y su entrega al estado de ánimo, también el impresionismo es tendencia progresista 23 ya que se constituye en el punto culminante de la tendencia dinámica y de la disolución completa de la estática imagen medieval del mundo. 24 El impresionismo libera la pintura del objeto, de los elementos literarios, de la fábula, de la anécdota, reduciendo a sus propios medios cromáticos. 25

11 El nombre «impresionismo» fue acuñado por el crítico Louis Leroy como burla a



partir del cuadro «Impresión: Amanecer» (óleo 1872), de Claude Monet, 26 considerado el primer impresionista por antonomasia, por el referido cuadro y por su estilo basado en constantes estudios de luz y color. 27

Vivía Claude Monet (1840-1926) cuando el impresionismo se había desintegrado como movimiento, dando lugar a una generación más joven: la post-impresionista, cuyos miembros también se obstinaban por la individualidad artística y por resultados investi-

Jacinto Domínguez. Coche desbocado. Óleo/tela. 61 x 85.5 cms. Sin fecha. Col. Aney Núñez.

26
Diccionario
Monográfico de
Bellas Artes,
Pág. 180.

27
Idem,
Pág. 227.

gativos del color y de las formas. Monet fue testigo también del cauce postimpresionista hacia tendencias de la vanguardia moderna. Sobrevivía este pintor francés cuando el movimiento del que fue maestro mayor apareció en América con aislados destellos en algunas regiones, más bien conexas a otros lenguajes. Esta relación genera dos opiniones, empezando con la de Pedro Henríquez Ureña, quien señala que en la pintura «aparece el impresionismo con artistas como los argentinos Martín Malharro (1865-1911) —quizás el mejor de todos— y Fernando Fader (1882-1935), de escuela alemana, el uruguayo Pedro Blanes Viales, el dominicano Luis Desangles (1862-1937), los mexicanos Joaquín Clausell (1866-1935), Alfredo Ramos Martínez (1875-1947) y Geraldo Muriillo, «Dr. Ate», que después se ha encaminado por sendas nuevas. Del impresionismo procede el original pintor Pedro Figari (1861-1938), uno de los mayores artistas de las

28
Henríquez Ureña,
Pedro. Obra
Dominicana.
Pág. 357.



Américas. Supo Figari descubrir rasgos distintivos del paisaje sudamericano y evocar escenas de tiempos idos; su sentido del color es exquisito». 28

La segunda opinión sobre el impresionismo en América la emite el español Antonio R. Romera, quien establece que esa tendencia refluye en el continente en los años del 1920. «Ciertos pintores que en tales años han alcanzado ya la plena madurez hacen obras impresionistas o cercanas a sus postulados esenciales», refiriéndose a los argenti-

Mario Grullón. Foresta. Óleo/tela. 78 x 63 cms. 1992. Col. Manolo Morel Grullón.

George Hausdorf. Bosque con río. Óleo/masonite. 25.5 x 18.5 cms. Sin fecha. Col. Román Ramos.

29
Romera, Antonio R.
América Latina en
su Arte. Págs. 6-8.

30
Calzadilla, Juan.
Compendio Visual
de las Artes
Plásticas en
Venezuela.
Pág. 35.

31
Saura, Antonio.
Reveron.
Pág. 33.

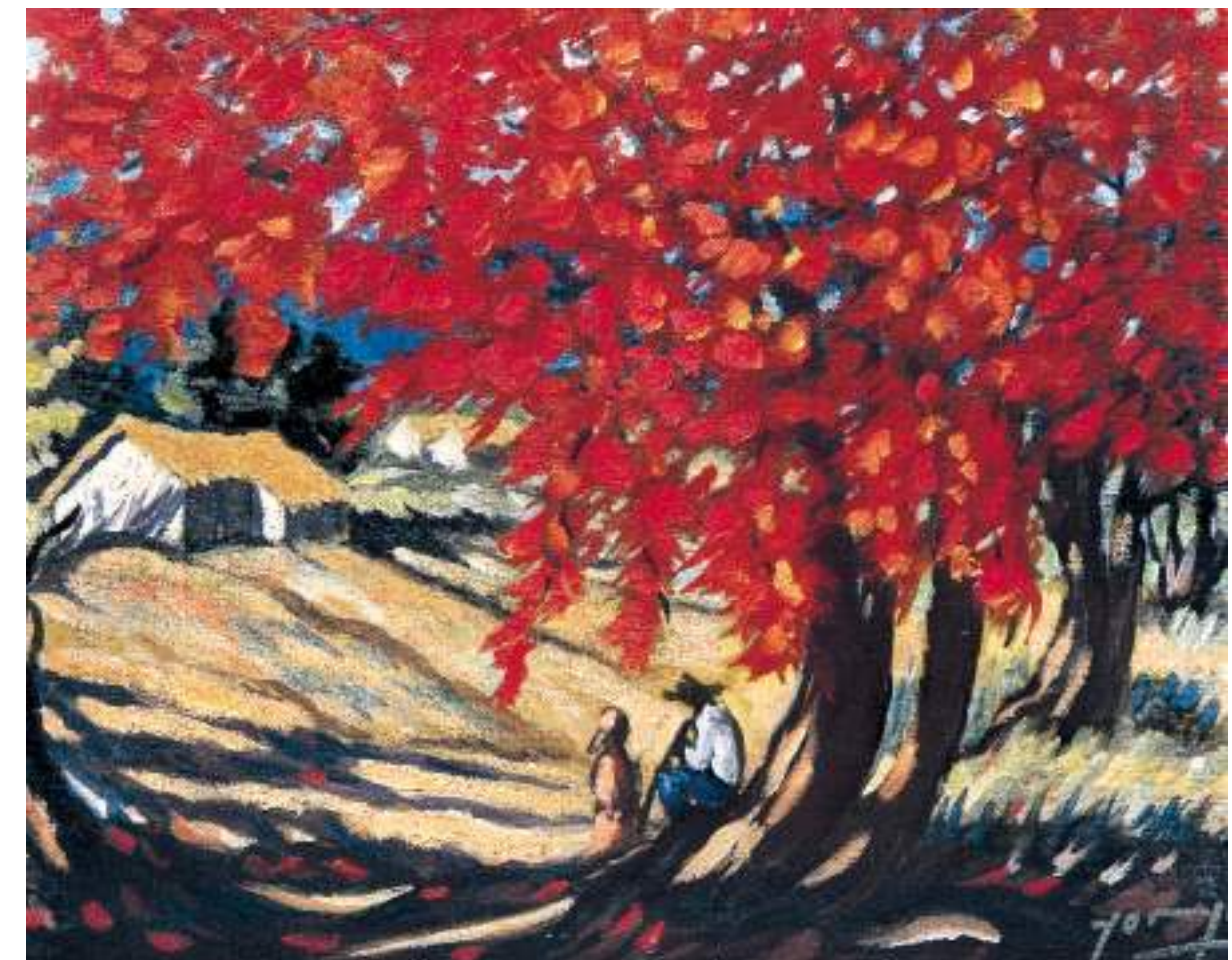
nos Fader y Malharro, al chileno Juan Francisco González, al colombiano Andrés de Santa María, a los uruguayos Carlos María Herrera y Pedro Blane Viales. Todos se acercan al impresionismo, reflejando más estímulos los pintores apegados a la estética francesa. Pintura del acontecimiento (...) en la región caribeña, aparte de ciertos esbozos de aproximación no hay un solo artista que aparezca relacionado de modo convincente con la corriente impresionista». **29**

En la costa venezolana se localiza Armando Reveron (1889-1954), quien retiene una cuota impresionista como pintor que hace su mejor obra en la soledad y a expensas de un personal tratamiento de la luz tropical. Se trata de un artista figurativo dentro de la tradición del impresionismo tardío; **30** un artista que proviene del desfase de ese movimiento, «contradiendo sus postulados estéticos para definirse en una plasticidad personal». **31** La

sepia que se impone en muchos de sus paisajes guarda cierta, pero distante, relación con la producción más impresionista de Darío Suro. Se trata, en gran medida, de un buen número de cuadros del ciclo de la lluvia o del paisajismo vegano realizados entre 1939 y 1942. Tanto Darío Suro como Yoryi Morel son intérpretes que impulsan sus discursos pictóricos desde la realidad naturalista, asumiendo el poder de la luz antillana y explorando emocionalmente las posibilidades de las gamas cromáticas como empastes y como matices. Mientras ellos e igualmente Juan Bautista Gómez, Quico Morel y Federico Izquierdo se desenvuelven en el Cibao, en el sur del país, específicamente en la ciudad capital, varios pintores se definen dentro de un naturalismo que también ofrece evidencia impresionista. Algunas obras de temática social e incluso desnudos y retratos de la Woss y Gil se enrolan en esa dirección. Igual ocurre con obras de Xavier Amiama, De-



Darío Suro | Mañana de brisa y sol | Óleo/cartón | 45 x 60 cms. | 1939 | Col. George Nader.



Yoryi Morel | Paisaje de flamboyán con pareja conversando | Óleo/tela | 40.6 x 51.2 cms. | Sin fecha | Col. Ceballos Estrella.

lia Weber, Francisco Fernández Fierro,... De los artistas foráneos que se radican en el país, elocuente resulta George Hausdorf (1888-1957) quien en su temario de paisajes dominicanos ofrece cierta dosis del impresionismo, siendo un consciente artista realista. Como ningún otro pintor de la década de 1940, enfoca la actividad laboral ofreciendo obras singulares centradas en tipos sociales: campesinos, lavanderas y estibadores portuarios, tratados también en diferentes procedimientos del grabado, medio visual del que fue un excelente promotor contemporáneo.

Sin el dato preciso de la fecha ni el conocimiento visual de las obras expuestas, se cita a Daniel Vassilieff, un pintor impresionista ruso, quien expuso en Santo Domingo. La referencia indica que «de él se conservan varios óleos, paisajes siempre, en varios hogares capitalinos y santiagueros. Su exposición causó algún revuelo porque, al tratarse del arte impresionista, de-



Plutarco Andújar | Paisaje de flamboyán | Acrílico/tela | 69 x 94 cms. | Década 1960 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

masiado de vanguardia para el ambiente, no fue sino muy parcialmente aceptado, y eso en los círculos intelectuales un poco exclusivos». 32 Aparte de esta información expositiva y de breves alusiones a pintores nacionales calificados de «impresionistas», el tema fue del interés de Flérída de Nolasco, quien escribió un texto titulado «El Impresionismo», una posición psicológica del artista frente al arte. Publicado en 1948, la escritora no ofrece panorámica sobre el impacto de ese movimiento en las artes dominicanas, señalando únicamente que la posición impresionista es también frecuente en la literatura contemporánea. Copiosos ejemplos pueden estudiarse en «Don Segundo Sombra». Y en la lírica dominicana, la poesía que partió de Moreno Jiménez y la joven agrupación de la «Poesía Sorprendida», son ramas del impresionismo que más de una vez han rozado el genial atrevimiento. 33 Dieciséis años antes de las apreciaciones de la Nolasco, otra mujer había publicado una

32
La República Dominicana.
1954. Pág. 221.

33
De Nolasco,
Flérída.
Cuadernos Dominicanos de Cultura. No. 55, marzo 1948.



Rafael Arzeno | Paisaje con cañón | Óleo/lienzo | 25.4 x 30.5 cms. | 1970 | Col. Ceballos Estrella.

34
Ibarra, Aída.
Revista Bahoruco
No. 106, agosto
20 de 1932.
Págs. 16-17 y 20.

conferencia en la que traza una panorámica histórica del arte, desde el siglo VI hasta la modernidad del siglo XX. Se trata de Aída Ibarra, **34** quien argumentando que «el arte pictórico moderno tiene su origen en el IMPRESIONISMO y en su reacción CUBISMO», explica con precisión aspectos del primer lenguaje, a saber la «teoría de la descomposición de los colores en la atmósfera», así como el uso de las gamas puras: «el rojo, el amarillo, el azul, evitando las mezclas en la paleta, porque esto último ensucia el color». Ella resalta que para los pintores impresionistas «la naturaleza es más color que línea» por lo cual buscan «producir, no el objeto y su forma, sino su atmósfera luminosa (...). Los impresionistas no dibujan; para ellos la línea y el contorno son casi inexistentes, no hay más que la luz que se descompone, en los siete colores. El ojo del artista debe ser como un prisma de cristal; ellos no definen un rasgo, ellos lo sugieren...».



Considerando que tanto el impresionismo como el cubismo presentan un nuevo carácter, Ibarra se declara partidaria de quienes siguen la escuela moderna, apartándose de las antiguas tradiciones académicas que el pintor moderno conoce y admira, «pero no admite órdenes más que de la naturaleza». En este sentido, confiesa que «de los profesores que siguen la escuela moderna, soy alumna, y mis cuadros se presentan como variante de lo aquí expresado: el alma de mi temperamento, o sea, el carácter del artista».

Jacinto Domínguez Carrusel Óleo/tela 57 x 89 cms. Sin fecha Col. Aney Muñoz.

Aída Ibarra es autora de obras pictóricas en las que se aprecia su personal tono impresionista y moderno: «De L'île de France» (óleo 1931) y «Patio de los Buera» (óleo, década 1960), y otros que fueron dejados en el Colegio de Bufermont, Francia, así como en distintos países donde residió hasta que se radica definitivamente en Santo Domingo. Resumiendo la nómina de artistas nacionales asociados al naturalismo y con relaciones impresionistas, se ofrece a continuación un cuadro general resumido en varios núcleos:

- 1** Pintores que evidencian asomo y tratamiento impresionista entre 1900-1940: Desangles, Juan Bautista Gómez, Woss y Gil, Fernández Fierro, Amiama, Delia Weber, Yoryi Morel, Darío Suro, Federico Izquierdo, Aída Ibarra,...
- 2** Pintores foráneos con desenvolvimiento entre 1938 y 1959, con obra dominicana y con relación impresionista: José Gausachs, José Rovira, George Haudorf,...



- 3** Pintores naturalistas: Tuto Báez, Rosario Puente Julia, Juana García de Concepción, Genoveva Báez, Rafael Arzeno, Servio Certad,...
- 4** Pintores de la generación de 1940 con inicial o posterior dosis impresionista: Gausachs, Pina Melero, Álvarez Delmonte, Marianela Jiménez, Nidia Serra, Mario Grullón, Eckert,...
- 5** Pintores de la generación de 1950 vinculados también al impresionismo: Aquiles Azar, Jacinto Domínguez, Pluntarco Andújar, Rafi Vásquez y Jacinto Domínguez, entre otros.

Aída Ibarra Girasoles Óleo/tela 73 x 52 cms. C.1960 Col. Familia Ricart Victoria.

1 | 3 El surrealismo: palabras y soledad a partir de Fernández Granell



35
Fernández Granell,
Eugenio en
Stefan Baciu:
Surrealismo
Latinoamericano,
Págs. 49-50.

En 1941 arriba a Santo Domingo el escritor francés Andrés Bretón (n. 1896), teórico y fundador en su país del surrealismo, movimiento que tenía una inmensa repercusión en el mundo universal del arte y la literatura. «En el barco en que Bretón llegó a la isla, con su familia, llegaron también el pintor cubano Wifredo Lam, el escritor belga-ruso Víctor Serge (...), el profesor de la Sorbonne y destacado surrealista, doctor Pierre Mabilly y la novelista alemana y comunista Anna Seghers. Además el joven Vlady Serge, muy interesado en la profesión pictórica».³⁵

Enterado de la presencia de los distinguidos personajes, Eugenio Fernández Granell quien laboraba como redactor del periódico «La Nación», se hizo acompañar del médico austríaco y experimentado fotógrafo Kurt Schnitzler, con el propósito de conse-

Eugenio Fernández Granell | Autorretrato | Óleo/tela | 52 x 47 cms. | 1944 | Col. Fundación Eugenio Fernández Granell, Santiago de Compostela, España.

guir entrevistas, sobre todo del famoso teórico del surrealismo. Requerido, Bretón accedió sin vacilar y la entrevista se produjo un día espléndido y muy caluroso de mayo.³⁶ Varios días después, aquella conversación se hizo pública con una foto en la cual aparecen el entrevistado y el entrevistador. Por su importancia histórica, se transcribe íntegramente la entrevista titulada por su redactor: «Andrés Bretón nos habla de la actual situación de los artistas franceses». A continuación el texto con las apreciaciones, divisiones y preguntas:

«Hemos conversado con Andrés Bretón en la terraza del Hotel Palace. Andrés Bretón es un hombre bien conocido en los medios internacionales y artísticos del mundo entero. Director de la revista de arte *Minotauro*, su fama mundial ha corrido pareja con su positivo valor intelectual. Bretón es el máximo exponente del surrealismo. Amigo de Picasso en Europa, de Diego Rivera en América, hemos creído interesante dar a nuestros lectores sus puntos de vista sobre cuestiones de evidente interés en la actualidad agitada del mundo intelectual, preso hoy entre las ruedas dentadas de la guerra.

La señora Bretón y su hija le acompañan. Han hecho la dura travesía desde Marsella con el excepcional pintor cubano Lang (sic). Bretón nos mostró uno de sus lienzos. Nos manifestó su admiración por el pintor de la vecina república y nos manifestó que Lang (sic) es, entre los pintores jóvenes, el más estimado de Picasso».

Médico jefe de una escuela de pilotaje. La censura sobre su libro | Señor Bretón, ¿cuáles fueron sus actividades intelectuales durante el año último?

Hasta el mes de agosto de 1940 yo estaba movilizado como médico jefe de una escuela de pilotaje. Durante un año, apenas pude pulsar las reacciones que se dibujaban en los espíritus a causa de una guerra largo tiempo indecisa y que, de la parte francesa, parecía conducirse sin condiciones contra la corriente. Mi experiencia de la guerra anterior me enseñó que la conciencia en tales períodos pierde casi todos sus derechos y que el criterio de salud intelectual se mueve en medio de una extrema desconfianza respecto a todo sistema de información y de exaltación fundado en la necesidad de la propaganda.

Mientras en Inglaterra no siempre es abolido el derecho de discusión, nunca se insistirá bastante sobre el hecho de que Francia, al entrar en guerra, organizó sin pérdida de tiempo el aplastamiento de toda idea libre. Solo las voces «a priori» de acuerdo –muchas de ellas sencillamente serviles–, pudieron hacerse oír. Con pocos gastos se obtuvo una pretendida unanimidad. Podría esperarse a pesar de todo, cierta resistencia por parte de escritores tales como Gide y Valery, que pasaban hasta entonces por ser portavoces de la cultura francesa. Su silencio o sus tentativas de diversión parecen equivaler a una renuncia. Tal situación empeoró después de la derrota militar.

36
Idem,
Pág. 49.

Permítame un ejemplo personal: dos obras mías fueron sometidas a la censura. La primera, una «antología del humor negro» (se trata de Swift a nuestros días, por Lichtenberg, Quincey, Huymans, Jarry, Kafka, etc., del humor que no hace reír, sino estremecer, tratado como medio para el yo, de sobrepasar el traumatismo del mundo exterior). Esta obra fue prohibida. El otro libro, un poema titulado «Fata Morgana», ilustrado por Lang (sic), que se desarrolla por entero al margen de la actualidad, me fue devuelto con la siguiente indicación: «Diferido hasta la conclusión definitiva de la paz». El editor inquirió las causas de semejante rigor. Se le respondió: «No nos proponga usted obras de autores que son la negación del espíritu de la reconstrucción nacional. No es preciso decir que tal reconstrucción, operada en el marco de la no independencia, la considero un señuelo, y que los recientes «acuerdos» robustecen aún más esa opinión.



El surrealismo está comprendido en la vida misma ¿Continúa siendo usted surrealista? ¿Cuál es, señor Bretón, su definición del surrealismo y cuáles sus posibilidades artísticas?

—Continúo siendo surrealista. Y no sé, por otra parte, cómo podría dejar de serlo sin renunciar a mi identidad. De lo que era el surrealismo en mi primera definición de 1924 (automatismo psíquico puro, mediante el cual se expresaba verbalmente por escrito, o

Eugenio Fernández Granelli | Sin título | Óleo/tela | 48 x 66 cms. | 1944 | Col. Brugal Gassó.

por cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento; dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética y moral) se ha elevado a una concepción incluso mucho más amplia. Para impedir cualquier equívoco he precisado que, a mi entender, el surrealismo está comprendido en la realidad misma y no es, respecto a ella, ni superior ni inferior. Fui llevado a hacer valer que el escritor, el artista surrealista, trabaja no con la creación de un mito personal, sino de un mito colectivo propio en nuestra época (lo que tuvo aplicación en la consigna de Lautreaumont: «La poesía debe estar hecha por todos, no por uno»). También pude decir que el surrealismo tiene por ambición resolver dialécticamente todas las antinomias que se oponen a la marcha del hombre: la realidad y el sueño, la percepción y la representación, la razón y la locura, el pasado y el futuro, la vida y la muerte, etc.



Eugenio Fernández Granelli | Sin título | Óleo/tela | 62 x 56 cms. | C.1943 | Col. Giuseppe Bonarelli.

En el terreno artístico, la crítica ya no niega que el surrealismo haya tenido y tenga aún un gran valor de liberación, ni que haya permitido y lo permita todavía, la producción de obras durables. Se admite generalmente que toda la poesía y el arte contemporáneos (excepto en Alemania posiblemente) sufrieron su influencia.

Picasso y Derain –Andre Gide– Max Ernst –¿Podría usted darnos algunas noticias de sus amigos los artistas y los intelectuales franceses?

–La mayor parte de mis amigos no pueden en absoluto trabajar en el nuevo régimen, sea el de París o el de Vichy. Unos pusieron toda su esperanza en América, donde espero encontrarlos o esperarlos. Los que quedan defendiendo su cuerpo, casi todos están privados de todo medio público de expresión. Algunos optaron por esperar, aunque continúan trabajando para sí mismos. Es el caso de Picasso en París: Picasso ama dema-



siado la pintura para no buscar la miseria de estos tiempos. El decir que en el peor de los casos tendrá un lápiz, sí no, siempre le quedará la facultad de rascar las paredes con la uña. Contra lo que se esperaba, la ocupación alemana parece tener para él ciertas atenciones. Este invierno hasta le ofrecieron carbón, que él, naturalmente rechazó.

André Derain, también en París, pasa por ser el pintor más cotizado. Entre las grandes revistas francesas se nota la reaparición de la «Nouvelle Revue Française». El señor Abetz,

Embajador de Alemania, le confió la dirección a Drieu la Rochelle, fascista de la pleguerra, a cambio de que éste lleve la guerra ideológica contra Inglaterra. André Gide, que había colaborado sin entusiasmo en los primeros números, hizo saber que él no continuaba. Debemos deplorar que, al lado de la de Montherlant, se encuentre la firma de Paul Eluard. André Malraux, que permanece en la zona llamada «libre», declaró que actualmente no proyectaba ninguna publicación. Benjamín Péret, Tristán Tzara, Jacques Prevet, sea o no por su gusto, no abandonaron el sur de Francia, de donde Max Ernst se disponía ir a Nueva York por España. André Masson está en Martinica esperando el visado de tránsito por la República Dominicana.

El espíritu de la cultura francesa no ha sido vencido –¿Qué opina usted de la situación actual de la cultura francesa y de sus posibilidades inmediatas?



–No creo que la cultura francesa haya sido herida en su esencia. Los esfuerzos que se hacen por culpar lo que en ella había de generoso y de liberal para hacerla responsable del desastre de junio están llamados, a mi juicio, al más implacable fracaso. Puedo asegurarle que, a despecho de una prensa que desde hace tiempo no respeta ningún escritor, ningún artista digno de este nombre, no está dispuesto a entonar el «mea culpa». No es el genio francés, el de Rousseau, Saint-Just, Delacroix, Coubert, Baudelaire, Rim-

baud –y nadie de buena fe se equivoca– lo que ha sido vencido. Pero hemos de convenir en que un oscuro e inmenso velo cae sobre esta cultura por poco que se prevea su inmediato porvenir, cuando se le sabe en semejantes manos. La brusca indigencia de todo lo que llega oficialmente de Francia en materia ideológica y de acción, no puede llevarnos a deducir la existencia de una crisis irreparable, tampoco como la que soporta Alemania desde hace nueve años. Nada importan los autos de fe hechos en los libros ni el resto. Subsisten enormes recursos que de una y otra parte no pueden haber sido acumulados en vano y que encierran en sí mismos una imprescriptible potencia de resurrección.

La Escuela de París y la pintura de Diego Rivera Hace tres años Bretón estuvo en México. Allí conoció a Rivera y entró en contacto más estrecho con la vida y el



arte americanos. Por eso cuando le interrogamos sobre su opinión acerca del arte americano, él se apresuró a decir:

–Debe usted dispensar mi respuesta. Yo le reconozco un interés limitado, pero no quisiera juzgarlo prematuramente; es decir, sólo en función de las manifestaciones de las que pude ser testigo muy raramente, y fuera de América. Mi permanencia en México, hace tres años, me convenció de la necesidad de situar la obra de arte en su marco de

Lam-Bretón-Granel | Cadáver exquisito | Dibujo colectivo | 1941 | Col. Fundación Eugenio Fernández Granel, Santiago de Compostela, España.

Eugenio Fernández Granel | Autorretrato de indio | Tinta/papel | 19 x 14,5 cms. | 1944 | Col. Fundación Eugenio Fernández Granel, Santiago de Compostela, España.

origen, por escasa que sea la posibilidad de lograrlo. En particular yo estoy seguro de que la óptica de la Escuela de París no valdría nada aplicada a la producción de un artista como Diego Rivera, cuyos frescos, independientemente de la gran forma histórica que revisten, realizan un acuerdo único con la vida, los colores del cielo, de la tierra y del follaje de su país. Mi admiración por Picasso, cuyo mundo me es tan familiar, no puede limitar la que siento por Rivera, a causa de las tradiciones completamente diferentes, pero por completo válidas, a las cuales entiendo que sus dos obras se refieren. Por la generalización del conflicto armado en toda Europa no es de dudar que el centro de agrupación artístico tienda a desplazarse hacia Nueva York, y que Nueva York se convierta en la encrucijada de todos los caminos de la gran aventura artística. Tengo prisa por asistir a esta interpretación única en la historia y por conocer sus frutos.



El generalísimo Trujillo mostró el camino a seguir El señor Bretón está encantado en nuestra ciudad: «Yo tengo de ciudad Trujillo, nos dijo, tan solo una impresión, pero no puede ser más favorable». Agregó: «Me siento feliz al testimoniar que la República Dominicana es actualmente la esperanza de todos los que, como yo, aspiran a reencontrar lo que consideran su razón de ser, algunos de los cuales, en territorio francés, no se hallan fuera de peligro. Concediéndoles el derecho de tránsito, el gobierno

José Gausachs | Boca Chica | Óleo/tela | 103 x 156 cms. | C.1946 | Col. Familia Brugal Gassó.

37

Fernández Granell,
Eugenio.
La Nación, 28
de mayo de 1941,
Pág. 4.

dominicano da nuevo lustre al rito de hospitalidad y de humanidad del que Francia pudo durante mucho tiempo glorificarse, y el que injurian hoy sus dirigentes fantasmas. También sabía –y no he carecido de ocasiones que lo confirmarán– que nuestros amigos los republicanos españoles tuvieron aquí una acogida plenamente comprensiva y fraternal. Esta acogida por parte de la población más confiada y más generosa tienen conciencia de deberla, ante todo, al Generalísimo Trujillo, que, levantando de sus ruinas la antigua ciudad de Santo Domingo destruida, para rehacer en diez años la magnífica ciudad que es actualmente, señaló el ejemplo a seguir y demostró que no hay desastre material ni moral que el hombre resuelto y capaz de encarnar la voluntad de los demás, no puede dominar». 37

Bretón no fue el único escritor requerido por el redactor Fernández Granell, ya que



una segunda entrevista abordó a Víctor Serge, publicada también en el mismo periódico. Estos encuentros marcaron una relación de la cual Granell ofrece testimonio:

«Después de esa primera conversación, nos encontramos con mucha frecuencia. En realidad a diario. Los franceses, igual que los españoles y los dominicanos (...), tenemos un gran respeto por esa maravillosa institución que es el café. En uno de los varios que había en la Calle del Conde nos encontrábamos todos los amigos. En esos lugares, y con

José Gausachs | Bosque mágico | Óleo/madera | 91.5 x 78.6 cms. | C. 1950 | Col. Museo Bellapart.

José Gausachs | Nocturno | Óleo/cartón | 77 x 62 cms. | 1946 | Col. Privada.

la enorme afluencia de europeos, la vida se convertía a la vez en un hervidero de ideas y proyectos y en algo así como una torre periférica a la corteza terrestre, en la cual nos fue posible asistir al espectáculo del mundo en llamas, sin apenas chamuscarnos (...)./ En las reuniones que teníamos en el café, solíamos estar Bretón, Lam, Mabille, La Seghers y Serge. Este era el que menos frecuentaba el famoso café, aunque su hijo iba casi siempre. Este que es pintor (...) le hizo un retrato a Bretón (...) A veces hacíamos para distraer el ocio de la espera (...) dibujos colectivos. Los que se llaman «Cadáveres Exquisitos». De ellos yo poseía tres, pero no he sido capaz de hallar más que uno, hecho por Lam-Bretón-Granell». 38

Andrés Bretón, su familia y sus amigos habían encontrado refugio en el país a consecuencia de la guerra que sacudía el viejo continente. Ellos eran parte de la emigración

38

Fernández Granell,
Eugenio. Op. Cit.
Págs. 49-51.

39

Pol Fouche, Max;
Lam, Wilfredo,
Pág. 180.



de españoles, franceses y europeos descendientes de judíos que escapaban de la barbarie hitleriana; éxodo que incluía a muchos latinoamericanos que residían sobre todo en Francia, como en el caso de Díaz Niese y Wilfredo Lam. Este último residió en República Dominicana hasta que consiguió el visado que le permitió viajar a Cuba. Él vivió en Santo Domingo un buen tiempo; después de pasar 40 días confinado en Martinica, y tardó siete meses en arribar a tierra cubana. 39 Aunque se carece de testimonios so-

José Gausachs | Gallo de pelea | Mixta/papel | 36 x 36 cms. | Sin fecha | Col. Privada.

Gilberto Hernández Ortega | De la serie «Trópico» | Témpera/tela | 64 x 51 cms. | C.1955 | Col. Manuel Salvador Gautier.

40
Prats Ventós,
Antonio. El Caribe,
agosto 29 de
1993 Pág. 12.

41
Gausachs,
Francisco.
Testimonio oral.
1996.

bre el desenvolvimiento del pintor cubano que saltaría a la fama universal, es probable, casi seguro, que aparte de proseguir relaciones con Granell, tuvo sus contactos con algunos de los veteranos artistas que desplegaban su fantasía antillana o tropical en el 1941. Especialmente con José Gausachs, quien trazó un camino a seguir y a quien Lam tiene mucho que agradecerle, 40 ya que conoció su obra al igual que Bretón. 41

Sobre la estadía dominicana de Lam, escribe Silvano Lora: «Cerca de tres meses permaneció Wifredo en Santo Domingo y, al dejar nuestras costas, –nos contó– se fue cargado de una de las experiencias más extraordinarias de su vida». «Yo venía de Europa con una carga conceptual sobre mi origen y un sentimiento arraigado de mi ser antillano. Pero me había formado cabalmente en Europa con una sensación de frustración y de plenitud intelectual hacia valores universales, pero tomados prestados de las vivencias del



viejo continente. Mi reencuentro con el trópico se produce aquí en Santo Domingo cuando regreso y redescubro la magia que sobrevive y se manifiesta independientemente de la mitología y la tradición americana en los árboles, las frutas, los cuerpos, la luz y los fenómenos naturales que me deslumbraron, y fue allí donde conocí la magia y el vudou; las fuentes de culturas ancestrales que sobrevivían en mi forma inconsciente. Nos lanzamos como locos hacia el sol, las arenas, los montes y las aguas». Nos dice Wi-

Gilberto Hernández Ortega | Dibujo | 1946 | Cuadernos Dominicanos de Cultura Nº 57.

Gilberto Hernández Ortega | Dibujo | 1946 | Cuadernos Dominicanos de Cultura Nº 57.

firedo con el rostro encendido: «A una amiga alemana que viajaba conmigo se le derri- tió una peineta que llevaba en el pelo de tanto exponerse a la sal y al sol» 42.

La estadía de Lam en Santo Domingo provocó fuertes impresiones, por lo menos en el intelectual Ramón Marrero Aristy, quien publica en el diario «La Nación» del 9 de agosto de 1941 el siguiente artículo que transcribimos por su importancia histórica:

Despedida a un viajero insigne: Wifredo Lam, pintor de la inquietud Esta noche partirá hacia La Habana, pasajero del vapor «Cuba», uno de los pintores más interesantes que ha dado aquella isla, Wifredo Lam./ Este pintor llegó a nuestro país hará unos tres meses; con un grupo de refugiados europeos, procedentes de Martinica, y en poco tiempo fue muy conocido en nuestros círculos intelectuales, aunque no pudo traer consigo más que unos trescientos dibujos hechos en los campos de concentración de Francia.

42
Lora, Silvano.
Isla Abierta,
Suplemento de
Hoy, Octubre 23
de 1982, Pág. 15.



Gilberto Hernández Ortega | La barca | Óleo/tela | 77 x 97 cms. | 1960 | Col. Museo de Arte Moderno.

Lam, un revolucionario Lam es cubano, como hemos dicho, pero en su expresión como artista, no hay nada que lo sitúe en región alguna de la tierra. Su arte es universal, revolucionario. El hombre que nació en la vecina isla, se educó en Europa, donde su inquietud halló cada día mayores motivos para mantenerse viva, ardiente. Él pinta en líneas rebeldes el caos de las ideas que le atormentan y que quizás actualmente dislocan al mundo. / ¿Un surrealista de la pintura? Como quiera, un revolucionario. / En lo que hemos visto de él –lo que podríamos llamar su primera época hacia la evolución, si cabe el término– se presenta entre las mallas del cubismo, o muy cerca de ellas –a este respecto no hemos hablado nada con el pintor y sólo nos guiamos por unas reproducciones de sus cuadros, hoy en galerías y museos famosos de Europa y América–; luego, notablemente influenciado por Picasso, de quien fue un protegido al que el maestro le ha tenido gran cariño, aunque no su discípulo; finalmente el libertario Lam, de cuyo pincel brota una inquietud descriptible únicamente en la arbitrariedad de sus concepciones».

Aprecia Marrero Aristy: «El pintor tiene sus ideas. El arte no es una cosa estática ni separada –imposible de separarse– del espíritu del hombre. Hablando con él, hojeando los numerosos cuadernos de apuntes que lleva consigo, se llega a la conclusión de que este hombre pertenece a la clase de los que ven más allá de las formas aparentes o convencionales, formas que por inertes nos dejan traslucir lo que arde dentro de ellas hasta que un día se produce el estallido interior que las destruye. / Lo que este pintor lleva a sus cuadros, es el fuego de las inquietudes y las ideas que arden dentro de los hombres aparentemente normales que van mirando hacia un punto indefinido del horizonte, porque llevan el espíritu, torturado de preocupaciones. Los dibujos que ilustran esta nota no son quizás los que dan una mejor idea de las inquietudes de Lam; en el tortuoso mundo que vive en sus libretas, se encuentra el mayor tesoro de una época de plenitud, que consideramos actualmente en iniciación».

El escritor dominicano, autor de «Over», refiere opiniones de dos críticos: «De su técnica, al comentar sus exposiciones (una en la Galería Pierre, de París, y otra en 2 Rue de Beaux Arts, en esa misma ciudad), el crítico francés Charles Theophile escribiría en «Marianne», edición del 11 de julio de 1939: «Exposición que es una verdadera sorpresa y también una revelación. Wifredo Lam es un joven artista cubano. Espontáneamente y sin falsa ingenuidad como sin falso arcaísmo, él libera ese sentido atávico de las formas que asemeja sus obras a esculturas precolombinas. Es la misma plástica vigorosa que sólo exprime lo esencial, el mismo ritmo interior, la misma mezcla en el sentimiento de gravedad y delicadeza. Además revela un sentido tan justo de la composición y la re-

partición espacial de los valores y las formas, que sorprende»./ George Berson diría de él: «Sus temas exóticos no son nuevos –eso tiene poca importancia– pero lo esencial es cómo él los ha revelado. La seducción de sus rebuscadas armonías, así como la grandeza de sus construcciones decorativas, son incontestables. «Wifredo Lam ... un hombre a oponer a la hora de la inquietud». A propósito de estos juicios, el comentario siguiente: «La traducción nos llega un poco oscura, hecha por alguien que no conoce bien nuestro idioma, pero ellas son la opinión de quienes saben hablar sobre pintura». Finalmente Marrero Aristy enfoca «el hombre Lam y «su» belleza, primero describiéndole «Físicamente el hombre importa poco, aunque tiene una figura única. Mezcla de las razas asiática y de color, luce unos ojos oblicuos, quizás tímidos, pero de limpia mirada. A través del color de su tez asoma el Asia bajo la piel oscura. Un cuerpo delgado de bambú torcido completa la humanidad de este pintor cuyas preocupaciones e ideas encierran una tortura que se transmite a los demás. / Ahora, el artista Lam nadie sabe de dónde viene. ¿Atavismo de razas muy viejas? Su pintura trae la angustiada expresión de un color que ha palpitado en todas las épocas.

Los que sienten la preocupación de «lo bello» por encima de todo se preguntaron: ¿Esto es bello? Se ha tenido como bella la reproducción de las formas clásicas, si se nos permite hablar así, tan ramplonamente, y aquí en este caso de Lam no hay ya formas propiamente dichas, sino problemas espirituales y hasta metafísicos. / ¿Hay en ello belleza? ¡Este es el misterio! Sin embargo, encontramos belleza en esas arbitrariedades. Una belleza inexplicable, pero que se presiente precursora de una nueva aurora para el espíritu del hombre; una aurora que han vislumbrado, primero que nadie, los artistas como Lam y que quizás ya presiente el resto del mundo entre el rugir del Leviatán que hoy escupe muerte en la tierra».

Lam, quien volvió a la isla compartida por dominicanos y haitianos en 1944, ubicándose durante una temporada en Puerto Príncipe, se convierte en un elemento vivo, junto a André Bretón, en lo que atañe al surrealismo como inscripción en el arte dominicano. La presencia de ellos, así como la experiencia de los dibujos colectivos o «cadáveres exquisitos» que realizan en medio del diálogo del café, con Eugenio Fernández Granell, se convierte en una provocación, en un estímulo que despierta al pintor que dormía en este último, a quien la guerra civil de España había arrojado en Santo Domingo. Si la presencia del grupo que encabeza Bretón es la causa del surrealismo en República Dominicana, la piedra angular es Fernández Granell, a quien se asocian otros dos hechos: Uno es la presencia del escritor Alberto Baeza Flores (n. 1914) quien, al ocupar la representación diplomática del Chile natal, introduce las vivencias de los poe-

43

Marrero Aristy,
Ramón.
La Nación.
Agosto de 1941.
Págs. 9, 10.
Reproducido en
Contemporánea.
Rev. 10-11, 1996.

44

Poul Fouchet, Max,
Op. Cit., Pág. 206.



Jorge Noceda | Dama ignota | Óleo/tela | 42 x 31 cms. | 1962 | Col. Blanca Di Vanna.

tas surrealistas del cono sur, especialmente las del grupo de la «Mandrágora», también revista (1938-1941) que buscó «negros cannubios entre un mundo irreal y una poesía irracional». 45

Tanto Baeza Flores como Fernández Granell se relacionan directamente en el movimiento de la Poesía Sorprendida, el otro hecho que se vincula a la presencia de la surrealidad como tendencia moderna entre poetas y pintores de Santo Domingo. En el número inicial de la revista que le da nombre a los sorprendidos, publicado en octubre de 1943, se emiten declaraciones que «colindaban con una de las orientaciones centrales de Bretón y el surrealismo: cambiar la vida». 46 Con una estética abierta, imaginativa, de adhesión al vanguardismo, por consiguiente antilocalista y universal, el movimiento de la Poesía Sorprendida se dejó alentar por el super-realismo, permitiendo que

45
Anderson Imbert,
Enrique. Historia
de la Literatura
Hispanoamericana
Tomo II, Pág. 314.

46
Baeza Flores,
Alberto
entrevistado por
Stefan Bacin,
Op. Cit., Pág. 60.

47
Anderson Imbert,
Enrique. Op. Cit.
Págs. 307-8.



esta tendencia pasara por las páginas de su revista, 47 como puede constatarse en el texto que se transcribe a continuación:

«LA POESIA SORPRENDIDA, que desde su primer número ha venido mostrando poesía surrealista de Paul Eluard, André Bretón, Robert Desnós, Antonín Artaud, René Crevel, Jacques Barón, George Henein y otros; y que ha promovido en la poesía dominicana una singular orientación seria hacia una poesía más profunda en el hombre, reci-

Jorge Noceda | Paisaje surrealista | Óleo/tela | 53 x 45 cms. | 1964 | Col. Brugal Gassó.

Jorge Noceda | Uno | Óleo/tela | 11 x 9 cms. | 1973 | Col. Ricardo Kohening.

48

La Poesía
Sorprendida,
revista No. 7,
abril 1944.

be como en casa muy suya la colaboración valiosa de los poetas surrealistas chilenos (...)./ Escribía Enrique Gómez-Correa en el prólogo de la Primera Exposición «Surrealista» de Santiago de Chile, 1941: Nosotros hemos afirmado insistentemente aquel mundo donde las nociones de lo «ya visto» y de «lo nunca visto» se confunden a fuerza de una violenta protesta sobre el terreno de lo irracional. Eso nos ha hecho desembocar en las playas del pensamiento todavía inexploradas. Ahondando en esa enorme brecha es como ha sido posible poner en movimiento un campo irradiante hasta ahora desconocido y rico en posibilidades, porque ahí precisamente la imaginación ha empezado a perder sus cadenas». 48

El 1943 es un año relevante para el arte y la literatura dominicana, dado su vínculo con la tendencia vanguardista y de ruptura más en boga como lo es el surrealismo. En 1943



llega al país Alberto Baeza Flores; aparece la Poesía Sorprendida como grupo y publicación; el poeta Franklin Mieses Burgos publica el memorable «Paisaje con un Merengue al Fondo» (primera versión); y Eugenio Fernández Granell se declara pintor surrealista al celebrar su primera muestra personal. A propósito de esta celebración se escribe: «Es indudable que lo que impulsa a Granell en el instante creador es una absoluta libertad ante el espectáculo de la naturaleza. La esencia de la naturaleza está en su obra co-

Jorge Noceda | Sin título | Óleo/tela | 25.5 x 32 cms. | Sin fecha | Col. Museo Bellapart.

mo elemento de unidad entre el mundo real y el mundo imaginario del artista./ Lo que hace el artista es ensanchar las fronteras de la expresión con nuevas formas, aportando nuevas experiencias a la herencia artística. Dar al arte, en suma, una palabra nueva, la suya... Que alcancemos o no penetrar en su mundo interior es menos importantes que el hecho de que cada obra nueva nos produzca una palabra nueva, porque como dijo Lichitz, el arte no puede retroceder». 49

Surrealista con la imaginación puesta en el trópico, «como le llama Valdeperes, la muestra expositiva de Granell marca un hito como posibilidad lingüística de inserción en el quehacer de la visualidad pictórica dominicana». El español desesperado, como se le identifica debido a su fervor surrealista, 50 escribió muchos textos en la revista de la que fue co-fundador, ilustrando varios números con sencillas viñetas. A continuación

49

Valdeperes,
Manuel, Texto del
1945, referido en
El Caribe, junio
14 de 1964.

50

La Poesía
Sorprendida,
Revista No. 1,
octubre de 1943.

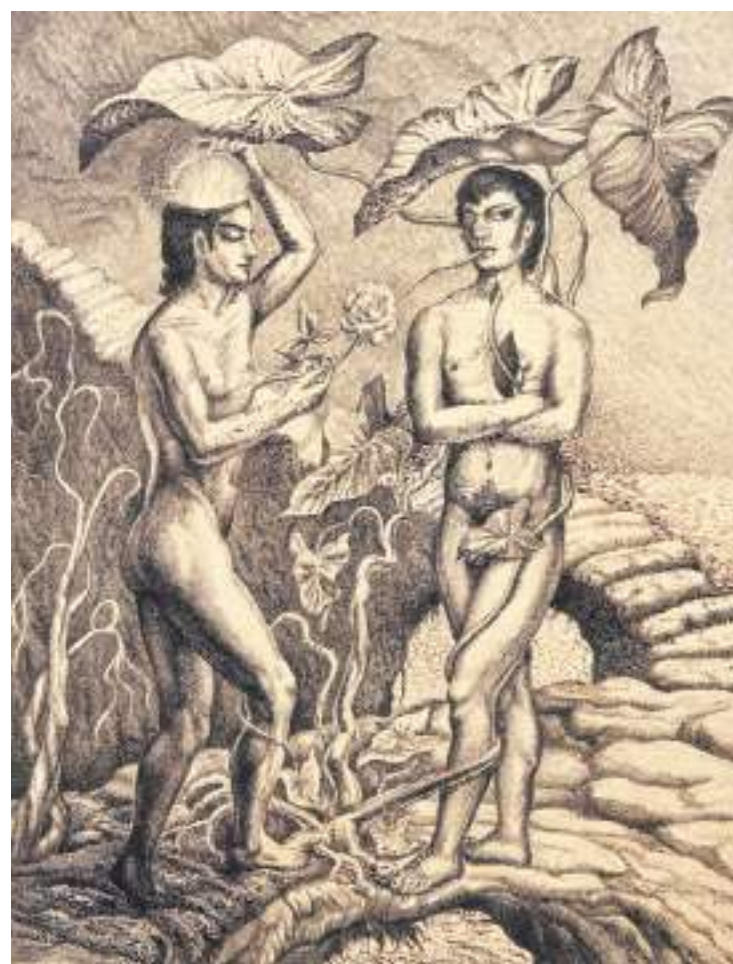


un listado de esos textos: «Arte, Artistas y Contables», revista III, diciembre 1943, «Cisterna Estrella Fugaz», revista V, febrero 1944, «Ciclón Doméstico», revista No. VI, marzo 1944, «Revelación del Marinero», revista No. X, Julio 1944, «El Hombre Verde», Ediciones La Poesía Sorprendida, mayo 1944, «Pintor de Colores, Pintor Especialista, Pintor de Prodigios», revista No. XII, septiembre 1944, «Del Escorial o Guernica, Homenaje a Picasso», revista No. XV, junio y julio 1945.

Jaime Colson | Serie Metafísica | Óleo/cartón | 64 x 105 cms. | 1938 | Col. Museo Bellapart.

En algunos de los textos referidos, Granell asume una reflexión sobre el arte y sobre el artista a quien considera un soñador porque «sueña, no echa cuentas», además inventor: «inventa, no calcula». Respecto al arte aborda las materias de la música y la pintura en el párrafo que se cita a seguidas:

«No es misión de la música reproducir en la orquesta los sonidos confusos y atrabiliarios que pueblan el cotidiano vivir. Esos sonidos ya están producidos sin necesidad de orquestas. Por eso reproducir la naturaleza –sean pinos o narices– no puede ser tampoco misión de la pintura, tan arte como la música. Igual que aquella, tiene por objeto la invención./ –No hijo; un dedo no se pinta así. Estúpida observación. ¡Cómo si los dedos se pintasen! Los dedos no se pintan, son. De lo que se trata es de poder pintar cada cual lo que cada cual quiere./ Lo malo del arte modernista –dice un conservador,



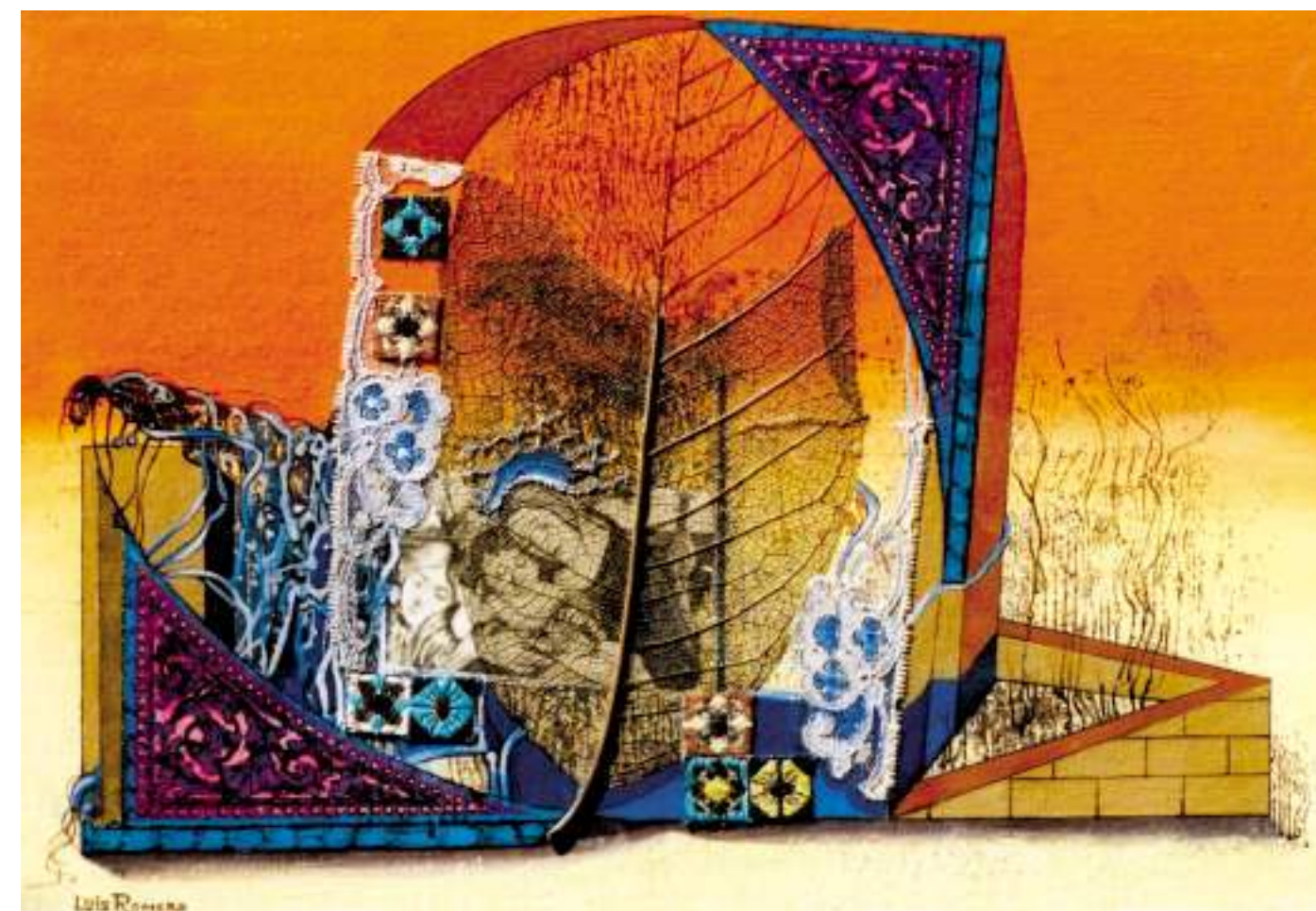
Rafael Arzeno | Alegoría | Tinta/cartón | 70 x 55 cms. | 1971 | Col. Familia De los Santos.

que así insulta al arte de siempre– es que desconcierta al público, el cual no sabe qué cuadro comprar después».

Veamos: eso no es «lo malo del arte», eso es lo malo del negocio. (Lo dicho en cuanto a lo primero)./ En cuanto a lo segundo: nada desconcierta al público; el público ya está desconcertado, por eso es público./ En resumen: no se hace arte para el público, sino a pesar del público. | 51 |

Si fue leído por jóvenes artistas, Granell ejerció una de las influencias que marcan el arte dominicano a partir de la década de los cuarenta. En 1944, escribe otro texto sobre el color y la pintura. En relación a lo primero dice: «Sería bueno que todos los pintores tuviesen en cuenta que, ante todo, lo que manda en pintura es el color (...) Los colores serán tanto más ellos mismos cuanto más se autosatisfagan (por eso los intentos de

51
Fernández Granell,
Eugenio.
La Poesía
Sorprendida,
revista No. III,
1943.



Luis Oscar Romero | Sin título | Témpera/collage/cartón | 25 x 35 cms. | Sin fecha | Col. Vittorio Bedin.



Luis Oscar Romero Sin título Mixta/tela 120 x 90 cms. Sin fecha Col. Brugal Gassó.

Mondrian son trascendentales)». En cuanto al hacer pintura, distingue el pintor especialista y el pintor prodigioso. «El exclusivismo pictórico es algo como la especialización médica. Ser bodegonista, retratista, paisajista, se parece mucho a ser dentista, cirujano o alienista. La parcialidad a que unos y otros se someten los inhibe de comprar a sus anchas por el infinito terreno (...). Píntese lo que sea tal cual es, en dimensión y color exacto. El resultado será una inútil mutilación. La silla pintada será siempre inferior a la real, pues no resulta práctica para sentarse en ella (...). Pintor máximo será el metamorfoseado en pintura. Su desencanto (angustia) y su encanto (angustia) consiste en crear lo prodigioso sin ser él mismo un prodigio, sino solo hombre». 52

Fuera de las conexiones estéticas y humanas que llevaron a Fernández Granell a militar en el surrealismo, su obra, con resolución muy personal, se emparenta desde el principio a lo mejor de la producción pictórica contemporánea de España (Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris), opinan sus compañeros de la Poesía Sorprendida en anotaciones que publican en 1944. Ellos son los primeros en reconocer su dimensión artística que, además, asoma «por ventanas de una prosa de humor fino, poético, sorpresivo y cargado (...), que parece descargar (...) orbes que sobresalen y traspasan su maravillosa obra de gran creador plástico de mundos y sueños interiores». 53 Su obra comenzó como discurso de la soledad, condición esta última de la que se valían los poetas sorprendidos hasta para comentar la nueva visita de Andrés Bretón a Santo Domingo:

«Pasajero del espíritu, arribó André Bretón –el conocidísimo gran poeta francés– a nuestra tierra. Acogido a soledad, como cumple a todo creador, y fuera del ruido cotidiano, defendería su persona de los oportunistas, y parecía que nadie iba a gozar de su tránsito y cosechar de su amistad en esta isla profunda y solo hasta ayer, con triste soledad, por carecer de obra alta y bella. Pero Bretón conocía el haber lírico de nuestra solitaria y grande poesía sorprendida. Conocía perfectamente el esfuerzo realizado por la joven poesía dominicana. Y no quiso marcharse sin antes estrechar la mano de estos heroicos poetas como ya nos llamó en epístola angélica, el siempre exacto Juan Ramón Jiménez». 54

Bretón volvió por segunda vez a la República Dominicana en 1946. Había viajado desde Nueva York en donde residía desde 1941 para encontrarse con Elisa Bretón, quien llegaba desde Chile. 55 Ellos estuvieron muy pocos días en Santo Domingo y «los oportunistas» de los que se defendió el poeta francés, posiblemente eran personeros de Trujillo quienes siempre intentaban aprovechar la presencia de toda personalidad descolante para buscar un adhesión propagandística a favor del régimen. Esta explicación la ofrece Baeza Flores cuando señala que La Poesía Sorprendida da a conocer el hecho

52
Idem, Revista
No. XII,
septiembre 1944.

53
Notas
introdutorias
en «El Hombre
Verde», edición
de La Poesía
Sorprendida,
mayo de 1944.

54
Idem,
revista No. 17,
enero/abril de
1946.

55
Fernández Granell,
Eugenio.
Citado por
Stefan Baciu,
Op. Cit. Pág. 54.

56
Baeza Flores,
Alberto
citado por Baciú,
Idem, Pág. 61.

del oportunismo a través del lenguaje criptográfico que era bien entendido por los lectores dentro del país. **56**

57
Bretón, André.
Entretiens, París,
1952, referido
en Catálogo de
Fernández Granell,
1961.

En 1946, Andrés Bretón conoció ampliamente la obra pictórica que Fernández Granell seguía produciendo en Santo Domingo desde 1942. Esto se deduce del juicio crítico en el cual reconoce que: «Al igual que durante la guerra precedente, ha sido en el continente americano en donde, a lo lejos, me parece que la pintura ha lanzado sus más bellos fuegos de artificio: Ernst, Tanguy, Matta, Donati y Gorki en Nueva York; Lam, en Cuba; Granell, en República Dominicana; Francés, Carrington, Remedios, en México; Arenas y Cáceres, en Chile. La reunión, la confrontación de estas obras, se impone en 1946 en París». **57** Todos los nombres citados responden a la expansión internacional de la surrealidad ocurrida después del germen europeo o parisino de 1924, año en el



Clara Ledesma | Invocación | Óleo/tela | 79 x 99 cms. | 1955 | Col. Ceballos Estrella.

58
Gaunt, William,
Los Surrealistas,
Pág 50.

cual Bretón publica el Manifiesto del Surrealismo e igualmente se funda la revista «La Revolution Surrealiste».

¿Qué es el Surrealismo?... Tiene como antecedente histórico a varios pintores de los siglos XV-XVI, entre ellos al flamenco Jerónimo Bosch (c.1450-1516), llamado «El Bosco», y al milanés Guiseppe Arcimboldi (1527-1593); el primero es autor del «Jardín de las Delicias», un tríptico en donde muestra la naturaleza interior del ser humano en un paisaje de sueño poblado de situaciones fantásticas **58** y el segundo, Arcimboldi, compone figuras alegóricas hechas de flores, frutos y otros objetos. Sin embargo, el surrealismo es un movimiento del siglo XX, estimulado por situaciones que la Primera Guerra Mundial (1914-1918) produjo en Europa. Este hecho provoca una gran frustración en sectores intelectuales, asumiéndose el nihilismo o la incredulidad y negación de to-



do progreso con la sensación de que en la civilización moderna «el instrumento que se utilizaría no sería el arte, sino el *anti-arte* o el *no arte*. Tal sentimiento anima a muchos jóvenes creadores, que encabezados por el poeta rumano Tristan Tzara (1896-1963), asumen una actitud contra el arte tradicional consumido por el mundo burgués y capitalista. El resultado general lo constituye el dadaísmo que, más que un movimiento, es un planteo provocador de la controversia, del escándalo tumultuoso, de actuaciones apa-

Clara Ledesma | Venus | Óleo/cartón | 82 x 138 cms. | 1970 | Col. Familia Duluc Ledesma.



Clara Ledesma | Vendedora | Óleo/cartón | 120 x 80 cms. | 1954 | Col. Privada.

rentemente improvisadas, instantáneas o accidentadas. El accidente era un corolario del anti-arte como el romper un dibujo y tirarlo al aire para que en la caída adquiriera un ordenamiento espontáneo, no manipulado por la lógica consciente. Esa trama esta constituida de ruidos: estampidos, silbidos, gritos, susurros y sonidos de toda índole para romper con la artificialidad de la música clásica. 59 Los dadaístas asumían una estética anarquista surgida del desagrado frente a la reverencia con que se apreciaba el arte. El término «dadaísmo» proviene de dadá: expresión universal del lenguaje infantil. De acuerdo a Bretón, «el dadá es un estado mental» que, apreciado por otros autores, provoca el surgimiento del surrealismo. Sobre esta última vanguardia se desglosan a continuación sus aspectos relevantes:

1 También llamado superrealismo, se atribuye al poeta Guillermo Apollinaire la acuña-

59
Idem,
Págs. 14-15.



ción de la palabra surrealismo (1917), la cual adquiere importancia, gracias a la definición y al manifiesto de Bretón en 1924.

2 El surrealismo, de acuerdo a la definición de Bretón, es: «Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral. El subrealismo reposa sobre la creencia

Julio Vega Battle | Serie macrogénita «Desnudos» | Óleo/tela | 41 x 51 cms. | 1952 | Col. Wenceslao Vega.

Julio Vega Battle | Autorretrato | Óleo/tela | 51.2 x 40.6 cms. | 1952 | Col. Wenceslao Vega.

60

Bretón, Andrés
citado por Sainz
de Robles,
Federico C.
Op. Cit.
Pág. 1163.

de la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñada hasta la fecha en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento». 60

61

Hausser, Arnold,
Op. Cit.
Pág. 474-75.

3 Al principio se expresa en torno al lenguaje, como expresión poética y completa el método dadaísta con el modo automático de escribir; con el método psicoanalítico de la libre asociación de las ideas y la metódica reproducción de lo espontáneo. 61

62

Sainz de Robles,
Federico C.
Op. Cit.

4 Ve en las fuerzas inconscientes de la personalidad humana el secreto de toda creación. 62

5 Postula el sueño, la visión alucinada como forma de concebir la realidad y eleva el medio cognocitivo de la imaginación. 63

63

Thomas, Karin.
Diccionario del
Arte Actual,
Pág. 193.

6 «La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una *segunda realidad*, que, aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es, sin embargo, tan diferente de ella que solo podemos hacer aserciones negativas sobre ellas y referirnos a los vanos y huecos en nuestra experiencia como prueba de que existe (...) Es también esta vivencia de la doble cara de la existencia, que reside en

64

Hausser,
Op. Cit.
Pág. 475.

dos esferas diferentes, lo que asegura a los surrealistas la peculiaridad de los sueños y los induce a reconocer en la realidad mezclada con ellos su propio ideal estilístico. El sueño se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia, forman una unidad indisoluble». 64

65

Idem,
Pág. 476.

7 El absurdo, lo paradójico, la simultaneidad y la yuxtaposición subrayan las visiones surrealistas: la fiel reproducción fotográfica de los pormenores en contraste con el terrible desorden del agrupamiento que cultiva Dalí. La maquinaria de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, el cadáver del asno encima del piano y el cuerpo de mujer desnudo que se abre como el cajón de una cómoda... 65

66

El Gran Tesoro
del Arte Universal,
Op. Cit. Pág. 90.

8 El surrealismo es en esencia «una rebelión contra las inquietudes intelectuales del cubismo, contra el arte formalista, el arte por el arte y la abstracción». 66

67

De Azcarate,
Ristori y otros.
Op. Cit. Págs.
830-31.

9 «A diferencia del dadá, cuyos adeptos no querían saber nada de las cuestiones del momento, el surrealismo en su forma oficial (la del manifiesto) se declaraba partidario de un amplio cambio en el campo de la política». 67

En este sentido el surrealismo sustituye los tumultos «culturales del dadá» por la militancia, afiliándose al partido comunista, en el caso de los franceses, aunque tal relación no resulta un asunto fácil ni para los artistas ni para el partido, ya que «la decisión tiene un claro valor sintomático, no solo la vida personal, sino la estructura social». 68

En este sentido promueve la libertad, aunque contradictoriamente el sumo pontífice del movimiento actuaba como un dictador, en ocasiones excomulgando a sus adeptos.

10 El surrealismo tiene como lema: «Nada sino lo asombroso es bello», 69 e introduce el *frottage* y el *grattage* como exteriorización de la pintura automática. El *frottage* o frotación es técnica inventada por Max Ernst y consiste en obtener un resultado aleatorio a partir de una superficie natural cualquiera, la cual es frotada y con ayuda de un lápiz surgen los testimonios de las rugosidades. El *grattage*, también atribuido a Ernst, consiste en colorear arbitrariamente un soporte, por lo regular de madera, realizando después incisiones o rascado de manera espontánea. Término francés, el *frottage* es un recurso automatista. 70

11 Una vertiente que desarrolla el surrealismo es la figurativa, que reproduce de manera precisa las formas naturales, por lo regular yuxtapuestas, desplazadas, transpuestas o sometidas a mutaciones e irreales. Figuras, paisajes y objetos concretos y precisos en un contexto onírico, fantástico, alegórico, caracterizan a sus representantes: Salvador Dalí, René Magritte, Paul Delvaux,... 71

12 La segunda vertiente surrealista es la abstracta, la cual lleva el subjetivismo y lo inconsciente a sus últimas consecuencias, internándose en el incierto mundo de lo maravilloso. La ejecución rápida, las imágenes inverosímiles, la metamorfosis, los símbolos y signos atávicos. Hans Arp, Joan Miró, André Masson e Ives Tanguy, son sus grandes representantes.

Movimiento que «renuncia a las formas tradicionales, sus partidarios –señala Hausser– se refugiaron en la racionalización de lo irracional y en la metódica reproducción de lo espontáneo, siendo la única diferencia que su método es incomparablemente más pedante, dogmático y rígido que el modo de creación artística en el que lo irracional y lo intuitivo son vigilados por el juicio estético, el gusto y la crítica y que hace de la reflexión y no de la indiscriminación su principio conductor». A Sigmund Freud no le interesaba lo inconsciente del surrealismo, sino lo consciente, no lo simulado de las visiones, sino el método de la simulación. 72

La dispersión en 1940 de las principales figuras del surrealismo europeo, a causa de la Segunda Guerra Mundial, determina el encuentro circunstancial de Bretón y Lam con Granell en tierra dominicana (1941) y provoca la semilla germinativa del surrealismo dominicano además con los agregados ideológicos de la Poesía Sorprendida, en cuyos cuadernos el tema de la surrealidad encontró siempre abiertas sus páginas. Fuera de esos conatos en la isla, allá en Europa, Jaime Colson ofrecía indicios de asimilarse al movimiento de los surrealistas entre 1930 y 1932. En efecto, dos de sus obras, «Figuras Metafísicas» (óleo/ cartón, 1930) y «Modelo de la Catarsis» (óleo/ cartón del 1932), ofrecen los caracteres del surrealismo figurativo: minucioso, contextualizado en el sueño, con

69

Sainz de Robles,
Federico C.
Op. Cit.
Pág. 1166.

70

Thomas, Karin.
Loc. Cit.

71

Diccionario
Monográfico de
Bellas Artes,
Pág. 146 y 163.

72

Hausser, Op. Cit.
Pág. 474-75.

73
Torres, Oscar
Antonio. El Caribe,
mayo 13 de 1951.

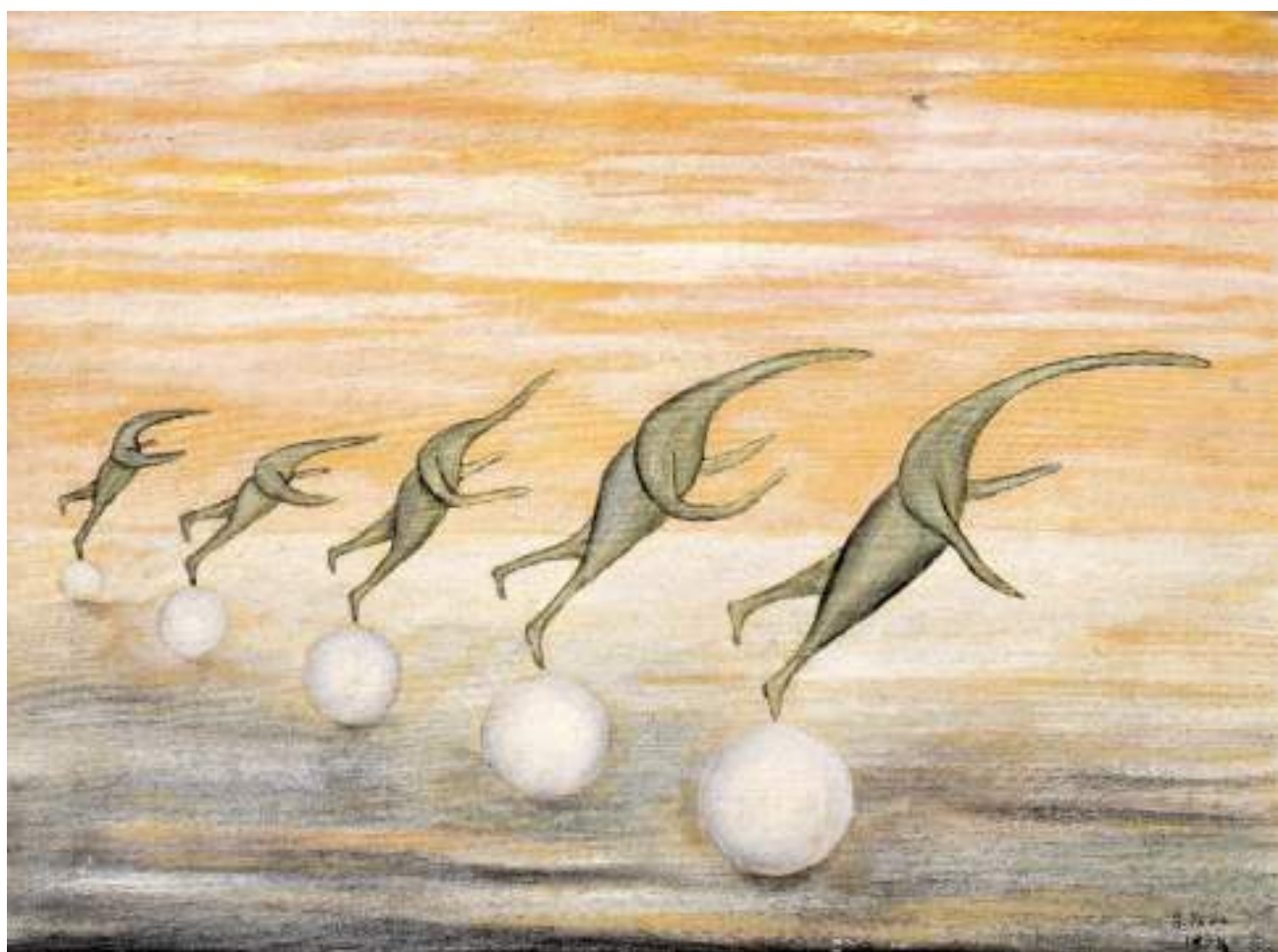
dosis fantástica y enlazado en la libertad del inconsciente a la que acude el pintor con cierta regularidad y desahogo.

Entre las referidas obras europeas de Jaime Colson y la que produce Granell median muchos años. Es casi el mismo tiempo de la floración del surrealismo post Granell, es decir, después de la significativa muestra suya de 1943 que pauta en cierta manera la floración del lenguaje del sueño, o la simulación onírica entre jóvenes nativos que lo expresan de manera directa o indirecta. Juan Frías, joven egresado de la ENBA, revela a inicios de la década de 1950 una marcada tendencia surrealista con visiones que, si bien son figurativas y naturales, ofrecen ambigüedad sensual o mutación fingida, cargada de erotismo como en la ejemplar obra «Hongo Fantástico», de facturación preciosista y calificada de pintura pornográfica. **73** Frías, desaparecido a destiempo a causa de la tu-

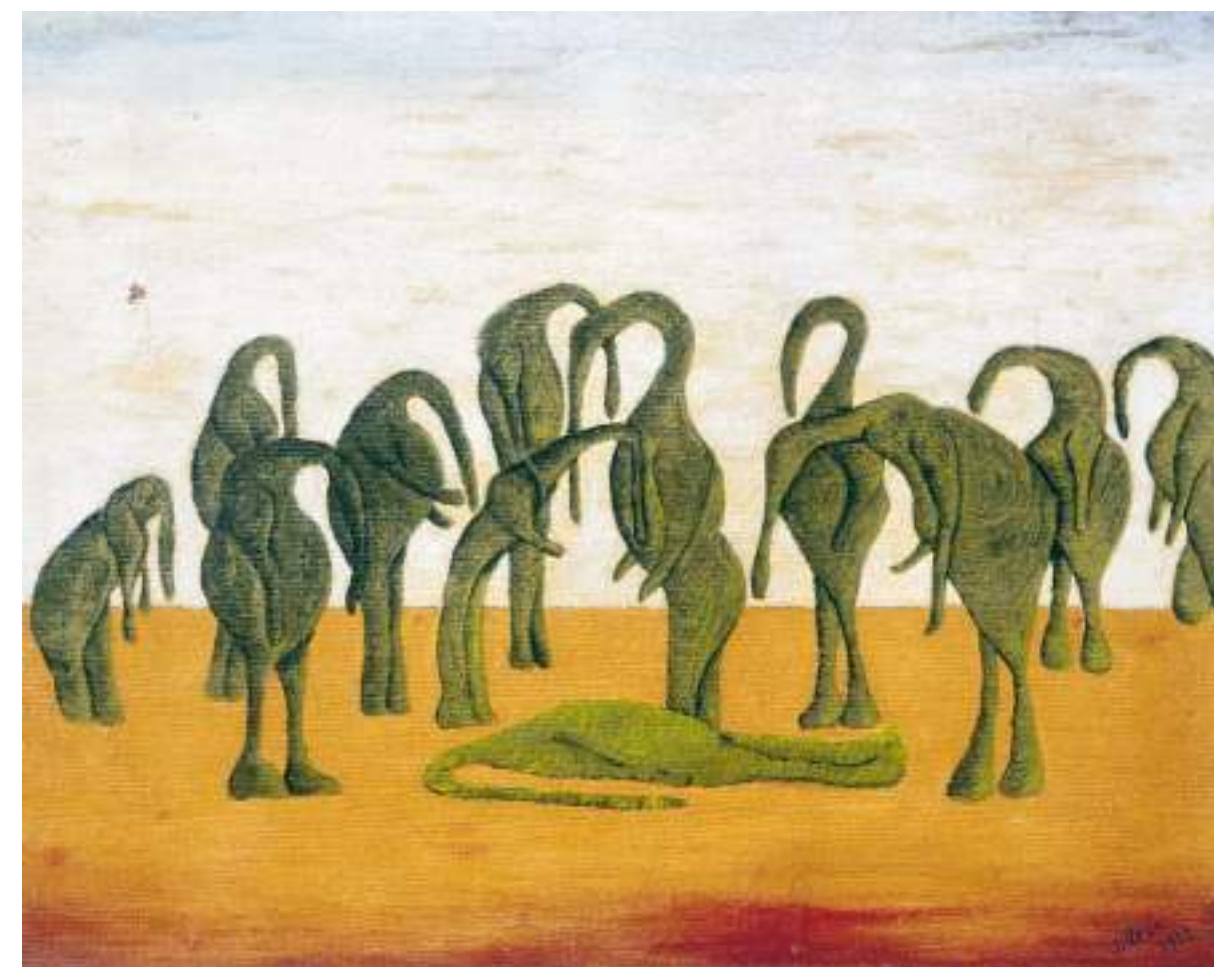
berculosis que minó su vida alucinada y sudorosa, es uno de los pintores que se pueden citar como adeptos de la surrealidad, aunque su obra realmente desaparecida no permite más que una apreciación basada en algunas reproducciones fotográficas e igualmente en opiniones de condiscípulos y colegas pintores.

Mucho más propenso a la surrealización pictórica lo era, durante el período final de los 1940, Gilberto Hernández Ortega, autor de varias viñetas que ilustran los cuadernos de la Poesía Sorprendida. **74** Si su afiliación al lenguaje del inconsciente y del sueño se conecta a Granell en primer lugar, como también a una estética comulgada por muchos coetáneos de Santo Domingo, en segundo lugar tal adhesión se conecta a la preocupación negrista que le ofrece el contacto con José Gausachs, cuyo discurso pictórico de inicios de 1950 se sumerge en la corriente mágica del surrealismo. En 1948 Gausachs pinta «La Ga-

74
La Poesía
Sorprendida:
Viñetas de
Hernández Ortega
en los números.



Julio Vega Battle Serie macrogénita «Diversión» Óleo/tela 46 x 70 cms. 1958 Col. Wenceslao Vega.



Julio Vega Battle Serie macrogénita Óleo/tela 44 x 70 cms. 1952 Col. Wenceslao Vega.

75
Lora, Silvano
Op. Cit.

rratcha» y en 1949 Hernández Ortega exhibe «La Odalisca», constituyéndose ambas obras en pautas de un desenlace que unirá negritud, magia, tropicalidad y onirismo como marcas del surrealismo centrado en la antillanidad que revelan pintores de esta latitud. Especialmente Wifredo Lam, el maestro cubano cuyo retorno a la geografía de la pertenencia, determinó su decidida conversión en maestro mayor del desprendimiento surrealista conocido como realismo maravilloso. A esta variante del movimiento llega Lam después de su contacto en Europa con el arte africano, con Picasso y con muchos surrealistas, entre ellos Bretón, con quien viaja desde Francia hasta las Antillas, ubicándose durante varias semanas en Martinica, residiendo varios meses en República Dominicana para finalmente arribar a su país, a donde viaja a recibir la ayuda monetaria del coleccionista de Santo Domingo Frank Nescher «a cambio de un cuadro que Wifredo enviaría más tarde desde Cuba». 75



Aunque Lam no fue directamente influyente en el oleaje del surrealismo que contagia a varios artistas jóvenes durante el decenio de 1950, no se descarta la posibilidad del impacto de su discurso que trasciende a partir del celebrado cuadro «La Jungla» (óleo 1943). Seguramente su obra fue conocida a partir del cuadro de Nescher y vía las relaciones dominicano-cubanas que arrojaban diversos medios informativos procedentes de Santiago de Cuba y de La Habana, entre ellos la popular revista «Carteles», repleta de variadas ilustra-

Dionisio Pichardo | Incertidumbre Nº 1 | Óleo/tela | 101.6 x 76.2 cms. | 1989 | Col. Román Ramos.
Elsa Gruning | Alegoría | Óleo/cartón | 75 x 61 cms. | Sin fecha | Col. Mercedes Gruning.

ciones, abundantes noticias y que circulaba en los principales ciudades dominicanas. De los pintores nativos es Gilberto Hernández Ortega el que más coincide con el vocabulario visual de lo real maravilloso. Sobre esta relación escribe Manuel Rueda: «Unido a La Poesía Sorprendida por la inconformidad y el ideal, Gilberto Hernández Ortega encontró en el seno de este movimiento la acogida que se da a uno de la misma especie, cuyas arremetidas al orden establecido debían condicionar un nuevo lenguaje susceptible de ser transmitido como revelador de una vanguardia artística y política, valga decir, revolucionaria (...). Guiado en sus comienzos por Hausdorf y Gausachs, aceptando con honestidad la influencia de los cubanos Wifredo Lam y Mario Carreño, vimos desarrollándose las cualidades coloristas del dominicano a través de peculiaridades nacionales, como eran las que servían de canon a los sorprendidos que deseaban, por vía de lo propio, alcanzar la universalidad». 76

76
Rueda, Manuel.
Isla Abierta,
suplemento de Hoy,
agosto 25 de
1984. Págs. 2-3.



Elsa Gruning | El espacio es el campo absoluto de manifestación | Óleo/cartón | 61 x 76 cms. | 1981 | Col. Mercedes Gruning.

77

Idem,
Pág. 3.

El escritor Manuel Rueda establece que lo que orientó a Hernández Ortega fue el trópico íntimo, subjetivo, pautado por el poeta Mises Burgos. Pauta que permitió que el pintor se desembarazara de las influencias demasiado evidentes, para conquistar terrenos en visiones personales. Metamorfosando su lenguaje dejó el trasunto quijotesco para convertirse en brujo de ambientes nocturnos e imágenes fantasmales, selváticos en muchos casos. Para entonces solía usar un pañuelo de madrás amarrado en la cabeza y fumaba cigarro. «Pero no había en él pose alguna. Lo movía una fuerza interior de gran autenticidad...» 77

El universo real-maravilloso de Lam es abierto, espacial, profundo y sistemático en sus reconfirmaciones esenciales de la afroantillanidad. Por el contrario, el de Hernández Ortega es menos abierto, sobre todo, terreno, muy alterno con la figuración tradicional y cargado de fuerte cromatismo. Además, dramático y oscuro, mágico y con mezcladas tenden-



cias o estilos. La alterna fluctuación de sus búsquedas visuales no significa carencia de un universo personal que define desde los años vitales de 1950 hasta los desenlaces de la década 1960, en la cual su discurso asume temas cotidianos sin perder el carácter mágico. Después de Hernández Ortega, una figura que empalma con la surrealidad es Clara Ledesma, quien al viajar a Europa (1952-54) recogió referencias de varios pintores surrealistas, elaborando un discurso abierto en soluciones y temas. Entre estos, las máscaras de

Mario Lockward De lo místico a lo erótico Acrílico/tela 98 x 139 cms. 2000 Col. del artista.

nexo africano, el prototipo grácil y femenino de la negritud isleña y las simbologías americanistas que terminan refundiéndose en un singular universo de entidades y seres amables, radiantes y automitológicos. Clara Ledesma, caminando desde propuestas surrealistas y tendiendo hacia las síntesis de lenguajes, termina formulando el realismo mágico, místico, primario y muy personal.

De los pintores que se suscriben al surrealismo durante la etapa de 1950, el más claro y perennemente afiliado es Jorge Noceda, cuya obra es asociada a la de Salvador Dalí. La apreciación crítica advierte esa influencia, aunque reconoce que ella «no perturba en nada la originalidad del pintor dominicano que sigue el camino de su propio sueño». 78 Surrealista *dásiao* debido a la formalidad de sus figuraciones, a la arquitectura compositiva y a la minuciosidad de la técnica, son además características suyas una paleta regularmente muy cromatizada y un enfoque de aspectos «fugaces y virtuales de la vigilia», asegura Laura Gil, 79 al comentar una de las últimas exposiciones registradas en el país (1983). Para entonces Noceda ha aclarado su paleta, asociando muchos elementos de la naturaleza (flores, frutas, aves,...) en visiones oníricas sugestivas de la fantasía y del recuerdo.

El surrealismo en la República Dominicana cuenta con decididos partidarios y cultores ocasionales, incluso de alguna obra única. El año 1943 es la fecha usualmente señalada como punto de partida de este movimiento, que se focaliza en la ciudad capital, aunque con anterioridad pueden citarse obras producidas en el exterior que refieren surrealidad. Aparte de Jaime Colson, Eugenio Fernández Granell, Gilberto Hernández Ortega, Clara Ledesma, Juan Frías, José Gausachs y Jorge Noceda, otros autores exploran y manifiestan su realidad en discursos y obras ejemplares. Esto último permite citar a Darío Suro, cuyo autorretrato con alfiler clavado en un lado de la frente y con una hilera de hormigas, fechado en la década 1940, denota cierta relación surreal también evidente en su retrato de Díaz Niese (1947) e incluso en la obra «Pintor, Serpiente y Caballos» (dibujo 1944). También a Fernando Peña Defilló, con una obra suya de 1954: «Eco Atávico», considerada en la línea de lo surreal, e igualmente Eligio Pichardo cuya pintura «Mujer Colando Café» (óleo 1956) ofrece nexos con la surrealidad abstracta y simbólica. Un cuarto pintor, sumergido ocasionalmente en la corriente es Rafael Arzeno, maestro puertoplateño con algunas obras surrealistas producidas después de la década de 1960. Frente a este grupo de autores.

Ada Balcácer, notable pintora egresada de la ENBA en el decenio de 1950, ofrece en su fructífera producción posterior el tono surreal, sobre todo, en obras asociadas al mito nacional. Tomando a la Balcácer como referencia nominal del surrealismo pictórico que se desarrolla desde mediados del decenio de 1960 como una paralela del arte dominicano, puede sustentarse que un punto culminativo lo representan surrealistas cabales como son José Félix

78

Valdeperes,
Manuel, El Caribe,
31 de julio 1963.

79

Gil, Laura.
Suplemento
El Caribe, 24 de
septiembre 1983,
Pág. 14.

Moya e Iván Tovar. Empero, a partir de ellos surge lo que puede llamarse neosurrealismo, en el cual el registro de nuevos autores es amplio y refrescante, en muchos casos. Colson, Fernández Granell, Hernández Ortega, Ledesma, Juan Frías, José Gausachs y Jorge Noceda definen en conjunto un primer oleaje de las aguas surreales en la pintura dominicana, distinguiéndose a partir de ellos la diferencia entre surrealistas circunstanciales y perennes. Entre estos últimos, Julio Vega Batlle, autor polifacético que ofrece una identificación surreal con el temperamento, con la obra literaria de corte bucólico (Los Imbeles) y una pintura donde lo absurdo, el humor y un creativo temario de elucubraciones ofrecen gran unidad. Especialmente, la «Serie Macrogénita» permite apreciar esa condición unitaria en un surrealista por lo demás espontáneo, al parecer divirtiéndose con sus visiones del inconsciente, de la psiquis o de alucinada fantasía.



Ada Balcácer | Mujer | Mixta/papel | 75 x 57 cms. | 1968 | Col. Román Ramos.

Luis Oscar Romero es otro que debe ser asociado, como Vega Batlle, al grupo de los surrealistas perennes o que apenas se desvían de la corriente una vez se identifican con lo asombroso que representa la «segunda realidad». Surrealista que se autodescubre ubicado en la diáspora, su discurso ofrece la elegancia de los dos grandes maestros belgas, René Magritte (1898-1967) y Paul Delvaux (1897-1994), puntualizado ese elegante tono por la técnica académica depurada, a más de verterse en un temario naturalista, ilusionista y sereno. Fino, cultivador del collage, la obra surreal de Romero ofrece visiones absurdas que responden a diferentes referencias residuales del inconsciente dentro de un enfoque muy personal, que prioriza el tema antropomórfico.

La vertiente del surrealismo en el arte nacional ofrece registros aislados y dispersos de sus cultivadores, e incluso circunstanciales, pudiéndose citar entre estos últimos a pin-



Ada Balcácer | Gauguin-over | Acrílica/tela | 107 x 132 cms. | 1981 | Col. Cándido Bidó.

80
Cuadernos Domini-
canos de Cultura,
noviembre de 1944.

81
Cuadernos Domini-
canos de Cultura,
febrero 1950.

82
Catálogo 2da Exposi-
ción Nacional. 1944.

83
Mises Burgos,
Franklin, La Poesía
Sorprendida No.
XIX, sept/dic. 1946.

tores maduros y jóvenes que, sobre todo, expresan el lenguaje mediante la viñeta. Desde Granell, pasando por Hernández Ortega, se suma a la ilustración José Vela Zanetti, autor de tres dibujos para elegías de Alberto de Paz y Mateo. **80** Además viñetas de Liz para una selección de poetas jóvenes dominicanos. **81**

Otros dos artistas ofrecen adhesión surrealista durante el período de 1940. Uno de ellos es Antonio Bernard González, celebrado caricaturista, pintor e inmigrante español, quien declara convencido que su mezcla de magia, surrealismo y fantasía es congruente con su creencia de que el hombre es el único ser vivo capaz de simbolizar». **82** Autor de la obra «Gama Tonal» (acuarela 1944), que ofrece evidencia surreal, también se relaciona a Luis José Álvarez Delmonte, cuyas pinturas de 1946 permiten que se hable de «nueva realidad» en la pintura suya, penetrada «con los trastornos maravillosos de la vigilia y el sueño». **83**



Domingo Liz | Microcosmo | Óleo/tela | 154.9 x 121.9 cms. | 1975 | Col. Banco Central de la República Dominicana.

Tito Cánepa es otro pintor que también ha realizado cuadros de corriente onírica, como ocurre con «Adán y Eva» (década de 1970), «Madre con Niño y Artista» (1989) y «El Escultor» (1991). Para estos, varios creadores han volcado momentos de surrealidad en obras únicas: Elías Delgado, «El Maná» (óleo 1962); Dionisio Pichardo, «Incertidumbre» (óleo 1989), Mario Lockward, «Nocturno» (óleo 1967), registrándose otros pintores que ofrecen apego no evasivo a la inferencia surreal –el caso de Ada Balcácer– o un discurso culminativo de orientación surrealista, como ocurre con las propuestas real-fantásticas de Hilario Rodríguez, y las del ciclo newyorkino del período 1970 de Eligio Pichardo, en las cuales lo fantástico es absurdo, descarnado y perturbador. Más surrealistas que ellos talvez, resultan Poncio Salcedo, localizado en Estados Unidos, y otros pintores que se enfocan en otros capítulos de la Memoria de la Pintura Dominicana.



Tito Cánepa | La bella macorisana | Óleo/tela | 76.2 x 60.2 cms. | 1987 | Col. del artista.

1 4 Los realismos: el mexicano, el socialista y la relación dominicana



En 1944 pintaba José Vela Zanetti el mural «Historia de la Ciudad de Santo Domingo», en la Sala Capitular del antiguo Consejo Administrativo del Distrito Nacional. La narrativa concibe aquella histórica experiencia de la fundación del más antiguo puerto insular en la cual colonizadores e indígenas aúnan sus desiguales fuerzas en una visión llena de alegóricas recreaciones. Este mural no fue el primero que pintara el citado autor exiliado en el país desde años antes y quien ofrece caracteres coincidentes con la recuperación del realismo pictórico que en el siglo XX es estimulado por las corrientes ideológicas nacionales y del socialismo. Si el poderoso vigor que adquiere este nuevo realismo resulta un contrasentido frente a las vanguardias desencadenadas a partir del fauvismo, del cubismo y de otros ismos, las razones que fundamentan la vigencia del añejo

Adolfo García Obregón | Sin título | Óleo/tela | 63 x 93 cms. | Década 1920 | Col. Ramón Francisco.

lenguaje son las grandes revoluciones de México y Rusia. A expensas de estas contiendas armadas se formula una estética que demanda un arte políticamente comprometido y de concientización con las raíces de la identidad nacional —el caso mexicano— o un arte exageradamente idealizante, al servicio de la educación ideológica, promovido por la oficialidad rusa postrevolucionaria. **84**

En el cauce general de las nuevas orientaciones del realismo, pero especialmente con el que tiene su temario en las raíces históricas, se inscriben Vela Zanetti y algunos pintores dominicanos que se asimilan o establecen contacto directo con la llamada escuela mexicana. Entre ellos Jaime Colson, quien viaja a la nación azteca (1934) en un período vital del muralismo, y Darío Suro, quien recibe orientación de varios maestros mexicanos hacia el 1943. Afirma Jorge Alberto Manrique que la escuela mexicana «se inició como un gran esfuerzo por alcanzar un lenguaje universal que expresara verdades nacionales». **85** José Vasconcelos es considerado el propulsor de esta escolaridad artística o movimiento pictórico que se impulsa desde 1920. Escritor y ministro de Educación Pública, Vasconcelos inicia un programa de salvación y regeneración por medio de la cultura. **86** Sustentando que la educación pública debe hacer suya todos los logros de la cultura de occidente, desde los griegos hasta el presente, **87** postulaba que la fase estética es la fase superior de la humanidad, pero había que crear una «estética bárbara» que superara la decadencia y que demostrara el vigor de América, para lo cual era necesario producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo hablar, wagnerianamente. **88**

Esto último significa comunicar con vigor, con grandiosidad, con acendrado espíritu nacional, a la manera del compositor, poeta y autor dramático alemán Ricardo Wagner (1813-1883), modelo de una tenacidad sin límites y de unas creaciones que en su género no han sido igualadas, además de inspiradas en la espiritualidad germánica. **89** Es en esta relación wagneriana que José Vasconcelos postula el lema «Por mi raza hablará el espíritu», **90** aludiendo a la etnia ignorada de su país y de toda América. Su movimiento se acompaña de la convocatoria a los jóvenes pintores para la obra titánica de «pintar la revolución», **91** con grandes composiciones sobre los muros de varios edificios públicos. Con este llamado se dinamizan los caracteres de la escuela mexicana, algunos de los cuales se puntualizan seguidamente:

1 Coincide con la revolución mexicana que estalla en 1910 como una reacción popular armada, campesina, violenta, pero careciendo de una doctrina de sustentación ideológica. Tal coincidencia significa que el movimiento artístico que define la escuela mexicana no es un producto de esta revolución, **92** ya que, desde antes de que estallara, los pintores mexicanos reclamaban muros para pintar. **93**

84
Thomas, Karin,
Op. Cit.
Pág. 173-74.

85
Manrique, J. A.
en Damián Bayón,
América Latina
en sus Artes,
Pág. 27.

86
Del Conde, Teresa,
en Edward
Sullivan: Arte
Latinoamericano
del Siglo XX.
Pág. 22

87
García Ponce,
Juan, en Damián
Bayón, Op. Cit.
143.

88
Del Conde, Teresa,
Loc. Cit.

89
Wagner, Ricardo,
Enciclopedia
Ilustrada Cumbre,
Tomo 14, 1967,
Pág. 363.

90
Vasconcelos, José
citado por Teresa
del Conde, Idem.

91
Bayón, Damián,
Op. Cit. Pág. 65.

92
Manrique, J. A.,
Op. Cit. Pág. 28.

93
Bayón, Damián,
Aventura
Plástica de
Hispanoamericana
Pág. 19.

94
De Conde, Teresa,
Op. Cit. Pág. 22.

95
Bayón, Damián,
Op. Cit. Pág. 23

96
Del Conde, Teresa,
Op. Cit., Pág. 22.

2 Desarrolla en su primera etapa la tarea de crear conciencia de los valores patrios entre las masas indígenas. **94** Los tres grandes representantes del muralismo son Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), quienes asumen «el fresco tratado a la escala «arquitectónica», con su contenido de canto a la Revolución y su corolario nacionalista, indigenista, el todo presentado por la fácil lectura...» **95**

3 Los motivos temáticos del muralismo son: escenas de la conquista española, la lucha de clase, el poder eclesiástico, las costumbres, los mitos y ritos, la geografía y el paisaje, la etnia, el pasado prehispánico y la fase armada de la revolución (1910-1920). Los temas se vinculan a la esencia de la nacionalidad de manera utópica. **96**

4 Los artistas se agrupan en sindicatos de obreros técnicos, pintores y escultores. En



97
Manrique, J. A.,
Op. Cit. Pág. 29,
Ver Nota 13.

98
De Conde, Teresa,
Op. Cit., Pág. 24.

1923 se publica un manifiesto que respaldaba la desaparición de «un sistema antiguo y cruel que explotaba al trabajador campesino» **97** e igualmente se identificaba con aquellos que no estaban comprometidos con los ideales burgueses. El manifiesto repudiaba la pintura de caballete, exaltando las manifestaciones del arte monumental (muralismo), por ser de utilidad pública. **98**

5 A pesar del rechazo hacia la pintura de caballete, esta no desaparece, porque no to-

Yoryi Morel | Desnudo con antorcha | Óleo/tela | 45.7 x 35.5 cms. | C.1930 | Col. Rafael Del Monte.

Abelardo Rodríguez Urdaneta | Retrato de niño | 41 x 35 cms. | Sin fecha | Col. Ivonne Nader.



Celeste Woss y Gil | Niña sentada | Óleo/tela | 89 x 64 cms. | Sin fecha | Col. Ivonne Nader.

99

Bayón,
Op. Cit., Pág. 20

100

Manrique, J. A.,
Op. Cit. Pág. 27.

dos los artistas estaban capacitados para pintar murales o deseaban su realización. Los no muralistas asumieron una actitud contraria frente al arte ideológico y verista de los muros. Estos, individualmente, asimilaron nuevas tendencias del arte (geometrismo, ingenuismo, surrealidad,...), sin que ello significara desconexión de la escuela y de su temario nacionalista. Aunque el muralismo fue la tónica mayor del movimiento, sus principales representantes condescendieron «de tanto en tanto con la pintura de caballete que también les reclamaban». 99

Hacia el inicio de los años 1940 la escuela mexicana se había convertido en reiterativa y retórica, debido a la importancia que se le daba al tema de la alabanza local y a la exaltación del glorioso pasado indígena, olvidando sus epígonos o seguidores de los grandes maestros, la preocupación por la indagaciones formales del arte. 100 Tal debilita-



miento pronunciativo no le resta trascendencia al muralismo en términos de su definición como escuela y como movimiento influyente. Señala Manrique que la influencia se debe a que tempranamente estructuró una «poética definida», impactando ciertamente en los países «donde había condiciones sociales, correspondientes a las mexicanas: Guatemala, Bolivia, Perú, Ecuador o Brasil, todos con problemas indígenas o negros, todos con una estupenda tradición artesanal; e incluso el fenómeno fue favoreci-

Enrique García Godoy | El estudiante | Óleo/plywood | 98 x 78.6 cms. | 1927 | Col. Román Ramos.

Carmita Peña Henríquez | Campesino de Las Palmas | Óleo/tela | 60 x 49 cms. | 1940 | Col. Jaime Ortega Tous.

do por circunstancias políticas especiales. Pero, más que de una influencia directa que puede encontrarse en no pocos artistas, se trató de un entusiasmo por el movimiento mexicano, de una presencia de éste en el mundo plástico de los países latinoamericanos. No olvidemos que, al fin y al cabo, la postura de los artistas en muchos países había partido de actitudes similares a las de los mexicanos». 101

Entusiasmo o influencia en una etapa en la cual los países del nuevo mundo predicaban un arte de mirada interiorista, el impacto de la escuela mexicana también tuvo que ver con la promoción que asumió directamente Siqueiros, militante político que viajaba por distintas regiones (Argentina, Chile, Cuba, Estados Unidos) para sembrar la prédica del arte para el pueblo. 102 Como muchos de sus compañeros artistas, él se había «imbuido de teorías marxistas adquiridas más de oído que de estudio», y militaba en el

101

Idem, Pág. 29

102

Bayón, Pág. 20.



Partido Comunista, condición indispensable para obtener, en México, «encargos para realizar pinturas murales o participar en exposiciones de importancia». 103 Este requisito se exigía en la década de 1930, período en el cual la Revolución Rusa de 1917 había consolidado el régimen político que buscaba borrar las diferencias de clases y el régimen burgués capitalista como práctica en el nuevo Estado de la Unión Soviética y como ideal de propagación internacionalista.

103

Del Conde, Teresa,
Op. Cit. Pág. 22.

Pedro García Villena | Retrato María Tous de Ortega | Óleo/tela | 120 x 90 cms. | 1956 | Col. Jaime Ortega Tous.

Yoryi Morel | Acordeonista (Niño Mendieta) | Óleo/masonite | 68.5 x 50.8 cms. | 1933 | Col. Román Ramos.

104
Arvon, Henry,
George Lukacs,
Pág. 89.

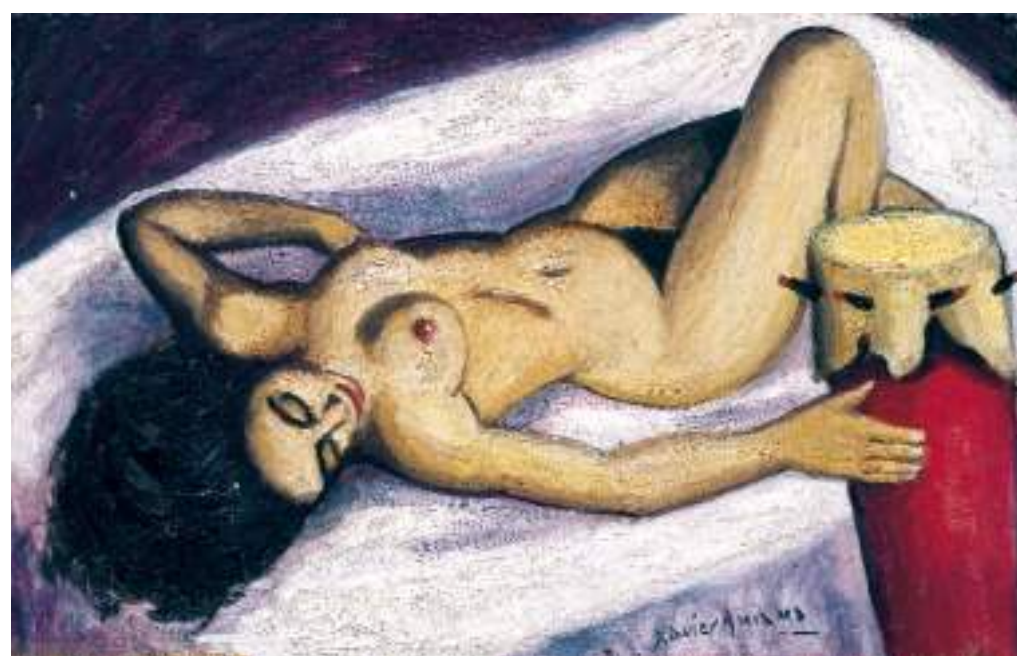
Con la Rusia postrevolucionaria, soviética y stalinista, se consagra el realismo socialista, lanzado como consigna por Gorki en el primer congreso de escritores soviéticos, **104** celebrado en 1934. Como doctrina estética, plantea dos concepciones fundamentales:

105
Kopecki, Bela, en
Alexandro Crici:
El Arte en los tres
Mundos, Pág. 96.

1 «El arte es un reflejo de la realidad y, por ello, un medio de conocimiento y **2** El arte debe cumplir una función social, contribuyendo a cambiar el mundo». **105**

La teoría del reflejo se convierte en fundamento orientador del arte socialista, pero esa condición –la del reflejo– no significa «reproducción fotográfica, sino más bien construcción de un modelo que sirva para extraer –por medios propiamente artísticos– lo esencial de los fenómenos humanos». **106** Aceptada la teoría del reflejo como válida explicación del realismo socialista, se derivan de esta tendencia artística consideraciones y resultados que se anotan a seguidas:

106
Idem,
Pág. 98.



107
Engels, Federico,
citado por Bela
Kopecki, Idem,
Pág. 98.

1 Asocia planteamientos de los fundadores del marxismo: «El realismo –escribe Engels– supone (...), además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en las circunstancias típicas». **107** De acuerdo a Lenin, «la conciencia es el reflejo de la realidad que existe fuera del espíritu humano. El papel del arte consiste pues en dar una forma imaginística al reflejo de la realidad en la conciencia de los hombres». **108** Antes que Lenin, Carlos Marx se refirió a la dialéctica de las relaciones

108
Lenin, Vladimir,
referido por Henri
Arvon, Op. Cit.
Pág. 116.

Xavier Amiana | Desnudo con tambor | Acrílico/cartón piedra | 62 x 39 cms. | 1988 | Col. Ivonne Nader.

que existen entre la evolución del arte y de la sociedad, advirtiendo «contra toda tentativa de reducir esas relaciones a un simple automatismo». **109**

2 Esta tendencia cuenta con la sustentación del húngaro George Lukacs (1885-1971), quien discurre principalmente como esteta marxista de la literatura. Según su teoría, la mimesis artística consiste en una imitación de la realidad hecha posible por la subjetividad llevada al extremo, capaz de poner de relieve los momentos esenciales de los fenómenos desde el punto de vista de la evolución de la humanidad. «Distinguiendo entre conocimiento científico y conocimiento artístico señala que mientras el primero separa la realidad del sujeto cognocente», el arte lleva a cabo la unidad del sujeto y del objeto lo que garantiza su especificidad. La obra de arte provoca una conmoción emocional que Lukacs, recogiendo el viejo término aristotélico y reinterpretándolo a su manera, denomina cátharsis la circuns-

109
Marx, Carlos,
referido por Henri
Arvon, Idem,
Pág. 104.

110
Kopecki, Bela.
Op. Cit.
Págs. 99-100.

111
Brecht, Bertolt,
referido por
Kopecki, Idem,
Pág. 100.



tancia que permite que el ser humano supere el individualismo, para elevarse al estadio de la generosidad. De esta manera se identifica el individuo con la causa de la humanidad. **110**

3 El dramaturgo alemán Bertolt Brecht, considerando que la teoría de Luckacs era excesivamente pasiva, define el arte realista como «un arte de combate. Lucha contra las falsas concepciones de la realidad y contra los impulsos que se oponen a los intereses reales de la humanidad». **111**

Abelardo Rodríguez Urdaneta (atribuido) | Miseria humana | Óleo/madera | 53.4 x 73.6 cms. | Sin fecha | Col. Banco Central de la República Dominicana.

112
Lukacs, George
referido por Henri
Arvon. Op. Cit.
Pág. 111-112.

113
Kopecki, Bela.
Op. Cit.
Pág. 100.

114
Idem,
Págs. 100-102.

4 El realismo socialista se opone a la vanguardias porque estas no llegan a la realidad ya que «se nutren de la disolución del hombre y del mundo. En lugar de considerar al ser humano como un ser social, como un animal político (...), lo concibe solamente en un aislamiento total. Esa soledad da nacimiento a una ontología de la angustia a lo Heidegger (...). Incapaz de insertar al hombre en su contorno social y político, la vanguardia choca contra la categoría de la posibilidad (...), la vanguardia no llega a la realidad puesto que ignora la actividad consciente y real de los hombres, por la cual se hace efectiva la posibilidad (...) Existe por otra parte, la desviación subjetiva que arrastra la literatura hacia lo irreal».

112 La tesis consiste en oponer el arte realista al arte antirrealista que representan los lenguajes de vanguardia: expresionismo, futurismo y surrealismo, entre otros.



5 La estética marxista, al fundamentar el realismo socialista, «postula la primacía del contenido al afirmar su unidad dialéctica con la forma (...) El contenido es el reflejo de las relaciones esenciales dadas en el tema elegido y la forma es, en última instancia, la imagen que expresa esas relaciones y que garantiza la comunicación entre el creador y el receptor».

6 La misión del artista responde a «la necesidad de crear un arte absolutamente nuevo,

José Vela Zanetti | Mujer indígena | Dibujo mixto/papel | 50 x 38 cms. | 1958 | Col. Bernardo Vega.

José Gausachs | Mujer junto a mesa | Gouache/papel | 27.3 x 16.5 cms. | 1950 | Col. Román Ramos.

proletario. El método consiste en tener como objetivo reflejar lo esencial de la realidad en una forma históricamente concreta». Ello significa rechazar la herencia del pasado para adherirse «a una concepción materialista y dialéctica del mundo, así como a la causa del proletariado y del socialismo».

7 La exagerada idealización en cuadros y esculturas que rinden culto a la personalidad de los grandes líderes, como Lenin o Stalin, se impone durante la dictadura de este último gobernante (1927 - 1953). El temario también asume asuntos político-sociales, como la lucha contra todas las formas del capitalismo y del fascismo, la proclamación del colectivismo y la eliminación del egoísmo privado, que fueron representados de forma idealizante. «La idealización y estandarización caracterizan al realismo socialista, básicamente ruso, calificado de arte aislado».

115
Idem,
Págs. 104-109.

116
Thomas, Karin,
Op. Cit.
Pág. 174-75.

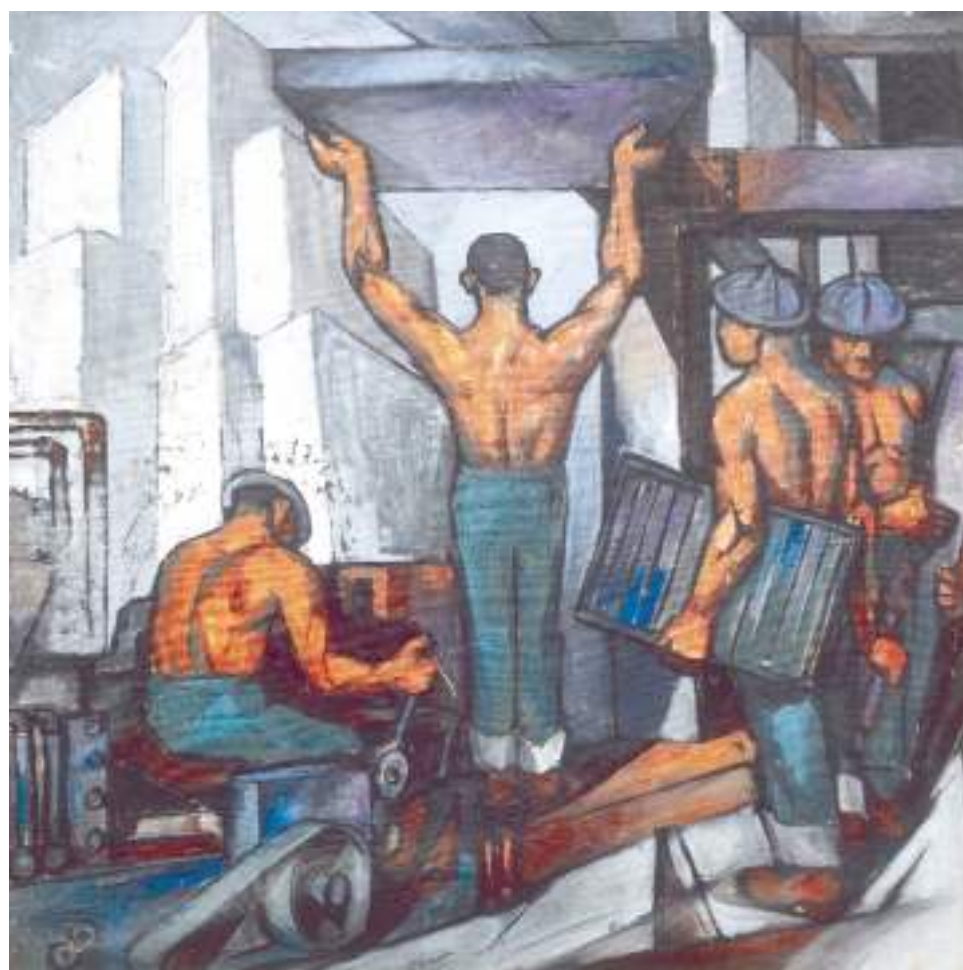


La escuela mexicana y la tendencia del realismo socialista, aunque tuvieron un desarrollo simultáneo, ocurrieron, en cierto sentido, dentro de mundos distantes, aunque la propagación del marxismo y la simpatía que provocaba como doctrina utópica de la igualdad superaban esa aparente desconexión. Durante las décadas de 1930 y 1940, sectores del proletariado mundial asimilaban el marxismo y artistas e intelectuales de renombre como Andrés Bretón o Pablo Picasso formaban filas en las organizaciones

Mariana Jiménez | Retrato de Milagros Jiménez | Óleo/yute | 74 x 57 cms. | 1952 | Col. Milagros Jiménez.

Radhamés Mejía | Desnudo con pelo largo | Óleo/tela | 70 x 39 cms. | Sin fecha | Col. George Nader.

comunistas de Europa e igualmente en América. Especialmente los principales artistas mexicanos eran marxistas sindicalizados, como en los caso de Rivera y Siqueiros. El marxismo, los postulados antiburgueses y el ideal colectivista orientaban a muchas conciencias americanas; orientación además fortalecida cuando la violentas purgas del stalinismo, del fascismo y del franquismo arrojaron miles de europeos en la vasta continentalidad extendida desde el norte hasta Tierra de Fuego. Si las doctrinas marxistas crean cierta relación entre la tendencia del realismo que promueve la escuela mexicana –el cual podemos calificar de americano– y el realismo socialista, ese vínculo es sobre todo en la esfera ideológica (la reivindicación social), ya que entre ambos movimientos se dan notables diferencias que se anotan en la siguiente comparación:



Plutarco Andújar Sin título Óleo/tela 104 x 102 cms. Década 1950 Col. Moisés Coiscou.

REALISMO AMERICANO: **1** Se desarrolla como escuela mexicana y es un movimiento que antecede a la revolución armada de México. **2** Comienza gestándose con la pintura. **3** No se apoya en un cuerpo de teorías o modalidades estéticas comunes. **4** Sus temas fundamentales son las raíces nacionales, la etnia, el pasado histórico. **5** Enfoca en su temario a dos grandes marginados: el indígena y el negro. **6** El muralismo es el principal campo expresivo (primera fase) seguido de la pintura de caballete. **7** Incorpora lenguajes de la vanguardia. **8** Es realismo verista, aunque no absolutamente. **9** Sobre todo, el mural persigue la educación de las masas. **10** El entusiasmo y los seguidores que provoca lo convierten en el primer movimiento americano de arte moderno. **11** Imbuido de teoría marxista, pero cada artista se expresa de acuerdo a su individualidad estilística. **12** Sus representantes: Gerardo Murillo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo (México); Carlos Mérida (Guatemala); Héctor Poleo (Venezuela); Osvaldo Guayasamín (Ecuador); Cándido Portinari (Brasil); Darío Suro y José Vela Zanetti (República Dominicana).

REALISMO SOCIALISTA: **1** Es postulado en Rusia y se define como una tendencia posterior a la revolución armada que establece el régimen soviético. **2** Se desarrolla desde la muerte de Lenin (1928), planteándose como la manifestación literaria. **3** Se apoya en formulaciones de la doctrina marxista. **4** Desdeñando el pasado, sus temas se inspiran en el presente y en ideales del futuro. **5** Preferencia por los grandes temas de interés colectivos: proletariado, líderes socialistas, la familia, el ejército, etc. **6** Aunque básicamente literario, se expresa en escultura y pintura de orientación monumental. **7** Rechaza la vanguardia, la abstracción irrealista. **8** Es un realismo idealizante. **9** Persigue la concientización socialista en términos colectivos y políticos. **10** Es una tendencia impuesta oficialmente, básicamente soviética y con poca repercusión en el mundo no socialista. **11** Es un arte en el cual pueden alojarse únicamente el arte y la literatura «comprometidos». **12** Sus máximos exponentes son Serge Guerassinov, Brodski, Nestorov y Alexander Deineka, entre otros.

Al realismo social americanista, reconocido como la Escuela Mexicana, se vinculan estrechamente tres artistas dominicanos. El primero de ellos es Jaime Colson, quien por sugerencia de amigos mexicanos, que residían en París, e igualmente por opinión de Pedro Henríquez Ureña, decide viajar a la capital azteca, en donde permanece durante cuatro años (1934-1938). Durante este tiempo se involucra en las acciones requeridas por el medio y por las relaciones artísticas.

A propósito de la experiencia que vive en México, atestigua Colson que no puede decir que trabajó demasiado, pero que se movió mucho en un «país casi primitivo», dominado

117
Colson, Jaime.
Memorias de un
Pintor (...),
Pág. 41-42.

118
Idem,
Pág. 42.

entonces por «una febril ansia de progreso (...) en todos los órdenes, pero principalmente en lo que respectaba a la cultura intelectual». Completando esta apreciación señala que «a pesar de que la revolución de 1912 había logrado grandes realizaciones, aún quedaba casi todo por hacer y el país carecía de la cantidad de técnicos que necesitaba. Así, los hombres que allí actuaban tenían que estar siempre dispuestos para la labor que se les encomendaba, aunque esta fuera, a veces, bien diferente de la que estaban habituados a ejercer». **117** En el medio mexicano Colson tuvo que someterse a la dinámica que se desarrollaba. En consecuencia, aceptó ser profesor de Escenografía en una de las famosas escuelas de Arte para Trabajadores; colaboró como donante de obra personal a favor del «Comité de Protección de las Víctimas del Fascismo»; hizo proyectos para murales **118** y exhibió individualmente mostrando su producción europea afiliada al cubismo.



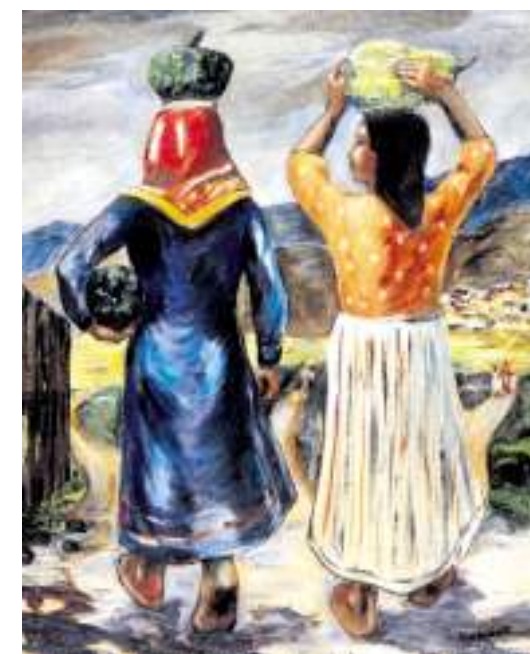
Bienvenido de la Rosa | Pescadores | Óleo/tela | 79 x 98 cms. | 1958 | Col. Museo de Arte Moderno.

Colson encontró en México «una estupenda oportunidad para realizar una obra importante **119** y, aunque sus proyectos murales no fueron concretizados, pintó obras de caballete marcadas por la influencia que el país había ejercido en su producción. Así resulta que yo –confiesa el artista– sin quererlo ni pensarlo abiertamente hacía pintura mexicana (...) El ambiente de México era y sigue siendo demasiado poderoso para que un artista que allí pase tiempo pueda abstraerse a él». **120**

Tito Cánepa es el segundo pintor dominicano que se vincula al movimiento continental del realismo social. Esta relación no ocurre directamente en tierra mexicana, aunque sí con artistas de ese país localizados en Nueva York en donde él fija residencia hacia 1937. La vinculación con David Alfaro Siqueiros, quien dirigía un taller experimental en ese entonces, resultó decisiva e influyente para su lenguaje pictórico tanto en lo téc-

119
Idem,
Pág. 43.

120
Idem,
Pág. 51-52.



nico como en el temario. El crítico Edward Sullivan observa que Cánepa no se inspira en la técnica heterodoxa del maestro, quien mezclaba pinturas industriales y pigmentaciones vertidas al azar; sin embargo, respondió a la afinidad de Siqueiros por el muralismo. El dominicano produce obras en grandes formatos que Sullivan denomina *murales portables*. **121** Los cuadros ejemplares son: «Familia campesina» (óleo, 1939), «Desnudos sobre la hierva» (óleo, 1939), y «Hermanos» (óleo, 1939), y reúnen caracteres elocuen-

121
E. Sullivan.
Modern and
Contemporary Art
of the Dominican
Republic,
Pág. 140.

Pedro de los Santos | Vendedora | Óleo/tela | 100 x 80 cms. | 1958 | Col. Museo de Arte Moderno.

Miguel De Moya | Campesinos bailando | Óleo/tela | 76.2 x 61 cms. | 1975 | Col. Román Ramos.

122

Suro, Darío, citado en entrevista por María Ugarte, *El Caribe*, octubre 31 de 1981, Pág. 16.

tes de una adhesión a la corriente mexicana, reasumida en el tríptico de 1971, «Enriquillo, Duarte y Luperón». Se trata de un conjunto de paneles de 3 x 6 pies cuya temática parece tener el objetivo de una cartilla visual y nacionalista que comprendía la historia patria con excelente sentido interpretativo y simbólico.

Darío Suro es el tercero en vincularse al realismo social de manera directa, al ubicarse en México durante varios años después de haber transitado del naturalismo «al solitario impresionismo vegano»,¹²² que cultivó con acierto personal y lirismo, agregando varios cuadros culminativos realizados en la capital azteca, entre ellos el «Paisaje Dominicano», de enormes proporciones, merecedor de premio en la Segunda Bienal Nacional del 1944. En este año estaba ubicado en la nación mexicana ocupando un cargo diplomático, pero sobre todo ampliando sus conocimientos pictóricos. El encuentro



con esta realidad, todavía en efervescencia con su particular renacimiento artístico, impactó al joven pintor cibaño.

México le abrió un nuevo mundo a Darío Suro, atestigua su esposa Maruxa Franco cuando narra esta experiencia que compartieron entre 1943 y 1947. A su llegada a ese país, él encontró la facilidad de entrar a «La Esmeralda», el taller de Diego Rivera, quien «de inculcaba ideas socialistas a sus alumnos que debían vestirse con overoles como los

Marcial Schotborgh | Retrato de Eridania Mir | Óleo/tela | 76 x 61 cms. | 1979 | Col. Eridania Mir.

Elsa Gruning | Un Sannyasin | Óleo/papel | 48 x 36 cms. | 1983 | Col. Mercedes Gruning.

obreros (...) Además de la escuela de Diego, estudió con Agustín Lazo y Guerrero Galván». ¹²³ Todas estas relaciones directas provocaron la mejicanización de la pintura de Suro, nexa que él reconoce cuando muchos años después habla de una influencia prolongada más allá de la presencia física de México. ¹²⁴ Gran parte de los cuadros de este período revelan conexiones ambientales y estilísticas, resultando buenos ejemplos el «Retrato de Díaz Niese» (óleo 19??) y los paisajes montañosos, los cuales impresionan como agigantadas y solitarias masas casi vibrantes.

Aun marcado inevitablemente por la escuela mexicana, Darío Suro se debatió frente a la influencia, sustrayéndose a una mirada particular o de estado de conciencia que se fortalecía con la expresión «tengo que pintar lo mío». ¹²⁵ Los críticos reconocieron la personalidad de su discurso, entre ellos Justino Fernández, quien le escribe señalándole

123

Franco, Maruxa, Citada por Ana Mitiña Lora, *Listín diario*, noviembre 14 de 1999, Pág. 13-A.

124

Suro, Darío, referencia en María Ugarte, Loc. Cit.

125

Suro, Darío, referido por Maruxa Franco, Loc. Cit.



Miguel De Moya | La comaisita | Óleo/tela | 91 x 61 cms. | 1978 | Col. Rosina De Moya.

126

Fernández,
Justino,
fragmento de
Carta, octubre
25 de 1946,
referencia en
Listín Diario,
noviembre 14 de
1999, Pág. 13-A.

127

Suro, Darío,
comentario en
conferencia de
julio 14 de 1947,
en La Poesía
Sorprendida,
agosto 1947.

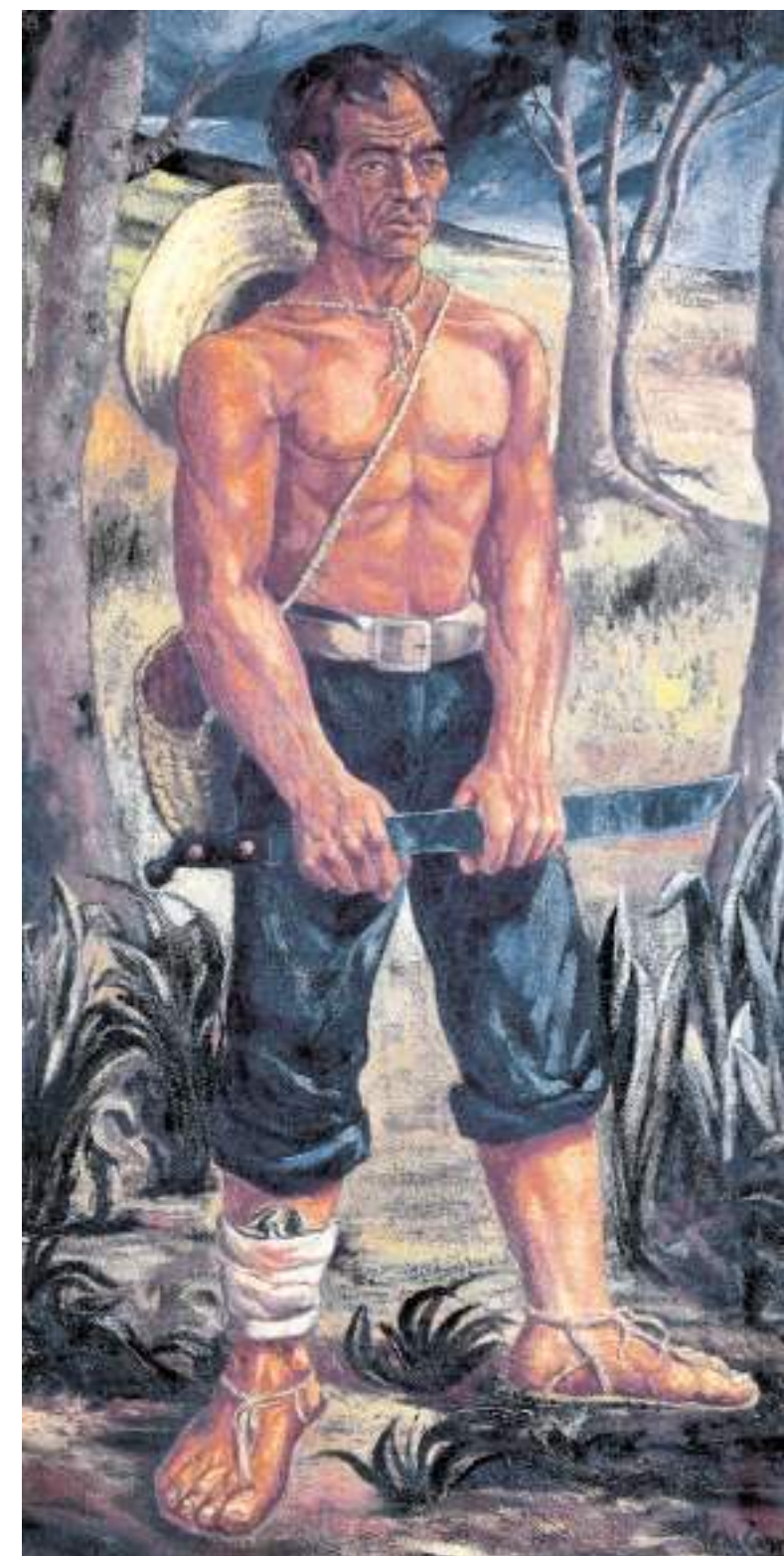
que «toda obra de expresión es un autorretrato del autor y en la suya aparece un hombre ardiente, controlado, contrastado, suave, con capacidad de síntesis». 126

Si bien la producción realizada en México ofrece la filiación de Darío Suro en el movimiento del realismo social americano, tal identificación no fue casual, ni oportunista, ni venática. Algunas obras precedentes, de registro dominicano, ofrecen evidencia realista, pero sin el dramatismo que desde la etapa mexicana hace camino expresionista. Además, al retornar al país (1947), él defendió la escuela americanista del realismo social como buena y válida frente a la academia moderna que, a su entender, «es fatal fuente donde se origina todo lo falso del presente», agregando que ya había pasado el momento de estar deslumbrado por la Escuela de París. «Apoyándose en la adhesión al realismo que asimiló en México, sostiene que «el camino para la pintura (...) es el camino de lo humano». 127 Esta búsqueda humanística entrañaba un encuentro con el ser de América: indígena, mestizo, mulato, afroamericano,...

De vuelta a Santo Domingo, Suro exhibe su producción mexicana, diserta sobre «Lo Humano en el Arte» y ocupa la Dirección General de Bellas Artes (1947-1950). Su presencia, tanto como su obra pictórica, en lo formal y temático provoca un impacto decisivo en el quehacer de los artistas modernos jóvenes y de su generación. En primer lugar, influye con vigor en la estimación de la negritud como temario visual; y, en segundo lugar, aumenta el tono racial y realista del mural, incluso de la escultura, e igualmente en la tipificación social que había introducido el costumbrismo dominicano.

Independientemente del nexo mexicano que ofrecen obras específicas de Cánepa, Colson y Suro, puede hablarse de un realismo social dominicano antecesor, simultáneo y posterior al vínculo de estos tres maestros con la realidad azteca. Pero se trata de un realismo que ofrece escenas de indigencia humana, que refiere prototipos de los distintos estratos sociales que amanaera y exagera la desnudez y que aborda raramente el tema proletario. Una obra atribuida a Rodríguez Urdaneta, «Miseria Humana», ejecutada posiblemente al final de la década 1920, es antecesora al igual que «Escena Campestre», de Celeste Woss y Gil, talvez realizada durante su etapa formativa en Cuba.

Ejemplos de producción simultánea al realismo social que Suro asimila en México y que afrodominicaniza, la ofrece Vela Zanetti con similiar tono, resultando además el mayor cultivador de los temarios históricos y laborales llevados a grandes murales. El otro es Eligio Pichardo, juvenil autor de obras sobre muros que abordan distintas escenas de historia nacional y literaria. Ambos asumen un vigoroso realismo social al que se suman Plutarco Andújar, Radhamés Mejía, Bienvenido de la Rosa, Pedro de los Santos y otros que también ofrecen versiones de ese realismo en obras de caballete.



Vela Zanetti | Machetero | Óleo/tela | 206 x 108 cms. | 1942 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

1 | 5 Las asociaciones visuales de los grandes lenguajes: costumbrismo, muralismo y negrismo



En el realismo americanista que impulsa la escuela mexicana y el realismo socialista centrado en la Unión Soviética resulta coincidente hasta cierto punto la focalización temática del sujeto humano victimado por la explotación capitalista: indígenas, negros y proletariado, e igualmente la tendencia hacia el tratamiento monumentalista de las obras, no solo al fresco y en el mural portable –pintura de caballete de gran formato–, sino monumentalismo en el tratamiento del tema. Jaime Colson califica este procedimiento de gigantismo: «morboso afán (...) que cundía aún entre los mejores artistas mexicanos», explicando que frecuentemente cuando se trataba de hacer una obra mural de grandes proporciones «se solía buscar la manera de que dominasen en él los grandes espacios desiertos, las figuras de dimensiones colosales, las cabezas enor-

Celeste Woss y Gil | Escena campestre | Óleo/masonite | 32.5 x 44.5 cms. | Sin fecha | Col. Román Ramos.

mes bajo vastísimos cielos vacíos (...). Naturalmente, la maravillosa apariencia del inmenso país se prestaba estupendamente para aquellas desorbitadas concepciones...» 128

Otra coincidencia es la asimilación de las doctrinas impuestas en Rusia como plataforma ideológica del Estado, en tanto que tales doctrinas movilizan empáticamente a diversos núcleos de artistas, escritores y obreros de América, sobresaliendo la militancia artística mexicana. Ninguno de los tres artistas dominicanos (Cánepa, Colson y Suro) ofrecen evidencia de vincularse a las ideas de Engels, de Marx o de León Trotsky, este último exiliado en México, en donde siguió alimentando el principio de la revolución permanente hasta su asesinato en 1940. Pese a la mentalidad progresista como esteta de la modernidad, y a la simpatía que le produce la escuela de Orozco, Rivera y Siqueiros, el dominicano Colson no simpatizaba con posturas extremas de regímenes de derecha e izquierda. Viviendo en el medio mexicano, a él le repugnaba la lucha sin cuartel que contra la Iglesia Católica sostenía la ideología imperante. 129

Tal vez por haber emigrado a los Estados Unidos se desconoce la asimilación ideológica de Cánepa, exceptuando la de su pintura; y en relación a Suro, el segundo con residencia mexicana, si bien participó en discusiones marxistas y revolucionarias, las únicas ideas sociales que le interesaron fueron la del humanismo reivindicador del indigente histórico o marginado etno-social de América y de su país antillano. Aquí su discurso visual conmueve la conciencia y remueve el campo de las artes plásticas nacionales en donde algunas voces hablan de costumbres o tradiciones; en tanto, otras trazan perfiles de la ineludible afro-insularidad y distintas narrativas afloran de los muros casi exclusivamente oficiales, casi exclusivamente velaznetianos.

LA CONCIENCIA COSTUMBRISTA. El costumbrismo ha sido una tendencia universal. Considerado arte menor en comparación con otros «ismos» mayores, abarcó desde sus inicios, y quizás con mejor uso de recursos, temas y maneras propias del realismo y del impresionismo, para alcanzar una proporción de extraordinaria variedad, de continuidad y permanencia. 130 Invadió todos los géneros literarios hasta que contagió el arte en el que la pintura asume una categoría que se apoya en el paisaje, en los modos del comportamiento vernacular, en la tradición y en los tipos populares.

El costumbrismo pictórico dominicano, del cual Yoryi Morel es máximo representante, tiene sus antecedentes en la literatura que Max Henríquez Ureña denomina «criollismo» y se inicia con los «dileos rurales» que en el destierro compusieron Félix María del Monte, José María González Santín y Nicolás Ureña de Mendoza. 131

128
Colson, Jaime,
Op. Cit.
Pág. 46.

129
Idem,
Pág. 43.

130
Sainz de Robles,
Federico, Ensayo
de Diccionario de
Literatura,
Tomo I, Pág. 232.

131
Henríquez Ureña,
Max, Panorama
Histórico de la
Literatura
Dominicana,
Tomo II Pág. 305.

132
Idem,
Pág. 306.

133
Idem,
Pág. 331.

«El criollismo se inició en la poesía dominicana, combinando estos elementos principales: descripción de lugares, así como de tipos, usos y costumbres, poniendo en juego situaciones características de la vida dominicana; y a esta presentación de paisaje y de ambiente se añadía la nomenclatura regional relativa a la flora, la fauna, la geografía y los objetos y cosas del país, además del empleo de no pocos localismos». 132

El criollismo literario se afianzó mucho más en la novela donde el costumbrismo encuentra una definición dominicana con Francisco Gregorio Billini y su obra «Baní o Engracia y Antoñita», por lo que ha merecido ser llamado «admirable pintor de costumbres». 133 Después de Billini otros escritores de tradición costumbrista son: Federico García Godoy, Sócrates Nolasco, Rafael Damirón, Ramón Emilio Jiménez, Miguel Ángel Jiménez, Juan Bosch y Tomás Morel, hermano de Yoryi.



De la misma forma que la literatura de contenido criollo y costumbrista precede a la pintura visual, esta última manifestación se enuncia con algunos pintores precursores. Entre ellos se encuentra Luis Desangles, a partir de quien las escenas campestres, pueblerinas y los tipos populares alcanzan una tipificación que Yoryi Morel reorienta, alcanzando la tendencia su madurez conceptual, temática y vernacular.

¿Cuáles son las características del costumbrismo pictórico dominicano? En Yoryi Mo-

Mario Grullón | Escena del río | Óleo/tela | 101 x 152.3 cms. | 1984 | Col. Ceballos Estrella.



Miguel De Moya | ¡Qué serenata! | Óleo/tela | 76 x 55.5 cms. | 1990 | Col. Rosina De Moya.

rel son fáciles de descubrir, e igualmente en otros pintores que se registran en la tendencia. Los caracteres son:

- 1 Entusiasmo revitalizador por la circunstancia nacional, que no busca como en la pintura de «tendencia romántica» la idealización o el recuerdo, sino una objetivación franca de lo autóctono.
- 2 Apego emocional a la tierra y a sus asuntos particulares.
- 3 La inspiración tomada de la visión directa para exaltar, como en el impresionismo, la luz y el color.
- 4 El tropicalismo expuesto en el panorama cielo-mar-montaña, montaña-valles, vegetación-pueblo, hombre-paisaje.
- 5 Su insistencia en el tipicismo que toma como modelo lo mismo al campesino que a



Miguel De Moya | La litera del muerto | Óleo/tela | 61 x 76 cms. | 1990 | Col. Rosina De Moya.

la marchanta, al buhonero, a la mujer del río, al limosnero, al pescador o al muchacho de la calle, y nos da un retrato donde desnuda hasta la tristeza resignada, condición psicológica del hombre dominicano.

- 6 Enfoque de temas anecdóticos y populares.
- 7 La ubicación localista que da por resultado una fuerte tendencia nacional y más de una escuela regionalista hasta cierto punto distintiva.

Señala Darío Suro que «los comienzos de un arte dominicano vienen a salir a flote con el costumbrismo de Yoryi Morel». 134 Este inicio se manifiesta cuando realiza su primera exposición en 1932 en la capital de la República. Refiriéndose a esta muestra el historiador Rodríguez Demorizi afirmó que «ella no fue un proceso cultural intrascendente; fue una vibrante clarinada que dio su alerta a la grey de Abelardo. El ejemplo va-

134
Suro Darío.
Arte Dominicano.
Pág 11.



Plutarco Andújar | Mercado | Acrílico/tela | 63 x 81 cms. | 1974 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

135

Rodríguez
Demorizi, Emilio,
Pintura y
Escultura (...),
Pág. 119.

lió tanto como las obras, como los aplaudidos óleos que traían la fuerte visión del Cibao, los sensuales ritmos del merengue, el viril aliento del tabaco, la reminiscencia, en el campesino cibaño, del hidalgo español que degeneró en encomendero, el gallo de pelea, que sustituyó al hombre en la vieja pasión de la guerra y de la sangre...» 135

136

Areán, Carlos.
El Caribe, enero
13 de 1979,
Pág. 11.

El discurso moreliano que sobrevuela la magia sorollesca, el naturalismo y aun el costumbrismo con su tratamiento cromático neofauvista, 136 y a ratos relacionado con el expresionismo vigoriza sobre todo su temario tipológico en contacto con el realismo social que Darío Suro porta al retornar de México. El crítico Valldesperes anota esa influencia, la cual se revela en cuadros de más carácter autóctono como sentimiento y expresión que se manifiesta en el hondo contenido indigenista; 137 indigenismo que alude a la condición racial más antillana, lo cual significa mestizaje, mulatería y prieturra. Joven maestro curtido y moderno, Yoryi Morel acentúa hacia los 1950, su tipología realista con tonos fríos y volumetría, con cierto aire expresionista, pero sin perder la peculiaridades de recreador emocional.

Con Morel la tendencia costumbrista fue gestando escolaridad nacional, sobre todo en Santiago de los Caballeros, pero su asimilación fue más generalizada y con una proyección permanente a lo largo del siglo XX, si se aprecian los nombres, las etapas y los enfoques temáticos, incluso los tratamientos técnicos.

En esa apreciación salta a la vista Juan Bautista Gómez, cabeza ideológica de la tipificación regional, además del método del acopio directo de la naturaleza aprovechando las condiciones atmosféricas o de la luz. Su obra «La Litera» (óleo 1941) es un buen ejemplo de hábitos sociales que se transcriben contextualizados regionalmente. El costumbrismo origina escuela en Santiago, asociándose a ella un buen número de integrantes. Otro de ellos es Federico Izquierdo, longevo pintor que vivió cien años (1904-2004) y quien documenta tradiciones santiagueras desaparecidas, aparte de ser un tipificador del folklore que sobrevive, como baile, carnaval y orquestación. El «perico ripiao», el baile de la cinta, el merengue, la litera, el rosario altagraciano, los lechones o diablos carnavalescos, son perpetuados en obras documentales cargadas de color y anecdotismos. De esto último, la anécdota, se sirve también Antonio Malagón para ofrecer visiones de las costumbres populares de su región, cargadas de humor y de caricaturismo pueblerino.

Desde el registro de la bienal del año 1944, donde presenta «El Merengue», «La Litera», el «Día de San Andrés», Malagón se convierte en un costumbrista de tono humorístico, tal vez influido por Bienvenido Gimbernard, cuyos dibujos en torno a «Concho Primo» y, sobre todo, sus estampas para anunciar comerciales ofrecen dosis de costumbres

más urbanas, diríamos que capitaleñas. En la ciudad capital, la maestra Woss y Gil también asume el nexos costumbrista en su variada obra, pudiéndose citar entre sus temas «El Vendedor de Andullo», «Mercado» y «Vendedores», producidos entre 1940-1944.

Plutarco Andújar, Jacinto Domínguez y Mario Grullón también asumen la tendencia que se constituye en indicador de lo nacional con su temario cotidiano, laboral, populoso y cargado de tradiciones, asuntos que enfoca la paleta de otro importante costumbrista cibaño: Miguel De Moya, elocuente referenciador de escenas vividas en La Vega nativa, las cuales rememora con un narrativismo jugoso, lleno de colorido y minuciosa conjugación realística. La citada ciudad o provincia aporta pintores que de manera personal asumen la costumbre, dando lugar a un enfoque diferenciado, tal vez a una escuela e incluso a un polo artístico dominicano.



Yoryi Morel | Tres lavanderas | Óleo/madera | 46 x 56 cms. | 1969 | Col. María Amalia León de Jorge.



José Gausachs | Negra | Mixta/papel | 63 x 50 cms. | Sin fecha | Col. Bernardo Vega.

LA NEGRITUD Y EL NEGRISMO. El realismo americanista, al mismo tiempo nacionalizador y valorativo de la etnicidad, reconfirmó a los tres pintores dominicanos que se asocian al mismo y que ofrecen una carga mayor del sentido de pertenencia. De los tres, Cánepa, Colson y Suro, es éste último el responsable de situar en el discurso visual dominicano al sujeto negro, por primera vez con fuerza definitiva. Y lo situó en un momento histórico, en el que negritud y negrismo se habían convertido, diferenciadamente, en conceptos occidentales de revalorización ideológica y expresión recreativa de la literatura y de las artes. Para entender la diferencia, la explicación de George Schwartz:

1 El negrismo se plantea como resultado de la búsqueda de exotismo por parte de los artistas de las vanguardias. Ellos se basan en la plástica de los fetiches africanos o de las más-



caras polinesias en la primeras décadas del siglo XX. «Picasso, Vlaminck, Braque, Brancusi, Klee, Giacometti y Modigliani apenas son algunos de los artistas plásticos que recurrieron al primitivismo negro como fuente de temas y formas». A los artistas les siguieron los literatos: Apollinaire, Gertrude Stein y André Gide, entre otros. También los surrealistas, quienes sienten fascinación por la temática negrista. Pero la manifestación «como tema de la vanguardia constituye un repertorio importado, desvinculado de una realidad vivenciada.

Ángel Botello | Mulata desnuda | Óleo/tela | 58.5 x 45.7 cms. | Sin fecha | Col. Román Ramos.

Celeste Woss y Gil | Monalisa de la América morena | Óleo/tela | 51.2 x 40.6 cms. | Sin fecha | Col. Román Ramos.

138
Schawartz,
George. Las
Vanguardias
Latinoamericanas.
Págs. 616 - 618.

Se trata de un discurso plástico producido por una élite blanca y europea que incorpora la temática negra para divulgarla ante un público también blanco, en general perteneciente al mismo grupo de la élite cultural». **138** En la búsqueda negrista lo que interesa es el modelo plástico, no el hombre negro, ni su liberación como víctima del colonialismo.

139
Idem,
Pág. 616.

2 A diferencia del negrismo, la negritud es un término asociado «a los movimientos surgidos en los años 30 para reivindicar los derechos de los negros». **139** Con muchos antecedentes ideológicos de carácter abolicionista, la negritud es un concepto difundido por Aime Cesaire y Leopold Senghor, **140** significando una toma de conciencia de la identidad del negro, de sus raíces así como de las manifestaciones políticas muy concretas en defensa de sus derechos. Es en Cuba y en Brasil donde surgen movimientos reivindicativos de la negritud hacia fines de la década de 1920 y a lo largo de los años 1930.

140
Idem,
Pág. 625.

141
Idem,
Págs. 619-630.



La aparición de importantes defensores de la negritud; la conformación de frentes y partidos políticos de negros e igualmente la publicación de estudios etnográficos y de órganos periodísticos, cohesionan en esas naciones un movimiento de concientizadoras repercusiones internas que se proyectan sobre todo en otros países con fuerte herencia africana, como es el caso de las Antillas, del Brasil e inclusive del Uruguay. **141**

En el ámbito caribeño la negritud como toma de conciencia empalma con el negris-

José Gausachs Negrita con flores Gouache/papel 54.5 x 45.6 cms. Sin fecha Col. Román Ramos.

José Gausachs Negrita posando Gouache/papel 54.5 x 45.6 cms. Sin fecha Col. Román Ramos.

mo: «un cambiante estado de espíritu y sensibilidad con respecto al destino histórico del Africa occidental y sus habitantes deportados hacia las Américas», **142** afirma René Depestre, quien agrega que «en América Latina, el negrismo hubo de encontrar terreno abonado para la expresión en el campo de la poesía. En este privilegiado terreno, tal fenómeno no constituyó solamente una pintoresca aventura llena de fuertes emociones, con los ritmos, los colores y los factores sensoriales propios de las artes populares de la plantación americana. De igual modo resultaría superficial de quien ve en el negrismo que floreciera desde el Caribe hasta el Brasil la simple aventura, repetida una vez más de un ismo importado de Europa. El poema *Dos niños*, de Diego Vicente Tejera, data de 1876 y *La negra Dominga* de Rubén Darío, de 1892. Ambos son muy anteriores a las alusiones negristas de los poemas de Apollinaire, a los textos de Cendrars

142
Depestre, René.
Texto en Leopoldo
Zea, América
Latina en sus
Ideas, Pág. 346.

143
Idem,
Págs. 355-356.

144
Portuondo, José
Antonio. Citado
por Depestre,
Idem, Pág. 356.



y Tzara, así como a los manifiestos surrealistas de Bretón». **143** Depreste completa su explicación estableciendo que el negrismo latinoamericano responde a la nueva actitud frente a la herencia africana que asumen investigadores (Nina Rodríguez, Fernando Ortiz, Jean Price-Mars,...), convergente con las preocupaciones de muchos indagadores europeos. El movimiento negrista es, alternativamente, «la versión antillana o cubana del indigenismo iberoamericano y del populismo mundial». **144**

Yoryi Morel Negrito Óleo/tela 46 x 30 cms. 1945 Col. Ceballos Estrella.

Clara Ledesma Negrita con canasta de flores 61 x 45 cms. Óleo/cartón 1956 Col. Yvonne Nader.



Gilberto Hernández Ortega | Trópico II | Óleo/tela | 74 x 59 cms. | 1957 | Col. Museo de Arte Moderno.

La sociedad dominicana, conformada en su raíz por la integración del negro que como etnicidad se fortalece con la inmigración negra de las islas inglesas (los cocolos) y la constante penetración de los haitianos, desarrolla una tendencia negrista paulatina e interiorizada frente al concepto de la negritud como estado de conciencia que las ideologías hispanofílicas trujillizantes y nacionalistas han intentado borrar, desconocer o minimizar con el racismo histórico. Si bien la negritud no se ha expresado modernamente en el país como una fuerza política, no puede descontarse cierta autoconciencia aislada y expresiva. Descontando las actitudes racistas, es necesario advertir que en República Dominicana la separación entre el blanco y el negro no ofrecía las tensiones que predominaban en el Brasil y en Cuba porque históricamente la democracia racial casi la hizo desaparecer con la mulatería y el abolicionismo que proporcionaron los haitia-



nos en el 1822. Un desenlace de esta última experiencia fue que el nacionalismo dominicano propició una imagen desfavorable de la negritud, ya que en la isla el único negro era el haitiano, en tanto que el negro dominicano era español, por no decir blanco. El habla y el catolicismo justificaban una blancofilia que instintivamente se olvidaba cuando la conga, el ritmo de los palos y el sincretismo religioso revertían la afrodominicanidad popular.

Mario Grullón | El regreso de las aguateras | Óleo/tela | 92 x 76 cms. | 1970 | Col. Yolanda Grullón de Morel.

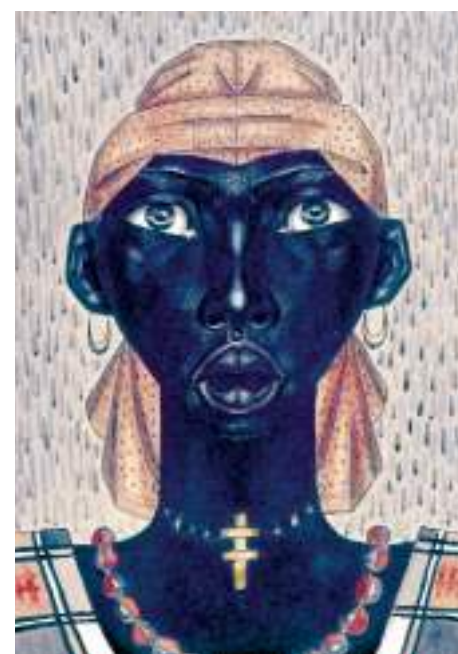
Radhamés Mejía | Baile | Pastel/cartón | 63 x 47 cms. | Sin fecha | Col. Colección Centro Cultural León Jimenes.

145
Arce, Margot.
citado por
Depestre, idem,
Pág. 357.

El escamoteo y la inconsciencia ante la negritud dominicana, reforzada por la ideología del sector dominante, antihaitiana y prohispanica, tampoco permitió que aquí se levantaran voces indagatorias y poéticas negristas que expresaran el espíritu afro con el realismo traductor de Nicolás Guillén y Emilio Ballogas, los poetas cubanos que expresan el espíritu de la raza desde dentro y como negros; en tanto otro gran representante del negrismo antillano, el puertorriqueño Luis Palés Matos, contrariamente interpreta al negro «desde arriba, desde afuera y como blanco».¹⁴⁵

146
Mora Serrano,
Manuel.
El Siglo, febrero
12 del 2000,
Pág. 7B.

La desconexión dominicana de la negritud como movimiento reivindicador, y del negrismo como vigorosa voz que internaliza al negro, no significa carencia autoperceptiva y expresiva de la afrodominicanidad. Situándonos en el campo particular de la poesía, esta ofrece desde Mesomónica –poeta contestatario y popular del siglo XVIII– hasta las primeras dé-



cadas del XX un distante, intermitente y discreto aludir al negro cuyo acopio es sobre todo una imagen más que un tema constante. Algunos poetas cultos asumen la negritud en composiciones ocasionales y únicas, entre ellos José Joaquín Pérez, quien en 1883, teniendo 38 años de edad y en plena madurez productiva ¹⁴⁶ escribe un poema a una mujer negra: ...Y quién es Etnai? Joven oriunda / de las salvajes tribus africanas / nacidas en el maniel graciosa perla / que en belleza compite con la garza.

Jaime Colson | Muchacho con cachucha | Tinta/papel | 36 x 25 cms. | 1958 | Col. Museo Bellapart.

Jaime Colson | Mujer con pañuelo | Mixta/papel | 34 x 24 cms. | 1958 | Col. Museo Bellapart.

No es la bella Etnai tímida corza / humilde oveja, ni paloma mansa, / ¡sino la última leona de Numidia / y de Guinea indómita girafa!¹⁴⁷

Varios investigadores literarios como Vicenta Caamaño y Mora Serrano han rastreado la presencia del negro en la poesía dominicana. La Caamaño es autora de una tesis ¹⁴⁸ que traza un recorrido exhaustivo del tema abordado desde la producción folclórica y popular hasta los autores contemporáneos. Ella habla de presencia y motivos del negro en poetas románticos (Francisco Muñoz del Monte, Félix María del Monte, Gastón Deligne, Arturo Pellerano Castro, Eulogio C. Cabral, Bartolomé Olegario Pérez), en poetas de vanguardia, como en el caso del vedrinista Vigil Díaz, autor de los siguientes versos: «Mi querida / es una negra retinta / dulce y armoniosa como el cuello de una cítara de ébano / con pulpa de coco en la sonrisa...» ¹⁴⁹ También el postumista Do-

147
Pérez, José Joaquín.
Etnai, poema de
1883, referido por
Mora Serrano, Idem.

148
Caamaño de Fer-
nández, Vicente. El
Negro en la Poesía
Dominicana, 1989.

149
Vigil Díaz.
Loc. Cit.



mingo Moreno Jiménez poetiza el tema: «La negra de los dientes blancos / me ha prometido / darme una cita junto a los naranjos».¹⁵⁰

La Caamaño añade en su clasificación de la vanguardia poética a Manuel Del Cabral y Tomas Hernández Franco, quienes decididamente se adentran en el tema con elocuyente particularismo.

Manuel Del Cabral es el primer autor dominicano en asociarse a la poesía negrista de

150
Moreno Jiménez,
Domingo.
Loc. Cit.

Xavier Amiama | Pasavendre | Acrílico | 98 x 227 cms. | 1970 | Col. George Nader.

151
Caamaño
de Fernández,
Vicenta.
Op. Cit., Pág. 93.

manera rotunda. Él publica tres libros: «Doce Poemas Negros» (1935), «Compadre Mon» (1940) y «Trópico Negro» (1942), en los cuales el poeta más que aludir al negro dominicano le canta a la negritud de toda la isla, apartado de toda descripción folclórica. Su poética negrista comienza ofreciendo una visión superficial y colonialista, **151** que se torna «en acento original y poderoso, en grave poesía social», **152** porque son cantos a personas negras en circunstancias de opresión y explotación. **153** En esa poesía suya el cocolo y el haitiano, víctimas laborales del ingenio azucarero, se convierten en sujetos esenciales.

152
Incháustegui
Cabral, Héctor.
Citado por
Caamaño de
Fernández, Idem.

Precisamente cuando Del Cabral publica el «Trópico Negro», otro poeta, Tomás Hernández Franco, ofrece su visión sobre la poesía popular y la poesía negra en las Antillas, señalando que muy por debajo de la poesía popular, populachera, subyace o se expresa

153
González-
Monseur.
Loc. Cit.



Xavier Amiana | Sin título | Acrílica | 75 x 101 cms. | Sin fecha | Col. George Nader.

«otra poesía de oscuro sentido, hermética y raras veces confesada abiertamente y confusa, pero honda de ritmos sordos, preñada de misterio. Poesía de la noche que oscurece el bongó, que tiembla en el miedo sin fin de las supersticiones, de la noche caliente y húmeda donde el sapo y el grillo escuchan el silbido de la culebra (...), maldecida como en el paraíso, pero nunca olvidada. Es la negra flor del ritmo bárbaro que emana del rito. Es el voodoo haitiano y el ñañigo cubano. Son papá Legba, Ougún, Badagris, Wangol, Domballa O meddo, Ayida Gueddo, son Yemayá, Babayú = ayé, aba = falá, Shango... todos juntos en el cielo aborigen de Luoquo, en el furei con santos cristianos y cemismaribos». **154**

Hernández Franco publica la citada visión en 1942, cuando ya su poesía ha asumido el tema de la negritud en «Canciones del Litoral Alegre» (1936), que se editan precisamente en el momento del apogeo del movimiento negrista antillano. **155** En esas canciones, alusivas a la errancia antillana de los negros, al parecer en torno a los cocolos, expresa: «En el banquete del muelle / se están comiendo la luna, / los negros, / con dientes de la canción. / Vinieron de islas lejanas, los negros / en balandros de aguardiente / por meridiano de fuego, / los negros, / de isla de sal y ciclón». **156**

La obra poética culminativa de Hernández Franco es «Yelidá» (1943,) uno de los grandes poemas de la lírica dominicana, por su clima, narrativa, versificación libre y el tema, en donde el solar nativo y el panteón religioso se imponen como el fruto de la mulatería. La mulata, el negro, la trigueña, el cocolo, la morena, el prieto, el haitiano y todos los vocablos posibles que expresan el neoafricanismo antillano, encuentran expresión en otros poetas de los años del treinta y del cuarenta: Rubén Suro, Pedro Mir, Francisco Domínguez Charro, Franklin Mises Burgos, Aída Cartagena Portalatín, Antonio Fernández Spencer, entre otros.

No había que mirar hacia el África, ni hacia la valoración negrista que el arte y la literatura europea asumen para descubrir una condición etno-social como la del negro dominicano que ya era mulatería, bongó, palos y ritos cuando el criollismo se fue convirtiendo en identidad nacional. Era sincretismo y música antes de ser poesía, materia literaria que fue abordando el tema negro, porque esta etnicidad eran tan medular como ineludible. Duarte, el mayor conceptualizador de la nacionalidad, la reconoció tanto como el decimero popular Juan Antonio Alix. El primero versificando la arenga siguiente: «Blancos, morenos, / cobrizos, cruzados, / manchados serenos, unidos y osados...»; y el segundo remachando la dominicanidad con la expresión: «El negro tras de la oreja». Ahora bien, cuando en el siglo XX la plantación azucarera y la errancia braceara convirtieron al contingente negro en foco ideológico y social, los movimientos an-

154
Hernández Franco,
Tomás. Apuntes
sobre Poesía
Popular y Poesía
Negra en las
Antillas. 1942.

155
González-
Monseur,
Op. Cit.,
Pág. 169.

156
Hernández Franco,
Tomás.
Loc. Cit.



Ernesto Lothar | Pescador | Óleo/madera | 54 x 41 cms. | C.1948 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

tillanos de la negritud y el negrismo crecieron como movimientos de conciencia a la par que modificable estado de espíritu y sensibilidad con respecto al neoafricano de las Américas.

Situándonos en la sociedad dominicana, lo negro como imagen elevada a la literatura, e incluso a las artes visuales, es propio del siglo XX, y sobre todo de los decenios 1930 y 1940, a partir de los cuales la afrodominicanidad queda bien enmarcada en la poesía. Igual ocurre en la nueva narrativa de corte social (Marrero Arísty, Juan Bosch,...), la cual supera la mirada excluyente y racista del *Enriquillo* de Galván, un clásico de la literatura local. En relación a las artes que emergen con los precursores identificados como «románticos», estos asumen inevitablemente la negritud mediante el retrato de personajes racialmente mulatos, en la mayoría de los casos patriotas, civilistas y escasamente sujetos



populares, inevitables estos para los llamados fotógrafos documentalistas o del reportaje epocal. En pintura, el autor de «La Pilastra de Arroz» (1915), Luis Desangles, enfoca a una mujer de color y de igual manera pintó negros y mulatos residiendo en Cuba. En este país realiza la pintora Adriana Billini algunos cuadros realistas con igual temática, fechados en la década de 1920, período en el cual Jacinto Gimbernard realiza sus caricaturas de «Concho Primo» –de fisonomía negroide– y Abelardo Rodríguez Ur-

Ernesto Lothar | Negra | Óleo/madera | 53 x 42 cms. | C.1948 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

Plutarco Andújar | Vendedora de pescado | Óleo/tela | 123 x 103 cms. | Sin fecha | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

daneta concibe una ilustración que muestra a un negro fumando. En el mismo período el «Desnudo» (1919), de Celeste Woss y Gil evidencia parecido tratamiento racial que desde el ámbito popular asume Yoryi Morel con un «Toñé», realizado en 1927. ¿Hasta dónde la literatura o la poesía dominicana de orientación negrista alimentó lo que podría denominarse negrismo visual? Indudablemente esa alimentación beneficia a los artistas de los años 1940, atrincherados en el perímetro de una ciudad capital cuyos extramuros eran poco extendidos. Muchos de ellos eran ávidos lectores de poesía y receptores de las tertulias literarias de la época. Darío Suro fue miembro de un movimiento de literatura –1936– en La Vega natal. Gilberto Hernández Ortega estuvo vinculado a la Poesía Sorprendida y Clara Ledesma, para citar a una mujer, estuvo de lleno en la bohemia en la cual participaban literatos y otros pintores. Pintar, leer poesía, asistir a los eventos literarios



Plutarco Andújar | Plegaria | Acrílica/masonite | 144.6 x 62.2 cms. | Sin fecha | Col. Román Ramos.
Gilberto Hernández Ortega | Sin título | Óleo/tela | 76 x 86 cms. | 1957 | Col. Museo Bellapart.



Vela Zanetti | Sin título | Óleo/madera | 32 x 30 cms. | 1946 | Col. Privada.

157

Ledesma, Clara.
Testimonio verbal
a quien suscribe.

rios, tomar tragos con poetas y artistas, y de vez en cuando tener amantes ocasionales del mundo culto, cultivaron el espíritu creador, diferente y liberado de la Ledesma. 157

158

Franco, Maruxa,
Loc. Cit.

Aunque la poesía es un alimento conceptual y orientador para un buen número de artistas, el negrismo visual tiene otros factores causales, directos y sensibilizadores. La matanza haitiana ordenada por Trujillo en 1937 tuvo un estremecedor impacto en la población, porque demostró la capacidad sanguinaria del dictador y de sus secuaces. Desde el silencio de la conmoción, algunos pintores internalizaron esta violenta represión de la negritud y, en consecuencia, comenzaron a expresar a posteriori la imagen o el motivo negroide como lo hacían los poetas Del Cabral, Hernández Franco y Rubén Suro, entre otros. Este fue un hecho que Darío Suro rememoró en varios cuadros realizados en México. 158 Esa matanza casi coincidió con la llegada de los europeos exiliados de las perse-

cuciones, los cuales no pudieron sustraerse –especialmente los artistas– del impacto de un medio exótico para sus ojos, lleno de fuerzas mágicas y tropicales, con una población de mulatos y negros, pero donde exaltar la negritud, parecía riesgoso. Sin embargo, esta tipología afroisleña ejerció una fuerte atracción en Botello Barros, Joan Junyer, Francisco Rivero Gil, Manolo Pascual, Ernesto Lothar, Vela Zanetti y José Gausachs, quienes desde las primeras exhibiciones de sus obras (1940 y 1941) revelaron la racialidad que sobre todo el último, Gausachs reinterpretó con soltura amorosa e imaginativa, pautando la significación negroide –plásticamente enfocada– entre el alumnado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. La atracción que provoca la negritud permite entender que, a diferencia de la estética del negrismo europeo basado en la máscara y el fetiche africano, el negrismo dominicano y el antillano en general se apoyaron en la referencia viva, humana y anímica.



Darío Suro | La fiebre | Óleo/tela | 78.6 x 69.5 cms. | 1946 | Col. Juan Gassó.



Paul Giudicelli | Sin título | Gouache/cartón | 35.5 x 30.5 cms. | Sin fecha | Col. Museo Bellapart.

La decisión metodológica de la enseñanza en la ENBA de apoyarse en el modelo vivo, por lo regular jóvenes mulatas, fue un recurso que ayudó a la concientización negrista, pues se sustituyeron los fríos modelos en yeso de perfil clásico. Este hecho ocurrió en 1944. Tres años después regresa Darío Suro, mostrando en la Galería Nacional de Bellas Artes su discurso contributivo en el cual el enfoque etnosocial desvela la negritud en una elocuente estatura dramática, realista y sin el típico tratamiento escénico y anecdótico que caracterizaba la pintura de género costumbrista. En esta muestra discutida por el público y ponderada por escritores tanto de México, donde fue exhibida por primera vez, y del país dominicano, en donde elogios y polémicas se levantaron ante un conjunto de obras que crean la sensación de «movernos dentro del pequeño teatro de monstruos, llenos de turbadores esguinces y veladas alusiones a sus significativas deformidad». Esta es una opi-



nión de Serrano Poncela, quien a propósito de las obras «La Agonía» (óleo 1945), «El Violinista» (óleo 1945), «Mulata» (óleo 1945), «Bañistas» (óleo 1946), «Familia» (óleo 1946) y otras obras, se pregunta: ¿Es una crítica a la sociedad lo que contemplamos o es puro y frío desdén objetivo por un mundo inhóspito, feo, achatado, entrevisto a través de la retina mexicanizada? En su «Mulata», informe bloque de sexo, tremenda y repelente valva orgánica de donde ha huido toda representación intelectual para dar paso a la memoria hu-

Jacinto Domínguez Marchanta y niña. Óleo/tela. 61 x 42 cms. Sin fecha. Col. Ceballos Estrella.

Darío Suro El violinista (fragmento). Óleo/tela. 162 x 112cms. 1945. Col. Rubén Suro.

mana tan cerca de los mundos, se concentra lo más expresivo del pensamiento del pintor; conquistar el relieve de lo informe, lo regresivo y lo displicente».

La exposición de Darío Suro, celebrada en 1946, se constituye en un canto detonante e impulsor de un estado de conciencia artística hacia la condición negra y mulata. Una de sus proyecciones o secuela relevante en términos colectivos acontece durante la IV Bial de Artes Plásticas (1948), cuyos participantes en su mayoría asumen el tema de la negritud. (Clamor visual desde los artistas y rechazo oficial de las iconografías negristas presentadas por veteranos y jóvenes pintores caracterizan esta bienal. El rechazo salta a la vista con la decisión del jurado de solo otorgar tres distinciones, de un conjunto de obras que representaban 23 expositores.

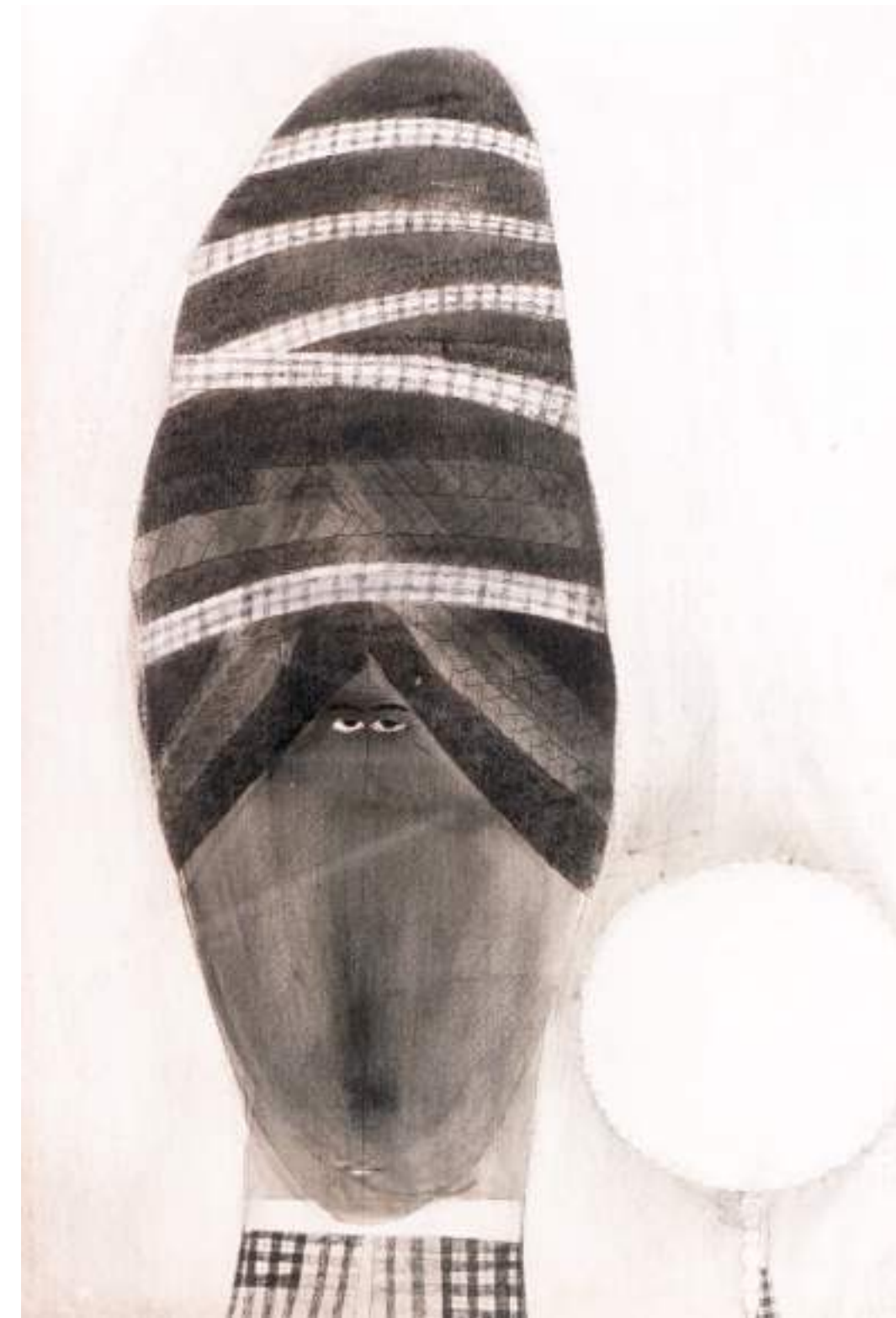
El rechazo al tema negro se expresa en varios comentarios publicados en el diario «La Nación», comenzando por el siguiente: «La tónica general de la IV Exposición bienal (...) es la mayoría de los expositores. Realista hasta lo trágico unos, idealistas hasta un intelectualismo otros, el resultado global -con las excepciones (...)-, es la falsedad estética (...). De composiciones comprometidas -falsas- está saturada la exposición».

Con un argumento racista o de antihaitianismo consecuente con la doctrina hispanofílica del régimen, se señala lo siguiente: «El negro, con su caudal de siglos, nunca será una recóndita voz dominicana. Lo local -esencia de lo universal- está concebido en la unidad culta de lo actual, mezclado de valores autóctonos en los que se funden la tradición popular y la evolución disciplinada del hombre». A este juicio se añade otro: «Un tono agrio, angustioso, que traiciona los fundamentos estéticos para caer en hipócrita escepticismo. Esta concepción grotesca del hombre (...) la hallamos en mayor o menor grado -y paradójicamente- en los más jóvenes».

Eligio Pichardo, Radhamés Mejía, Marcial Schotborgh, Mario Grullón, Clara Ledesma, José Gausachs, Marianela Jiménez, Yoryi Morel, Gilberto Hernández Ortega y Darío Suro, figuran entre otros, como expositores del certamen. Algunos comentarios se vierten sobre las obras de los tres últimos: «La obra de Suro -La Fiebre- delata estancamiento, la de Hernández Ortega, retroceso», especialmente «Velación» (óleo), cuyo tema enfoca cinco negros con ojos demasurados. En cuanto a Yoryi Morel: «se mueve en un órbita que no es la suya, y por consiguiente falsa».

En la IV Exposición Bienal, José Gausachs exhibe el cuadro «Garracha», también llamada «Garnacha», tratado al óleo y que enfoca a una negra de cuello delgado apenas esbozado como el huesudo cuerpo con pronunciada fisonomía africanista. Especie de mujer jirafa, esta imagen es modelo de seguimiento en pintores que asimilan su estilización, entre ellos Hernández Ortega, Clara Ledesma, Mario Grullón, Eridania Mir, e incluso pintores de la

generación 1960, como Elsa Núñez y Rincón Mora. El maestro Gausachs, autor de un gouache de 1942, titulado «Negrita», manifiesta un derrotero temático abundante alrededor de la mujer criolla, sobre todo mulata, y en un gran número de obras surrealistas en las cuales la afrodominicanidad es latente y contextualizada en ambientes de magia tropical. Tomando en consideración el clamor y el estado de conciencia que se desarrolla en torno a la ineludible y presente afrodominicanidad, ni la crítica adversa al temario, ni el rechazo ideológico, ni la blancofilia, aminoraron su estimación en el sector artístico. Precisamente para los años finales de la década 1940, tres artistas exilados y nuestros, se destacan también por el temario ofreciendo enfoques consecuentes, aunque diferenciados. Ocorre con Manolo Pascual, quien se sirve del modelo vivo para ejecutar sus esculturas de bulto cerrado, más bien retratos al barro, e igualmente dibujos y grabados donde el sujeto mulato resplandece con firme ejecución de la línea. Otro artista, Ernesto Lothar, autor de muchos íconos donde el afroisleño es calado de manera expresionista, ofrece entre ellos una «Negra» (óleo/madera) y un «Pescador» (óleo/madera) de gran plasticidad factual y connotadas bellezas tipológicas. Se trata de un par de obras ejecutadas alrededor del 1948, año en el cual Vela Zanetti produce un conjunto de pinturas que revelan con su estilo de elocuente realismo, imágenes sobre negros y negras: «Clown» (duco 1948), «Máscara» (duco 1948), «Haitianas» (duco 1948), «Campesino» (duco 1948) y otros cuadros acordes a un temario que trae a colación una pareja de campesinos sentados, óleo cartón del 1941, perteneciente al coleccionista Marino Auffant. Esta ruta temática ofrece obras extraordinarias: «Campesino» (óleo/tela de 1955, colección Danilo Caro), «Tamborero» (mixta/papel, colección José Antonio Caro). Pese a que el trujillismo doctrinalmente y mediante la violencia y la inmigración foránea buscó blanquear el ingrediente negro de nuestra realidad etnocultural, le resultó imposible tanto como prescindir de la relación haitiana, presente e inevitable. Si bien el prejuicio se fomentaba contra los vecinos hermanos, el régimen siguió empleando la fuerza braca, barata y en condiciones esclavistas, traídas de un país que ejercía fascinación, que era una puerta nutriente del negrismo visual que tanto inspiró a Xavier Amiama. Localizado en Haití desde mediados de la década de 1930, Amiama asumió el ambiente social, la tipología y la ritualidad popular de un país que hizo suyo y al cual acuden otros pintores dominicanos: Juan Bautista Gómez, nombrado cónsul en Puerto Príncipe, y también Clara Ledesma y Jaime Colson, maestro que se asoma al tema negro con su obra maestra «Meringue» (gouache/cartón 1938), para entrar decididamente y con mucha conciencia en esa condición, una vez se radica en la isla (1950). El resultado es una elocuente obra racial nutrida de lo humano y sincrético. Su serie de cabeza, haitiana y la relacionada a la iniciación del rito vudista inequívocamente le permiten ser un tratadista visual de lo afroisleño con



Domingo Liz | Mujer con espejo | Tinta/papel | 74 x 50 cms. | 1970 | Col. Ququi Batista y Rosa Idalia García.

seguidores diferenciados como son Rafael Faxas, Domingo Liz y Dionisio Pichardo. El primero refunde máscaras, mitos y poesía vía soluciones geométricas. El segundo, expresando un dibujo neohumanístico muy peculiar que se transforma con los años en un universo pictórico microurbano. El tercero, con una obra producida entre 1958-61, en la cual el rito vuduista, la santería y la magia son narrativas de negros y mulatos.

Otros pintores de la afrodominicanidad se expresan mediante el lenguaje realista de sello académico como sucede con Celeste Woss y Gil, o más resulta de las normas como los enfoques de mulata de Nidia Serra. Y aun los de Marianela Jiménez que median entre impresionismo y expresionismo cuando ocasionalmente asume el tema. Diferenciada frente a ellas es Clara Ledesma, cuyo negrismo autoasume como mujer mulata si nos percatamos de sus autorretratos, y entre otras obras, sus célebres negritas vinculadas a su estadía en Haití y sobre todo a una visión fantasiosa que desemboca en la invención de un universo afromitológico.

Ledesma, quien estaba preparada en 1953 para exponer en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, fue objeto de la negativa del director quien considera que su obra no tenía la validez universal requerida. La síntesis de un temario afroisleño, la estilización y las sugerencias de un colorido muy particular eran visibles en muchos cuadros ejecutados al óleo para la muestra rechazada, entre ellos: «Embo», «Pantano» y «Jungla» de marcada adhesión surrealista: lenguaje que asume Gilberto Hernández Ortega, otro cultivador de lo afrodominicano. Desde «La Biáfara» u «Odalisca» (1948), obra en la que se aprecia la referencia a lo negro, con una connotación de máscara africana, aunque menos realista que otra serie de dibujos y pinturas en donde la fisonomía, especialmente de infantes ofrecen una tipología fisonómica mulata. Más el desborde de esta condición se revela entre los años 1955-1965 con un discurso de ingredientes antillanos, mágicos, negroides y selváticos en un clima real maravilloso por no decir surrealista. Contrariamente situados con un lenguaje como es el abstracto-expresionista, Paul Giudicelli y Eligio Pichardo asumen a su manera la referencia negrista. El primero, se sirve de un amplio y sintético repertorio para conjugar la negritud como concepto y metáfora. El segundo, ofrece en su mejor producción una poderosa carga negroide que cambia al desgarramiento social con máscaras populares. Esta relación popular, más poética que desgarrada y más asociada al mito, la expresa Ada Balcácer en una cosecha de excelentes dibujos y pinturas, producidas después de los 1950, período en el que también Peña Defilló asume la nueva figuración (años 1970).

Casi todos los pintores que se asocian a las décadas del 40 y del 50 (en las que confluyen varias generaciones), asumen el tema negrista o afroisleño. Cada uno de ellos ofrece su personal interpretación, como ocurre con Plutarco Andújar, pintor de paleta lím-

pida y radiante que sobre todo idealiza la tipología femenina. Algo similar ofrece Hilario Rodríguez, con su personal enfoque costumbrista volcado sobre muchachas, campesinas y ancianas cuya racialidad se desvela con jugoso tratamiento del pastel. Costumbrista también es Mario Grullón, cuyos tipos femeninos van desde unos perfiles agresivos hasta escenas de aguateras acentuadas de misterio.

El mito, el rito, el sincretismo, la racialidad la expresa en dibujo, pero especialmente en escultura, el notable Gaspar Mario Cruz, cuyas tallas resultan autobiográficas. Otro escultor, también pintor es Antonio Prats Ventós, quien reverencia a la mulata desde 1945, con sus desnudos y aguateras talladas y alternativamente produce una obra pictórica de igual tema. Finalmente, Antonio Toribio cuya producción escultórica realizada en metal ensamblado en la década 1950, gira alrededor de ídolos, fetiches y caretas neoafricanas.



Yoryí Morel | Toñé (otra versión) | Óleo/tela | 68 x 54 cms. | 1927 | Col. Familia Antuñano Peralta.

LA MANIFESTACIÓN MURALISTA. El mural o muralismo artístico es una manifestación que tiene como soporte de realización el muro natural de las cavernas en su lejano principio y el muro de la construcción arquitectónica. Sobre este último soporte básico se utilizan diferentes medios y técnicas. El uso de pigmentos naturales, el óleo, la acrílica, la pintura industrial, las técnicas del fresco y la temple son medios y procedimientos convencionales que se emplean para el arte muralista, el que también puede ejecutarse con el uso del mosaico, la madera, la cerámica, el vidrio e incluso con el recurso fotográfico.

Con independencia del mural de pared fija o inmóvil (fachada, muro interior y techo) se suele hablar del «mural portable» en relación a un cuadro de grandes dimensiones que se puede mover con cierta facilidad. A esta categoría se asocian las enormes



vallas publicitarias. Esta última modalidad es utilizada en el XX para exposiciones viales y pictóricas que involucran a numerosos artistas. Las carreteras y lugares abiertos de la ciudad son los espacios de las llamadas vallas de arte, cuya realización se vincula a la experiencia de la propaganda comunista que ubica enormes fotografías de sus líderes simbólicos (Lenin, Marx y otros) en públicos lugares como estrategia de adoctrinamiento y propaganda política de adhesión impositiva.

José Vela Zanetti | La restauración (fragmento) | Óleo/lienzo mural | 160 x 280 cms. | 1952 | Monumento a los Héroes de la Restauración, Santiago de los Caballeros.

José Vela Zanetti | Luchas internas (fragmento) | Óleo/lienzo mural | 160 x 280 cms. | 1952 | Monumento a los Héroes de la Restauración, Santiago de los Caballeros.

Desde el inicio histórico del muralismo pictórico ocurrido en la remota etapa primitiva, en la cual se produjeron las espléndidas pinturas de las cuevas de Altamira (España) y Lascaut (Francia), la manifestación del arte mural se cultiva en sociedades de la antigüedad, la Edad Media y en el período moderno, sobre todo de occidente. Pintores del renacimiento europeo, entre ellos el célebre Miguel Ángel, consagraron la ejecución mural en un momento en el que los indígenas de América ya habían realizado obras pictóricas en muros arquitectónicos y cuevas, como en el caso de los primeros habitantes de la isla de Haití y «Quisqueya». El arte cavernario y ritualista de los indígenas comúnmente reconocido con el nombre de taíno, es el primer antecedente del muralismo dominicano, resultando el segundo registro la pintura que en muros eclesiásticos realizaron ejecutantes del período colonial. En muchas iglesias y conventos de la ciudad



José Vela Zanetti | Liberación (fragmento) | Óleo/lienzo mural | 160 x 280 cms. | 1952 | Monumento a los Héroes de la Restauración, Santiago de los Caballeros.

159
Gómez, Paula
y otros.
Murales
Dominicanos,
Págs. 15-16.

de Santo Domingo existen vestigios de este tipo de pintura desvelada cuando las edificaciones han sido sometidas a restauración. **159** Los asuntos religiosos y decorativos se vislumbran como rastros de la colonia.

160
Rodríguez
Demorizi, Emilio
Arte Dominicano,
Págs. 24 -25.

La ejecución muralista en el país es un registro del siglo XX, conociéndose el nombre de un lejano pintor de inicios del siglo XIX llamado Diego Velásquez, a quien la documentación señala como realizador de decoraciones en el palacete que poseía el rey Cristóbal en Cabo Haitiano. **160** Otros pintores criollos realizan posteriormente alguno que otro mural fuera del país natal. El primero es Luis Desangles, quien ejecuta en la comunidad de Bayamo, Cuba, en 1918, una tela mural (850 x 450 cms) alusiva al proceso de independencia de esa nación. Después le sigue Jaime Colson, proyectista de murales en México durante la década de 1930 y realizador de

aunque indirectamente, puede ser asociada a la renovación y vigencia que imprime el muralismo mexicano. Se vincula directamente a los artistas europeos que se exilian en el país a partir de 1939. De esta presencia constituida por españoles y judíos, es a los primeros a los que se vincula la manifestación muralista, y específicamente a José Vela Zanetti, influido o influyente maestro con un alumnado dominicano que aprendió su técnica en la teoría y en la práctica, ya que muchos de ellos fueron asistentes suyos.

La presencia de Vela Zanetti como la de sus colegas refugiados encaja en la circunstancia histórica de la Era de Trujillo, orientada en un programa de reconstrucción nacional. Las obras públicas eran parte fundamental de ese programa cuya dirección dependía de los más importantes arquitectos e ideólogos estéticos, los cuales no estaban



obras al fresco en Mallorca, España, entre 1947 y 1948. A los nombres de Desangles y Colson se añade el español Enrique Tarazona Pérez, quien en la década de 1920 pintó murales portables de tema religioso, por encargo de Monseñor Gustavo Adolfo Nouel.

A pesar de los antecedentes que se han citado, el arte mural en la sociedad dominicana es una manifestación que se desarrolla durante la Era de Trujillo (1930-1961) y,

José Vela Zanetti Padres de la Patria (fragmento) Óleo/lienzo mural | 160 x 280 cms. | 1952 | Monumento a los Héroes de la Restauración, Santiago de los Caballeros.

José Vela Zanetti Familia dominicana (fragmento) Óleo/lienzo mural | 160 x 280 cms. | 1952 | Monumento a los Héroes de la Restauración, Santiago de los Caballeros.



ajenos ni al movimiento del muralismo mexicano ni al *revival* que auspiciaban algunos regímenes dictatoriales europeos, como en el caso del fascismo italiano y el tendencia del realismo socialista ruso. Vela Zanetti, quien había realizado en España algunos murales antes de residir en el medio dominicano, reinició esa experiencia en 1941 al ejecutar «varios paneles en los que narraba la historia de la fundación y destrucción del templo de Salomón. Descubiertas por las esferas oficiales las inclinaciones de es-

José Vela Zanetti El ideal de la Restauración (fragmento) Óleo/lienzo mural | 160 x 280 cms. | 1952 | Monumento a los Héroes de la Restauración, Santiago de los Caballeros.

José Vela Zanetti El trabajo (fragmento) Óleo/lienzo mural | 160 x 280 cms. | 1952 | Monumento a los Héroes de la Restauración, Santiago de los Caballeros.

161
Ugarte, María
Op. Cit., Pág. 17.

162
Gómez, Paula
y otros.
Murales
Dominicanos,
Loc. Cit.

te artista hacia la pintura mural, pronto fue llamado para decorar edificios del Estado, con la intención de glorificar al déspota a través de los murales, en muchos de los cuales aparecía su figura como culminación del proceso histórico desarrollado por el artista». **161** Porque el recio muralista echó mano a la historia dominicana, llenándose igualmente los ojos de la realidad, narró en diferentes recintos lo uno y lo otro; es decir, episodios relevantes del devenir nacional encabezados por personajes de una sociedad muy mezclada, por no decir sociedad de colores raciales. Una mirada retrospectiva, apoyada en un inventario de Paula Gómez, **162** permite focalizar la obra mural que él produce principalmente entre 1941 y 1960, período en cual es identificado como pintor dominicano. Tales registros se refieren como contenido al final de este capítulo.

Vela Zanetti asumió un febril activismo muralista en los primeros años de la década de 1950, como destaca el crítico Tanasescu en un artículo en el que cita algunos críticos de América, España y los Estados Unidos. «Era sorprendente que un desconocido dominicano pudiera reunir tan de repente las garantías suficientes como para hacerse digno de realizar un mural en el edificio de las Naciones Unidas, al lado de Leger y de un Portinari (...) Lejos de hacer gala de una vanidosa autocomplacencia, el mismo Vela Zanetti se sorprendió del hecho, a pesar de que sus obras habían encontrado ya una calurosa acogida en el país que el artista jamás dejó de considerar como su segunda patria». Él había sido becado por la Fundación Guggenheim cuando recibió el encargo de pintar el mural (1951-1953). «En Santo Domingo era el pintor hispanodominicano, adoptado por un pueblo. «Cuando llega a Estados Unidos enfrenta el dilema de la naciona-



Elegio Pichardo Escenas de la historia nacional (fragmento) Caseína/muro | 200 x 400 cms. | 1952 | Escuela Primaria República de Uruguay, Santo Domingo.



Guillo Pérez Ciudad Colonial Mixta/tela | 193 x 289.5 cms. | 1971 | Col. Banco Central de la República Dominicana.



Clara Ledesma | Escena taína (fragmento) | Acrílica/cartón tabla | 566 x 386 cms. | 1958 | Col. Museo de Historia y Geografía.

lidad y decide que es un artista «from Dominican Republic», identidad que también se le otorga cuando viaja a México, porque «todo muralista debe enfrentarse con el fenómeno plástico más importante de América Latina». 163

La obra mural de Vela Zanetti producida entre 1941 y 1960, al enmarcarse dentro de la era de Trujillo y especialmente como ejecución oficial o pública, hizo que algún sector la valorara como trujillista. Si bien el Estado contribuyó con el otorgamiento de los muros, como en el caso mexicano, el artista aportaba la sabiduría de la ejecución e igualmente del temario. Sobre su vínculo con la etapa trujillista él aclara: «El régimen marcaba una impronta relación gobierno-obra de arte paternalista (...). Yo pasé los peligros que pasaba todo el mundo, estaba sujeto a los caprichos. Pero ni caí en desgracia y nunca tampoco caí en gracia. Simplemente fue un hecho que insensiblemente

163
Monack, Gloria
Listín Diario,
septiembre 9 de
1981, Pág. 9-A.



aceptó el régimen (...). En los sitios más importantes de la Era de Trujillo, Vela Zanetti no pintó. Yo no pinté en el Palacio Nacional, ni en el Altar de la Patria ni en el Panteón Nacional. Eso quiere decir que yo tenía que comer, que pintar, que vivir y hacer mi arte. Pagaba mi precio elemental: a veces me decían: hay que pintar cinco estrellas. Hay que pintar a Trujillo. Yo lo hacía, pero hubieran podido quitarse, que seguirá siendo un mural. Dos o tres veces solamente pinté el rostro de Trujillo y ha sido en sitios

Jacinto Domínguez | Areíto taíno | Acrílica/muro | 350 x 570 cms. | 1981 | Centro de la Cultura de Santiago.

164

Vela Zanetti, José.
Referido por
Gloria Monack,
idem, septiembre
10 de 1981,
Pág. 19-A.

en que fácilmente, sin dañar los murales, la obra de arte permanece, se podían eliminar. Trujillo aceptó un hecho consumado: creyó en mí, (en) la clase de arquitectos e ingenieros que se ocupaban de las obras, yo no exigía los contratos fabulosos, sino simplemente ganarme la vida (...). Yo no he recibido absolutamente ninguna obra que no partiera de un profesional dominicano que la incluía dentro del presupuesto, a veces economizando en otros renglones, para que se pudiera financiar el mural (...). Yo nunca recibí un encargo de arriba hacia abajo y la única obra mía importante, directa, fue la de la Basílica de la Altagracia, vine a pintarla desde Florencia. Significa entonces una iconografía nueva». 164

La crisis y posterior caída de la dictadura no significó que Vela Zanetti quedara excluido de pequeñas desgracias que tuvo que aguantar. Al desmoronarse el régimen no só-



Ramón Oviedo | Raíces | Acrílico/muro | 150 x 130 cms. | 1996 | Col. Universidad Autónoma de Santo Domingo.

lo destruyeron algunos de los murales concebidos en el país, sino que el furor del antitrujillismo se ensañó un tanto en su contra. Sobre todo, ensañamiento de algunos artistas celosos del protagonismo que había alcanzado antes de abandonar el país, por razones de temperamento o convicción, como él confiesa: «Elegí el día que consideré que mi misión estaba cumplida y la molicie podía destruir mi arte. Aguanté las pequeñas desgracias como una cosa más. Ya había agotado un ciclo: no podía vivir aquí a la sombra de ser uno de los fundadores de la Escuela de Bellas Artes, ni por los murales de las Naciones Unidas./ Sentí la gran trampa de la superioridad y necesité cubrir nuevos caminos. Lo único que me duele es que nadie haya recogido la antorcha que yo dejé». 165

Los años de 1950 fueron de apogeo y consagración para Vela Zanetti. Fue una etapa muy productiva en la que su obra madura en contacto con artistas, con países a donde viaja, aparte de su *música interior* para «ser un pintor de la realidad y no un pintor realista», como se autodefine, asegurando en este tenor que, al mirar el rededor, él descubre el personal concepto de esa realidad. 166

Dadas las condiciones de su temperamento infatigable, obsesivo, y entendiéndose esas otras condiciones que le fueron ofrecidas principalmente vía los arquitectos vinculados a la esfera oficial, Vela Zanetti era el más importante muralista de la República Dominicana, aunque no el único con experiencia en la manifestación pictórica del mural. Otros artistas inmigrantes realizaron murales en Santo Domingo. Uno de ellos, Francisco Rivero Gil, durante su corta permanencia en el país, planeó seis murales para la biblioteca de Cachimán, residencia campestre del licenciado Manuel A. Peña Batlle (...) y de los cuales pudo terminar solamente tres. 167 Un segundo inmigrante, José Alloza, realiza decoraciones murales de carácter alegórico, pero de menor importancia que las obra ejecutadas por José Rovira, escenógrafo, muralista y fresquista con notable experiencia en España, donde se ejercita también como restaurador monumental. En 1940 había trabajado en labores de la restauración de varios templos de Santo Domingo cuando se dedica a exponer individualmente, asumiendo varias obras murales con la técnica del fresco. Después de los registros de Rovira, Alloza, Rivero Gil y Vela Zanetti es que aparecen los jóvenes de la ENBA, conocidos como los nuevos artistas dominicanos, dedicándose algunos de ellos a la decoración mural. El primero en sobresalir es Eligio Pichardo, alumno de Vela Zanetti durante los años de su formación en la Escuela Nacional. Pichardo recibió el encargo de la Secretaria de Educación y Bellas Artes para realizar decoraciones murales en varios palacios escolares, como eran denominadas las edificaciones que el gobierno trujillista levantó en todo el país durante el Plan Bie-

165

Idem.

166

Idem, septiembre
9 de 1981,
Pág. 4-A.

167

Cuadernos
de Cultura
Dominicana,
año 1, Nº 3,
noviembre 1943.

168
Gómez, Paula
y otras.
Op. Cit., Pág. 21.

nal de Construcciones Escolares. Fue a propósito de este programa que al pintor nativo de Salcedo le asignaron los muros de tres recintos escolares. El primero, en 1951, fue el Liceo de Educación Intermedia Estados Unidos de América, en el cual las paredes de 18 aulas y otros espacios le permitieron recrear episodios inspirados en la novela «Don Quijote de la Mancha», de Miguel de Cervantes. **168** Esta obra fue comentada favorablemente por el crítico Horia Tanasescu. **169**

169
Tanasescu, Horia.
El Caribe. 16 de
mayo de 1955.

170
Actualmente el
plantel se llama
Escuela Primaria
Uruguay.

En 1952 pintó Eligio Pichardo un segundo conjunto de 24 murales en la Escuela Primaria de Niñas Julia Molina, de Villa Duarte, **170** recreando en el salón de actos, en el comedor y en numerosas aulas, asuntos de la historia nacional, del arte y la educación. Al año siguiente (1953) fue el Palacio Escolar República Dominicana, construido en la ciudad capital, como los anteriores, el plantel donde realiza 36 pinturas murales



171
Gómez, Paula
Op. Cit., ídem.

que «evocaban episodios de la vida del cacique Enriquillo de Manuel de Jesús Galván». **171** La historiadora de arte Paula Gómez escribe sus impresiones sobre el artista y los murales que realizara. Ella señala: «Cuando en 1951 Pichardo recibe el encargo de las pinturas murales aún se encuentra ubicado en el período inicial de su desarrollo pictórico y comprometido con un proceso de experimentación de nuevas formas que no abandonó jamás. Estos murales son una muestra reveladora del dominio temprano

Antonio Guadalupe Palma sola (díptico) Mixta/tela 200 x 1,200 cms. 1988 Col. del artista.

que poseyó Eligio de la pintura y de su inserción a través del tratamiento de la forma en la plástica moderna./ En los murales del Liceo Estados Unidos de América, donde están representadas las peripecias del Quijote de la Mancha, Pichardo se vale de una figuración realista con rasgos estilizados que imprimen a las figuras una gracia caricaturesca, lo que deviene en una interpretación pictórica con una fuerte carga imaginativa. La gama de colores predominantes oscila entre los verdes, sepias y azules en tonalidades pasteles. Las dimensiones originales (en la actualidad alteradas) fluctúan entre los 2 y 4 metros de ancho y largo. La mayoría de las pinturas tiene una posición horizontal. El material con que fueron pintados es pintura a la caseína, la que resulta de la unión de pigmentos naturales con caseína, producto que se obtiene de la leche desnatada agriada./ Los personajes que cubren la superficie de estos murales son principalmente Don

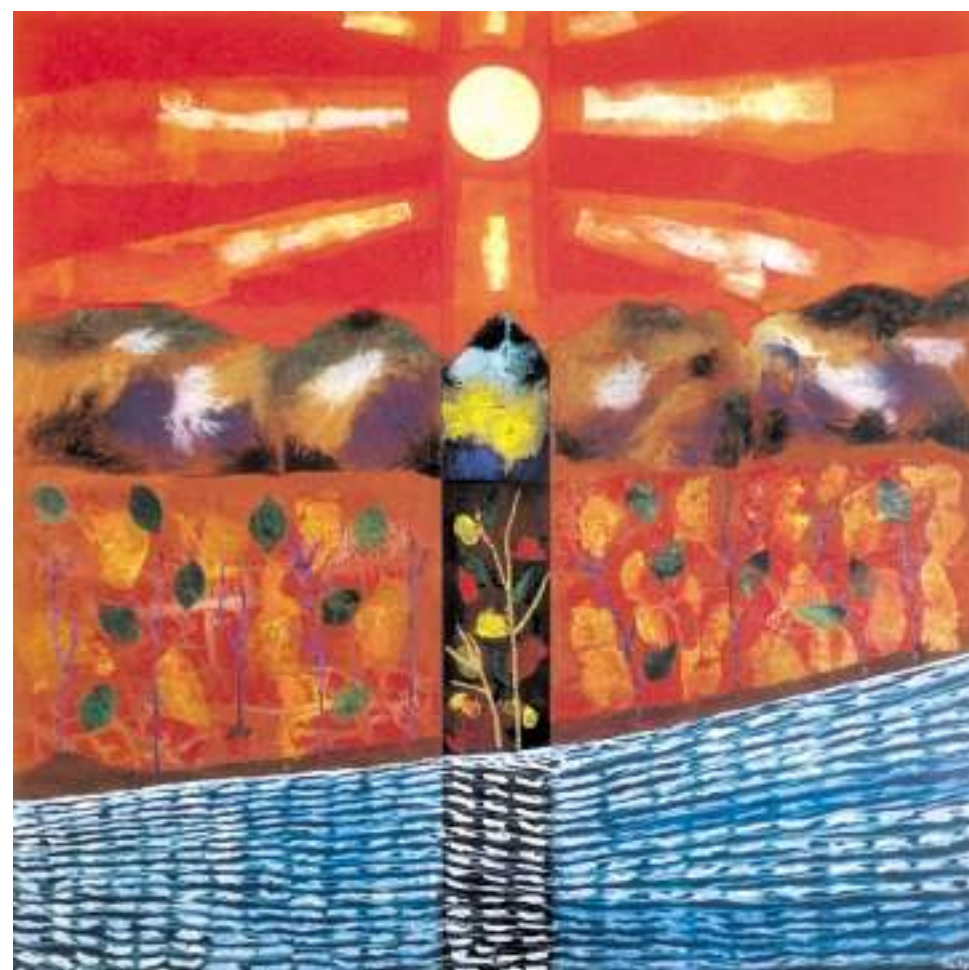


Quijote, Sancho Panza, Dulcinea y Rocinante. Los temas seleccionados por el pintor van desde los más recordados por los lectores de la novela, como es la pelea con los molinos de viento, hasta otros que son recreaciones personales de Pichardo, como es la magnífica representación de El Quijote Alquimista».

En sus comentarios sobre los murales de la Escuela Primaria Uruguay, Gómez «aprecia un cambio en la concepción del tema y la forma de plasmarlo. Su nuevo reto fue la pe-

Antonio Guadalupe Palma sola (díptico) Mixta/tela 200 x 1,200 cms. 1988 Col. del artista.

netración en la cultura dominicana a través de la representación de episodios de la historia nacional desde la llegada de Cristóbal Colón a la isla hasta la época de Trujillo, incluyendo la educación y los progresos alcanzados. En esta obra con características expresionistas, Eligio Pichardo imprime a las formas un tratamiento ambiguo casi deforme, con desproporción intencionada, que recuerda mucho sus primeras obras de caballete. Elementos de la anatomía humana como son los ojos, las manos, los pies y la cavidad torácica adquieren en la mayoría de estos murales una sugerente carga expresionista. En estos murales predominan los sepías, rosados, verdes y azules. El tamaño de 25 de los 26 murales oscila entre los 2 y 4 metros y el más grande ubicado en el salón de actos mide 8.45 de largo por 3.35 de ancho. Este mural representa, mediante una enorme figura de un indio yacente que es observado por la figura del Creador con los



Fernando Peña Defilló Cibao Acrílica/tela 451 x 451 cms. 1998 Col. Induveca, S.A.

brazos abiertos, la extinción de la raza indígena. Por otra parte, en la Escuela República Dominicana tan sólo está a la vista una pintura mural que representa una escena de la vida de los indígenas en la isla. Guarda mucha relación en el tratamiento de la forma y temática con las pinturas del mismo tema representadas en la Escuela Uruguay». 172 «El Padre Las Casas y Enriqueillo», el «Duelo de Razas» (Guaroa y Velázquez), «Enriqueillo en Bahoruco», «La Construcción de la Torre del Homenaje» y «Muero Libre», una patética y dimensionada visión de un indio suicida, eran parte de los murales que ejecutara Pichardo en el Palacio Escolar República Dominicana. Al ejecutante se le calificaba de laborioso y laureado pintor cuyas primeras experiencias en el muralismo fueron adquiridas junto a Vela Zanetti, completando su formación sobre pintura al fresco con el famoso pintor dominicano Jaime Colson. 173

La ejecución de las pinturas sobre muro que asume Eligio Pichardo coinciden con la presencia de Jaime Colson, el pintor nacional trashumante que regresa con la doble experiencia del muralismo mexicano, presenciando a sus principales ejecutantes y proyectando los murales personales que casi realiza en la capital azteca; oportunidad que concretiza en Mallorca, España, en donde realiza numerosos frescos en la capilla de la Cala Murtra. En su técnica, utiliza pigmentos minerales mezclados con agua sobre el pañete fresquísimo de yeso o cemento. Colson consideraba que, frente a este procedimiento, los que utiliza Vela Zanetti (pintura a la caseína, óleo directo sobre pared, tela adosada al muro) eran falsos en relación a la auténtica técnica muralista. Esta dura evaluación respecto a la obra mural del artista español le llevó a opinar incluso que, al carecer de valor plástico, la misma debía borrarse. Jaime Colson se dedicó a la enseñanza de la técnica del fresco, estableciendo la Escuela de Murales de la ENBA. Era conocida la malquerencia entre el muralista español y el intransigente pintor dominicano, quien no encontró la oportunidad de realizar murales en el país, ejecutando durante la década del 1950 un pequeño panel al fresco con el tema de la Virgen de la Altagracia.

Hasta donde revela el conocimiento investigativo de las artes nacionales, solo se conoce el fresco altagraciano de Jaime Colson, cuya labor docente en los períodos 1950 y 1960 arroja un pequeño núcleo de alumnos que asumen el mural. Esto ocurre cuando Paul Giudicelli, ya usando el soporte cerámico y bocetando proyectos, logra la singularidad con un tratamiento mural novedoso y modernísimo. Recio espíritu que asumió el arte siendo un hombre maduro y filósofo, entre 1959 y 1960, realiza murales con losetas para los palacios principales de Luperón, Oviedo, Nagua, Sabana Grande de Boyá, además de otro mural para la gallería de San Juan de la Maguana. La localización de estos murales en las comunidades citadas obedecía al rechazo oficial de su obra en com-

172
Idem, Pág. 22.

173
La Nación,
junio 8 de 1953,
Pág. 5.

paración con la grandilocuencia, narración y realismo que le gustaba a la oficialidad gubernativa. El uso del mosaico era inusual en el arte dominicano al igual que otros materiales empleados para realizar un discurso de síntesis temática y lingüística. La abstracción, el expresionismo, la geometrización y el sintetismo se transcriben como lenguajes suyos y del arte dominicano. Estos idiomas visuales fortalecen o espiritualizan el realismo discursivo del mural o de la tendencia neohumanista que, si bien explora con Jaime Colson el canon del neoclasicismo renovado con ojos modernos, se convierte en guía para redescubrir la humanidad nacional como espejismo, estado de gracia antillana, racialidad, mito y otras condiciones. Todo ello puede apreciarse en la proyección del muralismo en Dominicana que, a continuación, se esquematiza como fenómeno plástico del siglo xx.



José Ramón Rotellini | Electricidad nacional | Cerámica/muro | 142 x 195 cms. | 2004 | Col. CDEEE.

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS.

1900-1940	1941-1950	
<p><i>En este período protagonizado por el español Tarazona, el dominicano Desangles realiza su obra mural de la Catedral de Bayamo en Cuba.</i></p> <p><i>Enrique Tarazona Pérez</i> <i>La muerte de Jesús</i>, óleo 1917 Lienzo mural 3.15 x 4.70 metros, Iglesia La Altagracia, Santo Domingo. <i>El entierro de Jesucristo</i>, óleo 1917 Lienzo mural 2.90 x 3.61 metros Catedral Primada de Santo Domingo. Decoraciones. Murales en la referida catedral.</p> <p><i>Enrique García Godoy</i> <i>Crucifixión</i>, mural portable 1931 Museo de Arte Moderno.</p>	<p><i>Son inmigrantes españoles los primeros en realizar murales durante el período en el cual Colson ejecuta los frescos de la Isla de Mallorca.</i></p> <p><i>José Alloza</i> Mural alegórico a la República Dominicana y a Trujillo. Club Militar de Santo Domingo, 1941. Desconocida su conservación.</p> <p><i>Francisco Rivero Gil</i> <i>Llegada de los Frailes Dominicanos</i>, 1943. <i>La Explotación del indígena</i>, 1943. <i>Sermón de Montesino</i>, 1943. Fueron realizados en la residencia campestre del entonces Secretario de Estado. Manuel A. Peña Batlle. Se conocen por reproducciones fotográficas en los Cuadernos Dominicanos de Cultura.</p> <p><i>José Rovira</i> <i>Nuestra Señora de la Altagracia</i>, 1943. Interpretación bizantino-catalana al fresco, para una hornacina de la casa campestre de Manuel A. Peña Batlle. <i>Decoración Mural 1943 (?)</i> Pintura a la caseína ejecutada en San José de Ocoa, se desconoce su conservación. <i>Mural (1)</i> 1943 Realizado al fresco para el Club de la Juventud. Las referencias indican varios murales realizados para la referida sociedad. <i>Mural (2)</i> ejecutado al fresco y expuesto en muestra personal en la Galería Nacional de Bellas Artes, 1943.</p> <p><i>José Vela Zanetti</i> Realiza cuarenta murales alegóricos y narrativos, de temario religioso, histórico y costumbrista que culminan en este primer ciclo con las obras de</p>	<p>la iglesia de San Cristóbal producción 1941-1950. <i>La construcción y destrucción del templo de Salomón</i>; (5 secciones y un fragmento). Pintura a la caseína sobre muro. 1.78 x 18.27 metros Logia cuna de América (Convento de las Mercedes) Santo Domingo. Diversas técnicas para murales y telas murales que se localizan en la ciudad capital, Barahona y la provincia cristobalense. 1944. <i>Historia de la ciudad de Santo Domingo</i>. Pintura a la caseína sobre 3.00 x 18.00 mt. Antigua sede consejo administrativo del distrito de Santo Domingo. <i>Los Mártires del Cercado</i>. Óleo/ tela mural 79 x 120 pulgadas. Premio Bial de 1944, robado y fragmentado para su venta. 1945. <i>Arlequín y Máscara</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 2.0 x 1.20 metros. Teatro Ercilia, Barahona. <i>Bailarina y Máscara</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 1.30 x 2.59 metros. Teatro Ercilia, Barahona. <i>Pareja de Campesinos</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 3.20 x 4.00 metros. Edificio Administrativo UTESA Santo Domingo. <i>La Vendimia</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 1.30 x 2.59 metros. Edificio administrativo UTESA. Santo Domingo. <i>La Creación de la Real Audiencia</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 6.00 x 9.25 metros. Palacio de Justicia, Ciudad Nueva Santo Domingo. <i>La Concentración de la Paz con el Cacique Enriquillo</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 6.00 x 9.25 metros Palacio de Justicia Ciudad Nueva Santo Domingo. <i>Historia de la Medicina</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 5.00 x 13.40 metros. Facultad de Medicina de la UASD, Ciudad Universitaria, Santo Domingo.</p>

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS.

1941-1950	1951-1960	
<p>1946. <i>La Economía Nacional Liberada</i>. Pintura a la caseína sobre 3.60 x 7.90 mt. Banco de Reservas de la Rep. Dom., Santo Domingo.</p> <p><i>Historia de la Odontología</i>. Pintura a la caseína sobre muro. Facultad de Odontología de la UASD, Ciudad Universitaria Santo Domingo.</p> <p><i>Historia de las Ciencias</i>. Pintura a la caseína sobre muro. 3.30 x 10.32 metros. Facultad de Ciencias Exactas de la UASD, Ciudad Universitaria, Santo Domingo.</p> <p>1948. <i>La Formación de la Ciudadanía Dominicana (4 secciones)</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 3.00 x 49.00 c/u. Nave Central de la Iglesia Parroquial de San Cristóbal.</p> <p>1949-1950. <i>25 Murales sobre la historia de Jesús y otros temas religiosos</i>. Pintura a la caseína sobre muro Nave Central de la Iglesia Parroquial de San Cristóbal.</p> <p><i>Fiesta Campesina</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 2.00 x 5.00 metros Universidad APEC, El Vergel, Santo Domingo.</p>	<p><i>El predominio en la obra mural sigue siendo de Vela Zanetti, pero se registran otros autores españoles (Oller y Ramón) y los primeros jóvenes dominicanos asociados a la manifestación. A todos ellos se añade Colson.</i></p> <hr/> <p><i>Eligio Pichardo</i> <i>Las Aventuras de Don Quijote de la Mancha</i>, 1951. Ejecutados a la caseína, son 24 murales de varios tamaños que varían entre 2.00 y 4.00 metros localizados en la Escuela Estados Unidos de América, Gazcue, Santo Domingo.</p> <p><i>Escena de la Historia Nacional</i>, 1952. Pintura a la Caseína sobre muros de la Escuela Primaria República de Uruguay, Villa Duarte, Santo Domingo. Son 24 murales que fluctúan entre 2.00 y 4.00 metros, de temas alegóricos.</p> <p><i>Escenas Indígenas</i>, 1953. Realizado a la caseína sobre muro, de 3.50 x 8.57 metros. Fueron borrados la casi totalidad de 36 murales. El mural sobreviviente se localiza en el salón de clases de la Escuela Primaria República Dominicana, Santo Domingo.</p>	<p><i>Príamo Morel</i> <i>El Sentido de la Vida y de la Muerte</i>, 1953. Pintura sobre muro, residencia Ing. Juan A. Bernal, calle José Contreras, Ciudad Universitaria, Santo Domingo</p> <hr/> <p><i>Clara Ledesma</i> <i>Mural Hotel Hispaniola</i>, 1955 (?) Decoraciones sobre muros en el referido hotel, realizadas posiblemente al óleo y posteriormente borrados.</p> <p><i>Escena Taina</i>. Ejecutada en acrílica (?) sobre cartón tabla 3.86 x 5.66 metros, adosado a muro del Museo de Historia y Geografía, Santo Domingo.</p>
<p><i>Jaime Colson</i> <i>Proyecto para un mural</i>, 1943 Gouache sobre papel, 64 x 38.5 centímetros de tema religioso. Planteado como un tríptico. Colección del Museo Bellapart, Santo Domingo.</p> <p><i>Virgen de la Altagracia</i>, década 1950. Panel mural realizado al fresco con medidas 1.06 x 0.84 metros. Colección Museo de Arte Moderno Santo Domingo.</p>	<p><i>Paul Giudicelli</i> <i>Estudio para Mural</i>, 195? Proyecto que forma parte de las 70 obras que conformaron su primera individual en 1953.</p>	<p><i>Aurelio Oller Croiset</i> <i>Moisés Recibiendo los Diez Mandamientos</i>, 1957. Pintura al óleo y pan de oro sobre lienzo adosado al muro. 5.00 x 24.30 metros. Sala de la Diputación del Edificio del Congreso, Santo Domingo.</p> <p><i>La Evangelización en la Hispaniola</i>, 1957. Pintura al óleo y pan de oro sobre tela y adosado a muros de la capilla del Palacio Nacional, Santo Domingo, conjunto de tres murales.</p> <p><i>La Virgen de la Altagracia</i>, 1957. Conjunto de tres murales ejecutados al óleo y pan de oro sobre lienzo adosado a muro de la Capilla del Palacio Nacional.</p> <p><i>Desembarco de la Tres Carabelas</i>, 1957. Ejecutado en óleo y pan de oro sobre lienzo adosado en muro del Palacio Nacional, mide 6.80 x 5.60 metros.</p>
<p><i>Enrique García-Godoy</i> <i>Regreso de Duarte a la Patria Libre</i> Mural portable 1944, Casa de Duarte, Santo Domingo.</p>	<p><i>Ramón Prats Ventós</i> <i>Figuras antropomorfas y zoomorfas</i>, 1955. Dos murales ejecutados en mosaico vidriados con medidas 2.10 x 2.80 metros, localizados en el salón de actos del Ayuntamiento de Santo Domingo.</p>	<p><i>Rafael Pellicer</i> <i>Representación de la Muerte</i>, 1958. Óleo sobre lienzo adosado al muro de la Bóveda Principal del Panteón Nacional, Santo Domingo., mide 7.20 x 9.90 metros.</p>

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS

<p><i>Armando Ramón</i> <i>La Construcción</i>. Mural en Acrílico 3.40 x 6.10 metros localizado en el Instituto de Recursos Hidráulicos, Santo Domingo.</p>	<p><i>La Protección de la Familia</i>. Pintura a la caseína sobre muro. 3.00 x 4.44 mt Hospital Salvador Gautier, Santo Domingo.</p> <p><i>Cuatro Murales Escenas Costumbristas</i>. Pintura a la caseína sobre muro 2.70 x 2.00 metros. Monumento a la Restauración, Santiago de los Caballeros.</p> <p><i>Las Bellas Artes</i>. Pintura a la caseína sobre muro. 4.70 x 7.40 metros Palacio Nacional de Bellas Artes, Santo Domingo.</p> <p><i>Apolo y las Musas</i>. Pintura a la caseína sobre muro. 4.70 x 7.40 metros Palacio Nacional de Bellas Artes, Santo Domingo.</p> <p><i>La Educación</i>. Óleo sobre lienzo mural. 3.90 x 2.46 metros. Palacio Nacional de Bellas Artes, Santo Domingo.</p> <p><i>El Código de Trabajo</i>. Pintura a la caseína sobre lienzo adosado al muro, 3.00 x 3.10 metros. Secretaría de Estado del Trabajo, Santo Domingo.</p> <p><i>La Fauna y La Flora</i>. Pintura a la caseína sobre lienzo. Mural, 2.95 x 3.92 metros. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.</p> <p><i>La Agricultura</i>. Pintura a la caseína sobre lienzo. Mural, 2.99 x 3.98 metros. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.</p> <p><i>La Era de Trujillo</i>. Mosaico de vidrio sobre muro. 9.00 x 4.00 metros. Arco entrada al Centro de los Héroes (La Feria), Santo Domingo.</p> <p><i>La República con el Libro de Oro de la Era de Trujillo</i>. Mosaico de vidrio sobre muro, 9.00 x 4.00 metros Arco entrada al Centro de los Héroes (La Feria), Santo Domingo.</p>	<p><i>La Justicia</i>. Óleo/lienzo adosado a muro. 2.48 x 4.10 metros. Suprema Corte de Justicia, Centro de los Héroes (La Feria), Santo Domingo.</p> <p>1958. <i>La Justicia Juzgando a los Criminales</i> Óleo/lienzo adosado a muro 2.40 x 3.90 metros. Suprema Corte de Justicia, Centro de los Héroes (La Feria), Santo Domingo.</p> <p><i>La Historia Dominicana</i>. Óleo/ lienzo 2.49 x 11.20 metros. Museo de Historia y Geografía, Santo Domingo.</p> <p>1959. <i>La Construcción</i>. Mosaico de vidrio sobre muro. 3.50 x 7.00 metros. Facultad de Ingeniería, UASD, Ciudad Universitaria Santo Domingo.</p> <p>1960. <i>Milagros, Historia y Leyenda de los Virgen de Altagracia</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 10.00 x 30.00 metros. Basílica de Nuestra señora de la Altagracia de Higüey.</p> <p><i>La Santísima Virgen</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 10.00 x 30.00 metros. Basílica de la Altagracia de Higüey.</p> <p><i>Escenas Dominicanas</i>. Pintura a la caseína sobre muro, 5.96 x ?? metros. AMHSA (antigua casa del Arq. Caro Alvarez), Santo Domingo.</p>
<p><i>Eduardo Martínez de Ubago</i> <i>Murales</i> década 1950. La Documentación señala que ha realizado murales en el hospital «Santo Socorro» y en la Feria de la Paz (...) así como en residencias particulares.</p>	<p><i>Hilario Rodríguez</i> <i>Murales</i> 1954. Siendo estudiante de la ENBA, hizo los murales del Jardín de Infancia «Leonidas Radhamés» en la capital del país.</p>	<p><i>Paul Giudicelli</i> <i>Pelea de Gallos</i>, 1960. Azulejo esmaltado sobre muro, 1.28 x 3.27 metros, Galería Municipal de San Juan de la Maguana.</p> <p><i>Representación Abstracta (1)</i>, 1960 Mural cerámico 1.00 x 3.20 metros fachada antiguo apartamento de Oviedo.</p> <p><i>Representación Abstracta (2)</i>, 1960 Mural cerámico 0.63 x 2.00 metros, Oficinas Municipales de Sabana Grande de Boyá.</p>
<p><i>José Vela Zanetti</i> Su visión de las formas se vuelve más monumental, de un realismo portentoso con acusadas soluciones geométricas. Sus temas siguen siendo los mismos: alegóricos, históricos, costumbristas y religiosos. 60 murales aproximadamente entre 1951-1960. Aparte de seguir empleando las técnicas usuales, emplea el procedimiento del mural al mosaico sobre todo para exteriores.</p> <p>1952. <i>Mural del Partido Dominicano</i> 400 metros cuadrados. Destruído</p> <p><i>12 Temas alegóricos sobre los Padres de la Patria(1), la Batalla del 30 de Marzo (1), la Historia de la Restauración y distintos asuntos sociales</i>. Óleos sobre lienzo mural. 1.60 x 2.8 metros cada uno. Monumento a los Héroes de la restauración Santiago de los Caballeros.</p> <p>1953. <i>Protección del Seguro Social</i> óleo sobre lienzo mural 3.00 x 5.34 metros. Instituto Dominicano de Seguros Sociales, Santo Domingo.</p>	<p><i>La Justicia</i>. Óleo sobre lienzo mural. 3.90 x 2.46 metros. Palacio Nacional de Bellas Artes, Santo Domingo.</p> <p><i>El Código de Trabajo</i>. Pintura a la caseína sobre lienzo adosado al muro, 3.00 x 3.10 metros. Secretaría de Estado del Trabajo, Santo Domingo.</p> <p><i>La Fauna y La Flora</i>. Pintura a la caseína sobre lienzo. Mural, 2.95 x 3.92 metros. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.</p> <p><i>La Agricultura</i>. Pintura a la caseína sobre lienzo. Mural, 2.99 x 3.98 metros. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.</p> <p><i>La Era de Trujillo</i>. Mosaico de vidrio sobre muro. 9.00 x 4.00 metros. Arco entrada al Centro de los Héroes (La Feria), Santo Domingo.</p> <p><i>La República con el Libro de Oro de la Era de Trujillo</i>. Mosaico de vidrio sobre muro, 9.00 x 4.00 metros Arco entrada al Centro de los Héroes (La Feria), Santo Domingo.</p>	

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS.

1951-1960	1961-1970	
<p><i>Representación Abstracta (3)</i>, 1960. Mural cerámico 1.07 x 3.04, Palacio Municipal de Sabana de la Mar.</p> <p><i>Génesis de un Gagá</i>, 1960 Panel cerámico; azulejo sobre madera 0.77 x 1.69 metros, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.</p> <p><i>Representación Abstracta (4)</i>, 1960 Mural cerámico 1.28 x 3.78 metros. Fachada Palacio Municipal de Nagua.</p> <p>Mural, 1960. Mural cerámico ejecutado para el municipio de Luperón. Destruído.</p>	<p>Frente a las últimas producciones del realismo colosal Velazanettiano la abstracción del mural cerámico resulta un monólogo solitario frente al impulso del neohumanismo de los alumnos de Colson.</p>	<p>José Ramírez Conde</p> <p><i>Las Bellas Artes</i>, 1969. Pintura al fresco 2.80 x 7.45 metros, Palacio Nacional de Bellas Artes, Santo Domingo.</p> <p><i>Sin Título</i> (alegoría de los deportes), 1970. Pintura al fresco, 2.00 x 6.00 metros. Edificio Administrativo del Parque Mirador Sur, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural sin Título (2)</i>, 1970. Pintura al fresco 1.95x13.78 metros. Edificio Administrativo del Parque Mirador Sur, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural sin Título (3)</i>, 1970. Pintura al fresco, 2.00 x 7.84 metros en el Edificio citado anteriormente.</p>
<p>Rafael Arzeno</p> <p><i>La Playa de Long Beach</i>, años 1950-1960(?) Mural portable ejecutado al óleo. Al parecer este maestro de la escuela puertoplateña que orienta, ejecutó otros murales.</p>	<p>Paul Giudicelli</p> <p><i>Representación Abstracta (5)</i>, 1961 Mural cerámico 2.97 x 5.00 metros. Interior del Palacio Municipal de Higüey.</p>	<p>Amable Sterling</p> <p><i>El Cortejo de Apolo y las Musas</i>, 1970. Pintura al fresco, 2.00 x 6.00 metros, en el Edificio administrativo que se ha Citado.</p>
<p>Jaime Colson</p> <p><i>Estudio para Mural</i>, 1964. Proyecto para la Iglesia de Baní, lápiz sobre papel 39.5 x 60 cm. El mural no fue realizado.</p>	<p>José Vela Zanetti</p> <p>1961. <i>La Economía Nacional</i> Pintura a la caseína sobre muro 2.50 x 9.30 metros. Antiguo Edificio del Banco Central de la Rep. Dom. 1970. <i>Síntesis de la Cultura Dominicana</i>. Pintura a la caseína sobre lienzo 2.75 x 2.75 mt. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.</p>	<p>Orlando Menicucci</p> <p><i>Hombre y Mujer Cavando su Tumba</i>, 1970. Medios mixtos sobre cartón piedra, ??? x ??? metros, colección particular.</p>
<p>Bottin Castellanos</p> <p><i>El Conocimiento de la Yuca</i>, 1964. Mural decorativo en mosaico de aluminio, antiguo Aeropuerto Cibao, Santiago.</p>		

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS

1971-1980		
<p>José Ramírez Conde</p> <p><i>Las Artes y Los Oficios</i>, 1972. Pintura al fresco, 2.00 x 5.82 metros. Edificio Administrativo del Parque Mirador Sur.</p> <p><i>Nadadores y Bañistas</i>, 1974. Conjunto de dos murales pintados al fresco, 2.60 x 5.15 metros. Edificio de la piscina del Centro Olímpico Juan Pablo Duarte, Santo Domingo.</p>	<p>Norberto Santana y Ramírez Conde</p> <p><i>La Masonería</i>, 1970. Pintura al fresco, 4.00 x 6.00 metros localizado en el Gran Templo Masónico, Ciudad Nueva, Santo Domingo.</p>	<p><i>El Ocaso del Hombre del Siglo XX</i>, Acrílica sobre lienzo mural. 1.90 x 3.00 metros. Banco Hipotecario Dominicano (BHD) Santo Domingo.</p>
<p>Ramírez Conde y Roberto Flores</p> <p><i>Mural sin Título</i> (alegoría de la Justicia), 1975. Mural al fresco, 3.00 x 8.15 metros, en el Palacio de Justicia citado anteriormente.</p> <p><i>Mural sin Título(2)</i>, 1975. Pintura al fresco, 3.00 x 8.15 metros, localizado en el citado Palacio de Justicia.</p> <p><i>Mural sin Título (3)</i>, 1976. Ejecutado al fresco, 3.00 x 8.15 metros, localizado en el citado Palacio de Justicia.</p> <p><i>Mural sin Título (4)</i>, 1976. Realizado al fresco, 3.00 x 8.15 metros, ubicado en el Palacio de Justicia de San Pedro de Macorís.</p>	<p>Norberto Santana</p> <p><i>La Primavera</i>, 1973. Mural al temple en la residencia del Dr. Félix Santana, Santo Domingo.</p>	<p>Shum Prats</p> <p><i>Sin título</i>, 1978. Panel mural 1.74 x 13.30 metros, nuevo edificio del Banco Central, Santo Domingo.</p>
<p>Amable Sterling</p> <p><i>Las Bellas Artes</i>, 1971. Mural al fresco 2.00 x 13.82, pintado en el Edificio Administrativo del Parque Mirador Sur.</p> <p><i>Historia del Trabajo</i>, 1972. Pintura al fresco, 2.00 x 5.45 metros localizados en edificio citado con anterioridad.</p> <p><i>La Conquista</i>, 1972. Realizada al fresco, 2.00 x 4.77 metros en el mismo edificio.</p> <p><i>La Primavera, el Trabajo y la Familia</i>, 1972. Pintura al fresco, 1.95 x 4.02, en el edificio citado.</p>	<p>Orlando Menicucci</p> <p><i>Panel Mural</i> década 1970. Medios mixtos sobre cartón piedra. Pintado en el Centro de Estudiantes de la PUCMM, Santiago fue destruido por orden de la instancia superior.</p> <p><i>Tríptico Mural</i> década 1970. Pintura al óleo sobre tohopán. Se conservan dos paneles. Colección familia De los Santos, Santiago.</p>	<p>Antonio Prats Ventós</p> <p><i>Bosque de Flamboyanes</i>, década 1970. Panel mural 2.00 x 18.30 metros, cafetería del nuevo edificio del Banco Central, Santo Domingo.</p>
<p>Amable Sterling</p> <p><i>Las Bellas Artes</i>, 1971. Mural al fresco 2.00 x 13.82, pintado en el Edificio Administrativo del Parque Mirador Sur.</p> <p><i>Historia del Trabajo</i>, 1972. Pintura al fresco, 2.00 x 5.45 metros localizados en edificio citado con anterioridad.</p> <p><i>La Conquista</i>, 1972. Realizada al fresco, 2.00 x 4.77 metros en el mismo edificio.</p> <p><i>La Primavera, el Trabajo y la Familia</i>, 1972. Pintura al fresco, 1.95 x 4.02, en el edificio citado.</p>	<p>Joaquín Vaquero Turcios</p> <p><i>Encuentro entre el Emperador Carlos I y el Cacique Enriquillo</i>, 1975 Lienzo Mural, 2.65 x 4.00 metros, localizado en el Museo de las Casas Reales.</p>	<p>Fernando Peña Defilló</p> <p><i>Todos los Hombre Uno</i>, 1979 Lienzo Mural pintado en acrílica, 2.01 x 6.00 metros. Vestíbulo de la Cámara de Diputados, Centro de los Héroes, Santo Domingo.</p>
<p>José Vela Zanetti</p> <p><i>El Angel (...)</i></p> <p><i>El Ocaso del Hombre del Siglo XX</i>, 1974 Dos lienzos-murales pintados en acrílica por encargo del BHD. Se localizan en Santo Domingo.</p> <p><i>El Auge del Hombre del Siglo XX</i>, Acrílica sobre lienzo mural. 1.90 x 3.00 metros. Banco Hipotecario Dominicano (BHD), Santo Domingo.</p>	<p>Ramón Oviedo</p> <p><i>El Universo</i>, 1977. Panel mural 4.40 x 10.90, realizado en acrílica. Museo de Historia Natural, Santo Domingo.</p>	<p>Cristian Martínez, (Crismar)</p> <p><i>Avance de la Aviación Civil Moderna</i>, década 1970. Panel mural poliptico y flotante ejecutado en flexiglás y cuerdas de acero, localizado en la sala principal del Aeropuerto de las Américas.</p> <p><i>Alegoría a la Economía Nacional</i>, 1978. Panel mural flotante y poliptico ejecutado en acrílico sobre acrílico (flexiglás). Banco Central de la República Dominicana.</p>
	<p>Tito Cánepa</p> <p><i>Enriquillo, Duarte y Luperón</i>, tríptico 1971. Mural portable pintado en acrílica, de 6 pies de alto por 3 de ancho, conservado por el artista en Nueva York al enfrentar impedimento aduanal de entrada en 1973.</p>	

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS.

1971-1980	1981-1990	
<p><i>Jacinto Domínguez</i> <i>Cristo entre los Hambrientos</i>, 1978. Lienzo mural en acrílico de 16m de superficie, realizado para la Catedral de Santiago.</p> <p><i>Cristo entre los Sedientos</i>, 1978. Lienzo mural ejecutado en acrílico, con 16m² de superficie. Catedral de Santiago.</p> <p><i>La Curación del Ciego</i>, 1978. Acrílico sobre lienzo mural de 16 m² de superficie. Propiedad Catedral de Santiago.</p> <p><i>La Resurrección del Hijo</i>, 1978. Lienzo mural de 16 m² de superficie ejecutado en acrílico para la Catedral de Santiago.</p>	<p><i>Dentro de la variedad de estilos y procedimientos técnicos tradicionales e innovadores lo más llamativo del período es la experiencia de la valla o mural móvil que asoció a un gran número de pintores.</i></p> <hr/> <p><i>Jacinto Domínguez</i> <i>Areíto Taíno</i>, 1981. Acrílica sobre muro, 3.50 x 5.70 metros Vestíbulos del Teatro del Centro de la Cultura, Santiago.</p> <hr/> <p><i>Said Musa y Carlos Hidalgo</i> <i>Llegada de los Españoles a la Hispaniola</i>, 1981. Lienzo mural en acrílica 3.65 x 5.65 metros, Museo de Historia y Geografía, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Ramón Oviedo</i> <i>Evolución</i>, 1983. Lienzo mural en acrílica, 2.40 x 19.00 metros. Salón de reuniones del nuevo edificio del Banco Central de la Rep. Dom.</p> <hr/> <p><i>Antonio Guadalupe</i> <i>Palma Sola</i>, 1988. Lienzo mural (trípico), técnica mixta 2.00 x 12.00 metros. Colección del autor.</p> <hr/> <p><i>Norberto Santana</i> <i>Moneda, Población y Familia</i>, 1986. Lienzo mural ejecutado al óleo, 2.40 x 4.80 metros, edificio nuevo del Banco Central de la Rep. Dom.</p> <hr/> <p><i>Juan Medina</i> <i>La Liberación de una Raza</i>, 1986. Panel mural al carboncillo sobre papel craft, 3.43 x 4.31 metros. Edificio del Patronato de la ciudad de Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Ada Balcácer</i> <i>Palmira sobre el Citibank</i>, 1984. Lienzo mural ejecutado en acrílica, 3.40 x 8.45, en custodia del Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.</p>	<p><i>Valla Conmemorativa de la Constitución Dominicana</i>, 1983. Mural móvil realizado con acrílica sobre metal a iniciativa de la Cámara de Diputados. Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>José Rincón Mora</i> <i>Sin título</i>, 1988. Panel mural al óleo, 2.40 x 9.40, BANINTER, Ensanche Piantini, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Geo Ripley</i> <i>Sin título</i>, 1980. Conjunto de dos murales 2.60 x 8.40 metros cada uno ejecutados en acrílico en fachadas del Edificio III de la Universidad APEC, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Fabré Sallent</i> <i>Sin título</i>, 1987. Acrílica sobre muro, 7.72 x 12.00 metros en fachada edificio V, Universidad APEC, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Soucy de Pellerano</i> <i>Valla Conmemorativa de la Constitución Dominicana</i>, 1983. Mural móvil ejecutado en medios mixtos a iniciativa de la Cámara de Diputados. Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Silvano Lora</i> <i>Valla conmemorativa de la Constitución Dominicana</i>, 1983. Mural móvil ejecutado en acrílica sobre zinc (...) Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Rafael Álvarez</i> <i>Valla Conmemorativa de la Constitución dominicana</i>, 1983. Mural móvil ejecutado en acrílica (...). Localización desconocida.</p>

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS

1981-1990		1991-2000
<p><i>Carlos Sangiovanni</i> <i>Valla Conmemorativa de la Constitución Dominicana</i>, 1983. Mural móvil (...). Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Joaquín Ciprián</i> <i>Valla Conmemorativa (...)</i> 1983. Mural móvil (...). Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Asdrúbal Domínguez</i> <i>Valla Conmemorativa (...)</i>. 1983. Mural móvil (...). Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Roberto Flores</i> <i>Valla Conmemorativa (...)</i>. 1983. Mural móvil (...). Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Félix Brito</i> <i>Valla Conmemorativa (...)</i>. 1983. Mural móvil (...). Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Guillo Pérez</i> <i>Valla Conmemorativa (...)</i> 1983. Mural móvil (...) Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Cándido Bidó</i> <i>Valla Conmemorativa (...)</i> 1983. Mural móvil (...). Localización desconocida.</p> <hr/> <p><i>Freddie Cabral</i> <i>Mapamundi</i>, 1980. Mural en acero inoxidable, bronce y cobre, 1.80 x 3.60 metros, oficinas de Prieto Tours, Santo Domingo.</p> <p><i>Paisaje con Frutas</i>, 1980. Conjunto de cinco murales en acero inoxidable, bronce y cobre, 45.00 x 2.00 metros, Supermercado Nacional Santo Domingo.</p>	<p><i>Said Musa</i> <i>Cuatro Murales</i> 1986-1989. Mural cerámico, Hotel Playa Bávaro, Higüey</p> <p><i>Mural</i>, 1986. Mural cerámica, Aparta Hotel Drake, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1988. Mural cerámico, Banco del Comercio, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1980. Mural cerámico, residencia Ing. Diego de Moya, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1981. Mural cerámico, residencia Práxedes Castillo, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1982. Mural cerámico, residencia Arq. Danilo Caro, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1988. Mural cerámico, residencia Marino Incháustegui, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1998. Mural cerámico, Hotel Meliá, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Danicel</i> <i>Escena de Cumpleaños</i>, 1987. Tela mural portable ejecutado en acrílica, colección familia Montes Esteva. Santiago.</p> <p><i>Fiesta de Cumpleaños</i>, década 1980. Tela mural portable ejecutado en acrílica. Hotel Heavens, Puerto Plata.</p> <p><i>Marola Flor y Ritmo</i>, década 1980. Tela mural en acrílica realizado en acrílica. Hotel Heavens, Puerto Plata.</p> <hr/> <p><i>Ada Balcácer</i> <i>Paisaje Plural</i>, conjunto de murales ejecutados en Euro Hotel, Playa Dorada, Puerto Plata.</p>	<p><i>Cándido Bidó</i> <i>Las Artes</i>, 1991. Mural en acrílico, Plaza de la Cultura de Bonao.</p> <p><i>Los Niños Sueñan Despiertos</i>, 1993. Lienzo mural en óleo/ acrílica, 1.5 x 7.00 metros colección del artista.</p> <p><i>Las Palomas de la Libertad</i>, 1996. Acrílica sobre muro del Obelisco de la Ave. George Washington, Santo Domingo.</p> <p><i>Las Ballenas Jorobadas</i>, 1998.</p> <hr/> <p><i>Geo Ripley</i> <i>Tres Murales del MAM</i>. Década 1980. Realizados en acrílico sobre muros exteriores del entorno del Museo de Arte Moderno miden 6.50 x 40 metros y forman parte del programa «El Color de la Vida» de Pinturas Popular.</p> <hr/> <p><i>Nanci Rosado</i> <i>Mural El Color de la Vida</i>. Década 1990. Acrílica sobre muro en la UASD, Ciudad Universitaria Santo Domingo. Proyecto Pinturas Popular.</p> <hr/> <p><i>Angel Haché</i> <i>Toda Persona, Todo Grupo Humano Lleva su Misión a Cuesta</i>. 1993. Acrílica sobre muro lateral del Edificio UTE-SA, Recinto Gazcue, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Rey Acevedo y otros</i> <i>Estampas de San Francisco de Macorís</i>, 1997. Mural colectivo de 24 secciones ejecutado en acrílica cubre un diámetro de 10 metros, en el interior (techo) de la Glorieta del Parque Central de San Francisco de Macorís.</p>

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS

1991-2004		
<p><i>Kennedy Castillo y Rafael García El ajusticiamiento de Lilis</i>, 1999. Pintura de aceite (industrial) sobre muro exterior, 6.00 x 26.00 metros localizado en la calle 26 de julio, Moca.</p> <p><i>Anales de la Historia</i>, 2000. Pintura de aceite (industrial), 2.50 x 61.00 metros, Fachada frontal del Liceo Secundario, Calle Duarte, Moca.</p> <hr/> <p><i>Elsa Núñez El Envío de los Apóstoles por el Mundo Entero</i>, 1992. Lienzo mural al óleo, 1.22 x 4.50 metros, Sala del Vaticano del Faro a Colón, Santo Domingo.</p> <p><i>Las Hermanas Mirabal</i>, 1997. Acrílico sobre muro del obelisco, 4.20 base x 40.00 metros de altura, Av. George Washington, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural el Color de la Vida</i>. Acrílico sobre muro, Instituto Tecnológico de Santo Domingo. (INTEC) Proyecto Pinturas Popular.</p> <hr/> <p><i>Fernando Peña Defilló El Hombre y la Naturaleza: El Día</i>, 1995. Lienzo mural en acrílica 2.80 x 6.10 metros, Banco de Reservas de la Rep. Ensanche Piantini, Santo Domingo.</p> <p><i>La Mujer y la Naturaleza: La Noche</i>, 1995. Lienzo mural (...) del Banco de Reservas con iguales medidas que el anterior.</p> <hr/> <p><i>Cuquito Peña Colón en Pos del Sol</i>, 1992. Lienzo mural en acrílica 1.35 x 240 metros (3 secciones) sala del Descubrimiento del Faro a Colón, Santo Domingo.</p> <p><i>La Cultura Dominicana</i>, 1993. Lienzo mural en acrílica, 2.00 x 4.00 metros (dos secciones) Rectoría UASD, Ciudad Universitaria.</p>	<p><i>Los Padres de la Patria y el General Luperón</i>, 1996. Lienzo mural en acrílica, 1.48 x 396 metros (dos secciones) Facultad de Artes, UASD, Ciudad Universitaria, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Bernardo Prats Mural técnica mixta</i>. Sin fecha. 98 x 568. Banco Central de la República Dominicana.</p> <hr/> <p><i>Soucy de Pellerano Mural El Color de la Vida</i>, 1993. Mural en técnica mixta (acrílica y metales), 8.40 x 12.00 metros Edificio II, Universidad APEC, Santo Domingo. Proyecto Pinturas Popular.</p> <hr/> <p><i>Ramón Oviedo Sinfonía Tropical</i>, 1987. Lienzo mural en técnica mixta, 94 x 144 pulgadas. Colección Banco Hipotecario Dom. Santo Domingo.</p> <p><i>Turbulencia Milenaria</i>, 1998. Lienzo mural en acrílica, 2.06 x 4.06 metros, Edificio de la Autoridad Portuaria, Santo Domingo.</p> <p><i>Raíces</i>, 1996. Mural en acrílica, 13.00 x 15.00 metros, fachada Facultad de Ingeniería y Arquitectura, UASD, Ciudad Universitaria, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Fernando Ureña Rib Sin Título</i>, Década 1990. Lienzo mural en acrílica, 1.30 x 2.80 metros. Edificio Principal del Banco de Reservas de la Rep. Dom. Ensanche Piantini, Santo Domingo.</p> <p><i>Submarina</i>, Década 1990. Lienzo mural en acrílica, Edificio Principal de CODETEL, Santo Domingo.</p>	<p><i>Norberto Santana La Enseñanza en la UASD</i>, 1993. Panel mural en acrílica 2.00 x 3.66 metros, Paraninfo Facultad de Humanidades de la UASD, Ciudad Universitaria.</p> <p><i>La Universidad</i>, 1994. Acrílica sobre muro, 10.00 x 13.00 metros Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, UASD.</p> <p><i>Operativo Médico</i>, 1996. Mural cerámico 5.45 x 7.20 metros, fachada de la Facultad de Ciencias Médicas, UASD.</p> <hr/> <p><i>Tete Marella Mural el Color de la Vida</i>, 1993. Mural en acrílica Edificio Burger King, calle Palo Hincado esquina El Conde, Santo Domingo, proyecto El Color de la Vida, Pinturas Popular</p> <hr/> <p><i>Carlos Cruz Díez Cilindros como Interferentes</i>, 1994. Acrílica sobre muros de 28 silos que ocupan 11.200 metros, en Molinos Dominicanos, Villa Juana, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Holger Escoto Alegoría de la Justicia</i>, 1997. Mural en cerámica, Palacio de Justicia Santiago.</p> <p><i>La Justicia</i>, 1997. Lienzo mural en acrílica, 2.00 x 4.00 metros. Palacio de Justicia de Ciudad Nueva, Santo Domingo.</p> <p><i>Dura Lex Scripta Tamen</i>, 1997. Mural en cerámica, Palacio de Justicia Santiago.</p> <p><i>Mural de la Sala de Audiencia (1)</i>, 1997.</p> <p><i>Mural de la Sala de Audiencia (2)</i>, 1997. Palacio de Justicia, Santiago.</p> <p><i>Lienzo Mural</i>, Palacio de Justicia, Santiago, 1997.</p>

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS

1991-2004		
<p><i>Sin título</i>. Mural en lienzo. Palacio de Justicia Santiago.</p> <hr/> <p><i>Amable Sterling Las Ciencias Médicas</i>, 1996. Mural cerámico 6.15 x 7.50 metros, Facultad de Medicina UASD, Ciudad Universitaria Santo Domingo.</p> <p><i>Visión de América</i>, 2000. Mural cerámico, sector los Pinos Arroyo Hondo, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 2000. Mural cerámico, 349 metros cuadrados, UASD, Ciudad Universitaria, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Roberto Alba y Otros La Tecnología en la República Dominicana</i>, 1995. Mural colectivo en acrílica 13.00 x 4.00 metros, fachada del Instituto de Tecnología Industrial, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Silvano Lora Mural del Paraninfo</i>, 1992. Acrílico sobre muro 4.20 x 8.50 metros Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, UASD, Ciudad Universitaria.</p> <p><i>Mural de la Junta Central</i>, 1996. Acrílica sobre muro, 3.80 x 11.67 metros, en el interior del Edificio de la Junta Central Electoral, Zona de Herrera, Santo Domingo.</p> <p><i>El Mural de Procuraduría</i>, 1997. Acrílico sobre muro, 3.50 x 8.28 metros, Vestíbulo de la Procuraduría General de la Rep. Centro de los Héroes, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural el Color de la Vida</i>, 1993. Acrílica sobre muro, Casa de la Juventud, antiguo Ensanche Cucaracha, Santo Domingo. Proyecto Pinturas Popular.</p>	<p><i>Freddie Cabral Paisajes</i>, 1990. Conjunto de murales 4 murales en acero inoxidable, bronce y cobre y guano, 1.50 x 3.00 metros, Restaurante y Cafetería Pepín, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>José Miura Tres Manifestaciones del Ser</i>, 1997. Mural en acrílica, proyecto El Color de la Vida, Pinturas Popular, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Pedro Oviedo La Naturaleza no se Suicida</i>, 1997. Mural en acrílica del proyecto El Color de la Vida de Pinturas Popular, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Vitico Cabrera, Domingo Batista, Nidío Fermín, Ricardo Batista y otros. Carnaval, Folklore y Tradición de Santiago</i>, 1997. Murales de mosaico vítreo con medallas entre 2.90 x 6.80 metros de largo y realizados en base a fotografías y diapositivas, localizadas en diferentes muros del elevado de la Avenida Monumental de Santiago.</p> <hr/> <p><i>Jean Girigori Mural el Color de la Vida</i>, 1992. Mural ejecutado en acrílica, Jarabacoa, Proyecto Pinturas Popular.</p> <hr/> <p><i>Rafael Rodríguez Mural el Color de la Vida</i>, 1992. Mural a la acrílica, Jarabacoa, Proyecto Pinturas Popular, 2.00 x 2.00 fue destruido.</p>	<p><i>Valentín Acosta Laberinto del Tiempo</i>, 1992. Mural en acrílica, 2.05 x 2.05 metros, Proyecto Pinturas Popular El Color de la Vida, zona pública de Jarabacoa.</p> <p><i>Fiesta Salvaje</i>, década 1990. Lienzo mural en acrílica, 2.00 x 3.00. Asociación Cibao de Ahorros y Préstamos, Edificio Principal, Santiago.</p> <hr/> <p><i>Juan Bravo Danza de la Luz</i>, 1992. Mural en acrílica, 2.05 x 2.05 metros. Proyecto Pinturas Popular, El Color de la Vida, Zona pública de Jarabacoa.</p> <p><i>Presencia de la Tierra</i>, década 1990. Mural en acrílica 50 x 120 pds. Municipio de Cabral.</p> <hr/> <p><i>Said Musa Mural</i>, 1990. Mural cerámico, residencia Sr. Juan Luis Seliman, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural del Lina</i>, 1991. Mural cerámico fachada Hotel Lina Santo Domingo.</p> <p><i>Mural de la Cervecería</i>, 1992. Mural mosaico en Cervecería Nacional Dominicana, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1992. Mural cerámico en residencia José León Asensio, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural de San Dionisio</i>, 1995. Mural cerámico Iglesia San Dionisio, Higüey.</p> <p><i>Mural</i>, 1994. Mural cerámico Iglesia Jesucristo Sumo y Eterno Sacerdote, Santo Domingo.</p> <p><i>La Alegría de Vivir</i>. Mural cerámico 2.59 x 7.65 metros. Dos parte anterior/ posterior Parque Mirador del Norte, Santo Domingo.</p>

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS

1991-2004		
<p><i>Cristo Pantocrator</i>, 1992 Mural mosaico 2.77 x 3.80 metros, Iglesia Cristo Salvador, Honduras Santo Domingo.</p> <p><i>La Natividad</i>, 1992. Mural mosaico, conjunto de tres murales: dos rectangulares de 2.70 x 4.50 metros y uno en el frontón de 8.80 de base por 2.00 metros de altura. Iglesia de Cristo Salvador, Honduras, Santo Domingo.</p> <p><i>Mural</i>, 1994 Mural mosaico residencia Sr. Salomón Melgen, La Romana.</p> <p><i>Mural</i>, 1996 Mural cerámico Banco de Reservas, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Roberto Flores</i> <i>Las Musas</i>, 1992 Mural al fresco, 1.80 x 3.04 metros, 1.80 x 3.04 metros, Edificio Administrativo de la Universidad APEC, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Bottín Castellano</i> <i>De lo Burdo a lo Sublime</i>, década 1990. Acrílica sobre muro 9.00 x 3.00 metros. Edificio Administrativo UTESA, recinto de Santiago.</p> <p><i>Los Procesos de la Producción del Arroz</i>, 1990 Acrílica sobre muro, 5.00 x 3.00 metros. Oficina Principal Importadora Alemana, Santiago.</p> <p><i>Adoración del Sol</i>, 2000 Mural en fibras de vidrio adosado, 15 x 4 metros, Hotel Camino del Sol, Cabarete.</p>	<p><i>Danicel</i> <i>El Cordero de los Señores</i>, 1993 Tela mural portable en medios mixtos, 282 x 170 centímetros.</p> <p><i>Las Luases del Alba</i>, 1993 Tela mural portable ejecutado con medios mixtos. 282 x 170 centímetros.</p> <p><i>Los Orichas de la Noche</i>, 1993 Tela mural portable ejecutado con medios mixtos 282 x 170 centímetros.</p> <hr/> <p><i>Carlos Despradel</i> <i>Mural Relieve</i>, 1992 Mural en cerámica localizada en la fachada del Centro de Otorrinolaringología, de 115 metros cuadrados de área, Av. 27 de Febrero, Santo Domingo.</p> <p><i>Frutas Dominicanas</i>, 1993 Mural cerámico de 30 metros cuadrados, fachada Supermercado Nacional, Av. Máximo Gómez, Santo Domingo.</p> <p><i>Homenaje a la Justicia</i>, 1994 Mural cerámico en el interior del Palacio de Justicia, Azua.</p> <p><i>Columna</i>, 1994 Mural cerámico de 3 metros de diámetro, Plaza de Iberoamérica, Jardines del Faro a Colón, Santo Domingo.</p> <p><i>Murales</i>, 1995 Murales en cerámica, fachadas norte y sur del Coliseo de Boxeo Carlos Teo Cruz, Santo Domingo.</p> <p><i>Alegoría del Mar</i>, 1997 Mural cerámico, residencia del deportista Ramón Martínez, Santo Domingo.</p> <p><i>Paisaje Tridimensional</i>, 1998 Mural cerámico, 30 metros cuadrados aproximadamente, residencia familia Reyes, Santiago.</p> <p><i>Cometa</i>, 2000 Mural cerámico de 15 metros cuadrados, residencia familia Santos Taveras, Santo Domingo.</p>	<p><i>Recuento del Milenio</i>, 2000. Mural cerámico móvil de 5 metros de altura, residencia familia Croux Dalman, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Ramón Oviedo</i> <i>Turbulencia Milenaria</i>, 1998, acrílica/tela 2.06 x 40.6 metros. Autoridad Portuaria. Centro de Operaciones y Colecturías de Aduana, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Guillermo Dorado, Manuela Jiménez, Pedro Céspedes y otros</i> <i>La Huella de los Artistas</i>, mural colectivo, Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>José Rincón Mora</i> <i>Los Siete Pecados Capitales</i>, ensamble-mural (políptico). Nueva sede del Palacio de Justicia, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Elsa Núñez</i> <i>El Envío de los Apóstoles por el Mundo Entero</i>, 1992, óleo/tela, mural 1.22 x 4.50 metros. Sala del Vaticano, Faro a Colón, Santo Domingo.</p> <p><i>Las Hermanas Mirabal</i>, 1997, acrílico sobre muro obelisco, Av. George Washington, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Roberto Flores</i> <i>Mural para la Iglesia del Carmen</i>, Jarabacoa, La Vega.</p>

MURALISMO Y «MURAL PORTABLE» EN REPÚBLICA DOMINICANA EN EL SIGLO XX: TABLA DE PROYECCIÓN Y REFERENCIAS

1991-2004		
<p><i>Silvano Lora</i> <i>Tres murales para la CAASD</i>, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Mural del Aeropuerto Internacional de las Américas (AILA)</i>, Punta Caucedo. 2000.</p> <p><i>Mural para el nuevo Hospital Ramón Musa</i>, San Pedro de Macorís. 2000.</p> <hr/> <p><i>Antonio Guadalupe</i> <i>Ancestral I y II</i>, mural portable, Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo.</p> <p><i>La Alimentación</i>, mural oficina FAO, Santo Domingo.</p> <hr/> <p><i>Pedro Veras</i> <i>Mural Casa del Canillita</i>, 1995. <i>Murales Parroquia Cristo Rey</i>, 1996-97. <i>Mural Museo del Hombre Dominicano</i>, 1995. <i>Murales en la Universidad Autónoma de Santo Domingo</i>.</p> <hr/> <p><i>Amable Sterling</i> <i>Las Ciencias Médicas</i>, mural en cerámica, 1996, UASD. <i>Inspiración Divina de la Justicia</i>, 1999, nuevo edificio Suprema Corte de Justicia. <i>Mural en cerámica</i>, Biblioteca UASD, 2000.</p>	<p><i>Yuli Monción</i> <i>Murales en la Comunidad de Constanza</i>, La Vega, 1992. <i>Un canto para Haití</i>, mural, Plazoleta «Las Trinitarias», Santo Domingo. 1992.</p> <hr/> <p><i>Adolfo Nadal Walcot y otros pintores</i>, <i>Mural del Instituto de Folklore</i>, Santo Domingo. 2001.</p> <hr/> <p><i>José Ramón Rotellini</i> <i>Alegoría a la Electricidad Nacional</i>. Mural cerámico, 1.42 x 1.95 metros. CDEEE, Santo Domingo, 2004.</p>	



LA CONTINUACIÓN DE lenguajes y tendencias en la modernidad nacional

2 1 Del tropicalismo enfático al sintetismo conjugado



Al apreciarse el balance de la escritura mural dominicana, es indudable que Vela Zanetti ocupa la posición del muralista mayor no solo en el país, donde por primera vez consagra la manifestación artística del mural, sino también en el ámbito caribeño en donde no tiene comparaciones. Su vocabulario visual entraña la tradición del fresco romántico y renacentista, la relación etno-social antillana que asume directamente y su relación con Darío Suro y con la escuela mexicana. Ese vocabulario suyo, que desarrolla y madura en territorio antillano, es confesadamente ajeno a la tropicalidad. En declaración para el Listín Diario en torno a sus captaciones de la realidad, él asegura lo siguiente: «Yo nunca capté la luz del trópico» –afirma– «yo nunca he sido un pintor kodak, sino que he llevado mi propia luz y mi propio sonido. Para mí esta no es

una luz fuerte, sino una luz envuelta en plata, que por ser una isla, va haciendo una niebla luminosa que invade las sombras».

Negando que en su escritura visual existía captación tropicalista, Vela Zanetti ofrece, sin embargo, su definición del trópico como «luminosidad envuelta en plata» o luz no fuerte que invade la realidad insular, la territorialidad de los dominicanos y haitianos, que tiene correspondencia con la tropicalidad de casi todas las islas antillanas. La condición tropical, cuyos matices son, entre otros, sus intensos rayos solares, el clima caluroso, la mucha humedad, la vegetación abundante, lujuriente y variada, es identidad que se explica como carácter artístico dominicano. En la década de 1940, los poetas son responsables en cuanto a resaltar el trópico, la tropicalidad, el tropicalismo en la internalización de la realidad paisajística y etnológica. Ellos son los conceptualizadores de una condición que es remarcada



George Hausdorf | Cocotero marino | Óleo/madera | 50 x 62 cms. | Sin fecha | Col. Ricardo Kohening.

constantemente en la poesía. Los ejemplos abundan: Franklin Mises Burgos en *Paisaje con un merengue al fondo* canta en 1943: «...Y no sé de qué soles tropicales me vienen/ todas estas violentas viscerales urgencias/ de querer cimarronas morbideces de sombra». 174

Del poeta haitiano Herard C. L. Roy se publica *Variaciones tropicales*, en 1949, poema en el que confiesa su lírica: «Pero mi corazón lo quemó la niña de los trópicos./ Sueño ahora con amores soleados,/ perfumes de especias y horizontes de fuego, / sonrisas de almicles y carnes luminosas». 175

Hacia el 1943 el dominicano Francisco Domínguez Charro, en uno de sus poemas más conocidos, *Viejo negro del puerto*, versifica: «...Viejo negro del puerto!/ Esta noche de niebla es propicia/ al rito mudo de tu favor atávico!/ prende tu pipa fuerte,/ embriágate de trópico,/ sumérgete en ti mismo/ y apura tu nostalgia...» 176

174
La Poesía
Sorprendida,
Nº 3, 1943.

175
La Poesía
Sorprendida
Nº 5, 1949.

176
Contín Aybar,
Pedro René.
Antología Poética
Dominicana,
Pág. 233-35.



George Hausdorf | Palmar | Óleo/madera | 46 x 52 cms. | Sin fecha | Col. Ricardo Kohening.

177
La Poesía
Sorprendida, Nº5.
1944.

En *Sonámbulo sin sueños* (1994), Mariano Lebrón Saviñon le canta al trópico virgen: «..Tu sol trópico undoso, grita y canta,/ y vibra como hermosa cabellera,/ aroma canta, grita el sol y aroma». **177**

178
Del Cabral,
Manuel. Obra
Poética Completa
Pág. 13.

Manuel Del Cabral, quien confiesa que su oficio ha sido desenterrar un poco de la patria **178** publica *Trópico negro* (1942). En esta reconocida obra de márgenes sociales negristas, la sensualidad se expresa en el rítmico canto *Tropical suelto*: «..Tu canción de cuevas canta más que tú:/ sabe los secretos que te dio el vudú./ negra que sin ropa, tienes lo de aquel/ que siendo secreto se quedó en tu piel./ Tiro mis ojos en tus pezones/ cuando tu vientre derrite sones./ Trópico que bailas - deja que te siga/ en el terremoto alegre que sudando ron,/ con su voz callada canta más que el son». **179**

179
Idem,
«Trópico Suelto»
(poema).
Pág. 214-218.



Aún en la poesía visionaria, de carácter político o de denuncia social frente a la dictadura, es asumida la conciencia del ser tropical. En *Proletaria* de Rubén Suro, escrito en la década de 1940, esa condición es apreciable: «Tus músculos se cansan, se agota tu sudor.../ siempre la misma historia: triunfa tu explotador! (...)/ Con impaciencia espero que tu pobreza extrema,/ esa sonrisa mansa se cambie en anatema./ Seguro que no ignoras que un surco es cada antilla,/ están a ti abiertas, tú eres la semilla/ aguardas al

Clemente Pareja bajando de Isabel de Torres | Óleo/tela | 73 x 103 cms. | 1942 | Col. Rafi Vásquez.

Clemente Pareja de campesinos | Óleo/tela | 97 x 68 cms. | 1942 | Col. Rafi Vásquez.

Mesías, que aunque lo crean utópico,/ saldrá un Karl Marx de América o algún / Lenin del Trópico!...» **180**

El *trópico intemo*, concepto que acuñara Mieses Burgos en una de sus mejores composiciones poéticas, es en su extensión, en las imágenes y en la interiorización del paisaje y del ritmo, una excelente referencia que al parecer buscaron subrayar los críticos dominicanos respecto a toda producción artística comprendida a partir de los años de 1940. Precisamente la voz grande de Mieses Burgos da a conocer, en ese período (1944), ese trópico de la intimidad que desvela diciendo: «Ahora como siempre en otros paralelos/ y en medio de mi isla/ subjetiva, buscando la latitud exacta/ de un mar definitivo,/ donde no sea posible reeditar el aliento/ mortal de los monzones/ ni el ecuador de hornos que estalla/ desde el rojo/ poemas de los veranos/ (...).

180
Suro, Rubén
«Proletario»,
(poema) en
Rueda, Manuel /
Hernández Rueda,
Lupo. Antología
(...) Pág. 113.

181
Mieses Burgos,
Franklin
«Trópico Íntimo»
(poema), en
Rueda, Manuel y
Hernández Rueda,
Lupo. Idem,
Pág. 193-202.



Ninguna forma ni color se impone/ a la diafanidad de tu clemencia/ ¡oh trópico abisal, trópico hundido/ en las profundidades de la sangre (...)/ ¡Oh trópico interior, trópico mío, sobre mi propia voz crecido, únicamente/ ardiendo en mí, ardiendo desde siempre/ en una abrazadora llamarada de sombras!» **181**

Las imágenes perceptivas que definen la tropicalidad son abundantes y ricas en este poema, las cuales, de acuerdo al poeta, «proceden de un particular estado de alma». **182**

182
Rueda, Manuel/
Hernández
Rueda, Lupo.
Idem.
Pág. 180

Yoryi Morel Paisaje de la sabana | Óleo/cartón | 44 x 66 cms. | 1957 | Col. Rafael Del Monte.

A continuación algunas de esas imágenes ejemplares e íntimas: «...La gracia preciosa de sus días/ blandiendo inútilmente/ sus lanzas de perfumes contra el furor/ del viento (...)/ ...donde el bongó retumba lascivo desde el negro/confín de los abuelos (...)/ ...donde es agua la claridad de la luna (...)/ ...el descubrimiento/ de una hechizada selva de aspecto milenario (...)/ ...todo un estridente/ clamor de claridades (...)/ sol de las once que hace albina la lumbre/ de tus propios paisajes./ ...sombra ancha de un colosal y simple/ paquidermo de hojas (...)/ ...abrupta tierra de amor y de huracanes donde tu luz levanta/ sus áureos monumentos/ y en donde, enfurecido lo mismo que un demonio,/ tú estás continuamente derrumbando todo un precioso cielo de enterrados matices (...)/ ...escándalo de sal de tus arenas/ de tu repleto mar de estatuas sucesivas/ que ascienden y descienden/ en un juego continuo de ondas y de espumas (...)/



José Gausachs Sin título Mixta/papel 28 x 28 cms. Sin fecha Col. Privada.

...en donde sucumbieron para siempre las míticas sirenas del Caribe (...)/ ...naturaleza de abismo sin medida/ (...) espacio de la estricta negrura,/ de la perfecta sombra equilibrada/ en donde ningún cuerpo discrimina/ con la sola prestancia de su forma,/ o la ilusión formada por un bello color/ que en realidad no existe/ ni siquiera en la falsa verdad/ del arco iris (...)/ espacio sin tiempo de los sueños,/ donde todo es posible de ser sin la impostura/ de una corporeidad». 183

La conceptualización del trópico que el poeta cala como sentimiento y visión, es concepto también que los pintores asumen de manera más instintiva que consciente, manifestándolo como tono de voz visual, como fuerza de expresión o como particularidad detallante en los lenguajes y en los temas, es el énfasis del que hacen lectura los críticos en torno a discursos y obras de los artistas. Veamos diez opiniones que constatan la observación tropical:

183
Imágenes del
«Trópico Íntimo»
(poema), Rueda,
Manuel y
Hernández Rueda,
Lupo, Loc, Cit.

184
Diario
«La Nación»,
Editorial de junio
25 de 1940,
Pág. 12.



1 «Las artes plásticas salen del limitado ejercicio en que se las tenía para moverse dentro de una más amplia esfera de emoción. Las últimas exposiciones de obras pictóricas así lo demuestran. Juntamente con pintores extranjeros de tránsito en este país, y de otros residentes en él, los pintores nuestros han expuesto sus obras, llenas, muchas de ellas, del vigor del trópico en la reproducción de un conjunto artístico de la naturaleza». 184

2 «...Eugenio Fernández Granell hizo copiosa exhibición de óleos llenos de intensidad

Mariana Jiménez Laguna Gri-gri Óleo/tela 139 x 159 cms. 1984 Col. Museo de Arte Moderno.

185

Contín Aybar,
Pedro René
Cuadernos
Dominicanos de
Cultura Nº 6,
octubre 1943.

onírica (...) bellos colores firmes en los cuales lucha el recuerdo de la brumosa Galicia, patria del pintor, con la luminosidad del trópico, representada en violentos y contrastantes cadmios, rabiosos, desesperantes». 185

3 «La pintura de Yoryi está tan apegada a la tierra (...) que Yoryi no habría existido de no existir el trópico, si no fuera capaz de crearlo en su pintura». 186

4 «Óleos, bodegones, paisajes y un fresco. Lindas flores de limpios colores, paisajes donde se aprisiona el ambiente, en un afán aparente de lograr la luz del trópico, retardadora del recuerdo catalán impreso en las retinas del pintor Rovira». 187

5 «José Gausachs(...) vino a la República Dominicana hace unos dieciséis años y allá se estableció para siempre. Gausachs pasa con toda desenvoltura desde la representación casi lírica de un paisaje tropical a las abstracciones más complicadas...» 188

186

Fernández Granell,
Eugenio «La Nación»,
agosto 25 de 1943.

187

Contín Aybar,
Pedro René. Cua-
dernos Dominica-
nos de Cultura,
Nº 6, octubre 1943.



6 «Como antes Yoryi, Suro vino a la capital a exponer sus obras realizadas en la soledad y el aislamiento de su pueblo mediterráneo (...) su pincel buscaba las modernas expresiones de la pintura. También tenía el paisaje tropical, pero un trópico que era el que le correspondía al ambiente donde se había formado: país lluvioso, rodeado de montañas llenas de vegetación, donde la luz se hacía difusa y los contornos de árboles y objetos se esfumaban en el ambiente». 189

188

Tanasescu, Horia.
Diario El Caribe,
mayo 16 de 1955.

189

La República
Dominicana,
Libro de difusión,
1955. Pág. 221.

Francisco Gausachs | Paisaje con vivienda y gente | Óleo/tela | 36 x 46 cms. | 1984 | Col. Alejandro Read.

7 «Ya en París, Colson vuelve los ojos hacia su tierra y una nueva etapa se inicia en su carrera: temas indígenas primero, luz del trópico luego, son los pasos que este artista da para reintegrarse a lo suyo sin dejar de ser universal». 190

8 «Por su fidelidad a nuestro medio, en su obra, Botello puede ser considerado como un artista dominicano. (...) Botello se ha mantenido fiel al tema tropical porque en el trópico se formó y vigorizó artísticamente». 191

9 «Entre los primeros heraldos de movimiento artístico dominicano se destaca Gilberto Hernández Ortega (...). Ya es hora de que en los muros de nuestro edificio comience a vibrar el sonoro color que llevamos dentro: El color de Gilberto todo hecho de nocturnos misterios tropicalistas, de atardeceres montañosos, marineras alboradas atlánticas, caribeñas; de negras teces y aquellas de color de bija o de oloro-

190

Ugarte, María
Revista Norte,
Nº3. Enero 1951.

191

Valdeperes,
Manuel.
Diario El Caribe,
noviembre
24 de 1963.

192

Colson, Jaime.
La Nación, junio
27 de 1954,
Pág. 5.



sa canela y también de las blancas de apariencias y de las amarillas de cajuil». 192

10 «Manolo Pascual, llegado aún joven a playas dominicanas (...). Sus obras hechas en bronce o madera, en estaño o en calabazas, tienen dinamismo, palpitations tropicales, sensualidad y fuerza. 193

Con Gilberto Hernández Ortega, e igualmente con José Gausachs, el trópico es asumido como un submundo coincidente y diferenciado. Mientras en el maestro Gausachs la

193

Ugarte, María
Revista Norte,
Op. Cit.

Rosario Puente Julia | El muchacho del platanal | Acuarela/papel | 38 x 53 cms. | 1956 | Col. J. A. Wittop.

194

Rueda, Manuel
Isla Abierta,
Suplemento del
Diario Hoy, 1984,
Pág. 2-3,

195

Colson, Jaime
Memoria de
un Pintor (...).
Pág. 5.

196

Conde, Manuel
citado por
Jeannette Miller:
Fernando Peña
Defilló desde el
Origen. Pág. 28.

tropicalidad ofrece una visión asumida en la luminosidad paisajística, en el deleite de la etnicidad reducida hasta la síntesis carente de violencia, en Hernández Ortega el trópico es más instinto connatural. Él penetra con la ronda de sus personajes neoafricanos que enuncia «La Bisara» u «Odalisca» hacia «una tropicalidad que resuella viva como tallos, hojas, légamos viscerales que se vuelven entidades fantasmales, a veces demoníacas, a veces sensuales. Unos y otros transmiten sus elementos cuando no el ulular de tambores», como bien aprecia Manuel Rueda. 194

En base al énfasis que las opiniones ofrecen en la relación pintores y trópico es válido recapitular con la pregunta: ¿Qué es tropicalidad o tropicalismo artístico?... Son vocablos asociados a la condición de ser habitantes de un área geográfica y social que se define como tropical; tal condición es un atributo de identidad similar al antillano y caribeño. Por consiguiente, ni la tropicalidad es una tendencia estética, ni el tropicalismo una escuela de arte o viceversa. Son asociaciones que resultan de la relación del artista con la realidad y que, buscándola en el discurso del pintor dominicano, es consciente o inconscientemente una impregnación insular, una señal objetiva que se constata, o una señal que puede ser invisible, pero palpante. La tropicalidad o el tropicalismo que resulta de la sumersión directa o subjetiva emana como sello de una realidad específica como la dominicana, colocada en el mismo camino del sol y en relación con un archipiélago en donde la errancia, la prietura y el son resultan fenómenos permanentes. 195

Si la sumersión tropical es inevitable para el artista europeo que transita o se estaciona en esta latitud acondicionadora, realmente es matriz ineludible para el artista nativo más sincero. Es decir, para el artista que habla desde la raíz del corazón, con los ojos llenos que acopian y transcriben rasgos objetivos de la realidad, o fuerzas ocultas desde el sentimiento imaginativo. En uno y otro caso el artista es un sintetizador porque compendia partes de un todo, pero en esta síntesis, que es producto obtenido de varias cosas, pueden darse simultaneidades en el pronunciamiento artístico. El acopio del tema, la fluencia de aspectos connaturales a la identidad del artista. Al observar una obra de Colson, de filiación neohumanista, Pablo Picasso percibió señal latinoamericana en el tratamiento del color. En el discurso informalista que Peña Defilló asumió en España —década del 1950—, la crítica madrileña percibió «lo mejor y más vivo del espíritu de su tierra de origen». 196 Es probable que esta viva espiritualidad se entendiera como connotación americanista, caribeña o más bien esencia de un artista oriundo del trópico antillano.

Un sintetizador notable en la pintura dominicana es José Gausachs por la inconfundible manera de los manejos lingüísticos y por la forma instintiva de calar la realidad.



Gilberto Hernández Ortega Dos mujeres con líos de ropas Mixta/papel 75 x 60 cms. 1975 Col. Giuseppe Bonarelli.

Valdeperes pondera que en su obra producida en la República Dominicana se puede apreciar «su proceso de síntesis, o sea, la manera como el pintor ha ido recogiendo lo sustancial del hombre para, a través de la penetración, pasar de la función adjetiva de la pintura a su función sustantiva. En las primeras obras la realidad del hombre se precisa más; en las últimas, excluyendo las representaciones abstractas, esta realidad ha dejado de ser agobiante y en ellas el artista nos ofrece la supervivencia del espíritu que es la máxima realidad sobre un simple gesto de mujer, sobre un torso, sobre una sonrisa./ Pintor en el que predomina la manera expresionista, Gausachs presenta vigorosa sensibilidad en la que convergen lo lírico de la atmósfera y la fuerza intrínseca creadora, con una composición liberada de todo sentido de sujeción en la que el mundo propio del color alcanza valores sustantivos».



Valdeperes, ponderando que Gausachs, en el ejercicio de su magisterio, le enseñó a una generación de pintores nacionales «a contemplar el trópico desde la hondura (...) en la que el hombre se reconoce mejor», anotando que hondura «no es laberinto de enmarañada vegetación». Desde sus años formativos, el referido pintor poseyó «una sintaxis propia, una expresión pictórica sustantiva que se manifiesta en sintetismo que no llega nunca a la abstracción total. Pinta lo esencial, pero sin quedarse en la esencia. Es preci-

José Gausachs Sin título Mixta/papel 29 x 22 cms. Sin fecha Col. Privada.
 José Gausachs Sombras Mixta/papel 29 x 22 cms. Sin fecha Col. Privada.

so, pero no esquemático. En su obra los colores acentúan propósitos, dan sentido al cuadro y por consiguiente deben ser tenidos en cuenta como las formas en que se integran, pues como ellos sirven para definir plásticamente la emoción. Con una conjunción de color y forma nos da Gausachs una visión espiritualizada –quizás más sensibilizada– del ser y de las cosas». 197

De las referidas apreciaciones en torno a Gausachs, se obtiene la definición del trópico como profunda contemplación y honda transmisión en la síntesis escritural. Si bien la síntesis es también mezcla idiomática o «sintetismo» que no preferencia un lenguaje sobre otro, es además «mundo de color que alcanza valores sustantivos», anota Valdeperes. El sintetismo es un término que fue utilizado en 1888 a propósito del «Groupe Impressioniste et Synthetiste», asociado a la región francesa de Bretaña, en donde

197
 Valdeperes,
 Manuel.
 El Caribe, junio
 2 de 1963.



Horacio Read Gualey Óleo/tela 42 x 51 cms. 1968 Col. Alexandra Read y Patricia Read.

198
Wiggin, Colin
Post-
Impresionismo.
Pág. 22.

199
Idem,
Pág. 62.

200
Idem, diálogo
entre Paul
Gauguin y Paul
Serusier, Pág. 23.

201
Este cuadro,
llamado también
El Talismán, lo
reproduce Colín
Wiggins. Loc. Cit.

Paul Gauguin (1843-1898) encuentra inspiración para «sintetizar y expresar los colores y las formas de sus temas en un estilo fuerte y antinatural». Este pintor había viajado a la isla caribeña de Martinica (1887) buscando una realidad exótica, «fascinándose por la vida primitiva de los habitantes de la isla así como por la variada vegetación tropical». **198** Fue decisivo también su encuentro con Emile Bernard, inventor de una técnica llamada *cloisonismo*, tipo de esmalte decorativo que le permite pintar zonas de colores con tratamiento liso o plano y rasgos duros de las formas. Con ese tratamiento se crean escenas artificiales, antinaturalistas, por consiguiente anti-impressionistas. Gauguin y Bernard se encontraron en la comunidad bretona de Pont-Aver en donde, junto a otros pintores, asumen la experiencia sintetizadora que consiste «en la preferencia por la combinación de formas y color que proporciona equivalentes pictóricos de los objetos representados». **199** El emotivo uso del color enterizo, la representación topográfica a través de espacios grandes y lisos, así como la manera japonesa de la estampa en cuanto a dividir bruscamente la figura, o de cortar la composición en dos, son aspectos que junto a la forma esquemática del «cloisonismo» caracterizan la tendencia radical de los sintetistas. Tales caracteres se vierten en una obra de Paul Sérusier la cual se asocia a una lección interpretativa del color a cargo de Gauguin. Ambos pintores se localizan frente a un paisaje. Este último interroga a su colega, quien pincel en mano se dispone a reproducir aquella vista:

–Gauguin: ¿Cómo ves aquellos árboles?

–Sérusier: Son amarillos

–Gauguin: Bien, pues son amarillos en tu cuadro. Y aquella sombra es bastante azul. ¿aquellas rojas? utiliza el color granate. **200**

El resultado de la referida experiencia vivenciada es la práctica del arte como concepto imaginativo, como abstracción, de acuerdo a Gauguin, pero también el cuadro de Sérusier: «Paisaje en el Bois D'Amour» (1888), compuesto de dos planos, con sus grandes manchas amarillas que representan follajes de árboles de troncos azules, formando hilera en su bloque rojizo que representa ramadas. Todo ello en un segundo plano que completan ramajes verdes, sombras en azul, y la silueta de lo que se percibe como viviendas resueltas en pequeños bloques azules y en blanco focal. Todo el contenido de esa zona pintada con un estilo antinatural, se refleja en un espejo de agua que define el primer plano compositivo, cortado lateralmente por un bloque en verde marrón que también representa la espesa fronda de otro árbol. A simple vista el cuadro resulta abstracto. **201**

Diferenciando el efímero pero influyente movimiento post-impressionista de Pont-

Aver, de la tardía conjugación dominicana que infunde José Gausachs, es necesario anotar que en su período catalán este artista ofrece pruebas de asimilarse al sintetismo. En su paisaje «Tossa de Mar», del 1930, de tratamiento aéreo, el techo de una vivienda en primer plano está solucionado con un toque arbitrario de azul, el cual reitera con discreción en otros elementos figurativos. **202** Empero, más que el referido cuadro, es otro paisaje titulado «Montañas de Montserrat», **203** posiblemente pintado también en la década 1930, el que ofrece mejor adecuación sintetista con su tratamiento de gamas cromáticas azulosas, y otras aéreas resueltas en amarillos que se expanden en una espacialidad de horizonte imperceptible.

José Gausachs asume el sintetismo con enfoques y soluciones muy personales, sobre todo cuando lo vincula al medio dominicano. Es un enfoque de conceptos sobre la forma y sustantivación del color que convierte en método docente para hacer calar la modernidad en el alumnado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Varios nombres de ese alumnado suyo, con obras que ofrecen filiación en el sintetismo de nuevo cuño, se anotan constituyendo ejemplos de esta conjugación estilística en la pintura dominicana. A continuación estos autores con obras que sirven de ejemplos:

Gilberto Hernández Ortega «Tres Mujeres» (óleo/ tela, 1946). El corte brusco de la segunda mujer representada en la obra es una manera sintetista de romper la composición y «Mujer Caminando hacia el Tronco Azul» (óleo/ tela 1945), dividido en dos planos compositivos de cromatismos casi enterizos (amarillo y marrón), llama la atención su oculta topografía paisajística constituida por una línea horizontal y un tronco azul del que cuelga un paño rojo caminando hacia él una alargada y deformada figura de mujer.

Nidia Serra «Mujer» (retrato de Clara Ledesma) (óleo/ tela 1958). Es característica fundamental de este retrato el antinaturalismo del tratamiento plano del color y del énfasis un tanto duro de las formas.

Paul Giudicelli «Paisaje con Caballo Rojo y Mujeres Descansando» (óleo/ tela, 1953). Sorprendente cuadro en el que se impone el color más que el tema: dos mujeres desnudas y un caballo a orilla de lo que parece un río, y algunos árboles, ejecutados con libertad en bloques y formas curvas. Amarillos, marrones, azules y verdes manejados brusca y espontáneamente refuerzan el tema antinatural y sintetizador. Otra obra es «La Mujer del Cacique» (óleo/ tela, 1952), titulado también «Reina Africana», enfoca a un personaje tratado en azul, con contorno precioso, delante de un fondo brillante.

Clara Ledesma «Escena de Campesinas Haitianas» (óleo/ tela 1960). Este cuadro es resultado de un viaje a Haití, en el cual la pintora distorsiona la realidad con el empleo

202
«Tossa de Mar»,
cuadro reproducido
en Exposición
de Nadal 1987-
1988, catálogo,
Pág. 19.

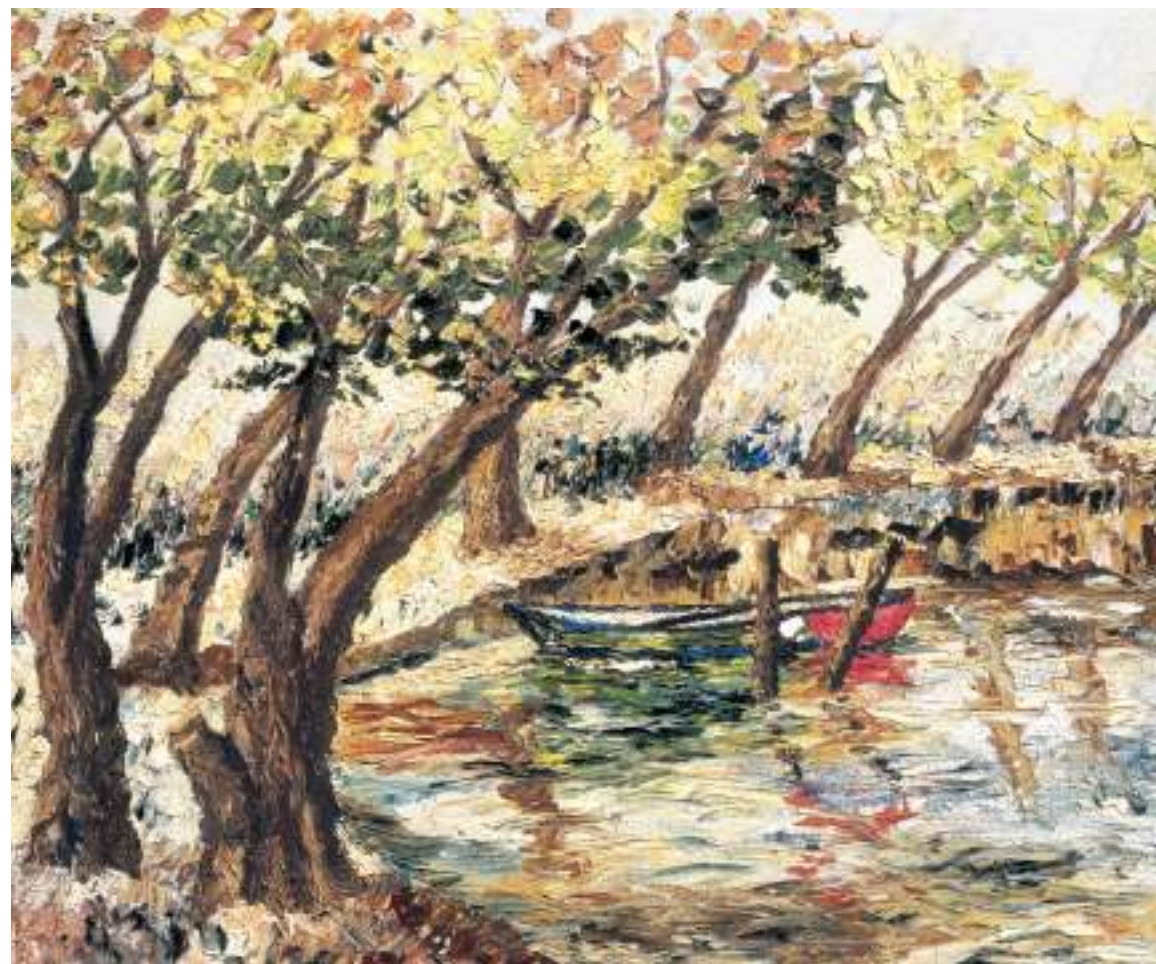
203
Cuadro
reproducido en
Arte Dominicano,
Artistas Españoles
y Modernidad,
pertenece a la
colección de José
Gausachs Aisa,
Santo Domingo.

arbitrario del azul para zonas y elementos de la topografía y del rojo para definir aves y peces. El predominio de la línea negra es un elemento remarcador del tratamiento sintetista.

Domingo Liz «Caballos» (óleo/tela 1952). El dominio del morado en la topografía y la sustentación de otros cromatismos definiendo las representaciones con el estilo fuerte crean un clima irreal en este formidable y excepcional cuadro.

Angel Botello «Las Lavanderas» (1940-41). En esta obra de topografía plana y de formas duras se enfocan cinco mulatas casi todas de espaldas.

Darío Suro «Los Amantes» (óleo/tela 1942). El sintetismo de este cuadro se aprecia en la amplitud del espacio topográfico, en la acentuación de las formas y en la representación brusca o fragmentada del caballo blanco.



Horacio Read | El paisaje con bote | Óleo/cartón piedra | 50 x 62 cms. | 1954 | Col. Alexandra Read Estrella.

Noemí Mella «Calle» (óleo/tela 1950). Su tratamiento del paisaje urbano en bloques, con tratamiento liso a plano del color y fuertes contornos, son caracteres de este cuadro.

Silvano Lora «Pareja en el Balcón» (óleo/cartón 1954). La inverosimilitud predomina en este cuadro en el que es profuso el negro con que se evoca la oscuridad y atenua las representaciones: la pareja, los personajes de los segundos planos y el paisaje arquitectural rematado de rojo, color también profuso y antinatural.

Esta discreta referencia que las fuentes conocidas permiten vislumbrar como fluyentes del sintetismo que promovió Gausachs, se enmarca como otra visual de los ismos y tendencias en la modernidad del arte dominicano; ismos y tendencias que si bien obedecen a un lineamiento secuencial ordenado, sobre todo son confluencias porque se re-



gistran casi con ímpetu simultáneo entre finales de 1940 y el primer lustro de 1950. Esta simultaneidad se descubre en artistas que resultan claves en los cambios y ruptura que promueve el surrealismo, el realismo etnosocial, el negrismo, el sintetismo: movimientos o tendencias a los que se añaden con rapidez, el expresionismo, la abstracción el neohumanismo y el cubismo colonial. En los textos siguientes se aborda el desenvolvimiento nacional de estos últimos lenguajes.

Clara Ledesma | Sin título (escena de campesinas haitianas) | Óleo/tela | 121 x 183 cms. | 1960 | Col. Museo Bellapart.

2 La paralela sincronía del expresionismo



204
Ugarte, María
Revista Norte
Nº 3, Op. Cit.

205
Ediciones Nauta,
El Gran Tesoro
del Arte (...),
Tomo III, Pág. 32.

206
Ugarte, María
Op. Cit.,
Pág. 64.

En un artículo de 1951, en el que María Ugarte escribe sobre la inquietud artística de los dominicanos, ella ofrece un perfil de los pintores y escultores «que se esfuerzan en encontrarse a sí mismos, tendiendo a ignorar en lo posible a los demás». **204** Esta apreciación de la crítica parecía transportarse al movimiento europeo de los artistas postimpresionistas de importancia que tenían en común «un obstinado y a menudo agresivo afán de no ser confundidos unos con otros». **205** Posturas coincidentes para grupos artísticos diferentes en geografía, identidad y tiempo histórico, es necesario retomar la escritura de la Ugarte, extrayendo de la misma las opiniones que se asocian con los pintores que directa o indirectamente ella visualiza en la sincronía expresionista. A continuación los nombres y los enjuiciamientos: **206**

Darío Suro Homenaje a Kennedy | Acrílica/cartón | 67 x 158 cms. | 1963 | Col. Familia Suro Franco.

Darío Suro «Lírico en principio (...) se ha ido encausando poco a poco, bajo la influencia de México, sin duda, por derroteros en donde el tema truculento, lúgubre y hasta repulsivo, marca la característica más pronunciada del artista. Suro gusta de la maravillosa hermosura de lo feo y se recrea en ella».

Gilberto Hernández Ortega «Entre los jóvenes valores de la pintura sobresale (...) sin haber llegado a la meta (¿Quién sin tener aun treinta años puede considerarse maestro?), se perfila original, audaz, constante en un estilo propio. Los colores sombríos, los temas macabros, tétricos, las deformidades corporales de sus figuras y una creciente inquietud espiritual caracterizan la obra de Hernández Ortega».

Noemí Mella Viril en su arte, emplea siempre en sus obras el recurso de concentrar la luz y el color por medio de fuertes trazos negros que limitan sus figuras».

Elsa Di Vanna «De una ingenuidad optimista y una técnica infantil, ha pasado en el curso de muy pocos años a una inquietud dramática y a un sentido pesimista del tema».

Domingo Liz «Extremadamente joven (...) sus caballos de la última exposición bienal son un prodigio de color y de composición. Matices que sólo El Greco se atreve a emplear, son manejados con soltura por este muchacho (...), la firmeza del dibujo imprime calidad y revela talento en el pintor».

Eligio Pichardo «Posee materia artística, pero su color es sucio y en el dibujo tiende hacia la excesiva acentuación de los contornos, llegando incluso a la caricatura».

El tema truculento y lúgubre (Suro). Los colores sombríos y las deformidades corporales (Hernández Ortega). El color por medio de diferentes trazos que limitan la figura (Noemí Mella). El color con matices al estilo de El Greco (Liz). La inquietud dramática y el sentido pesimista (Di Vanna) y la excesiva acentuación que llega al caricaturismo (Pichardo). Todos estos rasgos y muchos otros explican el expresionismo: un concepto acuñado por Herwarth Walden (1911), responsable además de difundir la noción expresionista como movimiento, **207** en la revista de arte «Der Sturm». Otro medio de comunicación que difunde la tendencia es «Die Aktion», dirigida por Franz Pfelifer. **208** Ambas revistas son germanas.

El expresionismo se manifiesta como un movimiento ideológico, literario y artístico que se opone a las formas externas, superficiales e ilusorias del impresionismo, siendo su característica esencial la expresión de las sensaciones internas, la motivación interior, la pasión íntima. El noruego Edvard Munch (1863-1944) escribe una nota que expresa la oposición entre el realismo impresionista y el expresionista: «Basta ya de pintar interiores con señores que leen y señores que hacen calcetas. Hay que representar a seres humanos que respiran, sienten, aman y sufren. **209** Munch es autor de la obra «El Grito»

207
Denvir, Bernard
El Fauvismo y el
Expresionismo.
Pág. 45.

208
Sainz de Robles,
Federico C.
Ensayo de
Diccionario (...),
Tomo I, Pág. 476,
Confer.

209
Munch, Edward
citado en
El Gran Tesoro
del Arte(...),
Tomo III, Pág. 46.



Paul Giudicelli | San Sebastián | Óleo/cartón | 38 x 26 cms. | 1950 | Col. Manuel Salvador Gautier.

(1893), el más significativo ícono expresionista: dramático, retorcido y autobiográfico, porque se representa a sí mismo arrebatado por el terrible sentimiento de la soledad que le lleva a gritar, localizado en un puente y de espaldas a un paisaje que se «volvió rojo como la sangre», explica el pintor. ²¹⁰

El expresionismo se desarrolla en Europa Central, muy especialmente en Alemania. Una «revuelta contra el racionalismo con el consiguiente cultivo de la sensibilidad», avanza desde el inicio del romanticismo que exalta la emoción, encontrando en el curso del siglo XIX más de una fuente promotora. Entre ellas, «el misticismo revolucionario de Kierkegaard, el existencialismo de Heidegger, las torturadas preocupaciones sociales de Ibsen (...), la angustia febril de Whitman», ²¹¹ poeta norteamericano traducido al alemán y al cual Borges ha señalado como el creador del expresionismo literario. ²¹² Otras fuentes promoto-

²¹⁰ Idem, referencia en Colin Wiggins, Op. Cit., Pág. 52.

²¹¹ Denvir, Bernard, Op. Cit., Pág. 4.

²¹² Sainz de Robles, Federico C. Op. Cit., Pág. 476.



Gilberto Hernández Ortega | Sin título | Óleo/madera | 42 x 56 cms. | 1948 | Col. Privada.

213
Denvier,
Op. Cit., Pág. 4-5.

214
Idem,
Pág. 5.

215
Sainz de Robles,
Federico C.
Op. Cit.,
Pág. 476.

ras son las teorías de Marx, que sugieren que el ser humano es un juguete de la historia y no su patrón, e igualmente las investigaciones de Sigmund Freud y de Bergson. Mientras el primero insinúa que las acciones humanas no están motivadas por procesos de pensamientos conscientes, el segundo «subrayó la naturaleza subjetiva de la percepción y el flujo y reflujo entre la naturaleza y la mente del hombre». **213** Con estas consideraciones observa Denvier que «el estereotipo romántico del artista como un hombre angustiado, atormentado por una sensibilidad muy afinada que lo conducía a la creatividad, había sido aceptado (...). No deja de ser significativo que entre aquellos artistas alistados en el expresionismo, por lo menos seis, Van Gogh, Munch, Ensor, Kirchner, Beckmann y Grosz, pasaron períodos tanto psicóticos como neuróticos». También se añade el clima armado y beligerante de la época. La guerra mundial de 1914 y su secuela «proporcionaron toda la angustia que



necesitaron artistas y literatos». **214** El expresionismo literario, que tuvo entre sus precursores a Rainer María Rilke, «encontró en los años posteriores a 1914 a sus más geniales intérpretes: James Joyce, Kafka, Wassenmann, Aldoux Huxley, Otto Weiningir,...» **215** El expresionismo es un movimiento de inicios del siglo XX que alcanza su máximo fervor entre 1900 y 1918, como tendencia europea. Con antecedentes remotísimos y secuenciales en la modernidad renacentista y decimonona: Mathías Grünewald, Gerónimo

Eligio Pichardo | Dibujo | Acuarela | 84 x 56 cms. | 1962 | Col. Manuel Salvador Gautier.

Delia Weber (fragmento) | Sin título | Óleo/tela | 39 x 29 cms. | C.1950 | Col. familia Coiscou Lantigua.

Bosch, El Greco, Brueghel y Goya y la revalorización histórica de todos ellos mediante estudios monográficos, saca a colación elementos de la tradición expresionista, a la cual se añade «el descubrimiento del arte primitivo irracional, del arte popular, que nada debía a sensibilidades cultas, y de las tradiciones de la caricatura que siempre había distorsionado la realidad a fin de expresar un mensaje o una sensación». **216** Todos estos factores, también coincidentes como los ideológicos (Freud, Marx, Bergson,...), los sociales (paz armada) y aun los literarios, ayudan a la definición del expresionismo artístico.

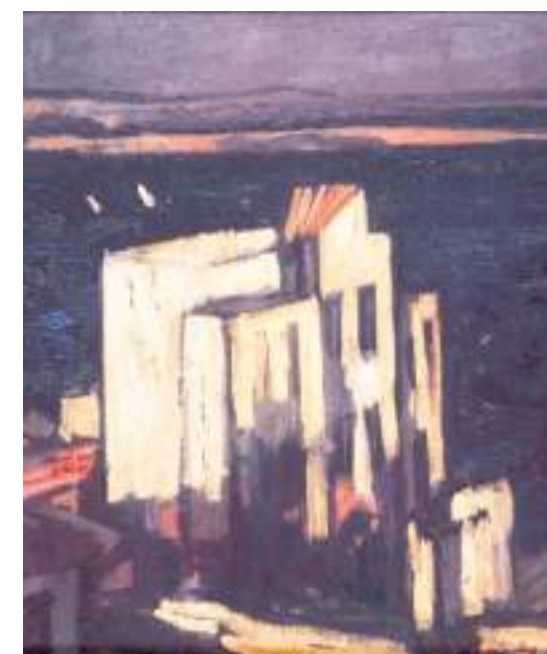
¿Cuáles aspectos definen la tendencia plástica y visual llamada expresionismo artístico?

1 Su área de desarrollo es Escandinavia, Holanda, Bélgica, Suiza y Alemania. En este último país se convierte en un movimiento particular y culminativo entre 1905 y 1933.

216
Denvier,
Op. Cit., Pág. 6.

217
Sainz de Robles,
Federico C.
Op. Cit., Pág. 475.

218
Denvier,
Op. Cit.,
Pág. 3.



2 No posee cánones, declaración, ni «jefes acaudilladores», ya que representa más bien «cierta actitud espiritual de la conciencia artística ante el mundo». **217**

3 En sentido general, se caracteriza por el predominio, en la obra de arte, del sentimiento sobre el pensamiento, para expresar emociones y no para describir situaciones: «...el artista puede elegir una temática que por sí misma evoque fuertes sentimientos generalmente de repulsión: muerte, angustia, tortura, sufrimiento». **218**

José Gausachs | Sin título | Óleo/madera | 57 x 50 cms. | Sin fecha | Col. Giuseppe Bonarelli.

Darío Suro | Sin título | Mixta/papel | 63 x 49 cms. | 1950 | Col. Aida Bonelly.



Paul Giudicelli | El gulo danzante de Jurey | Mixta/tela | 187 x 143 cms. | 1963 | Col. Museo de Arte Moderno.

4 En sentido más específico, el expresionismo se refiere a las obras de un gran número de pintores con variados estilos personales que, al final del siglo XIX y principios del XX, llevan a cabo una transformación de la naturaleza, reflejando situaciones traumáticas. «El expresionismo en este sentido representa un uso estático del color y una distorsión emotiva de la forma, reduciendo a un mínimo absoluto la dependencia de la realidad objetiva». 219

5 El artista auto-proyecta en el espectador sus experiencias o vivencias interiores agresivas, místicas, angustiosas o líricas. «A pesar de que esto se refiere al expresionismo en términos de las artes plásticas, el mismo efecto se encuentra en la música, la literatura o el cine». 220

6 Sus características tipificadoras son: colores fuertes, figuras humanas delineadas con trazos negros, figuras angulosas duras y rígidas, fragmentación de la imagen, contrastes violentos, técnica gestual, pinceladas agresivas y fuertes trazos. 221

219
Nietzsche, Frederic,
concepto del libro
Así Hablaba
Zaratustra, Gran
Tesoro del Arte,
Op. Cit., Pág. 52.

220
Bargueño, María
Plural Revista de
Hoy, noviembre 5
de 1994, Pág. 12.

221
Guerrero, Myrna
«El Expresionis-
mo», (folleto)
junio 6 de 1981.



José Cestero | Díptico para Mountanville, de la serie «Notas sueltas» (fragmento) | Mixta-collage/papel | 80 x 2000 cms. | 1983 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

222

Gran Tesoro del Arte, Op. Ct., Pág. 60-63.

El moderno expresionismo se desarrolla en dos momentos históricos:

a El período preliminar o del impulso se ubica entre 1885 y 1900, representado por los artistas Van Gogh, Paul Gauguin, Edward Munch, James Ensor, y F Hodler, quienes con sus obras abandonan la alegría sensual de los impresionistas, concentrándose en los problemas del ser individual. 222

b El período alemán se enmarca entre 1905 y 1913 y en él se define el verdadero movimiento expresionista, representado por tres núcleos artísticos. Uno de ellos es el primer núcleo de Dresde, conocido como el grupo «El Puente» (Die Brücke), que forman cuatro jóvenes estudiantes de arquitectura influidos por el filósofo Nietzsche, quien afirma: «El hombre es grande porque es un puente y no un objetivo». Inconformes y rebeldes, estos jóvenes deciden llevar una vida antiburguesa y luchar contra el arte acadé-



mico imperante en Europa, promoviendo un regreso a las raíces primitivas del arte. Otras definiciones permiten reconocerle como grupo expresionista:

Al elegir el emblema del puente, el grupo quería presentarse como vínculo entre el arte del pasado (tradicción primitiva, gótica, germánica,...) y el arte del futuro como visión más libre de la sociedad humana (hallazgos postimpresionistas).

«El puente» se desarrolla al mismo tiempo que el fauvismo en Francia, alrededor de

Nidia Serra | Retrato de mujer | Acuarela/papel | 64 x 46 cms. | Sin fecha | Col. Familia T. S.

Eligio Pichardo | Sin título | Mixta/papel | 75 x 43 cms. | Sin fecha | Col. Aída Bonelly.



Ernesto Lothar | Paisaje | Óleo/madera | 60 x 45 cms. | C.1946 | Col. Museo Bellapart.

223
Idem,
Pág. 52-53.

224
Barqueño, María
Op. Cit.,
Pág. 13.

225
Gran Tesoro
del Arte (...),
Op. Cit.,
Pág. 54-55.

226
Guerrero, Myrna
Op. Cit., Pág. 4.

1905, ofreciendo ambos núcleos caracteres coincidentes y diferenciados. Ambos preferían los colores contrastados fuertes y antinaturales, así como las distorsiones y simplificaciones que asimilan del arte primitivo. Sin embargo, los pintores fauvistas se expresan mediante un lenguaje de curvaturas, sereno y libre de contenidos inquietantes y perturbadores; en tanto que los pintores «puentistas» se expresan con formas angulares, alargadas, fuertes y rígidas, en temas angustiados, dramáticos, tensos y violentos. **223**

El desnudo, el paisaje, el motivo arquitectónico y asuntos de la cotidianidad urbana definen la fase colectiva centrada en Dresde; temas que se transforman cuando se trasladan a Berlín y descubren el infierno de la metrópolis, desarrollándose una etapa sumamente tormentosa con visiones de ramerías anónimas, personajes abatidos y melancólicos, muerte y duelos que llenan sus lienzos. Sin embargo, cada integrante del grupo define su personalidad. **224**

Los integrantes del grupo «El Puente» fueron, entre otros: Ernest Ludwig Kirchner, Kart Schmidt-Rottluff y Erich Heckel, a los que luego se sumaron Max Pechestein, Otto Muller y Emil Nolde.

El segundo núcleo de expresionistas asociados a Alemania se conoce con el nombre de grupo «El Jinete Azul» (Der Blau Reiter), surgido en Munich (1911-1912), un animado centro de actividad artística, casi comparable con París, foco de las vanguardias. En Munich residían Franc Marc, Agust Macke, Paul Klee, Alfred Kubin y Gabriela Münter, artista-mujer descolante y compañera de Wassily Kandinsky, la figura más sobresaliente de todo el grupo. A los artistas y al grupo lo definen los siguientes aspectos: El nombre «Jinete Azul» es tomado de un cuadro de Kandinsky, con ese título. Más que un grupo era un comité cuyos miembros ejercían como pintores cuando lograron celebrar dos exposiciones y publicar un texto de arte llamado «Almanaque del Jinete Azul». Era un núcleo de proyección más cosmopolita que el grupo «El Puente», tendiendo a la pluralidad de formas que el artista manifiesta desde su interior. El elemento común del «Jinete Azul» era la libertad sin normativas ni restricciones frente a las Bellas Artes de Europa. Algunos integrantes, entre ellos Paul Klee y Kandinsky, así como otros expresionistas pasaron a ser docentes en la Bauhaus, fundada en 1914 por el arquitecto Walter Gropius. **225**

La tercera agrupación se identifica como «La Nueva Objetividad» (Neue Sachlichkeit). Surgida después de la guerra mundial de 1918 en medio de la joven República de Weimar que adopta el expresionismo como el arte de la nueva sociedad alemana, nombra a sus representantes en las escuelas de Bellas Artes de todo el país. **226** El núcleo

de artistas que se relaciona con esta tendencia comprendida entre 1918 y 1933 asume el realismo social un tanto rígido, ácido, corrosivo y violento como en el estilo de George Grosz con sus temas sobre la explotación y opresión de los pobres en Berlín por las clases militares y capitalistas; estilo ácido e incisivo en Otto Dix y extremadamente satírico en el de John Heartfield, autor de golpeantes fotomontajes. Ajustado a la fidelidad realista, este núcleo de artistas dispersos en varias ciudades alemanas son expresionistas al distorsionar la visión del mundo. La nueva objetividad expresionista se expande a Viena (Austria) en donde resultan notables Oskar Kokoschka, autor de retratos psicológicos, y Egon Schiele, cultivador de un erotismo doloroso y contorsionado. **227**

El triunfo del nazismo en Alemania produce un duro golpe al movimiento expresionista. Los nazis consideran que el lenguaje es aberrante, degenerado e impuro como todo el arte moderno. El régimen de Adolfo Hitler, partidario del neoclasicismo, consideró a los artistas expresionistas vinculados a la revolución comunista y, en consecuencia, destruye sus obras y desata su persecución. Temerosos de la purga, algunos se suicidan y otros emigran a América, en donde el lenguaje desarrollaba corriente paralela de sello abstracto-expresionista, especialmente en los Estados Unidos, donde el coleccionismo introducía obras de Kandinsky y de otros pintores. **228** Sin embargo, era en la América Latina donde, de acuerdo a Edward Lucie-Smith, «se puede definir como expresionista por naturaleza», **229** en donde el lenguaje de la deformación expresiva había desarrollado un canal que antecede el realismo americano. Esta primera escuela continental (la realista), autónoma y moderna en la justa perspectiva continental, promueve una mirada autonacional o interior, provocando que los dramas sociales afloraran como temarios de un arte al mismo tiempo dramático. En esta coyuntura, que sobre todo representan los discursos de Orozco, Siqueiros, Portinari, Guayasamín, sobresale igualmente el dominicano Darío Suro, cuya filiación en el realismo ofrece el contenido etno-social, sino también el carácter expresionista. Lo uno y lo otro se entrecruzan cuando la angustia, el dolor y la muerte laceran el alma del pintor al ocurrir el fallecimiento del hijo. Alrededor del tema de la muerte, Darío Suro hace autoproyección emocional y dramática en un gran número de iconos subrayados de expresionismo: «Padre con Niño Muerto» (óleo 1947)) y «Baquiní» (óleo 1952), entre otras pinturas fundamentales y autotestimoniales.

El expresionismo dominicano, al igual que el latinoamericano, no surge como el europeo de la neurosis existencial, de la contextualidad del drama continental que se vive entre 1900 y 1918, ni aun de la oposición a los estímulos ilusorios y superficiales

227
Gran Tesoro
del Arte,
Pág. 114-115.

228
Thomas, Karivi
Op. Cit.
Pág. 96-98.

229
Lucie-Smith,
Edward
Arte
Latinoamericano
del siglo XX.

del impresionismo. Si bien coincide en expresar lo interno más que lo exterior, el expresionismo de este lado del mundo que es América Latina no manifiesta reacciones psicopáticas ni oposición consciente al lenguaje antecesor. Realmente la esfera que nutre el expresionismo nuestro es, en su base, la realidad tradicionalmente contradictoria como sociedad; incongruente en el desarrollo de sus estructuras; extremadamente dramática en la identidad emocional y apremiada en su destino sociopolítico. Precisamente el auge expresionista en el arte dominicano se desarrolla en el seno de una férrea dictadura y a partir del período de la mayor violencia del aparato opresor. Este contexto determina el expresionismo que se vuelca hacia el abordaje de las condiciones y de la cotidianidad sociales de la indigencia, enfocada en muchos artistas como desahogo situacional en muchas obras. Cuando la asimilación en el expre-



sionismo rebasa un ciclo convirtiéndose en un derrotero estilístico, el artista se escamotea en las palabras que titulan sus obras y en la polisíntesis del lenguaje con el que conjuga los temas.

La tendencia del expresionismo en el arte dominicano no se puede definir como un movimiento de los artistas, sino como una tendencia que traza otra paralela con más o menos intermitencia durante el siglo XX. Antes del giro marcadamente expresionista

Carlos De Mena | Autoretrato | Óleo/tela | 68 x 62 cms. | 1950 | Col. Familia López González.
 Eligio Pichardo | Sin título | Mixta/tela | 55 x 38 cms. | 1961 | Col. J. A. Wittkop.

de Darío Suro puede encontrarse definición de ese lenguaje en inmigrantes que arriban al país con el trauma de la persecución y las guerras que acontecen en el viejo continente, entre ellas la Segunda Guerra Mundial de 1939-1945. Este episodio y sus repercusiones en el país determinan que este lenguaje se imponga con notable fuerza en la pintura nacional. La extensiva paralela expresionista desde entonces permite distinguir varios momentos diferenciados en los que se inscriben los nombres representativos de esta tendencia. A continuación una mirada al expresionismo de los años 1940-1960:

Es un tanto difícil determinar quién es el primer artista que se define expresionista en nuestro medio, cuyas condiciones espirituales, políticas y sociales son distantes y diferentes a las realidades donde ese lenguaje se convierte en un auténtico movimiento de



experiencias subjetivas, proyectando una expresividad irreal mediante deformaciones formales, «exasperadas exuberancias (sic) del color» y desvinculación de la perspectiva tridimensional. Al amparo de tales especificaciones lingüísticas, un primer núcleo que traemos a colación lo integran los artistas que llegan al país como exiliados desde Europa, especialmente: Ernesto Lothar, Joseph Fulop, Mounia André y José Gausachs, todos marcados por las vivencias de la guerra y la persecución política.

Yoryi Morel | Lechón (reverso de autorretrato) | Óleo/plywood | 51 x 41 cms. | 1955 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.
 Radhamés Mejía | La tortura | Óleo/tela | 71 x 45.7 cms. | 1962 | Col. Judet Hasbún Espinal.

Austríaco, ejecuta Lotear en el medio dominicano un gran número de pinturas de tono expresionista, sobresaliendo las vistas isleñas y, de ellas, el «Paisaje» (óleo/madera 1946), de elocuentes formas retorcidas y turbulentas que transfieren lirismo interior. Autor de escenarios expresionistas es también Fulop, de quien posee dos telas el Museo de Arte Moderno. Se trata de dos cuadros fechados en 1949, de mucha exuberancia lírica que evidencian su camino a la abstracción pura. Destacan otras dos obras figurativas de Fulop, «Las Ninfas» (óleo) y «La Adivinadora» (óleo), posiblemente ejecutadas en 1950. Las deformaciones de los sujetos femeninos, el clima cromático y el remarque lineal, son parte de los atributos de estas dos pinturas.

La alemana Mounia André resulta una asimilada y testigo del expresionismo de su país, al mismo tiempo que se tropicaliza durante su estadía dominicana (1948-1958), convir-



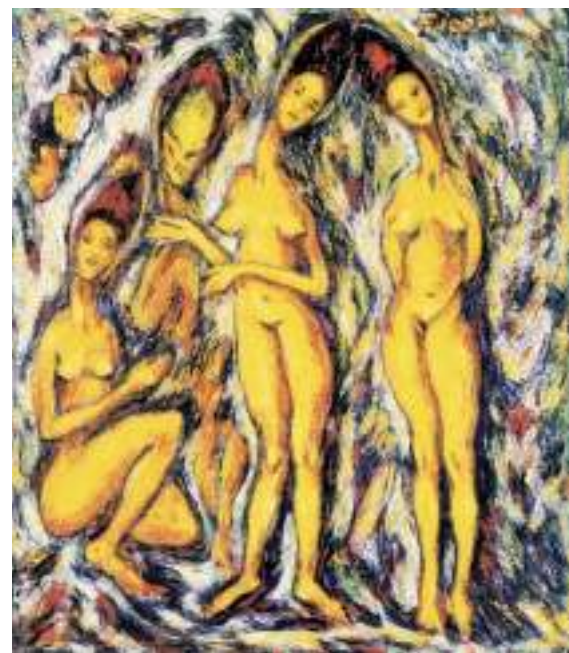
tiéndose en uno de los pinceles femeninos más activos, a la vez reinterpretativo de nuestra realidad con ojos muy selectivos y reductores de un variado temario.

Mounia André, Fulop y Lothar abandonaron el país después de residir largo tiempo en Santo Domingo, en donde fueron influyentes docentes de la ENBA. Empero, si esta influencia además fue lingüística, en este canal hay que reconocer también a José Gausachs, «pintor en el que predomina la manera expresionista». De su amplia obra se resalta el tratamiento



lírico del paisaje, la reconstrucción del arte primitivo y «sus retratos realizados con una profundización psicológica casi cruel y con una economía de medios casi clásica».

Girando de estos artistas foráneos hacia los nativos, encontramos a la veterana Celeste Woss y Gil asumiendo el expresionismo en el «Autorretrato Fumando» (óleo 1930), lenguaje en el que ella cree por expresar lo interno. Gilberto Hernández Ortega es otro afiliado con su tono dramático, sombrío, con tendencia al caricaturismo y a la deformación corporal, caracteres visibles en pinturas ejemplares: «Éxodo» (óleo 1946), «Niña con Toro» (1950), «Hombre Hambriento» (óleo 1952), entre otras. De su misma generación: Noemí Mella; Nidia Serra y Eligio Pichardo. Con intensa emotividad, la Mella desenvuelve su arte que «la incluye en el campo del más íntimo y sensibilizado expresionismo». La marcada tendencia a acentuar las formas con líneas retorcidas, fuertes y

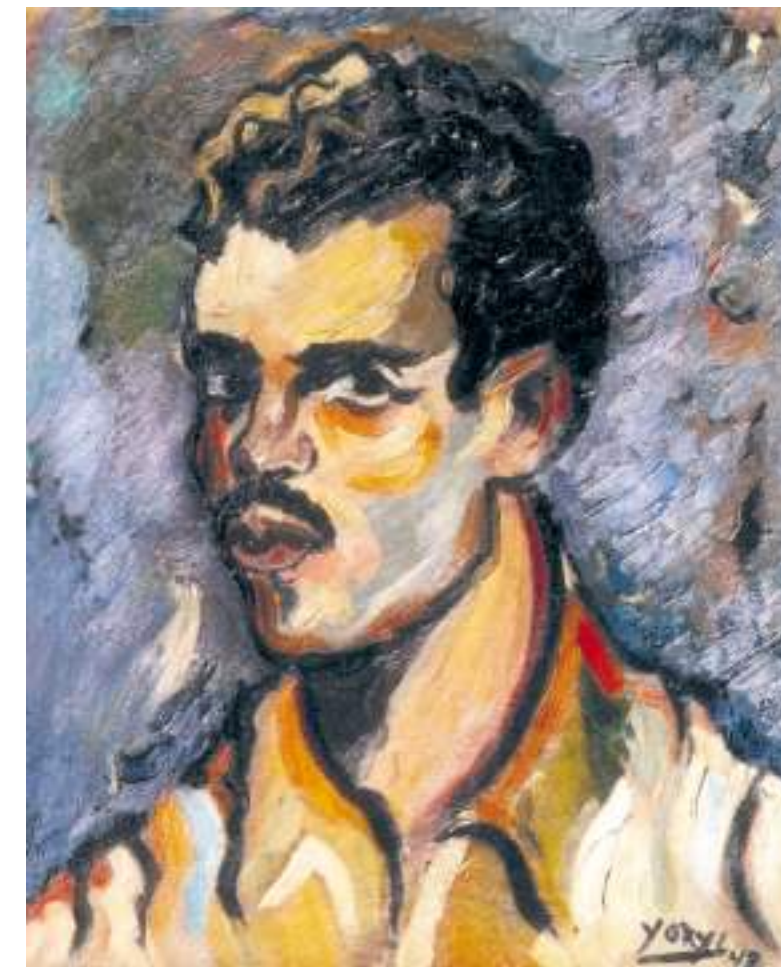


con figuraciones convulsas, caracteriza el tono expresionista de Nidia Serra, frente al cual Eligio Pichardo ofrece mayor adhesión e identificación. Su vínculo con el expresionismo se sustenta en la sinceridad personal, manifiesta condición desgarrada y deforme. Desde el inicio de la década de 1950, esa dicción se expresa dentro de soluciones barrocas y realistas que se vuelven violentas caricaturas en la medida en que sus temas humanos son un pretexto de denuncia frente a la opresión social. Suro y otros críticos

Guillo Pérez | Sin título | Mixta/cartón | 69 x 57 cms. | 1964 | Col. Vilma Báez Vda. Pellerano.

Joseph Fulop | Las ninfas | Óleo/tela | 77 x 67.3 cms. | Sin fecha | Col. Román Ramos.

le consideran «uno de los mejores pintores latinoamericanos dentro del expresionismo». En este tenor se reconoce que al citado maestro de La Vega le corresponde una posición de expresionista de primacía. Desde su «Autorretrato» con la cabeza rasurada (óleo 1945), Darío Suro manifiesta además un expresionismo personal con el tema de la muerte y el dolor: «La Medida» (óleo 1949), «La Fiebre» (óleo 1946), «Flautista» (óleo 1952) y la serie de «Plañideras del Caribe» (1952), entre otras. El crítico Horia Tanasescu anota en 1955 tres grandes fases en la obra de Suro: lírico-dramática, expresionista y abstracta, refundiéndose los dos últimos lenguajes en obras fechadas entre 1959 y 1965, entre ellas «Homenaje a Kennedy» (acrílica, 1963). A esta refundición de idiomas se acoge Delia Weber, autora de la obra «Círculo» (óleo 1955), paisaje con dramático árbol seco muy expresionista.



Yoryi Morel | Retrato de Radhamés Mejía | Óleo/tela | 60 x 51 cms. | 1948 | Col. Rafael Del Monte.

En la década 1950, autores y obras revelan el auge del expresionismo como paralela lingüística que predomina frente a otras. Esta adhesión instintiva, resultado de la situación opresora que se vive y cuya internalización es inevitable en los espíritus más sensibles, permite apreciar a Yoryi Morel apartándose muchas veces de su luminosa paleta, tendiendo a ejecuciones de tonos dramáticos en los que impera el negro, la gruesa línea y una atmósfera densa. Es un momento en el cual la depresión y la idea del suicidio le revelan como expresionista, sumándose espontáneamente a pintores más jóvenes como Radhamés Mejía, Guillo Pérez, Silvano Lora, Paul Giudicelli y Carlos De Mena, este último ubicado en Nueva York, sus obras «Autorretrato» (óleo (1950) y «Desnudo con Sombrero» (óleo 19...), representan un momento significativo en un pintor luchando con sus personales angustias o depresiones ocasionadas por la soledad.

La producción más expresionista de Silvano Lora es el núcleo de cuadros que exhibe en su primera individual (1953): «La Gente» (muchacho con llave), «Madrugadores» (óleo), «Pareja» (óleo), «El Ángel Rojo» (óleo),..., en los cuales la deformación, el intimismo y la transfiguración de los temas transmiten dosis de espiritualidad sobrecogida y dramática. No se trata de un expresionismo brutal, descarnado y denunciante como el ofrecido por Radhamés Mejía en «La Matanza de los Haitianos» (óleo 1962), «Familia» (mixta 1960) y «La Tortura» (óleo 1962), elocuentes iconos testimoniales de una época nacional férrea y opresora.

Mejía trilla intermitentemente su producción expresionista y testimonial hasta los primeros años del decenio de 1960, en el que Guillo Pérez produce una obra expresionista que, de un rampante abstraccionismo puro, le lleva a desembocar en figuraciones como «Los cazadores» (óleo 1959), «Personaje con Armadura» (óleo c. 1960) y «Cabeza No. 6» (mixta 1964). No sucede lo mismo con Paul Giudicelli, quien desde una figuración expresionista: «San Sebastián» (óleo 1950), «Pareja y Caballo» (óleo 1953), «Los bañistas» (óleo c. 1953), «Ceremonia» (óleo 1953) y «Golfillos» (óleo 1952),..., desemboca organizadamente en soluciones abstractas sin exclusión del expresionismo. Reconocido como oficiante de un «atractivo expresionismo que se propone ser de América», con mucha claridad formal dejó sentir su mensaje dentro de un expresionismo geométrico parecido al de Picasso (1937), la mayoría de las veces abstracto y en otras ocasiones con una presencia figurativa visible.

Otros artistas pueden traerse a colación a propósito del expresionismo dominicano (Azar García, Cestero, Balcácer, Dionisio Pichardo,...), muchos de los cuales manifiestan el lenguaje andando los años 1960, período en el que se amplía vigorosamente, constituyéndose en corriente visual predominante.



José Gausachs | Egipcia | Mixta/tela | 49 x 31 cms. | 1945 | Col. Familia Gausachs.

2 | 3 La paralela de la abstracción



Ubicado en París pintaba Jaime Colson un cuadro que tituló «Japonesa» (óleo/cartón 1926) que era la antítesis de otros cuadros de índole figurativa que había realizado durante sus años de formación en España e incluso en la Ciudad Luz, centro de las vanguardias modernas. La obra «Japonesa» es una interpretación en abstracto, posiblemente de su compañera Toyo Kurimoto. Las definiciones de esta obra son las siguientes: «Un ojo, el corte cabelludo de paje y una silueta que se percibe sentada entre secuenciales barras verticales que alteran algunas horizontales. Es un icono constructivo en el cual dominan gamas amarillas y que recuerda el Art Déco, de moda para la década 1920. Otra imagen de Colson, que ilustra el texto *Vocabulario* del libro *El Hombre que Había Perdido su Eje*, de su amigo Tomás Hernández Franco, publicado en París en 1925, se asocia a la implica-

Jaime Colson | Japonesa (fragmento) | Óleo/cartón | 41 x 33.5 cms. | 1926 | Col. Museo Bellapart.

ción racionalista del arte abstracto, más bien a la no objetividad y a la alternativa que rompe la predominante servidumbre de los lenguajes imitativos de la realidad.

Después del antecedente dominicano que representa la abstracción constructiva y cubista de Jaime Colson, muchos años después, una compatriota suya, Ninón Lapeiretta, ejecuta, hacia 1940, varias acuarelas en las que transcribe las sensaciones espirituales que le produce la música wagneriana. Se trata de formas lineales tan puras como el cromatismo, todo lo cual expresa inmaterialidad, ritmo y sensaciones. Las acuarelas wagnerianas, de las cuales se conoce públicamente una, se coloca a mucha distancia de 1953, año en el cual formalmente el arte abstracto establece su registro en Santo Domingo como planteamiento y ruptura opcional; una ruptura allanada en Europa a partir de los pintores post impresionistas, los fauves, los cubistas, los expresionistas y los del bauhaus alemán, escuelas o tendencias de las que se desprenden las siguientes asociaciones lingüísticas: Cubismo analítico - Dadá - Orfismo - Suprematismo - Constructivismo- Surrealismo Abstracto - Abstracción Pura - Concretismo - Expresionismo Abstracto - Abstracción Geométrica - Informalismo - Neoplasticismo - Tachismo - Minimalismo - Cinetismo - Op Art - Abstracción Lírica - Abstracción Latina - American Abstracción - Abstracción - Abstracción-Abstracción...

El término «abstracción» y las otras denominaciones apuntadas resultan variantes y conceptos que se asocian a esa corriente lingüística (la abstraccionista), que representa la antítesis de los lenguajes figurativos. La conciencia y la necesidad de abstracción, escribió Pieter Mondrian en 1941, se desarrolló lentamente. «En sus orígenes fue practicada intuitivamente, sólo después de siglos de creciente transformación del aspecto natural, surgió una abstracción más aparente, hasta que finalmente el arte plástico fue liberado de las características particulares del sujeto y objeto. Esta liberación es de fundamental importancia puesto que el arte plástico revela que las características particulares velan la pura expresión de la forma, el color y las relaciones. En el arte plástico la forma y el color son los medios expresivos esenciales. Sus propiedades y relaciones mutuas determinan la expresión general de una obra. La abstracción no solo establece la forma y el color más objetivamente, sino que revela en forma más clara sus propiedades». **230**

En un texto anterior, fechado en 1937, Mondrian había establecido que «Aunque el arte está fundamentalmente en todas partes y es siempre el mismo, dos inclinaciones humanas principales y diametralmente opuestas aparecen en sus variadas y múltiples expresiones. Una aspira a la creación directa de la belleza universal, la otra a la expresión estética de sí misma, es decir, aquello que no piensa y experimenta. La primera intenta representar la realidad objetiva y la segunda subjetivamente». **231**

230
Mondrian, Piet.
Arte Plástico y
Arte Plástico Puro,
Pág. 5.

231
Idem,
Pág. 78.

Históricamente, el primer artista abstracto se localiza en la remota etapa primitiva de la humanidad, en donde el hombre sustituyó la representación realista del paleolítico por unas visiones estilizadas, geométricas e ideográficas que constituyen la sistematización del pensamiento o «visiones abstractas del entorno». Y, si el primer artista de aquellos tiempos fue el hombre mesolítico o el neolítico, el primer artista del siglo XX que formula una teoría de la abstracción fue el ruso Vasily Kandinsky, quien entre 1910 y 1913 ejecuta una serie de obras que denominó «Impresiones, Improvisaciones y Composiciones». En 1912 publicó un tratado fundamental que tituló: «De lo Espiritual en el Arte», en el cual sustenta que «la armonía del color y de la forma debe basarse únicamente y exclusivamente en el principio del justo contacto con el alma humana». De acuerdo a esta postura trata él de explicar lo inexplicable e inescrutable: «los valores abstractos del co-



Joseph Fulop | Sin título | Óleo/tela | 41 x 48 cms. | 1952 | Col. Museo Bellapart.

lor y la forma despegados por completo de la representación, siquiera velada de la naturaleza o del objetos». En este sentido pensó Kandinsky que «toda forma y color tiene su contenido y sus propia necesidad interna: una necesidad interna que es independiente de la realidad de los objetos externos y que se abre al sentimiento...» 232 Con las ideas y las «composiciones» pictóricas del ruso Kandinsky nació el arte abstracto, una de los grandes revoluciones artísticas de la modernidad, «por lo que tiene de ruptura con todo pasado icónico y de búsqueda de una nueva realidad». 233

¿Qué es el arte abstracto? Lo abstracto no se ocupa de cosas reales o imaginadas, sino de cosas sentidas. Cada obra abstracta es en sí misma realidad. Desde este punto de vista, los artistas abstractos abandonan toda clase de modelo y dibujan dibujo, pintan pintura y esculpen esculturas. Si algún elemento o planteo temático se refiere en una obra

232
Kandinsky, Vasily
De lo Espiritual en
el Arte, 1912.

233
Lozano B.,
María del Mar.
Las Claves
Del Arte
Abstracto.
Pág. 3.



Darío Suro | Sin título | Acrilica/cartón | 41 x 81 cms. | 1955 | Col. Familia Suro Franco.

234

Rueda, Manuel.
Dos Siglos de
Literatura
Dominicana,
poesía (I),
Pág. 505.

abstracta, debe entenderse como mera indicación sustraída de ese otro lado cognoscitivo que representa el inconsciente humano. Ella se vuelca como sensaciones del espíritu. A estas aclaraciones debe añadirse que el artista que cultiva la abstracción «busca soluciones plásticas o estéticas manejando exclusivamente medios visuales».

235

Avelino, Andrés
en Rueda, Manuel/
Hernández Rueda,
Lupo. Antología
Panorámica (...)
Op. Cit.,
Pág. 99-100.

La creación mental o del subconsciente en cuanto a enajenar el objeto sensible, para separar las cualidades del sujeto e ir directamente a la esencia o revelar el espíritu, comenzó a ser una experiencia dominicana que se plantea, inclusive, con anterioridad al decenio 1950, en el cual el arte abstracto aparece como lenguaje demoledor. Antecedente de la visualidad abstracta había sido la abstracción literaria planteada con el desarrollo de nuestra poesía moderna, en donde pueden localizarse imágenes emocionales y subjetivas sobreponiéndose a las reales u objetivas. En ese planteo de imágenes esencia-



les, indirectas y subjetivas, se inscribió sobre todo Andrés Avelino, quien se hizo visible como poeta postumista y luego metafísico. Se afirma que sus poemas relacionados a la zona filosófica «expresan el mero valor estético» al no tener vinculación con realidad alguna, incluidas la ideológica, la sentimental y la vivencial. 234 Léase un fragmento poético del referido autor que a continuación se cita: «Naturaleza / Vida / Caos / Nada / $A + b - 1$ / Perpendicularismo / Sol». 235

Darío Suro Sin título Acrílica/playwood 122 x 75.5 cms. 1954 Col. Familia Suro Franco.

Darío Suro Sin título Acrílica/playwood 172 x 137 cms. 1953 Col. Familia Suro Franco.



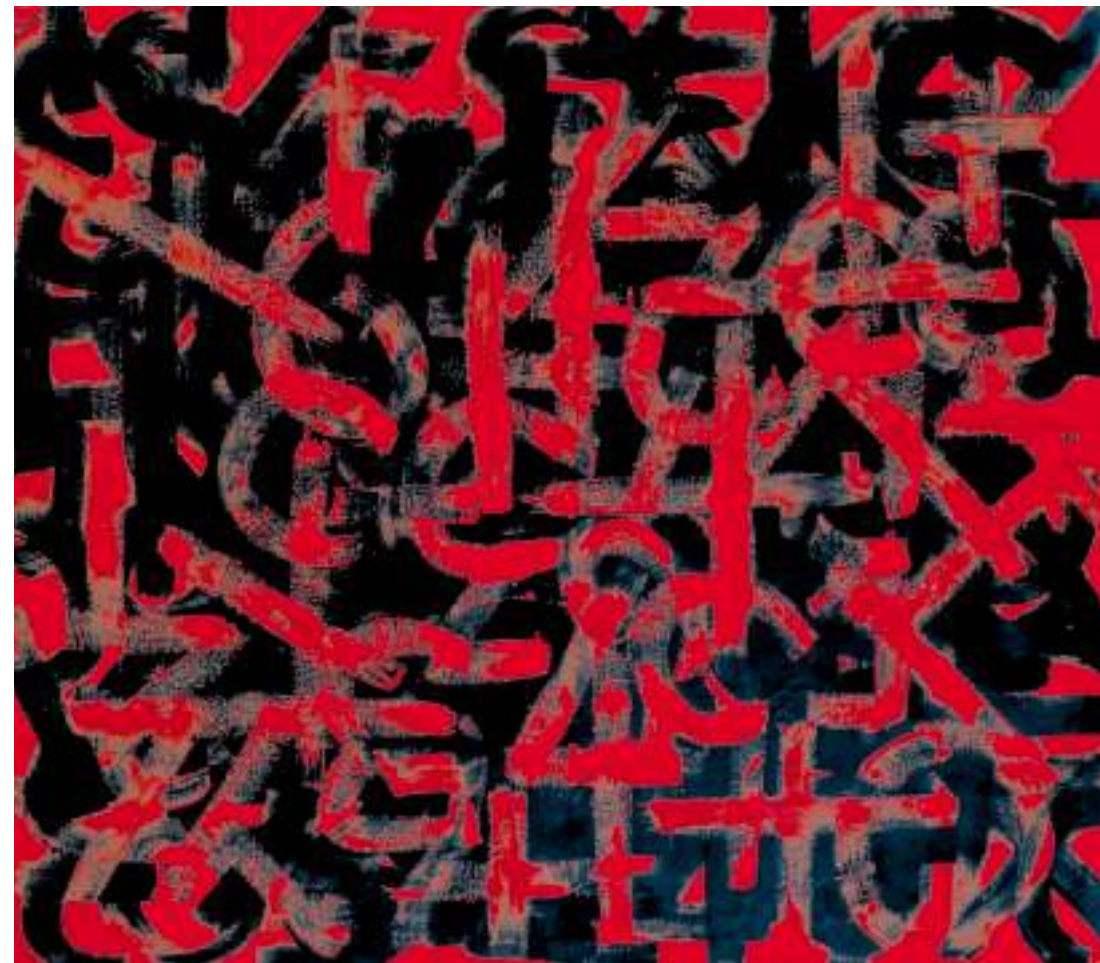
Darío Suro Sin título Acrílica/tela 91 x 61 cms. 1964 Col. Familia Suro Franco.

236

Díaz Niese, Rafael
Cuadernos
Dominicanos de
Cultura, N°12,
agosto 1944,
Pág. 8.

Una discreta, subterránea o tal vez elocuente orientación hacia el abstraccionismo, hacia la interioridad y hacia la pureza poética prosiguió durante la década del 1940, período en el que Rafael Díaz Niese publica sus «Notas sobre el Arte Actual», en las que reflexiona sobre diversos lenguajes de la vanguardia europea, deteniéndose sobre la abstracción, como concepto y hecho artístico contemporáneo. En esas relaciones él señala: «La palabra abstracto parece atemorizar a muchos de los que sienten interés, pretenden sentirlo, por las cosas del arte. ¡cómo si todo el arte, no fuera primariamente, un arte abstracto!» 236

Las imágenes y referencias que se registran como antecedentes, vía los poetas modernos y vía la postura orientadora de Díaz Niese, fueron esbozando una base ideológica de la abstracción dominicana en las artes visuales. Para que la misma fuera pronunciada



Darío Suro Sin título Acrilica/tela 100 x 110 cms. 1959 Col. Familia Suro Franco.

a la manera de Vasily Kandinsky, «como principio del justo contacto con el alma humana», fue simultáneamente conjugación semiabstraccionista, en planteos antinaturales que no abandonaron la figuración. En esta relación vale anotar el ciclo cubista de Colson (1926-1928), los dibujos sobre pandereta de José Gausachs (1940), el geometrismo figurado de Lothar en «Pugna» (óleo 1946), las reducciones surreales de Granell y algún paisaje de los que pintó Suro en su estadía en México, reducidos a meros espacios cromáticos.

La abstracción dominicana como estado de pureza indescriptible, emergió como lenguaje visual con el parisino cubismo del Colson y los desapercibidos «fingers painting», con los cuales debuta la autodidacta Ninón Lapereitta en la memorable Exposición Nacional de 1941. Es doce años más tarde cuando un exiliado pintor de Hungría, llama-



Darío Suro Sin título Acrilica/tela 107 x 122 cms. 1959 Col. Familia Suro Franco.

237
Tanasescu, Horia
Loc. Cit.,

238
Idem, El Caribe,
marzo 1º de 1953,
Pág. 13.

do Joseph Fulop (n. 1898), realiza en la ciudad capital la primera exhibición de pintura abstracta. Registrada el 5 de mayo de 1953, el crítico Tanasescu escribe las siguientes impresiones: «A Fulop se debe una manera decidida y definitiva la introducción del arte abstracto en el país. (...). Recibido con especial interés por la crítica, pero fríamente por el público, Fulop logró, no obstante, romper el hielo de muchos prejuicios, facilitando de tal manera la tarea de muchos de sus compañeros de arte que hasta entonces se habían abstenido de recurrir a las soluciones abstractas o se habían esforzado por disimularlas lo más posible». **237**

Con anterioridad (febrero 1953), Fulop había debutado como escultor en una exposición colectiva organizada por el Círculo de Artistas en la Alianza Francesa, en la que «presenta la primera escultura abstracta que se hace en el país». **238** Repentino escul-



Darío Suro Sin título Collage 74 x 54 cms. 1982 Col. Manuel Salvador Gautier.

239
Valdeperes,
Manuel
El Caribe,
octubre 11
de 1964.

tor y pintor conocido, afirma Valdeperes que él había militado en el movimiento expresionista de Budapest y se había asociado al desarrollo abstracto de París, antes de viajar a la República Dominicana, en donde residió diez años (1948-1958) aportando su experiencia a la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que fue profesor. En 1949 registra su primera individual, de temas figurativos «pero de tendencia hacia una formulación subjetiva del concepto pictórico que anunciaba su concepción de la pintura abstracta. En efecto, tres años después el artista se nos presenta ya disolviendo completamente la objetividad exterior (...). Su medio de expresión es el color; pero el verdadero valor de su pintura no se concreta en él, sino en la excitación íntima que este contiene. Yuxtaponiendo colores, combinándolos obtiene una gama liberada de la exposición positiva del color». **239**



Darío Suro Abstracción Mixta/cartón 20 x 26 cms. 1963 Col. Ceballos Estrella.

240

Lozano B.,
María del Mar
Op. Cit.,
Pág. 39-45.

241

Idem,
Pág. 46.

242

Tanasescu, Horia
El Caribe, junio
7 de 1953.

A los treinta y dos días de la muestra abstracta de Fulop, celebra Darío Suro una exposición retrospectiva (junio 7 de 1953) en la que reúne un conjunto de obras que, además de cubrir 12 años de trabajo, permite que se distingan tres ciclos fundamentales: el figurativo, el expresionista y la época abstracta. A estos ciclos se añade una breve etapa semicubista. La retrospectiva se registra al retornar el pintor del Viejo Continente en donde se desarrolló como agregado cultural en la Embajada Dominicana de Madrid (1950-1953). Para entonces, en la Europa de la posguerra comienzan las corrientes abstractas, «alejadas de la frialdad del arte geométrico y sus tendencias concretas, aunque estas también resurjan». Es un momento en el cual la estética de la figuración enfrenta una crisis y se «destaca como tendencia más importante la abstracción lírica o informalismo que sería el paralelo a la «action painting» estadounidense». 240 Wolfgang Schulz, conocido como Wols, Jean Dubuffet, Georges Mathien y Jean Fautrier son los abanderados del «arte informal». Constituido en movimiento, aparecen varios grupos informalistas españoles el final de la década 1940 y durante la del 1950. Modest Cui-xart y Antoni Tapies forman parte de uno de esos núcleos, al que se añade después el Grupo El Paso, cuyo desarrollo entre 1957 y 1960 se produce en Madrid. 241 Darío Suro, quien continuó acentuando su ciclo expresionista en España, coincide espiritualmente con una disolución del elemento literario de su discurso para quedarse en la conceptualidad pictórica que representa el desenlace de su rotunda abstracción. Tanasescu se refiere a esa transformación cuando escribe: «La exposición retrospectiva que el pintor Darío Suro inauguró recientemente en los salones del Instituto Cultural Dominicano-Americano, puede ser considerada sin ninguna reserva como un acontecimiento artístico de primer orden y como un ejemplo elocuente de lo que puede realizar el talento cuando es sostenido e iluminado por una constante preocupación en el artista de no engañarse a sí mismo ni engañar a los demás (...)./ Además, la exposición retrospectiva de Darío Suro es un acto de coraje, en cuanto que, pesar de que el autor no ignoraba que su nueva modalidad abstracta no podría obtener de golpe unánime y espontáneo aplauso por parte de un público notoriamente tradicionalista, no ha vacilado en renovar el recuerdo de sus admiradoras obras anteriores, prefiriendo correr el riesgo de las comparaciones poco halagadoras, antes que dar a entender haber renegado de su pasado artístico. Todo lo contrario, Darío Suro, para quien el arte abstracto no representa ni una seductora aventura ni una oportunidad para esconder debilidades detrás de un lenguaje reservado a los «iniciados», demuestra haber sentido la necesidad de poner en evidencia las verdaderas raíces de su última producción y, al mismo tiempo, de someter su obra anterior a una revalorización dentro del amplio horizonte de su visión». 242



Gilberto Hernández Ortega | De la serie Astral | Cera/cartón | 66 x 51 cms. | 1964 | Col. Museo Bellapart.

243

Fulop, Joseph, poesía referida por Tanasescu, El Caribe, diciembre 6 de 1953, Pág. 13.

Tanto la muestra de Fulop como la de Suro produjeron reacciones adversas entre quienes estaban acostumbrados a la figuración o sencillamente no aceptaban que la abstracción pura fuera arte. Estas reacciones continuaron al registrar Fulop, prontamente en diciembre de 1953, una segunda muestra personal de arte abstracto para la cual redacta unos versos de autoproyección y convocatoria que se cita a continuación:

«Esta no es una invitación / Para mostrarte arte / Es apenas una invitación / A un paseo / Para su búsqueda en mi jardín. / En este paseo cuanto miro es mío. / Cuanto tu veas es tuyo y tú eres su centro. / Yo puedo tirar de un cordón / Pero si su voz crece en una canción / Es tu canción, / Tuya sola / En tu corazón / Y en tu boca».

243

En relación a esta novedosa experiencia que asocia pintura y poesía, escribe Tanasescu: «Este poema, que el pintor imprime como un manifiesto en el programa de su segun-

A partir de las presentaciones que asumen Joseph Fulop y Darío Suro como artistas abstractos, se puede hablar de un itinerario dominicano impulsado y secuencial del arte que modernamente pautó el precursor Wassily Kandinsky con su primera acuarela abstracta (1910-1913). Cuarenta años después de esa experiencia de formas inmateriales, el lenguaje abstracto puro, traza una paralela comprobable en este país antillano, aunque marcado por la intermitencia y la refundición con otros lenguajes. La paralela que el idioma abstraccionista provoca en el ambiente que integran los artistas, los críticos y otros intelectuales desde 1953 hasta 1964, es realmente llamativa. Dado este impacto, es necesario preguntar: ¿cuáles registros individuales y expositivos relevantes explican la proyección y sumersión del lenguaje abstracto en el arte dominicano? ¿Cómo reaccionaron la crítica y el público frente a un lenguaje disoluto de la tradición figurativa?



da exposición de arte abstracto, recientemente inaugurada en el Instituto Domínico-Americano, encierra algunos principios fundamentales de su estética: «El ideal de una total fusión entre el artista y su obra en el momento de la creación y, según las posibilidades, la necesidad de fusión entre el espectador y la obra en el momento de contemplación artística». Un total de 20 acuarelas y 10 óleos conformaban la exposición. Cada obra se acompañaba de un poema.

Darío Suro | Oculto (fragmento) | Mixta/papel | 55 x 82 cms. | 1962 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

Gilberto Hernández Ortega | Astral | Mixta/cartón | 65 x 50 cms. | 1964 | Col. Wenceslao Vega.



Tomando en cuenta que Joseph Fulop es el pionero de la abstracción en la escultura (exposición febrero 1953) y en la pintura (individual mayo 1953), a partir de esos registros él reconfirma que su adhesión al lenguaje puro fue consecuencia de su transformación pictórica, bien como expresionista, bien como experiencia humana que responde a una tradición moderna europea. Hasta el momento en que decide abandonar el país (1958), Fulop reconfirmó un discurso abstracto, objeto de debate filosófico o re-

Paul Giudicelli | Sin título | Óleo/tela | 72 x 52 cms. | C.1950 | Col. Ramón Francisco.

Gilberto Hernández Ortega | Ser Astral | Óleo/tela | 1964 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.



Paul Giudicelli | Muchacha con un pescado | Mixta/tela | 103 x 78 cms. | 1962 | Col. Manuel Salvador Gautier.

flexión crítica y objeto también de reconocimiento (premio de pintura en la Bienal de 1956) y de identificación por parte de artistas nacionales que asumen la abstracción de manera directa o indirecta durante la década.

Protagonista decisivo del momento en el cual la abstracción pura hace su registro visual en el arte dominicano es Darío Suro, cuya retrospectiva (junio 1953) provocó reacciones diversas por tratarse de un pintor nacional que colocaba junto a arquetípicas obras figurativas, otras que representaban la disolución de la realidad objetiva: «diznos de un auténtico sentido abstracto», como bien señala Carlos Ferreira, quien observa además que «en las obras abstractas nos encontramos con los elementos básicos de su anterior producción: lo racial y lo mágico. El primero se conserva en las formas que integran sus estructuras y el segundo continúa constituyendo la esencia espiritual de toda su obra.



Paul Giudicelli | El buey | Óleo/tela | 120 x 117 cms. | 1958 | Col. Museo de Arte Moderno.

245

Ferreira, Carlos
texto en
Cuadernos Hispanoamericanos,
reproducido en
La Nación, julio 22
de 1953, Pág. 9.

Sus telas: «Homenaje a Esquilo», «Naturaleza Muerta» y «Composición», son una muestra del tránsito del localismo (obra figurativa) a una forma plástica universal que representa la condensación abstraccionista». 245

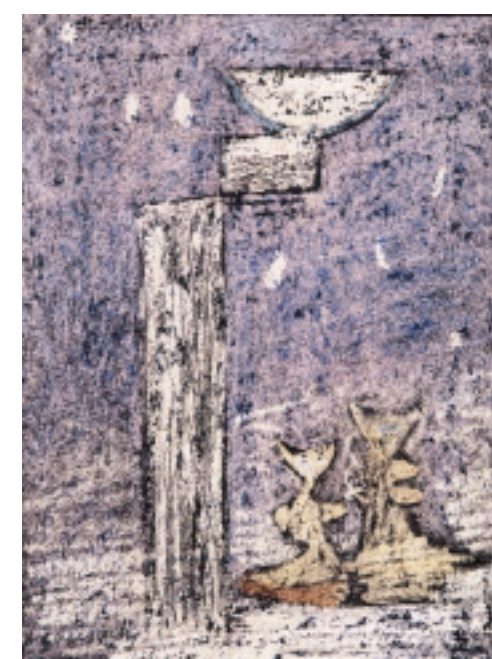
La obra abstracta de Suro, la cual aflora de su nervio tanto como de su experiencia de residir en Europa, se convierte en una explosión discursiva en el medio newyorkino. Un nuevo viaje se origina, no por razones diplomáticas, como en México y en España, sino porque la sospechosa mirilla del trujillismo se levantó como una amenaza ante su independencia artística, negada a pintar retratos del tirano. Esta circunstancia provoca que amigos íntimos le aconsejen abandonar discretamente el país. Su encuentro hacia el inicio de la década con el informalismo europeo, eminentemente abstracto, se refuerza con el deslumbramiento de la llamada Escuela de Nueva York. Esta vivencia de



José Gausachs Sports men Óleo/cartón 76 x 57 cms. Sin fecha Col. Brugal Gassó.

Suro aflora en una entrevista con María Ugarte, apreciando ella que «aunque parezca extraño, su período español había de desarrollarse fuera de España, al trasladar su residencia a Nueva York, en lo que él designa su tercer período, del cual él dice: «El tercer período es quizás el más largo y al mismo tiempo es tan logrado como el mexicano. Fue realizado en Nueva York después de pasar por algunos momentos diferentes como el de mis comparaciones numéricas, que no constituyen en realidad un período». Agregando la crítica: «Fue una etapa de metamorfosis», según él la llama, aunque un crítico del Herald Tribune la bautizó como la lucha de ser español con la tierra. «Por esa razón», explica Suro, «Yo y algunos críticos le llamamos el período español. Hay mucho barro, mucha tierra, mucho contenido en él».

Y, como ejemplos característicos de ese período, cita el enorme collage propiedad del



Banco BHD, titulado «Noche y Día» (homenaje a Kline), «La Trama» de esa misma institución bancaria; «Misa Negra» de la Cancillería, «La Casa del Sordo» (homenaje a Goya) de la colección de Manelic Gassó y señora, «EL Toro» de la señora Josefina Espinola y «Safari», de la Casa Brugal (...).

El pintor vegano, al preguntarle que cuáles eran concretamente las influencias foráneas en su obra, respondió utilizando un pintoresco y expresivo lenguaje figurado: «Los in-

José Gausachs Abstracto en azul Mixta/papel 35 x 26.5 cms. Sin fecha Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

José Gausachs Sin título Lápiz/papel 20 x 25 cms. Sin fecha Col. J. A. Wittkop.

246

Ugarte, María
El Caribe, octubre
31 de 1981,
Pág. 16.

gredientes que yo recogí en México, España y Estados Unidos, fueron de muy buena cocina. Cociné en esos países lo que debía cocinar pictóricamente, porque, sin duda, de todos los grandes medios algo se recoge. Y al que no tiene nada que recoger le faltan manos y visión interior».

Prosiguiendo con la entrevista, agrega Ugarte: «Ahora bien, fue en Nueva York donde Suro obtuvo su mayor experiencia pictórica, donde, a pesar de trabajar ocho horas en una factoría durante diez años, en esa universidad aprendió a ver desde un ángulo internacional. Claramente hablando, dice el artista en forma enfática: «No tengo cómo pagarle a Nueva York, ciudad donde se creó una de las escuelas más importantes de este siglo (...). Sería interminable contar lo que representa pictóricamente, lo que yo aprendí en esa gran ciudad (...)».

246



La Escuela de Nueva York, que lleva al extremo más pronunciado numerosos alcances o métodos de los ismos modernos: lirismo expresionista y surrealista, espontaneidad dadaísta y espiritualismo kandinskiano del color, asociando además la presencia de artistas europeos en plena madurez con sus obras emblemáticas, provoca la aparición del movimiento del «expresionismo abstracto», extendido desde 1935 hasta los años 1960. Es común en este movimiento «el énfasis concedido al acto de pintar, a la expresión sub-

Delia Weber | Paisaje | Óleo/cartón | 46 x 70 cms. | 1963 | Col. Familia Coiscou Lantigua.

jetiva y sin modelo, a la consideración de la energía creadora como un medio que puede llegar a una situación catalítica por un proceso consecuente de la fuente anímica de la naturaleza artística. (...) El nombre de expresionismo abstracto lo acuña el crítico de arte (...) Roberto Coates para denominar a Pollock, Motherwell, Still y Hoffman y se extiende a toda la pintura estadounidense no figurativa, que no sea de tipo geométrico».

247 Es decir, pintura de acción, de goteo, chorreada y gestual. Darío Suro es testigo del momento culminativo del abstraccionismo estadounidense, del cual recoge influencias y sobre el cual escribe algún texto que incluso se publica en el país nativo. En 1954, el diario «El Caribe» difunde su escrito «La Pintura en Nueva York: Dos pintores americanos» (...), artículo en el que enfoca a Stuart Davis y Fritz Glarner.

248

247

Lozano B.,
María del Mar.
Op. Cit.,
Pág. 30-31

248

Suro, Darío.
El Caribe,
septiembre
de 1954.



Delia Weber | Sin título | Óleo/cartón | 44 x 60 cms. | 1959 | Col. Familia Coiscou Lantigua.



Delia Weber | Paisaje | Óleo/cartón piedra | 52 x 46 cms. | 1969 | Col. Nidia Serra.

Coincidentes o influidos, otros artistas nacionales asumen la aventura de la abstracción en obras situacionales. Unas veces sometiendo las figuraciones a elocuentes conjugaciones abstraccionistas y, en casos muy notables, asumiendo el derrotero de lo abstracto o conjugándolo de manera alterna.

Posiblemente es un dibujo realizado sobre lozas **249** y que forma parte del numeroso conjunto que expone Paul Giudicelli en su primera individual (1953), la obra que permite apreciar un influjo abstraccionista en su discurso plurilingüístico. Giudicelli prontamente va definiendo una particular propensión hacia la abstracción, muy visible en Clara Ledesma, quien al regresar de Europa en 1954 revela una purificación en el contenido discursivo, anteriormente narrativo, «encaminándose hacia soluciones de mayor sustancialidad del lenguaje abstracto». **250** Ella celebra una individual en la que exhibe

249

Horia Tanasescu,
El Caribe,
diciembre
20 de 1953.

250

Idem,
El Caribe,
mayo 6 de 1954.



algunas obras francamente abstraccionistas, entre ellas «Composición» (gouache 1954) que Valdeperes denomina «figuras» y cuya conceptualidad se vincula en cierta manera al surrealismo abstracto de Joan Miró.

El gouache citado permite que se aprecie a la Ledesma como una abstraccionista situacional que aprovecha el lenguaje para sustantivizar su discurso de figuraciones surrealistas, giro que puede apreciarse en el «Dibujo N° 5» de Jaime Colson, fechado en Cara-

Delia Weber | Sin título (fragmento) | Óleo/tela | 21 x 48 cms. | 1965 | Col. Familia Coiscou Lantigua.

251

Valldeperes,
Manuel
El Caribe,
diciembre
6 de 1963.

cas en 1954, al mismo tiempo abstracto, geométrico y con figuraciones surrealistas. Es una obra representativa del cubismo colonial de este maestro, tendencia a la cual se vinculan varios de sus discípulos (Faxas, Dionisio Pichardo,...), resultando además lenguajes alternativos en la conjugación abstracta. Los fuertes y desplegados esquemas del expresionismo de Eligio Pichardo tienen cierta relación con este cubismo antillano e igualmente con la compactada y copiosa geometrización de Paul Giudicelli, observable en cuadros que se inscriben entre 1954 y 1958, incluido «El Baño de Hojas», primer premio de dibujo de la novena Bienal, celebrada en el último año referido.

Antes de su desaparición física, el maestro José Gausachs (1888-1959) corona su elocuente mirada esencializadora y reductora de lo real produciendo obras más conectadas al abstraccionismo, entre ellas «Manigua Party» (óleo 1955), «Sputnik» (óleo 1956), junto a «Sport Men» y «Abstracto en Azul», no fechadas. En este lineamiento se expresa también Gilberto Hernández Ortega quien, desde unas figuraciones expresionistas orientadas hacia un tremendismo negrista, a veces poético, desemboca en abstracciones mágicas muy puras, que se vislumbran por ejemplo en «Composición en Azul» (óleo 1957), de rítmicos planos triangulares y formas mágicas que reiteran un ritmo blanco de filos y medias lunas. Esta obra es un premio de pintura de la Bienal del 1958, pero la serie de «Seres Astrales» es la que ofrece el mejor vínculo abstracto.

Las exposiciones bienales resultan el mejor ámbito para medir la paralela alterna de la abstracción frente a otros lenguajes que expresan la figuración. Desde la séptima Bienal celebrada en 1954, la catalogación de obras abstractas comienza a tener un continuo registro al mismo tiempo gratificada por el reconocimiento valorativo de los premios. En esta citada bienal fueron galardonadas dos obras: «Composición N° 28» (óleo 1954), de Joseph Fulop, y «Maternidad», (talla/ madera 1954) de Antonio Prats Ventós.

Dos premios también se otorgaron en la siguiente bienal correspondiente al 1956, cuyos expositores, en un gran porcentaje, revelan filiación al abstraccionismo figurado y a la abstracción pura. Enfocando a estos últimos, resultan elocuentes los nombres y el número de obras que representan el denominado lenguaje no imitable: Araujo, Fulop, Silvano Lora, Peña Defilló, Eligio Pichardo, Prats Ventós, Terrazas y Delia Weber.

De toda esta lista de representantes del arte puro, cuatro de ellos resultan destacables. El primero es Fernando Peña Defilló, quien luego de definirse básicamente con una obra «expresionista amparado en la gran fuerza del color», 251 que aun manifiesta en la primera individual que celebra en Madrid (1953), se orienta rápidamente hacia la abstracción como resultado del contacto con el informalismo español. En 1956, otra muestra personal le revela sumergido en la pintura no figurativa caracterizada por el dramatis-

mo y la sobriedad de la materia pictórica, alternando, en algunos cuadros, con la libertad del collage. Abstracción abierta, sobria y marcada con formas geométricas, sobre todo circulares, el pintor habla de esta experiencia europea y abstracta que marcan su destino apartado de dogma y normativa. Él señala: «Muchos años de experiencia europea me proporcionaron el dominio de los medios pictóricos y el ejercicio necesario para la ejecución del bello cuadro equilibrado y encerrado en sí mismo», agregando él que «seguía la pauta de la pintura entonces floreciente: el informalismo»./ «Esta escuela la viví y la palpé en mis años de formación más importantes, y por tanto marcó por mucho tiempo mi quehacer artístico. También me sirvieron esos largos años de sofisticación europea para mostrarme el verdadero camino y encontrar mi identidad como ser humano y artista». 252

A su regreso a Santo Domingo el informalismo de Peña Defilló se orienta a una geometrización constructiva, lírica y llana en la plasticidad cromática totalmente deslumbrante. Sus obras de la colección León Jimenes: «Principio» (mixta/ tela) y «Contrapunto» (mixta/ tela), premiadas respectivamente en 1966 y 1967, forman parte de una marcada reorientación discursiva de índole abstraccionista. Carlos Arean, quien fuera el primer director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, califica al pintor dominicano Fernando Peña Defilló y a tres famosos pintores sudamericanos, de «precursores del arte abstracto en América Latina». Los sudamericanos son el argentino Juan del Prete, el colombiano Marco Ospina y el uruguayo Joaquín Torres García. 253

Silvano Lora es otro pintor de importancia dentro de la corriente abstracta a la cual se vincula cuando viaja a Nueva York y a Europa (1955-1956) en donde su contacto con las vanguardias provoca obras ejemplares como su «Pintura» (óleo/ tela 1956), galardona en la VIII Bienal Nacional. La riqueza morfológica de la materia textural ofrece una personal adecuación al informalismo europeo, al cual se suma toda una producción que cubre un ciclo extendido hasta años iniciales del período 1960. La serie que titula «Movimiento y Estructura del Toro» (1957) e igualmente el conjunto sobre la tierra calcinada, movediza, quemada (1960), responden a un proceso de objetivación natural de impresión u observación abstracta. La elocuencia de la materia conseguida con esmaltes y pigmentos, así como el dramatismo de los conceptos que alcanzan tonos violentos, originan un acento general con el cual lo abstracto se impone a la posibilidad figurativa.

Delia Weber es la tercera individualidad que emerge como artista abstracta a partir del segundo lustro de los años 1950. Pintora activa de la intimidad, desde su aparición en los registros expositivos del 1930 y 1940, se le conoció adecuada a la figuración hasta

252

Ugarte, María,
entrevista a Peña
Defilló, El Caribe,
septiembre 14 de
1974, Pág. 5-A.

253

Ugarte, María,
suplemento
El Caribe,
diciembre
23 de 1978.

254
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe,
agosto 25 de
1963, Pág. 23

que concurre a una colectiva de mujeres, celebrada en 1955, en la cual expone el óleo «Círculo», de silueta expresionista sobre un fondo de disoluciones casi abstractas. Esta propensión espiritual hacia la pureza es evidente en el conjunto de cuadros de la individual que celebra en el Domínico-Americano (1956) y rampante en los dos óleos que presenta en la octava bienal del mismo año. El impulso expresionista de pinceladas vertido como catártico estado de ánimo o descarga lírica exaltan el color en su pureza, mezcla y contraste. Se trata de una ejecutoria elocuentemente abstracta que, como pintora solitaria, asume la Weber con decisión, espiritualidad y franqueza andando los años de 1960 y de 1970.

En las siguientes bienales, como son las que corresponden a los años 1958, 1960 y 1963, sigue revelándose la abstracción frente a otros lenguajes. En relación a la bienal de 1963



Valdeperes anota que en la pintura «están presentes todas las tendencias, desde las más tradicionales a las más modernas./ En cuanto a la escultura, esta abarca desde el clasicismo, la estilización figurativa, el indigenismo, hasta la abstracción pura». 254 Representantes de este último lenguaje resultan Antonio PratsVentós y Luichy Martínez Richez, escultores y además pintores con claros manejos abstraccionistas durante la década de 1960.

Rafael Faxas | Diseño de portada de libro (fragmento) | Historia de la Filosofía de Armando Cordero | 1956.

255
Lozano B.,
María del Mar.
Op. Cit., Pág. 8.

Escultor realista y monumental, Tony PratsVentós comenzó a alternar esos modos con propuestas abstractas que resultan un contagio del lenguaje tanto a nivel interno (Fullop, Walter Terrazas,...) como a nivel externo, en donde un gran número de escultores han definido la obra tridimensional apartada de la figuración, de las formas lúdicas, convirtiéndola en valor plástico per se. 255 Las esculturas premiadas en las bienales: «Maternidad» (talla 1954), «Ondina» (talla 1956) y «Figura» (talla en 1963) corroboran esa conceptualidad contemporánea eminentemente abstracta. PratsVentós no solo maneja la abstracción escultórica permitiendo que la materia hable por sí sola a partir de la conformación pura y exploratoria de la materia, sino que su discurso artístico cosecha una pintura abstracta, de planos concatenados y muy alejada de la conjugación gestual expresionista y matérica, pero dominada por el contraste refinado de las gamas cromáti-



cas. Es una obra abstracta de taller en la que este domínico-catalán ejerce sus dominios artesanales, pero con la materia pictórica.

El camino abstracto del escultor Martínez Richez adviene en vía hacia el dibujo y la pintura, manifestaciones que desarrolla con carácter simultáneo al de la obra tridimensional. Las reducciones conceptuales de la línea y la sumersión en la pintura de arraigo cubista como expresionista, le permiten elaborar un discurso de aglutinamiento abstrac-

Fernando Peña Defilló | Pez sol | Mixta/cartón | 60 x 50 cms. | 1958 | Col. Privada.

Fernando Peña Defilló | Sin título | Acrílica/tela | 150 x 101.6 cms. | 1980 | Col. Privada.

to: volumétrico, esfumado y resonante cromáticamente en la obra de dos dimensiones; abierto y libre en la obra tridimensional, aunque señalado por la perceptible referencia de la antillanidad, no importa la dimensión o la materia de la que se sirve para hacer escultura.

Otra individualidad que se radicaliza con la abstracción escultórica e igualmente en pintura es Antonio Toribio, quien se ubica en Nueva York e integra el grupo de los notables artistas latinoamericanos focalizado en esa urbe a principios de 1960. Su vocabulario abstracto es denso, inusitado y dramático, dado el uso casi absoluto del negro como materia pictórica, incluso para unos relieves que concibe en cemento vaciado sobre bastidor de cama en la que traza formas geométricas y simbólica. Este vuelco en la abstracción define una larga trayectoria de uno de los más dotados y originales artistas nacionales.



Las bienales de 1958, 1960 y 1963 permiten los registros de otros artistas que asumen la abstracción circunstancialmente o se definen como abstractos inevitables. Radhamés Mejía responde al primer caso con varios gouches ejecutados hacia el final de la década de 1950, de contextos oscuros y en los que se remarcan formas ovulares y nacientes, con líneas espontáneas, claras y con más de un color. Frente a pintores como Mejía se sitúa Paul Giudicelli, más coherente en la solución abstracto-expresionista de su trayec-

Fernando Peña Defilló | Marina | Mixta/cartón | 127 x 152.6 cms. | 1958 | Col. Privada.



Fernando Peña Defilló | Sol negro | Óleo/mixta/tela | 100 x 76 cms. | 1966 | Col. Thimo Pimentel.

256

Tanasescu, Horia
El Caribe, junio 14
de 1953, Pág. 11.

toria; y Guillo Pérez, un nervioso y sorprendente pintor del Cibao que, influido por el medio capitalino, por artistas abstractos y expresionistas, asume una conjugación intermedia con un protagonismo ascendente que culmina en la producción de textos gestuales, decisivos, líricos y oscuros que finalmente se apaciguan hacia el siguiente lustro de la década de 1960.

La abstracción o el abstraccionismo fue trazando la inevitable alternabilidad dentro de un proceso trazado, receptivo y conjugador que explica la modernidad del arte dominicano. Si bien este proceso fue abierto por artistas de la localidad que asumen la orientación más pura del arte abstracto (Fulop, Suro y Peña Defilló), la tendencia abstraccionista como conjugación reductora se planteaba antes del decisivo año 1953. El sintetismo de Gausachs, el surrealismo de Granell y el cubismo colsoniano de doble tiempo (parisino y local) se situaron en una antesala, en donde sólo faltaba el radical discurso que ausenta las formas objetivas ante una audiencia que, asombrada y perpleja, interroga si la gama cromática que se representa a sí misma, al igual que las formas dialécticas que representan valores plásticos, realmente se constituyen en un arte.

En esa audiencia, la duda y la negación respecto al arte abstracto puro se asociaban por igual al pintor convencional de mentalidad recalcitrante e incluso al partidario de la modernidad, además del esteta que no aceptaba la disolución radical de la realidad objetiva y del intelectual poco informado sobre las corrientes vanguardistas. Finalmente, el espectador que, como atestigua Tanasescu, recibió fríamente y sin entender la discursiva abstractas. Esta situación originó discusiones y reflexiones, algunas de ellas en el terreno público. Un ensayo titulado «Introducción al Arte Abstracto» que publicó Horia Tanasescu a raíz de la muestra de Fulop y Suro de 1953, seguido dos años más tarde (1955) por opiniones de Andrés Avelino y José A. Franquiz, quienes protagonizaron una discusión filosófica sobre la pintura pura, a lo que también se refiere Manuel Valdeperes en otra escritura de 1966. Los tres textos se transcriben íntegramente como acápites que completan una visión sobre una importante corriente en las artes plásticas dominicanas.

1 Horia Tanasescu: Introducción al Arte Abstracto. 256 / (Ensayo en ocasión de la exposición Retrospectiva de Darío Suro, en el Instituto Cultural Dominicano-Americano): «A pesar de haber transcurrido casi medio siglo desde la aparición de las primeras pinturas abstractas, no se puede decir todavía que esta modalidad artística haya ganado suficiente terreno entre la masa de expectadores de todo el mundo, para que resulten superfluas las tentativas de la crítica para popularizarla, como si se tratara de una realidad totalmente nueva./ En efecto, si es cierto que en gran parte hoy en día ha desapareci-

do el rictus irónico frente a las elucubraciones de tal arte, no se puede decir lo mismo acerca de la desconfianza frente a la sinceridad del artista, ni –claro está– de la antipatía, más o menos bien disimulada, frente a una actividad donde la fuerza discriminadora del espectador corriente tiene muy pocos puntos de ensayos./ Así, pues, doble es la tarea de quien quiere modificar la hostil pasividad del público frente al arte abstracto: demostrar que no hay tal intención de engaños y que el arte abstracto no representa ningún compartimento especial del arte ni, mucho menos, una actividad heterogénea que se le quiere agregar a la fuerza, sino que es una actividad artística perfectamente normal cuya rareza se debe sólo a un inacostumbrado aspecto de las formas expresivas y no a un revolucionario derrumbe de valores estéticos./ En efecto, si la expresión del artista es ni más ni menos que el hallazgo de la forma correspondiente a un momento



Fernando Peña Defilló | Orgánico | Óleo/tela | 65 x 50 cms. | 1957 | Col. Privada.



Guillo Pérez. Sin título. Óleo/tela. 105 x 50 cms. 1964. Col. Vilma Báez Vda. de Pellerano.

espiritual único y definitivo, claro está que no puede haber diferencia esencial entre las distintas expresiones artísticas, ni, por otro lado, puede no haber entre ellas profundas diferencias específicas, por lo cual es perfectamente acertado considerar cada obra de arte como un mundo aparte, no importa la categoría a que pertenezca.

En segundo lugar, si consideramos que la forma artística no es más que un vidrio transparente a través del cual el artista logra revelarnos realidades profundas y cercanas de su alma, es evidente que no tiene ninguna importancia si éste logra tal revelación mediante una composición de elementos más o menos identificables. Por fin, si estamos convencidos de que un verdadero artista no copia ni re-elabora la naturaleza, sino que la descubre, por lo cual él es el verdadero creador de sus figuraciones –imágenes fieles de su alma inspiradora–, nos parecerá obvio afirmar que, si hay que agregar el adjetivo abs-



tracto al mundo del arte, sería más acertado emplearlo para el arte en su totalidad que sólo para una sección del mismo».

«De todas maneras, lo que corrientemente llamamos arte abstracto, no puede ser considerado ni como una evolución, ni como una desviación del arte en su sentido tradicional, sino sencillamente como el producto específico de determinadas categorías de emociones estéticas; y si el descubrimiento de tales emociones no puede ser considera-

Guillo Pérez. Sin título. Óleo/cartón. 78 x 121 cms. 1964. Col. Vilma Báez Vda. Pellerano.

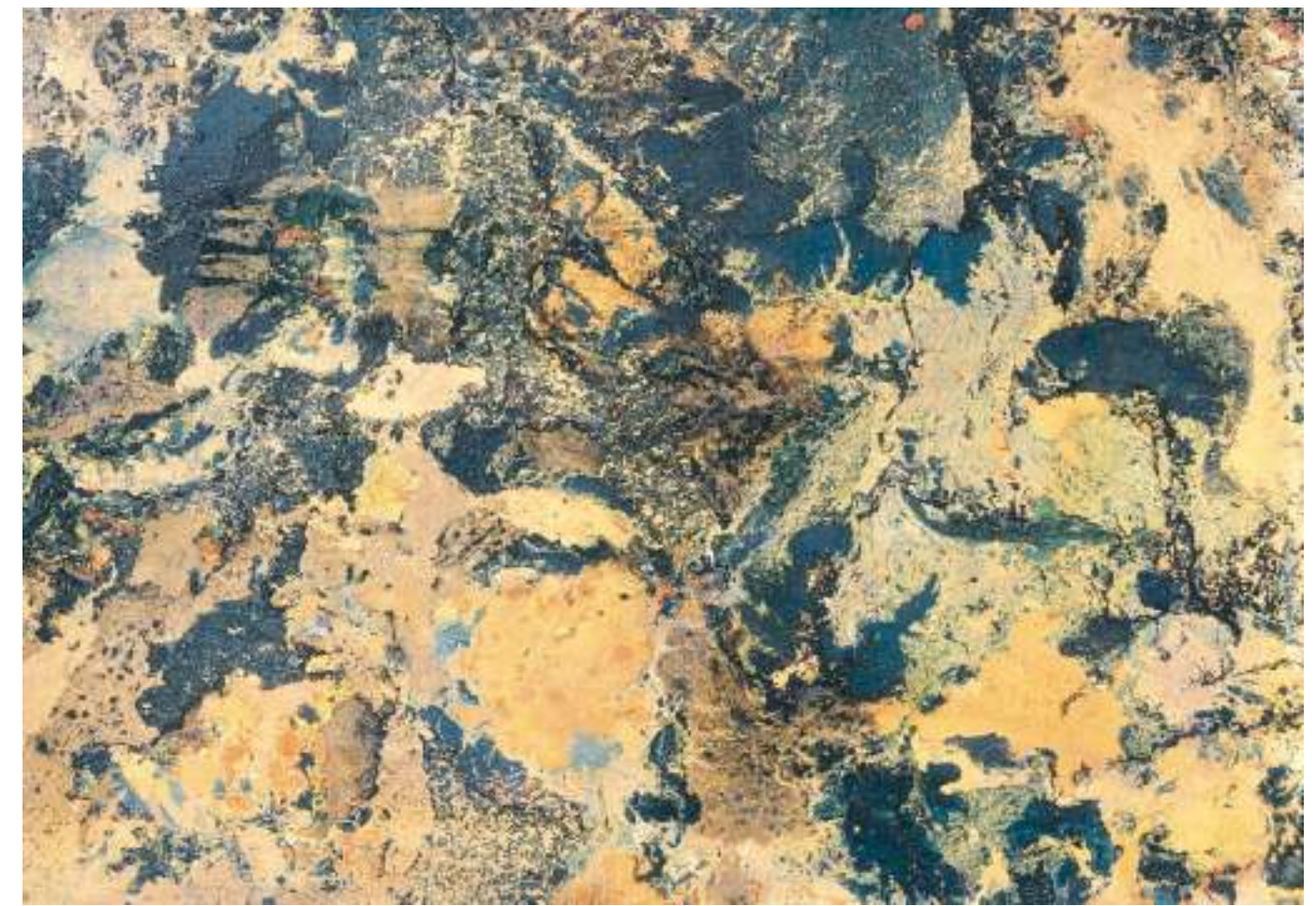
do como una conquista del hombre del siglo XX –nada más refinado espiritualmente que el hombre antiguo–, su adecuada y más consciente expresión sí que lo es, en cuanto el artista moderno no se ha liberado en gran parte de los prejuicios que han obstaculizado a los viejos grandes pintores y que todavía siguen limitando la fuerza de comprensión de las masas./ Ahora bien, si para comprender el arte abstracto hay que considerarlo ya no más como una nueva modalidad expresiva sino como la natural expresión de un nuevo objeto aparecido en el campo de la inspiración de los artistas, la búsqueda y el análisis de tal objeto es el punto de partida de toda investigación crítica». Modalidades Abstractas y Pseudo-Abstractas./ Antes que nada se debe observar que no todo lo que parece ser arte abstracto lo es exactamente, como tampoco lo que parece ser arte lo es realmente./ En general, se confunde el arte abstracto con un arte no figu-



Clara Ledesma | Diseño abstracto | Óleo/tela | 82 x 86 cms. | 1970 | Col. Familia Duluc Ledesma.

rativo, como si una composición de planos y de líneas tuviera menos derecho de ser considerada como una figura que la imagen de una mesa o de una silla. Por otro lado, es evidente que una imagen artística no puede ser clasificada según su mayor o menor parecido con alguna realidad de fuera del mundo del arte, sino según su más o menos bien lograda expresividad».

«Juzgando desde este superficial punto de vista se ha llegado a considerar como pertenecientes al arte abstracto obras que simplifican, deforman o geometrizan la realidad natural hasta llevarla a lo irreconciliable, **1** también han sido consideradas como abstractas las composiciones plásticas automáticas y asociativas; **2** las que traducen en símbolos más o menos explícitos alguna proposición conceptual; **3** o, al contrario, las que han traducido en caprichosos correspondientes geométricos las realidades perfectamente



Dionisio Pichardo | Abstracción | Mixta/papel | 26 x 37 cms. | 1976 | Col. Ceballos Estrella.

257

El Caribe,
marzo 13 de
1955, Pág. 7.

258

Idem, ver
nota al pie.

naturales; 4 en un plan más elevado, pero que esconde en sí un refinado automatismo, se confunden con las obras abstractas las que nacen del deseo de lograr lo puramente pictórico, sin tener en cuenta que si el arte es la imagen más genuina del espíritu humano no puede dejar de reflejar todas sus purezas o impurezas sin que sufra graves mutilaciones, suficiente para transformar tal actividad en una manifestación inauténtica».

En general, se puede afirmar que no hay arte abstracto y no abstracto, allá donde falta la emoción de la creación y la emoción de la contemplación. La obra que no es mensaje de nada –y nada es en el arte todo lo que no es mensaje espiritual– es artísticamente nada./ «El puro arte abstracto debería a lo mejor consistir en el equivalente plástico de la música, de manera que los colores y los dinamismos no tengan en sí más materialidad y más correlación con el mundo extra-artístico que los sonidos y los ritmos musicales. Ninguna asociación posible debería ayudar al espectador en la comprensión de tales obras, mientras, por otro lado, lo ya sabido acerca de determinados temas no tendría la oportunidad de sumarse a la visión del artista, ni para potenciarla, ni para desviarla».

«Claro está que si tal arte pudiera realizarse y si además se pudiera eliminar de la mente del espectador toda actividad asociativa –cosa que no logra ni en el caso de la más pura música–, el fenómeno tendría algo más bien de angélico que de humano y –dado su anacronismo– quedaría perfectamente ineficiente. También en este caso, lo abstracto puro se confundiría con el arte puro, realidad que nadie ha podido todavía bajar del mundo teórico de las ideas».

«Volviendo a un aspecto menos metafísico de la cuestión y considerando que la expresión artística varía según la calidad peculiar del objeto de la intuición, podemos afirmar que si este objeto es materializable, lo es también su relativa expresión. De aquí la posibilidad –grosera, por supuesto– de «escenificar» la mayor parte de las obras no-abstractas, cosa generalmente imposible en el caso de la pintura abstracta./ En efecto, la naturaleza está saturada de relaciones de colores, de movimientos, de sonidos y de masas que no llevan nombres determinados ni se constituyen en objetos localizables./ En otras palabras, la relación entre las cosas en sí mismas, una «cosa» tan concreta como las demás y al ser ellas llevadas al lienzo produce un tipo de arte que tiene tanto derecho de ser calificado como abstracto, como cualquier otra pintura de bodegones».

2 Avelino y Franquiz. Una Discusión Filosófica sobre la Pintura Pura. 257

Se trata de una polémica inédita entre José A. Franquiz, puertorriqueño, doctorado en filosofía, con muchos años residiendo en Estos Unidos en donde ejerce docencia y ha publicado diversas obras. 258 Este autor pondera la conferencia de Avelino sobre el

movimiento del espíritu moderno hacia la pintura pura; conferencia en la que el poeta y filósofo dominicano sustenta los siguientes criterios:

Desde la pintura antigua hasta el impresionismo se expresan en mayor grado ideas extra-estéticas mientras «en la pintura moderna, a partir del impresionismo, se debaten orientaciones genuinamente pictóricas».

El pintor clásico es un artista objetivo y lo bello solo reside en lo natural, en lo real. Para el pintor moderno la belleza no se capta solo en lo objetivo, natural, sino preferentemente en lo subjetivo, «porque para este el arte no es copia de lo real, sino una expresión del espíritu ante una vivencia de lo subjetivo expresada en una más o menos estrecha conexión con lo objetivo».

Para el arte subjetivo, «lo bello es algo que está en el hombre, más ampliamente en el



Horacio Read Abstracto Óleo/tela 62 x 76 cms. 1958 Col. Museo de Arte Moderno.

espíritu, porque el arte es un mundo de puros valores, no de objetos, figuraciones y cosas. Estos pueden ser elementos pasados por el artista para expresar valores artísticos, pero no son en sí los valores de lo bello... Pero lo bello no es psíquico (...) lo bello es esencialmente valente».

El arte antiguo usó colores, formas, objetos de toda clase para las figuraciones, pero esos recursos (colores, formas) modernamente han tenido que pasar por el subjetivismo.

Los teorizantes de la pintura moderna han visto con claridad el proceso del arte hacia la abstracción..., pero ese proceso va más allá de pintura abstracta y cristaliza en la pintura pura.

El arte abstracto de Mondrian y Kandinsky no es puro arte abstracto, todavía en este arte hay elementos figurativos constituidos por figuras geométricas. «La pintura moder-



Antonio Prats-Ventós | Abstracción | Mixta/tela | 90 x 120 cms. | Sin fecha | Col. Privada.

na es un subjetivismo y abstraccionismo que rechaza el objeto y la realidad. Para ser abstracto, subjetivo, ideal o fantástico...».

En la pintura pura toda objetividad formal y geométrica ha desaparecido en absoluto. No hay ni deformación, simbolismo, ni subjetivismo alguno. «Solo la combinación armoniosa de colores sirve al artista para expresar el valor bello intuitivo».

«Tal como el artista musical que sólo pasa los sonidos como único elemento para expresar lo bello musical, el pintor puro del futuro, como Fulop, sólo usará los colores para expresar lo bello pictórico».

«La pintura pura es una técnica pictórica y no un estilo». 259

En una carta que dirige el puertorriqueño José A. Franquiz al dominicano Avelino discurre en la materia filosófica, deteniéndose en el tema de la racionalidad y su autonomía. En este asunto él arguye con razón «en la coherencia en acción (...) y desde este punto de vista ni el arte mismo puede quedar más allá de la razón». Argumentando que para explicar la pintura pura de Fulop, el filósofo dominicano no ha hecho otra cosa que razonar para hacerla inteligible. Sus conclusiones al respecto son las siguientes:

Como concepto cabal, como instancia epistémica, «no puede hablarse de pintura o música, o poesía o arquitectura o escultura pura».

Las artes «son vivencias e instancias que entre sí se relacionan y nosotros procedemos a relacionarlas, más las unas con las otras y estas a su vez con nuestras urgencias y motivos para hacerlas inteligibles y útiles en la experiencia de la vida creativa y armónica. Dentro de este plan hablar de lo puro es hablar de lo irracional, es referirnos a lo totalmente independiente». 260

Franquiz observa que «el arte moderno no rechaza el objeto. Lo transforma. Hace como Cristo con el dolor. Lo agarra y lo suelta hasta convertirlo en perla», coincidiendo con algunas apreciaciones de Andrés Avelino, como son las que se citan a seguidas:

«El artista creador es el instruido del valor estético en sí...».

«El valor estético de una obra de arte solo debe intuirse para gozarse y admirarse, pero no para imitarse ni menos repetirse».

«En una pintura figurativa no se expresa un paisaje, se expresa nuestro paisaje, el que hemos intuitivo y hemos podido expresar, que no podrá ser nunca igual al que nos sirvió de modelo».

«Nuestro paisaje o nuestro retrato pintado es el paisaje o retrato que pasó por nuestro espíritu, el que nuestro espíritu pudo ver y expresar».

«Lo bello es algo que está en el hombre, más propiamente en el espíritu, porque el arte es un mundo de puros valores».

259
El resumen de la conferencia de Avelino fue extraído del encabezamiento, o notas introductorias del El Caribe, Idem.

260
Franquiz, J.A. Fragmentos de Carta, 24 de febrero de 1955, en El Caribe, idem.

261

Avelino, Andrés.
Citado por
Franquiz,
El Caribe, idem.

«Un arte expresionista se ha manifestado cada vez que los problemas plásticos han sido desplazados por los problemas del alma humana atormentada». 261

En una respuesta de Avelino a Franquiz, el primero insiste en sustentar que «la pintura pura es una realidad valente que nadie podrá destruir, alegando, de paso, que ha dicho muy poco de lo que se puede y se debe decir de la pintura de Fulop, «lo cual no debe molestar a los pintores que no realizan pintura inobjetiva ni a los críticos que repudian la pintura moderna». A propósito, algunos párrafos que completan la posición suya respecto al pintor húngaro radicado en Santo Domingo e igualmente respecto al arte puro: «..En el caso de la pintura de Fulop. Para sustentarla públicamente como una original pintura inobjetiva pura, realicé por varios años detenida y objetiva investigación y pensé largamente sobre el problema antinómico de la esencia de lo pictórico. Sin duda, intuí el valor bello de la pintura de Fulop quien se creía realizando pintura abstracta. Así lo declaré a él desde el primer instante en la intimidad de su estudio. R estaba sólo hacer dos cosas: inquirir en discusión antinómicamente problemática el fundamento filosófico de una pintura pura y averiguar si alguien además de Fulop y antes que él había realizado tal inobjetividad valente pictórica. Aunque por razones económicas no podía visitar otros, para este especial interés me bastaba con visitar el Museo Metropolitano y especialmente el Museo de Arte Inobjetivo, el Gauggenheim Museum, de Nueva York (...)./ La categoría razón no ha encontrado una sola ventana para entrar en mi sistema. La he desconocido siempre, porque para mí es una categoría falsa, inexistente e innecesaria. Si razonamos, la razón no razona, quien razona es el espíritu. (...) Aún aceptando que esa falsa categoría razón sea existente no puede ser antinómica a la realidad irracional del valor estético, porque la razón, cualquiera que sea su concepción, no puede penetrar el mundo irracional de lo valente. (...) Nuestro espíritu tampoco puede penetrar la onticidad irracional del valor. Solo podemos intuirlo, preferirlo, rechazarlo, expresarlo o no gozarlo. Para esto no se necesita de la categoría razón, ni de la categoría penetración cognocente».

Andrés Avelino concluye señalando: «El valor bello pictórico puede ser intuido y gozado. Después podemos pensar y hasta discutir filosóficamente sobre lo valente visto y gozado. Es lo que he hecho sencillamente con la pintura pura de Fulop, intuí el valor bello de la pintura pura, lo preferí y lo goce.../ La pintura pura no es un puro absoluto, es simplemente la pintura inobjetiva en que la expresión de lo bello se obtiene con ausencia total de objetividades y situaciones. Es una pintura en que la objetividad se ha reducido a los colores».

3 Manuel Valleperes: Significación Íntima de la Pintura Abstracta y la No Figurativa de Hoy. 262 En este texto, el referido crítico comienza preguntando: «¿Arte abstrac-

to? ¿Arte figurativo? Existe cierta infusión entre estos dos conceptos. O, más exactamente, son los conceptos los que han creado la confusión. Digamos en primer término que ambos conceptos de la pintura –no figurativo y abstracto– son a la pintura anterior lo que la música es a la literatura: un reemplazo del relato por sugestión.

Expliquémonos. De la misma manera que la música es en esencia un mensaje, una confidencia del compositor al auditorio, también la pintura abstracta y la no figurativa intentan ser lenguajes. Además, no podemos perder de vista que un cuadro o una escultura que no han tenido un objeto de la naturaleza por modelo –como ha dicho Arp– son tan concretos y sensuales como una hoja o una piedra».

«Arte no figurativo es la forma de pintura en la que el espectáculo que dio origen al cuadro está deformado, transformado, recreado, y no es ya reconocible sino con dificul-



Antonio Prats-Ventós Sin título Óleo/tela 54 x 91 cms. Sin fecha. Col. Museo Bellapart.

tades; arte abstracto es aquel en que el pintor no pide siquiera ese contacto fecundante y crea su cuadro ateniéndose a sus propios recursos internos: corazón, voluntad, inteligencia».

«El pintor abstracto piensa que representar el mundo tal como se ve normalmente no es lo exacto para el espíritu de una obra de arte, sino que se diluye más bien en la intensidad del sentimiento que busca para llevarlo a su composición. Wassily Kandinsky inició la abstracción pura en Munich en 1910, llevándola a sus cuadros. Llamó abstracción al realismo del visionario y señaló que el observador debe aprender a mirar los cuadros como combinaciones de formas y color, como representación gráfica de un espíritu y no la representación de los objetos./ En este mismo sentido, Mondrian compuso cuidadosamente rectángulos y cuadrados en el equilibrio preciso, mientras Pollock, el más conocido de los pintores abstractos norteamericanos, usa una impetuosa aproximación emocional, buscando la rápida libertad de los sentimientos espontáneos. Su obra pertenece a lo que conocemos por expresionismo-abstracto./ Sin embargo, como ha señalado el propio Mondrian, nada hay más concreto y más real que una línea, un color y una superficie. Y así es, en efecto, porque abstraer, en definitiva, no es otra cosa que reducir algo a sus elementos esenciales por medio de un proceso de despojamiento de lo accesorio, lo circunstancial y lo secundario. Queda ese algo como quería Kandinsky, la representación gráfica de su espíritu».

«El arte no figurativo, en cambio, abarca, dentro de sus límites conceptuales, las tendencias diversas existentes, desde las rigurosamente ascéticas, geometrizzantes, intelectuales, que nos vienen de Mondrian, hasta las llamadas intuitivas –sensoriales y sensibles– situadas en la línea expresiva cuyos orígenes deben radicarse históricamente en Kandinsky./ Las particularidades de las dos grandes tendencias –la concreta y la intuitiva– que se advierten dentro del vasto movimiento no figurativo condicionan su propio destino y lo determinan. La tendencia concreta marcha hacia su desaparición como creadora de obras aisladas. El cuadro y la escultura de esta naturaleza tienden a fundirse en la arquitectura.

La otra tendencia –la intuitiva, la sensorial, la sensible– por ser la expresión de la vida espiritual del individuo, responde a exigencias y necesidades individuales profundas y se propagará a través de formas imprevisibles, en una siempre renovada continuidad del arte./ Hay poderosas razones para creerlo así, porque si lo representativo subsiste apuntalado por valores abstractos, ¿por qué no creer que lo figurativo puede ser punto de llegada en el futuro inmediato, pero partiendo de la configuración a la que hemos venido llamando abstracta?».

«La tendencia de muchos pintores modernos es la de alcanzar un punto en el que lo exteriormente representativo pierda su importancia y se convierta en una expresión interior de lo humano. En este proceso de reencuentro de valores hallamos a los pintores de la nueva figuración y del Pop-Art./ Pero, en definitiva, tanto el arte no figurativo como el abstracto han de ser juzgados en función de su autenticidad, partiendo de la hondura y la sinceridad del estímulo en que se originan. Estas dos tendencias no son incompatibles y deben coexistir, matizadas por los temperamentos y las intuiciones que determinan la creación artística».

El crítico Valdeperes publica su texto muy posteriormente al debate que el arte abstracto seguía provocando en 1960 a raíz de una entrevista que Ramón Lacay Polanco le hiciera al maestro Jaime Colson, quien le niega eficacia o validez al abstraccionismo co-



Antonio Prats-Ventós | Composición I | Mixta/tela | 120 x 45 cms. | 1989 | Col. Privada.

Antonio Prats-Ventós | Composición II | Mixta/tela | 120 x 45 cms. | 1989 | Col. Privada.

263

Colson, Jaime, referido por Ramón Lacay Polanco, La Nación, 30 de mayo de 1960, Pág. 19.

mo lenguaje significativo para el quehacer artístico de las Antillas. Colson declara: «No creo en el arte abstracto ni en el dogmatismo de las formulas (...). Considero que todos los ismos dejan algo. Los más fecundos han sido el cubismo y el surrealismo (...)./ No creo en el abstraccionismo (...). Todo arte tiene que tener una raíz humana. Todo arte es más o menos abstracto, pero su abstracción pura ha de ser en un sentido humano. Solo aquel que no siente, que no padece, que vive al margen de la vida, puede hacer arte abstracto. Este género es privativo de los países nórdicos, de los países fríos. A un latino no le cuadra el arte abstracto. Esta es una posición absolutamente falsa». 263

Partiendo de un arte carente de las fuentes continentales; de un arte antillano sustentado en la negritud y en lo primitivo, calado de manera viva, la posición anti-abstracta de



Milagros Jiménez Sin título Acrílica/tela 54 x 44 cms. 1981 Col. de la artista.

Colson fue rechazada por Paul Giudicelli, un declarado cultivador de la tendencia: «Yo creo en el arte abstracto (...). No estoy de acuerdo con Jaime Colson. El arte abstracto es lo más ajustado al sistema de vida del hombre actual. Todo arte de época es consecuencia de la forma de vida y del medio en que se desarrolla. Los que no lo entienden así, son retrógrados. El arte es parte del hombre y evoluciona con el hombre y la sociedad, tal como dijo Werman». Y aclara Giudicelli: «Por ejemplo, Kandinsky, con la pintura abstracta ha hecho lo que Stravinsky y Bartok hicieron con la música contemporánea; esto es, liberarla de lo tradicional en el sentido de la armonía, para introducir elementos nuevos. «Creo –agrega Giudicelli–, que en arte es difícil someterse a leyes extrañas y es el propio artista quien debe creárselos como parte integral para la buena ejecución de su obra. Considero que Colson está equivocado. Contrario a lo que él dice,



Luichy Martínez Richiez Erótico fantástico Acrílica/tela 102 x 76 cms. 1996 Col. Ceballos Estrella.

264

Giudicelli, Paul,
referido por
Ramón Lacay
Polanco,
La Nación,
mayo 31 de 1960,
Pág. 14.

nosotros sí debemos mirar hacia el continente, hacia lo universal, porque el arte en sí no tiene frontera./ En nuestro país (...) es notoria la lucha de nuestro artista para la superación y el logro alcanzado dentro de las corrientes más modernas del arte (...). La pintura no tiene límites, ni trabas, ni reglas y es el fruto primordial de la experiencia./ En una pintura abstracta (...) de un Pollock o un Joan Miró, hay tanto humanismo como en cualquier obra figurativa. Como dice Cirlot, lo grande del arte abstracto es que no dice nada, pero sugiere miles de cosas». 264

Cuestionado sobre el tema de la abstracción, Gilberto Hernández Ortega titubea para responder, declarando luego no creer en el arte abstracto, pese a que la orientación de su pintura ofrecía un indicador marcadamente abstraccionista. Contrariamente, tres mujeres pintoras «refutan las ideas de Colson». Una de ellas, Marianela Jiménez, se declara pinto-



Carlos De Mena | Abstracto Nº 11 | Tinta/papel | 29 x 36 cms. | 1951 | Col. Familia López González.

ra impresionista, pero manifiesta su creencia en el arte abstracto, alegando que este revela sentimiento. La segunda pintora es Nidia Serra quien, al enfocar la abstracción, argumenta que la sinceridad del arte es lo importante. 265 La tercera de las artistas es la veterana Celeste Woss y Gil, quien ofrece una respuesta basada en su experiencia: «El arte abstracto no es nada nuevo (...). Los primeros dibujos en las cavernas son totalmente abstractos; todos los primitivos son abstractos (...)./ Lo importante para el artista es dar lo que siente; no se deben imitar estilos. El artista debe ser sincero en su arte. Pero no por moda o tendencia debe dedicarse al arte abstracto. Aunque crea en él, yo no lo hago. Creo en el expresionismo, en expresar lo interno, lo que palpita en la conciencia. Creo también en lo figurativo y en el arte abstracto. Pero me interesa el expresionismo figurativo-instintivo. Yo estudié arte en Estados Unidos con un profesor que se educó en París y no me dejé influenciar por el estilo de él. El artista debe ser él y nada más que él». 266

A las voces artísticas que se declaran partidarias de la abstracción se suma Eligio Pichardo, un notable pintor que se autodefine ecléctico en su asimilación personal de estilos y lenguajes. «El abstraccionismo –argumenta– es cosa que ya no se discute porque es una escuela aceptada (...), es el lenguaje más directo de nuestra época creado por el hombre y basta que sea una expresión del hombre para que sea esencialmente humano, porque brota de lo más profundo de su ser». 267

El debate en torno a la abstracción invadió las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes en donde algunos docentes respaldaron los puntos de vista de sus colegas Woss y Gil, Giudicelli, Eligio Pichardo,... o asumieron posición contraria. Autodefiniéndose como pintor que cultiva la figuración, Pedro Llenas (estudiante de la ENBA) reconoce la validez del lenguaje abstracto histórico y universal, 268 en tanto el arquitecto Amable Frómata, profesor de Perspectiva, opina que «lo abstracto (...) no cabe en el arte ni en la arquitectura». 269 Con este cerrado criterio coincide el pintor Dionisio Pichardo, quien apoyando a su maestro Colson y declarándose seguidor del neohumanismo, considera que «lo abstracto es solo decoración». 270 Aun así Dionisio ejecuta algunas obras abstractas.

La posición de Colson a favor de un arte neohumanista y de fundamentación geométrica, pero inspirado en la antillanidad racial con rechazo a la abstracción pura y a todo vínculo que no fuera la propia latitud geográfica perteneciente, no contó con mucho apoyo favorable del sector artístico. Walter Terrazas, 271 quien se encontraba de regreso en Santo Domingo en donde realiza muestra individual, pondera el hecho de que las grandes obras de arte tienen base abstracta. Mucho más severo al juzgar la opinión del veterano maestro resulta el escultor Antonio Prats Ventós, quien manifiesta «respeto a Jaime Colson

265

Lacay Polanco,
Ramón.
La Nación,
junio 1º de 1960,
Pág. 14.

266

Woss y Gil,
Celeste,
declaraciones
referidas por José
Lacay Polanco,
Idem.

267

Pichardo,
Eligio
referido por
Lacay Polanco,
La Nación, junio 3
de 1960, Pág. 29.

268

Lacay Polanco,
Idem.

269

Arquitecto
Frómata, referido
por Lacay
Polanco,
La Nación, junio 4
de 1960, Pág. 14.

270

Pichardo, Dionisio
citado por Lacay
Polanco, Idem.

271

Terrazas, Walter
referido por
Lacay Polanco,
La Nación, junio 5
de 1960, Pág. 23.

272
Prats Ventós,
Antonio,
citado por Lacay
Polanco, Idem.

como gran pintor, pero querer hacer un arte racial es totalmente ridículo y negar el arte abstracto es negar lo joven en el arte».²⁷²

273
Contín Aybar,
Pedro René,
entrevistado por
Lacay Polanco,
La Nación, junio 7
de 1960, Pág. 9.

Algunos intelectuales ofrecieron también sus opiniones sobre el debate. El crítico Pedro René Contín Aybar pondera el alcance y las variaciones del lenguaje iniciado por el ruso Kandinsky.²⁷³ A su vez, Carlos Curiel opina «que no se trata de un problema de arte abstracto o figurativo, sino precisamente de buen arte». Por consiguiente, entiende «que en el campo de la abstracción se ha hecho arte y mal arte también, lo mismo que en el campo figurativo. Que un artista se incline a la abstracción o a la figuración es cuestión de tendencia personal».

La polémica provocada por Jaime Colson movió al crítico Jaime A. Lockward a escribir sobre el «Desarme de la crítica frente a ciertas manifestaciones del arte», argumen-



tando que las reacciones que produce todo arte nuevo, la abstracción y la incapacidad de opinión para juzgar en toda su dimensión esta tendencia, son los puntos de una ordenada reflexión que desarrolla el autor a partir del criterio de que «en el genio y en la libertad del hombre se cifra el poder de la creación artística».

Lockward observa que regularmente se tiene resistencia frente a toda forma nueva, sobre todo en el arte, en donde se suele preferir las formas clásicas, despreciando por tanto «co-

Carlos De Mena | Los jugadores | Témpera/papel | 60 x 46 cms. | 1958 | Col. Familia López González.

Carlos De Mena | Paroxismo | Tinta/papel | 61 x 46 cms. | 1957 | Col. Familia López González.

mo antiartístico todo lo que no es conforme a esa tradición», hace tiempo superada, en cierto sentido, como estilo artístico a seguir en el arte en general. Él toma como ejemplo de esa resistencia el movimiento de los impresionistas, que provoca en su tiempo una gran reacción contraria, pero que fue una nueva forma artística que terminó imponiéndose. Abordando el arte abstracto, él señala que, en mayor o menor tensión, en todos los centros de la cultura mundial contemporánea el abstraccionismo puro o el realismo del visionario, como lo llamó Kandinsky, está pasando la prueba de fuego con todas las floraciones artísticas que ha generado en las nuevas formas de pintar. Para Lockward, el abstraccionismo como «lenguaje artístico puro no permite la entrada de ninguna referencia servil de los objetos y, por ser precisamente una manera extrema del arte, se (...) nutre de un exceso de libertad que favorece la confusión y se presta a todo género de supercherías antiartísticas, al calor de lo cual encuentran su mejor campo de equilibrio los fomentadores de un arte espurio, aquellos que en alas de una supuesta originalidad cabalgan, sin frenos, por los fértiles predios fecundados por la ingenuidad y la ignorancia del público». Para el referido crítico del diario «La Nación», el abstraccionismo da lugar a un confuso problema que se agrava más por «la propia incapacidad de la crítica para juzgar en forma convincente la infinita variedad con que se manifiesta el arte abstracto, porque no hay normas específicas para establecer absolutos juicios de valor –universalmente aceptables– para este arte verdaderamente emotivo, poéticamente incomparable e indudablemente puro cuando llega a cristalizarse por el poder del genio, en una expresión bien lograda, según el concepto generalizado de Benedetto Croce».

Prosigue argumentando Lockward que la tendencia a deshumanizar el arte de que nos habló José Ortega y Gasset, y el extremado afán de los artistas por aparecer originales en sus obras, aún a costa de eliminar las armoniosas proporciones o el severo equilibrio que hacen presente la belleza, son totalmente ajenos a todas las normas estéticas tradicionales en que solía apoyar la crítica sus opiniones y apreciaciones con sus fundamentos más sólidos, asentados en la filosofía del arte. Él cita a Ramón Aznar, autor que se refiere al «desarme en que se encuentran los críticos de arte de hoy, frente a la infinidad anárquica de manifestaciones o estilos artísticos que escapan a la apreciación conjunta y que no se prestan a erigir categorías de valor conforme a la generalización de la crítica».

En su reflexivo texto, él concluye estableciendo: «Naturalmente, no llegará nunca a percibir la belleza el que todavía empecinadamente conciba el arte como una simple y fotográfica invitación de la naturaleza, ni el que sea capaz de deshumanizar el arte quitándole toda referencia anecdótica –todo lo que no es artístico en la obra de arte– para situar la inteligencia y la emoción desnudas frente a las obras del genio creador».²⁷⁴

274
Lockward, Jaime A.
La Nación, Junio 7
de 1960, Pág. 7.

2 4 Del neohumanismo replegado al cubismo colonial



Se afirma que el erudito y reflexivo filósofo José A. Franquiz era en realidad Jaime Colson, quien se encontraba en Santo Domingo desde 1950, asumiendo un activismo multiplicado en el terreno del arte. Desde la individual de 1951, sus obras figuraban en casi todas las colectivas. Nombrado Director General de Bellas Artes, abandonó prontamente el cargo, empero no se desvincula de la docencia, de la orientación de un núcleo de jóvenes pintores que le reconocían como el más conspicuo maestro nacional. Además de expositor y pedagogo, ejerce la crítica de arte con un tono inquisitivo, polémico, contemporáneo y vasto, firmando la escritura con el nombre de la identidad artística, con sus iniciales o con el seudónimo José A Franquiz. Un buen número de pintores, entre ellos Gilberto Hernández Ortega, Noemí Mella y Dionisio Pichardo, fueron sujetos de la opinión crítica de Colson.

Jaime Colson | Fiesta de Guachupita (fragmento) | Óleo/tela | 103 x 89 cms. | 1955 | Col. Museo Bellapart.

EL ESTILO NEOHUMANISTA. La presencia de Jaime Colson replegó hacia el país nativo la tendencia del neohumanismo pictórico del que se hizo partidario con una estética o estilo visual inconfundible, personal y remozado en el continente de la pertenencia, especialmente en las tierras marítimas y bajo el sol antillano. Hecha suya esa tendencia que también puede definirse como colsoniana, es válido preguntar: ¿Qué es el neo humanismo? ¿Cuáles aspectos identifican este nuevo humanismo visual? A continuación presentamos las respuestas pertinentes:

- 1 La sumersión en la tradición clásica del arte, desde el helenismo que exalta la serena belleza de la línea apolínea hasta el cambio dionisiaco del movimiento y del drama helenístico, desde la tradición revivida por el naturalismo renacentista hasta el refinamiento neoclásico que reinterpreta pintores de claridad formal, como Jean Augusto Ingres y Chasseriau, o vanguardistas, como Picasso.
- 2 La centralización en el sujeto humano como concepto primordial y temático, lo cual es una correspondencia con la filosofía clásica y renacentista que proclama al hombre como eje de todas las cosas: «Todo se explica con él y a partir de él», de acuerdo a la postulación de los griegos.
- 3 La revelación del drama humano y personal del artista, como terapia psíquica que recuerda a Sigmund Freud con su visión del desahogo del sueño, fundamento en el que se apoyan pintores metafísicos, simbolistas y surrealistas.
- 4 Tendencia visual que propugna por un orden lógico como revelación compositiva y de las formas, pero concebida en una dimensión moderna.
- 5 Correspondencia entre la mentalidad universal del artista y la de sus temas pictóricos y visuales.

El neohumanismo es un estilo figurativo cuyo foco y fundamento es el sujeto humano, hombre o mujer, y cuyos nutrientes son la tradición clásica erudita, idealista y plástica, así como la instropección freudiana y el morbo onírico del surrealismo. Estilo figurativo y moderno, este no debe confundirse con el verismo que representan el naturalismo, el realismo y el impresionismo, porque a diferencia de ellos, el neohumanismo revela el ser artístico vía el drama personal y social que representa. Es la proyección del subconciencia expresada por medio de la representación antropomórfica: ojos, bocas, manos, gestos, etnias, amaneramientos y sexualidad. Tal representación la remarca con una atmósfera de idealidad y poesía.

Desde la gestación postcubista, el neohumanismo de Colson recorre un amplio camino de numerosas estaciones: la metafísica, la de la paráfrasis de los temas griegos, la parada mexicana, la estación catártica, la del primer retorno antillano, la barcelonesa, la estación

de los frescos religiosos de Mallorca y otras estaciones que, a partir de 1950, traducen vivencias de la isla compartida, especialmente. En más de una exposición colectiva o personal, él muestra reflejos visuales de la trayectoria neohumanista, encontrando respuestas diferentes a las de su anterior viaje a Santo Domingo, en 1938. Situándonos en 1950, en doce años la situación cultural ha cambiado notablemente y existe interés hacia las artes. Su obra, el prestigio que le rodea y su recia personalidad, le convierten en un artista imán de los jóvenes con vocación creadora, quienes se acomodaron a una nueva orientación académica, dogmática, rigurosa, pero decididamente influyente. De acuerdo a Domingo Liz, su método de enseñanza ponía énfasis en los siguientes aspectos:

«Análisis riguroso de las formas y las estructuras del tema humano como fundamento esencial».



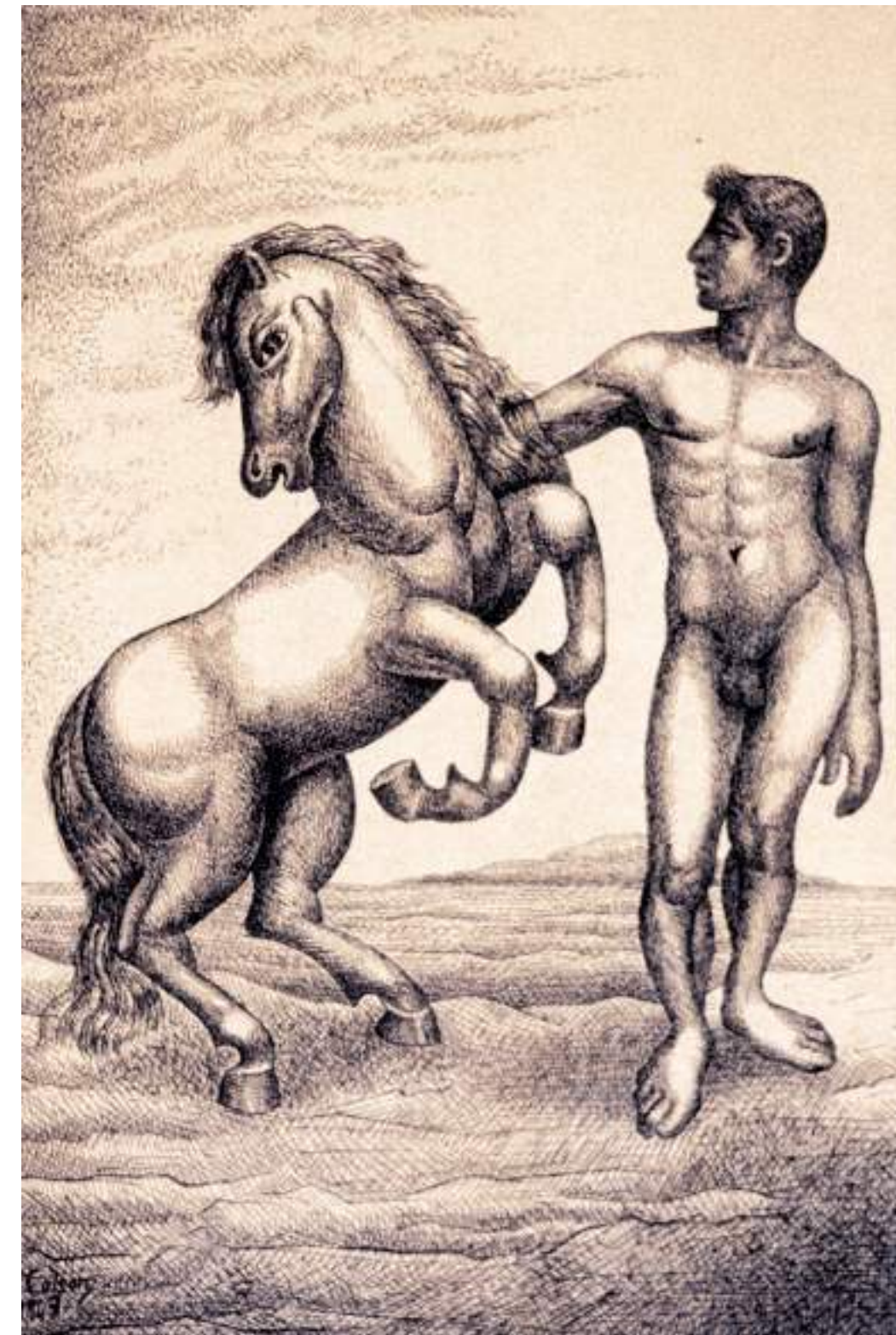
«Manejo de los medios pictóricos para concretar el análisis y para definir con fuerza las estructuras».

«El recurso de la línea para armonizar masas y planos de color y evidenciar por sí misma un universo donde las posibilidades de la vida orgánica podrían hacerse tangibles».

«La conversión del cuadro en una estructura donde cada parte debe estar ligado al todo armónico, en el juego de las formas y el color».

Jaime Colson | Tres adolescentes | Óleo/madera | 61 x 58 cms. | 1937 | Col. Pedro Haché y Alexis Haché.

Jaime Colson | Sin título | Óleo/cartón | 26 x 35 cms. | 1959 | Col. Museo Bellapart.



Jaime Colson | Muchacho con caballo | Tinta/papel | 41 x 30 cms. | 1967 | Col. Museo Bellapart.

275

Liz, Domingo.
Texto en Catálogo
Maestros
Dominicanos.
1980.

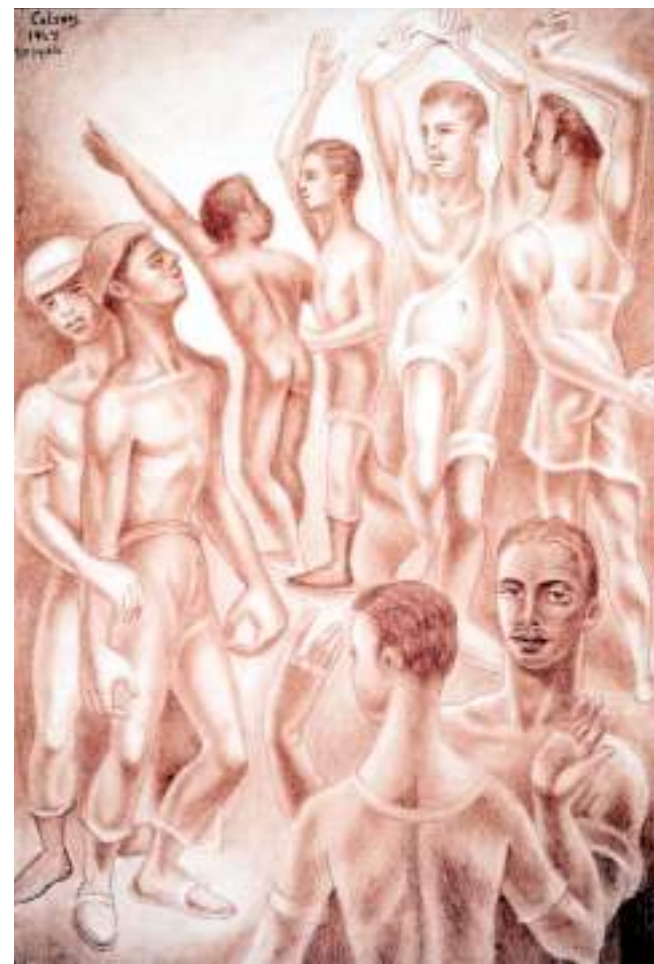
«El hurgamiento de la conciencia para poder penetrar más allá de lo puramente formal, para adentrarse en la percepción de los desgarramientos de la carne, para la concreción de los símbolos anímicos perdurantes. Esto es la proyección de las vivencias interiores».

Liz era un joven egresado de la ENBA cuando decide continuar su formación con Jaime Colson, cuyas lecciones despejaron problemas esenciales que enfrentaban muchos jóvenes que, al igual que él, estaban decididos en la carrera artística. Colson contradijo el tratamiento nebuloso del color. También negó la separación entre forma y volumen e hizo que sus alumnos excluyeran ese inefable surco negro: un cerco inflexible y recortante en el que se detenía inexplicablemente todo valor tonal 275

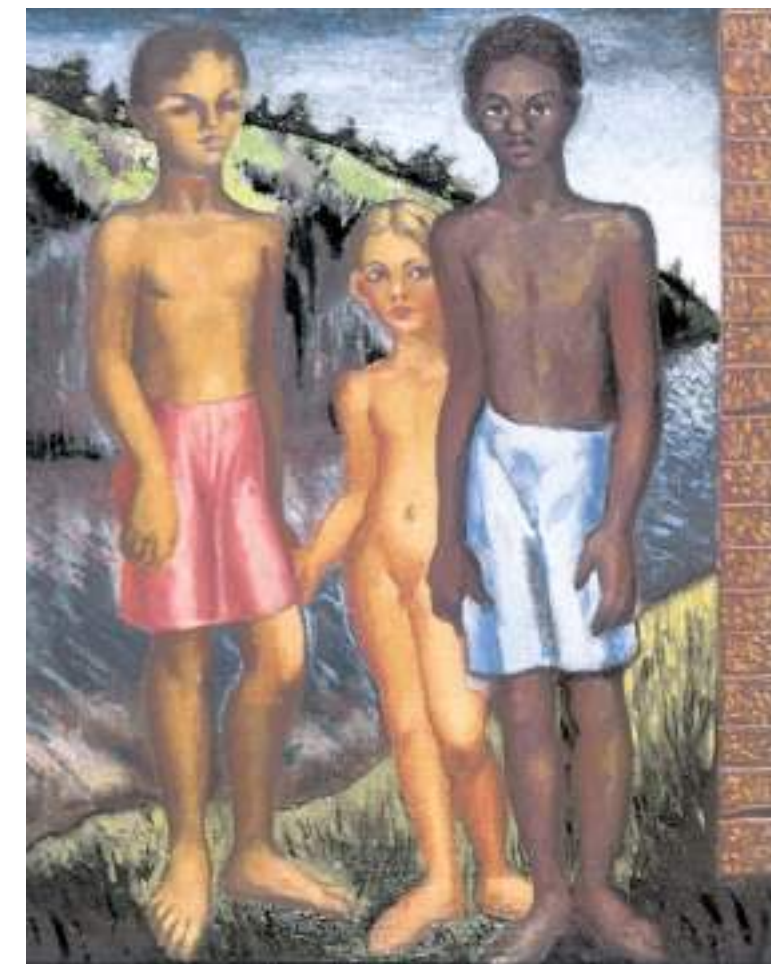
El método de la disciplina artística focalizado en el modelo antropomórfico más la pro-

yección de la interioridad personal que debía expresar la obra de todo discípulo, explica un canal del neohumanismo replegado de Colson en el país nativo. El regreso de este maestro a la patria es un retiro de la trashumancia mundana; un definitivo viraje hacia la realidad geográfica nativa de un militante artístico que repliega sus pertenencias y la sabiduría para simultáneamente desdoblarlas mediante la labor docente y el discurso visual reorientado. Las nuevas obras que produce Colson en medio de la isla son el segundo canal del replegamiento y el desdoblaje neohumanista. Sin embargo, debe distinguirse la versión del nuevo humanismo más clásico, de otra versión que se conjuga en el cubismo, importante lenguaje de la vanguardia moderna de principios del siglo XX.

El estilo neohumanista y sus implicaciones plásticas sirvieron de orientación al alumnado que asume los cursos de postgrado ofrecidos por Colson en Dibujo, Pintura, Técni-



Jaime Colson | Sin título (fragmento) | Sanguina/papel | 61 x 41 cms. | 1964 | Col. Museo Bellapart.



Jaime Colson | A orillas del río Camú | Óleo/cartón | 50 x 40 cms. | 1952 | Col. Museo Bellapart.

276

De Prentice,
Victoria.
El Nacional,
Suplemento
Dominical, enero
19 de 1969.

ca del Fresco y otras materias durante varios años del 1950. Sus influyentes cátedras crearon la base de una tradición académica que se fortaleció con el ancla de la residencia. Aún cuando se desvincula directamente de la ENBA, el taller personal de Santo Domingo se convierte en una escuela natural en donde ex alumnos y nuevos le buscan, le escuchan, observan sus obras y se nutren de su estética consagratoria de las formas ideales del cuerpo, transmutadoras de las necesidades interiores del maestro. Durante un ciclo alternó esa corporeidad humana que, sometida a la descomposición de la trama geométrica, es decididamente influyente también. Sin embargo, «un viaje a Haití en 1957 y la permanencia durante varios meses en aquel país le reafirma en el neohumanismo que será la característica predominante en su pintura. El elemento étnico africano existente en todo antillano adquiere extraordinaria importancia en sus figuras humanas». 276

Del ejercicio del maestro Colson en el país a lo largo de un cuarto de siglo (1950-1975) deriva un núcleo de pintores que personalizan el estilo neohumanista, definiendo una estela o un rastro visible que crea la sensación de escuela colsoniana. Los artistas, con vocabulario convincente, convierten el estilo en corriente de relevo expresivo, imitando las formas del maestro, recreándolas, o liberándose de ellas, aunque el canon «colsoniano» de la línea, del equilibrio y de la develación humana perteneciente sean de las características traductoras de la versión neohumanista.

El alumnado del maestro Colson es numeroso, distinguiéndose durante la década 1950 varias individualidades que expresan consecuente afinidad ideológica. Ocurre con Eligio Pichardo, personalísimo pintor expresionista que, antes de descollar en esta corriente, produce un conjunto de obras en 1951, cuyo temario y soluciones figurativas se emparentan con Colson, aunque también con Pascual y Vela Zanetti. Más emparentado con el maestro neohumanista resulta Domingo Liz, quien asume un temario tipológico de mulatos y negros concebidos con un exquisito dibujo de graña minuciosa y reiterada, fluctuando más hacia una peculiar independencia que hacia la imitación colsoniana. La tercera figura de este momento es Rafael Faxas quien, sobre todo, se identifica por un vocabulario geometrizado, razón por la cual será abordado en la manifestación del cubismo colonial.

EL LENGUAJE CUBISTA Y EL «CUBISMO COLONIAL». El cubismo es el movimiento plástico que produce el rompimiento definitivo con la imitación naturalista de la realidad, impulsando la verdadera modernidad. Su aparición oficial corresponde al año 1908, cuando «Las Señoritas de Avignon», de Pablo Picasso y «Casas en L'Es-

taque», de George Braque, fueron mostradas al público. Después, en 1909, la opinión crítica se refiere a los «Caprichos Cúbicos» de unos pintores que son afirmativamente anti-impressionistas y que fundamentan sus trabajos en base a una trama geométrica, con la que se obtiene la representación de profundidad y perspectiva.

Para el momento en que se dan a conocer los primeros trabajos cubistas, se efectúa la gran exposición retrospectiva de Paul Cezanne, pintor que llegó a establecer la necesidad de «tratar la naturaleza mediante el cilindro, la esfera, el cono». Este pintor, cuyos trabajos insinúan una construcción arquitectónica, determina que se hable de «cubismo cezariano», como un período precedente o causal al movimiento en sí, en el cual están presentes, además, las influencias de la escultura ibérico-catalana, caracterizada por la pureza de los volúmenes y la carencia del detalle y la escultura africana con su geometrización de las formas y la no expresión de sentimientos.

Si el llamado «cubismo cezariano» se caracteriza por la construcción arquitectónica del paisaje y por una representación geometrizada del hombre y los elementos –árboles, casas, botellas,...– en un espacio cerrado, sin perspectiva ni luz, los otros períodos cubistas que le siguen ofrecen sus propios caracteres. Entre 1910 y 1912 se produce la etapa del «cubismo analítico», cuyos temas preferenciales son la figura humana y las naturalezas muertas representadas en desdoblamiento, en parte de frente, en parte de perfil. El rechazo al modelo, a la volumetría, al color dominante, al interés luminoso, distinguen esta modalidad cuyo sello también es, como bien lo define David Sylvester, (...) «una estructura de planos semi-transparentes superpuestos con el color limitado a los grises y marrones claros, a veces resaltados con verde; 277 es decir, gamas antinaturales en una modalidad también llamada «cubismo musical», debido a la presencia de instrumentos como parte de los temas.

El «cubismo analítico» da paso al «cubismo sintético», que consistió en «no llegar a los cubos o a los planos a partir de los objetos, sino en reconstruir todos los objetos posibles, ordenando una especie de rompecabezas de polígonos o poliedros». En este sentido, lo que se efectúa es una congregación de partes independientes u objetos reales –periódicos, telas, cartón, madera– que produjo la técnica del «papel encolado» y del collage (inclusiones de elementos no pictóricos). Si con estos recursos extra-pictóricos se consiguió darle textura al motivo temático, la unidad se establece mediante un color profuso y enriquecido. Para entonces (1912-1914), a los nombres de Picasso y Braque (este introdujo palabras y números reproducidos en la pintura) se unen Juan Gris, Fernand Léger, Robert y Sonia Delaunay y Jean Metzinger, entre otros. El movimiento no sólo se manifiesta en la pintura, sino que tiene su expresión en la arquitectura con Char-

277

Sylvester, David.
Las Bellas Artes.
Enciclopedia,
Vol. 8, Pág. 256.



Jaime Colson | Marchanta | Óleo/cartón | 66.5 x 45.5 cms. | 1955 | Col. Museo Bellapart.

les-Edouard Jeannerex, llamado Le Corbusier, y en la escultura, con Alexandre Archipenko, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Pablo Gargallo y Julio González, entre otros. Con la Guerra Mundial de 1914-1918 concluye la etapa más creadora del movimiento cubista que se acompañará de búsquedas paralelas y posteriores. Entre esas búsquedas se encuentra la del «cubismo órfico», desarrollado por Robert Delaunay, siendo su característica absoluta el color como forma y tema. Otra manifestación es la del «purismo», opuesto a la emocionalidad y decorativismo que sus partidarios –Amadée Azañón y Le Corbusier– señalaron respecto de los cubismos órfico y sintético. En el período de la postguerra el arte occidental es influido por las aportaciones cubistas. Es para esta época que localizamos a Jaime Colson, como testigo y partícipe de este movimiento establecido por Picasso y Braque.



Jaime Colson | Carnaval en Haití | Óleo/cartón | 25 x 35.5 cms. | 1959 | Col. Museo Bellapart.

278

Díaz Niese, Rafael.
Cuadernos
Dominicanos (...)
No. 22, 1944,
Pág. 25.

La adhesión cubista de nuestro pintor tiene que ver con su llegada a París en 1924, pero, sobre todo, con la sugerencia del poeta Tomás Hernández Franco quien le convenció para que asumiera aquella manifestación todavía en vigencia y que para Colson, en su cultivo personal, tendrá una duración transitoria de dos o tres años, entre 1926 y 1928. Es cuando ejecuta la «Naturaleza Muerta en Homenaje a Picasso» (óleo/collage 1927), la «Naturaleza Muerta de la C» (óleo 1927), el «Bodegón con Pipa» (óleo 1928), del Museo de La Habana, así como otros cuadros en donde se evidencia la influencia de artistas de la época: Braque, Chirico, Leger, Matisse, Picasso y Soutine, a los cuales estudiaba contemplando las obras respectivas, atestigua Díaz Niese, reconociendo que el pintor dominicano asumía la actualidad espiritual del momento como manera de oponerse lúcidamente a la posibilidad del arte bonito y complaciente. 278



La mayor parte de la producción del cubismo parisino de Colson, o quizás toda, parece corresponder a los planteamientos del cubismo sintético, aunque algunas obras también respondan al concepto analítico, sobre todo por su configuración del hombre como tema. Hasta donde conocemos, tal parece que durante esta etapa Colson no acudió al uso extremo del elemento extrapictórico (papel encolado y collage) que con tanto entusiasmo comenzó a emplearse desde entonces. Sólo la arena mezclada con el óleo y

Jaime Colson Sin título Mixta/papel 41 x 30 cms. 1967 Col. Museo Bellapart.

Jaime Colson El joven campesino en la ciudad Óleo/tela 66 x 51 cms. 1956 Col. Museo Bellapart.

algún otro material reviste con discreción zonas, por ejemplo, en la «Naturaleza Muerta» (1927), que se distingue por la legible palabra «Anitte». Esa obra la expuso en México en donde celebró una exposición cubista en 1936 y sobre la que habla Xavier Villaurrutia, señalando que nuestro pintor «siguió inteligentemente la lección de lo que con justificación podría llamarse la sintaxis plástica del cubismo» y que «prefería entre todos los temas cubistas, la de George Braque, pero la lección de Picasso es más patente en las suyas». 279

En relación a la muestra que registra en México, Colson señala que sus cuadros expuestos «no eran verdaderamente cubistas, sino que eran más bien una versión libre del ya entonces muy difunto estructuralismo llamado cubismo». 280 Sin embargo, no es el caso discutir esta apreciación suya, cuando lo que buscamos es establecer la conexión

279

Villaurrutia, Xavier,
Presentación
Catálogo, México.
1936.

280

Colson, Jaime.
Memoria de un
Pintor (...)
Op. Cit. Pág. 55.



Paul Giudicelli Abstracto Óleo/madera 48 x 54 cms. Década 1950 Col. Ramón Francisco.

281

Liz, Domingo,
Loc. Cit.

del movimiento en el que participa este artista nacional y la proyección de lo uno y de lo otro en el devenir de la plástica dominicana.

Jaime Colson expuso en el país en febrero de 1951 y, aun cuando la muestra reunió trabajos de su trayectoria, incluye una obra titulada «Jesús con un Discípulo» (óleo/ cartón 1927), la cual se asocia al período postcubista. En la misma, el esquema geométrico parece operar un tránsito entre la desarticulación de su cubismo parisino y la figuración neohumanista y, si es significativo resaltar este registro, más importante es recordar que su llegada al país les dio la oportunidad a los jóvenes estudiantes y egresados de Bellas Artes de entrar en contacto con un hombre cuya experiencia y temperamento lo dotaban como un artista no improvisado. Como ha confesado Domingo Liz, el nuevo maestro en que se convirtió condujo a la «exploración de un mundo nuevo de la cosa concreta, definida». 281



Las obras cubistas o neocubistas de Colson con anterioridad al 1951, y a partir de este año, representan una referencia vital para la asimilación de unos planteamientos que influyen en el arte nacional.

Para entonces, nuestras manifestaciones plásticas modernas habían tenido camino en la figuración que se expresaba, bien a través del naturalismo e impresionismo, bien en el realismo, la surrealidad y el expresionismo, así como en las reducciones a las que se so-

Paul Giudicelli | Sin título | Óleo/tela | 96.5 x 190.5 cms. | Sin fecha | Col. Museo Bellapart.

metía el influyente Gausachs. Y, al hablar de una proyección cubista, no puede sostenerse cerradamente que su única explicación es el enlace París-Colson, porque, aunque este país vivía encerrado entre los límites impuestos por la dictadura de Trujillo, por lo menos este encierro no significó negación al tráfico de las informaciones culturales. Por otra parte, aunque el arte dominicano no había llegado, en su dinámica, a toda la vanguardia del siglo XX, ya que históricamente no había correspondencia con el desarrollo que se vivía en Europa, no debe perderse de vista la modernización que promovían muchos animadores culturales (gestores, críticos, poetas,...). Además, debe reconocerse que para su beneficio político o no, el régimen de Trujillo no bloqueaba el avance y las representaciones modernas.

Algunos pintores que anteceden a la llegada de Colson en 1950, y a su muestra perso-



Paul Giudicelli | Vendedoras de hojas | Óleo/tela | 111 x 139.5 cms. | 1955 | Col. Museo de Arte Moderno.



Rafael Faxas Sin título Óleo/tela 154 x 110 cms. 1956 Col. Miguel Faxas.

nal de 1951, habían manifestado propensión cubista. Sobre todo el pintor de origen judío Ernesto Lothar, autor de varias obras en las cuales la geometrización protocubista es evidente, especialmente en el cuadro «Pugna» (óleo 1946), premiado en la Tercera Bienal Nacional y localizado en la pinacoteca del Museo de Arte Moderno. Para entonces, el cubismo cezariano se había reflejado en algunos paisajes de Yoryi Morel, y los elementos de geometrización y africanidad de «Las Señoritas de Avignon» eran evidentes en la pintura de José Vela Zanetti, artista español cuyo prestigio es resultado de su trabajo en el país. Un óleo suyo, sin título y fechado en 1946, revela la influencia picasiana que fortaleció su temática racial sobre negros y mulatos pertenecientes a una realidad insular. En lo adelante, Zanetti reforzará su estilo con unas definiciones más concretas del color, que es lo que se geometriza, conceptualizando toda intención cubista en una figuración formal. Tal enfoque es materia del llamado cubismo colonial.

En su memoria de pintor trashumante, Jaime Colson define el cubismo como «una disciplina» y, si alguna otra definición categórica puede anotarse de esta etapa en la que se sumerge, tenemos que seguir a Darío Suro, ²⁸² quien elocuentemente sustenta que «el equilibrio de las formas, el nítido dibujo y el ritmo provocado por las líneas rectas y curvas, ponen de manifiesto la estatura de Colson en este movimiento, uno de los más importantes en la historia del arte. Y si esos atributos los dirige el crítico para juzgar una obra específica que es la que nos hemos atrevido a llamar «El Bodegón de la Pipa», debemos reconocer también que una claridad luminosa en color y representaciones le otorgan al cubismo de Colson una distinción particular. Por otra parte y frente a este estilo, el representante dominicano no es de los talentos menores cuya adhesión ha permitido recordarlo solo en la historia del movimiento. Lo señalamos para reconocer con J. M. Nash ²⁸³ que en el mismo «había artistas lo suficientemente jóvenes y decididos para pasar por el cubismo como una forma de adolescencia antes de descubrir sus propios estilos», aunque el estilo en que desemboca Colson es el neohumanista. Con éste y con su obra cubista se proyecta sobre la plástica dominicana. Y no es difícil establecer las relaciones a la luz de la introducción de sus trabajos en el medio local, en donde incluso teoriza sobre la estética cubista, tal vez para autofijar su retorno a ese lenguaje de manera reorientada y nacional.

En unas «orientaciones artísticas» recogidas en el primer número de la revista Hispaniola, editada en 1956 bajo la dirección del poeta Franklin Mieses Burgos, ofrece Jaime Colson las sustentaciones de su nuevo cubismo, señalándonos en principio que el movimiento impulsado por Braque y Picasso fue, sin duda, una aventura, «una de las más sorprendentes aventuras que ha conocido el arte», ya que «de un solo jalón descubrió

282

Suro, Darío,
texto en Colson:
Memoria de un
Pintor. Pág. 11.

283

Nash, J. M.
El Cubismo,
El Futurismo (...)
Págs. 28-29.

284

Colson, Jaime,
texto en revista
Hispaniola,
enero/marzo
1956, Pág. 67-70.

la más pura esencia de la pintura, lo que ya habían presentado los viejos maestros renacentistas y que tampoco ignoró totalmente la más remota plástica». Al abordar la manifestación específica de la pintura, expone en su escrito –rememorativo y sustentador– los criterios que nos atrevemos a desglosar en orden numerado. 284

- 1 «La pintura es en sí misma un completo medio de expresión y no debe, en definitiva, estar sujeta a ninguna otra realidad que no sea la de la expresión pura».
- 2 «En su más pura esencia, un cuadro debe ser antes que todo lo que señalara el pintor francés Maurice Denis: «(...) una superficie espacial rítmica, después podrá ser lo que quieras...».
- 3 «Lo estética cubista «es la única fundamentalmente válida» porque es «la que más en armonía encuentro con el ritmo de dinámica totalista de nuestra época, y con la verdadera finalidad de la pintura, considerada ésta como un arte evolucionando».



Ernesto Lothar | Rostro y paisaje | Óleo/madera | 46 x 42 cms. | C. 1948 | Col. Privada.

- 4 «Es necesario retornar «a la composición elemental –casi siempre intrínseca– considerándola como el principal factor, entre los muchos».
- 5 «Es conveniente saber que, en lo que tan cómodamente solemos llamar composición, intervienen no pocos elementos funcionales determinados y que, una vez resuelto el problema de las interferencias de dichos elementos, la cosa podría no pasar de ahí, quedándose definitivamente como una simple expresión pura, en la que deliberadamente pueden entrar en juego todos los valores plásticos tradicionales».
- 6 «Hoy nos debe preocupar hondamente «un nuevo factor que, como un inquietante fantasma, asoma persistente en la creación pictórica moderna; y este nuevo personaje –que en realidad lo es– no es otro que el tiempo».
- 7 «Es de suma importancia poder distinguir entre composición y arrangement (acote-



José Vela Zanetti | El merengue | Óleo/tela | 214 x 146 cms. | 1952 | Col. Brugal Gassó.



Vela Zanetti Sin título Óleo/cartón 121 x 84 cms. 1956 Col. Museo Bellapart.

jo): pues la primera está sujeta a la lógica intrínseca que rige todos y cada uno de los elementos constitutivos del cuadro, en tanto que el arrangement sólo obedece al simple capricho o, cuando más al buen gusto.

8 «Los factores ineludibles que integran el cuadro vendrían a ser, en primer lugar, el geométrico, que es el preponderante en la temática pura, luego el espacial que comprende también la luz y el color y que, en definitiva, está sujeto al factor principal determinante».

9 «La realización de un cuadro es, en resumen, un problema de geometría, que intuitivamente realiza el pintor con una finalidad de orden emotivo (...), todo esto no es sino la parte que podríamos llamar material de una obra pictórica. Luego, si el que crea es algo más que un artífice –hombre que labora con las manos y la inteligencia–, la cosa podría revestir otros aspectos... y son precisamente estos otros aspectos los que actualmente más nos interesan en la creación artística».

10 «Nuestras vivencias, lo que en definitiva constituye la personalidad, no pueden permanecer ajenas a nuestras creaciones, sino que inevitablemente interfieren en ella utilizando los valores puramente plásticos, solamente como simples vehículos para expresar emociones de todo orden, aunque sí, tratando siempre de permanecer dentro de la órbita del arte que cultivamos: quiero decir, sin transigir sus límites».

11 «Una fórmula es partir de una determinada realidad, llegar a la abstracción y luego, basándose en ésta como condición reguladora, retornar a la idea original. El resultado de semejante operación vendrá lógicamente a ser una síntesis, una transposición de la primitiva realidad o, si se quiere –empleando la terminología de la plástica moderna– un nuevo objeto, una nueva cosa...».

12 «Puede el pintor disponer –al igual que el poeta– de un vastísimo universo, el cual puede desarticular, combinar y en fin recrear a su antojo; de un universo, digo, en el cual, como el real y palpable en el que vivimos, pueden figurar, aunque tan solo sea en apariencia, todas las cosas conocidas traspuestas al superior plano de las ideas y de los puros sentimientos».

Jaime Colson, al sustentar la base teórica de un neocubismo que viene desarrollando desde antes de 1956 no sólo arremete contra los que siguen «la escueta realidad pictórica», sino que declara «la necesidad de alcanzar algo más, que los primitivos cubistas, quienes ingenuamente creyeron realizar moviéndose individualmente en torno a los objetos o representándolos desde los opuestos puntos de vista, de la simple visión y del conocimiento». Declara, además, que como pintor ya no le bastan «las tres consabidas dimensiones tradicionales de la plástica» y que en su caso personal puede «asegurar que

los elementos que podríamos denominar materiales del arte, con toda su complejidad» sólo le sirven para el inicio de lo que considera «la verdadera gran aventura». Es la aventura de expresarse conforme a la condición racial, a la pertenencia geográfica y a las raíces culturales que le identifican. Él afirma contener en «el trasfondo del ser, vivencias ancestrales e insoslayables atavismos».

Jaime Colson es el segundo artista dominicano que formula una teoría plástica (el anterior es Enrique García-Godoy). Esa teoría permite comprender el estilo neocubista que desarrolla. Para estos años (1951-1957), el esquema geométrico fluyente no es sólo la esencia que soporta la obra sino que es, además, la ideología de los contenidos que, sobre todo, debe referenciar la propia condición del artista. En este sentido los trabajos de Colson se inundan de unos motivos extraídos de la realidad racial y tropical; moti-



vos simbólicos, simulados y comprensibles, prefigurándose en el esquema de inclinadas y verticales líneas que conforman los planos de una manera menos fragmentaria que las líneas curvas. Motivos, en fin, que, si virtualmente retoman una condición, ésta es acentuada por la otra condición que crea el color.

«Las orientaciones artísticas» de Jaime Colson están dedicadas a los jóvenes artistas dominicanos Domingo Liz y Rafael Faxas y es precisamente este último quien efectúa en

Jacinto Domínguez | El paso del cangrejo | Óleo/tela | 130 x 97 cms. | 1969 | Col. Aney Muñoz.

Darío Suro | Sin título | Aerosol/tela | 76 x 61 cms. | 1969 | Col. Familia Suro Franco.

el año 1956 su primera individual, revelando sus obras un seguimiento cerrado a las directrices del maestro. Y si en el pintor que es Colson el neocubismo está acentuado por una veteranía experimentada y cognoscitiva, en Faxas, como seguidor, la asimilación no deja de tener el frescor, la elementalidad y valentía de los jóvenes años, así como una reserva personal de traducirlo conforme a todo ello. En cuanto a Domingo Liz, la adhesión al maestro y sus postulados se comienza a hacer visible en el esencialismo geométrico de su producción dibujística y escultórica, de la que su «Composición» (premio Bienal 1958) es un ejemplo magnífico.

Tratado el tema del cubismo europeo como revolución vanguardista que analiza al sujeto y al objeto y lo reordena en una síntesis que acude al elemento extrapictórico (collage) y establecida la doble línea del vínculo de Colson con ese movimiento: cubismo



Jacinto Domínguez | Paisaje barrial | Óleo/tela | 52 x 62 cms. | 1970 | Col. Privada.

285
Colson, Jaime,
citado
por Victoria de
Prentice,
El Nacional,
Loc. Cit.

parisino (1926-1928) y neocubismo o cubismo colonial, se anotan una serie de consideraciones con las que se intenta precisar esta última tendencia promovida por el maestro dominicano:

1 La tendencia cubista que, en el arte dominicano se desarrolla como otra posibilidad lingüística, plástica y tangible a partir de la década de 1950, es resultado de la presencia de Colson, de su labor docente, de su reflexión teórica expresada públicamente en el texto «Orientaciones Artísticas» (1956) y especialmente en lo que él llama neocubismo. **285** Un ciclo de obras producidas entre 1953 y 1959, en el que la antillanidad fluye reencontrada y particularizada en su diferencia frente al resto de América. Las opiniones que él ofrece sobre los ingredientes antillanos y sobre el contraste entre la realidad continental y la caribeña explican el singular baño de su pintura neocubista: «A mi re-



greso de Europa sufrí el inevitable choque con el mundo negro antillano. Emocionado, sacudido por el hallazgo, de entonces a hoy mi pintura se ha enriquecido con una sustancia humana, más densa, con un contenido vital nuevo que yo trato de buscar siempre allí. Me siento antillano y quisiera volver a los gérmenes primitivos de esa humanidad que bulle en el Caribe. Me interesa lo negro, pero no desde el punto de vista folklórico que seduce a ciertos pintores de sensibilidad turística, sino de otro modo. Voy hacia esa

Mariano Eckert | Bodegón | Óleo/tela | 73 x 100 cms. | 1956 | Col. Museo de Arte Moderno.

humanidad tan nuestra a través de la vida atormentada del hombre, de la música que lo eleva de sus ritos religiosos, de su drama íntimo, en fin, de todo cuanto pueda ofrecerme la clave del alma negra» (...)./ Nosotros, los antillanos, no debemos mirar hacia el continente, porque no tenemos nada de indios. Somos afroamericanos. Desde ese ángulo, con la técnica europea y nuestro instinto primitivo, podemos llegar a realizar grandes cosas. La expresión pura puede manifestarse con la técnica europea. Es verdad que no podemos levantar nada, pero lo entrañable, el contenido, debe ser autóctono». **286**

2 A esta reformulación neocubista se le llama también CUBISMO COLONIAL. Este término es empleado por Darío Suro como definición del cubismo realizado en nuestro medio, **287** a partir de la enseñanza y de la experiencia europea inculcada por el maestro Colson hasta su desaparición física. El término colonial indica aculturación de dife-

286
De Prentice,
Victoria.
Idem.

287
Suro, Darío,
Arte Dominicano,
Pág. 124.



rentes estilos o modos socioculturales en un territorio que puede ser colonia ultramarina explotada por otra nación o sociedad receptora de fenómenos que proceden de otras realidades. Colson introduce en el país dominicano el cubismo europeo, el cual reelabora como materia distinta descolonizada en gran medida.

3 Aparte de la estética cubista a la que se refiere Colson como fundamentalmente válida para realizar un arte evolucionado, son las obras que ejecuta el referido pintor desde 1953,

Dionisio Pichardo | Geométrico | Acrílica/lienzo | 55.8 x 45.8 cms. | 1985 | Col. Ceballos Estrella.

288

Las obras que se refieren están reproducidas en el libro Jaime Colson, Pinturas, del Museo Bellapart, Pág. 88-104.

289

Suro, Darío
Arte Dominicano.
Pág. 65.

290

Idem.
Pag. 125.

el modelo estilístico que pauta el seguimiento. A continuación presentamos referencias singulares de esas obras colsonianas pertenecientes al Fondo del Museo Bellapart: 288

«La Careta, Mambo» óleo/ cartón, 1954; «Llanto en Claro Oscuro» óleo/ cartón, 1955; «Fiesta en Guachupita» óleo/ madera, 1955; «Geometría Negroide» óleo/ tela, 1955; «El Joven Campesino en la Ciudad», óleo/ tela, 1956; «Bailarines» mixta/ papel, 1957; «Carnaval en Haití», óleo/ cartón, 1959; «Iniciación para un Rito de Vudú», tinta/ papel, 1959.

4 El cubismo colonial puede ser apreciado, además, como un estilo plástico dominicano, isleño e incluso antillano, ya que su estética es asumida en varios países: Haití, Puerto Rico y otras islas, sin que aseguremos o sustentemos que es resultado de la influencia de Colson.

5 El estilo neocubista colsoniano se convierte en una tendencia nacional, especialmente pictórica. Su desarrollo se extiende desde 1953 en adelante, apareciendo en cada decenio más de un afiliado consciente, imitador, mimético o recreador.

6 Aunque se dan planteamientos de geometrización más o menos pura, sobre todo en la manifestación escultórica, el rasgo fundamental en la pintura es una acentuación o tramado geométrico, especialmente, en temas figurativos.

Aparte de los artistas que se han citado en explicaciones precedentes (Ernesto Lothar, Vela Zanetti, Colson, Faxas, Liz, ...), otros nombres a tomar en cuenta son Paul Giudicelli y Eligio Pichardo. El primero conjuga la geometría de manera imponente, apenas planteando la visibilidad del tema como ocurre en la obra «Cargadoras de Frutas» (1955), o francamente asumiendo la abstracción geométrica, siendo ejemplar entre muchos de sus cuadros «El Baño de Hojas» (dibujo 1958). En esta dirección se encuentran algunas obras de Dionisio Pichardo, producidas a saltos y, sobre todo, de Darío Suro, entre ellas «S.T.» (óleo/ tela, 1952), que pauta su variado discurso de abstracción geométrica.

Eligio Pichardo se apoya en la geometría para estructurar su dramático expresionismo e, igualmente, Noemí Mella quien, con «su rica magna creadora», deja ver claramente su mensaje expresionista y cubista al mismo tiempo. 289 La implicación del cubismo ha estado presente también en muchas obras de Clara Ledesma, de manera explícita durante el año 1956 en el que merece reconocimiento por su óleo «Ozama» (premio bienal).

Otros pintores: Julio Susana, Mariano Eckert, Jacinto Domínguez y Elías Delgado se asocian a un estilo de acentuación o tramado geométrico que puede ser asociado a uno de los tratamientos de Vela Zanetti o apreciarse como proyección del neocubismo colsoniano. Precisamente enfocando al primer pintor citado se juzga que «el cubismo colonial de Colson pasa a ser en Susana un cubismo primitivo (...) enraizado en los profundos estratos antillanos». 290 Ese arcaísmo pronunciativo no se da en el manejo de Mariano Eckert, quien precede como pintor a Susana y cuya obra cubista resulta en te-

mas figurativos. Al principio (década 1950) su conjugación geométrica es acentuada y en cambio después se constituye en tramado de mucha claridad y refinamiento.

En cuanto a Jacinto Domínguez y Elías Delgado, las condiciones del Cibao en donde se desenvuelven les llevan a producir una obra cargada de mucho color y luminosidad, fortalecido por la acentuación neocubista. En Elías Delgado la geometrización es una trama que no altera al temario; en cambio, en Domínguez la geometría se resuelve de acuerdo a cada asunto y con una variante tonal muy jugosa. Otros dos pintores asociados a las generaciones que anteceden a la de 1960 y que se asocian a la estilística son Luichy Martínez R ichiez, quien realiza en Francia una serie de pinturas viculadas al cubismo, lenguaje que asume Tuto Báez para pronunciarse en obras figurativas que ejecuta ya envejeciente.



Domingo Liz. Composición. Tinta/papel. 56 x 38 cms. 1962. Servicios Profesionales de Museo, S. A.

2 | 5 La ecléctica de la abstracción expresionista



El expresionismo es un lenguaje que manifiesta sensaciones interiores provocadas por motivos personales –psicológicos, religiosos y sentimentales– y por dramáticas situaciones sociales que internaliza y exterioriza el artista mediante la desfiguración de la imagen, el trazo fuerte y el color compacto o expresivo. Es un lenguaje del espíritu conmocionado.

Aunque el expresionismo dominicano tiene registros en la década del 1940, su desarrollo traza una paralela más difundida en los años de 1950 cuando irrumpe el neocubismo colsoniano, basado en la estética de la geometría total, con una finalidad de orden emotivo que debe revelar vivencias interiores. El neocubismo expresa la realidad mediante la descomposición geométrica acentuada por la interioridad del ejecutante.

Paul Giudicelli | Hormiga caribe | Mixta/cerámica | 40 x 30 cms. | 1963-65 | Col. Banco Popular.

El neocubismo, con inicio también en los años 1940, adquiere ímpetu nacional con Colson en el período 1950, siendo un lenguaje sujeto a la pura descomposición abstracto-geométrica, cuya paralela coincide cronológicamente con la formulación de la abstracción pura (1953), un lenguaje que expresa las cosas sentidas mediante la acción del color y el gesto de las formas con impulso interior o desde el espíritu.

El expresionismo, la formulación neocubista y la abstracción pura coinciden en ser lenguajes que se basan en la emotividad exteriorizada por el sujeto emisor, pero con diferenciadas caligrafías. Las tres paralelas que trazan esos lenguajes confluyen conciliatoriamente como visualidades plásticas y pictóricas en la ecléctica de la abstracción expresionista que en la pintura dominicana asumen sobre todo tres importantes pintores: Eli-gio Pichardo, Guillo Pérez y Paul Giudicelli en el proceso 1958-1965.



Paul Giudicelli | Composición | Pintura/cerámica | 65 x 76 cms. | 1961 | Col. Banco Popular.

Después de haber abordado la figuración colosalista y neohumana que se vinculan a las lecciones muralistas de Vela Zanetti y Jaime Colson, precisamente la obra mural hace aflorar la marcada disposición expresionista de Eligio Pichardo, además reforzada por un doble choque: el de la pintura informalista: densa, lírica y matérica, y la pintura neocubista, con su desfiguración geométrica, el énfasis en la afroantillanidad y el contenido espiritual de los «puros sentimientos». Pichardo había viajado a Europa (1954) en donde indudablemente entra en contacto con las obras de Picasso, Clavé, Dubuffet, entre otros vanguardistas. Este contacto refuerza la anterior relación de un joven Pichardo que ha observado el abstraccionismo dominicano de Fulop, de Suro y el neocubismo colsoniano gestado en el 1953, precisamente un año antes de ser becado por el Gobierno Español para realizar estudios de postgrado en Madrid.



Alrededor de 1956, Eligio Pichardo está en posesión de un estilo propenso a la reducción abstraccionista de las figuraciones, subrayada al mismo tiempo por la textura y el fuerte indicador de la línea expresionista. Varias obras evidencian esa propensión, entre ellos: «La Cafetera» (óleo 1956), «La Sed de la Vaca» (óleo 1957), «Una de las Brujas» (óleo 1957) y «Mujer Colando Café» (óleo 1956). Esta última pintura es mucho más abstracta como surrealista en la metáfora visual del tema; mas, toda la producción del

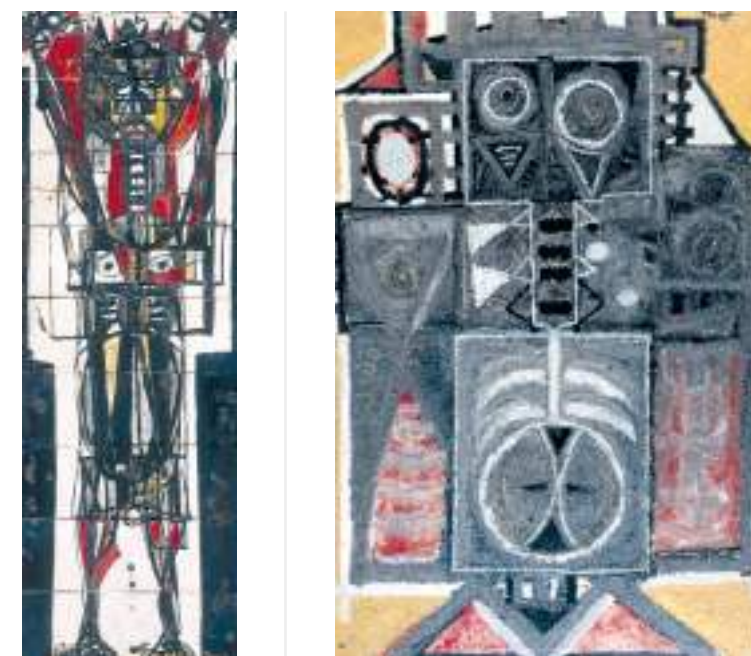
Paul Giudicelli | Mujer | Mixta/tela | 140 x 115 cms. | 19?? | Col. Familia De los Santos.

Paul Giudicelli | Las perseguidas | Óleo/tela | 76.2 x 60.9 cms. | 1962 | Col. Banco Central de la República Dominicana.

pintor realizada hasta el final de la década ofrece otros cuadros memorables, como son entre otros: «Sacrificio del Chivo» (óleo 1958) y «Crepúsculo en una Aldea» (óleo 1960), en los cuales se constatan más claramente las vinculaciones del pintor con la síntesis abstracto-expresionista.

Pintor enraizado en el temario folclórico, mágico, así como en el desgarrado humanismo sociopopular, Pichardo camina desde 1956 y a lo largo de la siguiente década (1960), en posesión de su elocuente conjugación semi-abstracta y expresionista tanto en la forma como en la materia cromática de marcada densidad y dramatismo.

Cuando Eligio Pichardo inicia su derrotero en la semi-abstracción expresionista (1956), su contemporáneo Paul Giudicelli había comenzado a definir una camino personalísimo a raíz de la primera individual que celebra en 1953. En esta exposición, al mismo



tiempo que exhibe obras con las cuales se inscriben muchos lenguajes modernos (abstracción, cubismo, expresionismo, fauvismo,...), permite descubrir a un pintor singular, que no se parece a artista alguno y que, sin embargo, se nutre de la tradición nacional que representan Gausachs, Hernández Ortega, Suro y Colson, principalmente. Del primero obtiene una orientación esencializadora en los temas y del segundo un tratamiento sintético-expresionista. La pintura de Suro le permite calar al drama, el negrismo y

Paul Giudicelli | Cristo crucificado | Cerámica | 68 x 22 cms. | 1962 | Col. Manuel Salvador Gautier.

Paul Giudicelli | Meditación sobre armadura de un soldado | Mixta | 157 x 97 cms. | 1963 | Col. Museo de Arte Moderno.

291

Valdeperes,
Manuel.
El Caribe,
junio 23 de 1963.
Pág. 11.

la abstracción que además refuerza con el planteo neocubista de Colson. Un dibujo titulado «Capricho» (tinta a color 1953) evidencia tales relaciones a la vez que revela la independencia de Giudicelli como artista que excluye las referencias documentales en función de alcanzar el estilo individual. Valdeperes reconfirma esta propensión: «Cuando en 1953 comentábamos su primera exposición, dijimos que Giudicelli pintaba para transcribirnos la emoción experimentada por él ante determinada obra del pasado, sin tener en cuenta, como dice Ferrant, que «el sentido de las formas constituye una necesidad, en tanto que la cultura histórica, en arte, satisface simplemente una curiosidad. Aquellas obras, sus primeras obras, responden a satisfacer la curiosidad de su autor. Pero de esta inicial curiosidad surgió la penetración técnica, el dominio absoluto de la técnica. Y al través de una constante exclusión de elementos de documentación –la origi-



nalidad es resultado de exclusiones–, Giudicelli fue fraguando su propio estilo. Ya en la siguiente exposición demostró el joven pintor que, evadida de la visión histórica, su pintura respondía a la exigencia de su propio espíritu». 291

La muestra a la que se refiere el crítico Valdeperes es la segunda individual de Giudicelli (1959), antecedida por su importante participación en la VIII Bienal, en la cual presenta «El Baño de Hojas», dibujo al carboncillo con el que obtiene el máximo galardón en di-

Eligio Pichardo | Violinista | Mixta | 154 x 73 cms. | 1959 | Col. Museo de Arte Moderno.

Jaime Colson | Abstracción Nº 2 | Mixta/plywood | 71 x 28 cms. | 1955 | Col. Román Ramos.



Eligio Pichardo | Niña con un arma extraña | Óleo/tela | 115 x 87 cms. | 1959 | Col. Ramón Francisco.

bujos, aparte de una pintura: «Muchacho Comiendo Jaiba» (óleo 1959). El geometrismo abundante y polícromo triunfa como tratamiento dialéctico entre abstracción y figuración, ofreciendo obras irrepitibles y de gran elocuencia plástica: «Vendedoras de Hojas» (óleo 1955), «Jugadores de Pelota» (óleo 1957), «Entierro de un Gagá» (tinta 1958), «Muchacho con Pájaro» (tinta 1959) y otros que conducen al artista a una propuesta visual más abstracta y escueta en la emotiva caligrafía lineal, así como carente del ingrediente multicromático. Muchos dibujos, entre ellos «Pelea de Gallo» (pastel 1958) y «Cabeza de Gallo» (pastel 1958), pautan una síntesis abstracto-expresionista, la cual campea fortalecida en sus obras sobre azulejos o cerámicas, carente de vaguedades debido a la severa economía de los medios de locución.

Aunque no abandonó la visual figurativa como lo demuestran los autorretratos del 1960



Eligio Pichardo | La sed de la vaca | Óleo/tela | 61 x 69 cms. | 1957 | Col. Privada.

y 1963, a propósito del tema escribe Valdeperes: «Algunos de los títulos de los cuadros de Giudicelli pueden llamarnos a engaño: «El Tirador de Piedras», «Tragedia en la Calle Espailat», «Matanza del Parque Independencia», etc., pero el influjo narrativo del título no corresponde al dramatismo –sugerente e íntimo– de la realización», 292 dada su penetración en la realidad para abstraer la esencia. En este sentido no debe perderse de vista que Paul Giudicelli simultáneamente se formó como pintor y filósofo; por consiguiente, se da un vínculo entre poder de captación reduccionista y la transcripción en abstracto de esas reducciones. Esto es locución visual de la síntesis con medios pictóricos.

Artista testimonial, él capta el drama social vía su propia angustia existencial, transmitiéndolo con un discurso indudablemente expresionista que califica de sociológico porque su nutriente humano o antropológico es la sociedad a la que pertenece en sus re-

292
Idem.



sultados históricos. En esta relaciones, sus referencias son permanentes a las raíces dominicanas y la fabulación de las situaciones presentes: adversas, opresivas y trágicas, elevadas desde la hondura del sentimiento hasta la transcripción testimoniada en el espectro de las abstracciones que descarga con los diversos medios incluso inventados como técnica novedosa suya.

Con un vigoroso sentimiento expresionista, Giudicelli se reafirma en la abstracción del

Guillo Pérez | Neofricano | Cera/papel | 58 x 37 cms. | 1962 | Col. Aney Muñoz.

Guillo Pérez | Abstracto Mixta | Mixta | 78 x 66 cms. | 1964 | Col. George Nader.

293

Valldeperes,
Manuel.
El Caribe, mayo
24 de 1969.

drama y la tensión del ser humano con rotundidad y firmeza, valiéndose de las maneras esquemáticas con preferencia, porque era «contrario a cualquier melindre colorístico», anota Valldeperes, quien reconoce la importancia del artista en su tránsito por el arte dominicano: A Giudicelli —escribe en 1969— «lo vimos integrarse y seguimos su evolución paso a paso. Hasta haberse convertido en uno de los pintores más representativos, si no el más representativo de su tiempo. Y las obras (...) nos revelan que ese tiempo no ha terminado». (...) El arte de Giudicelli conserva toda su frescura inicial, como hemos podido observar ahora. Y ahora hemos comprobado también la profundidad consciente de su arte. Él mismo había dicho de su obra: «Mi pintura es formalmente abstracto-expresionista. Es sólo interesándole las condiciones esenciales de la existencia de las cosas, el porqué existen y no de qué existen». 293



Giudicelli se convierte en uno de los artistas fundamentales en la orientación de la pintura nuestra. Siendo maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes se transformó autosostenidamente, sin desviaciones ni titubeos discursivos en un joven y vital maestro del arte dominicano, al mismo tiempo influyente. Hasta cierto punto, Eligio Pichardo adquiere similar proyección y el primero en reconocerla es Guillo Pérez al declarar que fue un maestro que le ayudó a encontrarse cuando decide desembarazarse de la figura-

Guillo Pérez. Velas tranquilas. Mixta/tela. 109 x 83 cms. 1967. Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Guillo Pérez. Terral. Mixta/tela. 136 x 106 cms. 1967. Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

ción impresionista ante la fascinación de lo abstracto que salva su propia esencia de pintor. 294

Receptor de la influencia de Eligio Pichardo e igualmente de Paul Giudicelli, se convierte Guillo Pérez en un tercer artista que asume la ecléctica abstracto-expresionista, pero de manera más abierta ya que reúne otras influencias. Empero, se sustentada en el instinto dada su personalidad impulsiva y foguada desde la niñez. Su traslado de Santiago a la ciudad capital así como el ir y volver desde La Vega, en donde ocupa tarea docente, afilan el nervio que exterioriza en el hacer pictórico cargado de sensaciones, de ímpetu, de angustia humana y de «profundización expresionista», como observa Valldeperes al evaluar la transformación de su discurso de manera global: «Ya hemos señalado que la evolución de Guillo Pérez ha sido rápida. Comenzó con una

294

Pérez, Guillo,
referido por Gloria
Moanack,
Listín Diario,
Loc. Cit.



Guillo Pérez. Sin título. Mixta/cartón. 54 x 54 cms. 1964. Col. Vilma Báez Vda. Pellerano.

295
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe,
junio 30 de 1962.

296
Idem.

297
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
noviembre
1 de 1964.

298
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
octubre
18 de 1964.

299
Tolentino, Inés.
Listín Diario,
diciembre
de 1974.

300
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
junio 2 de 1963.

301
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
mayo 6 de 1967.

302
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe, marzo
11 de 1967.

pintura objetiva marcada por el impresionismo y se desvió luego hacia un expresionismo figurativo de factura geométrica. El artista buscaba ya, en esa obra inicial, aprehender el sentimiento, expresar la emoción significante, dar sentido a la angustia de la vida sin caer en lo meramente descriptivo». **295** La abstracción y el vigor expresivo subrayan el conjunto discursivo, con acentuación más de lo segundo que de lo primero.

En la sexta exposición personal que registra en la Galería del Palacio de Bellas Artes (septiembre 1963), el pintor fortalece la dicción expresionista: «ásperos tonos, con abundantes empastes amasados porfiadamente». Predominio del negro haciendo escala en otros cromatismos. Patética y violenta energía que adviene de su paso por la pintura abstracta. Desagarrada y densa espiritualidad en los temas en los que predominan sugerentes cabezas, colección tratada «con ceras mezcladas con acuarelas, gouaches, tinta y óleo que revelan un evidente perfil personal en el conjunto de su obra». **296**

Guillo Pérez no tardó en llevar su discurso hacia el puro valor creativo del color y de las formas obtenidas con las gamas. Estructuras terrenas, imágenes del cosmo o composiciones abstractas irradiantes de luz y movimiento le ubican en el informalismo total y en el espacialismo absoluto, de acuerdo a Valdeperes, quien sigue observando en el pintor «un desgarrado, pero humano expresionismo». **297** Expositor del informalismo cosmográfico y naturalista en 1964, la celebración de la decimoprimer muestra individual registrada dos años después (1966) lo ubica en la abstracción expresionista. «Es un expresionismo abstracto denso y dramático que da a sus cuadros la nobleza de la materia prima pictórica (...) Emplea principalmente los colores primarios para crear grandes áreas planas, en las cuales –como en Kelly, Dezeuze, Millares y otros–, motivos abstractos ocupan lugar». Además, «el artista parece interesarse, como siempre por las calidades de la materia y busca texturas por distintos procedimientos. Además traduce la desolación del paisaje con la agitación de la masa cromática con predominio del rojo, subrayado por el azul y el amarillo. Podríamos decir que hay un cierto lirismo en la pintura expresionista abstracta actual de Guillo Pérez».

Muy joven en esta reorientada carrera pictórica, el acentuado y fogoso discurso de Guillo Pérez hay que relacionarlo con la influencia general de la abstracción en la capital del país entre el segundo lustro de los años 50 y los primeros de la década de 1960. El creacionismo abstracto de Walter Terraza; **298** la tendencia informalista de Suro **299** y Fernando Peña Defilló; el discurso abstracto, matérico y lírico de Pina Melero; **300** las construcciones en negro, de Antonio Toribio, **301** y la escultura abstracta de Martínez Richiez, **302** forman parte de un cauce, en el cual copartici-

pa Giudicelli y no debe descontarse una gran muestra de la Fundación Sara Roby celebrada en 1962 en el Palacio de Bellas Artes. Es una exposición de arte estadounidense, en la que figuran obras de Max Weber, de Stuart Davis, de Torbey y de muchos pintores de Norteamérica. En ella no figuran los grandes maestros del expresionismo abstracto, pero gran parte de los expositores representan el vocabulario de Pollock, de Kooning, de Kline, de Rothke y de Morthewell. Es tan significativa la colección de Sara Roby que Valdeperes le dedica tres reseñas críticas en el diario «El Caribe». **303**

Gran parte de los artistas abstractos que se han citado y, por igual, las expresiones respectivas, se registran en la coyuntura de un nuevo proceso político y social que se abre con la caída de la dictadura y la perspectiva de la reorientación democrática.

303
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
septiembre 25 de
1962.



Guillo Pérez. Metamorfosis. Mixta/cartón piedra. 83 x 121 cms. 1964. Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.



3

LOS AÑOS SESENTA: Apertura política, arte y ensayo democrático



3 1 Arte, cambios, nombres y tensiones en un proceso histórico



El expresionismo, con la acentuada y densa figuración que Colson refina con el neo-humanismo y el neocubismo antillano, e igualmente la abstracción expresionista, en su evasión parafrástica de la realidad, son lenguajes que representan el drama de la sociedad dominicana a la altura de los años de 1950. Es un drama calado e interiorizado por la mayoría de los artistas nacionales que lo plasman mediante visualidades objetivas y subjetivas, angustiosas y desgarradas, en fin, exteriorizándose con la atmósfera penumbrosa, con el empaste deshecho o compactado y con el predominio del negro afilando las formas o expandiéndose entre las gestualidades de otros cromatismos.

El expresionismo figurativo y la abstracción expresionista son los lenguajes representa-

tivos y significantes del drama nacional sobre el cual no se puede hablar públicamente y, sin embargo, los artistas comunican visualmente.

La dramática situación social que internalizan los artistas nacionales sigue revelándose al inicio de la etapa de 1960. Muchos de ellos resultan víctimas directas de la opresión que anula los derechos ciudadanos y en nombre de los cuales se inmolan ciudadanos que conspiran dentro del feudo trujillista o que se arman como expedicionarios que invaden desde el exterior, protagonizando una desproporcionada y fatal guerra patriótica. Si bien los artistas localizados en el país son testigos de la violencia del régimen político, no significa que la angustia que ellos viven directamente no afecte y sobrecoja a aquellos otros situados en la terrible distancia de la ausencia, el exilio o el ghetto. Sucede con Noemí Mella, expositora en Washington (1953). La crítica Gladys Harrison



Danicel | Mujeres de luto | Óleo/tela | 96 x 130.5 cms. | 1970 | Col. Familia De los Santos Almonte.

aprecia que la sensitiva restricción de formas y la paleta pictórica de Noemí resultan «emocionalmente sombrías», aspecto rarísimo en la juventud. Ubicado también en los Estados Unidos, Darío Suro produce en el discurso abstracto (menos ordenado o planimétrico y más informalista) esa sensación de interioridad conmocionada visible en su cuadro «Paisaje» (óleo/ materia 19..?), que presenta en la Bienal del 1963 y en la que se inscriben también jóvenes de la nueva generación (Bidó, Lepe, Elsa Núñez, Rincón Mora, Omega Peláez,...), de rotunda dicción dramática cuando asumen el tema humano o social, entrecogidos en un proceso desgastado de la glorificación de la dictadura y del violento desenlace del llamado «Benefactor de la Patria».

En el proceso descendente de la larga tiranía trujillista, la República fue condenada a un aislamiento territorial y su población sometida a mayor adhesión partidaria, a las mentiras oficiales y al silencio brutal. Cuando en su punto culminativo el sistema comenzó a resquebrarse, al triple sometimiento poblacional se añadieron la disidencia y el eco murmurador, oponiendo denuncia y verdad contra violencia y mentiras.

Diversos factores externos e internos fueron marcando el descenso de la tiranía, cuyo más bajo nivel se expresaba en 1960. Para este año el trujillismo se tambaleaba como resultado del bloqueo económico y político impuesto por la Organización de Estados Americanos y como consecuencia de una resistencia nacional en la que se interrelacionaron sucesivos acontecimientos. Primero, la invasión de un contingente de expedicionarios inmolidos en la intentona de provocar una revolución. En segundo lugar, el surgimiento de una organización conspirativa que, al ser develada, recrudesció los métodos de encarcelamiento, tortura y asesinato frente a los cuales, en tercer lugar, elevó su clamor crítico la Iglesia Católica dominicana. El cuarto acontecimiento tuvo que ver con el paroxismo al que llegó la criminalidad trujillista, cuando sus esbirros asesinaron a las hermanas Patria, Minerva y María Teresa Mirabal, junto a su chofer Rufino de la Cruz. Este crimen estremeció a la colectividad nacional, reorientándose la conspiración grupal y organizativa en el sector de allegados y disgustados del régimen.

Aunque un sector de la población más concientizada asumió una actitud emocional antitrujillista, resultaba insospechada en muchos ciudadanos la posibilidad del tiranicidio. Sin embargo, la noche del 30 de mayo de 1961 el gobernante fue abatido por un grupo de valientes hombres que, como muchos otros, arriesgaron sus vidas en nombre de la libertad y la democracia.

La eliminación de Trujillo fue el desahogo de una degradante asfixia moral y social. El hecho planteó el forcejeo entre los herederos trujillistas quienes buscan retener el poder y sus oponentes que demandan las libertades públicas provocando el ensayo de la

democracia dominicana. Este experimento está marcado por iniciativas y novedades que se implementan al desmontarse parcialmente el aparato creado por la dictadura y, sobre todo, al liberarse el país del bloqueo y las sanciones que le fueron impuestas.

La conformación de gobiernos colegiados simultáneos a la aparición de partidos políticos, entre ellos el Partido Revolucionario Dominicano (PRD), y de nuevos líderes (Bosch, Tavárez Justo, Jiménez Grullón y Viriato Fiallo), planteó de paso el advenimiento de las ideologías: de izquierda y de ultraderecha.

El otorgamiento de la autonomía a instituciones como la Universidad de Santo Domingo y la aparición de la prensa independiente, son síntomas democráticos que se amplían con la recuperación de la libre empresa. Con la libertad antimonopólica surge la competitividad que da lugar al establecimiento de nuevas entidades: bancos, industrias, centros académicos



privados e incluso asociaciones provinciales para el desarrollo. La comunidad de Santiago patentiza el significado de la libertad económico-social. En este nuevo proceso, la industria tabaquera se amplía al transformarse la antigua firma cigarrera E. León Jimenes en una moderna empresa cigarrillera competitiva. De capital privado, la reorientada firma forma parte de las notables fundaciones que para los primeros años de la década aparecen en la ciudad; con la creación de una Asociación para el Desarrollo se vincula el establecimiento del

Elsa Nuñez | Hechizo | Óleo/tela | 91.5 x 60.9 cms. | 1981 | Col. Orlando Dominicci.

Ángel Haché | Retrato de Elsa | Acuarela | 54 x 37 cms. | 1966 | Col. Ángel Haché y Elsa Nuñez.

Instituto Superior de Agricultura, de la Universidad Católica Madre y Maestra, de la Asociación Cibao de Ahorros y Préstamos, así como del Banco Popular y de la Compañía Financiera Dominicana, soporte de compañías provinciales relacionadas con la agroindustria. Hacía más de tres décadas que en el país no se celebraban elecciones libres. La convocatoria para votar democráticamente por dos fuertes candidatos: Viriato Fiallo y Juan Bosch, origina la elección de este último como Presidente Constitucional de la República, cargo que ocupa en febrero de 1963, emprendiendo un gobierno de convivencia política e ideológica y de mayores garantías para las libertades ciudadanas. En el discurso de juramentación el nuevo Presidente señala: «No deseamos el poder para gobernar con amigos contra enemigos (...) Mientras nosotros gobernemos, en la República Dominicana no perecerá la libertad». 304

304
Bosch, Juan,
referido por
Campillo Pérez,
Julio Genaro.
El Grillo y el
Ruisenor,
Pág. 265.



Jaime Colson | Los héroes de la calle Espailat | Óleo/tela | 1962 | Col. Jesús Hernández Lopezgil.

Desde sus inicios, el nuevo gobierno fue acusado de ser proclive hacia las ideas izquierdistas e incluso el Episcopado Dominicano elevó su protesta en documento público sobre una campaña contra la Iglesia proveniente de sectores comunistas. A los pocos días comenzaron las manifestaciones de reafirmación cristiana y anticomunista que asoció al clero y a sectores que se oponían a Bosch, quien intentó evitar una conspiración que encabeza el General Elías Wessin y Wessin. La alta jerarquía militar, con apoyo de un núcleo oligárquico produce el golpe de Estado –septiembre 25–, irrespetando la constitucionalidad y el voto popular. Un gobierno colegiado y de facto asumió la dirección del país en medio de reacciones opositoras, entre las cuales se destacan dos hechos. El primero fue el levantamiento armado de un grupo de jóvenes del movimiento revolucionario 14 de Junio. Alzados principalmente en la zona La Manacla, los guerrilleros fue-



ron reprimidos fuertemente por tropas del ejército oficial, muriendo su líder Manolo Tavárez Justo. El sector artístico fue afectado también con la muerte del joven pintor Rafael Faxas. Apenas transcurrió más de un año cuando ocurre el segundo hecho: la revolución capitalina, que no tuvo repercusiones más decisivas por la agresión intervencionista estadounidense. El estallido armado, en el que se puso de manifiesto el poder del pueblo y la agresividad de la juventud, albergó todas las protestas: «desde la protes-

Milán Lora Oración Lápiz/papel 60 x 49 cms. 1956 Col. del artista.

Marcial Schotborgh Retrato de niña Carbonillo/papel 1975 Reproducido del Listín Diario, 2/1/1976.



José Ramírez Conde Sin título Óleo/tela 150 x 115 cms. 1965 Col. Ramón Francisco.

305
Incháustegui
Cabral, Héctor.
De Literatura
Dominicana (...)
Pág. 262.

ta social y la protesta política que son los combustibles específicos, hasta la protesta artística, pasando por millares de protestas personales cuya enumeración podría parecer un intento de restarle categoría o dignidad a la revolución más conveniente y mejor indicada».

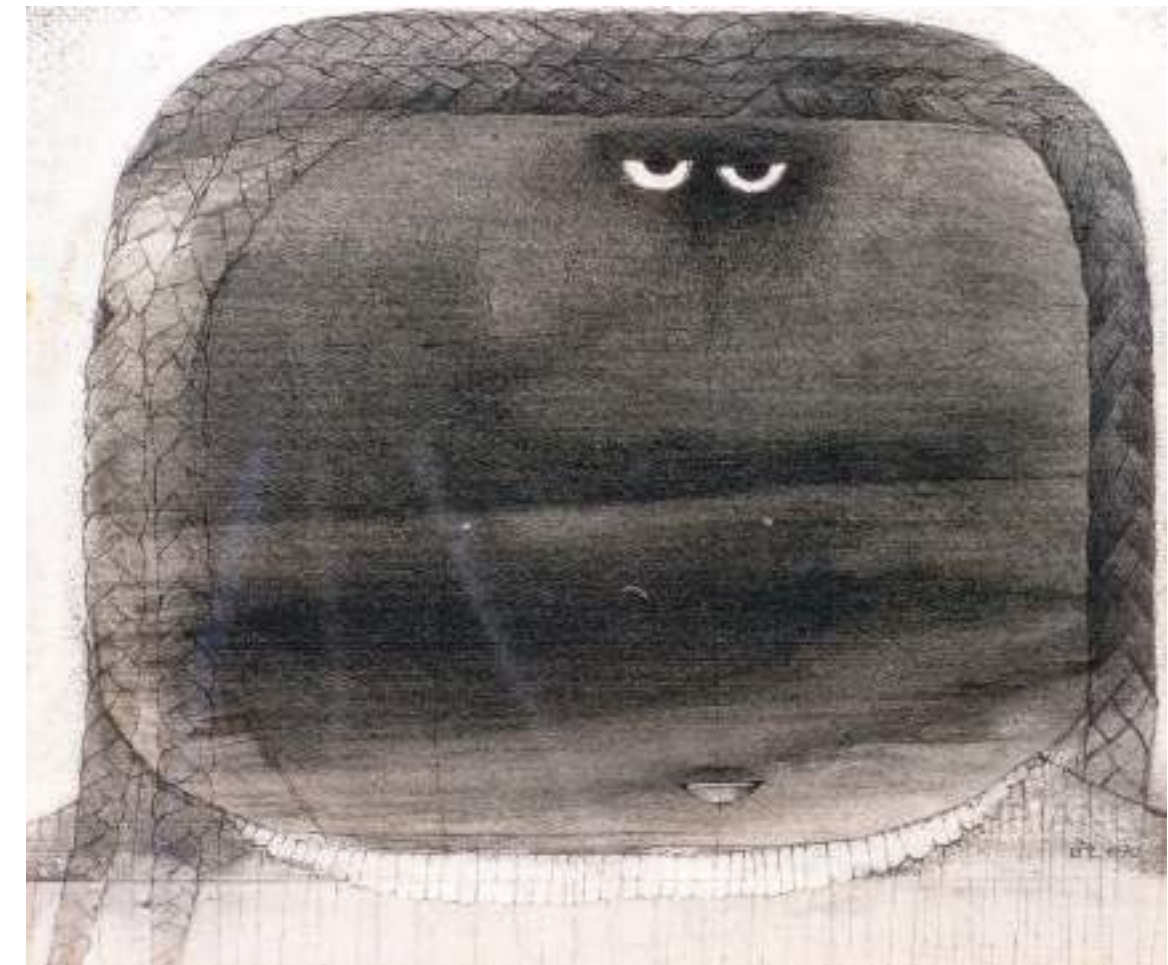
306
Peguero,
Valentina; De los
Santos, Danilo.
Visión General de
la Historia
Dominicana.
1989. Pág. 403.

La rebeldía social del constitucionalismo boschista, que culmina con la revolución capitalina del 24 de abril del 1965, no se expande fuera del viejo casco de Santo Domingo, al disponer el gobierno de Washington el envío de 42 mil marines que invaden con el argumento de restaurar «el orden, la protección de los norteamericanos y para evitar, en lo posible, el triunfo de los comunistas».

Los revolucionarios, levantados en armas contra los golpistas o anticonstitucionales, tuvieron que dirimir la rebeldía frente a una segunda intervención histórica de los yanquis, los cuales movieron mecanismos y resortes para obligar a acuerdos de paz entre los contendientes: los constitucionalistas, encabezaba el Coronel Francisco Caamaño; los golpistas, representados por el General Antonio Imbert Barrera, y ellos, los intervencionistas escudados en la mediación que asume la OEA. El resultado es un acta de reconciliación nacional que permite la instauración de un Gobierno Provisional que, al organizar nuevas elecciones, coloca en el Poder a Joaquín Balaguer, quien fuera Presidente nominal durante el régimen trujillista. Esta vieja figura gubernativa inicia un caudillaje político a partir de julio del 1966. Él había sido obligado a tomar el exilio a raíz de la caída de Trujillo, pero encabezaba el legalizado «Partido Reformista» y le fue permitido regresar al país en medio de los conflictos generados por la Guerra de Abril, en tanto se le bloqueaba el regreso a Juan Bosch. La etapa nacional que comienza desde 1962, planteándose con los ensayos de la nove-



Soucy de Pellerano | Rostros que claman | Óleo/tela | 84 x 56 cms. | 1970 | Col. Cándido Bidó.



Domingo Liz | Cabeza de niña | Tinta/papel | 29 x 33 cms. | 1970 | Col. Cuqui Batista y Rosa Idalia García.

dad democrática, arrastró al país hacia una confluencia de ideologías y partidarios. El principal fenómeno que fluye de esta coyuntura es el grupal, que por igual se expresa en el impulso empresarial, en las asociaciones de desarrollo, en el partidismo político y en la militancia cultural o artística.

En el campo cultural la fórmula de los grupos se extiende desde 1961, pero tiene un desarrollo significativo con el estallido de la Guerra de Abril, y a posterioridad. Si en principio los grupos los integraron escritores y artistas plásticos, en algunos casos los mismos se situaron conforme a los campos culturales. Es decir, terminaron siendo grupos de literatos, regularmente poetas de nuevo cuño, y grupos que sectorizaban a muchos representantes de las artes plásticas. Artistas veteranos y no veteranos se nuclearon respondiendo a un fenómeno coyuntural de democracia con sus posiciones y pugnas



Orlando Menicucci Amanecer de un oprimido Óleo/cartón piedra 104.5 x 52.5 cms. 1970 Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

ideológicas. Sin embargo, frente a esta conformación de células grupales se definía la colectividad artística nacional que en los sesenta se reforzaba con una nueva generación, mucho más numerosa que las generaciones precedentes y cuyos integrantes imponen peculiares locuciones visuales que trascienden y fortalecen el cuerpo del arte dominicano. Además de su amplitud colectiva, esta generación se distingue por otros rasgos:

- 1 Es una generación mayoritariamente formada por un profesorado artístico nacional: Jaime Colson, Gilberto Hernández Ortega, Paul Giudicelli, Antonio Prats Ventós, Celeste Woss y Gil, Eligio Pichardo, Clara Ledesma, Marianela Jiménez, Manolo Quiroz y Domingo Liz, entre otros pintores y escultores dominicanos a los cuales se suman otros profesionales, entre ellos el Dr. Mairení Cabral Navarro, el poeta Antonio Fernández Spencer, el arquitecto Eugenio Pérez Montás e igualmente Pedro García de Villena, pintor español radicado en el país desde mediados de la década de los años 1950. La orientación del maestro José Gausachs alcanza a varios miembros del nuevo colectivo generacional.
- 2 El ámbito del desenvolvimiento de la nueva generación de 1960, como el de las generaciones precedentes sigue siendo Santo Domingo, debido a que en esta ciudad se encuentra localizada la ENBA, el centro fundamental para la formación artística. Además, en la capital del país se localizan las galerías oficiales y privadas (los espacios expositivos del Palacio de Bellas Artes, la barra del Hotel Comercial, la Galería Auffant, la Galería Andrés, ...); sin embargo, Santiago de los Caballeros comienza a romper el monopolio capitalino, sobre todo a partir del Concurso Anual de Arte Eduardo León Jimenes, establecido en 1964.
- 3 Otro aspecto notable que se asocia a la generación es la militancia activista, de filiación popular, la cual se impulsa con la aparición del movimiento cultural «Arte y Liberación», el cual aglutina a muchos artistas de generaciones diferentes e igualmente a escritores cuyas acciones se dirigen a las masas poblacionales, con el propósito de conscientizarlas, haciendo del arte un instrumento de acción que modifique el curso de la historia. Destrujillización y revolución se imponen como meta en los manifiestos que se publican, uno de los cuales circula en 1962. A la luz de esta experiencia, se organiza la Asociación Dominicana de Pintores y Escultores en el referido año.
- 4 La generación de 1960 ofrece la impresión de estar dominada por un mismo discurso colectivo, resultado natural de las condiciones sociohistóricas en las cuales coparticipan los jóvenes artistas, al mismo tiempo protagonistas y testigos. Las directrices de los artistas docentes de mayor influencia (Colson, Giudicelli, Eligio Pichardo y Hernández Ortega) fortalecen ese discurso de contenido social y estilo expresionista que se impone a lo largo de la década.
- 5 Si bien la discursiva social y expresionista crea un vínculo familiar en la generación

de 1960, realmente la militancia de los artistas alrededor de los conceptos «Arte y Liberación», «Arte Comprometido» y «Arte por el Arte», ofrece la digresión del partidismo estético-ideológico de los participantes en el proceso que no son los nuevos artistas, sino todos los artistas con activo desenvolvimiento durante el período.

6 La generación de 1960, marcada por condiciones inestables en términos sociopolíticos (el tiranicidio, la reorganización democrática, la Guerra de Abril, ...) se reagrupa a pesar del tono familiar que asocia a sus integrantes. Este reagrupamiento obedece tanto a los egresos escolares y a las primeras señales expositivas de importancia, pero sobre todo al carácter asociativo que ellos ofrecen. En este período los artistas dan lugar principalmente a la fórmula grupal (Grupo LosTres, Grupo Proyecta, Grupo Friordano, ...), y ofrecen un aire casi comunitario, más bien espiritual, que se asocia a influyentes maestros (pintores colsonianos, pintores giudicellianos, ...). Otros emergen en base a eventos colectivos (bienales y concursos) o vinculados a asociaciones militantes o partidistas, en este caso los movimientos «Arte y Liberación», el de «La Máscara» y el de «Jueves 68», agrupamiento este último que tiene que ver con el arte fotográfico asumido con gran activismo, con dimensión moderna y al mismo tiempo nacional.

Los rasgos que se han explicado no se ajustan a todos los integrantes que emergen durante los años de 1960, los cuales conforman una amplia generación con proyecciones muy variadas individualmente. Además, el criterio «generación», que no responde al concepto de «vivos coetáneos» o «descendientes de parecida edad», se aplica con el criterio asociativo de sujetos artísticos que emergen en un mismo período, ofreciendo señales de un ejercicio que crea atención o expectativas socioculturales. Son los registros de las señales expositivas de los nuevos protagonistas que se escriben en el arte dominicano a partir de la década del 60, lo que también permite trazar un cuadro «generacional» en base a las fuentes documentales, lo cual nos excusa de las posibles omisiones. Veamos:

| **Apeco** | Nombre artístico de Natalio Puras Penzo, notable fotógrafo santiaguense con exposiciones individuales durante la década.

| **Bass, Alberto** | Estudiante de pintura en Nueva York desde 1967, en este año registra en esa ciudad una exposición individual de paisajes.

| **Batista, Domingo** | Se vincula al movimiento de fotógrafos surgido en 1968.

| **Bello, Manuel de Jesús** | Egresado de la ENBA a principios de la década, obteniendo primero y segundo lugar de escultura en ese centro. Es un activo expositor de colectivas entre 1960 y 1965.

| **Bello Valardi, Manuel** | Dibujante, expositor de colectivas y activista del Grupo Arte y Liberación.

| **Bidó, Cándido** | Realiza exposición de «Dos» con Elsa Núñez en 1961 y registra primera individual en 1962.

| **Bornia, Manuel Ramón** | Médico y pintor autodidacta, participa en la Bienal Nacional de 1963 y en el Concurso León Jimenes de 1964.

| **Borrel, Pedro** | Es miembro fundador del movimiento Jueves 68.

| **Bosch, León** | Un premio obtenido en 1969 comienza a proyectarlo como pintor.

| **Brito, José Félix** | Graduado en la ENBA en 1967, realiza la primera exposición personal en 1969.

| **Cabrera, Cuqui** | Se vincula al movimiento de los «juevistas», movimiento fotográfico que aparece en Santiago en 1968.

| **Cabrera, Elena** | Egresada de la ENBA en 1963, marchándose a México donde realiza estudios complementarios.

| **Cabrera, Vítico** | El más joven integrante de los fotógrafos que integran el movimiento Jueves 68.

| **Canaán, Eurídice** | Expositora individual en 1968, estudia en la ENBA y en la academia madrileña de San Fernando.

| **Canario Lugo, Eduardo** | Graduado en la ENBA (1964-69) expone en colectivas.

| **Castellanos, Bottin** | Arquitecto, decorador y pintor, registra la primera individual en 1967, en Santiago, basada en iconos (réplicas).

| **Ceballos, Roberto** | Vinculado al Grupo Friordano, aparecido en Santiago en 1967.

| **Cott, Erwin** | Expositor de colectivas, entre ellas el Concurso León Jimenes 1966 y 1969.

| **Crismar (Cristian Martínez)** | Premiado en 1967 en el Concurso León Jimenes. En este año también registra la primera individual que celebra en el país.

| **Danicel** | En 1967 se registra como co-fundador del Friordano, grupo pictórico santiaguense.

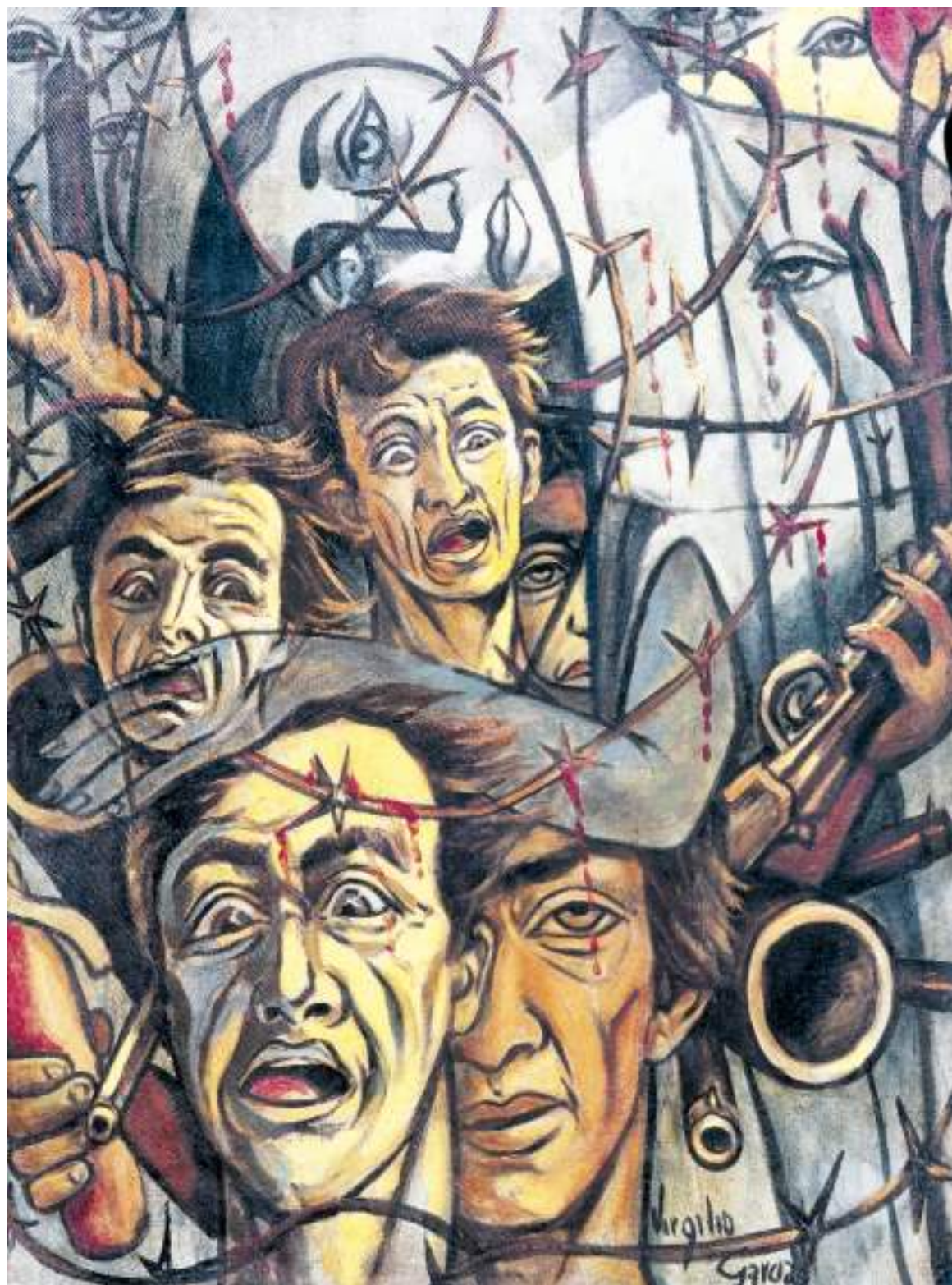
| **De la Cruz, Orlando** | Escultor egresado de la ENBA hacia el 1964, emigrando a Puerto Rico.

| **De Ferrán, Margarita** | Monta en el Instituto Cultural Dominicano-Americano (mayo de 1967) la primera muestra personal, en su mayoría paisajes y retratos.

| **De Pellerano, Soucy** | Expositora de colectivas entre 1962-1967, registra en este último año la primera individual.

| **De Peña, Isa** | Graduada de la ENBA, participa en el Salón Esso (enero 1965)

| **Domínguez, Asdrúbal** | En 1969 obtiene Premio de Pintura en la quinta edición del Concurso de Arte León Jimenes.



Virgilio García | Protesta | Óleo/tela | 96.5 x 73 cms. | 1966 | Col. Ceballos Estrella.

Domínguez, Miguel Estudia en la ENBA entre 1961 y 1966, asumiendo el moldeado y la pintura.

Dorado, Guillermo Escultor y bronceista formado para este período.

Estrella, Miguel Expositor desde 1964, siendo estudiante de la ENBA; se gradúa en este centro en 1969, distinguiéndose como escultor.

Félix Moya, José Expositor de colectivas antes de 1967, cuando registra la primera muestra personal.

Fermín, Nidio Es activista del movimiento fotográfico «Jueves 68».

Ferrúa, Giovanni Registra su primera individual en 1963, realizando exposiciones personales en 1965 y 1967.

Flores, Roberto Graduado de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1969, año en el cual obtiene primer premio de pintura en ese centro e igualmente un premio en dibujo en el V Concurso León Jimenes.

Fondeur, Nonora Integrante del Grupo Friordano, participa en las exposiciones del núcleo entre 1968 y 1969.

García, Bertica Con estudios en arte en Estados Unidos (1965-1969), comienza a hacerse presente en colectivas desde el final de la década.

García, Rosa Idalia Comienza a ser conocida artísticamente al obtener premiaciones en 1968 y 1969, en el Concurso de Arte León Jimenes.

García, Virgilio Activo expositor de la década, una de sus muestras personales la registra en 1964.

García, Wifredo Miembro fundador del movimiento «Jueves 68» e importante animador de la fotografía contemporánea.

Gerardino, Luis Miguel Publicista y pintor, su nombre figura entre los expositores de la XI Bienal de Artes Plásticas, correspondiente al 1963.

Gimbernard, Jacinto Dibujante y aficionado a la fotografía, celebra muestra individual sobre este último campo.

González, Julio Es de los fundadores del movimiento de la fotografía moderna dominicana; «Jueves 68».

Gontier, Félix Graduado en la ENBA en 1963, expone individualmente en Madrid (1964) y en Santo Domingo (1966).

Guadalupe, Antonio Expositor individual en Nueva York (1965) y en el Instituto Cultural Dominicano-Americano de Santo Domingo (1968) y de Santiago (1970).

Guerra, Julita Se registra en exposiciones colectivas y funda en 1969 la Escuela de Arte de APEC, en Santo Domingo.

Guerra, Margarita Rosa Expositora de colectivas, en 1968 obtiene premio de Dibujo en el IV Concurso de Arte E. León Jimenes.

Haché, Angel Registra en 1963 una muestra conjunta con Thimo Pimentel y en 1967 la primera muestra personal.

Henríquez, Daniel Un de los 6 integrantes del Grupo «Friordano» surgido en 1968 en la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago.

Hopelman, Fernando Su nombre aparece como pintor aficionado que participa en el Concurso de Pintura del Grupo «La Máscara» en 1966.

Jiménez, José Nicolás Egresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1969, en donde obtiene un segundo premio de escultura como graduando de ese centro.

Jiménez, Ted Importante fotógrafo con estudio y producción en Puerto Plata.

Lepe (Leopoldo Pérez) Su primera individual la registra en 1959, pero comienza a sobresalir en los años de 1960. En 1963 forma con Bidó y Elsa Núñez el grupo «Los Tres».

López, Máximo Escultor autodidacta y primitivo, registra exposición individual en 1966 y obtiene galardón en el Tercer Concurso de Arte E. León Jimenes (1967).

Lora, Carlos Pintor autodidacta de La Vega, concurre a el Primer Concurso de Arte León Jimenes (1964).

Marchena, Isaac Citado por Valdeperes como expositor individual en 1967 (El Caribe, 30/12/67).

Medina, Juan Egresa de la ENBA en 1969, obteniendo al graduarse un segundo premio de pintura.

Méndez, Virgilio Registra la primera exposición personal en 1962.

Menicucci, Armando Expositor en 1966 del concurso del grupo «La Máscara», en el que obtiene el primer premio de pintura.

Menicucci, Orlando Miembro fundador del grupo «Friordano» surgido en 1968 en la Universidad Católica de Santiago.

Miura, José Comienza a exponer sus obras de novel pintor en colectivas, a partir de 1968.

Morel Abdala, Jorge Hijo del fotógrafo Santiago Morel, desde 1968 comienza a desarrollarse como artista independiente en Santiago.

Musa, Said Ceramista, escultor y pintor. Ingresa a la ENBA en 1967.

Núñez, Elsa En 1960 expone junto a Bidó y en 1963 integra con este pintor y Lepe el grupo «Los Tres». En el mismo año registra su primera individual.

Olivo, Rafael Se inicia como dibujante en 1963, exponiendo en el Concurso de Arte León Jimenes (1964).

Oviedo, Ramón Emerge como pintor reconocido a partir del 1965, celebrando la primera individual en 1966.

Peláez, Carmen Omega Un premio de escultura en la Bienal del 1960 la proyecta como artista-mujer prometedora.

Peña, Cuquito Participa en el V Concurso E. León Jimenes (1969).

Perdomo, José En 1966 registra su primera individual.

Pérez, Milvio Se hace notable como fotógrafo de los actos de la Revolución de 1965.

Pereyra, Tania Egresada de la ENBA a inicio de la década.

Piantini, Rodolfo Registra en 1966 su primera muestra personal, siendo un pintor autodidacta.



Pimentel, Vicente Egresa de la ENBA en 1968, obteniendo distinciones en varias ediciones del Concurso de Arte E. León Jimenes, celebradas en el período.

Pimentel, Thimo Expone por primera vez en 1963 y es integrante del Grupo Proyecta aparecido en 1968.

Priego, Harold Celebra exposición infantil con 9 años de edad en el Palacio de Bellas Artes en 1964.

Gilberto Hernández Ortega Ilustración del cuento «Propiedad Privada» de Virgilio Díaz Grullón 1958.

Fernando Peña Defilló Ilustración del cuento «El Aplauso» de Jimmy Sierra 1977.

| **Ramírez Conde, José** Desde inicios de la década, asume militancia artística, realizando obras murales.

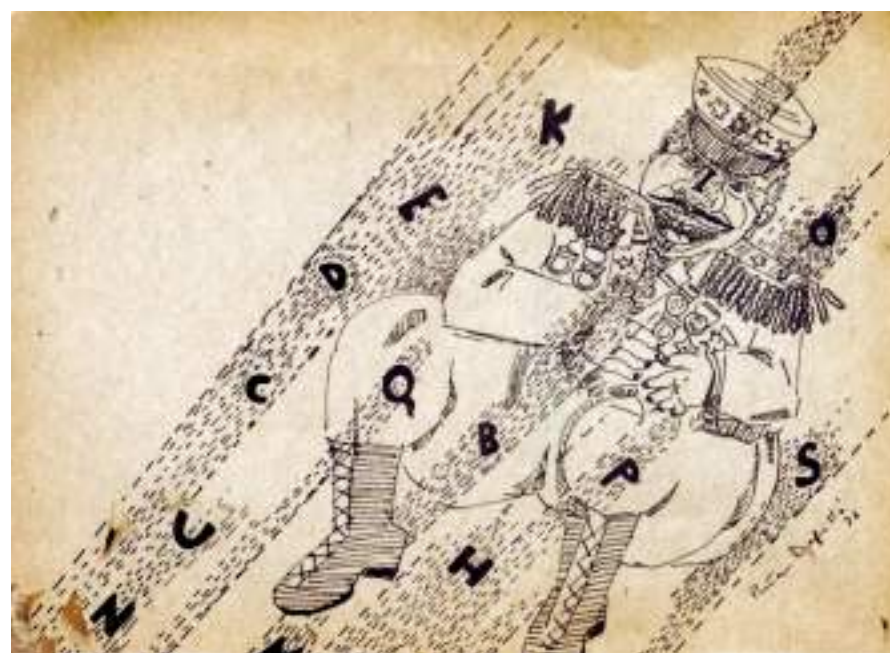
| **Ramos, Nazario** Escultor autodidacta, obtiene premio en 1968 en el Concurso de Arte León Jimenes.

| **Read Cabral, William** En colectiva del 1969 expone un conjunto de esculturas.

| **Rincón Mora, José** Egresado de la ENBA en 1961, realizando la primera individual en 1962.

| **Ripley, Geo** En 1967 obtiene premio de dibujo en el Concurso de Arte León Jimenes y en 1969 aparece asociado a un grupo de jóvenes pintores.

| **Risk, Gisela** Es expositora en las muestras que son celebradas dentro del perímetro de la Revolución de 1965.



| **Romano Pou, Josefina** Expone en colectiva del 1966 y obtiene premios del Concurso de Santiago en los años 1967 y 1968.

| **Rosado, Nancy** Expone en colectiva celebrada en 1969 junto a Elsa Núñez, Haché, Miura y Ripley.

| **Rotellini, José Ramón** Graduado en la ENBA en 1963, registrando la primera muestra personal en 1969.

Fernando Peña Defilló Ilustración del cuento «Narcisazo, el hombre que ametralló al tirano» de Jimmy Sierra | 1977.

| **Santana, Norberto** Celebra muestra personal en 1966.

| **Severino, Jorge** En 1966 improvisa una individual en el pasillo del Listín Diario y expone en ese año en el concurso del grupo «La Máscara».

| **Sterling, Amable** Egresado de la ENBA en 1966 y de acuerdo a su maestro Colson expone en ese año en la comunidad nativa, La Romana.

| **Susana, Julio** Celebra en 1963 muestra personal de esculturas en la barra del Hotel Comercial.

| **Susana, Justo** Comienza a ser estimado desde su aparición en medio de la Revolución de 1965, exponiendo individualmente en 1966.

| **Tamames, Frank Delfín** Participa en el Salón Esso –enero 1965– con tres esculturas.

| **Tavárez, Rosa** Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1969, continuando su formación en Estados Unidos.

| **Torres, Frinette** Es cofundadora del grupo «Friordano», exponiendo en las primeras colectivas, en el año 1967.

| **Tovar, Iván** Expositor individual en 1959, otras individuales registradas en el primer lustro de los 60 le colocan entre los artistas de importancia.

| **Vila, Miguel** Figura como pintor en la XI Exposición Bienal de Artes Plásticas, celebrada en 1963.

| **Villanueva, Eduardo** Con estudios en San Fernando de Madrid, entre 1965 y 1967, celebra sus primeras individuales residiendo en el exterior (1969) y participa en este año en el Concurso de Santiago.

| **Yermenos, Bismark** Médico y pintor, «diletante», presenta su primera individual en 1969).

| **Zayas, Máximo Manuel** Su nombre está registrado entre los participantes del V Concurso Anual de Santiago (1969).

En su mayoría, las individualidades que se enlistan en el citado cuadro generacional no sólo son activistas que se suman a miembros destacados de las generaciones antecesoras –las de 1930, 1940 y 1950–, sino que, aparte de alcanzar el reconocimiento en el proceso 1960-1969, tienen proyección por encima del tiempo que le resta al siglo XX. El discurso testimonial de la generación de 1960 se inserta e interactúa en el itinerario de exposiciones de las artes nacionales, muchas de las cuales se citan en la siguiente cronología e igualmente los grupos que aparecen en el período así como datos del quehacer literario en general.

CRONOLOGÍA CULTURAL

Desde 1960 Hasta 1969	Año 1960	Año 1960 cont.	Año 1960 cont.	Año 1960 cont.	Año 1960 cont.
	<p>Es celebrada la X Bienal de Artes Plásticas en la que son galardonados: Paul Giudicelli y Eligio Pichardo en Pintura; Carmen Omega Peláez y Gaspar Mario Cruz en escultura y Nidia Serra, Premio Unico en dibujo. Leopoldo Pérez recibe premio especial.</p> <hr/> <p>Silvano Lora expone en la Galería «Apia Antica» de Roma, y en la Galería «Korecpke» de Copenhague, Dinamarca.</p> <hr/> <p>Peña Defilló, Silvano Lora y Luichy Martínez Richiez, participan en la exposición <i>Arte Latinoamericano en París</i>, en el Museo de Arte Moderno.</p>	<p>Domingo Liz ejecuta figura escultórica de 5 metros de altura para el Monumento a los Héroes del 2 de Mayo, en Moca.</p> <hr/> <p>Nidia Serra participa en la «Exposición Interamericana» de Bogotá, Colombia.</p> <hr/> <p>Dionisio Pichardo expone individualmente en la Academia de Pintura de su ciudad natal, La Vega, presentándola en el mismo año en Salcedo y Santiago.</p>	<p>El músico Jacinto Gimbernard expone una colección de fotografías personales en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Julio Susana registra muestra personal en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Virgilio García, estudiante de la ENBA, expone óleo, pasteles y acuarelas.</p> <hr/> <p>En la Barra del Hotel Comercial se exponen obras de Iván Tovar.</p> <hr/> <p>«Maestros Contemporáneos de Francia» es la exposición celebrada en la Alianza Francesa con apoyo de la</p>	<p>Delphic Art de Nueva York, mostrando obras de Chagall, Braque, Matisse, Leger, Miró...</p> <hr/> <p>Aquiles Azar exhibe 14 pasteles en la Sociedad Odontológica Dominicana.</p> <hr/> <p>Se exhibieron óleos y gouaches en la individual de Eligio Pichardo celebrada en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p> <hr/> <p>Gilberto Hernández Ortega celebra individual en el recinto del Capítulo Rosacruz de Santo Domingo.</p>	<p>Nacen Leonidas Radhamés Mejía y Pedro Ricart, futuros pintores nacionales.</p> <hr/> <p>Manuel A. Amiama publica <i>Tío Juan y otros Cuentos</i>.</p> <hr/> <p>Aparece la novela <i>Juan Mientras la ciudad Dormía</i>, de Carlos Federico Pérez.</p> <hr/> <p>Ramón Emilio Reyes publica su novela <i>El Testimonio</i>.</p> <hr/> <p>Circula el libro <i>La Nostalgia de la Nada</i>, de Teté Robiu.</p>
	<p>Año 1960 cont. </p> <hr/> <p>Lupo Hernández Rueda publica el poemario <i>Como Naciendo Aún</i>.</p> <hr/> <p>E. Garrido Puello pone a circular su obra <i>Narraciones Sureñas</i>.</p> <hr/> <p>Luis Augusto Caminero publica <i>Letras de mi Jardín</i>.</p> <hr/> <p>Se edita <i>Siempre vivas</i>, de Armando Alvarez Piñeyro.</p>	<p>Año 1961</p> <hr/> <p>Al producirse el tiranicidio (30 de mayo) Silvano Lora retorna a Santo Domingo y junto a otros colegas pintores y jóvenes poetas funda el Grupo Arte y Liberación, que se convierte en un medio de concientización política mediante la cultura.</p> <hr/> <p>Dionisio Pichardo expone en la Alianza Francesa una serie de monotipos llenos de gran sabor popular, exponiendo meses después una colección de óleos en el Instituto Cultural Dominicano Americano de Santo Domingo.</p> <hr/> <p>Nacen Jesús Desangles y Víctor Ulloa, futuros artistas de la generación del 1980.</p> <hr/> <p>Restituyen a la capital del país su antiguo nombre de Santo Domingo.</p>	<p>Año 1961 cont. </p> <hr/> <p>Iván Tovar celebra exposición individual en la Galería del Ateneo de Puerto Rico, San Juan, P. R.</p> <hr/> <p>Exposición individual de Gilberto Hernández Ortega.</p> <hr/> <p>Eligio Pichardo viaja a Nueva York contratado por «The Contemporaries Gallery».</p> <hr/> <p>Se publica <i>Vir</i>, obra póstuma de Sanz Lajara.</p> <hr/> <p>Se editan los <i>Poemas Póstumos</i> de Manuel Zacarías Espinal.</p> <hr/> <p>Silvestre Emilio Contín publica su obra <i>Los Predestinados</i>.</p>	<p>Año 1962</p> <hr/> <p>Muere el celebrado caricaturista Copito Mendoza.</p> <hr/> <p>Es creada la Escuela de Pintura Mural, dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Dicha escuela es confiada al maestro Jaime Colson.</p> <hr/> <p>Ada Balcácer y Antonio Toribio retornan al país, incorporándose al movimiento de Arte y Liberación.</p> <hr/> <p>Quinta exposición individual de Paul Giudicelli (pintor petromacorisano) en la Facultad de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.</p> <hr/> <p>Dionisio Pichardo viaja a Nueva York en donde vive durante tres años y seis meses.</p>	<p>Año 1962 cont. </p> <hr/> <p>Es realizada la Primera Exposición de Artes Plásticas organizada por la Asociación Dominicana de Pintores y Escultores. Esta muestra fue exhibida en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Gilberto Hernández Ortega presenta individual en la Barra del Hotel Comercial.</p> <hr/> <p>La Escuela Nacional de Bellas Artes exhibe más de cincuenta obras como muestra de fin de curso de sus alumnos en el período 1961-1962. Esta muestra contó con dibujo, escultura y artes aplicadas, de las cuales algunas fueron premiadas por la institución docente. Se otorgan premios a estudiantes y nuevos egresados: Manuel</p>

Año 1962 <i>cont.</i>	Año 1962 <i>cont.</i>	Año 1962 <i>cont.</i>	Año 1962 <i>cont.</i>	Año 1962 <i>cont.</i>	Año 1963
<p>de Jesús Bello, José Ramírez Conde, Elsa Núñez, Julio Susana, Carmen Omega Peláez, José Ramón Rotellini y Manuel Augusto Rivera.</p> <hr/> <p>La <i>Fundación Sara Roby</i> (institución privada norteamericana) presenta parte de su colección en los tres salones principales del Palacio de Bellas Artes. La muestra tuvo un total de cuarenta y una obras (pintura y dibujos) de treinta y seis artistas contemporáneos de los Estados Unidos.</p> <hr/> <p>El <i>Grupo Arte y Liberación</i> que encabezan Silvano Lora, Antonio Toribio y Ramírez Conde, entre otros artistas, publica su segundo manifiesto.</p>	<p>Elías Delgado Castro (pintor petromacorisano y profesor de Pintura en la en la Ciudad de La Vega) presentó en el Palacio de Bellas Artes de Santo Domingo su segunda individual. La muestra contó con unas treinta y ocho obras.</p> <hr/> <p>Darío Suro expone individualmente en Pindexter Gallery de Nueva York.</p> <hr/> <p>Celebra Guillo Pérez la 5ta. Individual en la Sociedad Odontológica, Santo Domingo.</p> <hr/> <p>Luichy Martínez Richiez es seleccionado por <i>The Asahshibum Press</i> de Tokyo como uno de los 50 Escultores Contemporáneos más famosos (...) en el mundo de hoy.</p>	<p>La Universidad Autónoma de Santo Domingo le encarga a Paul Giudicelli la ejecución de un Retrato de Duarte entregado a las autoridades del Centro Académico, el 11 de septiembre de 1969.</p> <hr/> <p>Silvano Lora expone en la Galería «Iris Clert» de París.</p> <hr/> <p>Cándido Bidó registra la primera exposición personal, en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Eligio Pichardo realiza muestra personal en Nueva York (abril 1962).</p>	<p>La poesía de Pedro Mir, especialmente <i>Hay un País en el Mundo</i> es difundida en edición estudiantil del Grupo Fragua con una tirada de 5,000 ejemplares.</p> <hr/> <p>Nacen Antonio Carreño, Enrique Rodríguez Amíama, Eneida Hernández, futuros pintores del arte nacional.</p> <hr/> <p>Freddy Gatón Arce publica <i>La Leyenda de la Muchacha</i>.</p> <hr/> <p>Aida Cartagena Portalatín da a conocer su obra <i>La Voz Desatada</i>.</p> <hr/> <p><i>14 Nudos de Amor</i> es el nuevo libro de Manuel Del Cabral.</p>	<p>Marcio Veloz Maggiolo publica <i>Intus</i>.</p> <hr/> <p>Lupo Hernández Rueda pone a circular <i>Santo Domingo Vertical</i>.</p> <hr/> <p>El santiaguense Tomás Morel publica <i>Acúcheme Uté</i>.</p> <hr/> <p>Circula en el país <i>Cuentos Escritos en el Exilio</i>, de Juan Bosch.</p>	<p>Es realizada la XI Exposición Bional de Artes Plásticas. El jurado estuvo conformado por; Dr. Horario Vicioso Soto, Lic. Manuel Valdeperes, los doctores Carlos Curiel y Mauricio Tolentino y el Ing. Erwin Cott Cruz, presidido por el Director de Bellas Artes el Dr. Máximo Avilés Blonda. Los premios otorgados fueron los siguientes: Pintura. 1er. Premio: «Meditación sobre la Armadura de un Soldado», de Paul Giudicelli. 2do. Premio: «Casetas», de Clara Ledesma. Premio de la Fábrica de Cemento: «Paisaje», de Darío Suro. Premio de la Universidad: «Creación», de Guillo Pérez. Escultura. 1er. Premio: «Figura», de Antonio Prats Ventós. 2do. Premio: «Figura», de Luis Martínez Richiez. Premio del Jurado: «Superando», de Julio Susana. Dibujo. 1er. Premio: «Fragmento», de Clara Ledesma. 2do. Premio:</p>

Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1963 <i>cont.</i>
<p>«Dos Muchachos Cargando Bloques», de Jaime Colson.</p> <hr/> <p>Primera muestra individual de la pintora Elsa Núñez, en la Galería Nacional, con un conjunto de veinticinco obras.</p> <hr/> <p>En marzo, Lepe, Bidó y Elsa Núñez deciden conformar el «Grupo Los Tres» presentando una colectiva en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>El Grupo Arte y Liberación presenta una selección de dieciocho dibujos del pintor mexicano Juan Luis Díaz, en los salones de la Sociedad Odontológica Dominicana.</p>	<p>Nidia Serra celebra su individual «Por los Patios y Playas de Santo Domingo» en la que exhibe veintiséis obras en uno de los salones del palacio de Bellas Artes. Expone en el mismo año en San Juan, Puerto Rico.</p> <hr/> <p>Retorna al país la veterana pintora Aida Ibarra después de larga residencia en el exterior.</p> <hr/> <p>Luis Martínez Richiez, después de 11 años residiendo en Francia, regresa al país y presenta esculturas y gouaches en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Se localiza en Madrid, estudiando con beca oficial, el escultor y pintor Julio Susana.</p>	<p>Una serie de obras realizadas por pintores autodidácticos es presentada por el Grupo Arte y Liberación en los salones del Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Iván Tovar, localizado en París, participa en la Bienal celebrada en esa capital francesa.</p> <hr/> <p>La obra dominicana del pintor catalán José Gausachs es exhibida en Casa de España, como homenaje a este artista extranjero que murió en nuestra patria.</p> <hr/> <p>Cándido Bidó monta individual en la Escuela Manuel Aybar de Bonao.</p> <hr/> <p>El pintor Rafael Pina Melero, a su regreso de los Estados Unidos, presenta una muestra en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>José Rincón Mora realiza la primera exposición personal en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Aquiles Azar García exhibe en la galería del Instituto Cultural Dominicano-Americano un conjunto de veinte obras entre pasteles y dibujos.</p> <hr/> <p>Príamo Morel presenta en el Ateneo Amantes de la Luz (Santiago) una muestra de sus caricaturas sociales.</p> <hr/> <p>Es celebrada en Santo Domingo la muestra conjunta de Colson, Silvano Lora, Martínez Richiez y Peña Defilló, titulada 4 Artistas y la Escuela de París.</p>	<p>La obra del artista Thimo Pimentel es presentada en el Club Universitario, con los auspicios de la Asociación de Estudiantes de Medicina, de la cual también es miembro.</p> <hr/> <p>El Arte Actual de América y España, exposición celebrada en Madrid (Mayo 1963) a la que son invitados varios artistas dominicanos: Giudicelli, Suro, Peña Defilló,...</p> <hr/> <p>Giovanni Ferrúa exhibe una serie de obras en el <i>Caribe Gift Shop</i>, patrocinada por el <i>Movimiento Cultural Universitario</i>.</p> <hr/> <p>Se estrena la obra teatral <i>La Otra Estrella del Cielo</i>, de Máximo Avilés Blonda.</p>	<p>Marcio Veloz Maggiolo publica <i>Creonte</i>.</p> <hr/> <p>Armando Oscar Pacheco da a conocer su obra <i>El Pez Dorado</i> en la <i>Pece</i>ra de Cristal.</p> <hr/> <p>Es proyectada la primera película dominicana. <i>La Silla</i>, cuyo guionista y director lo fue Franklin Domínguez. La cinta cuenta con la participación de un solo actor: Camilo Carrau, quien narra la opresión del régimen trujillista contra la juventud (<i>Revista ¡Ahora!</i>, No. 25, enero de 1963).</p> <hr/> <p>Circula <i>La Criatura Terrestre</i>, del poeta Manuel Rueda.</p> <hr/> <p><i>Cuentos de Política Criolla</i> y <i>Papeles de Espailat</i>, son las dos obras nuevas publicadas por Emilio Rodríguez Demorizi.</p>

Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1963 <i>cont.</i>	Año 1964	Año 1964 <i>cont.</i>	Año 1964 <i>cont.</i>
Juan Bosch edita <i>David, Biografía de un Rey</i> .	Dionisio Pichardo celebra individual en la Galería Suramericana de Nueva York, Estados Unidos.	mán Franco Fondeur, Wilfredo García y Antonio Lassis, entre otros artistas de la lente.	Aída Cartagena Portalatín publica el catálogo Galería Nacional de Bellas Artes, incluyendo breves biografías de artistas comprendidos entre 1880-1963.	do Bidó) presenta su primera exposición grupal en los salones del Palacio de Bellas Artes, y luego exponen en Bonaó.	Marianela Jiménez presenta una muestra personal en el Palacio de Bellas Artes.
Circula la obra póstuma: <i>Pro-Patria</i> , de Luis E. Perelló.	Silvano Lora y otros artistas e intelectuales publican «Hojas Libres» en contra del Gobierno de Facto que se establece al ser derrocado Juan Bosch.	Rafael –Pipe– Faxas Canto, conocido pintor y militante del Movimiento 14 de Junio muere en la insurrección guerrillera, operando el frente Mauricio Báez, en la zona de Miches. (Diciembre 15 de 1963).	Virgilio García exhibe en la Galería Liberal, instalada en las vitrinas de la Casa López de Haro, calle El Conde de Santo Domingo.	Lepe viaja a España, becado para estudiar en la Academia San Fernando de Madrid.	Lepe registra la primera exposición personal en el Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, España.
Guillo Pérez presenta su sexta individual en el Palacio de Bellas Artes.	Antonio Toribio expone individualmente en la Fulton Gallery de Nueva York. Igualmente participa en la muestra de la «American Federation of Arts: Sculpture for the Wall» y concurre a la Bienal de La Habana.		Retorna al país el pintor Fernando Peña Defilló después de residir en Europa.	Gilberto Hernández Ortega exhibe un total de veinticinco obras en los salones del Palacio de Bellas Artes.	El escultor Luis Martínez Richiez exhibe una muestra de sus esculturas en el Palacio de Bellas Artes.
Darío Suro es nombrado Agregado Cultural de la Embajada Dominicana en Washington, D. C., y representante permanente de la Misión Dominicana ante la Organización de Estados Americanos.	Es realizado el Concurso Nacional de Fotografía «AGFA», en el cual obtuvieron premios: Ted Jiménez T., Ro-		El joven pintor José Rincón Mora recibe beca alemana para continuar estudios artísticos, ubicándose en Munich.	Bidó celebra exposición individual en la sede de la Confederación Autónoma de Sindicatos Cristianos, Santo Domingo.	Antonio Prats Ventós expone individualmente en la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago.
El escultor Luichy Martínez Richiez obtiene galardón en la Primera Bienal de París.			El Grupo Los Tres (compuesto por Leopoldo Pérez, Elsa Núñez y Cándi-		En los pasillos del Palacio de Bellas Artes, Paul Giudicelli presenta muestra individual constituida por óleo-templeplásticos, cerámicas y dibujos.

Año 1964 <i>cont.</i>	Año 1964 <i>cont.</i>	Año 1964 <i>cont.</i>	Año 1964 <i>cont.</i>	Año 1964 <i>cont.</i>	Año 1964 <i>cont.</i>
Aída Cartagena Portalatín da a conocer a «Justo Susana, pintor Primitivo», en artículo ilustrado que publica en el Listín Diario (12/12/64).	En el sótano del Edificio Baquero la Asociación de Estudiantes de la ENBA monta colectiva de 25 jóvenes con el título «La Galería Independiente».	Elsa Núñez presenta la segunda individual (febrero 1964) y Tercera Individual (noviembre 1964) ambas registradas en el Palacio de Bellas Artes.	tes a 43 autores. Un jurado constituido por John Baur, Jaime Colson y Pedro René Contín Aybar, acordó los premios siguientes: 1) En Pintura: «Brujo Disfrazado de Pájaro» (mixta/tela), de Paul Giudicelli (Primer Premio); «Metamorfosis» (mixta/cartón), de Guillo Pérez (2do. Premio); «Almuerzo de Obreros» (óleo/tela), de Leopoldo Pérez (Tercer Premio); «Ser Astral» (mixta/papel), de Gilberto Hernández Ortega (4to. Premio). 2) En Escultura: «Figuras» (talla en madera), de Carmen Omega Peláez (Primer Premio); «Escultura» (talla en madera), de Luichy Martínez Richiez (2do. Premio) y «Familia» (talla en madera), de Gaspar Mario Cruz (tercer premio). 3) En Dibujo: «Dibujo» (tinta/papel), de Domingo Liz (Primer Premio); «Eco Atávico» (tinta/papel), de Clara Ledesma (2do. Premio) y «Niño con Juguete: Estudio» (lápiz y tinta/papel), de José Cestero (3er. Premio)	Florencio García Cisneros publica el libro <i>Pintores Latinoamericanos en Nueva York</i> , enfocando a los artistas que se encuentran en el medio new-yorkino desde inicio de 1960. Enfoca a los artistas dominicanos: Darío Suro, Clara Ledesma, Antonio Toribio, Glauco Castellano, junto a Botero, Omar Rayo, José Luis Cuevas, Armando Morales...	Ramón Cifré Navarro edita <i>De Mano con las Piedras</i> .
Clara Ledesma y Walter Terrazas exhiben sus obras pictóricas y escultóricas en el Palacio de Bellas Artes.	Elías Delgado exhibe en los salones Palacio de Bellas Artes su tercera exposición individual.	Con motivo del 120 aniversario de la Independencia Nacional, la Dirección General de Bellas Artes organiza colectiva en la que exponen Giudicelli, Peña Defilló, Hernández Ortega, Rincón Mora, Guillo Pérez, Liz, Tovar, Lepe, Bidó, Marcial Schotborgh y los muy jóvenes J. Camisulí, Elvía Rodríguez, Ana María de Sánchez y Clara Luz Victoria.		Muere el poeta Juan Sánchez Lamouth.	Aparece <i>Más Cuentos en el Exilio</i> , de Juan Bosch.
Domingo Liz expone en el Primer Salón Esso de Artistas Jóvenes Latinoamericanos, celebrado en la Unión Panamericana, Washington, D. N.	Antonio Toribio expone personalmente en la David Herbers Gallery de Nueva York y participa en la colectiva del Riverside Museum.			Héctor Incháustegui Cabral publica <i>Por Copacabana Buscando y Miedo en un Puñado de Polvo</i> .	Teté Robiou publica <i>Desde el Fondo de las Llamas</i> .
Gilberto Hernández Ortega presenta una retrospectiva en la Alianza Francesa (Santo Domingo).	Gaspar Mario Cruz presenta esculturas y dibujos en los salones de la Alianza Francesa.	Primera Exposición Concurso Anual Eduardo León Jimenes es celebrada en el Ateneo Amantes de la Luz, en Santiago de los Caballeros, (octubre 69). Se exhibieron 78 obras correspondien-			Aparece <i>Testimonio</i> , revista literaria dirigida por Lupo Hernández Rueda, Luis Alfredo Torres, Alberto Peña Lebrón y Ramón Cifré Navarro. <i>Testimonio</i> circuló hasta 1967.
Registra dos individuales el pintor Guillo Pérez, una en el Palacio de Bellas Artes y otra en la Galería Andrés.	Dionisio Pichardo registra individual en el Barrio Bohemio de Nueva York.				

Año 1965	Año 1965 cont.	Año 1965 cont.	Año 1965 cont.	Año 1965 cont.	Año 1965 cont.
<p>Muere el 20 de junio el maestro de la pintura nacional, Paul Giudicelli.</p>	<p>Iván Tovar presenta una muestra de sus dibujos en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>Horacio Read exhibe en la Barra del Hotel Comercial, una serie de óleos con el título «Rostros de la Calle».</p>	<p>conferencias sobre la materia artística involucran a muchos pintores comprometidos con la gesta: Colson, Lora, Balcácer, Hernández Ortega, Oviedo, Ramírez Conde,...</p>	<p>concurrieron a un concurso organizado por el Frente Cultural sobre el tema de la Revolución de Abril. Ada Balcácer, Elsa Núñez, Oviedo, Lepe y Soucy de Pellerano figuran entre los participantes.</p>	<p>Jaime Colson presenta en la Galería Auffant una muestra de 34 dibujos.</p>
<p>El artista español José M. Cruxent, exhibe en el Palacio de Bellas Artes una serie de obras pictóricas de pequeños formatos.</p>	<p>Justo Susana exhibe en la Alianza Francesa un conjunto de sus pinturas de estilo «Naif».</p>	<p>En la Galería Andrés se exhiben doce pinturas y doce dibujos de la artista Clara Ledesma.</p>	<p>Expo Colectiva «Arte para el Pueblo» celebrada en el Club Tito Marte; organizada por el Frente Cultural Arte y Liberación.</p>	<p>El Frente Cultural Constitucionalista publica el folleto Pueblo, Sangre y Canto, el cual reúne los poemas de la guerra de abril.</p>	<p>Iván Tovar es seleccionado para exponer en el Museo de Arte Moderno en la muestra «Pintores Latinoamericanos de París».</p>
<p>Dionisio Pichardo retorna al país y monta la X Individual en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>Es inaugurada la Galería de Arte Andre's con una exposición de pintores y escultores: Jaime Colson, Paul Giudicelli, Clara Ledesma, Gilberto Hernández Ortega, Elsa Núñez, Guillo Pérez, Domingo Liz, Fernando Peña De-filló, Marianela Jiménez, Luis Martínez Richiez, Cándido Bidó, Elsa Di Vanna, Thimo Pimentel, José Cestero y Ramón Oviedo.</p>	<p>Silvano Lora exhibe óleos, témperas, guaches y collages en los salones de la Alianza Francesa.</p>	<p>Exposición Individual de Dionisio Pichardo en la Galería del Palacio de Bellas Artes. Exhibe obras de intención metafísica, comenta Valldeperes. (El Caribe, Diciembre 16 de 1965).</p>	<p>El pintor Leopoldo Pérez exhibe en la Galería Andrés trece óleos y ocho guaches.</p>	<p>Domingo Liz participa en Exposición Colectiva Itinerante de 11 escultores y 22 pintores importantes de Latinoamérica, cuyo recorrido se inicia en New York.</p>
<p>El Primer Salón Esso de Artistas Jóvenes es presentado en uno de los salones del Palacio de Bellas Artes. Los ganadores de los premios fueron los pintores Gilberto Hernández, Cándido Bidó y el escultor Domingo Liz.</p>		<p>Estalla la Revolución del 24 de abril, concentrándose las actividades artísticas y culturales en el perímetro de la zona colonial y constitucionalista. Exposiciones en la Galería Auffant o de Arte Moderno y en clubes de la zona, así como talleres gráficos y</p>	<p>Es montada en el Palacio de Bellas Artes la exposición de pintores que</p>	<p>El pintor vegano Dionisio Pichardo expone un conjunto de 26 obras en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>Gilberto Hernández Ortega publica el libro de poesía <i>Poemas de la Soledad y de la Luz</i>.</p>

Año 1965 cont.	Año 1965 cont.	Año 1966	Año 1966 cont.	Año 1966 cont.	Año 1966 cont.
<p>El cineasta Juan Drago realiza un film sobre la obra de Antonio Toribio.</p>	<p>Carlos Esteban Deive publica su conjunto de ensayos <i>Tendencias de la Novela Contemporánea</i>.</p>	<p>Mueren Gabriel del Orbe (músico) y Andrés Julio Aybar (literato).</p>	<p>José Cestero presenta su primera individual en los salones del Palacio de Bellas Artes. Dicha muestra reúne pinturas y dibujos.</p>	<p>Máximo López artista autodidacta, exhibe en la Galería Auffant 16 pequeñas esculturas.</p>	<p>En la Galería Beethoven, Julio Susana exhibe óleos, dibujos y esculturas, (23 obras en total).</p>
<p>Antonio Guadalupe viaja a Nueva York, toma curso sobre Bodegón y Teoría del Color con el pintor italiano Prillo Grinelli, exponiendo individualmente en la «Galería Prisca» de la referida ciudad.</p>	<p><i>La Vida no Tiene Nombre</i> es dada a conocer por su autor Marcio Veloz Maggiolo.</p>	<p>En la Galería Andre's es exhibida una muestra de la pintora Elsa Núñez: 15 óleos y 6 gouaches.</p>	<p>La décimo-primer exposición de su «Galería Liberal», la celebra Virgilio García en el local de Aerovías Quisqueyanas. Presenta 38 obras.</p>	<p>Colectiva en el Palacio de Bellas Artes (Enero 66): Azar, Asdrúbal Domínguez, Félix Brito, Rafael Olivo, Delly Amaro, Félix Gontier, Cestero, Thimo Pimentel.</p>	<p>Aquiles Azar expone en la Alianza Francesa 11 óleos y 11 dibujos.</p>
<p>Aparecen diferentes grupos culturales y literarios relacionados en su mayoría a la experiencia de la revolución capitalina de abril. Entre las agrupaciones se citan: El Puño, la Máscara, La Antorcha, La Isla,... vinculados al medio de Santo Domingo.</p>	<p>Miguel Alfonseca publica su libro <i>Arribo a la Luz</i> (poesía).</p>	<p>Es inaugurada oficialmente la Galería Olimpia, dirigida por Tony Rodríguez y Rafael Añez Bergés.</p>	<p>Es exhibida en la Galería Andre's una serie de óleos del pintor Cándido Bidó.</p>	<p>En la Galería Andre's se presenta la tercera exposición individual del pintor Iván Tovar.</p>	<p>El grupo cultural La Máscara presenta una colectiva en la Galería Auffant. La muestra se celebra en homenaje al maestro Paul Giudicelli, participando pintores aficionados: Guillermo Alvarez, Charito Chávez, De la Mota, Julia de Guerra, Angel Haché, Fernando Hopelman, Juan López, Armando Menicucci, Altagracia de Najri, Adolfo Piantini, José Luis Sáez, Fidelina Sánchez y Elina de Pimentel. En la muestra concurso se premiaron obras, siendo los ganadores: primer premio a Armando Menicucci, por su óleo</p>
<p>Nacen Raúl Recio, Ernesto Rodríguez y Ricardo Toribio, quienes se convierten en jóvenes artistas del período 1980 y 1990, respectivamente.</p>	<p>Manuel Del Cabral publica <i>La Isla Ofendida</i>, escrita en el extranjero.</p>	<p>Es realizada la primera exposición individual del pintor Ramón Oviedo en los salones de la Galería Andre's. Expone pinturas y siete dibujos dedicados al joven pintor Rafael Olivo.</p>	<p>Norberto Santana presenta su primera exposición individual, en la Galería Andre's.</p>	<p>Primera individual en el país de la pintora Ada Balcácer presentada en la Galería del Palacio de Bellas Artes, en donde exhibe 16 óleos, cinco dibujos y un tapiz-tela-batik que titula «Cerámica Taína».</p>	
	<p>Se publican póstumamente las <i>Poesías Completas</i> de Víctor Garrido.</p>	<p>Elisabetta Mónaca, pintora nacida en Roma y residente en el país, presenta una muestra de su obra en la Galería del Palacio de Bellas Artes.</p>			
	<p>El pintor Horacio Read publica <i>Cerca de la Noche</i>.</p>				
	<p>Fredy Gatón Arce publica <i>Poblana</i>.</p>				

Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>
<p>«Cristo»; el segundo premio a Juan López por su óleo «Maternidad», el tercer premio para Adolfo Pimentel por «Las Doncellas»; y el cuarto para Angel Haché por su obra «Desolación». El jurado estuvo compuesto por Aquiles Azar, Elsa Núñez, Cándido Bidó y Leopoldo Pérez.</p> <hr/> <p>José Perdomo presenta en la Galería del Palacio de Bellas Artes una serie de dibujos y óleos. Es su primera exposición individual.</p> <hr/> <p>Cuarta exposición individual de Elías Delgado presentada en la Galería del Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Exposición individual de Virgilio Méndez.</p>	<p>Manuel Bello Valardi registra exposición individual en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>Cándido Bidó exhibe parte de sus nuevas pinturas en la residencia del señor Lyle D. Copmann (Encargado de Relaciones Públicas de la Embajada de los Estados Unidos).</p> <hr/> <p>Con motivo de la efemérides de la Restauración es exhibida en el Palacio de Bellas Artes una colectiva con los artistas plásticos: Gilberto Hernández Ortega, Fernando Peña Defilló, Ada Balcácer, Guillo Pérez, Domingo Liz, Norberto Santana y Ramón Oviedo.</p> <hr/> <p>Como homenaje a la gesta patriótica del 16 de Agosto es presentada en el Instituto Cultural Dominicano-Americano</p>	<p>una muestra con obras de José Cestero, Rafael Olivo y Ramón Oviedo.</p> <hr/> <p>Antonio Prats Ventós presenta una muestra de más de 80 esculturas en el Palacio de Bellas Artes.</p> <hr/> <p>En el salón de exposiciones del Instituto Cultural Dominicano-Americano se exhiben las obras de los pintores no profesionales Rosa Amelia J. de Perdomo, Héctor S. Perdomo y Héctor S. Purcell Peña.</p> <hr/> <p>La Dirección de Extensión Cultural y Acción Social de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, organiza la exposición de pintura de Gilberto Hernández Ortega «como síntesis de los logros del artista».</p>	<p>Celebración del II Concurso Anual de Arte E. León Jimenes en el recinto de la Sociedad Amantes de la Luz de Santiago. (Octubre). Cincuenta y un artistas dominicanos se inscriben en el certamen. Nuevamente jurado de este segundo concurso, Baur, Colson y Contín Aybar, acordaron los siguientes premios: Pintura: 1er. Premio: «Homenaje al Greco», (óleo) de Guillo Pérez. 2do. Premio: «Principio» (óleo), de Fernando Peña Defilló. 3er. Premio: «Mujer Grávida» (óleo) de Luis Félix Gontier. 4to. Premio: «Jauría Devorando un Toro» (óleo), de Leopoldo Pérez (Lepe). Escultura: El primer y segundo premio fueron concedidos a «Origen» y «Origen 2» (talla en caoba), respectivamente, ambas de Domingo Liz. Dibujo: 1er. Premio:</p>	<p>«Intención Gráfica» (mixta), de Ada Balcácer. 2do. Premio: «La Fuga» (tinta), de Vicente Pimentel.</p> <hr/> <p>Con motivo del III Congreso Nacional de Trabajadores Dominicanos, la Confederación Autónoma de Sindicatos presenta una muestra con las obras del pintor Cándido Bidó.</p> <hr/> <p>Dionisio Pichardo presenta individual en <i>Amantes de la Luz</i> de Santiago (abril) exhibe 25 óleos en la Galería Olímpica (octubre 69).</p> <hr/> <p>Segunda exposición personal de Thimo Pimentel constituida por 25 dibujos montados en la Galería Olímpica.</p>	<p>La Dirección de Turismo organiza el Primer Concurso Nacional de Fotografía, en el cual participan 105 fotógrafos. Se crearon dos categorías: Premio para profesionales, el cual fue obtenido por Ted Jiménez y el premio para aficionados otorgado a Angel Padilla.</p> <hr/> <p>En el Salón de Estudiantes del Instituto de Estudios Superiores se presenta la exposición individual del aficionado Adolfo Piantini.</p> <hr/> <p>La ENBA celebra exposición de fin del año docente, recibiendo las máximas distinciones los graduados Amable Sterling (pintura), José Nicolás Jiménez (escultura) y Tifa Pérez (artes aplicadas).</p>

Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>	Año 1966 <i>cont.</i>
<p>Son presentadas en el Palacio de Bellas Artes las obras premiadas en el II Concurso Anual de Arte, que patrocina la firma tabacalera E. León Jimenes. Esta exposición primero fue presentada en Amantes de la Luz de Santiago. (Ver octubre 1966).</p> <hr/> <p>La Galería Olímpica presenta una exposición antológica del pintor dominicano Paul Giudicelli, fallecido el 20 de junio de 1965.</p> <hr/> <p>Guillo Pérez presenta en la Galería Auffant la decimotercera individual.</p> <hr/> <p>Julio Susana exhibe en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña una muestra con sus últimas obras (escultura, pintura, dibujo). En este año establece la Galería Estudio Juliet.</p>	<p>La Galería Olímpica presenta la exposición colectiva de pintura y escultura. Los artistas que exhibieron fueron: Aquiles Azar, Cándido Bidó, José Cestero, Edwin Cott, Félix Gontier, Gilberto Hernández Ortega, Marianela Jiménez, Domingo Liz, Silvano Lora, Luis Martínez Richiez, Virgilio Méndez, Elsa Núñez, Leopoldo Pérez, Dionisio Pichardo, Thimo Pimentel, Antonio Prats Ventós, José Ramírez Conde, José R. Rotellini e Iván Tovar.</p> <hr/> <p>En el Instituto Cultural Dominicano-Americano el pintor ingenuo Justo Susana presenta una muestra personal.</p> <hr/> <p>Gilberto Hernández Ortega inaugura en Santo Domingo su academia privada, ofreciendo una exposición de sus obras.</p>	<p>Exposición colectiva «El Hombre y la Guerra», celebrada en el Barrio Bagneau y en el Cahillon de la Ciudad de París, en la que participa Silvano Lora.</p> <hr/> <p>Darío Suro participa en la muestra de arte internacional que organiza la UNESCO y el comité de arte de la Universidad Brandeis de Massachusetts, e igualmente en la colectiva «Mainstream» de la Carlsson Gallery y de Nueva York.</p> <hr/> <p>Con motivo de la inauguración del Campus Universitario de la UCMM, en Santiago, se organiza la individual de esculturas de Antonio Prats Ventós, y al mismo tiempo una colectiva universitaria en la que exponen sus obras por primera vez los jóvenes Orlando Menicucci y Danicel, entre otros.</p>	<p>Domingo Liz diseña el «Monumento a los Héroes de Constanza, Maimón y Estero Hondo», en Santo Domingo, realizando figura en bronce de cinco metros de altura.</p> <hr/> <p>Es llevada a escena <i>Yo, Bertolt Brecht</i>, de Máximo Avilés Blonda.</p> <hr/> <p>Se conoce la novela <i>Magdalena</i>, de Carlos Esteban Deive.</p> <hr/> <p>Antonio Lockward Artilles publica su colección de cuentos <i>Hotel Cosmo</i>.</p> <hr/> <p>Circula <i>Permanencia en el Llanto</i>, poemas del combatiente haitiano Jacques Viaux Renault, muerto en la Guerra de Abril.</p>	<p>El poeta Miguel Alfonseca publica la obra <i>La Guerra y los Cantos</i>.</p> <hr/> <p>El grupo La Máscara pone a circular un libro titulado <i>Poemas sin Límites</i>, de varios autores aficionados a la poesía.</p> <hr/> <p>Héctor Díaz Polanco, miembro del Grupo La Máscara, publica <i>Abstracciones Poéticas</i>.</p> <hr/> <p>Freddy Gatón Arce publica <i>Magino Quezada</i>.</p> <hr/> <p>El Grupo La Máscara convoca al primer concurso de cuentos dominicanos. En el punto 3 de las bases se</p>	<p>establece que «los cuentos no pueden tener ninguna alusión a temas políticos, o correlativos a éstos».</p> <hr/> <p>Virgilio Díaz Grullón da a conocer su libro <i>Crónicas de Altocerro</i>.</p> <hr/> <p>El actor y narrador Rubén Echavarría publica <i>Babel</i>.</p> <hr/> <p>Se publica póstumamente <i>Cuentos de la Nana Lupe</i>, de Pedro Henríquez Ureña.</p> <hr/> <p>Enriquillo Rojas Abreu publica <i>Anti-puerto</i>.</p>

Año 1967	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.
<p>Muere Emil Boyre de Moya, arqueólogo, escritor, músico y pintor.</p> <p>Aída Ibarra presenta en su propio estudio una muestra de obra pictórica.</p> <p>Fernando Peña Defilló asume la crítica de arte en el Suplemento Cultural del Periódico «El Caribe».</p> <p>En la Galería Olimpia son exhibidas 61 obras del maestro Darío Suro, constituidas por acrílicas, collages y dibujos.</p> <p>La Embajada de Japón en el país presenta una exhibición de grabados de artistas japoneses, en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>Virgilio García presenta al aire libre la Galería Internacional en la que muestra óleos, gouaches, pasteles y dibujos.</p> <p>Es realizada la octava exposición individual de Marianela Jiménez, en la Galería Olimpia.</p> <p>El Grupo <i>La Máscara</i> presenta una colectiva con reconocidos pintores del país en la Parroquia Santo Tomás de Aquino, participando Mariano Eckert, Aquiles Azar, Haché, Bidó y Rincón Mora, entre otros artistas.</p> <p>Obras donadas a la Campaña del Corazón fueron exhibidas en la Galería Olimpia. Entre los donantes Colson,</p>	<p>Suro, Lepe, Liz, Peña Defilló, Max Pou, Félix Brito y Celeste Woss y Gil. Una variada colectiva es presentada en el Colegio Santa Teresita por la Asociación Pro Cultura Juvenil, con motivo de cumplirse el primer aniversario de su fundación.</p> <p>La Asociación de Estudiantes de Pintura y Escultura de Bellas Artes coordina una colectiva de sus miembros en el Club Recreativo Sindical de Villa Duarte. Participan Rosa Tavárez, Eduardo Canario, Freddy Javier, Josefa Sánchez, Pablo Barinas,...</p> <p>Un grupo de damas, alumnas particulares del profesor Pedro García Villena, exhiben sus trabajos en el Instituto de Estudios Superiores: Paquita</p>	<p>de Barceló, Charito Chávez, Mireya de Zorilla, Milagros de Heinsen, Dinorah de Herrera,...</p> <p>Cándido Bidó presenta una muestra en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p> <p>El artista Luis Martínez Richiez presenta exhibición de sus obras escultóricas en la Galería Olimpia.</p> <p>Primera exposición individual de Angel Haché, exhibida en la primera planta de la Galería Olimpia.</p> <p>Giovanni Ferrúa presenta en la segunda planta de la Galería Olimpia una</p>	<p>colección de más de 30 dibujos, bajo el título «Freud 67».</p> <p>En el Instituto Cultural Dominicano-Americano presenta Margarita de Ferrand su primera exposición personal.</p> <p>Tercera exposición individual de Félix Contier, exhibida en la Galería Olimpia.</p> <p>Antonio Toribio presenta en el Instituto Cultural Dominicano-Americano una muestra de sus dibujos.</p> <p>Darío Suro expone individualmente en la Galería Olimpia, de Santo Domingo, e igualmente participa en la «Muestra</p>	<p>Gráfica Latinoamericana», que tiene lugar en el Instituto Italoamericano, en Roma.</p> <p>Una exposición retrospectiva del maestro Paul Giudicelli es presentada en el Palacio de Bellas Artes.</p> <p>Antonio Prats Ventós presenta una muestra de sus esculturas y dibujos en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.</p> <p>El pintor norteamericano John St. John exhibe una serie de sus obras en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p>

Año 1967 cont.	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.	Año 1967 cont.
<p>El pintor dominicano Cristian Martínez Villanueva (conocido como Crismar) presenta en el Palacio de Bellas Artes la primera muestra de sus obras, celebrada en el país.</p> <p>Antonio Prats Ventós presenta 33 esculturas y 51 dibujos en la Galería Olimpia.</p> <p>Elsa Núñez presenta su quinta individual registrada en la Galería Olimpia.</p> <p>Es realizada la II Exposición Concurso de aficionados de la Agrupación Cultural La Máscara. La muestra fue realizada en la Galería Olimpia, con los siguientes participantes: Alejandro Alma, José María Bautista, Charito Chávez, Diego Domínguez, Ernesto F. García, Margarita Guerra, Fernando</p>	<p>Hopelman, Freddy Javier, Rafael Augusto Sánchez, Jorge Severino, Célida Vicioso, Luis Fernando Zoquilo, Heriberto, Juan López, Adolfo Piantini y Angel Haché. Un jurado constituido por miembros de la agrupación otorga primer premio a Luis Fernando Zoquier, el segundo a Fernando Hopelman y el tercero a Margarita Guerra.</p> <p>José Ramírez Conde presenta su primera individual en la Galería Olimpia. Dicha muestra tuvo como título «In memoriam de Paul Giudicelli».</p> <p>El pintor Paul Anderson exhibe en la Galería Olimpia, diez óleos y treinta dibujos.</p>	<p>La pintora norteamericana Rosemary Borst McLean exhibe 56 pinturas en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p> <p>Rene del Risco B. publica <i>Viento Frío</i> y <i>Del Júbilo a la Sangre</i> (poesías).</p> <p>El joven surrealista José Félix Moya presenta su primera individual.</p> <p>José Rincón Mora participa en la Bienal de la Juventud del Museo de Arte Moderno de París.</p> <p>Antonio Guadalupe retorna al país y funda en Moca —ciudad natal— la Academia de Arte Vincent Van Gogh.</p>	<p>El Tercer Concurso Anual de Arte León Jimenes, es celebrado nuevamente en Santiago. El jurado, integrado por Michael Irving, Héctor Inchaústegui Cabral y Pedro René Contín Aybar, acordó las siguientes premiaciones: «Terral» (mixta), de Guillo Pérez, Primer Premio de Pintura. «Cápsula Espacial» (mixta), de Crismar, Segundo Premio de Pintura. «Vendedores de Peces» (óleo), de Elsa Núñez, Tercer Premio de Pintura. «Lavanderas» (óleo), de Cándido Bidó, Cuarto Premio de Pintura. «Velas Tranquilas» (óleo), de Guillo Pérez, Quinto Premio de Pintura. «Contrapunto» (mixta), de Fernando Peña Defilló, Sexto Premio de Pintura. «Los Desconsolados» (talla en madera), de Andrés Julio Araújo, Primer Premio de Escultura. «La Timidez» (talla en piedra), de Máximo López,</p>	<p>Segundo Premio de Escultura. «La Niña» (gouache), de Josefina Romano Pou, Primer Premio de Dibujo. «Inspiración» (mixta), de Geo Ripley, Segundo Premio de Dibujo. «Plegaria» (tinta), de Thimo Pimentel, Tercer Premio de Dibujo. «Angustia del Sordo» (tinta), de Marcial Schoborgh, Cuarto Premio de Dibujo.</p> <p>Héctor Inchaústegui Cabral publica <i>Los Dioses Ametrallados</i> (poesía).</p> <p>Circula el libro <i>La Tierra Escrita (poesía)</i>, de Aída Cartagena Portalatín.</p> <p>Antonio Lockward Atilles publica su novela corta <i>Espíritu Intranquilo</i>.</p> <p>La UCMM publica <i>Más Allá de la Búsqueda (teatro)</i> de Iván García.</p>	<p>Jorge Lara (seudónimo de José Ulises Rutinel) publica el folleto de poesías: <i>Poemas de la Sangre</i>.</p> <p>Héctor Bueno, miembro del grupo La Isla, publica <i>Las Pisadas y la Sangre</i> (poesía).</p> <p>Aquiles Azar García, Presidente del Grupo La Máscara, publica el libro de poemas <i>Los Pies Descalzos</i>.</p> <p>René del Risco Bermúdez publica el poemario <i>El Viento Frío</i>.</p> <p>Abel Fernández Simó pone a circular el libro <i>En la Sala de Espera</i>.</p> <p>Circula el <i>Diablo Ronda en los Guaya-canes</i>, de Sócrates Nolasco.</p>

Año 1967 <i>cont.</i>	Año 1967 <i>cont.</i>	Año 1968	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>
<p>El pintor cubano Antonio Molina expone en la Embajada de Alemania grabados y dibujos inspirados en diseños indígenas tomados de cuevas puertorriqueñas.</p>	<p>Cándido Bidó y Leopoldo Pérez (Lepe) presentan una exposición en conjunto en el local del Grupo Médico Bolívar 90.</p>	<p>Mueren los escritores Max Henríquez Ureña, Patín Maceo, Virgilio Díaz Ordóñez y Rafael Américo Henríquez.</p>	<p>Una muestra de «Arte Haitiano Contemporáneo» es presentada en la Galería Olimpia, figurando Armand, Dufant, Obin, Savain...</p>	<p>El pintor Antonio Manuel Guadalupe exhibe sus óleos en el Instituto Cultural Dominicano-Americano, con motivo de la primera muestra individual en el país.</p>	<p>El Banco de Reservas exhibe una colectiva de los pintores: Luichy Martínez Richiez, José Cestero, José Félix Moya, Félix Gontier, José Perdomo y Geo Ripley.</p>
<p>Quinta exposición individual de Thimo Pimentel registrada en la Galería Olimpia y titulada «Dibujos 67».</p>	<p>En la Galería Olimpia presenta individual el pintor Norberto Santana.</p>	<p>La Embajada de República de China y la Dirección General de Bellas Artes, presentan una exposición de caligrafía y pintura china.</p>	<p>La Dirección General de Turismo y colecciones particulares presentan en el Palacio de Bellas Artes una colección de caretas regionales del carnaval.</p>	<p>Clara Pichardo de Frías presenta por primera vez sus óleos, guaches, tintas en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p>	<p>El escultor Luichy Martínez Richiez exhibe 6 esculturas y 24 gouaches en el Salón Oriental de Palacio de Bellas Artes.</p>
<p>Isaac Marchena registra su primera exposición personal.</p>	<p>Justo Susana presenta una exposición individual en la Galería Olimpia, organizada por Josie Gómez Sánchez Cabral con obras de colecciones privadas.</p>	<p>Cándido Bidó presenta la Sexta Individual en el Casino del Yuna, Inc., de Bonao.</p>	<p>Elsa Núñez y Norberto Santana participan en al Exposición Internacional organizada por la Unión Carbide Gallery, de Nueva York.</p>	<p>Exposición individual de Guillo Pérez en el edificio del Grupo Médico Bolívar, de Santo Domingo.</p>	<p>Antonio Prats Ventós celebra individuales en la Galería Olimpia (Santo Domingo) y en el Museo de Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.</p>
<p>Soucy Castillo de Pellerano presenta su primera exposición individual en el local del Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p>	<p>Dionisio Pichardo presenta pinturas y dibujos en la Galería Olimpia (diciembre) y con anterioridad (mayo) en la UCMM de Santiago.</p>	<p>Horacio Read presenta 36 óleos en el Salón de Exposiciones del Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p>	<p>Eurídice Canaán presenta la primera exposición personal en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>Darío Suro es seleccionado para participar en la exposición del Pabellón de la Unión Panamericana. La muestra «Pintores Latinoamericanos» en «Hemisferio 68», Feria Mundial de San Antonio, Texas.</p>	

Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>
<p>La Embajada del Brasil en Santo Domingo y la Dirección General de Bellas Artes presentan la exposición «Tres Aspectos del Dibujo Contemporáneo Brasileño».</p>	<p>muestra de Arte Infantil Mexicano, en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>Gilberto Hernández Ortega presenta una pequeña retrospectiva de sus pinturas en la barra del Hotel Comercial.</p>	<p>Exposición del IV Concurso Anual de Arte E. León Jimenes, C. por A. Las obras son exhibidas en el Ateneo Amantes de la Luz, Santiago de los Caballeros y contó con unas 139 piezas entre pinturas, esculturas y dibujos. Un jurado constituido por José Luis Cuevas, Rafael Squirru y Pedro René Contín Aybar otorgó los siguientes premios: Pintura: Imágenes del Río Yaque (óleo), Primer Premio, Guillo Pérez. La Oración (acuarela/papel), Segundo Premio, Jorge Severino. La Indiscreta (acrílica/papel), Tercer Premio, Josefina Romano Pou. Ojo de Buey (óleo), Cuarto Premio, Rosa Idalia García. El Viaje (óleo), Quinto Premio, Cándido Bidó. Escultura: Primer Premio, declarado desierto. Estudio No.2 (talla en madera), Segundo Premio, Luichi Martínez R.</p>	<p>Casa de los Dioses (talla en madera), Tercer Premio, Nazario Ramos. Dibujo: Simplicidad No.1 (felpa/papel), Primer Premio, Aquiles Azar García. El Tercer Escalón (tinta/papel), Segundo Premio, Ivan Tovar. Medinettes (tinta/papel), Tercer Premio, Margarita Rosa Guerra. Estudio para Figura Fantástica (mixta/cartón), Cuarto Premio, José Cestero. Ciclistas, (tinta/papel), Quinto Premio, Vicente Pimentel.</p>	<p>Clara Pichardo de Frías, presenta su segunda exposición individual en el salón principal del Banco de Reservas.</p>
<p>Dentro del marco de las actividades de la Semana de la Amistad Boricua-Quisqueyana, el Instituto de Cultura de Puerto Rico y la Dirección General de Bellas Artes presentan una muestra que incluye pintura, dibujo y artes aplicadas.</p>	<p>Es presentada en Bellas Artes la Exposición Circulante de la UNESCO titulada «La Pintura de 1900 al 1925», constituida por reproducciones de artistas europeos impresionistas y postimpresionistas.</p>	<p>El pintor mexicano José Luis Cuevas exhibe en el Palacio de Bellas Artes 30 litografías y 2 grabados.</p>	<p>El escultor José Ramón Rotellini registra su primera individual en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p>	<p>La Embajada de la República Federal de Alemania y la Dirección General de Bellas Artes, presentan en los salones de esta última, una muestra con reproducciones de la pintura alemana de los siglos XV y XVI.</p>	<p>La Dirección General de Bellas Artes y la División Cultural del Brasil, coauspician una muestra de 10 grabadores del Brasil.</p>
<p>El pintor vasco Luis Echavarría presenta exposición individual en la Barra del Hotel Comercial.</p>	<p>Es presentado en el Banco Central de la República Dominicana una exposición muy variada del Arte Antiguo, es decir: Arte Indígena, Arte Colonial, Arte Religioso, Medallas Conmemorativas, Armas y Mapas. Dicha muestra se sustentó en la colección privada del señor Aliro Paulino hijo.</p>	<p>«Interna 68» es la muestra auspiciada por el Banco de Reservas y constituida por empleados aficionados a la pintura: Luisa de Abbot, Milagros Batista, Elsa Bobea, José Gautreaux y Lucas Guerra.</p>			<p>En el Ateneo Dominicano una colección retrospectiva de retratos de Leopoldo Navarro, precursor del arte nacional.</p>
<p>Dentro de la Semana de la Amistad con México, fue presentada una</p>					<p>Gaspar Mario Cruz presenta muestra individual (junio 68) en la Alianza Francesa.</p>

Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1968 <i>cont.</i>	Año 1969
<p>El escultor Miguel Estrella presenta un conjunto de sus obras en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p>	<p>Julio de Windt Lavandier publica el libro <i>Baladas y Canciones</i>.</p>	<p>El Grupo Friordano se presenta por primera vez (septiembre 1968) en una muestra de sus integrantes celebrada en el Campus de la UCMM, centro académico auspiciador, cuyas autoridades distinguen a sus miembros con galardones durante la apertura de la colectiva.</p>	<p>Defilló, Leopoldo Pérez (Lepe), Thimo Pimentel, Gaspar Mario Cruz y Domingo Liz.</p>	<p>Dionisio Pichardo exhibe 19 óleos y 9 dibujos en el Centro Médico Bolívar.</p>	<p>La editora Ahora, C. por A., publica <i>Arte Dominicano</i>, monografía escrita por Darío Suro a solicitud de la OEA.</p>
<p>Marcio Veloz Maggiolo pone a circular su novela <i>Los Angeles de Hueso</i>.</p>	<p>Manuel Del Cabral publica <i>Los Relámpagos</i>.</p>	<p>Héctor Incháustegui Cabral publica <i>De Literatura Dominicana. Siglo XX</i>.</p>	<p>Fotógrafos aficionados y profesionales inician las reuniones de Jueves 68 en la ciudad de Santiago, las cuales impulsan el desarrollo de la fotografía como arte.</p>	<p>Manuel Rueda publica <i>Teatro</i>.</p>	<p>Con motivo de la inauguración de las oficinas del Chase Manhattan Bank, se presentó una colectiva de escultores: Miguel Estrella, Luichy Martínez Richiez, Antonio Prats Ventós, José R. Rotellini y el arquitecto William Read Cabral.</p>
<p>El MCU edita el libro de cuentos <i>Bordeando el Río</i>, de los narradores Fernando Sánchez, Jimmy Sierra y Antonio Lockward Atilés.</p>	<p>Se estrena la obra de teatro <i>Pirámide 179</i>, de Máximo Avilés Blonda, en el Festival de Teatro Universitario de Manizales, Colombia, obteniendo el primer premio.</p>	<p>El Grupo Proyecta sale a la luz pública (noviembre 1968), con la exposición «Proyecta Uno», constituida por pinturas, dibujos y esculturas de sus integrantes: Ada Balcácer, Félix Gontier, Ramón Oviedo, Fernando Peña</p>	<p>La pintora canadiense Phyllis Joan Ross exhibe en el Instituto Cultural Dominicano-Americano un total de 51 obras.</p>	<p>Exposición individual de Eduardo García Lora, inaugurando la Sala de Exposición de la Librería Dominicana.</p>	<p>El Grupo Proyecta auspicia una retrospectiva del maestro Jaime Colson celebrada en la Galería Auffant, con motivo de sus 50 años de ejercicio profesional.</p>
<p>Circula el poemario <i>El Imperio del Grito</i> de Radhamés Reyes Vásquez.</p>	<p>Circula <i>El Nuevo Canto</i> de Norberto James.</p>				
<p>Pedro Caro publica el poemario <i>El Nuevo Canto</i>.</p>					

Año 1969 <i>cont.</i>	Año 1969 <i>cont.</i>	Año 1969 <i>cont.</i>	Año 1969 <i>cont.</i>	Año 1969 <i>cont.</i>	Año 1969 <i>cont.</i>
<p>Por disposición del Gobierno del Presidente Balaguer, eliminan las estatuas de Antonio Prats Ventós localizadas en las cuatro fachadas del Palacio Nacional de Bellas Artes, lo que origina la renuncia del autor como docente de la ENBA.</p>	<p>El médico Bismarck Yermenos Canaán expone por primera vez sus obras pictóricas en los salones de la Asociación Médica Dominicana.</p>	<p>Norberto Santana presenta individual en la Galería Studio. Dicha exhibición fue coordinada por el Departamento Cultural de la Embajada Dominicana en Washington. Igualmente concurre a Exposición Mundial de Pintura celebrada en Nueva York.</p>	<p>Elías Delgado exhibe 30 obras en las salas de exposiciones del Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p>	<p>Además, participa en la Bienal de Sao Paulo, Brasil.</p>	<p>La pintora mocana Clara Pichardo de Frías presenta su IV Exposición individual en la Casa de España en Santo Domingo.</p>
<p>Aquiles Azar García presenta en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU) su sexta muestra de pintura y dibujos. Dicha muestra es una amplia retrospectiva, constituida por 101 obras.</p>	<p>La pintora norteamericana Bárbara Von Lelin exhibe en el Instituto Cultural Dominicano-Americano unas 70 obras entre óleos, acuarelas, grabados y dibujos.</p>	<p>Julio Susana exhibe dibujos y esculturas en Galería de Miami, Florida, en donde ha establecido residencia.</p>	<p>Es presentada la muestra «Tres Aspectos de la Pintura Contemporánea Brasileña», en el salón de exhibiciones del Chase Manhattan Bank. Esta muestra coincide con el Día Panamericano.</p>	<p>Elsa Di Vanna presenta una retrospectiva en la Oficina de Patrimonio Cultural, junto al Alcázar de Colón.</p>	<p>El Grupo Proyecta organiza una Colectiva Dominico-Española en el Palacio de Bellas Artes.</p>
<p>En la Universidad de Hofstra en Nueva York es celebrada una retrospectiva de 50 años de producción escultórica del maestro Manolo Pascual, docente del arte dominicano y primer Director de la ENBA.</p>	<p>La Oficina de Patrimonio Cultural y el Banco de Reservas, presentan la II Exposición de Arte Sagrado Colonial. Esta muestra tuvo como escenario el local de la institución bancaria.</p>	<p>Es presentada en la Alianza Francesa la colección de François Miliéka. Esta muestra se podría considerar como un espacio del «Arte Haitiano Contemporáneo». Incluye obras de los dominicanos con residencia en Haití, Xavier Amiama y Antonio Salen.</p>	<p>Se presenta la Segunda Exposición de Arte Sacro en el Banco Central de la República.</p>	<p>Dionisio Pichardo presenta su 18ª exposición en la Casa de Arte, Galería de Santiago.</p>	<p>Es inaugurada la Galería Articiencia, ubicada en el segundo nivel del Edificio Jaar, en la calle El Conde esq. Espailat. Dicha apertura fue realizada con una colectiva de los siguientes artistas plásticos: Aquiles Azar, José Cestero, Radhamés Mejía, Virgilio Méndez y Ramón Oviedo.</p>
<p></p>	<p></p>	<p></p>	<p>Cándido Bidó exhibe en la Galería A.N. Rijse (St. Thomas) una muestra de su obra pictórica. Esta presentación contó con unas 25 obras: 13 óleos, 3 témperas y 7 dibujos a tinta.</p>	<p>La Galería Auffant presenta una exposición recordatoria de la obra de Paul Giudicelli.</p>	<p>El pintor Guillo Pérez presenta una serie de sus obras en el edificio de Extensión Cultural de la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago, organizada por el Grupo Friordano.</p>
<p></p>	<p></p>	<p></p>	<p></p>	<p></p>	<p>Muestra colectiva «La Ventana» en el salón Ar-Pi, en la que participa José Miura, Nancy Rosado y Geo Ripley.</p>

Año 1969 cont.	Año 1969 cont.	Año 1969 cont.	Año 1969 cont.	Año 1969 cont.	Año 1969 cont.
<p>Nidia Serra inaugura en la ciudad capital un «Centro de Arte», galería personal y escuela de orientación artística para niños.</p> <hr/> <p>Julita Sánchez de Guerra organiza la Escuela de Arte de APEC, la cual dirige.</p> <hr/> <p>Una colección con obras de Elsa Núñez, Cándido Bidó, Ramón Oviedo y Guillo Pérez, es presentada en los salones del Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p> <hr/> <p>El pintor norteamericano Pascal (Pat) Cúcaro presenta 32 obras en el Palacio de Bellas Artes.</p>	<p>Horacio Read (pintor autodidacta) exhibe 40 de sus óleos en el Instituto Cultural Dominicano-Americano.</p> <hr/> <p>La Galería Articiencia presenta una colectiva con las obras de Rosa Tavárez, Roberto Flores, Fernando Hopelman y Juan Medina. Esta exhibición fue realizada dentro del Ciclo de Actividades del Programa «Nuestra Joven Pintura».</p> <hr/> <p>Silvano Lora monta en París, Galería «Les loges de L'Odeon» un espectáculo ambiente con el tema de la guerra, en la que interviene la música, la danza, la declamación y la plástica.</p>	<p>Darío Suro representa a la República Dominicana en el Festival del Museo de Cagnes-Sur-Mer, Francia.</p> <hr/> <p>Iván Tovar exhibe individualmente en la Galería 3+2, de París y en exposición colectiva en Kunsthalle, Museo de Basilea, Francia.</p> <hr/> <p>El Grupo Friordano, con motivo del Día de Duarte, celebra la 2da. Exposición de Pintura en el Campus de la UCMM, en Santiago. En el mismo año exhiben en la Sociedad Cultural Renovación de Puerto Plata (marzo), en el Palacio de Bellas Artes de Santo Domingo (abril), en la Galería Arte y Ciencia (septiembre) y nuevamente en Santiago (octubre 69).</p>	<p>Crismar produce los Paneles Flotantes del Aeropuerto Internacional de Punta Caucedo, Santo Domingo.</p> <hr/> <p>«Homenaje Póstumo» es el título de la muestra de Paul Giudicelli que el Grupo Friordano organiza en el Campus de la UCMM.</p> <hr/> <p>El Grupo Friordano organiza individual del maestro Hernández Ortega en la UCMM de Santiago. En este año tres obras del pintor se exhiben en el Salón de Otoño del Gran Palais de París, Francia.</p> <hr/> <p>Elsa Núñez exhibe varias obras en muestra colectiva celebrada en el Museo de Ponce, Puerto Rico, invitada por el crítico René Taylor.</p>	<p>El V Concurso Anual de Arte Eduardo León Jimenes es celebrado en el Palacio del Ayuntamiento de Santiago (11 de octubre). El jurado constituido por Jaime Colson, Rafael Squirru y Gene Taylor juzgaron un total de 155 obras, otorgando los siguientes galardones: -Ramón Oviedo: Espantajo (óleo), Primer Premio de Pintura. -León Bosch: La Niña de los Limoncillos (óleo), Segundo Premio de Pintura. -Asdrúbal Domínguez: Pájaros Muertos sobre Azotea, Tercer Premio de Pintura. -Norberto Santana: Desnudo (óleo), Cuarto Premio de Pintura. -Rosa Idalia García: Helecho (óleo), Quinto Premio de Pintura. -Hilario Rodríguez: Cibao (óleo), Sexto Premio de Pintura. -José Ramón Rotellini: Forma Movimiento, Único Premio</p>	<p>Escultura. -Vicente Pimentel: Lamento (tinta), Primer Premio Dibujo. -Aguiles Azar García: Rostro Angustiado (témpera), Segundo. Premio de Dibujo. -Félix Brito: Tema Subjetivo (acuarela), Tercer Premio de Dibujo. -Roberto Flores: Rostro (tinta), Cuarto Premio de Dibujo.</p> <hr/> <p>El Grupo Friordano y la Universidad Madre y Maestra convocan al Primer Concurso Universitario de Pintura, el cual incluye a todas las escuelas de arte. Un centenar de obras expuestas en el Edificio de Extensión Cultural fue evaluada por un jurado constituido por María Ugarte, Carlos Dobal, Guillo Pérez, Fernando Peña Defilló y Héctor Incháustegui Cabral y Aída Cartagena Portalatín. Los premios</p>

Año 1969 cont.	Año 1969 cont.	Año 1969 cont.
<p>fueron los siguientes: Fernando Ureña Rib, estudiante de la ENBA, Primer Premio Pintura, por la obra «Miedo» (óleo). Pablo Barinas, estudiante de la UASD, Segundo Premio Pintura por la obra «El Silencio de las Madres» (óleo). Juan Francisco García, estudiante de la UCMM, Tercer Premio Pintura por la obra «Composición» (abstracto). Freddy Javier, estudiante de la ENBA, Primer Premio de Dibujo por la obra «Mirada de Muchacha» (tinta). Marco Rafael Peralta, estudiante de la ENBA, Segundo Premio de Dibujo por la obra «Marginado» (tinta). Dinorah Vasallo de Herrera, estudiante de APEC, Tercer Premio de Dibujo por la obra «Entretención» (acuarela). Rodolfo Borrel, estudiante de la UASD, Mención Honorífica. Augusto Sánchez, estudiante de la UNPHU, Mención Honorífica.</p>	<p>El Grupo La Isla, edita <i>Sobre la Marcha</i>, selección de poemas de Norberto James.</p> <hr/> <p>Héctor Díaz Polanco publica su segundo libro de poesía <i>Los Enemigos Intimos</i>.</p> <hr/> <p>Circula el libro <i>Literatura Dominicana 60</i>, de Ramón Francisco.</p> <hr/> <p>Pedro Caro publica el poemario <i>Asombro de la Muerte</i>.</p> <hr/> <p>Pedro Mir publica <i>Poemas de Buen Amor y A Veces Fantasía</i>.</p> <hr/> <p>Matías Rosario G. edita <i>Cantando desde Abajo</i>.</p>	<p>Circula el libro <i>Viaje de Regreso</i>, de Efraím Castillo.</p> <hr/> <p>Eurícide Canaán publica <i>Los Monstruos Sagrados</i>.</p> <hr/> <p>Es publicada <i>Jerónimo</i>, obra póstuma de Virgilio Díaz Ordóñez.</p> <hr/> <p>Emilio Rodríguez Demorizi edita <i>Tradiciones y Cuentos Dominicanos</i>.</p>

3 2 El primer núcleo generacional con Lepe, Bidó y Elsa a la cabeza



Se constata en el cuadro generacional 1960-1969 que es elevado el número de individualidades que emergen en el camino de las artes nacionales con la opción de probar o no la capacidad creativa que implica pintar, esculpir, grabar, internalizar el acto fotográfico y, más que todo ello, asumir sensiblemente la conciencia del ser artístico con todos sus riesgos, sobre todo en un país calificado como «tercermundista» y en donde la estimación hacia el arte es de apariencia o asunto de minorías. Realmente hasta el 1960 las artes son del interés de animadores, críticos, poetas, de no muchos coleccionistas y burócratas oficiales e, incluso, del interés natural del propio sector de los artistas.

El casi centenar de nombres que emergen en el decenio 1960 conforma, por un lado, la nucleación a que tienden muchos de ellos, constituyéndose en unidades grupales y,

Leopoldo Pérez. Agonía. Óleo/tela. 81 x 122 cms. 1966. Col. Banco Popular.

por otro lado, la inevitable individualización vía el sentido interpretativo de la vida que es ineludible a todo artista que debe y sabe expresarse con sinceridad. Por esta razón, los desniveles en la generación conforman un resumen de altas y bajas pronunciativas, de locuciones tempranas y tardías frente a una realidad nacional traumatizada por el autoritarismo tradicional e igualmente convulsionada por experiencias libertarias que se viven con la apertura y ensayo de la democracia. En esta coyuntura de traumas palpitando y convulsiones nuevas, se localizan los primeros nombres artísticos que también integran la unidad grupal «Los Tres». Ellos son Leopoldo Pérez, Cándido Bidó Ventura y Elsa Núñez. Los dos últimos llegan a exponer como pareja en 1960, pero es Leopoldo Pérez el que más se pone a la cabeza de la generación al celebrar muestra individual en 1959. Igualmente, Iván Tovar y Julio Susana exponen individualmente en 1959. Al egresar de la Escuela Nacional, Pérez obtiene un premio especial en la Décima Exposición Bienal de Artes Plásticas.

LEOPOLDO PÉREZ fue galardonado por el cuadro «Día de Máscaras» (óleo 1960) en el que ofrecen los personajes principales una representación de perplejidad y muerte en una calle de arquitectura colonial. Para Valdeperes esta obra despierta interés hacia el pintor por su originalidad, opinando «que de seguir su actual camino ocupará un puesto importante en la pintura dominicana». 307

Oriundo de la ciudad capital, en donde nace en noviembre de 1937, realiza estudios en la ENBA donde obtiene en el año 1959 el Gran Premio Trujillo en pintura y un segundo premio de escultura. Al egresar viaja a los Estados Unidos donde reside durante tres años y expone en colectivas en diferentes ciudades (Nueva York, Michigan y Miami), recibiendo una beca para ampliar su formación en España. En este país toma cursos de Cerámica en la Escuela Marqués de Urquijo y de Dibujo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde también expone individualmente.

Leopoldo Pérez, quien firma sus obras con el sobrenombre artístico «Lepe», había realizado una individual juvenil en Santo Domingo (1959), celebrada con anterioridad a la nuestra madrileña del Instituto de Cultura Hispánica (1964). Para este último momento acusaba una juventud artística diferenciada, en posesión de un humanismo pictórico que le hacía afrontar, con personal interpretación, aspectos inmediatos de la vida, sin rebuscamiento, sin descriptivismo naturalista y sin dramatismo arbitrario. Todo ello fue visto por el crítico González Robles quien señala que «la exposición que nos brinda (...) revela la existencia de un verdadero artista. De un artista que se halla en plena expansión de sus dotes de pintor, amante de la sobriedad en el manejo del empaste con que construye e ilumina sus escenas llenas de humanidad». 308 Un segundo crí-

307
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
mayo 17 de 1964.

308
Robles García,
Luis. El Caribe,
febrero 21 de
1965. P. 5-A.

309

Peña Defilló.
El Caribe, octubre
9 de 1971, P. 5-A.

310

Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
mayo 17 de 1964.

tico opina que, «inteligente en el empleo de sus acentos, en el asentamiento de la justa correspondencia de tonalidades y valores, la pintura de Lepe no es, sin embargo, una pintura intelectualizada, ni mucho menos. Es una pintura sensorial, en la que el sentimiento del pintor asume todas las prerrogativas. El pigmento es el que sitúa, fija y modela, coordina las morfologías y sugiere atmósfera y ambientes». 309

Artista inconfundible desde el momento en que define su estilo, el rigor de su expresividad mantiene un lineamiento que manifiesta preocupación por las condiciones fundamentales del sujeto humano primordialmente y la circunstancia de su origen como consecuencia. En lo que puede llamarse «humanismo a lo Lepe», la mujer y el hombre cotidianos quedan asentados en un mundo en el que la realidad –señala Valdeperes– es en nuestro momento más ética que estética. «Y sin realizar premeditadamente pintura



social, hay en sus figuraciones un trazo largo, agudo, de humanidad herida y dolorida». 310 El tramado constructivista que traba y enlaza sus composiciones figurativas llenas de energía, de vivísimo cromatismo, que es brillante y «tiene como base un empaste lo suficientemente denso como para apoyar los lineamientos expresionistas de estas figuraciones dramáticas». Es una figuración resuelta con gran espíritu de modernidad e impresionante patetismo, apreciable en cuadros muy singulares: «Jugando con

Leopoldo Pérez | Los pescadores | Óleo/madera | 82 x 54 cms. | 1967 | Col. Banco Central de la República Dominicana.

Leopoldo Pérez | Sin título | Mixta/tela | 130 x 99 cms. | 1971 | Col. Cándido Bidó.



Leopoldo Pérez | Sin título | Acrílica/papel | 64 x 56 cms. | 1964 | Col. Cándido Bidó.

311
Idem, *El Caribe*,
diciembre 4
de 1965.

312
Peña Defilló,
Fernando.
El Caribe.
Suplemento
octubre 9 de
1971. Pág. 5-A

313
Suro, Darío.
Arte Dominicano.
Págs. 117-120

Muñeca» (óleo 1964), «Lunáticas» (óleo 1964) y «Almuerzo de Obreros» (óleo 1964), con el que obtiene el tercer premio de pintura en el primer concurso Eduardo León Jimenes celebrado en el año en que produce tales obras. «Mujer con Pájaro» (óleo 1965), «Guerrillero» (óleo 1965), cuadros que forman parte de la tercera individual montada en la Galería Andre's, amplían y reafirman la dicción socio-expresionista. Valdeperes juzga que, si bien en un sentido su pronunciamiento expresivo «tiene conexiones con ciertas tendencias europeas, enlaza directamente con la raíz dramática, en cierto modo patética del arte americano en general y más concretamente con la fuerza angustiosa de la pintura antillana. Como ya hubimos de señalar en otra ocasión, el color de Lepe es antillano hasta las vísceras y está empapado de luz, desarrollándose en matizaciones coordinadas en armonías personales». **311**



Considerado un convencido expresionista, **312** una visión general del discurso de Lepe a lo largo de la década 1960 establece que su pintura arranca con una obra donde «la dramatización en un mundo indígena estuvo absorbido por un sentido trágico en la mayoría de sus composiciones». **313** Y regresa de Europa trayendo una serie de realizaciones en las que su drama es visión de un mundo humanístico y social de naturaleza antillana en formas, cromatismos y acopio de un dramatismo grotesco en

Leopoldo Pérez | Almuerzo con obreros | Óleo/tela | 130 x 98 cms. | 1964 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Leopoldo Pérez | Retrato de Cándido Bidó | Óleo/tela | 34 x 27 cms. | 1939 | Col. Cándido Bidó.

la conjugación expresionista que definen composiciones construidas con formas fragmentadas y abigarramiento dibujístico de gruesas líneas. De tales soluciones gira a una composición más despejada, pero no menos expresionista, resultando un buen ejemplo el cuadro «Jauría Devorando un Toro» (mixta 1966), de refinada textura y que forma parte de una serie temática constituida además por gouaches. Más adentrado, más activista y conservando las recurrencias gráficas –trazos firmes a veces recortados, expresión articulada y coloración luminosa–, Lepe se aventura, con gran cautela, al uso del collage o incorporación de objetos extrapictóricos. La técnica de apoyarse en la combinación de acrílica y papel encolado le renueva consiguiendo frescura y fluidez. «En ellos parece abrir caminos de aventura que indican el inicio de una etapa, donde el color predomina sobre las formas abriéndose en redondeces, proporcionándole una



Leopoldo Pérez | Toro azul | Collage/papel | 52 x 64.5 cms. | 1969 | Col. Familia De los Santos.

314

Peña Defilló,
Fernando.
El Caribe.
Suplemento
mayo 15 de 1971.
Pág. 5-A

dimensión más sensorial a su pintura, mantenida hasta ahora en un riguroso dibujo de quebrados y afilados contornos y un colorido de tendencia ascética». 314 Este giro ofrece una mayor revelación en sus siguientes obras, donde la incorporación de objetos –especialmente gruesos alambres– hizo que Lepe estableciera una armoniosa relación entre lo técnico y lo temático de carácter místico y religioso. Ejemplo de esta orientación es «un Cristo formado por tres lienzos de diferentes formatos y un círculo metálico que los une, que posee las cualidades más sobresalientes de su pintura formalista, convirtiéndose en una de las más importantes de sus obras. Sus tonalidades suaves de rosas, azules y grises, nos ofrecen una visión, si no trágica, muy idealizada de la crucifixión». 315 A partir de esta transformación, el pintor ofrece otro proceso discursivo, otra visión.

315

Ugarte, María.
El Caribe.
Suplemento,
noviembre 25 de
1972. Pág. 5-A.



316

Soto, Arnulfo.
El Nacional.
Suplemento
Cultural,
diciembre
13 de 1970.

Asociado a Lepe como compañero de estudios en la ENBA y además a Elsa Núñez, se localiza también **CÁNDIDO BIDÓ**, a quien han llamado «el pintor del color y la tristeza». 316 Tanto Bidó como Lepe y Núñez comulgan con una temática de humanismo pictórico, claramente diferenciado en el modo figurativo. Bidó es uno de los artistas de más aceptación y aprecio nacional, no solamente por su condición de hombre sencillo y artista de pueblo, sino por la peculiar manera de presentar lo humano en una

Leopoldo Pérez | Jauría devorando un toro | Mixta/tela | 129 x 97,5 cms. | 1966 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

obra de gran contenido social y de ubicación en su medio isleño transcribiendo como punto de partida «una pintura solar señalada frecuentemente con un astro a lo Van Gogh». 317

De origen social aldeano, humilde, Cándido Bidó nació en Bonaó en 1936. En el año 1951 se trasladó a Santo Domingo para trabajar en el Colegio Serafín de Asís, donde encontró respuesta a su vocación y el respaldo de las religiosas que le concedieron las tardes libres para cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes. Refiriéndose a esta circunstancia el artista dice: «Siempre tengo que mencionar las monjas del Colegio, porque la verdad es que estando en el mencionado centro de estudios es que nace mi vida como pintor. Yo tenía vocación, tenía cualidades, pero es ahí cuando empiezo a desarrollarlas». 318 El resultado fue su graduación en 1962, fecha en la que celebra la

317

De Tolentino,
Marianne.
Listín Diario, julio
17 de 1973.

318

Bidó, Cándido,
citado por
Diómedes Núñez
Polanco. La
Gaceta Literaria de
Auditorium. Año
II., No. 4, abril 28
de 1973.



Cándido Bidó | Entrada a la aldea | Óleo/acrílica/tela | 35 x 44 cms. | 1962 | Col. Cándido Bidó.

319
Valdeperes,
Manuel. *Obra
Crítica (...)*
Volumen I,
P. 189-91.

primera exposición personal después de haber participado en muestras estudiantiles. El conjunto de obras que exhibió en la Galería de Bellas Artes (agosto 1962) se caracteriza por la variedad estilística y temática, lo cual no impidió que se observara en la diversidad un proceso de integración al alcance de la propia expresión y además la invención «de una mirada nueva, creadora y singular». 319

Bidó comenzó a destacarse muy pronto como pintor autónomo, liberado de ascendiente y portador de personales vivencias. Estos aspectos se entrelazan en un período nacional de bruscos cambios sociopolíticos y cuyas contradicciones impactan a los espíritus más sensibles a los que, estando inmersos en la evasión recreativa, no puede excluirse de la realidad de los primeros años de 1960. En esta relación puede afirmarse que Bidó fue destacándose como pintor que tenía una pronunciación muy particular, reconocida en

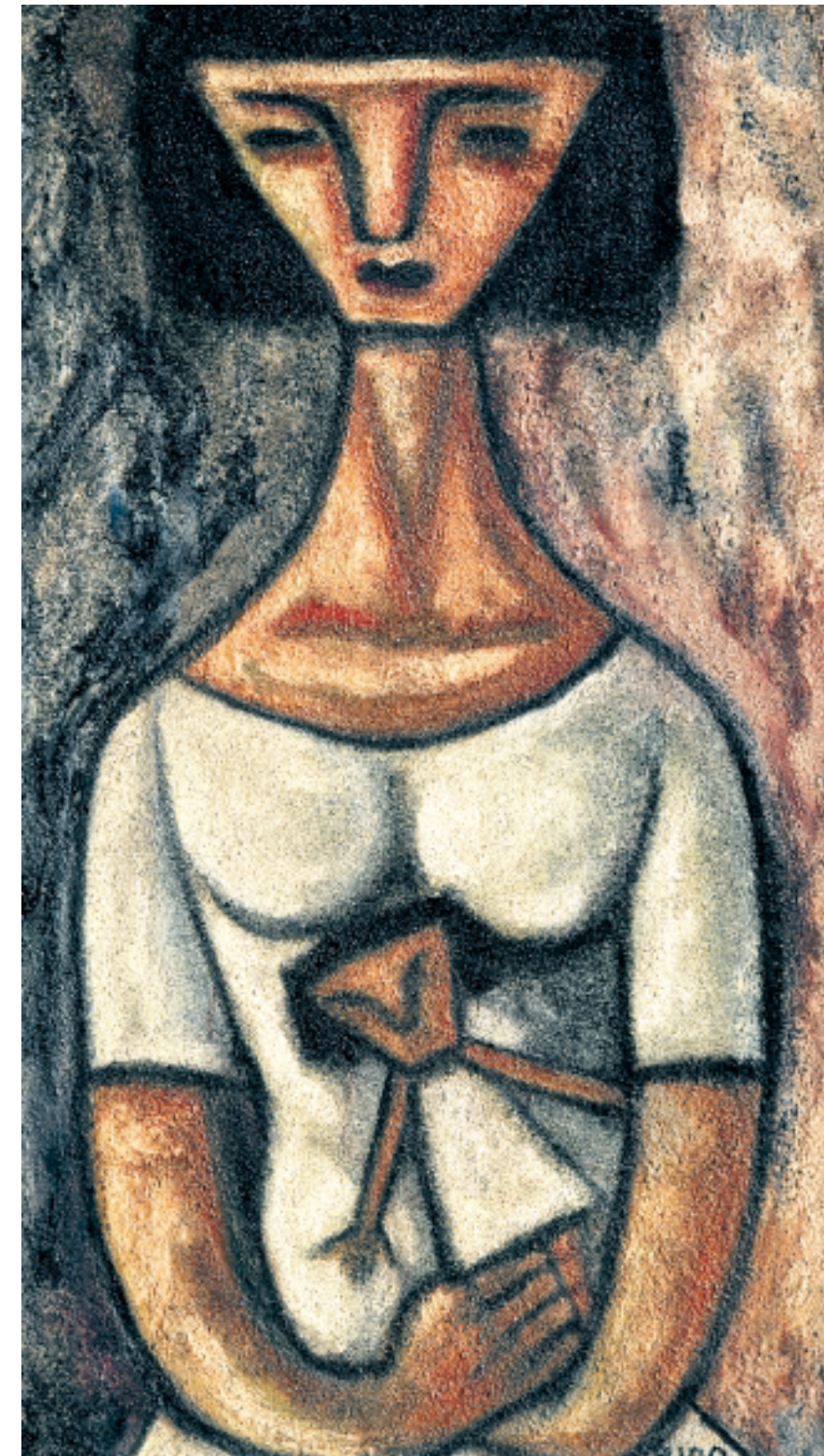


otras exposiciones individuales registradas durante la etapa, así como en concursos nacionales en los que obtiene reconocimientos.

El dramatismo íntimo del sujeto humano se constata en la producción bidosiana comprendida entre 1965 y 1970. Una traducción irónica de la realidad como escenario que rodea a seres cotidianos y llenos de angustia da lugar a una oratoria que expresa el desarraigo social y la soledad. Cuadros como «Almuerzo Tardío» (Premio Salón Esso, 1965) y

Cándido Bidó | Rostros | Cera/papel | 61 x 51 cms. | 1965 | Col. Cándido Bidó.

Cándido Bidó | Cráneos de buey | Óleo/tela | 61 x 68 cms. | 1962 | Col. Cándido Bidó.



Cándido Bidó | Sin título | Óleo/cartónpiedra | 86 x 50 cms. | Sin fecha | Col. Ramón Francisco.

320
Idem, P. 431-32.

«Lavanderas» (Premio León Jimenes, 1967) y «El Viaje» (Premio León Jimenes, 1968), son documentos pictóricos de un ciclo dramático en el que Bidó transcribe condiciones sociales con un tono expresionista. El recurso de la textura arenosa, los esquemas constructivos, fisonómicos y los predominios cromáticos (amarillo, azul y rojo) para patentizar situaciones de la vida, dan cuenta de un pintor auténtico, espiritual y sincero. Cándido Bidó –afirma Valldeperes– se convierte en «uno de los pocos pintores dominicanos que nos ofrecen una producción marcada por la personalidad de su creador». 320 En 1967 el referido crítico hace una evaluación del pintor en la que expresa: «Una de las ventajas de Cándido Bidó para llevar su obra a la altura actual es, precisamente, la de que su pintura, su estética, sus medios de expresión, no han tenido que recorrer caminos variadísimos para llegar a una proyección original. Sus iniciales figuras y bodegones eran ya revelación de



una manera de ver muy simple y, a la vez, muy personal. Aquellas primeras obras contenían ya lo fundamental de lo que pronto habría de ser característica de su quehacer personal». El crítico aclara que «al principio, esta característica estaba influida por cierta presencia de elementos adjetivos, lo que creaba una confusión en el cuadro. Los colores eran también más duros; pero, al producirse la eliminación de lo adjetivo en beneficio de lo sustantivo, la obra ganó no sólo en fuerza, sino en originalidad, en personalidad, en auda-

Cándido Bidó | Mujer abrigada | Óleo/tela | 78 x 52 cms. | 1963 | Col. Cándido Bidó.

Cándido Bidó | Comiendo sandías | Óleo/tela | 100 x 80 cms. | 1965 | Col. Banco Popular.



Cándido Bidó | Mujer tapándose los ojos | Acuarela | 40 x 28 cms. | 1963 | Col. Manuel S. Gautier.

321

Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
marzo 4 de 1967.
Pág. 5-A.

cia creadora. Valdeperes, además, observa que «a través de ese rápido proceso de eliminación, la caligrafía de Bidó se hizo más clara, más precisa, más espiritualizada. También el color se hizo más íntimo, más sereno y más alucinante. Su paleta, que había nacido limitada por los colores capaces de transferir una angustia también limitada, se enriqueció en calculadas gamas, en apoyo de una rica materia traslúcida que, a su vez, va en apoyo de la ironía a través de la cual hace su presencia en el cuadro lo fundamentalmente humano, lo esencialmente dramático». La conclusión evaluativa reconoce que, «indudablemente, Cándido Bidó es uno de nuestros artistas jóvenes más originales y mejor dotados. Y, sobre todo, un pintor dominicano, que es lo que más nos interesa. Dominicano por la manera de expresarse y dominicano por la manera de sentir el tema». 321

En la motivación creativa Bidó busca expresar como siente todo lo que ve cotidiana-



Cándido Bidó | Constructores nocturnales | Óleo/tela | 87 x 122 cms. | 1967 | Col. Cándido Bidó.

mente. «Los temas de la vida diaria –señala él–, yo los veo a diario en la calle, entonces yo los siento. Yo salgo de esas masas, la vida de un vendedor, un carbonero, yo siento eso, porque yo nací en ese ambiente; es que yo no puedo olvidarlo. Si yo cambio o trato de olvidar esto, entonces yo no sería sincero con mi persona». 322 Este testimonio reconfirma que el tema en casi toda la obra bidosiana está aferrado a escenas sociales, que logra traducir de una manera «simplista y amable mediante un lenguaje de tendencias diversas como el primitivismo o ingenuismo –al que está fuertemente arraigado por temperamento–, el expresionismo y en grandes dosis el fauvismo». Con todo ello respira su pintura «un nacionalismo sereno y costumbrista que observa con amor e interés las tradiciones y acontecimientos de su pueblo para ofrecernos su mirada inteligente esenciada en la honda melancolía de su pintura». 323

322

Bidó, Cándido
referido por
Diómedes Núñez
Polanco, Op. Cit.

323

Peña Defilló,
Fernando.
El Caribe.
Suplemento,
diciembre 12 de
1970, Pág. 16-A.



En el 1969 Bidó ha registrado siete exposiciones personales, además de su incontable participación en muestras colectivas. Precisamente en ese año, junto a su nombre y al de otros pintores, figura el nombre de **ELSA NÚÑEZ**, quien testifica sus datos biográficos y los primeros pasos artísticos durante la década en que comienza a sobresalir como pintora: «Nací en la ciudad de Santo Domingo, el día 14 de enero de 1943. Realicé mis estudios primarios en el Colegio Salesiano María Auxiliadora, los secundarios

Elsa Núñez | Las patéticas | Óleo/cartón | 123 x 62 cms. | 1962 | Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

Elsa Núñez | Danza macabra | Óleo/cartón | 122 x 66 cms. | 1962 | Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

en el Instituto de Señoritas Salomé Ureña. Me gradué como Licenciada en Filosofía en la Universidad Autónoma de Santo Domingo./ Desde muy niña, sentí afición por la pintura, pero fue a los doce años cuando, motivada por mis padres y las Hermanas Salesianas, fui a la escuela de Bellas Artes con mi padre. Estaba también un niño de mi edad, esperando ser recibido por el entonces Director de la institución, profesor Gilberto Hernández Ortega. Su nombre era Iván Tovar, ahora destacado pintor dominicano, de filiación surrealista. Nos dijeron que a los doce años no podíamos ingresar, pues la edad reglamentaria era los 14. Pero, al ver nuestro interés, el Director optó por aceptarnos. Fue así como, a partir de ese día memorable, formé parte del alumnado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cantera de muchos de nuestros mejores artistas./ En el 1960, se inauguró en la escuela la exposición colectiva de fin de año. Se acostumbraba otorgar dos premios y una mención honorífica a las obras que el Jurado considerara mejores. Yo gané el Primer Premio con mi obra «Mujeres Tristes». Me gradué de Profesora de Dibujo, el único título profesional que otorgaba la academia estatal, a pesar de la gran diversidad de las asignaturas impartidas./ En ese mismo año, Bidó y yo sometimos nuestros primeros trabajos al público en una muestra de los dos, en el Instituto Cultural Domínico-Americano./ En el año 1963, presento orgullosamente mi primera exposición individual en el Salón Español del Palacio de Bellas Artes.

En marzo de ese año, Bidó, Lepe y yo nos unimos para formar un grupo denominado «Los Tres» en honor a nuestros profesores José Gausachs, Gilberto Hernández Ortega, Clara Ledesma y Jaime Colson, quienes integraban el grupo de «Los Cuatro». Presentamos una muestra colectiva en el Palacio de Bellas Artes, de pinturas y dibujos./ Recibí el 2do. Premio en un concurso organizado por el Comité Gestor del Bicentenario de la Ciudad de Baní, con mi obra titulada «Virgen de Regla».

En junio del año 1964 «Los Tres» volvimos a exponer en Bonaó. Para ese época, Lepe estaba ausente; se había marchado a España a estudiar en la Escuela de San Fernando. Antes de esta muestra, en febrero, presenté mi 2da. exposición individual, en el Palacio de Bellas Artes; luego a finales de noviembre, presenté la 3ra. muestra individual en el mismo lugar y participé en Saint Thomas, en una exposición colectiva. Mis actividades se intensificaban./ En el 1965, estalla la Guerra de Abril. Gran parte de los pintores trabajábamos temas relacionados con la Revolución e incluso se organiza un concurso en el Palacio de Bellas Artes con el tema «La Revolución de Abril» en el cual participé./ En febrero de 1966 presenté mi 4ta. individual en la Galería Andre's (...) Luego, en noviembre, presenté la 5ta. individual en la misma galería (...)/ En 1967 exhibo mi exposición No. 6, en la Galería Olímpica (...)/ En febrero de 1970 presenté mi exposición



Elsa Núñez Cabeza Óleo/papel 49 x 34 cms. 1968 Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

324

Núñez, Elsa. Testimonios en De Tolentino, Marianne. Págs. 169-73.

No. 7 en la Galería Andre's. Casi enseguida, presenté mi 8va. individual en la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago». 324

325

Valdeperes, Manuel. El Caribe, marzo 15 de 1964.

Protagonista relevante de una generación marcada por las angustias, el trauma y los vaivenes políticos de una etapa de transición sociopolítica, el discurso de Elsa Núñez transfiere esos aspectos desde su eje personal, también asumidos por sus compañeros de generación. Tales aspectos discursivos son reconfirmados por la crítica en los titulares que se refieren a sus individuales: «El hombre torturado en la obra de Elsa Núñez». 325

326

Idem, El Caribe, diciembre 20 de 1964.

«El vigor y de dicción en la pintura angustiada de Elsa Núñez», 326 «La pintura expresionista de Elsa Núñez define una manera de estar en la vida»; 327 «Las obras de Elsa Núñez transcriben pictóricamente su esencial angustia»; 328 «La pintura última de Elsa Núñez ha ganado en lirismo y claridad». 329

327

Idem, El Caribe, febrero 12 de 1966.



328

Idem, El Caribe, junio 14 de 1967.

Su primera individual provoca que un autor periodístico comente e interrogue: Elsa Núñez es tan modosa y tan apacible que, a la vista de algunos de sus cuadros, dan ganas de decirle: Pero, ¿es verdad que tú pintaste esas cosas? Porque hay un contraste esencial, en la obra ahora expuesta en Bellas Artes, entre una pintura ruda, audaz, resuelta con firmeza y coraje, que ni siquiera parecen femeninos –sin perder calor humano y ternura– y otros cuadros que son la expresión sencilla y simple de cómo envuelve las

329

Idem, El Caribe, agosto 17 de 1968.

cosas de tristeza en palpitante corazón femenino. Ignoro por qué a veces la pincelada es hosca, dura, hiriente y en otras en un prodigio de delicadeza, finura e ingenuidad». 330 La apreciación de Valdeperes sobre esa muestra de enero de 1963 reconoce el contraste emocional de la pintora cuando observa que lo primero que se advierte en el discurso «es la lucha que sostiene la artista entre la necesidad que siente de dejarse llevar por el temperamento, eso es, de pintar con libertad y sin pasión, y sus propias exigencias humanas y que, a pesar de esa lucha, la vida hace explosión en casi todas sus obras, no importa el procedimiento empleado en ellas (...). Elsa Núñez pinta desde dentro (...). Podríamos decir que formula pictóricamente sentimientos». 331 El crítico encuentra que en «la pintora se reiteran tonos que nunca se diluyen en finezas ni ternuras, a pesar de la honda y fundamental ternura que trasciende en la mayoría de sus obras. Los áridos cromatismos caracterizan la paleta de los cuadros en los cuales el tema humano predomina». 332

Elsa Núñez es «una artista que ha sacado su arte de la profunda realidad de la vida humana», 333 manifestando su temario la expresión de soledad y angustia que emana de sus personajes particulares, de formas alargadas, como de la circunstancia atmosférica en que quedan enmarcados. Ello constituye el nexo espiritual que la relaciona con Lepe, cuya pintura toca un misticismo expresionista en su esencialidad. También la espiritualidad de la pintura se asocia con Cándido Bidó, acosado en una expresión de marcado dolor indigente. Pero mientras Lepe y Bidó trasuntan el drama humano en una rigurosidad pictórica que en apariencia no desnuda completamente la subjetividad del artista, Elsa Núñez se desviste y parece monologar y volcarse, mostrando un mundo lacerado en la intimidad.

Pictóricamente, la obra de Elsa Núñez se envuelve en un tenebrismo muy personal y muy acusado desde sus primeros momentos. Para 1966 eran peculiares en sus cuadros ciertos aspectos de tragedia denunciada en el uso del «bermellón tierra y un fondo negro que enmarcaba la angustia de sus figuras». 334 El cromatismo árido de este primer momento se fue haciendo menos acentuado. En las exposiciones que celebra en 1967 (Galería Andre's) y en 1970 (Galería Olimpia) expresa su discurso un notable cambio. Sus tonos sombríos se aclararon y utilizó con preferencia el blanco –color ausente de su anterior producción– como vestidura de sus siempre alargados personajes, que ahora aparecían en situaciones de éxtasis, y en toda una serie de temáticas escénicas, en las que no dejó de faltar un vendedor ambulante o una pareja idílica. Sus obras «Súplica» y «El Pescador» llamaron poderosamente la atención de la crítica, como también «Las Locas» y «Nocturno». Algunos asuntos rituales o religiosos

330

García, J. M. El Caribe, febrero 17 de 1963.

331

Valdeperes, Manuel. El Caribe, enero 22 de 1963

332

Idem, El Caribe, febrero 12 de 1964.

333

Suro, Darío. Op. Cit. Pág. 142.

334

Pimentel, Thimo. Revista ¡Ahora! No. 222, marzo de 1966.

Elsa Núñez Homenaje a Ángel Acrilica/tela 123 x 77 cms. 1966 Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

Elsa Núñez Retrato de Ángel Acuarela 55 x 38 cms. 1966 Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

335

Contín Aybar,
Pedro René.
Listín Diario,
noviembre de
1967.

formaron parte también de una temática en la que lo importante fue un gradual acercamiento a la utilización de colores como el rojo, el azul y el anaranjado, todos en aguadas.

336

Peña Defilló,
Fernando.
El Caribe.
Suplemento,
septiembre 22
de 1973.

El cambio en la paleta pictórica es señalado por el crítico Contín Aybar al escribir: «La VI Exposición Individual de Elsa Núñez ofrece aspectos extraordinariamente interesantes en la curva ascendente de la pintora. Nos tenía acostumbrados a una paleta sombría donde predominaban las tierras y, además, a cierta dureza (...) en el tratamiento de la figura humana. Ahora Elsa es dúctil, amable, cariñosa, y se dijera que su pincel no araña las telas, sino que pasa en ellas llena de sentimientos agradables». 335 Sin embargo, ella seguía siendo marcadamente expresionista con su dibujo torturado y filoso, sus creaciones alucinadas y su marcado acento sentimental, observa Peña Defilló. 336



Elsa Núñez, Cándido Bidó y Lepe se colocan en el inicio de la multiplicada generación; por consiguiente, a la cabeza del primer núcleo de pintores y escultores que hacen sus registros entre 1964 y 1965. En este primer grupo se localizan, sobre todo, las individualidades que realizan sus primeras muestras: José Rincón Mora, Thimo Pimentel, Félix –Cocó– Gontier, Virgilio Méndez y Virgilio García. A estos nombres se agrega el de Carmen Omega Peláez, destacada expositora de colectivas, condición –la de

Elsa Núñez Bodegón (fragmento) Acrílica/tela 97 x 42 cms. 1970 Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.



Elsa Núñez Los angustiados Mixta/papel 89 x 55.8 cms. Sin fecha Col. Ceballos Estrella.

337

Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
abril 17 de 1964.

exponer en este tipo de muestras— que permite apreciar a otros jóvenes que conjuntamente se asocian en una «Galería Independiente» de la ciudad Capital, presentándose diríase «por primera vez» ante el público, en una colectiva no oficial celebrada en abril de 1964. Pero resulta que son estudiantes de la ENBA y se presentan como miembros de la Asociación, lo que revela su lógica condición de artistas incipientes. 337 La galería independiente del gremio estudiantil se localiza en el edificio Baquero, en plena calle El Conde, en donde estuvo localizada la primera sede de la Galería Nacional de Bellas Artes. Entre los estudiantes pintores que exponen figuran Frank Barruos, Félix Brito, Miguel Domínguez, Félix Moya, Isa de Peña, José Perdomo, Vicente Pimentel, Nancy Rosado, Euclides Solano, Rosa Tavárez, a los que se añaden José Cestero, Félix Gontier y Ramón Oviedo. 338 El primero de estos últimos tres egresó de la ENBA al final de

338

Idem.

339

Idem. El Caribe,
abril 25 de 1964.

340

Idem. El Caribe,
abril 17 de 1964.



la década anterior, marchándose a los Estados Unidos de donde al parecer regresa alrededor del 1964. Gontier había expuesto en este año en Madrid, España, 339 lo cual significa que ya era un egresado de la Escuela Nacional. En lo referente a Ramón Oviedo, se trata de un pintor formado libremente que exhibe tres retratos fuera de catálogo. 340 Además de los jóvenes pintores, figuran en la Galería Independiente obras de los escultores Miguel Estrella, Ramón Rodríguez y Ramón Rotellini.

Elsa Núñez Muchacha ensimismada Acuarela y felpa/papel 57 x 37 cms. 1969 Col. Familia De los Santos.

Elsa Núñez Maternidad Óleo/tela 66 x 76.2 cms. 1969 Col. Judet Hasbún E.

Los principales artistas que exponen en este primer lustro no responden como «Los Tres» -Bidó, Elsa y Lepe- a un tono tan humanístico, expresionista y figurativo. Ninguno de esos artistas ofrece un aire de familia como el que ofrece la tríada grupal, lo cual no significa carencia de solidaridad entre la totalidad del núcleo que completan sobre todo Omega, Thimo, Gontier, Méndez, García y Rincón Mora; como tampoco exclusión de la problemática humana, social y expresionista. Sobre todo Rincón Mora, egresado de la ENBA en 1961, comulga con el tono humano y dramático que asume desde la particular experiencia familiar o personal.

JOSÉ RINCÓN MORA nació en 1937, en Cotuí, comunidad del suroeste cibaeño, fundada en tiempos de la Colonia y erigida en una sabana de fértiles tierras. Siendo un niño, la familia se traslada a Neyba, un pueblo del suroeste, de árido paisaje, en

341

Miller, Jeannette.
Texto en José
Rincón Mora
(Monografía).



donde recibió la educación básica, imbuida de religiosidad, condición que le llevó a pensar en la carrera sacerdotal. 341 En 1957, teniendo 19 años de edad, asume la carrera de Arquitectura en la Universidad de Santo Domingo y casi simultáneamente asiste a la Escuela Nacional de Bellas Artes, de donde egresa (1961) mostrando un conjunto de sus trabajos en la primera exposición individual que celebra en 1962. En esa primera muestra, Rincón Mora ofrece un discurso fundamentado en la intimidad

Elsa Núñez El viejo camino Óleo/tela 76 x 123 cms. 1970 Col. Banco Central de la República Dominicana.

342

Rincón Mora, José citado por Valdeperes, Manuel. El Caribe, febrero 29 de 1969.

personal que tiende a expresar pictóricamente sentimientos volcados en colores y distorsiones, 342 de acuerdo a su explicación. Estos sentimientos los revela en un temario de representaciones objetivas –paisajes y retratos–, los cuales, sin embargo, resultan subjetivas e íntimas. Un texto en específico, el paisaje titulado «Cerca de Boca Chica» (mixta/ tela 1960), manifiesta un violento dramatismo emocional comparable al atardecer escénico de «El Grito» (óleo 1893), de Edward Munch, así como a la tensión que Max Pechstein (1881-1955) manifiesta en «El Puerto», pintado en 1922, de fuerte cromatización de índole fauvista. En otros textos, Rincón Mora ofrece una revelación mística cuando asume al personaje religioso como el espléndido «Monaguillo» (óleo 1962), autobiográfico e introspectivo, y de un humanismo que se vuelve más armónico, espiritualizado y sobrio, cuando sus textos transcriben imágenes familiares: «Retrato de Mamá» (1961), «Retrato

343

Valdeperes, Manuel. El Caribe, noviembre 3 de 1963.



de Juanita» (1961) y «Retrato de Arturo» (1961). En mucho su figuración realista, de alargados cuerpos y manos deshaciéndose, descubre una actitud espiritual o, como anota Valdeperes, una actitud «más exactamente, de revelación mística». 343

José Rincón Mora se graduó de arquitecto un año antes (1961) de celebrar la primera exposición a la que hace referencia Peña Defilló, cuando señala que «en los óleos de su primera etapa dominicana, un fuerte influjo del expresionismo alemán marca defi-

José Rincón Mora Sin título Óleo/tela 73 x 49 cms. 1961 Col. Ángel Haché y Elsa Nuñez.

José Rincón Mora Retrato de Ana Óleo/tela 68 x 38 cms. 1963 Col. Banco Popular.

nitivamente su obra. Sus primeras pinturas, con ciertos rasgos del pintor judío-francés Soutine, están conseguidos en cromatismos de tierras y rojos, manteniendo un clima sordo y dramático, sin grandes contrastes, más bien en armonizados subtonos». 344 En relación a los usos del color, anota Valdeperes, «colores y líneas crean sugestión de presencia y su móvil principal es el de hacer enteramente propia su pintura, lo que supone de por sí un gran respeto al motivo pintado». De hecho, Rincón Mora –valiéndose de la preponderancia del rojo, del amarillo y de un vigoroso trazo fuerte– humaniza la línea en su propósito de concretar con su colorido apasionado y «no evita ni lo pretende siquiera, que sus cuadros estén traspasados de simplicidad (...). El corre todos los riesgos del color y vence todas las dificultades de la forma». 345 Becado por el Servicio de Intercambio Académico Alemán, Rincón Mora se ubica en

344

Peña Defilló, Fernando. El Caribe. Suplemento, enero 12 de 1974. Pág. 5-A.

345

Valdeperes, Manuel. Loc. Cit.



Munich (1964). Estudia en la Academia de Arte de esa importante ciudad y allí registra muestra personal en 1970. Con formación y raíces alemanas, el artista fortalece la manera discursiva expresionista al mismo tiempo que enlaza la realidad nativa con la realidad asumida. Esta doble relación se aprecia en su rememoración de cuando niño y la vivencia del pintor adulto: «Desde que yo empecé a dibujar con carbón y luego a pintar con aceite me fue bien claro. Sentía, sin imposición alguna, que pintar era la li-

José Rincón Mora Monaguillo Óleo/cartón 55 x 44 cms. 1961 Col. Manuel Salvador Gautier.

José Rincón Mora Retrato Óleo/tela 41 x 32 cms. 1962 Col. Manuel Salvador Gautier.



José Rincón Mora | Sonador | Óleo/tela | 95 x 83 cms. | 1963 | Col. Manuel Salvador Gautier.

bertad de un idioma, de un alfabeto interminable que iba a poseer, a dominar, y con esto vería y daría a ver a los otros mis contornos subjetivos: estos contornos estaban por el destino espantado de la mentira, el odio, el miedo y la muerte, que en mi adolescencia viví en la sociedad de mi país, que aplaudió y acompañó a la bestia de Trujillo./ Yo no podía dibujar rosas, ni puestas de sol sonrientes, ¡No! Yo pinté calladamente un pedazo de aquello enfermo, lo cual quería sanar. Me espanto de ver cómo se puede hacer arte, pintar, cuando, según Gasset, de todas las manifestaciones de la inteligencia humana, es el arte la expresión más alta. Cómo se puede usar el arte, y complacerse uno en mentirse y ver las cosas y confundir el dolor, ironía, crimen, hambre, con la risa. ¿Cómo puede el artista inteligente, servir al arte con la mentira, siendo el arte una expresión de ejercer y sentirse libre?/ Todas las expresiones son el resultado de una pregun-



ta y una respuesta. Mis preguntas al odio y la muerte las pinté directa o indirectamente, pinté la expresión de las cosas que me hicieron protestar a las mentiras; descubrí luego que a eso se le llamaba expresionismo. Ese expresionismo se apartó de la realidad, de la naturaleza para comunicarse con su esencia. No fotografío, organizo un espectáculo ordenado por la emoción./ Alemania sería el escenario violento donde yo me enredaría por años, allí se fundó ese expresionismo: este sentir expresivo del arte ya comenta-

José Rincón Mora | Retrato | Óleo/tela | 50 x 34 cms. | 1962 | Col. Manuel Salvador Gautier.

José Rincón Mora | Sin título | Óleo/tela | 46 x 37 cms. | 1964 | Col. J. A. Wittkop.



José Rincón Mora | Virgen | Óleo/tela | 41 x 30 cms. | 1966 | Col. Manuel Salvador Gautier.

do por comentaristas del arte debía perseguir mi imaginación quizás por siempre, por ser el sitio donde yo como artista encajaba».

Años antes de la beca alemana de Rincón Mora, otro joven pintor había viajado a Europa en donde establece larga residencia. Se trata de **IVÁN TOVAR**, nacido en San Francisco de Macorís en 1942 y quien, ubicado en la capital de la República, logra inscribirse en la ENBA, a pesar de no contar con la edad requerida. Tenía 13 años de edad en 1956 y el día en que fue aceptado «se habían inscrito varios muchachos contemporáneos y armaron un lío, y Gilberto (Hernández Ortega) los echó a todos». Entonces Tovar se le acercó y le dijo: «Mire, profesor, yo no estaba metido en eso y él me dijo quédate ahí», ³⁴⁶ surgiendo entre el maestro pintor y el novato alumno una relación escolar, incluso determinante o influyente para la orientación del adolescente.

346
Tovar, Iván,
referido por
Amable López
Meléndez, Hoy, 21
de junio de 1998.



Iván Tovar | Mujeres con caballo (fragmento) | Óleo/tela | 92 x 141 cms. | 1962 | Col. Museo de Arte Moderno.

347

Cartagena
Portalatín, Aída.
Galería de Bellas
Artes, Pág. 98.

Durante los años en que Iván Tovar respondía a sus aptitudes artísticas, laboró en una fábrica de cerámicas, decorando platos, tazas y otros utensilios. Al final de los años formativos recibió el segundo y primer gran premio anual de pintura, 347 otorgados por la ENBA. «Mujeres y Caballos» (óleo/tela 1990), propiedad del Estado y localizado en el MAM, es uno de los cuadros galardonados. Es una obra juvenil apaisada con dominio de amarillos y azules. En primer plano, una esbelta mulata vestida de blanco, echada sobre la tierra y contemplando un potro jugueteón; a la vez, una mujer, desnuda completamente, de espaldas. Al fondo, un cercano horizonte cortado por la simetría de árboles y ladera montañosa. Frente a esta temprana obra de vínculo escolar y tema figurativo, otras obras denotan la búsqueda de un estilo personal del joven pintor; se orienta hacia la semi-abstracción, hacia la solución mágica y primaria de la representación, tal y como ex-



Iván Tovar | Dibujo | Lápiz y témpera/papel | 34 x 26 cms. | 1974 | Col. Vittorio Bedin.

presa la «Figura» (óleo/tela 1961), especie de cuerpo con extremidades levantadas, es-cueto en el dibujo, bien delineado por gruesos trazos.

Tovar, quien realizó varias individuales entre 1959 y 1962, decidió viajar a París en busca de nuevo horizonte existencial y artístico, valiéndose de sus «propios medios» y dejando atrás la ENBA, sus nexos intelectuales con algunos maestros (Gausachs, Giudicelli, Hernández Ortega...) y la militancia política que le vincularon al Movimiento Popular Dominicano, 348 opositor al régimen de Trujillo. En ese entonces –1962– su obra establecía relación con el universo mágico de Hernández Ortega y Lam. Él reconoce haber pintado casi como el maestro cubano, pero poco a poco fue evolucionando hasta lograr un lenguaje personal. 349

En el medio parisino, en donde enfrentó estrecheces económicas, fortaleció su búsque-

348

Tovar, Iván,
referencia en
López Meléndez,
Loc. Cit.

349

Tovar, Iván,
referido por
Carmenchu
Brusiloff, Listín
Diario, mayo
5 de 1987.



Iván Tovar | Collage | Mixta | 25 x 35 cms. | 1967 | Col. George Nader.

350

Tovar, Iván
referencia en
López Meléndez,
Loc. Cit.

da estilística, sin evadir influencias y sin temblarle la decisión de tirar a la basura aquellas obras que consideraba ensayos no satisfactorios: cuadros de colores planos que no le hacían sentir cómodo. 350 Entonces un viaje a Grecia, en donde pasa tres meses, le lleva a encontrar puntos del misterio. El escritor Marcio Veloz Maggiolo se refiere al Tovar que localiza en Francia a pesar de contar apenas con una estadía de siete meses. El escribe sobre el pintor y su obra «Antillas», presentada en la Bienal de París, en la cual «los colores brillantes y el fondo de un color amarillo grisáceo bastante claro destacan las figuras que aparecen envueltas en una noche atávica. La luna morada parece alumbrar tenuemente la superficie del magnífico óleo». 351

351

Veloz Maggiolo,
Marcio, Listín
Diario, noviembre
27 de 1963.

352

Tovar, Iván
referido por
López Meléndez,
Loc. Cit.

Tovar confiesa no saber que hacía pintura surrealista antes de viajar a Francia. «Yo me identifiqué con esa pintura allá en París», aclarando también que allí conoció y man-



tuvo relaciones amistosas con Matta, Lam, Chávez, Cárdenas. 352 Todas las vinculaciones no le impidieron mantener contacto permanente con el país nativo, exponiendo individualmente en el Palacio de Bellas Artes (1965), en la Galería Andre's,... Sobre la primera escribe Valdeperes en los siguientes términos: «Son altamente significativos, por lo que revelan de síntesis conceptual y de composición, los dibujos que exhibe Iván Tovar en Bellas Artes, de una firmeza de trazo irrecusable y de un equi-

Iván Tovar | Vegetale | Óleo/tela | 62 x 97 cms. | 1968 | Col. Privada.

librio rotundo, dentro de lo que hay en ellos de antropomórfico y de abstracto (...). Sin embargo, en algunos de estos dibujos persiste Tovar en su esencial planteamiento lineal y planimétrico, en otros se aparta de él en busca del volumen con una penetración desde la superficie (...). Los signos mágicos, tan reveladores en el joven artista dominicano, se complementan, se funden y viven estos dibujos, no por lo que son, sino por lo que significan». 353

Formas orgánicas, fluidas, con elementos espinosos e insinuadas voluptuosidades, reveladoras de una imaginación, identifican a Tovar con el surrealismo. Este se aprecia en la muestra de la Galería Andre's, en cuadros tales como «Mujer Atrapada por las Flores» (óleo 1966), «El Ritmo de la Dualidad» (óleo 1966) y «Bilitis» (óleo 1966). Tovar es cada vez más surrealista: ofrece un tono casi escultórico en esas formas pictóricas que a

353

Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
febrero 7 de 1995.



Iván Tovar | La goutte | Acrilica/tela | 39 x 47 cms. | 1968 | Col. George Nader.

354
Suro, Darío.
Op. Cit., Pág. 55.

Suro le recuerdan «ornamentos mágicos» que se inspiran en el mundo de los amuletos y las espátulas rituales del lejano mundo taíno. El veterano pintor y crítico considera a Tovar «uno de los pintores dominicanos de su generación y de cualquier generación pasada».

355
Miller, Jeannette
apreciación en catálogo Expo Nueva Imagen 1472.

Relacionado con la Francia, donde Tovar realiza una obra que prontamente provoca la atención de los críticos parisinos, se localiza otro pintor dominicano. Se trata de **LUIS FELIPE FÉLIX GONTIER**, nacido en Bordeaux en 1941 y graduado en la escuela nacional de Santo Domingo en 1963, «donde se distinguió como un artista de gran creatividad, hasta el punto de poder afirmar, que casi desde sus inicios trazó las condiciones de su propio lenguaje plástico».

356
Cartagena
Portalatín, Aída.
Op. Cit.
Págs. 69 y 68.

Al graduarse recibió el primer premio de pintura. La obra galardonada es, posiblemente, «Cabeza» (óleo/tela 1963).



Una de las primeras individuales de Gontier fue celebrada en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, en 1964. En ella se advertía la influencia de su maestro Paul Giudicelli, señalada por el crítico español González Robles, conocedor del arte dominicano y quien se pone en contacto con los primeros cuadros del joven pintor, uno de los que ingresa a la colección del Museo del Arte Contemporáneo de la capital española. El referido crítico lo acogió diciéndole: «Buena y saludable la disciplina que Félix Gon-

Félix Gontier Proyecto II Mixta/tela 130 x 97 cms. 1969 Col. Museo de Arte Moderno.

Félix Gontier Sin título Mixta/collage/papel 51 x 34 cms. 1980 Col. Familia De los Santos.

tier se ha dado a sí mismo al iniciar el duro camino del arte; por el estudio de esos signos de auténticas raíces dominicanas, con su divertido maridaje de lo casi real que se presente y de la hechicería, llegará a encontrar una imagen muy personal, muy suya y habrá dado así entera satisfacción a sus jóvenes e inquietos deseos plásticos».

357
González Robles,
Luis referido
por Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
abril 23 de 1996.
Pág. 5-A.

A estos comentarios reconoce nuestro crítico Valdeperes, que la influencia de Giudicelli era evidente al señalar «pasos bien guiados, los primeros dados por el artista forzosamente habían de conducirlo hacia su propia personalidad sin olvidar lo escolarmente aprendido y aplicado con inteligencia».

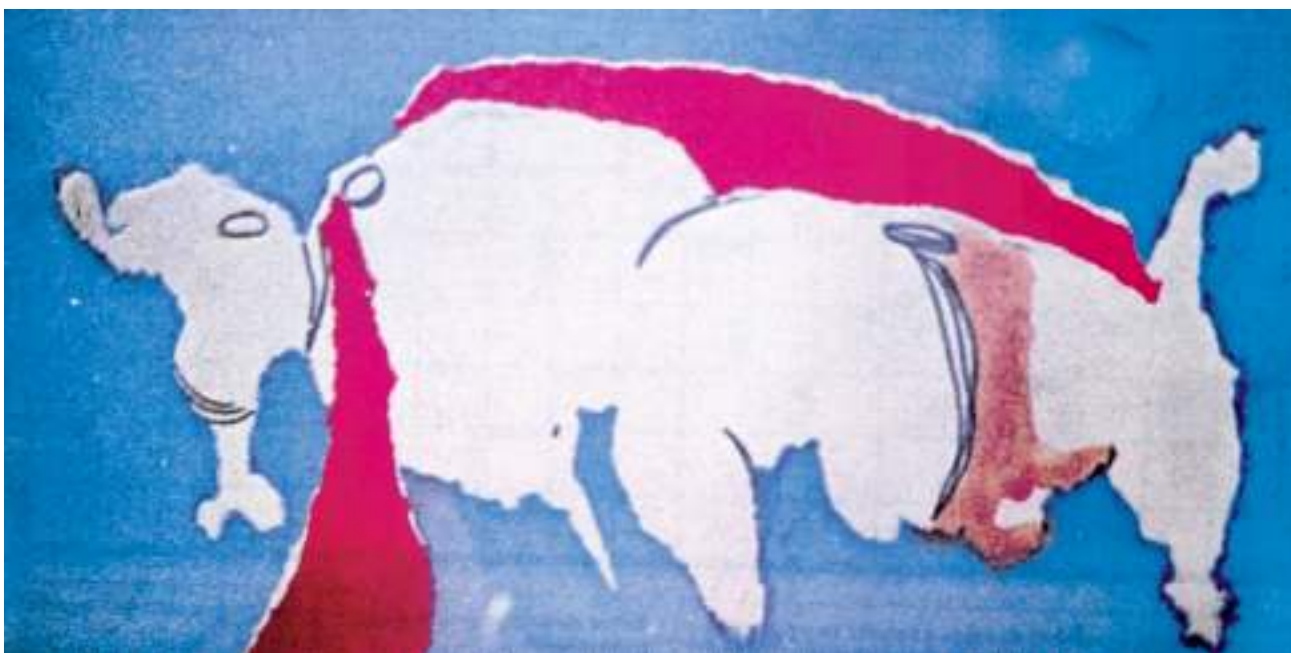
358
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe, octubre
14 de 1967.



Félix Gontier Sin título Acuarela y tinta/tela 36 x 36 cms. 1980 Col. Privada.

359
Idem.

Gontier fue montada en el palacio de Bellas Artes en 1966. Con el concepto mágico y la propensión abstraccionista muy lineal, percibida en España, él reconfirma entre otras cualidades una discursiva personalísima y ascendente. En 1967 presenta su tercera exposición personal constituida por óleos, dibujos y gouaches, en la que el hombre, planteado de manera conceptual, es el eje discursivo de tono surrealizado. La confirmación de un mundo visual coherente y fortalecido se revela en su discurso de incisiva y deliberada linealidad, que le da a los temas expresividad sobria, ascética; porque la línea en «el dibujo de Félix no se halla ni desgarrada, ni corroída, ni se revuelve en sí misma con alusiones al caos originario o al desaliento integral en el que muchos de los hombres de nuestro tiempo organizan día tras día». 359 En los temas parece referirse al hombre en su soledad, en su aislamiento, en sus sueños y preocupaciones in-



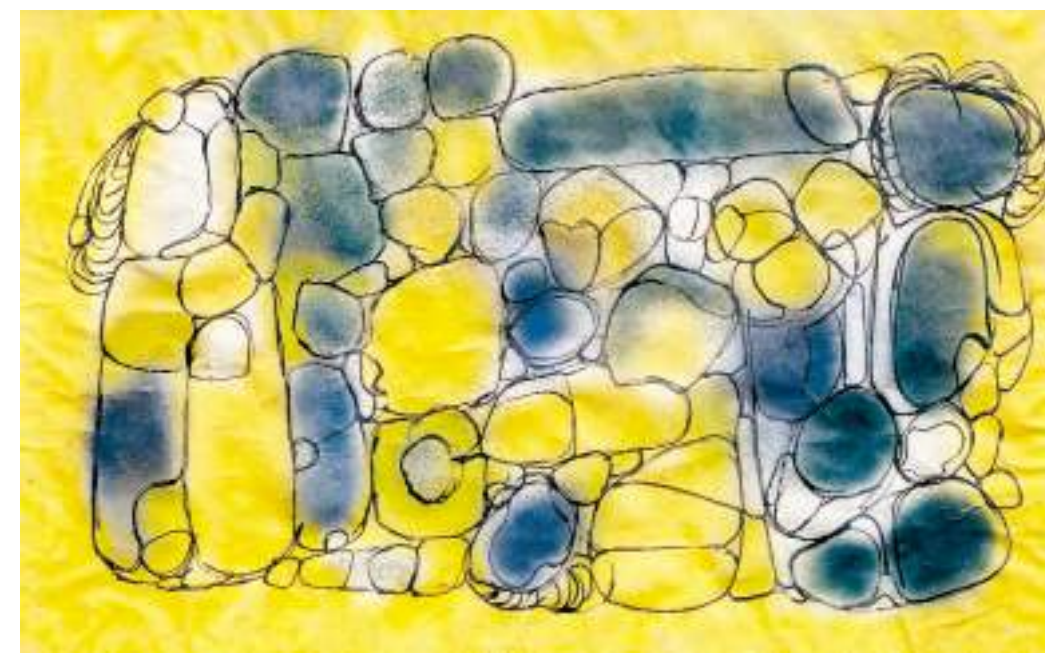
teriores; también dan sus cuadros la visión de insólitos personajes en placidez o dubitación. En pintura, el color correspondiente de estos temas es controlado, en correspondencia con las grandes áreas de formas y de volúmenes, predominando el amarillo en tonos muy variados.

Como creador, Félix Gontier no apresura su obra en un trabajo persistente, como tampoco en cambios pronunciados en el orden temático y estilístico. Su lenguaje de tras-

Félix Gontier Sin título Mixta/collage/tela 25 x 39 cms. 1982 Col. Privada.

fondo mágico, de asomo surrealista, de sexo y humanidad, se mantiene frontal e inmovible en una seriedad trascendente.

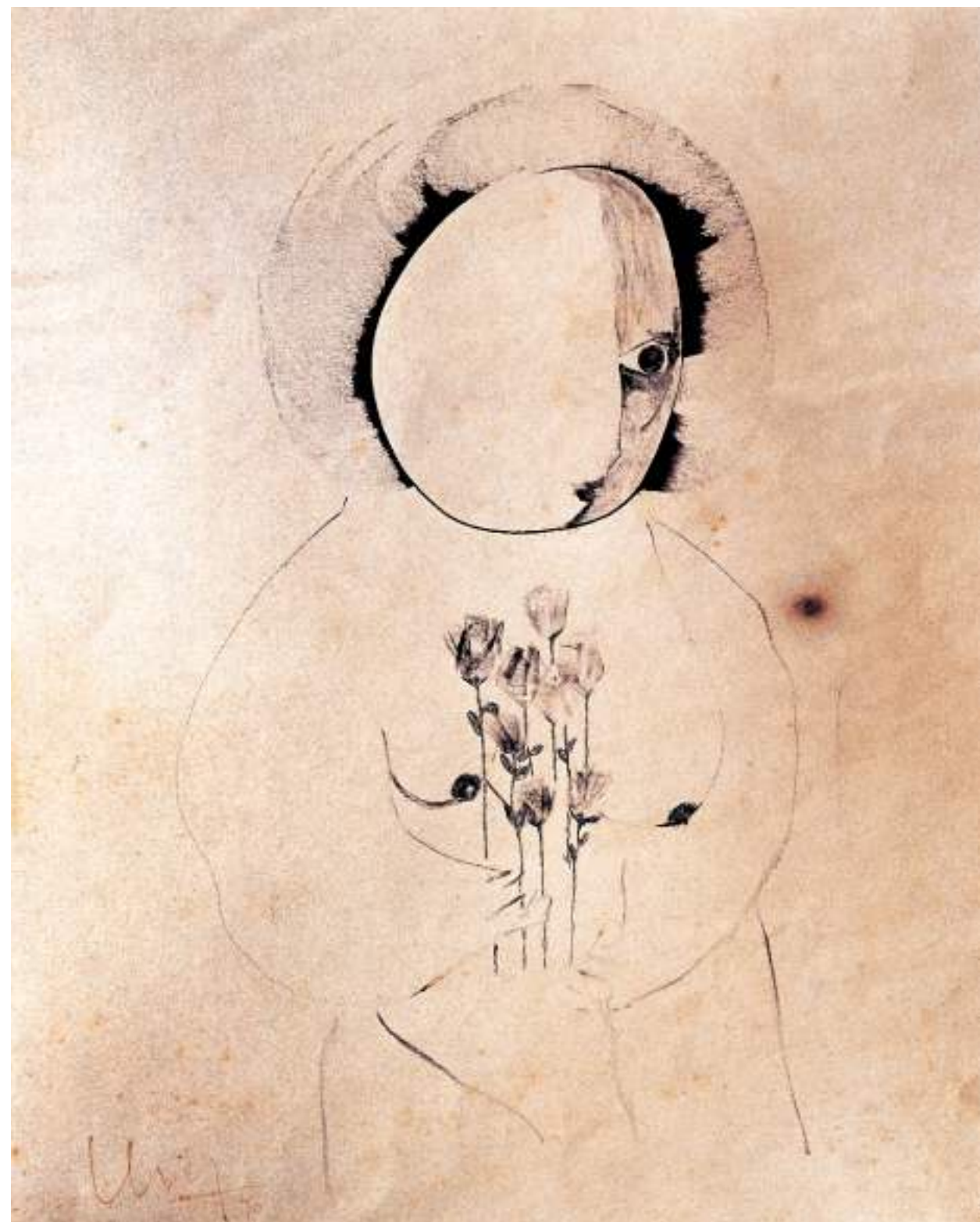
Vinculado a Gontier en lo generacional y, sobre todo, por un discurso determinado preferentemente por el dibujo conceptual y curvo, se registra THIMO PIMENTEL, quien realizó su primera exposición individual en el Club Universitario en 1963 y quien representa a la Universidad Autónoma de Santo Domingo en el Festival de Arte Universitario, celebrado en Chile en el mismo año, y luego en la exposición colectiva de los Juegos Mundiales Universitarios, celebrados en Tokio, en septiembre de 1967. Estos datos expositivos permiten establecer que la inicial proyección de Pimental como artista se asocia a la alta casa de estudios académicos, en donde asume la carrera de Medicina. La formación pictórica le asocia a Gilberto Fernández Diez, artista de la gene-



ración del 1940 y uno de los primeros egresados de la ENBA, e igualmente al maestro Paul Giudicelli, de quien recibe sus inquietudes por la investigación técnica, el uso de materiales no convencionales para producir la obra artística e igualmente el interés por la cerámica, manifestación que va asimilando con el tiempo.

Los comentarios de las primeras muestras que celebra dan cuenta de positiva evaluación. El debut individual marcado por la heterogeneidad discursiva produjo, no obstan-

Thimo Pimentel Composición vegetal Mixta/papel 68 x 101 cms. 1969 Col. Familia De los Santos.



Thimo Pimentel | La dama de las rosas | Tinta/papel | 40 x 29.5 cms. | 1970 | Col. Familia De los Santos.

te, excelente impresión al plantear posibilidades recreativas augurantes. Y persiste definiéndose como singular, raro, excepcional, complicado y deslumbrante, se señala en 1967, cuando exhibe en la Galería Olimpia. Con anterioridad (1966) se ponderan sus dibujos imbuidos de magia y de lirismo, por un lado, y por otro, de enigmática autenticidad. **360** Esos dibujos suyos tienen un procesamiento contrario al de su coetáneo Cocó Gontier. Este conduce la grafía desde la figura al grueso pronunciado, observable en las pinturas, en cambio, Thimo Pimentel conduce su línea desde gruesas conformaciones que manifiesta en la «Serie Dibujos 67», llevados a un grafismo lírico, penetrante y esencializador. **361**

Thimo Pimentel nació en Santo Domingo en 1941, desarrollando una individualidad de muchas facetas: médico, artista visual, fotógrafo, cronista periodístico con interés ha-

360
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe, febrero
6 de 1968.

361
Idem, El Caribe,
noviembre
18 de 1967.



cía el arte y los artistas nacionales, además profesor universitario, ceramista y animador de talleres y muestras en este último campo. Las múltiples tareas, muchas veces se alejan de la actividad puramente artística, sin que por ellas queden invalidados sus trabajos de firme y desenvuelta factura, como apuntó el crítico Carlos Dobal: «Goloso del placer de la curva, repasa una fantástica topografía femenina y sensual, interrumpiéndola aquí y allá con el exabrupto de una mancha informe o la agresividad de unos trazos di-

Thimo Pimentel | Músico | Grabado en offset 12-18 | 45.7 x 35 cms. | 1968 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

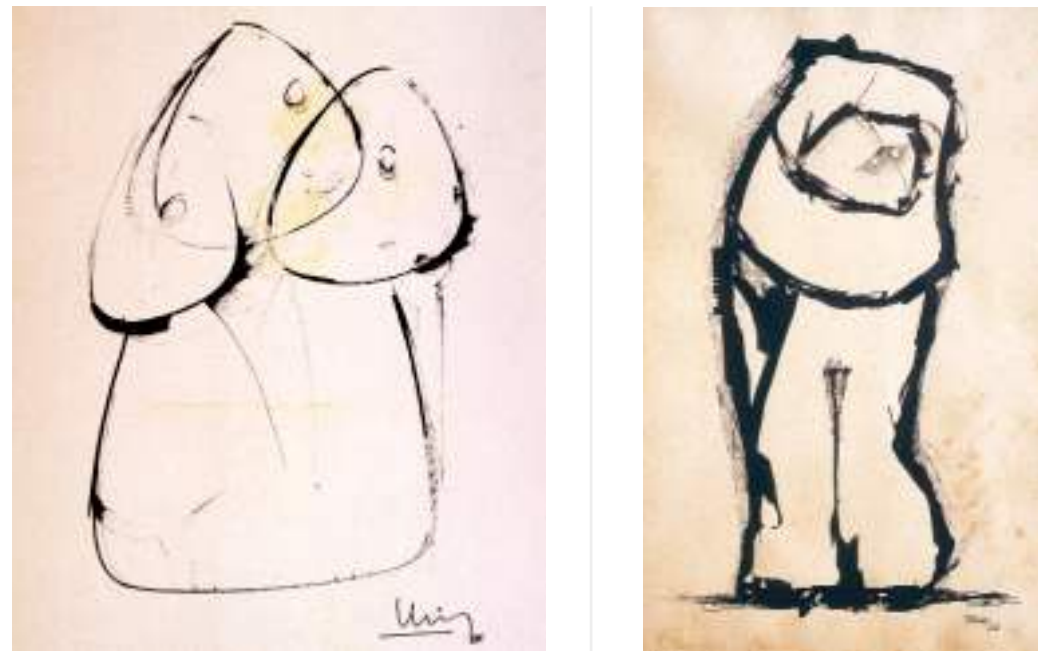
Thimo Pimentel | Colonial | Grabado en offset 12-18 | 45.7 x 35 cms. | 1968 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

362
Dobal, Carlos.
La Información,
septiembre
19 de 1970.

363
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
febrero 3 de 1998.

vergentes. A veces, ambicioso de la entraña de la forma, persigue ésta en el mundo microscópico de los bacilos, las bacterias y biopsias clínicas –hay que tener presente que Thimo Pimentel es médico– y logra plasmar formas novísimas de escalofriante gravedad. A veces, buscando fenomenalismos ópticos contrasta su textura o retuerce sus líneas, en procura de sensaciones sorprendentes –hay que tomar en cuenta que Thimo Pimentel es fotógrafo–». **362**

«El valor y la estimación de la obra de Thimo –apunta Aída Cartagena– se nos revela como resultado de cierta labor de su intelecto, despertada por una emoción previa, medio que inevitablemente deja como resultado obras de intenso lirismo». Esas obras, en su mayoría compuestas de dibujos, están realizadas con «acierto de síntesis plástica y contenido». Su línea es clara y amplia como sencillos sus elementos sometidos a una se-



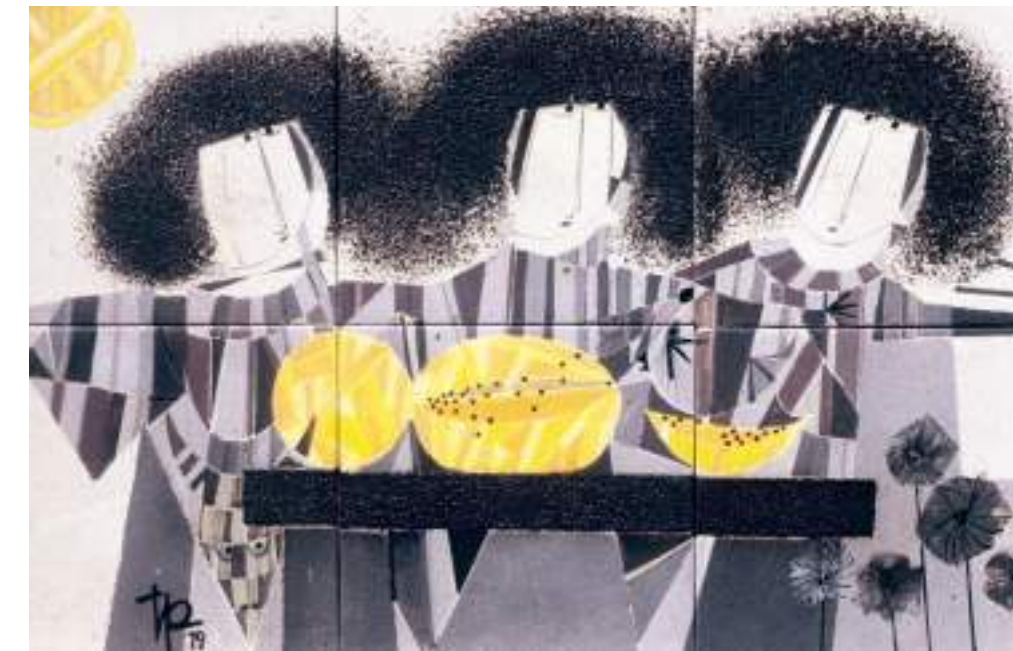
mi-abstracción o abstracción total, como se descubre en su tercera exposición individual celebrada en la Galería Olimpia en 1966 y de la que se desprende la siguiente conclusión: se ofrece un testimonio de desvelado quehacer con que pretende y ya logra interesar y distinguirse Thimo en las artes plásticas». **363** En otras palabras, Pimentel se convierte en los años de 1960 en uno de los más originales y consecuentes artistas dominicanos.

Thimo Pimentel | Trio | Grabado en offset 12-18 | 45.7 x 35 cms. | 1968 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Thimo Pimentel | Timidez | Dibujo a tinta | 40 x 24 cms. | 1966 | Col. Victoria Soñé.

El aire surreal en diferentes grados visuales asocia los nombres de Thimo Pimentel, Félix –Cocó– Gontier e Iván Tovar. Igualmente, la dicción expresionista asocia a José Rincón Mora, Elsa Núñez, Cándido Bidó y Lepe, en su diferenciada manera de enfocar el sujeto humano y su drama espiritual. Con este enfoque también coincide una de las pocas mujeres que ofrece constancia situacional en el difícil campo del arte tridimensional. Ella es Carmen Omega Peláez, la única mujer escultora que sobresale durante el período 1960.

CARMEN OMEGA nació en Barahona en 1939. Después de completar sus estudios secundarios, ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, formándose en pintura principalmente con Paul Giudicelli, y, a partir de 1959, en escultura, con Antonio Prats Ventós, Gaspar Mario Cruz, Domingo Liz y Angel Benavente. En el 1960, cuando aún



completaba su formación artística, fue merecedora del Gran Premio de Escultura de la Escuela Nacional por su obra «Plegaria». En el referido año también obtuvo el Primer Premio de la X Bienal con la obra «Cristo», trabajo ejecutado en cemento. Becada por el Gobierno Español, cursa estudios de cerámica y escultura en un centro madrileño. Ponderando su aparición se resalta en ella la sensibilidad y la dramática entrada novedosa: «novedad de búsqueda angustiada de la propia expresión, que es absolutamente

Thimo Pimentel | Tres con sandías | Cerámica | 18 x 26 cms. | 1979 | Col. Oscar Daniel Pimentel.

necesaria para manifestar plenamente su profunda desazón creadora, y no otra que la dejaría insatisfecha, (...), es obra insatisfecha pero también decidida y decisiva, porque en ella se advierte la corriente expresionista».

La Peláez es una escultora que maneja medios diversos, a veces mezclados, produciendo una obra de claridad conceptual, de evidente formulismo humano, óseo, seco, punzante y de tensión en las formas abiertas y cerradas. Obra que entusiasmaba a los críticos y que le mereció una invitación para participar en el Primer Salón Esso de Artistas Jóvenes Dominicanos. Esta invitación marca su retorno al país (1964), que coinciden con su primer premio de escultura en la primera edición del concurso anual E. León Jimenes. El trabajo titulado «Figuras» (talla en madera 1964) reitera el dramatismo o expresionismo del estilo personal. Un poco más joven que Carmen Omega, pero integrante como ella del núcleo que se



inscribe entre 1960 y 1965, además con participación en el concurso E. León Jimenes y estudios de postgrado en España, es el discreto dibujante y pintor **VIRGILIO MÉNDEZ**, nacido en Santo Domingo en 1941. Estudiante en la ENBA desde 1957 hasta 1962 al graduarse, registrada en ese año la primera exposición personal en la barra del Hotel Comercial, popular sitio de encuentro de artistas y escritores. En 1963 es nombrado profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Francisco de Macorís, marchán-

Virgilio Méndez | Cabeza de joven | Mixta/papel | 106.6 x 81.3 cms. | 1979 | Col. Ceballos Estrella.

Virgilio Méndez | Yelidá | Tinta/papel | 57 x 48 cms. | 1971 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

dose posteriormente a España, al ser favorecido con una beca. En Madrid amplía sus conocimientos y expone sus obras.

Con dominio en diversas disciplinas de las bellas artes, Virgilio Méndez tuvo el privilegio al graduarse, de ser profesor asistente de Jaime Colson al restablecerse el curso de pintura al fresco al principio de la década. En 1968, al regresar de Europa, cuelga una exposición individual en el Instituto Dominicano-Americano, en la cual está presente la filiación expresionista de su discurso gráfico y atenuado en el uso cromático. La obra «América- Demográfica» (mixta/ papel 1967) parafrasea visualmente una realidad social con gran dosis de humor mágico que concuerda, en cierta manera, con el tono discursivo de Gontier y Thimo Pimentel. Pero esta es una relación en base a una obra conocida, de un pintor que se sumerge en la intimidad, en el canal de los coleccionistas que adquieren sus obras.



Virgilio Méndez | Mujer con manto | Mixta/papel | 47 x 37.5 cms. | 1980 | Col. Ceballos Estrella.



Virgilio Méndez | América | Mixta/cartón | 61 x 43 cms. | 1967 | Col. Familia De los Santos.

Hacia el año 1969 Virgilio Méndez es definido como un pintor produciendo un arte de búsqueda; **364** el cual ofrece un perfilamiento en la obra «Yelidá» (tinta/ papel 1931), premiada en el V Concurso León Jimenes. Se trata de una obra en la que llama la atención el diestro manejo de la plumilla para concebir un dibujo filigránico, muy cargado de sutileza para definir condición racial.

Las otras individualidades que completan el lustro de manera destacada dentro de la colectiva son básicamente escultores en despegue, como también noveles pintores que hacen presentaciones individuales. Entre los jóvenes escultores, **FRANK DELFÍN TAMÁREZ**, poseedor de natural ingenuidad, que lo acerca a un primitivismo puro, **365** y **MANUEL DE JESÚS BELLO**, quien al graduarse en la ENBA obtiene el primer premio de escultura, por la obra en madera «Equilibristas» (talla 1962), de tendencia también primitiva. **366**

364
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
junio 14 de 1969.

365
Idem, El Caribe,
agosto 2 de 1962.

366
Idem, El Caribe,
enero 31 de 1995.

367
Idem, El Caribe,
enero 31 de 1995.

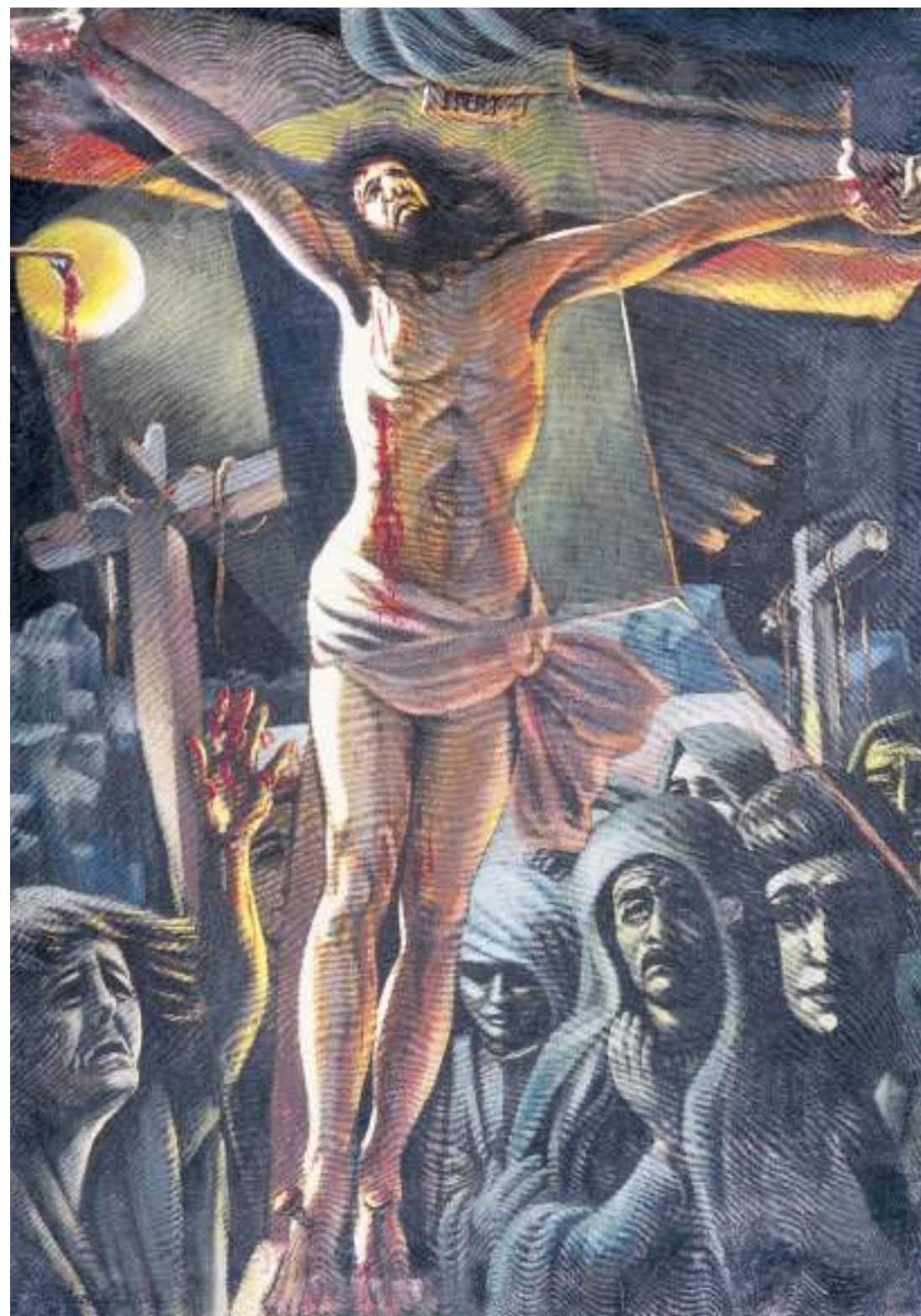


Él participa en las principales muestras colectivas del período, entre ellas la Bienal de 1964, el I Concurso de Arte León Jimenes, en el que inscribe dibujo, pintura y escultura; e igualmente en el Salón Esso (1965), expo-concurso para jóvenes artistas, en el cual presenta «Tres Figuras en un Espacio», escultura de valor primigenio e intenso dramatismo. **367**

JULIO SUSANA es otra individualidad reconocida, quien se hace notar al exponer individualmente en 1959, aun siendo estudiante de la Escuela Nacional, y quien mani-

Virgilio Méndez | Mujer de perfil | Pastel/papel | 65 x 48 cms. | 1979 | Col. Yvonne Nader.

Virgilio Méndez | Campesina con pipa | Mixta/papel | 12.3 x 9.3 cms. | 1981 | Col. Ceballos Estrella.



Virgilio García | Cristo del gentío | Óleo/tela | 104 x 73.5 cms. | 1966 | Col. Ceballos Estrella.

fiesta preferencia escultórica, obteniendo un premio del jurado de la XI Bienal Nacional por la obra «Suspirando» (óleo 1963), ejecutada en cemento; premio antecedido por otros que obtiene en las exposiciones regulares estudiantiles de fin de curso en los años 1958 y 1962. Valdeperes resalta la serenidad y belleza de «Mujer en Reposo», ofreciendo una caracterización general de su discurso tridimensional. El señala: «La característica de la escultura de Susana es la maciza inscripción de la masa en el espacio, con iluminación de la violencia en los traspasos, ritmos curvilíneos, aplomados en una mezcla de serenidad clásica y de rudeza primitiva. A esta teoría responden casi todas sus obras en las que busca liberarse del aprendizaje escolar. Cultiva regularmente cabezas de simple expresión, de alargados cuellos y de sutileza alcanzada en «Suspirando», que constituye un primer intento de liberación academicista». 368

368
Idem, octubre
20 de 1963.



Julio Susana nació en Jamo Bacuí, sección de La Vega, en 1937. Después de graduarse celebra en la barra del Hotel Comercial la exposición de sus esculturas (1963), en su mayor parte vaciados en cemento. Esta muestra fue su despedida antes de marcharse a Madrid, donde ingresa a la academia de San Fernando, becado por el Instituto de Cultura Hispánica. A su regreso se expresa más de lleno en el dibujo y la pintura, sin abandonar el quehacer escultórico. Sus dibujos se constituyen en vivas abstracciones de la lí-

Virgilio García | Crucifixión | Óleo/tela | 99 x 68.5 cms. | 1975 | Col. Ceballos Estrella.

Virgilio García | Retrato de Ivonne | Óleo/tela | 70 x 60 cms. | 1973 | Col. Ivonne Nader.

369

Idem, *El Caribe*,
diciembre
31 de 1966.

nea buscando capturar el movimiento 369 y tendiendo a la fragmentación. Esta tendencia le hace entrar de lleno en la pintura que comienza a mostrar en colectivas y exposiciones individuales. En noviembre de 1965 celebra una de ellas, donde, inspirado en la contienda civil de ese año, ofreció una nueva proyección hacia el arte de contenido social. Sus pinturas, fuera del retrato que cultiva con gran dominio, responden a un cubismo primitivo muy relacionado con el llamado «cubismo colonial» –denominación de Suro– y el cubismo parisino de su maestro Jaime Colson. Esta pintura primitivo-cubista, enraizada en sumersión de lo antillano, es realizada con gran finura y nos deja la impresión de asumir la conexión vitalista. En plena madurez, Susana, sin dejar la escultura, asume un fecundo ciclo pictórico en el cual la buena facturación y un tono de alianza entre lo romántico y el simbolismo crean la sensación de un mundo pasado.



VIRGILIO GARCÍA es también cibaño y expone por primera vez en 1957, representando el caso más curioso y más pintoresco de artista alguno en nuestro país, por el excentricismo en que se apoyó durante estos primeros años de la década de los sesenta, para darse a conocer especialmente en el círculo de la capital. Este excentricismo lo hace aparecer frente al público cotidiano vistiendo de amerindio, con largos ropajes de jeque árabe o envuelto en otros llamativos atuendos que no solamente acapararon la

Virgilio García | Mujeres | Óleo/papel | 43 x 58.5 cms. | 1977 | Col. Ceballos Estrella.

atención, sino que provocaron reacciones de todo tipo, tanto verbales como escritas. Era una manera muy peculiar de asumir las extravagancias al estilo Dalí o de un personaje dadaísta con un cierto exhibicionismo o teatralidad de criollo cibaño que no evitó el enjuiciamiento de sus obras en base a tal «folklore». En este sentido, el serio Manuel Valldeperes llegó a interrogar: ¿Qué relación existe, realmente, entre la postura excéntrica de Virgilio García –deliberada o inconsciente– y sus esculturas y retratos? ¿Se trata de un incontenible deseo de llamar la atención? o, por el contrario, ¿es una forma de evasión consciente de la propia función creadora?

Virgilio García, cuyo verdadero nombre es Nemesio Manuel Amarante, 370 es nativo de Salcedo, donde nació en 1935. Estudió con Yoryi Morel y Federico Izquierdo en la Academia de Bellas Artes de Santiago, hacia el final de la década de 1950. En la Escue-

370

Natera, Frank.
Revista ¡Ahorá!
No. 883, octubre
27 de 1980.



Virgilio García | La poesía coreada | Óleo/tela | 76.2 x 94 cms. | 1978 | Col. Banco Central de la República Dominicana.

371

Valldeperes, Manuel. *El Caribe*. Suplemento, febrero 16 de 1964. Pág. 3-A.

372

García, Virgilio referido por Valldeperes, Manuel. *Idem*.

373

Idem, citado por Valldeperes, El Caribe, marzo 12 de 1966. Pág. 5-A.

374

García, Virgilio referido en artículo del *Listín Diario*. Noviembre 20 de 1983. Pág. 6-A.

la Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo completó sus estudios con Colson y Hernández Ortega, al mismo tiempo que se lanzaba a provocar la atención. Pero una cosa era la teatralidad y otra su obra de academia, la cual correspondía por entonces a «una absoluta sujeción del artista al modelo, sin la menor desviación en el dibujo, de trazo seguro, que puede suponer que la excentricidad del artista se refleja e influya en su obra». 371 Se trataba, pues, de un excentricismo totalmente eliminado en la actitud consciente del trabajo, aferrado especialmente al retrato y sin interpretaciones posibles. A estos trabajos formalistas, «mecanismo-técnicos» –como los definió Valldeperes– le agregaba alguna nota, recogida en el catálogo. A *la mujer dominicana*, dirigió una de ellas que decía: «Déjame ver tu figura esbelta, tu cuello, tus brazos y tus piernas... Despínate con la brisa y baila la danza del sol naciente; déjame penetrar en tu mirar y reflejar tu alma sobre el lienzo... Me impondré ante el mundo real y no ficticio de tu vida; solamente seré tu yo, tu nostalgia, tu tristeza y tu goce». 372

Dibujante al carboncillo, escultor objetivo y pintor, Virgilio García, buen cultivador del retrato de contemporáneos o viejos personajes, se mostraba como una individualidad afanosa que no sólo revestía el más abierto excentricismo personalista, sino que le hizo ser un convencido expositor popular en su digno propósito de acercarse al pueblo, realizando exposiciones ambulantes en vías públicas, ciudades, vitrinas comerciales, o buscando interpretar a ese mismo pueblo en sus diferentes situaciones de vida y drama, como ocurrió en su décimo-primera exposición que correspondía a la «Galería Liberal», nombre con que calificaba sus exposiciones de entonces. En esta muestra, donde la temática estaba íntimamente relacionada con el acontecimiento armado del 24 de abril, reflejó una sensibilidad agudizada por el drama del momento. En el catálogo no dejó de insertar su habitual mensaje: «Mi sentimiento –señalaba esta vez–, identificado con las masas populares dominicanas, me lleva constantemente hacia la gente de la calle, choferes, limpiabotas, vendedores de periódicos, en fin, hacia los obreros, los compatriotas que andan con pies desnudos sobre la tierra podrida de los barrios pobres». 373 El artista entiende que de ese modo se logra crear en el pueblo, casi siempre privado de las facilidades culturales, una conciencia pictórica. 374

La peculiar personalidad de Virgilio García era motivo de atención pública, dada su manera de exponer y de su temario, que va desde el retrato objetivo y limpio a una pintura socio-popular, muchas veces alegórica y con frecuencia ilustrativa, como en el caso de las versiones de los Padres de la Patria o de Cristo.

MANUEL BELLO VALARDI es otra individualidad que se asocia al primer núcleo de la generación de 1960. Discípulo de Jaime Colson y Paul Giudicelli, milita

activamente en el grupo «Arte y Liberación», exponiendo desde 1962 en todas las colectivas que se organizaron en el medio capitalino, en barrios y sindicatos, para comunicar el pueblo con el arte. En 1963 participa en una muestra conjunta con Julio Susana, registrada en San Francisco de Macorís, concurriendo a otros eventos colectivos, entre ellas la expo-concurso de Santiago, patrocinada por la empresa tabaquera León Jimenes. Él somete dibujos y pinturas en los certámenes correspondientes a los años 1966 y 1969 y realiza muestra personal en el Palacio de Bellas Artes (junio 1966), siendo entonces profesor de Pintura de la ENBA. 375 Por los títulos de sus obras o por el tema: «Las Tristes Mujeres» (tinta 1969), «Niñas con Aros frente al Reflejo» (tinta 1969), «Mujeres Tejiendo Canastas (óleo 1969), Bello Valardi se orienta como pintor social que preferencia a la mujer. Tal orientación se corresponde con el discurso testimonial de la época.

Bello Valardi deja una estela de presencia comprometida y de cuestionamiento sobre su enajenación pública del arte e incluso desconocida ausencia humana que más o menos tiene que ver con Tania Pereyra, oriunda de Santiago y quien se distingue por su disposición hacia la escultura. Recordada por sus amoríos con Gilberto Hernández Ortega, quien perpetua en un lienzo su figura de bailarina de ballet, ella expuso en colectiva celebrada entre finales de los 1950 y principios de la década de 1960. Una beca le permitió viajar a Madrid donde continuó formándose, pero decidió radicarse después en los Estados Unidos.

375

Boletín de Artes Visuales. No. 14, Unión Panamericana. enero/junio 1966. Pág. 99.

3 Arte, cultura, liberación y guerra capitalina de 1965



376
 Texto referido por
 Bernard Diederich.
 Trujillo (...),
 Pág. 9.

«El Sacrificio del Chivo» (oleo/tela 1958), magnífico icono ejecutado tres años antes del tiranicidio y máximo premio de pintura de la penúltima bienal auspiciada por el Estado trujillista, ha sido considerado enunciador de la caída del régimen. Más bien, augurante del trágico fin de un gobernante calificado de «bestia política», llamado «chacal» e inclusive «chivo», de acuerdo al merengue que se hizo popular en diciembre de 1961: «Mataron al chivo/ en la carretera,/ Mataron al chivo/ en la carretera. Déjame lo ver/ déjame lo ver/ déjame lo ver./ Mataron al chivo/ y no me lo dejaron ver. El pueblo celebra/ con gran entusiasmo/ La fiesta del chivo/ el treinta de mayo./ Vamos a reír/ vamos a bailar/ vamos a gozar. El treinta de mayo/ día de la libertad». **376**

Si bien el cuadro pictórico de Eligio Pichardo se convierte en una señal premonitoria,

Eligio Pichardo | El sacrificio del chivo | Óleo/tela | 116.5 x 153 cms. | 1958 | Col. Museo de Arte Moderno.

la decrepitud de Trujillo, así como su violento final, no se apreció ni se habló del augurante anuncio que representa el significativo cuadro, sino cuando el soplo de nuevos vientos políticos buscaban borrar las funestas décadas de la tiranía. Sobre todo en los años que se van sumando al 1961, en los cuales surgen brotes organizativos, sociales y partidistas con vinculación sociocultural, aparecen dos organizaciones que buscan nuclear escritores y artistas, con el objetivo de promover transformaciones sociales. La primera fue «La Asociación Pro Cultura Obrera Raúl Cabrera impulsada por exiliados dominicanos que habían vivido en Cuba», la cual se focaliza en la zona de Villa Francisca y barrios aledaños, provocando la aparición de clubes. Vinculada al Movimiento Popular Dominicano (MPD), igualmente la asociación «Arte y Liberación» impulsada por Silvano Lora y cuya declaratoria fue «casi una imitación de algún manifiesto de intelectuales franceses que giraban en torno al arte (...). Arte y Liberación jugó un gran papel a nivel de masas», asegura Antonio Lockward, integrante de esa organización. **377**

Otro activista de la movilización cultural, Efraín Castillo, testifica: «Al principio Arte y Liberación, que emergió como movimiento de la plástica con Lora, Toribio, Iván Tovar, Bello Valardi y Ramírez Conde como cabezas visibles, abrió sus puertas a todas las mímicas nacionales y desde allí se inició el más lúcido de los discursos artísticos de nuestra historia, produciendo una virulencia con la estética como estandarte que asustó a los detentores del poder. Nunca antes ¡jamás! se había contemplado en el país una tela gigantesca en la que una mujer levantara el brazo izquierdo empuñando un fusil o en que un soldado –con su casco nazi de la Segunda Guerra Mundial– diera el biberón a un niño o que en un poema se pidiera al campesino que se uniera al obrero y este al profesional para conformar una totalidad o una obra de teatro en donde se cuestionara la intervención del aparato militar como cómplice en los desembarcos de junio del 59 o que el cine fuera visto y leído como un producto ideológico-cultural. Desde luego aquellas eran unas voces que provenían de las profundidades del existencialismo sartreano, unas, y de cierta militancia inocente, otras. Pero había coherencia y por eso los aparatos represivos del sistema persiguieron y azotaron a muchos de los integrantes de Arte y Liberación. Ramírez Conde fue uno de los más perseguidos, al igual que Silvano Lora y yo». **378**

La militancia cultural que con elocuencia encabeza Arte y Liberación se desenvuelve abiertamente desde la etapa gubernativa del Consejo de Estado –enero 1962– hasta la caída del gobierno del Presidente Bosch, en septiembre de 1963. El golpismo interrumpe las experiencias democráticas de los grupos. «Se puede decir que a Arte y Liberación se lo tragó el golpe de Estado»; **379** sin embargo la agrupación había creado una base que sirvió a la teoría y práctica del movimiento popular cuyas «vanguardias proleta-

377
 Lockward, Antonio
 Aquí, Suplemento
 Cultural de La
 Nación, abril 25
 de 1982, Pág. 2.

378
 Castillo, Efraín,
 texto en Carta de
 Arawak, boletín
 N° 2, octubre de
 1985, Pág. 5.

379
 Lockward, Antonio
 Loc. Cit.

380

Lora, Silvano referido por Sangiovanni, Carlos, entrevista en Aquí, suplemento de La Noticia, Op. Cit.

rias, estudiantiles y cuadros dirigentes –afirma Silvano Lora– comprendieron y facilitaron la actividad cultural y fueron el detonante para las diversas formas de integración del más evolucionado arte y las expresiones populares: el tambor y la poesía, la plástica popular y la poesía coreada son dos buenos ejemplos». 380 La actividad y detonancia de tantas expresiones explica el que el país, al producirse la fuga de los Trujillo, «entró en una etapa abiertamente revolucionaria, pero revolucionaria en cuanto al ambiente, no en hechos». Esto, desde el punto de vista de una revolución armada, era un anuncio; estaban latentes como amenazas de la inconformidad que reinaba sobre todo en las generaciones más comprometidas y avanzadas de todos los sectores nacionales. El 24 de abril del 1965, Santo Domingo fue escenario del estallido de las armas.

Es necesario abordar la llamada Revolución de Abril, Guerra Constitucionalista o Re-



volución del 65, para comprender y estimar, no sus logros políticos frustrados por fuerzas externas, sino para analizar y descubrir sus alcances en una sociedad que, como la de estos años, atravesaba por una transición que enmarcaba al hombre entre dos tiempos. El tiempo transcurrido del encierro geográfico en el que se daba, entre muchas situaciones, el manejo político domesticado y servil de la dictadura. Y otro tiempo en el que se abrían repentinamente todas las posibilidades que ofrecen las libertades ciudadanas.

Iván Tovar | Sin título | Óleo/tela | 50 x 42 cms. | 1962 | Col. George Nader.

Guillo Pérez | Levantamiento de la Revolución de Abril | Mixta/cartón | 68.5 x 43.2 cms. | 1969 | Col. Familia Antuñano Peralta.



Eridania Mir | Niños de la Revolución de Abril | Óleo/cartón | 71 x 59 cms. | 1965 | Col. Ricardo O. Méndez Mir.

381

Alfonseca, Miguel,
fragmento de
poema referido
por Ferreira,
Ramón Guerra
Patria. Pág. 65.

Hay que suponer lo que en términos de urdimbre significaban estos treinta años en la humanidad dominicana: la más absoluta y envilecedora adhesión propiciada por todos los mecanismos del Estado en pos de la trujillización que comprende, entre sus muchos mecanismos, las alocuciones radiales y el cantaleteo del trujillismo bienhechor en las tareas en la labor escolar. También hay que suponer lo que significó su relación con el otro tiempo relativamente presente, donde la caída del tirano –no del trujillismo– arrastra la experiencia libertaria y los cambios de mando, en medio de la anarquía social y las nuevas militancias que, al provocar fricciones, indirectamente propician el golpe de Estado; golpe que produjo la frustración del conglomerado democrático así como la confusión ideológica que no incluyó aspectos de la fe religiosa. Donde esta frustración y confusión caló más profundamente fue en la generación joven, en los «hijos de la era», quiénes, además de traer la incertidumbre de la persecución, del encarcelamiento, de la tortura, del asedio, de la limitación y de la servidumbre que habían impuesto los años férreos, se encontraban en menos de un par de años, en una situación llena de contradicciones e incoherencias para poder adoptar una posición definida en medio de un ayer muy próximo y un mañana indescifrable. Al drama que sobrecogió a los más afinados espíritu durante la última etapa de la dictadura, se añadió el drama que producían los oportunismos de nuevo cuño, la politización del catolicismo, las movilizaciones, las huelgas y las nuevas persecuciones que desataba la oficialidad con algunos violentos saldos como el fusilamiento sumario de muchos guerrilleros de la Manacía que depusieron sus armas, entregándose inocentemente.

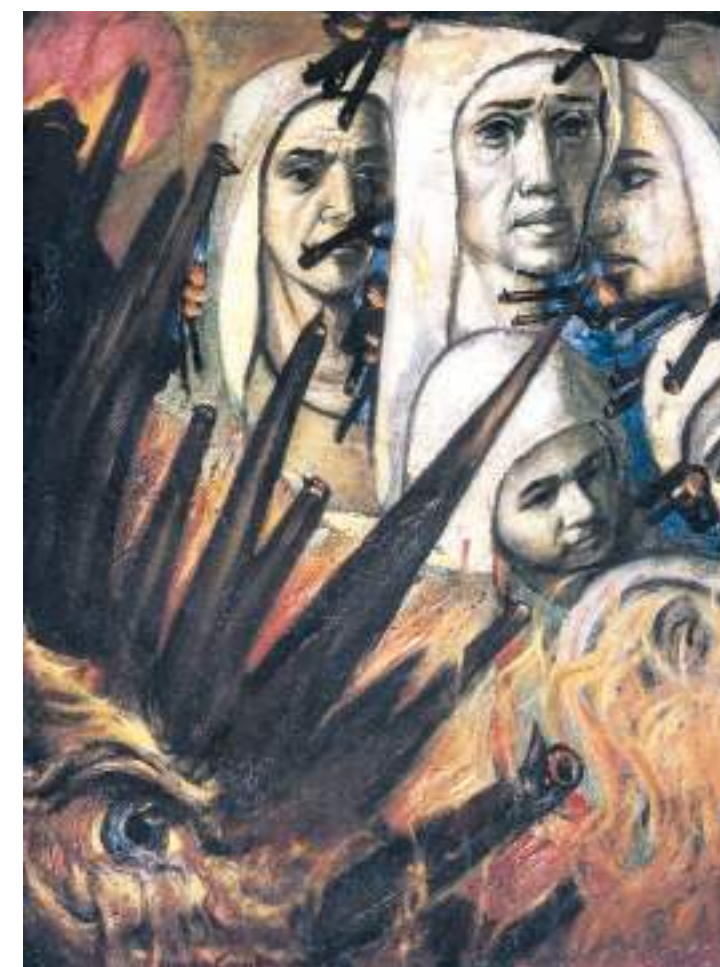
El discurso expresionista de los artistas más jóvenes (Lepe, Bidó, Elsa Núñez, Rincón Mora, Omega Peláez,...) y aun el surrealizante (Gontier, Pimentel, Tovar,...) revelan esos momentos dramáticos con una iconografía acorde a la percepción de todos ellos. También los poetas transmiten ese angustiado drama nacional y Miguel Alfonseca ofrece un buen testimonio:

«..Yo recojo la simiente que dejaron después de tanta muerte/
la saco de las mismas escondidas/
la limpio de cenizas/
limpio la quemadura/
la retoño con mi llanto/
que es el llanto de mi generación/
generación nacida en medio de la trampa/
y la doy al viento de esta tierra oscura/
para que la esparza en los surcos/
y germine/
al calor de lágrimas de muchedumbre». 381

La generación de esos años estaba en una «trampa», como bien señala el poeta perteneciente a la misma; y la trampa era disyuntiva, aturdimiento, angustia. Pero también era necesidad de ver y buscar por encima de la tragedia. Por ello tendió a la salida que fue tarea de la juventud más inquieta: la literatura que, como siempre, hacía camino en las cosas de la sociedad. La literatura asumió el «riesgo» y se llenó de «combate», como se

desprende del criterio de Ramón Francisco, cuando señala que los escritores de la generación de estos años, «con el precedente de haber luchado contra la tiranía por la tiranía per se», tuvieron que lanzarse a la lucha contra el padecimiento de sus conciudadanos. Significaba este lanzarse a la lucha un justificar la acción humana frente a un compromiso ineludible. Significaba golpearlo todo para mostrar «el lado miseroso de la vida, el lado infame de la vida», y de los que sufren el efecto de ese lado.

Los nuevos escritores, «con las certidumbres que tienen en común, a saber: el amor, el sufrimiento y el destierro», segregaron una fuerza temática donde no importaba en apariencia el hombre universal ni el dolor universal, ni la injusticia universal. Lo importante era el hombre enclavado en un «país colocado en el mismo trayecto del sol/ oriundo de la noche», ese hombre colectivo del cual los más jóvenes intelectuales (Miguel Alfon-



Virgilio García | El monstruo armado frente a América Latina | Óleo/tela | 93 x 72 cms. | 1967 | Col. Ceballos Estrella.

382

Del Risco
Bermúdez, René
«Pequeña
Muerte»
(fragmento) en
Manuel Rueda,
Dos Siglos de
Literatura (...)
poesía II,
Pág. 452.

seca, René del Risco y Bermúdez, Juan José Ayuso, Jeannette Miller, Grey Coiscou, Antonio Lockward, Armando Almánzar e Iván García, entre otros) formaban parte en la localización, sentimiento y compromiso. Con esta convicción como enunciado que impugnaba el dolor y la incongruencia subyacente de casi toda la sociedad, nacieron muchas esperanzas; aunque después las experiencias vividas en términos de un testimonio grupal se individualizaran y cayeran en el ámbito de una tragedia no superada, a manera de los personajes del teatro de Iván García, solapados en un título que, como «Más allá de la búsqueda», es demasiado sugerente, o a la manera de René del Risco Bermúdez, quien buscó en el tema de la muerte el escape a la misma vida en años de la postguerra: «Dime por qué tú insistes y te empeñas/ en negar esa muerte que no escribes,/ si es esto de soñar lo que no vives/ un modo de morirte en lo que sueñas». 382



Elsa Nuñez | Mujer triste | Gouache/papel | 73.6 x 25.5 cms. | Sin fecha | Col. Ceballos Estrella.

Elsa Nuñez | Homenaje a mi hermano muerto | Óleo/tela | 79.5 x 30 cms. | 1965 | Col. Ángel Haché y Elsa Nuñez.

El hecho de la guerra capitalina, entre todas sus significaciones, tiene la de haber estremecido a la juventud nacional que dio salida a sus contenidos anhelos en un testimonio de compromiso social, que empezó por el empuñamiento de fusil o por la adhesión ideoaffective a los momentos que se vivían a partir de abril. Esta juventud —obrero, estudiantil, intelectual, profesional, artística— se re-encontró en la sacudida armada como también se ubicó en la pertenencia, en la particular conciencia de su naturaleza corroída por la injusticia, el pesimismo doctrinal, la violencia de los poderes políticos y la injerencia foránea. Frente a todas estas fuerzas negativas muchos hombres y mujeres asumieron y la auto-determinación mancomunada en una revolución de esperanzas, de sueños que traducen versos del combatiente Jacques Vía Renaud: «Yo autor de gestas/ dormidas aún/ marchó hacía el mañana de todos,/ y para todos./ Marcho pesadamente a través de las lianas,/ y las trampas del



Justo Susana | Fusiles contra aviones | Gouache/cartón piedra | 70 x 90 cms. | 1966 | Col. Museo de Arte Moderno.

383

Viau Renaud,
Jacques «Canción
de Gesta»
(fragmento),
Aquí Suplemento
cultural de
La Noticia, abril
25 de 1982,
Pág. 10.

presente./ Marcho atado al proletario,/ al obrero de manos rocosas, donde un río de sangre/ y de siglos enfermos/ corre.Voy con mi mano asida a la tuya/ aunando mi angustia a su angustia,/ a sus veinte años desmoronados./ Mas llegará un día en que todos tendremos veinte años./ Lleno de soles,/ de pan fecundo,/ tal vez amargo/ pero nuestro,/ de todos,/ de todos los que alimentan las máquinas/ con sus entrañas tierra con su llanto...» 383

Jacques Viau, poeta dominico-haitiano, cayó defendiendo nuestra soberanía en la gesta de abril, realmente un foco de guerra estrictamente capitalina ya que las fuerzas interventoras extranjeras no permitieron que el estallido revolucionario se propagara más allá de la zona de Santo Domingo. En ella se concentraron los abrilistas y se estableció en su radio de 20 cuadras un mini-estado constitucional, presidido por Francisco Caamaño con su consejo de ministros, en el cual artistas y escritores jugaron un papel de importancia. Silvano Lora ex-



Adolfo Piantini | Niños ensangrentados | Mixta/papel | 36 x 32 cms. | Sin fecha | Col. Ceballos Estrella.

plica que al consumarse la ocupación de las tropas estadounidense y producirse el cerco de la zona constitucionalista «varios factores incidieron para que la actividad de los creadores (...) se centrara a dar el aporte propio de su trabajo profesional a los esfuerzos de consolidación de la resistencia. Mientras un sector de esos creadores se dedicaron a la tarea de concientizar sobre la lucha revolucionaria, otros trabajaban elaborando afiches, cartelones, murales, pancartas, señales de tránsito y avisos sobre aspectos estratégicos de la guerra». 384

Lora agrega que era necesario realizar un trabajo especializado de ambientación y de concientización de las masas como también crear ante los ojos del mundo la imagen de un territorio nacional que aun atrincherado, en pie de guerra, tenía identidad política, vida propia, capacidad para dirigir los términos de la patria y dignidad para defenderla. Por eso como una actividad normal de la Secretaria de Educación y Bellas Artes que presidía el profesor Silié Gatón, funcionaron escuelas, se abrieron galerías de arte, funcionaron cines teatros y se habilitaron salas para conferencias y recitales, se mantuvo vivo el deporte y funcionó la prensa y la radio.

En relación a la participación de los pintores, Silvano Lora refiere un buen número de artistas que se comprometieron directamente con la lucha: «Solo con pocas excepciones, por tratarse de artistas que se encontraban lejos del teatro de las operaciones, en el interior del país o en el extranjero podemos decir que todos los artistas que se respetan participaron en el movimiento de resistencia a la ocupación extranjera./ Pintores reconocidos como los maestros Gilberto Hernández Ortega y Jaime Colson estuvieron presentes allí. Desgraciadamente, el 24 de abril encontró a Paul Giudicelli en lecho de muerte, pero su entierro se celebró como el de un héroe muerto en combate por su trayectoria y enseñanzas de frente a un compromiso intelectual y personal en las luchas revolucionarias de entonces.\ Recuerdo que durante algunos días no comprendimos y extrañábamos la ausencia del maestro Colson, quedado fuera de la zona sin dar signos de vida para convertir un día, su entrada a Ciudad Nueva en marcha triunfal a bordo de un carro blindado y vitoriado por sus alumnos, admiradores, soldados y combatientes constitucionalistas a su paso por la calle El Conde, (...). La revolución de abril tiene mucho que enseñarnos todavía. La labor de un Ramón Oviedo, de Ada Balcácer con sus afiches murales, la satisfacción que nos dio el inolvidable Gilberto, con su telón para el cine Santomé. La presencia de José Cesteros con sus cuentos de «Machepa», la asiduidad de Dionisio Pichardo, quien no abandonó su calle El Conde aun en los momentos más duros y fue un trabajador permanente del taller de la Santomé, Lepe, Isa, Asdrúbal, Virgilio García, detenido con su casco y su fusil en la Avenida Mella por un comando del CEFA; Soucy de Pellerano, Bidó, Elsa Nuñez con su paisaje de la revolución y hasta Justo Su-

384

Lora, Silvano.
Entrevista
con Carlos
Sangiovanni,
Aquí, Suplemento,
idem.

sana de quien descubrimos un día una de sus pinturas ingenuas encoladas con Scotch en una pared del Conde, denunciando la violencia de la guerra, dan muestra de que la patria espera aún más de los artistas que entonces firmaron un manifiesto...».

El levantamiento capitalino de abril de 1965 generó muchas experiencias. Además de ese amargo sabor a muerte y de una dura pero no sorpresiva frustración ocasionada por la restitución de fuerzas trujillizantes que re-impulsó el imperialismo, el acontecimiento produjo la vivencia directa del combate y una enseñanza política que fortaleció ideológicamente a muchos hombres y mujeres, concientizando también a una generación de jóvenes. De las fuerzas generadas por el estallido y atrincheramiento del 24 de abril también quedó el legado de manifestaciones espirituales que invadieron las áreas de lo artístico y de lo literario como consecuencia de la comunión entre ciudadanía-pueblo, pueblo-ju-



ventud, artistas-sociedad. Constituyen estas manifestaciones un capítulo cultural de gesta: gesta vivida a través del verso patriótico, del panfleto, de la prosa alentadora y comprometida; gesta transferida en los carteles o afiches ilustrativos y en las pinturas que se levantaron llenas de protestas y enjuiciadoras de la intromisión del poder «pentagonista» y de las fuerzas reaccionarias y desacreditadoras que a ese poder se asociaron. Y en esas manifestaciones no faltó el montaje teatral, la danza, la poesía coreada, el canto del palmoreo, como

Anónimo | Portada catálogo 2da Exposición-Concurso Frente Cultural | 1965.

Asdrúbal Domínguez | Dibujo | 1966 | Ilustración libro El Nuevo Canto de Pedro Caro, 1968.

tampoco el himno de la revolución producido por uno de los tantos cantores populares, y cuyo texto es el siguiente: «A luchar/ soldado valiente/ que empezó la revolución/ a imponer los nobles principios/ que reclaman la constitución/ Desgarró la noche serena/ la sirena de la libertad/ cual clarín que llama a la guerra/ defendiendo la patria inmortal/ como hermanos de Duarte luchemos/ que ya Mella en el grito encarnó/ si cual Sánchez al martirio iremos/ venceremos, como Luperón/ A luchar, soldado valiente/ que empezó la revolución/ a imponer los nobles principios/ que reclama la constitución».

Buenas o malas, genuinas o no, trascendentes o imperdurables, las expresiones que se produjeron durante estos meses, en los cuales 20 cuadras de la vetusta ciudad de Santo Domingo se definieron atrincheradas y defendidas por una población revolucionaria, resulta un testimonio que trasciende a todo enjuiciamiento ponderativo e inmedatista. Tales ex-

385
De Peña, Anibal,
«Himno a la
Revolución
Constitucionalis-
ta», referida por
Ramón Ferreras,
Op. Cit., Pág. 96.



presiones fueron espontáneas, directas, operativas y concientizadoras, además de haber tenido la importancia de haberse producido por última vez en la historia cultural dominicana como resultante de especiales condiciones de compromiso. ¿Fue abundante la producción de estos meses de guerra? La guerra capitalina fue breve, pero intensa. Su producción fue suficiente y ajustada a esa intensidad. El poeta supo internalizar el furor, el dolor y hasta la impotencia colectiva a través de unos versos sueltos y líricos. Fue abundante en su si-

Asdrúbal Domínguez | Dibujo | 1966 | Ilustración libro El Nuevo Canto de Pedro Caro, 1968.

Asdrúbal Domínguez | Dibujo | 1966 | Ilustración libro El Nuevo Canto de Pedro Caro, 1968.

386

Titulos y autores copiados de Mateo Morrison, Aquí suplemento Cultural de La Noticia, abril 25 de 1982.

387

Vicioso, Abelardo, declaración en Aquí, Suplemento Cultural, Idem.

388

Francisco, Ramón, declaración en Aquí Suplemento (...), Idem.

tuación misma porque derivó de una causa común y sirvió a esa misma causa común como efecto, dada la localización de sus contenidos y de sus propios mensajes. De toda la producción revolucionaria, la poesía, hechura de buenos y sinceros poetas, testimoniaba aquella irrepetible experiencia con cantos que integran un gran legajo antológico o un buen listado: «Oda Gris al Soldado Invasor», de René del Risco. «Canto a Santo Domingo Vertical», de Abelardo Vicioso. «Canto de Amor a la Ciudad Herida», de Abelardo Vicioso. «Canto a Jacques Viau y a los Otros», de Juan José Augusto. «Jornada de Abril», de Rafael Astacio Hernández. «Ni un Paso Atrás», de Pedro Mir. «Diario de la Guerra», de Miguel Alfonseca. «Hemos Llegado a un Punto», de Máximo Avilés Blonda. «Habrá una Isla un Día», de Pedro Caro. «Tercera Oda a Walt Whilman», de Ramón Francisco. 386

«La participación de los poetas en la Revolución de Abril –atestigua Abelardo Vicioso– fue altamente positiva porque casi todos se integraron al proceso revolucionario con su pluma y muchos incluso con las armas. El folleto *Pueblo, Sangre y Canto* es una muestra elocuente de su participación. «En esta participación se reúnen el manifiesto de los poetas en apoyo a la revolución y las composiciones poéticas que se escribieron al calor de la lucha denunciando la agresión y solidarizándose con la lucha del pueblo». 387

Otro participante y testigo de la contienda de abril, Ramón Francisco, amplía el protagonismo de los creadores: «los artistas y escritores en general cumplimos una gran tarea durante la guerra de 1965 y fue (...) mantener el espíritu cultural en alto y alentar durante días tan aciagos para la patria, especialmente después de la invasión de los norteamericanos (...). Mientras el fusil mantenía latente la patria física, escritores y artistas en general manteníamos latente la patria espiritual. Si algo que se le debe agradecer a la guerra es que un grupo de artistas y escritores jóvenes tomaron conciencia acerca de lo que significa escribir del lado del hombre y de su destino...» 388

La poesía dominicana del 1965, cocinada en la trinchera, fue canto de fusil verbal, himno a la patria sentida y elegía entonada al heroísmo de los que cayeron inmolados. Un tono parecido fue asumido desde la plástica con un arte tal vez de menor fuerza, menos eterno, pero arte producido con la única pretensión del reclamo y del grito de insurrección. Un arte con temas de pueblo herido, de pueblo interferido no obstante, con su gran voz reclamante y concientizadora. «Los artistas en lucha por la soberanía», rezaba un cartel, y cuatro manos se estrechaban como en un abrazo de fuerza sostenedora. «A la masacre respondemos: «Venceremos» y los puños, en otro cartel, se alzaban retadores frente al filo de bayonetas asesinas; otros carteles y afiches reclamaban la constitucionalidad pisoteada por el golpismo y las huestes yanquis, mientras en otros, gráficas e ideas demandaban derechos sociales. Las exposiciones no faltaron. El artista de caballete habló en línea y color de mor-

teros, alambradas, botas, invasores y todo lo que significaba la guerra. En el plano cultural, la insurrección constitucionalista puso el marco de una literatura revolucionaria y un arte de nuevo tipo. En condiciones tales no podía faltar la unidad de la clase artística más consecuente». 389 «Las críticas y denuncias expresadas por nuestros creadores en lecturas, funciones y exposiciones pictóricas populares fueron factores coadyuvantes a la toma de conciencia que fortalecieron la moral del pueblo y los combatientes». 390

Si en algo se revela el compromiso del arte de este brevísimo período, es en el testimonio que manifiestan los artistas a través de la clara posición que asumen cuando la negociación parece poner fin a la contienda, dando decidido apoyo al gobierno urbano del Coronel Francisco Caamaño Deñó. Artistas y escritores se aglutinaron para firmar «La Declaración de los Artistas», cuyo texto completo señala: «El arte vive dentro de un compro-

389

Amarante, Héctor Arte y Letra Suplemento del Listín Diario, Enero 26 de 1974.

390

Soto, Arnulfo suplemento Cultural El Nacional, octubre 26 de 1970, Pág. A-3.



miso contraído ineludiblemente con la sociedad y el tiempo que lo crean. Los artistas dominicanos, conscientes en todo momento de esta responsabilidad, hemos participado en la lucha desarrollada heroicamente por el pueblo de la República Dominicana. Y seguimos participando en su firme decisión de mantener en la mesa de conferencias los principios fundamentales de esas luchas. El arte, integrado como actividad colateral a la lucha armada, ha constituido una fuente de impulso al espíritu indomable que mantuvo en

la trinchera vivo el heroísmo e inagotable la fuerza./ Nuestra sociedad es esta y este es nuestro tiempo. Los artistas no hemos vacilado en acatar este designio histórico y, yendo más allá, realizamos aportes de inestimable valor al martirologio de la revolución».

«Hoy, cuando se busca por los caminos de la paz la solución al conflicto que llevó al pueblo a las armas, consideramos un deber ineludible alzar nuestras voces para que el mundo sepa que hemos estado junto al pueblo y que, como siempre, estaremos dispuestos a combatir con el arte como arma y escudo./ Los artistas dominicanos hemos padecido con indignación en la sangre el atropello incalificable contra la soberanía nacional que una potencia extranjera, por la razón de su fuerza, ha perpetrado contra la República./ Y en defensa de esa soberanía nos lanzamos al combate./ Los artistas dominicanos hemos visto con amargas lágrimas en los ojos el asiento descarado de la tropa ex-



Silvano Lora Ciudad agredida (fragmento) Mixta/tela 188 x 310 cms. 1965 Col. Museo de Arte Moderno.

tranjera para consumir la violación flagrante no sólo de la soberanía nacional sino de la libre determinación que como pueblo tiene la Patria muy bien ganada./ Y en defensa de la soberanía y de ese inalienable derecho de autodeterminación estamos dispuestos a seguir combatiendo en los campos honrosos de la negociación».

«Hemos cumplido con nuestro deber. Seguiremos cumpliendo con nuestro deber. Porque el arte, cuando no es fiel expresión de las agonías y de las esperanzas del pueblo que a través de su propia existencia lo sugiere, abandona por completo su raíz esencialmente humana y humanista./ Los artistas dominicanos, conscientes de haber cumplido con nuestro deber y conscientes también de la autoridad y responsabilidad que asumimos en estos momentos, no vacilamos en ofrecer al Gobierno Constitucional de la República un amplio voto de apoyo y reconocimiento, tanto por su posición en las horas dramáticas de la guerra como por su posición en los momentos difíciles de las negociaciones pacíficas./ Presente, pues hemos dicho los artistas en esta lucha de los hombres de la República Dominicana por la libertad, por la justicia social, por la democracia. En Santo Domingo, a 4 de julio, domingo, República Dominicana». 391

La declaración de julio, al igual que el hecho revolucionario del que emana el documento, infunde fortaleza al arte de la sociedad dominicana. Primero, porque esta experiencia insurreccional convirtió al hombre de la creación plástica en un combatiente. Segundo, porque el combate en defensa del orden constitucional pisoteado, y del sentimiento nacional también pisoteado y en peligro, le hizo ser más comprometido, agudizando la identidad socio-cultural. El resultado a partir de tales experiencias es el cuestionamiento y la polemización del artista en torno a su papel y su misión social. Cuestionamiento y polémica provocan la gestación de grupos culturales a los que se asocian muchos de los artistas que formaron parte del Frente Cultural, el comando que aún durante el período de la guerra las ideas con el arte, la literatura y el fusil, las exposiciones pictóricas con charlas de orientación para el público, para los soldados y oficiales constitucionalistas. El comando de la cultura organizó un concurso de pintura y promovió exposiciones colectivas como la organizada en la Galería Auffant, en la cual participaron Domingo Liz, Ada Balcácer, Gilberto Hernández Ortega y Oviedo, entre otros pintores. 392 En noviembre de 1965, catorce artistas mostraron un conjunto de obras en el Palacio de Bellas Arte: Ada Balcácer, «Geográfico»; Cándido Bidó, «Los Torturados»; José Cestero, «Machepa 63»; Soucy de Pellerano, «Carteles Sangrientos»; Virgilio García, «Sueños de un Niño»; Silvano Lora, «La Ciudad Vertical»; Elsa Núñez, «Paisaje de la Revolución»; Ramón Oviedo, «24 de Abril»; Leopoldo Pérez, «Lucha por la Paz»; Manolo Quiroz, «Obra»; Gisela Risk, «Cabeza de Genocidio»; Dionisio Rodrí-

391
Declaración de los Artistas del 4 de Julio de 1965, reproducidos por Ferreras, Ramón, Op. Cit., Págs. 66-67.

392
Oviedo, Ramón, referido por Hamlet Rubio: Transparencia de la Imagen (...), Pág. 106.

393
Declaración en
Catálogo 2da.
Exposición
Concurso,
Referencia en
Ferrerías, Loc. Cit.

guez, «Hombre Iluminado»; Saturnino, «Lucha por el Puente»; Julio Susana, «El pueblo Tomando las Armas».

El catálogo de esta muestra incluye un texto muy elocuente al que se ceñían como declaración estos pintores. **393** El texto señala: «El 24 de abril, nuestro pueblo lanzó a los cuatro vientos la clarinada de la libertad. Sus hombres, sus mujeres e inclusive sus niños han expresado ante los ojos de todo el mundo su soberana voluntad de vivir sobre normas democráticas. Nosotros somos también el pueblo. Una pequeña parte en pequeña vigilia. Un fragmento siempre despierto para recibir las más profundas inquietudes y anhelos de la sociedad en que vivimos, y devolverlos, a través de nuestra obra, en forma clara y enriquecida. No nos importa que a veces nuestra voz se levante desde el fondo del sueño profundo de los pueblos. Ni que sea el producto directo de las claras voces con que se expresa la muchez».

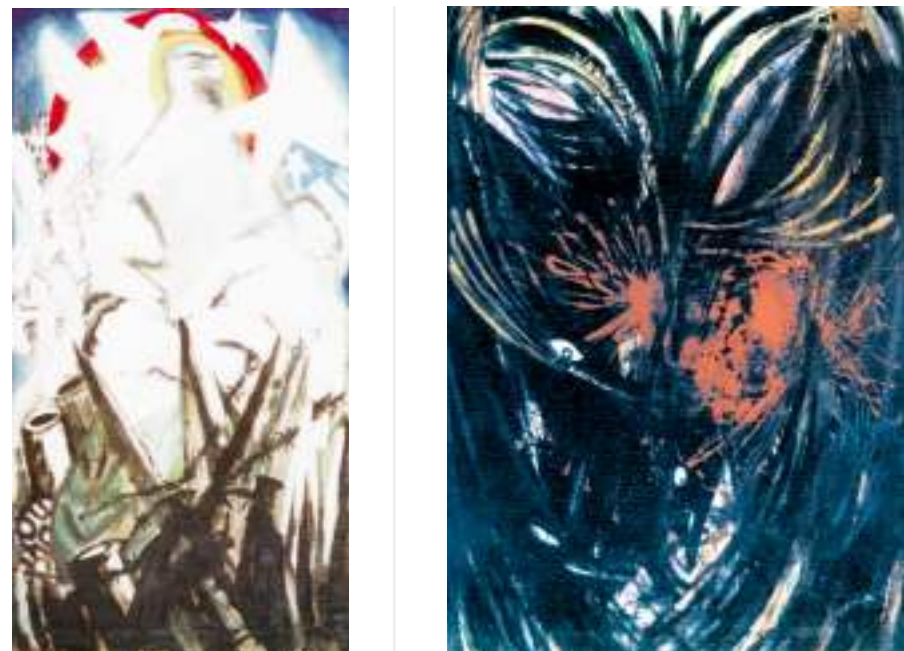


Daniel Henríquez | La ciudad herida | Mixta/collage/tela | 130 x 83 cms. | 1971 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.



José Ramírez Conde | Soldado cargando un niño | Mixta/tela | 89 x 63 cms. | 1962 | Col. Museo de Arte Moderno.

dumbre en momentos de suprema convulsión. Lo que nos importa –y hoy más que nunca– es ser fieles a la raíz multitudinaria de nuestros medios de expresión y de nuestras más finas esencias emocionales y estéticas. Los cuadros expuestos fueron realizados durante la lucha armada. Nuestro arte estuvo al servicio de la causa del pueblo en armas. Nuestro arte fue una categoría particular de la lucha armada. Porque la lucha armada no consiste solamente en el uso del fusil, sino también en las ideas que mueven el fusil. Porque detrás del gatillo está el hombre. Y ésta es la lucha de los hombres más puros de nuestro pueblo. Lucha contra la opresión, contra la ignominia, contra la miseria, hoy apoyadas en la bota del invasor extranjero. Nuestro pueblo libró una batalla gigantesca. Lo que inicialmente era sólo una lucha contra las camarillas explotadoras de nuestro país, se ha convertido hoy en la lucha por la soberanía de la patria, contra los ejércitos de una de las naciones más poder-



sas del mundo, establecidos en nuestro propio territorio. Nuestro pueblo pide hoy a cada uno de sus hijos toda la contribución de que es capaz. Los artistas dominicanos somos conscientes de nuestra misión y no demoramos nuestra contribución, ocupando el puesto que nos corresponde como ciudadanos, como patriotas. Nos enrolamos, también con nuestra obra, en esta lucha común a favor del destino de nuestro país. Sabemos que la garantía de la victoria es la justeza de nuestra causa y la firmeza de nuestro pueblo. A esos dos grandes ob-

Silvano Lora | Homaje a Jacques Viau | Esmalte/tela | 152 x 80 cms. | 1965 | Col. Marianne de Lora e hija.
 Gilberto Hernández Ortega | Ave de guerra | Óleo/cartón piedra | 155 x 100 cms. | 1965 | Col. Banco Popular.

jetivos consagramos nuestra obra. Condenamos la intervención de los Estados Unidos en nuestro país, cometida a base de los más brutales atropellos, y ponemos nuestro arte y nuestras vidas al servicio de la defensa de la nacionalidad dominicana. Nosotros, los artistas dominicanos, denunciaremos ante el mundo que el invasor norteamericano vino a aplastar la voluntad de nuestro pueblo, defendida con las armas en las manos, de regirse por la constitución democrática de 1963 y dar plena vigencia a las libertades en ella consagradas. Este es el testimonio que nosotros, los artistas dominicanos, ofrecemos a nuestro pueblo, en un primer esfuerzo de creación. Demandamos el calor, el material de poesía, el entusiasmo y estímulo de nuestro pueblo. Y prometemos, que se lo devolveremos en obra percedera y militante. Promesa, juramento, que hacemos hoy, cuando nuestra patria se encuentra ocupada por el invasor extranjero, con la más firme convicción de su victoria inevitable y definitiva».



José Cestero | Mujer angustiada | Óleo/madera | 139.5 x 98 cms. | 1965 | Col. Jacinto Pichardo.

3 4 Un segundo núcleo generacional marcado por la militancia, el expresionismo social, por Colson y Giudicelli



394
Ferreras, Ramón
Op. Cit., Pág. 64.

Fue al Frente Cultural que le correspondió, como entidad que agrupaba a los jóvenes intelectuales del 60, programar todas las actividades educativas, artísticas y de entretenimiento que necesitaron los rebeldes constitucionalistas para mantener en alto la moral de la guerra circunscrita al territorio de varias cuadras de la ciudad colonial. Desde el inicio de la insurrección revolucionaria, el nutrido grupo de artistas que celebró la exposición de noviembre en Bellas Artes estuvo de lleno en el activismo que le correspondió en medio de la lucha armada. «Para este tiempo, de mayo de 1965 –testifica un cronista participante de este acontecimiento–, los grupos de pintores más renombrados entre los jóvenes se dedican a pintar afiches que llenaban totalmente las paredes de algunas esquinas y vitrinas en El Conde». 394 Ello explica el impregna-

Ramón Oviedo | Televidentes | Óleo/tela | 76.2 x 101.5 cms. | 1965 | Col. Privada.

miento ideológico que marca la creación de muchos artistas, resultando natural que algunos de ellos, posteriormente, hicieran suya la temática de actos vividos. La insurrección capitalina del 24 de abril permitió que muchos de los artistas se pronunciaran con más vigor o compromiso, que expresaran el drama de la contienda armada y del debate que sigue tras los acuerdos de paz, el desarme de un sector y la pronta persecución que desata el poder de la derecha contra excombatientes e izquierdistas. También permitió o provocó esta guerra que un artista lograra definirse, emergiera con fuerza y atrajera atención. Es el caso específico de Ramón Oviedo, importante artista de la generación de 1960.

RAMÓN OVIEDO, nacido en la sureña ciudad de Barahona en 1927, califica para que se le pueda llamar sin ningún rodeo «el pintor de la revolución», «ya que fue



Ramón Oviedo | Vendedor de frío-frío | 83.7 x 121.9 cms. | Década 1969 | Col. Privada.

395
Revista ¡Ahorá!,
Nº 331, octubre
24 de 1969,
Pág. 63.

en 1965 cuando empezó a pintar seriamente, **395** portando una obra comprometida y documental desde el temario socio-político. Él se constituye en figura excepcional en una década en la que los artistas que salen a flote se sitúan en los momentos pre y post-revolucionario. Pero su representatividad no solamente la determina su localización en un momento intermedio, sino la correspondencia que hay en su lenguaje pictórico que circunscribe a los asuntos sociales y locales que por entonces habían cobrado una vigencia especial y que le llevaron a ser en la plástica un representante neto de la misma; mas no significa esta identificación de Oviedo con el tema social que tal aspecto de la vida no estuviera presente en el arte de la República Dominicana, porque es claro que donde «está el arte, está el hombre», como ha señalado el poeta Incháustegui Cabral, y todo artista se expresa en base y en función del ám-



bito colectivo en el que se desenvuelve. Ahora bien, Oviedo es quien se suma a un lineamiento expresivo donde el sujeto marginado ha sido centro temático de veteranos artistas como Eligio Pichardo y de nuevos pintores como «Bidó, Lepe, Ramírez Conde,... A este último núcleo se asocia él, ofreciendo una versión que encarna la propia experiencia. Lo social en Oviedo es vinculación con una realidad; es la relación con la humana indigencia a la que como hombre no puede escapar sin dejarse

Ramón Oviedo La protesta Óleo/tela 101.5 x 117 cms. 1966 Col. Isaac Lif.

Ramón Oviedo La familia Mixta/tela 99 x 76.3 cms. C.1965 Col. Román Ramos.

«sentir hondamente en las más modernas manifestaciones del arte pictórico», **396** y que le desnudan cuando la sinceridad le hace declarar: «Los primeros signos gráficos que imprimí en alguna superficie tienen en mi mente un recuerdo desagradable. Siempre los asocio al hambre que me rodeó durante toda mi infancia y gran parte de mi adolescencia». **397**

Hijo de padre puertorriqueño y madre nativa de San Juan de la Maguana, era uno de los tres hijos procreados por la pareja. Dibujante, el padre abandona la familia para buscar empleo en la ciudad capital donde encuentra otra concubina con la cual procrea nuevos hijos, en tanto los primeros viven separados con distintos parientes. El pequeño Ramón fue llevado a Santo Domingo en 1934, teniendo que trabajar desde los 9 años. Su empleo en un taller de fotograbado que gerenciaba Manuel Pelegrín y el reencuen-

396
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
mayo 5 de 1966,
Pág. 5-A.

397
Oviedo, Ramón,
referido por Darío
Suro, Op. Cit.
Pág. 132.



tro con el padre vinculado al Instituto de Cartografía fueron decisivos hechos para su orientación artística. Ya en la década de 1950 ha realizado mapas y retratos, se ha titulado como dibujante cartográfico en la Escuela Norteamericana de Panamá (1953) y al regresar al país se vincula al trabajo publicitario y decorativo. La orientación recibida de Ramírez Conde, su relación con Rafael Olivo y el descubrimiento del taller de José Cestero a inicios del decenio de 1960, le volcaron más de lleno en la pintura, mostran-

Ramón Oviedo Familia Óleo/tela 62 x 51 cms. 1966 Col. Eridania Mir.

Ramón Oviedo Obreros de brazos caídos Mixta/tela 77.5 x 85 cms. 1963 Col. Isaac Lif.



Ramón Oviedo. La familia. Óleo/tela. 123 x 63 cms. 1965. Col. Ramón Francisco.

do públicamente su trabajo por primera vez en una colectiva celebrada en el sótano del Edificio Baquero (abril de 1964), convirtiéndose meses después en uno de los activos pintores de la revuelta constitucionalista del 1965. Este hecho marcó profundamente su conciencia y la ineludible vocación artística adiestrada en el ejercicio dibujístico de la cartografía y la creatividad publicitaria.

«El ajusticiamiento de Trujillo y el golpe de Estado contra el profesor Juan Bosch traerían como consecuencia los conflictos que generarían la guerra patria de abril de 1965. (...) Pero es en el preciso instante en el que se produce la intervención de los marinos estadounidenses, cuando en toda la escena del arte se levanta un oleaje de expresión que enarbolaba la defensa de nuestra soberanía y la indignación de nuestro pueblo ante el carácter catastrófico del invasor. / Sobre aquel escenario del abril histórico el poeta Pedro Mir escribió: «Al portaaviones *Intrepid*. Otros artistas como Silvano Lora, Asdrúbal Domínguez, tomarían participación directa en el comando artístico-cultural. El haber contribuido con dicho comando me aportó el conocimiento de la realidad social de nuestro pueblo, la cual se iba a convertir en temática de mis obras. Interpretando ese mundo de hombres y mujeres cuyo derecho a ejercer la libertad era avasallado de manera insólita en el suplicio de la historia de aquellos días. (...) El comando artístico-cultural organizó un concurso de pintura cuyo jurado estuvo presidido por Jaime Colson y fue celebrado en el gran salón del palacio de Bellas Artes. La obra con la cual participé, que lleva el título *24 de Abril*, fue galardonada con el primer premio. Luego de la exhibición (...) el mural se ubicó en un gremio de obreros que tuvo su sede en la avenida Mella».

398

Oviedo, sumergido en plena guerra, ejecuta una obra testimonial que se suma a las memorables páginas visuales del arte dominicano. En el expresivo cuadro titulado «24 de Abril» narra, como Picasso en «Guernica», el lúgubre y trágico panorama de los convulsivos momentos de la insurrección, al mismo tiempo que escenifica los poderes de las fuerzas encontradas. La concurrencia de los elementos gráficos de este cuadro documental –figuras humanas, cañones, objetos– aparece sobre un panorama conseguido a base de una combinación de colores ocre, negro y blanco. La descripción del espectáculo escenificado enfrenta a un hombre en actitud titánica, que representa épicamente al pueblo desnudo en el encuentro con los cañones, mientras cuerpos inanimados, llorosos, expresan con agonía toda una tragedia. Narración no cadenciosa, al mismo tiempo que patentiza la desproporción de las fuerzas que se miden, se expresa compositivamente en la formidable figura que se convierte en escudo y gestualmente se yergue agigantada en una elocuente y serena desesperación. Al cuadro podrían encontrarse mu-

398
Oviedo, Ramón
referido por
Hamlet Rubio,
Op. Cit.,
Pág.103-106.

399

Soto, Arnulfo,
El Nacional,
Suplemento
Cultural, octubre
4 de 1970,
Pág. A-5.

400

Contín Aybar,
Pedro René,
referencia en
Hamlet Rubio,
Op. Cit., Pág. 159.

chos y variados significados. Cada rasgo, cada figura, cada objeto, cada línea, cada color y mancha es un testimonio de lo que Oviedo percibió y sintió en la experiencia que le tocó vivir por aquellos meses. Por eso se ha dicho a propósito de él y de su obra que «consigue en su cuadro «24 de Abril», sin lugar a dudas, su mejor realización pictórica (...); es el cuadro más importante que ha creado un pintor dominicano, por su magnífica concepción, por la acertada utilización de los elementos, por el gran trabajo artesanal, por la formidable concepción compositiva, por el consecuente mensaje popular y por su gran contenido ideológico».³⁹⁹

Ramón Oviedo registró la primera muestra personal en 1966, calificada de buena, sugerente y profetizante por el crítico Contín Aybar,⁴⁰⁰ quien además agrega que la obra expuesta no ofrece conexión con el dibujante publicitario que conoce: «no



Ramón Oviedo | Composición | Mixta/tela | 89 x 80 cms. | 1962 | Col. Banco Popular.

tiene ningún arrastre de su mecánica de la publicidad».⁴⁰¹ Valdeperes, a su vez, también percibe en su discurso de joven pintor la posesión de un estilo personal, resaltando tanto «los dibujos quinta-esenciados, reducidos a la más pura esencialidad, así como la dimensión humana de su discurso pictórico en el que dignifica las más amargas realidades de cada día».⁴⁰² Búsquedas e influencias ponderadas y selectivas revelaban un temperamento culto, observador y no necesitado de una pose ideológica para mostrar una obra social, particularizada y comprometida consigo mismo, cargada de vivencia expresionista. En «Caonabo, el primer preso político de América», en «Planchadora», en «El Limpia Bota» y en el «Hombre», todas ellas pintadas en 1965, Ramón Oviedo refleja sus vivencias haciendo uso de colores sobrios y tenebrosos, dentro de una espléndida composición y un fuerte dramatismo. Son obras a

401

Idem, referencia
en Marianne de
Tolentino, Oviedo
un Pintor (...),
Pág. 51.

402

Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
marzo 5 de 1966.



Ramón Oviedo | La imposición de la conquista | Óleo/tela | 97 x 75 cms. | 1969 | Col. María Amalia León de Jorge.



Ramón Oviedo | Espantajo | Óleo/tela | 122 x 84 cms. | 1969 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

las que se añade «La Protesta» (óleo 1966), un magnífico y patético cuadro que recuerda que el artista fue el primero que hizo una pancarta, 403 con el propósito de incitar al pueblo a tomar las armas para respaldar a los soldados que se apostaron en la ciudad intramuros con el fin de reponer al gobierno que había sido derrocado en 1963».

Consolidándose en los restantes años que llegan hasta 1970, Efraín Castillo le considera un «magnífico reproductor de las cosas de su pueblo, (...) plasma en sus telas cuanto ve, oye, siente. Su forma de reproducir, criticar y analizar, escudriña y permanece». 404

Sus protagonistas en el trágico abandono padecen y reclaman a los responsables de la explotación, a veces con gesto o todo el endurecido semblante furibundo, acusador. Las

403
Oviedo, Ramón,
referido por
Marianne de
Tolentino,
Op. Cit., pág. 98.

404
Castillo, Efraim,
nota en catálogo
90 Proyecta,
1996/98.



Ramón Oviedo | Levántate, Lázaro | Óleo/tela | 126.5 x 87 cms. | 1970 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

405
Suro, Darío,
Op. Cit., Pág. 173.

406
Oviedo, Ramón,
referencia en
Revista ¡Ahor!,
Loc. Cit.

407
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe,
septiembre 23
de 1967.

408
Oviedo, Ramón,
referido por
De Tolentino,
Marianne.
Op. Cit., Pág. 54.

409
De Tolentino,
Marianne. Idem.

realizaciones de Ramón Oviedo, de raíces muy profundas y muy de acuerdo con la época y la generación con la cual él ha desarrollado su arte, se ubican en el expresionismo: «expresionismo angustiado», **405** «expresionismo social» o «expresionismo figurativo», del que es consciente al afirmar: «Cuando siento que descompongo mucho la figura, regreso a la expresión figurativa (...). No seré nunca un pintor abstracto, ya que esa forma de expresión no se acomoda a mi temperamento, a lo que yo quiero decir. Por otro lado, yo dudo mucho que los artistas que hacen pintura abstracta tengan algo que decir por medio de sus manchas de buen gusto». **406**

Artista que emerge con fuerza del seno revolucionario e igualmente del pueblo mismo, Ramón Oviedo milita en diferentes grupos antes y después del 1965. En el segundo lustro se asocia a los grupos «Proyecta» (1968) y «El Puño», fortaleciendo el activismo pictórico a la par que su labor en la publicitaria. Hacía al fin de la década reorienta su discurso de narración comprometida y de protesta social hacía un pronunciamiento más sosegado de composición más constructiva u ordenada, **407** menos dramática en los usos cromáticos como se advierte en los cuadros «Buhoneros» (óleo 1969) y «Espantajo» (óleo 1969), premiado este último en el V Concurso León Jimenes, en donde obtiene el siguiente año (1970) otro primer premio de pintura con el cuadro «Levántate, Lázaro» (óleo 1970), que él califica de filosófico. A partir de ahí –agrega– **408** es otra etapa de mi obra con más sustancia plástica. Voy haciendo uso de unos conocimientos, resolviendo cada vez mejor la obra pictórica (...) hasta caer en el «período rojo». En 1970 había concurrido a la Bienal del Ayuntamiento de Santo Domingo en donde las tres obras que sometió fueron rechazadas. El presidente del jurado era el maestro Colson: lo designaron como un honor, ya que enfermó, no asistió y delegó sus funciones en Ramírez Conde –alumno predilecto y artista mejor conocido como Condesito–. **409**

Antes de que Ramón Oviedo se colocara a la cabeza de los jóvenes pintores de la Postrevolución que registran sus primeras individuales, era conocida la inquieta y comprometida personalidad de «Condesito», «El Conde», los apodos de **JOSÉ RAMÍREZ CONDE**, quien nació en 1940 en una comunidad montecristeña llamada Partido y, «como hijo de guardia (sub-oficial del ejército), caminó todo el país hasta llegar a Santo Domingo, en donde fue a la escuela y se hizo bachiller». En 1957 entró a la ENBA, convirtiéndose en brillante estudiante lo que le permite asociarse como ayudante del taller de Paul Giudicelli, en horario fuera de clases. Al formarse el Movimiento Popular Dominicano (1960) ingresa como militante, siendo detenido y encarcelado por el régimen de Trujillo, cuya muerte le lleva a las movilizaciones ca-

llejeras (1961) y a integrar como cuadro dirigenal del MPD el frente artístico «Arte y Liberación». **410**

La formación artística adquirida con conciencia y la militancia política comprometida y contestataria, son factores que pondera Efraín Castillo al completar su perfil biográfico:

«Nadie como José Ramírez Conde asimiló a Colson y también a Giudicelli. Ni nadie tampoco ha entendido en el país mejor que él la importancia del discurso histórico del arte en tanto que parte sustancial de la lucha de clases./ Y no es para menos. Ramírez Conde, junto a Silvano Lora y uno que otro productor pictórico nacional no tan notorio, han sido los únicos artistas plásticos en militar más allá de una simple membresía en partidos verdaderamente izquierdistas. Ramírez Conde fue responsa-

410
Castillo, Efraim
Carta de Arawak,
Op. Cit.,
Págs. 11-12.

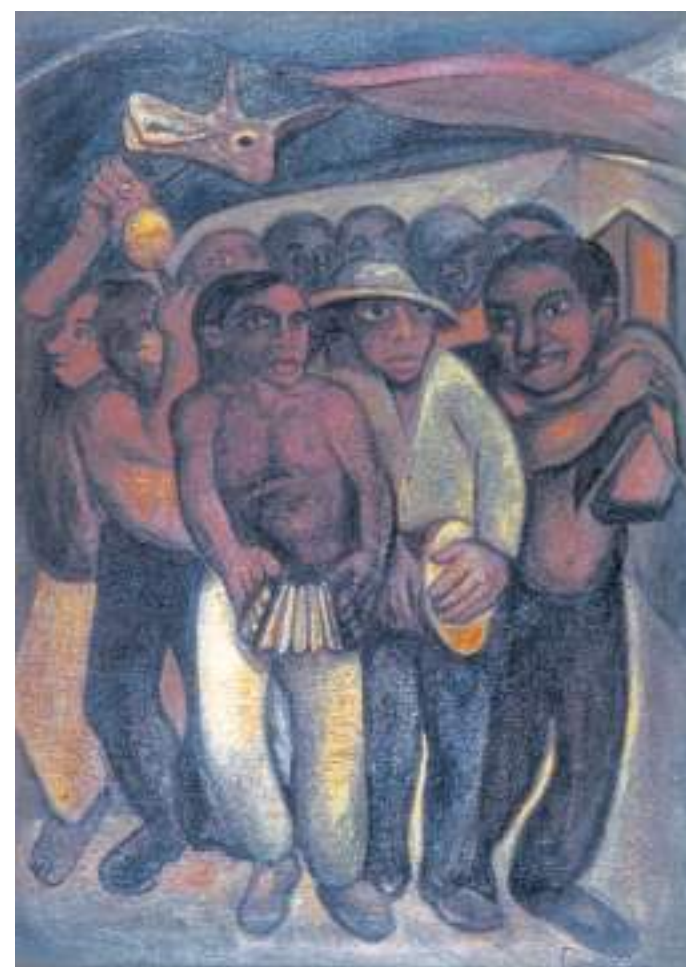


ble, por casi un lustro, de todo lo que concernía al Movimiento Popular Dominicano y, para ello, tuvo que viajar por Europa y la China de Mao, sin desviar de su praxis dirigenal todo lo concerniente al arte pictórico y, más aún, a la búsqueda de nuevos conocimientos y recursos. (...)/ Ramírez Conde, egresado de una academia hija de los introductores de la producción pictórica moderna en el país (Giudicelli fue discípulo de Gausachs, de Hausdorf y de Vela Zanetti; Colson, por su parte, había reco-

José Ramírez Conde Sin título Carboncillo/papel 56 x 41 cms. 1962 Col. Manuel S. Gautier.

José Ramírez Conde Autorretrato Dibujo/papel 25 x 21 cms. 1981 Col. Ramón Francisco.

gido el eclecticismo de Rivera, en México, y la sustancia del modernismo en Europa) bebió, como nadie, porque puso aprendizaje y oficio en el asunto, todo lo que la esfera de aquella estética ponía a su disposición. Pero mezclando, haciendo simbiosis con lo aprendido y lo vivido, sacando un gran provecho de ello porque pudo, antes de cumplir los veinte años de edad, captar –como apunta Luckács– una imagen del mundo (su mundo, ya no como representatividad de su categoría social de productor mimético, sino de la concepción totalizadora de proletariado, de donde procede y en donde, aún, vive) que es siempre la reproducción consciente de la realidad existente en sí./ Así, Ramírez Conde establece entre lo académico y lo social como categorías estéticas un universo que se aleja de las demás excelencias producidas hacia los finales de la década del 50 (Eligio Pichardo, el propio Giudicelli, Hernández Orte-



José Ramírez Conde | Hombres | Óleo/tela | 112 x 81 cms. | 1960 | Col. Banco Central de la República Dominicana.

ga), introduciendo elementos de furia y pasión (...). Todos los pasteles de Ramírez Conde provenientes del 1960, el año en que comienza a militar en el Movimiento Popular dominicano, anunciaban el nacimiento de un productor pictórico comprometido con su totalidad...» 411

Al referirse a la producción del pintor en el inicio de la década, el crítico Efraín Castillo trae a colación las obras «Niños y Cuervos» (pastel 1960), «Paisaje Desde la Parte Atrás» (pastel 1960) y «Niño Comiendo Frutas» (pastel 1960), los cuales declaraban un estado de ansiedad cobijado en el rencor, por un lado, y la azarocidad (sic) de una vida que lo sujetaba, por el otro, ya que su condición de hijo de guardia le prodigaba el espanto pero no las cadenas (...). El pastel, el más fácil de los procedimientos que empleaba porque los instrumentos le cabían en los bolsillos (el papel lo conseguían donde quiera), fue su técnica en aquellos días...» 412

La rebelión del 1965 sorprendió al Condesito visitando China comunista, hecho que no impidió el rápido retorno y su integración a los comandos. El acontecimiento patrio le permitió pintar la obra «14 y 16 de Junio», donde «testimonia un sangriento episodio de la guerra de abril». 413 Años después de este hecho, en 1967, registra su primera y única individual constituida por quince óleos, diecinueve dibujos y acuarelas y dos frescos. Fue una muestra patrocinada por «El Puño» en la Galería Olimpia, evidenciándose en el tono expresionista de varios óleos –«Los Turistas», «Niños», «Peinadora»– su nexo con Eligio Pichardo, uno de los tres pintores fundamentales que marcan su trayectoria. Muestra dedicada «In Memoriam» al maestro Giudicelli, él, «se sitúa con sentido de penetración ante espectáculos de sarcasmo (...) cuando no irónica fantasía, y de ello resultan esos cuadros de fuerte colorido, con algo de cóctel, con algo de protesta y con algo de ilusión (...) es posible también que en lo que en la pintura de Ramírez Conde pretende ser novedad tengamos que ver un concepto levemente arcaico: el que proviene de una dramatismo de vieja raíz que choca con su ironía amarga o con su amarga desolación ante el espectáculo del hombre. Y esto puede ser producto del choque entre la vejez de la realidad que capta y la juventud del artista...» 414

Desde antes de la exposición personal El Condesito está muy vinculado al criterio ideológico que tiende a buscar correspondencia entre arte, compromiso y sociedad; criterio que asumieron quienes como él formaron parte del Movimiento «Arte y Liberación». También es el que más identificado aparece con los postulados circunstanciales de la Declaración del 4 de Julio, donde los artistas proclamaron: «El arte vive dentro de un compromiso contraído ineludiblemente con la sociedad y con el tiem-

411
Idem,
Pág. 2-4.

412
Idem,
Pág. 4-6.

413
Goris, Virginia
Isla Abierta,
suplemento Hoy,
octubre 24 de
1992, Pág.11.

414
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
octubre 7 de
1967, Pág. 5ª.

415
Alfonseca, Miguel,
texto en
contraportada
de La Guerra
y los Cantos.

po que lo crean», lo cual es coherente con la experiencia militante y combativa del pintor, al encontrarlo asociado no sólo a un movimiento como el citado, sino a un grupo que, como «El Puño», que postulaba entre sus aspiraciones un arte nacionalista en todo los aspectos y en proyección a la universalidad; o sea, el propósito de que las obras –tanto de pintores y escritores– fueran «una necesidad en el contexto cultural del país, y representaran una visión, un panorama de nuestra época desde una generación comprometida con su tiempo y su pueblo». **415** En tales relaciones que se suman a la influencia testimonial de sus maestros, él concibió y realizó una obra de hondo contenido social, al cargarse lo humano de una fina ironía para quedar como arte de denuncia. Sus obras retratan gente triste, descuartizada, que refieren el drama cotidiano del desamparo. El simbolismo de la terrosidad del color es la prueba de la



José Ramírez Conde | La inquisición | Óleo/cartón | 90 x 70 cms. | 1967 | Col. Jeannette Faxas Canto.



José Ramírez Conde | Tres niños músicos | Óleo/tela | 117 x 100 cms. | 1965-66 | Col. Ramón Francisco.

416
Castillo, Efraín,
Op. Cit., Pág. 3.

encubierta intención del artista, que encontró el clima propicio para asegurarse un sitio dentro de una corriente de vigente actualidad en los años que siguieron al de la guerra y que resultó, más que discutida, catártica para espectadores partidarios de esa oratoria visual.

Pero así como Condesito se asocia a una tónica de arte conmocional, de compromiso, que responde a una circunstancia inmediata, también su pintura se adentra a unos temas donde las soluciones y los planteamientos se alejan opuestamente de las producciones que le consagraron en su individual de 1967, celebrada en la Galería Olimpia. Esta oposición temática, más que evasión a unas creencias sustentadas, constituye una ruptura que se produce desde el encuentro con su segundo maestro, el excepcional Jaime Colson. Este encuentro hace del Condesito un interesado por la pintura al fresco, de sus fórmulas, de su historia, que va desde Ajanta hasta el moderno muralismo de los mexicanos, pasando por el clásico fresco del renacimiento italiano. En este muralismo o pintura al fresco que realiza Ramírez Conde, se da un refinamiento de su dibujo naturalista y un perspectivismo hacia un mundo terrenal en total y perfecta armonía. En el mundo que desarrolla se hace notable la continuidad neo-humanista colsoniana y un cierto amaneramiento hedonístico, tal y como se descubre en los frescos de la sede administrativa del paseo público de los Jardines del El Mirador, y en «Madonna con Niños» del Palacio de Bellas Artes, primer fresco que ejecuta un dominicano en el país.

«Pintor Maldito» como lo califica Efraín Castillo, por ser un «ente desvenido al proyecto de una pintura comercial», **416** por su discurso nada complaciente y su militancia marxista, Condesito poseía una singular agudeza intelectual, producto de la observación y el silencio en el que regularmente se sumergía, actitud a que alude Manuel Rueda cuando escribe: «No sé cuándo conocí a Condesito. En mis recuerdos, desde mi llegada de Chile, él ha estado siempre como un duende misterioso, un tanto cabizbajo, que nos acompañó en las innumerables tertulias de media noche presididas por Gausachs, los Colson, los Prats-Ventós, los Giudicelli, los Eligio Pichardo, etc., que escribieron sus sueños en una interminable caligrafía de humos de cigarrillos./ Condesito casi no hablaba. Pequeño de estatura como era, se arrinconaba hasta desaparecer en la humareda espesa del café, mejor dicho de «La Cafetera», nuestro habitual punto de reunión. Pero sus ojos flotaban en la atmósfera, con la tenacidad con que Carroll nos cuenta que flotaba en el aire la sonrisa de gato inexistente. Y que había en su mirada una irisación peculiar, una inteligencia siempre dispuesta a contenerlo todo, a penetrarlo todo, como si se apoderara de la esencia misma de las cosas./ Algo misterioso siempre rondaba en tor-

no a él, un aura de exotismos, una insatisfacción que lo llevó, más que los azares de la política, a Europa, al Oriente y a tantos países de los que extrajo esas vibraciones internas que volcó luego en su arte, una especie de magia que llegó a ser muy suya a pesar de las innegables influencias». **417**

La crítica Virginia Goris, quien se convirtió en su compañera, ofrece elocuentes facetas de la personalidad del pintor y de las relaciones entre ellos: «Lo conocí cuando realizaban unos reportajes para El Nacional sobre la vida de Paul Giudicelli, quien fuera su primer maestro, en 1957. Luego, surgió la idea de hacer un documental en video sobre el pintor y Conde asumió la dirección artística. Jamás, desde entonces, nos separamos; y, cuando le pregunté por qué antes no había formado un hogar, me dijo porque no había encontrado una mujer como tú./ El escondido pintor surgió

417
Rueda, Manuel,
Isla Abierta,
suplemento de
Hoy, octubre 24
de 1992, pág.2.



ante mis ojos como un ser diferente: observador agudo, auténtico... jamás le vi hacer algo contrario a sus planteamientos. Ser irónico, sagaz y culto, me transmitió sus valores, haciendo que en esta sociedad, podrida de mentiras, él fuera mi verdad./ Nuestras diferencias físicas –sus 5'3" y delgado contra mis robustos 5'7"– eran un jocoso motivo de bromas constantes, que daban como resultado una convergencia afectiva y anímica que hacía más placentera nuestra unión. (...)/ Cada día con Conde era una

José Ramírez Conde | Hermafrodita | Óleo/tela | 100 x 64 cms. | 1970 | Col. Museo Bellapart.

José Ramírez Conde | Madonna | Mixta/papel | 112 x 92 cms. | 1975 | Col. Román Ramos.

experiencia novedosa, que sólo se rompía cuando decidía tomar alcohol o cuando me decía, de repente, que lo llevara a Los Mina, su Comala, para ver a su madre, doña Severina, que le preparaba sus platos favoritos, mientras él subía a su estudio como un febril alquimista a mezclar pigmentos, temple, óleos, etc. o cera virgen, con los que hacía sus bellas encaústicas, con caras de madonas, técnica que le enseñara Colson y que pocos pintores practican en el país (...)./ Polemista consciente, su ecléctica y pragmática cultura causaba asombro, sobre todo entre aquellos que miden la vida por el tamiz de las apariencias. Su cuerpo delgado escondía una demoledora vitalidad, que servía de fuente a su cerebro, el cual, como volcán en erupción, creaba ideas, signos, bocetos.../ Dibujaba constantemente, convencido de que aquí estaba el germen de la obra de arte. Sus bocetos terminaban a veces en dibujos acabados, de verdadera calidad./ Jaime Colson, más que un maestro, fue un padre para Conde. Siempre lo recordaba con cariño y respeto. La única vez que lo vi llorar fue recordando sus cualidades humanas y artísticas (...). De Giudicelli resaltaba que le debía su cariño por la pintura; y de Colson su amor por la libertad./ Los bienes materiales no entraban en su mundo de ambiciones. De sus obras me decía: Después que las realizo, tú puedes quemarlas; solo me interesa la creación. (...). Como amante de la pintura me empeñaba en verle pintar; pero sólo en ocasiones permitía que entrara al santuario de su taller. «¿No ves –me dijo una vez– que cuando se hace una obra de arte es igual que si estuviera engendrando un hijo, un acto que se hace en absoluta intimidad? Sí, cariñosa, le decía: «Mi rey», fruncía el ceño y me contestaba secamente «Rey es cualquiera, yo soy un conde».

Continuando con su testimonio, la Goris agrega: «Para mi hijo José Miguel, fue un guía espiritual en el difícil período de su adolescencia. Su recia personalidad y sus sabios consejos fueron un aporte definitivo y contundente para formar al joven virtuoso y responsable que es hoy»./ Sus diversiones más socorridas eran la música, la pelota y el ajedrez; este último le apasionaba hasta tal punto que jugaba largas partidas solo, sin que nadie osara molestarlo; de igual manera, no se le podía interrumpir cuando pintaba o cuando se dedicaba al disfrute de sus compositores predilectos: Mozart, Bach, Wagner, Sibelius, Berlioz, Chopin, Liszt... y exclamaba en el climax del éxtasis: yo soy un músico frustrado./ Con don Freddy Gatón Arce, José Enrique García, Efraím Castillo y otros asiduos visitantes, solía hablar de otro de sus temas de interés: la literatura. Admirador de Goethe, estudió alemán para leer sus obras, especialmente el Fausto, en su idioma original. Leía mucha literatura dominicana (...) una de sus frustraciones artísticas fue la prohibición, por parte del doctor Joaquín Balaguer del viaje que tenía programado a México, a raíz

de haber ganado un concurso de murales en el Palacio de los Deportes. El célebre pintor mexicano José Luis Cuevas, favorablemente sorprendido por la actitud de Conde, que había rebatido algunos de sus conceptos sobre el muralismo mexicano, lo había invitado a viajar en su avión particular»./ Para ridiculizar la prohibición del Teatro Nacional de no dejar entrar a los caballeros sin traje formal, Conde se hizo confeccionar un traje medieval y alquiló un balcón para él solo con un mozo a su disposición (...)./ «Aunque le hubiera gustado nacer en la época del Renacimiento, por la importancia central que daba al hombre, Conde nació en Partido, un pequeño poblado de Montecristi, y, a pesar que le hubiese gustado morir con un fusil en las manos defendiendo los mejores intereses de la patria, la parca con su biello lo sorprendió cuando recién iniciaba su última batalla por reencontrarse consigo mismo y con la vida». 418

418

Goris, Virginia
Isla Abierta,
suplemento
de Hoy, Idem,
Pág.11-12.



José Ramírez Conde | La situación de un hombre que no logra permanecer en el trabajo | Pintura al fresco | 185 x 137.8 cms. | 1970 | Edificio Administrativo Parque Mirador del Sur.

ASDRÚBAL DOMÍNGUEZ es otra individualidad de la década de 1960, en muchos aspectos coincidente con el protagonismo de Ramírez Conde ya que como éste fue un tenaz luchador contra los remanentes del régimen de trujillista, dedicándose a la política revolucionaria, militando dentro de los grupos de izquierda de la época. Fue un connotado dirigente, asumió un discurso visual de corte socioexpresionista, hizo crisis emocional ante los reveses del marxismo dominicano y, como coincidencia final, ambos registraron una sola exposición individual falleciendo los dos en igual mes y año (octubre 1987) cuando reasumían un vitalismo pictórico un tanto tardío, asociado en la geometrización de las formas.

Hijo de poeta, afiliado al postuismo, Asdrúbal Domínguez nació en la zona intramuros de Santo Domingo en 1936, estudiando Ingeniería Civil en la Universidad Autó-



noma de Santo Domingo, en donde asume la dirección del estudiantado universitario, sobresaliendo como líder carismático de elocuente verbosidad. Asociado al grupo «Fragua», fue dirigente del Partido Socialista Popular y después del Partido Comunista Dominicano. Simultáneamente a ese activismo y con las herramientas de sus estudios, fue desarrollándose como dibujante espontáneo. Chinógrafo en mano daba rienda a su imaginación, «rayando cualquier papel. Caracterizando a todo el vivo. (...) Posteriormente su

Asdrúbal Domínguez. Dibujo. 1961. Ilustración libro *El Nuevo Canto* de Pedro Caro, 1968.

Asdrúbal Domínguez. Dibujo. 1967. Ilustración libro *El Nuevo Canto* de Pedro Caro, 1968.

vida tomó el sendero de su vocación artística. Fue uno de los pioneros del grabado», 419 manifestación reasumida por muchos jóvenes adquiere vigencia a partir de la revuelta de abril, hecho bélico que le lleva a producir uno de sus cuadros más impresionantes, «que muestran el sentido social de su obra, es el *Cucaracha 20*, nombre de uno de los comandos de la guerra patria». 420

El hecho de que Asdrúbal Domínguez no asistiera a escuela de arte lleva a que se le otorgue la identificación de autodidacta, aunque su formación en el diseño dibujístico fortalecido por la obra propagandística que asume a expensas de las movilizaciones estudiantiles y de la guerra de 1965 le dieron una práctica que le permite desenvolverse tanto en la gráfica como en la pintura y posteriormente en el arte tridimensional. En 1969 concurre a la quinta edición del concurso Eduardo León Jimenes, obteniendo un Tercer Premio de Pintura con la obra «Pájaros Muertos sobre la Azotea», óleo sobre tela y playwood, de dinámicas y sueltas formas geométricas reafirmadas por el recurso textural, firmes contornos y sobria cromatización.

Años antes del referido premio, Asdrúbal Domínguez había realizado una serie de dibujos (1966), parte de los cuales ilustran «El Nuevo Canto», de Pedro Caro, de tono elegíaco, publicado en 1968. Las ilustraciones de excelente correspondencia en «el luto arrugado en cada madre/ por el largo dolor del compañero,/ por la ausencia final del camarada (...)», comunican el lacerado expresionismo de la dicción de un artista que siente lo que hace porque lo vive como protagonista al mismo tiempo testigo. Rostros desencajados, cuerpos caídos y enfilando la vida y la muerte son concebidos con el abigarrado filo de la plumilla, el grueso entintado, denso y negro del grabado.

Asdrúbal Domínguez celebró exposición personal en la galería Olimpia, en 1970. Aparte de ser la única muestra que registra, tiene la significación de ser hasta donde se conoce, la primera exhibición de un artista dominicano relacionada estrictamente al grabado. Gran parte del discurso lo constituyen xilografías producidas entre 1965 y 1970, y cuyo vigor del negro fija escenas de angustia, violencia y opresión en clara transcripción de la etapa social de tales años. Es la obra comprometida de un artista militante, además influido por el realismo social.

Autoexigente, batallador, culto y elocuente para expresar sus solidaridades, Asdrúbal Domínguez se sumergió de lleno en el quehacer artístico cuando hizo crisis su militancia ideológica en medio de cambios, contradicciones y reveses políticos que angustiaron la sentimentalidad. El arte fue su paliativo fundamental de una labor discreta, a veces con excepcionales salidas y tiempo para los dos hijos –Desireé y Fabio Ulises–, nacida la primera en el año de la guerra de abril y el segundo más tarde, pero ambos con sensibilidad artística.

419
Pérez Peña, Raúl,
Listín Diario,
noviembre
8 de 1987.

420
Idem, Pág. 5-C.

421

Miller, Jeannette
Diario Hoy,
diciembre
19 de 1987.

Enfocado por la crítica Jeannette Miller, ella manifiesta que el acercamiento a la obra de Asdrúbal «fue un hallazgo, porque lo conocíamos desde su época universitaria (...) y nuestra idea sobre lo que produjo artísticamente se limitaba a los trabajos que realizó como viñetista, grabadista y cartelista; renglones en los que había incursionado de manera exitosa pero limitada (...) y en una visita que hicéramos a su casa, el encuentro con numerosísimos trabajos (pinturas, esculturas, dibujos, etc.) cambió el concepto que sobre él teníamos. Estábamos ante un dibujante y pintor autodidacta que había trabajado de manera exhaustiva las acciones creativas con las que se identificaba. Estas opciones eran tanto locales como universales (...). El carácter general y por lo tanto definitorio de la producción artística de este hombre fallecido a destiempo, fue la búsqueda metódica, la apertura reflexiva; es decir, Asdrúbal Domínguez era una persona de muy amplia cultura y podríamos definir



que del estudio conceptual y visual de la historia del arte se desprendieron esas escalas de experimentos mediante los cuales un solo tema era plasmado en diferentes lenguajes. Su obra como su vida estuvo enmarcada en búsqueda, cuestionamiento...» 421

El testimonio de la compañera del artista, Margarita Auffant, ofrecido como herencia afectiva, completa la discreta y obsesionada disposición suya: «Asdrúbal en su juventud había trabajado la madera de manera informal. (...) Cualquier trozo de papel, servilletas,

Asdrúbal Domínguez | El chivo revivido | Grabado | 27 x 25 cms. | 1970 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.
Asdrúbal Domínguez | Militantes | Grabado | 15 x 10 cms. | C.1966 | Col. Privada.

sobres, catálogos de exposiciones, programas de conciertos, se transformaban en sus manos en medios para una expresión y creatividad desbordante. Sus bocetos de esculturas y cuadros son innumerables, siendo muchos de ellos pequeñas obras de arte (...) sus más íntimos relacionados, compartimos y vivimos sus afanes con el color, sus exigencias con las pruebas a través de las tramas de seda, siempre autocrítico, nunca plenamente satisfecho, aun fuera contra el cansancio y contra la madrugada. (...) Días antes de su partida termina su última producción «Canto por no Llorar», con un significativo cuadro que titulamos «El Adiós» al visualizar en él un gesto de despedida. (...) Cada creación la conozco desde su gestación hasta el momento en que fue terminada. Muchas de ellas surgieron en mi presencia. Otras muchas fueron bocetadas en mi hogar». 422

Cuando Asdrúbal Domínguez registró su única individual (1970), su colega José R amí-

422

Auffant, Margarita,
texto en Catálogo
Asdrúbal
Domínguez,
(retrospectiva),
MAM, sin fecha.



Asdrúbal Domínguez | Pájaros muertos sobre azotea | Óleo/tela/plywood | 117 x 80 cms. | 1969 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

423

Pimentel, Thimo
revista ¡Ahora!
Nº 149, septiem-
bre 19 de 1966,
Pág. 66.

424

Bidó, Cándido,
referido por
Diómedes Núñez,
entrevista en
Auditorium, Nº 4,
Listín Diario, 28
de abril de 1973.

rez Conde había realizado el primer mural al fresco, después de «rumiar algunas posibilidades de descubrir dónde y cómo hacer algo en algún muro», escribe Colson, regocijado de que «su alumno es capaz de pasar horas y horas frente al muro sin más compañía que su férrea voluntad». Hacía ocho años que el referido maestro había asumido en la ENBA la orientación de la Escuela de Pintura Mural, establecida en 1962. Cándido Bidó, quien fue ayudante del veterano pintor puertoplateño, 423 explica que éste formó un taller llamado «Alfred», cuyos discípulos son valores de la pintura nacional. Entre ellos figuran Ramírez Conde, Norberto Santana, Amable Sterling, Vicente Pimentel, 424 e igualmente Félix Brito y Roberto Flores, en los cuales se dan aspectos comunes, propios de un grupo familiar a pesar de que cada uno de ellos desarrolla la individualidad pictórica. A continuación se resumen los aspectos asociativos:



Asdrúbal Domínguez | Guitarra | Óleo/tela | 94 x 58.5 cms. | 1970 | Col. Román Ramos.

1 Formados en la «Academia Alfred», bajo la orientación del maestro Jaime Colson, es natural a todos la comunión de la estética colsoniana de índole neohumanista o neocubista.

2 Todos preeminencian el dibujo como expresión definitiva de las composiciones, como elocuencia geométrica de las formas y como logro del estilo. 425

3 Casi todos ejecutan obras murales de manera individual: Ramírez Conde, Santana, Sterling y Flores, como también en cooperación (Ramírez Conde y Roberto Flores).

4 El temario de todos se centra con preferencia en el sujeto humano en todas sus representaciones.

5 Acorde con el período en el cual emergen, casi todos militan grupos culturales, políticos o simplemente artísticos.

NORBERTO SANTANA, quien nació en el Distrito Nacional en 1943, egresa de la ENBA para finalizar la formación con el maestro Colson de quien fue ayudante en la cátedra del Mural al Fresco. 426 Su presencia en colectivas permitió apreciar una primera pintura suya figurativa «de contornos acentuados y masas compactas, un dibujo seguro y dúctil, unos colores reflexivamente amortiguados, pero a punto de encolerizarse al menor descuido del artista». Su cuadro «Sueño» (óleo 1965?), presentado para integrar el Salón Eso de Artistas Jóvenes, planteaba los caracteres que anota Valdeperes en el texto relativo a la primera individual del pintor, celebrada en 1966». El intenso dramatismo de aquella pintura desaparece y, aunque los doce óleos y ocho dibujos que conformaban la muestra personal revelan drama humano con un tratamiento más depurado e imbuido de plasticidad exigente, observa también el referido crítico quien no duda en concluir postulando que Santana, «con esta exposición ha conquistado su derecho a ser tenido en cuenta entre los artistas jóvenes dominicanos».

Pintor de excelentes dominios en el dibujo y en el color, Norberto Santana logra rápidamente definir un estilo personalísimo en el cual se refunden cubismo y expresionismo mediante una permanente figuración rigurosamente académica en el acabado. Esa figuración discursiva se despeja cada vez más de posibles acumulaciones en un debate íntimo entre la esencialización del tema y el carácter social del mismo, obedeciendo al lineamiento del arte comprometido que compartía con colegas militantes y con el cual se identificaba. En este sentido declara, «mi pintura era de corte realista, de tendencia social (...), producto de un período posterior a la revolución (...) la misma tendencia se observo en la poesía, en la narrativa y en la literatura en general». 427

Norberto Santana registra la tercera individual –Galería Olimpia 1968–, auspiciada por el grupo «El Puño», al cual pertenece. Arnulfo Soto comenta que «una nueva dimen-

425

Colson, Jaime
El Nacional, suplemento,
mayo 25
de 1969.

426

Pimentel, Thimo
Loc. Cit.

427

Santana, Norberto
referido, por
Angela Peña,
Ultima Hora,
septiembre 1º de
1980, Pág. 23.



Norberto Santana | Cabeza en azul | Óleo/tela | 58 x 44 cms. | 1970 | Col. Familia De los Santos.

sión, la tercera, enriquece lo formal en su arte. Lo pictórico, en lo que a estilo se refiere, empieza a ser característica fundamental de su expresión. Las aguadas, las sutiles veladuras monocromáticas se han ido transformando en polícromos empastes, donde la materia se hace táctil, escabrosa, y lo plano ya es volumétrico, y el hombre no tan solo ancho y largo, sino también profundo, como el insondable ambiente de su angustia. El hombre, preocupación fundamental de Norberto, quizás es un equívoco de su realidad, dinámico unas veces, estático y contemplativo otras, síquicamente preocupado, habitando mundos oníricos, irreales, ese hombre ubicado en predios desconocidos, guaridas suspendidas donde el tiempo y la realidad se ausentan para no retornar jamás (...). Con muy ligeras excepciones, esas características están presentes en la creación de Norberto; «Excepción» podría ser su magnífico cuadro (el mejor de la exposición, a nuestro

428
Soto, Arnulfo
El Nacional,
suplemento julio
9 de 1968,
Pág. 20-21.



concepto), «El Pintor y su Agonía», autorretrato del artista que consciente está de que día a día agoniza y muere entre las cuatro paredes de su oscuro taller». 428
Al perfilar la obra de Norberto Santana en un acabado total, en el que tema y ejecución se armonizan en un equilibrio que, en apariencia, excluye toda posibilidad emocional, apreciamos que opera en ella un principio de racionalidad como guía que busca la perfección plástica por encima de lo puramente sensible. Desde su aparición en la

Norberto Santana | Santuario | Óleo/tela | 76 x 51 cms. | Sin fecha | Col. Museo Bellapart.

Norberto Santana | Mujer en la ventana | Óleo/tela | 76.2 x 61 cms. | 1985 | Col. Banco Central de la República Dominicana.

429
Suro, Darío
Op. Cit.,
Pág. 133-138.

década de 1960, busca en la normativa de la elaboración el atributo más deseado y conseguido; norma que lo ha llevado a afinarse en el cubismo, en el canon neoclasista, pero ya abandonado el dramatismo expresionista que se descubre en cuadros como «Los Desposeídos» y «La Caída», de elocuente contenido social y expuestos en la muestra personal del 1968. Un año después (1969) vuelve a exponer individualmente, esta vez en la Galería Estudio en Washington, donde «puso de manifiesto la estatura de joven pintor con un neocubismo enraizado en el elemento étnico de su tierra», comenta Suro, resaltando «su idioma pictórico elaborado y cuidado (...). Es quizás el artista dominicano que, después de Colson, ha tenido un concepto pictórico más claro de lo que es expresarse formalmente con todas las características de un depurado estilo». 429 Entusiasmado con la discursiva de su alumno Santana, el maestro Colson escribe: «Las do-



Norberto Santana | El alba y nosotros | Óleo/tela | 110 x 140 cms. | 1970 | Col. Ramón Francisco.



Norberto Santana | En busca del espacio | Óleo/tela | 76 x 61 cms. | 1968 | Col. Ramón Francisco.

430
Colson, Jaime
referido por Suro,
Dario. Idem,
Pág. 137-138.

431
Idem,
Listín Diario,
julio de 1966.

minantes de sus cuadros –no obstante sus rutilantes coloraciones– son la composición geométrica-rectilínea que se hace patente en el contorno. El tan discutido problema de la tercera dimensión apenas se plantea y, si a veces se insinúa, su realidad es de orden cromático. La bidimensionalidad es utilizada como único recurso en sus cuadros y dentro de ese limitado espacio logra el artista toda su fuerza expresiva». **430** Colson también escribe sobre **AMABLE STERLING**, otro de sus alumnos egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes y del taller Alfred para la especialización de la Pintura al Fresco. Él lo llama joven prometededor, «quien desde sus comienzos en este alto centro de estudios, se destacó de entre sus compañeros por su notable amor al dibujo y también por su metódica seriedad en el difícil estudio de las formas». Colson emite tal juicio al escribir un texto para concelebrar que Sterling expone en su pueblo natal, **431** La Romana, en donde vino al mundo en 1943.



Norberto Santana | Desnudo | Óleo/tela | 50.5 x 76 cms. | 1969 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Amable Sterling comenzó a desarrollar su vocación artística imitando a su hermano Rafael cuando pintaba, copiando cada línea. Pero este no respondió al arte como él, que entonces recibió la orientación de Ilda Kelly, antes de trasladarse a la ciudad capital, ingresando a la Escuela de Bellas Artes, en 1963. Sterling recuerda que sintió la necesidad de mudarse de la Romana, donde el único ambiente consistía solamente en ir al parque. El rememora ese imperativo deseo: «...Una noche, desesperado, desperté como a la una de la noche a mi madre Tinita y le dije que no podía más soportar el pueblo, pues en aquel entonces todo era lo mismo. Ella comprendió mis problemas, y gracias a sus sacrificios, negocios y juegos de sanes me envió a Santo Domingo a estudiar pintura. Al mes me gané una beca y pude continuar. Narro esta anécdota, porque aunque ella es iletrada, supo valorar y encauzar mi vocación.» **432**

432
Sterling, Amable,
citado por
Lourdes Billini
Mejía, El Caribe,
marzo 30 de 1985



Durante sus años de formación en la ENBA, donde sobresale como estudiante, recibió cinco primeros premios y dos menciones de honor en diferentes categorías. Al mismo tiempo tuvo que trabajar como docente de escuela secundaria y, al graduarse, fue nombrado profesor de Dibujo al Natural. Él fue un cercano colaborador de Jaime Colson, su último profesor, quien le marcó artísticamente en su preferencia por el asunto humano. «Yo pinto como siento –argumenta–, generalmente me expreso a través de la fi-

Amable Sterling | Ícaro | Óleo/tela | 92 x 120 cms. | 1983 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

433
Billini Mejía,
Lourdes.
Idem.

434
Sterling, Amable,
entrevista de
Billini Mejía,
Lourdes. Idem.

gura humana. Siempre he tenido interés por el conocimiento de cómo dibujar el hombre y comprenderlo». Colson y el método que Picasso resume en la frase «yo no busco, encuentro» están grabados en su conciencia pictórica. 433 Él agrega: «Colson y yo jugábamos un juego que consistía en ponernos cinco puntas en una hoja de papel al azar, una especie de entretenimiento. El otro debía colocar la cabeza, las dos manos y los pies en cada punto, para luego dibujar la figura completa; eso produce una alternativa de gran variante en la posición de las figuras (...), debido a ese entretenimiento (...) yo parto de una base de contorsión de mi figura, pero no puedo decir dónde llegaré (...), parto de un diseño y, en la medida que lo voy haciendo, lo voy cambiando...» 434

Después de graduarse y de exponer en la comunidad natal, La Romana, Amable Sterling se sumergió en la docencia, en la intimidad del taller, así como en el crecimiento



Amable Sterling | Retrato de Pipe Faxas | Óleo/tela | 90 x 60 cms. | 1967 | Col. Jeannette Faxas Canto.

formativo, razones por las cuales, sus registros expositivos resultan esporádicos y distantes hasta el inicio de la década de 1970, en el cual su discurso realista acentuado en el neohumanismo de nítida facturación ofrece un conjunto de frescos de versiones alegóricas sobre «Apolo» y las «Musas» (1970), «Las Bellas Artes» (1971) e «Historias del Trabajo» (1972), entre otras obras murales realizadas en el parque del Mirador Sur. Años después, el pintor aparece con su discurso personalísimo que tiene como eje a Ícaro, el personaje de la mitología en quien se escuda para llamar la atención sobre la tragedia de la destrucción del hombre por el hombre. El enfoque de Cristo también es asumido con personal estilo, tanto como la obra mural, de la cual no se excluye.

Más jóvenes que Amable Sterling y sucesivos egresados como este pintor romanense, de la Escuela Nacional, son Felix Brito (n.1945), Vicente Pimentel (n.1946) y Roberto



Amable Sterling | El eco de una advertencia. | Témpera/papel | 69 x 99 cms. | 1983 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Flores (n. 1949). Los tres ofrecen puntos comunes en los estilos que desarrollan cuando comienzan a definirse e igualmente ofrecen diferencias personales.

FÉLIX BRITO, nativo de Santo Domingo, estudiante en la ENBA desde 1961 hasta 1967, es orientado sobre todo por el docente español Pedro García de Villena y el maestro Colson. En 1963, mientras era estudiante, obtiene el primer premio de dibujo de la academia e integra con otros compañeros la Galería Independiente (1964), con lo que se buscaba promover las obras que producían entonces. En 1969 concurre al V Concurso de Arte E. León Jimenes, obteniendo un tercer premio en dibujo por su obra «Tema Subjetivo» y, además, una mención honorífica. En 1969 realiza su primera exposición personal. En 1970 presenta la segunda individual y participa en una muestra conjunta con el pintor José Olivo Ferrer, en la Galería Casa Blanca, en San Juan, Puerto Rico. Pe-



se a estas presentaciones individuales y colectivas, asume un desenvolvimiento alejado del público, extrañándose incluso de los círculos artísticos para quedarse en la soledad regularmente rota por la bohemia nocturna y las necesidades más íntimas. La automarginalidad existencial origina a su alrededor la fama de otro «pintor maldito» de la generación, en su caso creado por razones distintas —el caso de Ramírez Conde—. Empero, la conducta no limita su producción que destella permanentemente la herencia neohumanista

Félix Brito | Autoretrato | Acuarela/papel | 21 x 17 cms. | 1963 | Col. Familia De los Santos.

Félix Brito | Femme vegetal | Óleo/tela | 50.8 x 61 cms. | 1984 | Col. Ceballos Estrella.

y las condiciones oníricas, tal vez influencia indirecta del maestro Hernández Ortega, a quien le dedica una obra homenaje titulada «Mago Maestro, Maestro Mago» (óleo 1984) en una de esas rarísimas apariciones expositivas suyas. Esta excentricidad artística y humana no hace de Brito un pintor desconocido, olvidado, porque él se situó en la historia del arte dominicano con un estilo peculiar que personaliza con giros y enfoques teniendo como eje el tema de la mujer en espléndidas visiones juveniles.

A pesar de una figuración ceñida a la modalidad colsoniana, Félix Brito ofrece una personal ruptura ofreciendo un estilo indudablemente académico pero lleno de sutilezas cromáticas y acabado aterciopelado. Un estilo donde las criaturas, cuando no adoptan posturas gráciles, serenas, acusan su misterio a través de una sorprendente luminosidad gestual, fisonómica, de absortamiento, de melancolía. «El tiempo, la noción de temporalidad



se hace sentir fuertemente en los cuadros de Felix Brito: sus personajes se detienen, dan la impresión de pertenecer a la eternidad, se convierten en símbolos, en alegorías. Sin embargo, aquellas pinturas tan apacibles en su técnica y en sus valores plásticos poseen un trasfondo de misterio: su mundo es enigmático, los secretos de aquellas criaturas oníricas repercuten en el contemplador y fascinan, las naturalezas muertas se encuentran insólitamente cerca de una ventana o de un cuadro (...) que descubre el mar».

Félix Brito | Dama Gitana | Óleo/cartón | 64.7 x 49.5 cms. | 1971 | Col. Ceballos Estrella.

Félix Brito | Doncella con sombrero | Óleo/tela | 61.2 x 76.2 cms. | 2001 | Col. Ceballos Estrella.

435
Tolentino,
Marianne de
Artes y Letras,
suplemento del
Listín Diario, abril
27 de 1974,
Pág. 3.

Félix Brito nació en 1945 y egresa de la ENBA en 1967. Su colega Vicente Pimentel nace en 1946 y recibe título de la misma escuela en 1968. El se convirtió en una acreditada vocación joven con las numerosas distinciones reunidas cuando era estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes, a lo que se añaden los premios obtenidos en los numerosos concursos y bienales: cuatro premios en el concurso anual de E. León Jimenes, a partir del 1966; un premio en la Bienal de Santo Domingo, y otro en la XII Bienal de Bellas Artes. Se le agrega el reconocimiento otorgado por la escuela de Arte y Arquitectura de Marsella, como uno de los cinco mejores alumnos del plantel durante el 1973, año en el que disfrutó de una beca otorgada por el Gobierno de Francia.

VICENTE PIMENTEL es nativo de Santo Domingo, registrando una labor ceñida al dibujo, campo en el que ofrece condiciones muy personales, que permiten visualizarlo ex-



436

Pimentel, Vicente
referido en
Revista ¡Ahora!
Nº 311, Op. Cit.,
Pág. 64.

cepcionalmente en el grupo que se vincula a Colson, de quien Pimentel como todos sus compañeros, se considera no sólo un alumno, sino «orgullosa discípulo». Pero, a pesar de esa relación, no se advierte en su obra una influencia colsoniana, ya que como él declara, solamente ha tomado del maestro «los fundamentos». 436 Con esta fundamentación y su nexa con Giudicelli y Domingo Liz, su dibujo es la adecuación a un temperamento espontáneo y libre de patrones e influencias, y al criterio de considerar esta manifestación

Vicente Pimentel | Autorretrato | Acuarela y tinta/papel | 65 x 94 cms. | 1974 | Col. Rosa Meléndez.



Vicente Pimentel | Personaje | Mixta/papel | 76.2 x 56.2 cms. | 1974 | Col. Ceballos Estrella.

437

Ugarte, María. El Caribe, suplemento de octubre 10 de 1984.

438

Revista ¡Ahorá!, Idem.

439

Pimentel, Vicente citado por Ugarte, María. El Caribe, suplemento de diciembre 1º de 1973, Pág. 5-A.

como una disciplina que requiere un sometimiento mayor que la misma pintura. Su dibujo llega hasta las tonalidades de una expresión acentuada por la insistencia excesiva y dinámica de la línea, del entintamiento como componente reforzador; y todo ello sumergido en la transparencia de grandes manchas que tonalmente añejan todo el texto de sus trabajos de «fuerte expresionismo, violento incluso», como bien observa María Ugarte. 437 En menos de un lustro el artista definió un ciclo de producciones marcadas por medios mixtos (tinta, carboncillo, aceite,...), pero sobre todo por la peculiaridad de una grafía impulsada desde adentro para preferenciar especialmente al sujeto humano. «Al dibujar –confiesa Pimentel– evoco mis sentimientos de acuerdo a mis condiciones artísticas (...) me considero un testigo de mi tiempo y trato de dar testimonio de lo que vivo sin salir de los límites de lo real». 438 Al retornar de Francia, donde se dedicó más a la



pintura que al dibujo y donde siguió trabajando con la espontaneidad que le caracteriza, Vicente Pimentel declara: «Mis cosas son ahora más humanas, más deformes; me he alejado un poco del sentido estético para caer en un expresionismo más fuerte». 439 **ROBERTO FLORES**, oriundo de la capital del país, es la última individualidad relevante que se asocia a Jaime Colson en el período de 1960 y el que más evidencia vínculo pronunciativo con ese orientador. Él estudió en la ENBA entre 1966-1969, pre-

Vicente Pimentel | La fuga | Tinta/papel | 53 x 46 cms. | 1966 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Roberto Flores | Cuarteto | Lápiz/papel | 48 x 37 cms. | 1983 | Col. Familia De los Santos.

ferenciando el dibujo, especializándose en la técnica de la pintura al fresco. Al graduarse obtiene el primer premio de pintura de la referida escuela y en ese mismo año el dibujo de un «Rostro» (tinta/papel 1969) le permite una distinción en el Concurso de Arte Eduardo León Jimenes. Se trata de una obra trazada con espontáneo grafiado concéntrico en zonas que definen la fisonomía del modelo, de negra y perdida mirada, convertida en eje dominante que seguramente fue aspecto evaluado en esta obra sencilla. Al graduarse, Roberto Flores se dedica a la docencia, realizando una obra de taller, igualmente ilustraciones para libros y trabajos murales en colaboración con Ramírez Conde, encontrando en esta última labor la oportunidad de aplicar los conocimientos adquiridos con la pintura al fresco. Su apego en la academia rigurosa, a la visualidad neohumanista y sobre todo al dibujo, le permiten concebir una iconografía colosal sobre grandes



soportes de papel, trabajada al carboncillo. Pero Flores, declarado seguidor de su maestro también alterna su adhesión a esa academia con la otra dicción neocubista. Precisamente andando los años posteriores a los de 1960, cuando realiza sus tres primeras individuales, esa conjugación alternativa revela el reiterativo crecimiento del pintor. En conexión con Flores, Brito, Pimentel y Sterling, por el hecho de haber asistido y egresado como ellos de la ENBA, además en conexión con Santana, Asdrúbal, Conde-

Roberto Flores | Rostro | Tinta/papel | 18 x 24 cms. | 1969 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Roberto Flores | Serie Blanca | Óleo/tela | 60 x 50 cms. | 1996 | Col. Ceballos Estrella.

sito y Oviedo, por asumir la dicción expresionista y también arrojo militante, vale traer a colación a Jesusa Castillo, conocida con el nombre Soucy de Pellerano, quien se proyecta como una importante artista mujer.

SOUCY DE PELLERANO nació en Santo Domingo en 1928, residiendo desde niña en Puerto Plata donde recibe la primera orientación artística en la academia local de Rafael Arzeno (1945-46) y también cursa el bachillerato. Al decidir hacerse profesional se ubicaba en la ciudad nativa, ingresando en la Universidad Estatal en donde asume la carrera de Farmacia y Ciencias Químicas. En una entrevista que le concede a Giovanni Ferrúa, ella narra su experiencia formativa y humana. Sus palabras y las de Ferrúa se entremezclan: «Cuando estudiaba en la capital, para no pedirle dinero a sus padres que entonces vivían en Puerto Plata, se defendía rifando entre sus amistades y



compañeros de estudios, cuadros pintados por ella. Y aunque rifó bodegones, paisajes y flores, las pinturas que más beneficios le dieron fueron cuadros de la Virgen de Altigracia: «Cada vez que rifaba un cuadro de la madre espiritual del pueblo dominicano, la lista de cien números se me llenaba en dos o tres días. (...) Otra actividad fue la postería, que, por igual, la ayudó a aumentar su presupuesto, tanto de vida de soltera como de casada.

Soucy de Pellerano | Naturaleza muerta | Óleo/tela | 17 x 20 cms. | 1947 | Col. Ceballos Estrella.

La artista que antes de casarse se graduó de doctora en Farmacia y Ciencias (...) dijo que después de tres años de trabajar en esa profesión se convenció de que mi verdadera profesión es la pintura. (...) Luego estudió seis meses con Noemí Mella y cuatro más con Pina Melero, pero, según sus palabras, lo que más benefició le aportó en su carrera fue «el año que pasé como alumna de Paul Giudicelli. (...) Paul me dio sus ojos para ver no solamente los colores, sino también las estructuras y apreciar el concepto de lo que es el arte moderno(...)». En el 1965, siendo todavía una pintora que comenzaba a darse a conocer (...) expuso junto a destacados profesionales, en exposiciones organizadas por el Frente Cultural y el Club Cultural Tito Marte. (...) Nunca estuvo engréda por figurar en compañía de los ya consagrados, por lo que se inscribió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la que estudió dos años». 440

440
Ferrúa, Giovanni
El Caribe, julio 24
de 1980.

441
Declaración de la
pintora a quien
suscribe, abril
del 2001.



Fue Hernández Ortega quien estimuló a Soucy de Pellerano para que completara su formación en la ENBA, 441 realizando estudios avanzados con García Villena y Liz, en dibujo; Colson, en pintura; Prats Ventós, en escultura y Cruz en talla. Estos estudios complementarios son tomados en cuenta en el momento que realiza su primera individual (1967), «por la influencia que tal diversidad ha ejercido», anota Valldeperes, quien traza el recorrido de la pintora desde su inicio hasta la muestra personal celebrada en el

Soucy de Pellerano | Bodegón | Óleo/tela | 69 x 109.2 cms. | Sin fecha | Col. Banco Central de la República Dominicana.

Instituto Cultural Domínico-Americano en donde exhibe acuarelas, dibujos, esculturas y sobre todo pinturas»./ El citado crítico señala que Soucy ha sido expositora de colectivas desde 1963 hasta 1967, estableciendo que «desde una forma tradicional, estrictamente académica ha evolucionado hasta la descomposición formal que revelan sus pinturas actuales», ofreciendo un planteamiento que, si bien no es definitivo, ofrece las posibilidades de la artista. Él observa que Soucy de Pellerano es fundamentalmente pintora que «adopta para sus manifestaciones las expresiones varoniles más desgarradas y violentas, lo que no deja de ser motivo de sorpresa en un artista cuya obra (...) no ofrece confusión». Valdeperes se refiere exclusivamente al conjunto de obras de esta primera muestra, en el cual lo más singular «es la serie de pinturas bravías, enérgicas, enigmáticas, arrebatadas en su trazo, descompuestas en su forma, sumamente bosquejadas en grandes



Soucy de Pellerano. La virgen del espejo morado (fragmento) Óleo/tela. 56 x 121.8 cms. 1970. Col. Banco Central de la República Dominicana.

manchones desprovistos de todo alarde técnico, virulentas y arbitrarias en su coloraciones, algunas veces tendientes al monocromismo y raramente acordes con el descriptivismo del color local./ Estas pinturas, muchas de las cuales muestran un natural empuje dentro de un sustancial expresionismo, nos revelan a una artista que pinta por su propio y solo impulso, obedeciendo a una lógica expansión sentimental (...), un sentido digno de consideración...».⁴⁴²

Indudablemente, en la autonomía discursiva que manifiesta Soucy de Pellerano, la influencia de Giudicelli era una marca espiritual, un nexo de libertad cromática, de las formas y del concepto. Autodefiniéndose, «ella se encasilla dentro del expresionismo abstracto, con algo de la nueva figuración». En cierta manera la definición de sí misma, de su estilística, reitera la relación con el maestro que la hace entrar en la contemporaneidad pictórica.

⁴⁴²
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
diciembre 2 de
1967, pág. 5-A.



Soucy de Pellerano. Paisaje de la ciudad de oro (fragmento) Óleo/tela. 63.5 x 122 cms. 1970. Col. Banco Central de la República Dominicana.

Con una personalidad artística «recia y acusada», como se le ha definido; caracterizada por una búsqueda permanente y entusiasta, la obra de Soucy es fácil de seguir, tomando en cuenta su permanente participación en exposiciones colectivas y bienales, así como a través de las individuales que realiza. En la tercera exposición que celebró en 1970, en la Galería Olimpia, deja a un lado la agresividad casi caótica de sus temas más expresivos, así como el desbordamiento de sus colores, para dar una nueva visión pictórica, reorganizada dentro de un expresionismo cercano a una figuración geometrizable. En esta nueva visión, sus colores depuran y serenan las arrebatadas imágenes que trascienden, mediante un elocuente simbolismo de sus formas mitológicas, hacia una concordancia de luminosidad trópico-insular. Introduce el collage traslúcido sobre fondos negros, renunciando al exuberante color, pero sin abandonar en cambio, enteramente, el afán expresivo, «buscando



aún la expresividad en la deformación de la línea y del pretexto objetivo que no ha sido rechazado. (...) La dinámica interna de los diseños que crea la artista en este período actual de su evolución consigue, a través de espesa condensación de formas, sugerir hondas tensiones en las que se capta el dramático simbolismo de un parcialmente contenido afán de erosión». La obra posterior de la pintora expresará nuevos cambios, una transformación en términos radicales en lo concerniente a visión y recursos de materiales.

Soucy de Pellerano | Invocación | Óleo/tela | 68.5 x 119.5 cms. | 1971 | Col. Familia De los Santos.



Soucy de Pellerano | Personajes Nº 2 | Mixta/collage/cartulina | 91.5 x 61.1 cms. | 1972 | Col. Familia De los Santos.

3 | 5 La disgregación pronunciativa en un tercer núcleo



Además de los artistas que encabezaban los inicios y el segundo quinquenio de la década del sesenta, aparecen otros que se asocian al quehacer de la plástica desde diferentes canales de la vida cultural de la sociedad. Algunos son egresados de Bellas Artes que, como centro fundamental de formación, domina en la aportación del recurso humano que se juega la trascendencia, bien perdiéndose en campos del anonimato después de una formación sistemática, bien tendiendo a buscar definiciones personales que le permiten obtener el reconocimiento público. Uno de los últimos egresados de la ENBA, ya citado por asociarse a la Academia Alfred, es Roberto Flores, egresado en 1969. En este mismo año y con anterioridad se gradúan otros compañero de generación: José Perdomo, Julita de Guerra, Nancy Rosado, José Ramón Rotellini, José Félix Moya,....

Roberto Ceballos | Caserío del este | Mixta/tela | 85.5 x 126 cms. | 1970 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Frente al canal de los egresados de la Escuela Nacional se sitúan varias individualidades, de condición más o menos autodidacta, que emergen –casi todos– asociados a la militancia grupal que aparece en el proceso de la década como fórmula prevaleciente. Entre estas individualidades puede citarse a Angel Haché, Armando Menicucci, Adolfo Piantini, Orlando Menicucci, Danicel, Roberto Ceballos, Nonora Fondeur, Frinette Torres y Daniel Henríquez, quienes además mayoritariamente se proyectan desde el interior del país, lo cual representa un canal del núcleo de la generación que se enfoca. Específicamente, desde la cantera artística que representa el ámbito de Santiago también se proyectan, entre otros, Rosa Idalia García y Cuquito Peña.

Santiago no es la única provincia que aporta local o nacionalmente algunas individualidades que ofrecen la constancia de hacerse reconocer artísticamente. A propósito, se trae a colación los siguientes nombres provinciales: Clara Pichardo (Moca), Euridice Canaán (San Francisco de Macorís), Carlos Lora y Justo Susana (La Vega) y Jorge Severino (Puerto Plata), los cuales tienen en común, como rasgo marcadísimo, el porte de pintores autodidactas en su mayoría. Ellos dan lugar a la aparición de un cuarto canal moviéndose en un proceso de apertura democrática y socio-cultural; al autodidactismo generacional se asocian también Giovanni Ferrúa, Josefina Romano Pou y Geo Ripley. La militancia grupal proyecta a muchos de los pintores autodidactas que reciben el apoyo de instancias universitarias (Ceballos, Henríquez, Orlando Menicucci,...), así como la atención de la crítica reconocida (Clara Pichardo, Ferrúa, Piantini,...), en tanto otros reciben el gran estímulo de ser premiados en concursos de arte, como ocurre con Ripley, Romano Pou y Severino, quienes comienzan a ser conocidos a partir de las distinciones que obtienen en el Concurso de Arte E. León Jimenes. En una de las ediciones de este certamen fue premiado también Cristian Martínez (Crismar), en quien se da la doble formación conseguida en el país natal y en el exterior, aspecto al que también se vinculan León Bosch, Antonio Guadalupe y Tomás López Ramos, quienes completan el último núcleo que se contabiliza en la generación pertinente.

Con la correspondiente excepcionalidad, las individualidades que se han mencionado ofrecen el espectro colectivo de no ceñirse a lo más dominante de la visualidad del arte dominicano de la década. En primer lugar, no son partidarios en absoluto de la dicción expresionista reforzada en la figuración (Bidó, Lepe, Elsa Núñez, Condecito, Oviado, Santana, Asdrúbal,...), ni de la metamorfosis semiabstracta (Gontier, Thimo, De Pellerano...), tampoco de la abstracción pura (Suro, Peña Defilló, Guillo Pérez,...), y no se ciñen a los poderosos discursos de tres grandes e influyentes maestros que sientan cátedra en el país: Colson, Giudicelli y Hernández Ortega, los cuales, además, aparcelan sus

influencias en los artistas jóvenes, de manera directa e indirecta, sobre todo en el polo capitalino.

Una característica general observable en los integrantes que se abordarán es que no ofrecen colectivamente la problemática social que asumen artistas como Lepe, Bidó, Oviedo,... La variedad estilística y pronunciativa domina en este nuevo núcleo, que además un tanto disperso en la localización ya que sus miembros laboran en medios diferentes y proyectan presencia incluso desde el exterior. Empero, es necesario aclarar que la variedad pronunciativa, excluyente del expresionismo y del asunto social es más aparente que real, ya que el escultor José Ramón Rotellini es un extraordinario representante de lo uno y de lo otro, al igual que Angel Haché, Piantini, Clara Pichardo y varios de los nuevos pintores santiaguenses (Orlando Menicucci y Danicel), los cuales se



443
Giudicelli, Ángel, hijo del pintor, había trasladado pinturas, cerámicas, dibujos y apuntes a su hogar de Santiago, herencia del padre fallecido en 1965.

vuelcan hacia una pintura no costumbrista o provinciana cuando descubren en el medio santiaguense una amplia colección de las obras de Giudicelli, 443 frecuentan la apretada pinacoteca del poeta Incháustegui Cabral, con excelentes obras, entre ellas de Hernández Ortega, Eligio Pichardo, Faxas, beneficiándose, además, de los contenidos expositivos del Concurso Eduardo León Jimenes con varias ediciones a partir de 1964, ya que se trata de un evento de celebración anual.

Armando Menicucci | Demasiados círculos en esta gran tensión azul | Mixta/cartón piedra | 72 x 101.5 cms. | 1970 | Col. Privada.

¿Por qué muchos pintores de la generación de 1960 no son adeptos al discurso socio-expresionista que sobre todo cobra fuerza con la insurrección de 1965? La no afiliación a una determinada estética en un momento histórico y en una realidad específica, como era la sociedad dominicana en el decenio de 1960, tiene explicación en la condición clasista, en la formación ideológica, también en el compromiso militante y en la experiencia vivencial que se tiene como añadidura de toda condición. Con rara excepción, todos los artistas de valía que emergen entre 1959 y 1965, inclusive, no sólo responden a una condición social llena de limitaciones (Bidó, Condesito, Oviedo,...) sino que revelan una temática de violencia e inseguridad que no termina con el tiranicidio, sino que prosigue en la vorágine sociopolítica del decenio de 1960. Los artistas más impactados por tales experiencias no pueden eludirla, como muchos de ellos tampoco pueden evadir el vínculo entre compromiso, doctrina y arte en un proceso en el que el desposeído social y el obrero egresan como temario iconográfico mucho más crudo y más real en la pronunciación expresionista. Pero frente a esta cobertura que puede hacer pensar en el «realismo socialista», se colocan otras maneras lingüísticas que pueden ser calificadas de «no comprometidas», para poder abordar las individualidades que restan.

Debe insistirse en que la oposición que manifiestan los artistas de diferentes lenguajes o «no comprometidos claramente con la problemática social» guarda relación con el individualismo pictórico que se expresa en cualquier parte del mundo donde el arte no es creado mediante pautas impuestas por situaciones colectivas e ideológicas, o por fuerzas totalitarias a la manera de los antiguos imperios orientales o del sistema soviético; y aun cuando ello sucediere por las demandas que impone modernamente el mercado, el hombre de arte se reserva un derecho congénito a su capacidad y temperamento creador de aportar su individualidad haciendo de la creación un acto de libertad. Es normal entonces que los pintores que se reúnen en el tercer núcleo, apoyándose en opciones personales, incluso en señales estéticas del exterior, ofrezcan esta disgregación en una etapa (1965-1970) en la que corre mucha tinta que discute la naturaleza y el fin del arte en la sociedad dominicana.

Varias de las individualidades que se enfocan a seguidas ya se habían registrado expositivamente cuando Ramón Oviedo comienza a ser reconocido desde el seno revolucionario. Es el caso de GIOVANNI FER RÚA, quien no solamente monta una de las primeras exposiciones al concluir la Guerra de Abril, sino que mucho antes, en el 1963, ya se había presentado como una curiosa personalidad que se movía en diferentes áreas, incluyendo la pictórica. Descendiente de una reconocida familia de diseñadores gráfi-

444
Valdeperes,
Manuel. *El Caribe*,
agosto
1º de 1963.

cos, él celebra una individual en el Caribe Gift Shop. «La Pintura como Hobby» es el título que asocia una diversidad de obras (acuarelas, dibujo y pintura), variada también en los lenguajes (realismo, impresionismo, subjetivismo figurativo y abstracción pura) en la que el móvil es satisfacerse a sí mismo, es decir, valerse del arte como pasatiempo. **444** Aunque autodidacta, Ferrúa recibió orientación de Gilberto Fernández Díez y por algunos meses asistió a la ENBA. **445**

445
Ferrúa, Giovanni,
citado en
El Caribe, noviem-
bre 29 de 1973,
Pág. 18.

A Giovanni Ferrúa, incursionista de diferentes mundos intelectuales, se le ha considerado un «terrible» artísticamente. Ese don de «enfant terrible», apreciado por Suro, concuerda con su temperamento emocional, inquieto, verbalista, extrovertido, multifacético, todo lo cual en pintura queda traducido a un fluctuante snobismo que le ha hecho realizar obras surrealistas, como ocurrió en su exposición «Freud 67», como

446
Contín Aybar,
Pedro René.
Listín Diario,
noviembre
13 de 1965.



obra-objeto en su muestra de Arte Pop, que le llevó a ser el primero en acudir a esta corriente, surgida simultáneamente en Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica. Comentando la muestra que celebró en noviembre de 1965, escribió Contín Aybar que «por su expresión es la obra de un aficionado fervoroso, sin intención de proclamarse todavía artista consagrado. Aunque no es simplemente un juego ingenioso, su obra Pop es principalmente, forma de buen humor». **446** «Exposición rebelde» la

Giovanni Ferrúa Dos de ellas Dibujo/papel 1973 Reproducido de *El Nacional* de ¡Ahora!, 3-1-1974.

Giovanni Ferrúa Una de ellas Dibujo/papel 1973 Reproducido de *El Nacional* de ¡Ahora!, 3-1-1974

considera Valdeperes al poner al descubierto la tentativa de penetrar el hombre en su ambiente más vulgar, en su actitud cotidiana más corriente». El crítico pondera la oportunidad que ofrece el joven pintor de ofrecerle al público la oportunidad de acercarse al Pop-Art (arte de la vulgarización) que no es tan vulgar ni tan superficial como algunos creen». **447**

447
Valdeperes,
Manuel. *El Caribe*,
noviembre
13 de 1965.

Ferrúa vive por un tiempo en los Estados Unidos. Al retornar a Santo Domingo realizó su quinta individual en la Galería Auffant. En la mayoría de sus cuadros ejecutados en blanco y negro, con los que declara seguir los dibujos de Jan Parker, se ceñía a una «síntesis abstracta con pequeños recuerdos de la realidad, en un geometrismo quasi-surrealista, pero más bien ubicado en el mundo de la abstracción y de la idea». **448**

448
Suro, Darío.
El Nacional,
enero 3 de 1974,
Pág. 27.



Giovanni Ferrúa El sadista Dibujo/papel 1967 Reproducido de *El Caribe*, 8-4-1967.

449

Valdeperes,
Manuel. *El Caribe*,
abril 8 de 1967.

450

Idem, *El Caribe*,
junio 4 de 1966.

451

Idem, *El Caribe*,
septiembre
9 de 1967.

452

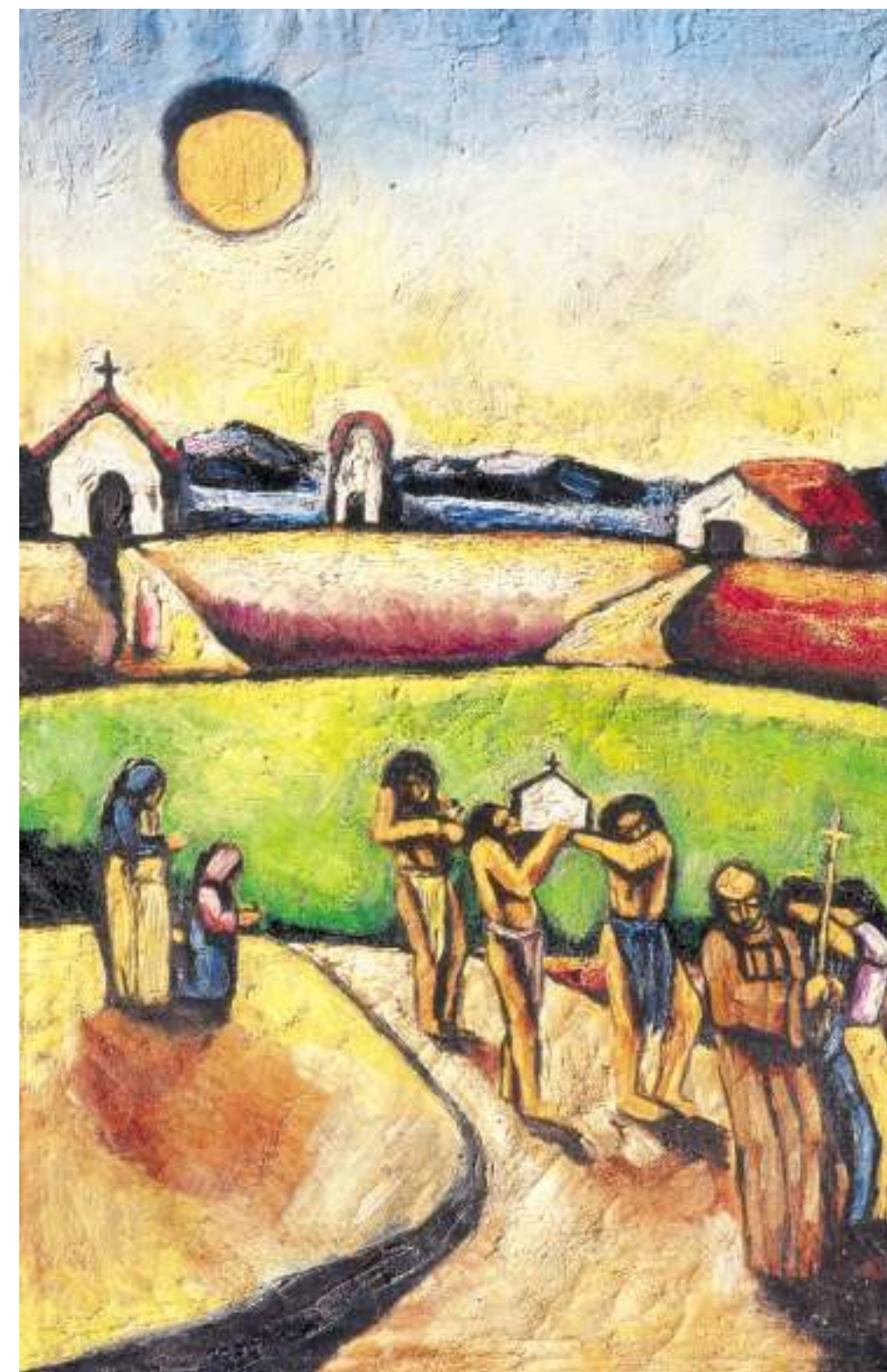
Piantini, Adolfo
citado en *Revista*
¡Ahora! Nº 194,
agosto 28 de
1967.

Esta muestra tiene el precedente de la individual «Freud 67», en la que Ferrúa exhibe una colección de 30 dibujos realizados «al compás, regla y gaucha», sin asuntos comunicantes excepto las líneas y las manchas de color. 449 En este año 1967 también presentan individuales los pintores Angel Haché, Adolfo Piantini, José Félix Moya, Cristian Martínez (Crismar), Margarita de Ferrán. Dos de ellos se asociaron a un grupo de trece aficionados que concurren a una muestra auspiciada por el grupo «La Máscara», y la cual fue celebrada en junio de 1966 en la Galería Auffant. Esta muestra tuvo un carácter de concurso, pues a Adolfo Piantini, al igual que Angel Haché se le otorgaron dos de los cuatro premios concedidos por un jurado integrado por Aquiles Azar, Elsa Núñez, Lepe y Cándido Bidó. Para ese año, eran estos jóvenes premiados pintores en embrión, con una obra empírica en la que se advierten las lógicas influencias recibidas o, más exactamente, absorbidas a través de un natural sentido admirativo». 450 A Haché y a Piantini se les concedió el derecho de concurrir al siguiente concurso organizado por el mismo grupo. Celebrado en la Galería Olimpia (1967), ellos presentaron tres obras cada uno en las que se apreció las huellas del oficio aprendido y «una más definida orientación de la vocación creadora». 451 Los dos jóvenes, inicialmente autodidactas, habían recibido orientaciones de artistas profesionales.

ADOLFO PIANTINI había participado en la expo-concurso de «La Máscara» y había registrado incluso su primera individual cuando vuelve a exponer personalmente en 1967. La primera presentación (1966) la celebró cuando sus compañeros de APEC lo instaron a presentar un conjunto de acuarelas y óleos que tenía guardado y que había realizado como autodidacta. La reacción del público lo impulsó a dedicarse al conocimiento y estudio de la pintura. El crítico Contín Aybar enjuició con rudeza su inmadurez pictórica alentándolo, no obstante, para que prosiguiera en el camino trazado. 452

Nacido en 1946, la segunda muestra individual que registra Piantini en el Centro Cultural Dominicano-Americano (Santo Domingo 1967) ofrece adhesión a unos temas figurativos de carácter expresionista con fuertes y pronunciadas líneas negras que completan un cromatismo prevaleciente de rojo y violeta. A la par que celebra individuales y participa en colectivas, asiste durante un año a la ENBA, se inscribe en la academia que estableció Hernández Ortega, la que frecuenta también durante un año, marchándose a Nueva York en donde se matricula en «Art Student League».

De acuerdo a Suro, hay en el carácter de Piantini «una refinada sensibilidad de su visión directa que le hace percatarse de las más quintaesenciales cualidades del objeto



Adolfo Piantini | Entierro | Óleo/tela | 83 x 61.5 cms. | 1971 | Col. Familia De los Santos.

453
Suro, Darío
Arte Dominicano,
Pág. 157.

454
Peña Defilló,
Fernando.
El Caribe, suplemento agosto
14 de 1971.

455
Bass, Alberto
La Noticia, suplemento octubre
10 de 1982.

(...), que ve de manera rotundamente pictórica». **453** Hay también una búsqueda incansable de lograr una posición definitiva en la expresión, influida primordialmente por la tónica y el estilo de Georges Rouault, pintor expresionista francés (1871-1958); esta influencia sería visible una vez dejara el cierto tenebrismo en el que hace contacto con Elsa Nuñez y que es muy elocuente en su premiada obra «Adán y Eva» (1966). Pero apegado a Rouault es que la paleta de Piantini logró una cierta maduración y planteamiento personal, como ocurre en sus obras expuestas en la quinta individual que celebró en la Galería Proyecta, en 1971, y cuyo tema, inspirado en la historia del Cacique Enriquillo, nos narra diferentes acontecimientos de la vida del héroe, así como el ambiente en que se desarrollaron. En gran parte de estas obras «mezcla Piantini intencionalmente diferentes épocas históricas y vemos a Cristo y a solda-



dos romanos representando papeles de la historia patria en acertado simbolismo». Toda esta narración es expuesta con una fuerte agresividad cromática en armonía «con el esqueleto formal de sus composiciones, a pocos pasos de un deliberado primitivismo». **454** Hacia la década 1970 la oratoria visual de Adolfo Piantini constituye el estudio pictórico de lo marginal, **455** con profusa utilización de collage, desembocando luego en postulados de la neofiguración local.

Adolfo Piantini | Muchacho en la playa | Mixta/tela | 91.5 x 68 cms. | 1980 | Col. Banco Central de la República Dominicana.
Adolfo Piantini | Sin título | Acrílica/papel | 62 x 48 cms. | 1986 | Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

Relacionado grupalmente con Piantini, **ÁNGEL HACHÉ** podría ser considerado como uno de esos casos excepcionales, en los que convergen sin limitaciones dos difíciles ramas del arte: teatro y pintura, a las cuales se dedica, sintiendo más preferencia por lo primero que por lo segundo como él mismo ha declarado al decir: «Me siento más actor que pintor». **456**

Autodidacta por no asistir a un centro formativo como la ENBA, él nació en San Pedro de Macorís en 1943, se matriculó en la Escuela de Arquitectura de la UASD en donde estudia hasta el tercer año de la carrera, recibiendo clases de Domingo Liz. Durante un año asiste a la academia de Hernández Ortega. Aunque celebra con Thimo Pimentel una exposición en 1963 y una obra suya, «Desolación», fue premiada en 1966, no es hasta un año después que monta una individual en la Galería Olimpia, la cual recibe

456
Haché, Ángel,
referido por
Danilo Rodríguez,
Listín Diario, junio
25 de 1973.



Adolfo Piantini | Mujer leyendo | Mixta/masonite | 71 x 69 cms. | 1971 | Col. Román Ramos.

457
Pérez, Virgilio Antonio, presentación Catálogo Ángel Haché, 1967.

458
Contín Aybar, Pedro René. Listín Diario, 1967, texto en catálogo de Ángel Haché, noviembre 26 de 1985.

una favorable acogida crítica. En ella «la figura humana, el ser en su más recóndita esencia, es la motivación y temática de su pintura y aunque esté presente la angustia humana, Ángel Haché la envuelve en poesía y ternura, sin asomarse a la dureza y crueldad de otros pintores expresionista». **457** A este juicio, vertido en la presentación del catálogo, se añaden las opiniones de los principales críticos de la época, Contín Aybar y Valleperes. «Dotes de observación –opina el primero– sentido del color, valoración de masas, equilibrio de figura, determinismo poético, todo esto se advierte en la primera exposición de Ángel Haché». **458** El segundo crítico escribe que, en suma, «el artista se nos muestra, dentro de su posición actual de búsqueda y de síntesis –de hallazgo del propio lenguaje–, variado, luminoso y optimista, cuando su obra ofrece la deliberada intención de apartarse de las zonas sobrias para extraer de su trazado una rara y envolven-



Ángel Haché Retrato de Elsa Núñez Acrílica/tela 18.5 x 18.5 cms. 1987 Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

te poesía. Expresionismo dramático y expresionismo abstracto se pronuncian en muchas obras, pero siempre optimista, como en sus retratos contundentes, pujantes y sustanciosos en dibujo y color». **459**

Las obras de Ángel Haché, además de sus dos o tres muestras individuales, se inscriben en exposiciones que realiza en compañía de otros jóvenes pintores. A fines de 1967 se fue a España, tomando un curso libre en la academia de San Fernando, Madrid; exponiendo en el Instituto de Cultura Hispánica, en el Colegio Mayor de Guadalupe y en la Galería Forum, junto a José Miura y Elsa Núñez, con quien se compromete en matrimonio en 1973. Su obra, permanentemente aferrada a la figuración, al realismo y al retrato, también se apoya con gran dominio en la acuarela, sin prescindir de otros procedimientos pictóricos en un período venidero.

459
Valleperes, Manuel. El Caribe, abril 8 de 1967.



Frente al expresionismo que acusan los primeros discursos de Ángel Haché y Adolfo Piantini, se coloca la pronunciación surrealista de José Félix Moya, quien inicia su formación artística en Bellas Artes de La Vega, continuando en la Escuela Nacional de Santo Domingo. Expone por primera vez en una muestra colectiva celebrada en 1964. Fue la exposición que organizó la Asociación de Estudiantes de la ENBA, montada en el sótano del Edificio Baquero.

Ángel Haché Ángel Caín y Ángel Abel Acuarela/papel 34 x 24 cms. 1973 Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

Ángel Haché El ángel que bajó a la tierra Acuarela/tinta/papel 24 x 34 cms. 1973 Col. Ángel Haché y Elsa Núñez.

460
Idem, El Caribe,
noviembre
18 de 1967.

JOSÉ FÉLIX MOYA, natural de Sánchez, realizó su primera exposición en 1967. Las veintiuna obras que formaron la individual exhibida en el Instituto Domínico-Americano, lo situaron en el surrealismo, tendencia que en la manifestación del arte dominicano registra contados seguidores desde que Eugenio Fernández Granell realizara la primera muestra en el país, ajustado a esta escuela. Después de Fernández Granell, pintores nativos claramente surrealistas son Jorge Noceda, Oscar Luis Romero e Iván Tovar, aparte de otros que con algunas obras enfilan durante los años del 1950 y 1960 en la corriente del teórico Andrés Bretón, en la que sobresalen Salvador Dalí, Tanguy, Magritte, Miró y el chileno Matta, entre otros importantes pintores.

Visto como una excelente promesa dentro del difícil campo del surrealismo, **460** en el conjunto de los 21 cuadros al óleo que presenta en la primera muestra personal, José Félix



José Félix Moya | Redención y caída del ser | Acrílica/tela | 34 x 41 cms. | 1981 | Col. Manuel Salvador Gautier.

Moya asume una visión alucinada y nostálgica para darnos, mediante actos de trascendencia onírica, la vivencia del misterio en una emanación de su dibujo mágico y de la sensibilidad de sus colores cálidamente depurados y refrescantes. Sus lienzos «Homenaje a Pitágoras», «El Triunfo de la Muerte», «Necropsia Mental», «Galipote Dominicano», «Vértigo Desde el Subsuelo», además de responder a una preocupación intelectualizada, ponen de manifiesto la sumisión de su pincel a esta corriente, a pesar de que, cuando realizó su primera individual, se pensó que era demasiado joven para que el surrealismo fuera su camino definitivo. Tal vez aludiendo a algunos de esos cuadros exhibidos Contín Aybar resalta que el pintor «tiene una imaginación caldeada por el afán de buscar el equilibrio (...) en diversas y opuestas figuras, manejando con soltura los llamados colores fríos, además se nota complacencia en la fabricación de monstruos, cierta sensación por lo inerte y lo macabro». **461**

461
Contín Aybar,
Pedro René, cita
en Catálogo de
José Félix Moya,
diciembre
7 de 1983.



Siempre fiel como en, la primera muestra, sigue en la misma línea del surrealismo: analítico, espiritual e íntimo, José Félix Moya es un pintor muy sugerente. Los sueños, las visiones introspectivas y las metáforas plásticas están conseguidos en su discurso sin ningún desenfado convulsivo, agobiante, trágico o lastimoso. Las sugerencias se hacen elocuentes en transposiciones oníricas y en correspondencia con el nativismo de un pintor que se aparta de los lineamientos pictóricos que predominan en su sociedad,

José Félix Moya | Meditación en azul del Cristo trascendido | Acrílica/tela | 81.3 x 101.5 cms. | 1997 | Col. Ceballos Estrella.

especialmente del vocablo expresionista, tan acusado en la generación a la que pertenece.

Otro artista que se disgrega radicalmente de la oratoria emocional y comprometida es **CRISTIAN MARTÍNEZ**, quien nace en la ciudad capital del país en 1939. Conocido con el seudónimo artístico Crismar, inició sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, cursando carrera además en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Después de egresar de la UASD realizó estudios complementarios en Italia, donde reside por más de seis años, exponiendo en Roma, Brescia y Bergamo. En el país obtuvo un segundo premio de pintura en el Concurso de Arte E. León Jimenes correspondiente al 1967, año en el cual registra la primera individual que celebra en el lar nativo.



Montada en el Palacio de Bellas Artes, la exhibición da lugar al siguiente comentario: «como él ha advertido, la exposición de Crismar comprende dos temáticas que, a pesar de la aparente diferencia, se complementan: los cuadros simples, de efectos ópticos, donde enfoca al individuo con sus proyecciones intelectuales y sus aspiraciones, y los grandes paneles en los que el hombre es presentado en su intento de revivir lo que todavía le queda de espíritu creador, de alma individual (...) la mayor parte de la pintura que



462
Valleperes,
Manuel.
El Caribe,
septiembre
de 1967.

exhibe es una visión mística, esotérica y tétrica del hombre. La realidad visible y material del sujeto humano y la realidad dinámica interior, se revelan en un discurso asociado a la nueva figuración italiana». 462 Con un manejo ultramoderno desde el punto de vista de la propuesta visual, resuelta en paneles de plexiglás, cuadriculados, ensamblados y con espacios abiertos que originan la penetración del medio ambiente. «El Brujo» y «Lamento Final» resultan buenos ejemplos de ese tratamiento.

El ejercicio de Crismar se desenvuelve lo mismo en el campo de la Arquitectura y de la pintura, como el de la fotografía, la gráfica y la escultura. Ha elaborado obras que se sitúan en lugares públicos: el móvil unicinético «Las Tres Culturas» (Biblioteca Nacional); los murales flotantes realizados en plexiglás (Aeropuerto Internacional de las Américas); la esculpto-fuente «La Rosa de los Vientos» (Plaza de la Cultura de Santo



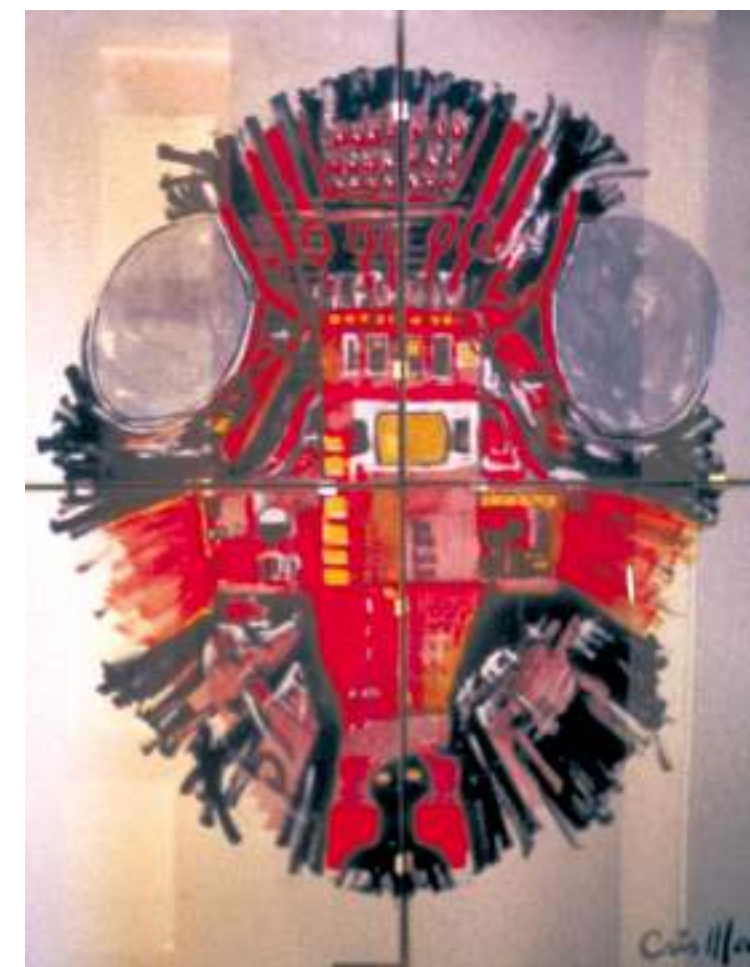
Domingo). En su inventario cabe mencionar una poderosa pintura que sirvió como decorado-mural de la ópera «Fidelio» montada en el Teatro de Bellas Artes de la ciudad Capital, e igualmente un mural localizado en el Banco Central de la República Dominicana.

Al igual que Crismar, otros artistas comienzan a ser enfocados por los críticos, a partir de las participaciones en certámenes de arte, lo cual permite enfocar a un grupo de mu-

Cristian Martínez Alegoría a la economía Acrílico/plexiglas 202 x 366 cms. 1978 Col. Banco Central de la República Dominicana.

jes pintoras: Josefina Romano Pou, Clara Pichardo de Frías, Isa de Peña, Julita Sánchez, Margarita Rosa Guerra y Eurídice Canaán.

JOSEFINA ROMANO POU se asocia a diferentes círculos de la ciudad capital en donde nace en 1920. Mujer madura y soltera, de por vida era conocida en el campo de la poesía femenina de corte intimista, e igualmente incursiona en la pintura presentando por primera vez sus trabajos en una colectiva celebrada en la ciudad capital, en 1966. En el Concurso de Arte E. León Jimenes correspondiente a 1967, obtiene el primer premio de dibujo, siendo galardonada con el tercer premio de pintura en la celebración del siguiente concurso de la misma firma industrial, registrado en 1968. Además de pintar, realizaba esculturas en miniatura, usando tizas y empleando palillos o alfileres para conseguir las formas.



Cristian Martínez Cápsula espacial Mixta/papel 92.5 x 116 cms. 1967 Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

463
Ibarra, Aída,
Listín Diario,
julio 7 de 1988.

Pintora autodidacta, esbozaba sus trabajos «mayormente con los dedos» y para ello utilizaba diferentes materiales. Al comentar su obra, la también pintora Aída Ibarra señaló: «Nada banal hay en ella, estas composiciones no tienen huecos ni espacios mal ocupados. Como siempre, su inspiración es libre, sin reglas que seguir. He constatado que no es obstinada en sus experiencias. Dije ya que es un espíritu de muchos caminos y por ellos anda». 463 Josefina Romano Pou confesaba que se había iniciado como pintora al mismo tiempo figurativa y abstracta. Participante habitual de colectivas, registró cuatro exposiciones individuales varios años antes de su fallecimiento ocurrido en 1980.

Autodidacta como Romano Pou, pero mucho más militante como mujer expositora durante la década 1960, Clara Pichardo de Frías, mereció la distinción de que obras su-



Josefina Romano Pou | La niña | Gouache/papel | 50 x 64 cms. | 1967 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

yas fueran seleccionadas para figurar en exposiciones colectivas de importancia. Al mismo tiempo que registra varias individuales: La primera en el Instituto Domínico-Americano (agosto 1968), la segunda en el Banco de Reservas (octubre 1969), la tercera presentada en Moca, la ciudad natal (Febrero 1969) y la cuarta en la Casa de España (mayo de 1969).

CLARA PICHARDO DE FRÍAS, mocana nacida en la década de 1940, fue merecedora de la atención crítica de Valdeperes, quien ponderó su oratoria expositiva en colectivas e individuales. Él señala que la pintora, quizás sin proponérselo, «cae dentro de un expresionismo *sui generis* en el que prevalece el desgarramiento interior de los personajes que presenta, vistos éstos a través del desgarramiento interior de la artista (...). Ella misma revela que comenzó a pintar en octubre de 1966, que no pinta



por pintar sino que pinta por decir (...) gráficamente algo que afecta su sensibilidad de mujer». En su producción abundan los temas de personajes compungidos: «Depresión Ansiosa» (óleo 1967), «El Carbonero» (óleo 1968), «Madre e Hijo» (óleo 1969) e igualmente paisajes que enfocan la soledad espacial, el abandono, «Las Ruinas» (óleo 1968).

Otras dos mujeres: Isa de Peña y Julita Sánchez se diferencian frente a la Romano Pou

Josefina Romano Pou | La indiscreta | Acrilica/papel | 69 x 49 cms. | 1968 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Josefina Romano Pou | Flores | Óleo/cartón | 58 x 46 cms. | 1974 | Col. Julia Cabral de Thomén.

464
Idem, El Caribe,
enero 31 de 1965.

465
Currículum de
Isa de Peña en
Catálogo XIII
Bienal de Artes
plásticas, 1974.

y a Clara Pichardo, por una formación adquirida en la ENBA, por apariciones expositivas esporádicas y por asumir la docencia artística con todas las limitaciones y riegos que la tarea entraña en términos de la personal producción pictórica. Isa de Peña, oriunda de Santo Domingo (n. 1944) y graduada en la Escuela Nacional en 1961, fue una de las tres pintoras admitidas en el «Salón Esso» para artistas jóvenes (enero 1965), presentando una obra titulada «Los Desocupados», de honda ternura. **464** En 1964 obtuvo un premio de la Alianza Francesa, señalándose en su currículum la celebración de dos exposiciones individuales. **465** Activa en la década del 1970, se dedica al magisterio pictórico con especialidad en el arte para infantes.

JULIA SÁNCHEZ nace en Puerto Rico en 1914, cursando en este país los primeros estudios en arte, que continúa en Santo Domingo en donde se ubica al contraer ma-



trimonio y formar familia con Ignacio Guerra. Graduada en la Escuela Nacional y a la par que ejecuta una obra pictórica realista, establece en su casa una escuela particular (1966) de la que fluye un gran número de alumnos que la obligan a pensar en una academia de mayor alcance formativo. Con los auspicios de APEC y la colaboración con artistas de importancia: Prats Ventós, Soucy de Pellerano y García Villenas, entre otros, «inaugura la Escuela de Arte en el año 1969, que ha producido artistas de la talla de Fre-

Julia Sánchez Fachada amarilla | Acuarela/papel | 59 x 44 cms. | 1978 | Col. Banco Popular.

Julia Sánchez Para la novia | Óleo/tela | 80 x 60 cms. | 1965 | Col. Milagros de Heinsen.

die Cabral, Amaya Salazar (...), Myrna Guerrero, etc.» **466** Durante varios años dirige dicha escuela en la que es docente y de la que se aparta para organizar el primer Festival de la Pintura Infantil que promueve el arte entre los niños dominicanos, proyectándolo en certámenes internacionales. **467**

Pintora inseparable de un ejercicio docente, Julita de Guerra, como más se le conoce, registra su producción en exposiciones colectivas, «las más de ellas con fines benéficos, en donde se muestra su espíritu de discreción y de entrega», observa Cesar Iván Feris, quien pondera «su gran destreza en la interpretación de lo real: retratos, paisajes y bodegones, temas estos que han identificado su obra». Seguidora del método académico y de un temario tradicional que responde a su temperamento sosegado y de maestra escolar rigurosa, a más de esa pintura elabora unos iconos que re-

466
Feris, César Iván,
presentación en
Catálogo Julia
Sánchez de
Guerra, abril 1º
de 1982, Pág. 5.

467
Datos biográficos
en Catálogo
Julia Sánchez de
Guerra, Idem,
Pág. 7.



crean antiguas imágenes orientales y que es producción «sui generis» en comparación con la otra de carácter verista. Tardíamente registra su primera individual (1982), lo cual no le resta presencia en la pintura dominicana desde la década en que emerge su nombre.

MARGARITA ROSA GUERRA nació en Santo Domingo en 1949, iniciando su formación pictórica en la academia particular de Hernández Ortega y tomando

Julia Sánchez Morena exótica | Óleo/tela | 92 x 78 cms. | 1995 | Col. Milagros Guerra.

Julia Sánchez Tamborero | Óleo/tela | 102 x 75 cms. | 1992 | Col. Julia y Paulo Herrera.

cursos intensivos de dibujo con Ada Balcácer. Al tiempo que se forma, participa como pintora novel en certámenes nacionales celebrados entre 1966 y 1970. En el segundo concurso de la agrupación cultural «La Máscara» (1967) obtiene un segundo premio de pintura con una naturaleza muerta y en 1968 es reconocida con un galardón en dibujo en el IV Concurso E. León Jimenes. Con residencia en Estados Unidos donde amplía su formación estudiando grabado, ciencias aplicadas y otras materias artísticas, prosigue exponiendo en colectivas que se celebran en esa nación norteamericana.

EURIDICE CANAÁN, nacida en San Francisco de Macorís en 1943, es otra egresada de la ENBA, con estudios en la academia San Fernando de Madrid, especializada en Escultura, Porcelana y Pintura. Es literata, autora de la novela «Los Depravados».



Mujer aguerrida, temperamento que enfrenta los convencionalismos que limitan la libertad femenina y el fuero humano, registró tres exposiciones individuales. Sobre la primera, celebrada en 1968, se expresa la opinión crítica: «Euridice Canaán, que utiliza en su obra elementos sumados últimamente a la pintura, designa su muestra con el título de «Umbrales», con lo cual no solo revela una verdad –su pintura actual es el primer paso hacia lo que ha de ser su obra futura–, sino un efectivo sentido autocrítico.

Euridice Canaán Sin título Óleo/cartón 124 x 42 cms. Sin fecha Col. Privada.

Euridice Canaán Sin título Óleo/cartón 122 x 88 cms. Sin fecha Col. Privada.

(...) En los cuadros que exhibe actualmente hallamos elementos del surrealismo, del expresionismo y del abstraccionismo, unas veces aislados, otras unidos; pero no importa mucho esto, porque (...) la artista se encuentra en el período de eliminación de influencias, para decidir su propia y auténtica expresión (...) Es pintura que hace pensar en la resignación y en la protesta (...), que refleja serenidad y el combate interior (...) y, al mismo tiempo, la lucha íntima de la artista para limpiar de abrojos el camino y llegar a la plenitud de un arte propio, con expresión propia y propio sentimiento». **468** En la misma fecha en que la francoacorisana Eurídice Canaán monta la primera muestra personal en el Palacio de Bellas Artes (1968), también presenta públicamente su primer discurso visual, en Santo Domingo, **ANTONIO MANUEL GUADALUPE**, quien usa el apellido para identificarse como artista y rubricar sus obras.

468
Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
abril 13 de 1968.



Antonio Guadalupe Dibujo para un colega y amigo Tinta/papel 28 x 22 cms. 1993 Col. Familia De los Santos.

469
Dato Curricular
del pintor,
Catálogo, abril 21
de 1993.

470
Valldeperes,
Manuel.
Loc. Cit.

Guadalupe nació en Moca, en 1941. Recibió la primera orientación pictórica del com-pueblano Poncio Salcedo, recibiendo además el aliento de Aída Cartagena Portalatín-**469** para continuar su formación en Santo Domingo y obteniendo una beca (1961) para ingresar en la Escuela Nacional. Pero decide viajar a la ciudad de Nueva York en donde recibe clases del pintor italiano Prillo Gimlli. Presenta allí una exposición en la Galería Prisca (1965) y luego regresa al país, realizando varias individuales. Una de ellas en la ciudad capital, en 1968, y las otras en el interior, especialmente en Santiago don-de ha sido expositor repetidamente de la Alianza Francesa y del Domínico-Americano. En este último instituto celebró su séptima muestra, en octubre de 1970. Al comentar la primera muestra dominicana de Guadalupe, se establece que él se in-serta en la corriente neofigurativa, **470** marcada por una fuerte influencia abstrac-



cionista que aleja a muchos pintores del representativismo objetivo, lleno de descrip-ciones y narrativa. Se percibe que la obra de Guadalupe se mueve en dos tendencias: en un abstraccionismo de nexos informalista y en una especial configuración de cor-te fauvista. En ambas se aprecia la abundancia de la textura y una coloración diferen-ciada pero sobre todo intensa. En el abstraccionismo operan ciertos centros dinámi-cos, pero no transmiten vitalidad y color. La textura es elaborada, maciza. En parte del

Antonio Guadalupe | El monje | Óleo/tela | 101.5 x 76.2 cms. | Sin fecha | Col. Rafael Aybar.

Antonio Guadalupe | Imagen del catálogo «Manchas de Otoño» | 1982.

discurso, otras obras muestran que tanto la coloración como la textura se armonizan en una densidad que solamente rompe el vitalismo y la agresividad del trazo pronun-ciado e incisivo. Pero el pintor Guadalupe no se estaciona en este discurso que Vall-deperes aprecia como «más intelectualizado que determinado por el espíritu, a pesar de que seducen positivamente sus formas fluctuantes». **471** Posteriormente Guada-lupe crece con nuevas propuestas temáticas expresionistas, irreales y acentuadas de es-tilo personal.

El 1968 es el año de las presentaciones individuales de dos cibaños, pintores nacidos en provincias cercanas, sin embargo ofrecen los dos –Eurídice Canaán y Antonio Gua-dalupe–, proyecciones muy diferenciadas desde el punto de vista del activismo público. No pasa lo mismo con otra pareja provincial casi desconocida que precisamente se con-

471
Idem.



Antonio Guadalupe | Mujer devorando un cuadro de artista desconocido | Tinta/papel | 25 x 38 cms. | 1983 | Col. del artista.



Jorge Severino | Sin título | Óleo/tela | 80 x 65 cms. | 1969 | Col. Ramón Francisco.

vierte en novedad pictórica en 1968. Exceptuando la disposición artística y las vinculaciones con el Concurso de Arte E. León Jimenes y con el norte del país, no se da otra relación entre Rosa Idalia García y Jorge Severino.

JORGE SEVERINO, oriundo de Puerto Plata, nace en 1935. Comenzó a formarse en la Academia de Arzeno Tavárez, aunque declara ser autodidacta porque siguió solo sus estudios, ensayando e indagando diferentes modos expresivos y técnicas. ⁴⁷² Impulsado por esa búsqueda y sin ubicarse preferencialmente en ninguna tendencia o escuela, hace unos primeros ensayos abstractos, realmente aguadas de color que se conectan al manejo de la acuarela, técnica preferenciada por los pintores puertoplateños. Deseando hacer carrera de Medicina, se matricula en la Universidad de Santo Domingo, pero se vio obligado a tener que retornar a su pueblo del Atlántico, asumiendo distin-

⁴⁷² Severino, Jorge, referido por Ovalle, Doris. Hoy, noviembre 22 de 1988.

⁴⁷³ Sánchez Mulet, Mery, entrevista El Siglo, junio 18 de 1964, Pág. 5.



tas tareas laborales –contable, químico azucarero, luego cargador de muelle en San Juan, Puerto Rico–, tareas que no impidieron que se disvinculara de su pasión por la pintura. «Desde que tengo uso de razón he dibujado» comenta el artista, aunque no «recuerda el punto de partida de su entrañable afición». ⁴⁷³

En el 1966 se reubica Jorge Severino en la ciudad capital. Decidiendo sacarle provecho monetario a la pintura y urgido por las necesidades materiales hace retratos a los ami-

Jorge Severino | Dos niñas | Mixta/tela | 106 x 70 cms. | 1974 | Col. Privada.

Jorge Severino | Niña I | Mixta/tela | 90 x 75 cms. | 1975 | Col. Privada.

474

Torres, Luis Alfredo. Revista ¡Ahorá! Nº 151, octubre 3 de 1966.

475

Sánchez Mulet, Loc. Cit.

476

Valdeperes, Manuel. El Caribe, sept. 9 de 1967.

477

Ugarte, María. El Caribe, 1969.

gos a cambio de dinero. En este año decide autopromoverse como pintor y anuncia la celebración de su primera individual que reúne 24 cuadros, retratos en su mayoría, 474 la cual «en un arranque de valentía (...) presentó en el Listín Diario (...) en uno de los pasillos(...)». Contín Aybar, a la sazón crítico de arte en ese diario, le dedicó una página entera a sus obras y a su arrojo. 475 En el 1967 participa en el concurso de pintura que organiza el grupo «La Máscara», donde presenta dos obras, 476 una de ellas «Mujer y Niño», de trasfondo social profundamente humano. 477 A pesar de sus presentaciones él seguía siendo un «pintor inédito», «en embrión», «novel», calificativo que usa Valdeperes para referirse a los 12 participantes del referido concurso. 478 En 1968 se convierte en revelación pictórica cuando el jurado del IV Concurso E. León Jimenes le otorgó un segundo premio. Su obra «La Oración» (acuarela 1968) impresio-



Jorge Severino | Machetero | Mixta/tela | 91 x 76 cms. | 1974 | Col. Ivonne Nader.

na por «su gran autenticidad plástica y su sabor profundamente local, interpretado con gusto y delicadeza dentro de la mejor tradición del arte clásico». 479 En esta obra, anota la crítica Ugarte, «buscó en el realismo del ambiente los modelos de sus obras: campesinas, viejas devotas, niños, figuras todas extraídas de las entrañas del pueblo. Un rico despliegue de colores muy vivos, rabiosamente tropicales, caracteriza la pintura de esta etapa, a la que pertenece la obra premiada». Al poco tiempo pinta cuadros «con extraordinaria economía de colores (...) y una asombrosa simplicidad de líneas», aspectos observables en «Camino del Cielo según Belén» y «La Novicia», cuadros «de acentuado sello místico, llenos de ingenuidad y sencillez». 480

Desde 1968, Jorge Severino se adentra con más decisión al quehacer del arte dominicano, en tanto labora en la profesión de contable con el vehemente deseo de dedi-

478

Valdeperes, Manuel. Loc. Cit.

479

Squirru, Rafael citado en Catálogo Expo Jorge Severino, 1975.

480

Ugarte, María. Loc. Cit.

481

Severino, Jorge referido por María Ugarte, Idem.

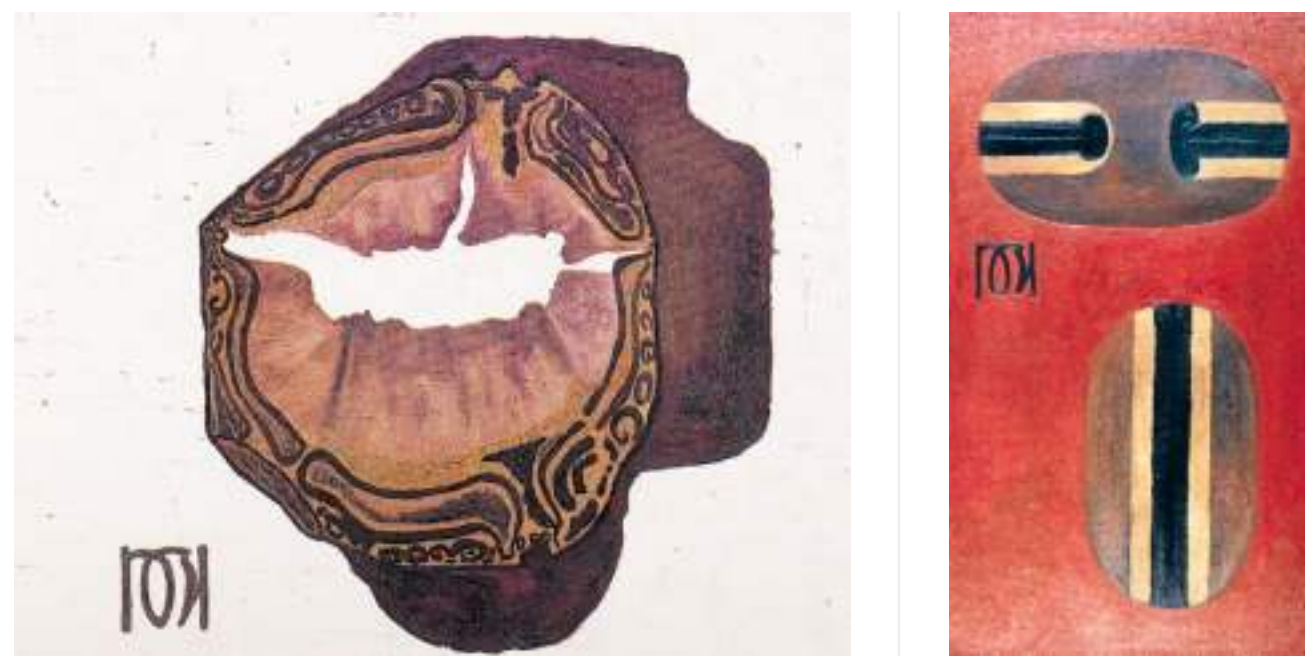


carse a la pintura, exclusivamente. «Ando buscando mi camino –confiesa– deseo llegar a poseer un estilo propio, pero huyo al encasillamiento que implica el situarse dentro de una escuela determinada. Quiero que sea la experiencia la que me conduzca al lugar que me corresponde dentro del arte». 481 Al cabo de un tiempo aparece portando un discurso «pop» con un temario de negros sujetos que le identifican pictóricamente.

Jorge Severino | Novicia | Mixta/tela | 90 x 75 cms. | 1974 | Col. Privada.

Jorge Severino | Sueño I | Mixta/tela | 75 x 65 cms. | 1975 | Col. Privada.

ROSA IDALIA GARCÍA, oriunda de Santiago (n. 1945), ha estudiado con Federico Izquierdo y Yoryi Morel en la escuela citadina de Bellas Artes cuando una obra suya, «Ojo de Buey» (óleo 1968), la hizo merecedora de un premio de pintura en el IV Concurso E. León Jimenes. Esta obra, como presentación aparente de una novel o aficionada vocación, reunía condiciones para que fuera tomada en cuenta por el Jurado que integraban José Luis Cuevas, Rafael Squirru y Contín Aybar. Era esta una obra novedosa, caracterizada por la metáfora abstracta y concreta y, además, porque tema y realización se reducen a una sobria unidad contextualizada en un único plano, que es una característica en la expresión de la pintora, porque su estilo es arrancar el tema, por lo general, de cosas u objetos apenas perceptibles o insignificantes, como una peonía, un pedazo de chatarra, una hoja vegetal o una flor seca, una raíz o un ángulo cualquiera de un esqueleto animal, revalorizados todos a través de un aus-



cultamiento y de una plasmación agigantada en la dimensionalidad del soporte, no importa si grande o pequeño. Otro cuadro suyo, «Helecho» (óleo), premiado en la quinta edición del citado concurso (1969), reconfirma un vocabulario visual estilístico que no deja de sorprender, ya que esta joven mujer artista pertenece a un medio tradicional, en donde se cultiva una pintura de género costumbrista y, sin embargo, ella aparece en posesión de un discurso pictórico no tradicional, sin salir de la provincia. Su relación sentimental con el maestro de la

Rosa Idalia García | Helecho | Óleo/tela | 96 x 129 cms. | 1969 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Rosa Idalia García | Composición | Óleo/tela | 179 x 104 cms. | 1970 | Col. Familia De los Santos.

arquitectura Cuqui Batista es un hecho que refuerza el vigor de Rosa Idalia, quien además se atreve a romper con el tabú social de hija de familia, pintando largas horas de la noche fuera de su casa y caminando por la silenciosa ciudad en la madrugada, acompañada del consorte con el cual tiempo después contrae enlace matrimonial y procrea dos hijas.

Rosa Idalia García, quien firma con el sobrenombre de «Rosi», rúbrica que a veces es también elemento compositivo de sus cuadros, es una pintora que en cualquiera exposición se coloca al margen. «Esta extraña y personal artista –ha comentado la crítica– exhibe con riguroso y severo cromatismo donde los tonos sordos –negros tornasolados, óxido y marrones, verdes profundos– producen fuerte impacto al espectador, que se mantiene al proseguir la contemplación de sus obras». 482 Ejemplo de ello lo constituye su cuadro «El Meollo», exhibido en la Expo I del Ayuntamiento del Dis-

482
Peña Defilló,
Fernando.
El Caribe, junio
20 de 1970.



Rosa Idalia García | Ojo de Buey | Óleo/tela | 117.5 x 82 cms. | 1968 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

483

Idem, El Caribe,
febrero 6 de 1971,
Pág. 5-A.

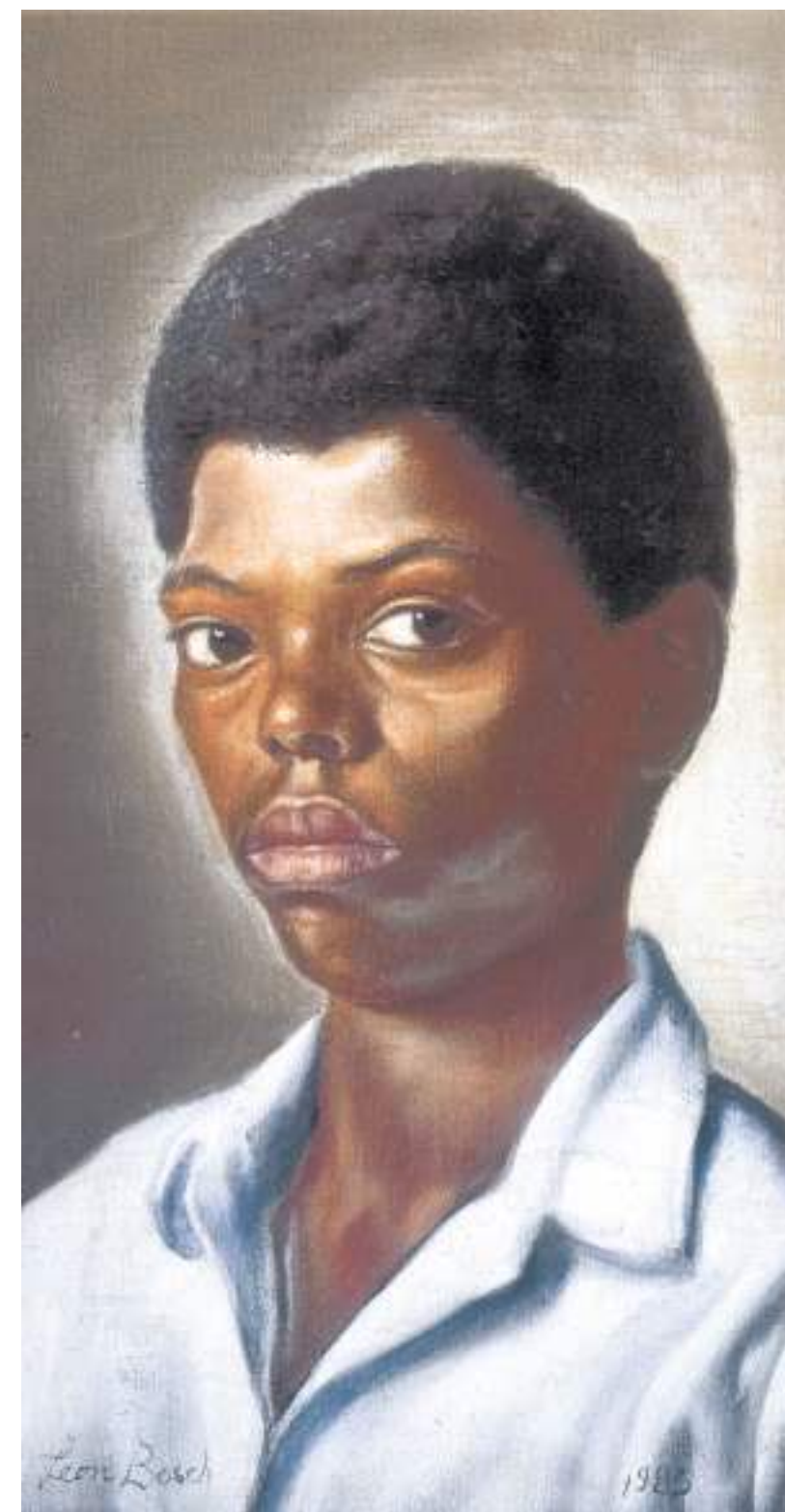
trito de Santo Domingo, y el cual «con su monocromatismo de acerados grises contiene el laberinto de un dibujo inquietante y laborioso, dispuestos a enredarnos en la maraña de su misterio introspectivo que esta artista revela en su obra, cargada siempre de un agudo sentido de observación. Sus cuadros tienen ojos que se fijan en quien los contempla, invirtiendo los papeles tradicionales o estableciendo un reto». 483 En lo adelante ella se consolida con organizadas variaciones de su estilo.

LEÓN BOSCH, quien nace en Santo Domingo en 1936, es otro pintor que comienza a tener proyección nacional a partir de su participación en el certamen de arte cuya sede es la ciudad de Santiago. Desde temprana edad manifiesta inclinación hacia la pintura, realizando su primer trabajo cuando tenía 13 años. Obligado a vivir en el exilio con su padre, el escritor Juan Bosch, reside en Cuba desde 1956, siendo inscrito en la Aca-



demia de Arte San Alejandro, de La Habana. Después de un año de estudios pictóricos, marcha con su familia a América del Sur y luego a Europa. En Madrid asiste al Círculo de Bellas Artes. Visita asiduamente los museos de España, al igual que los de Italia, donde reside un año. En el viejo continente pasó cinco años estudiando y copiando a los grandes maestros del barroco, especialmente a Diego Velázquez, por quien siente predilección. A principios de la década del sesenta retorna al país, participando en muestras

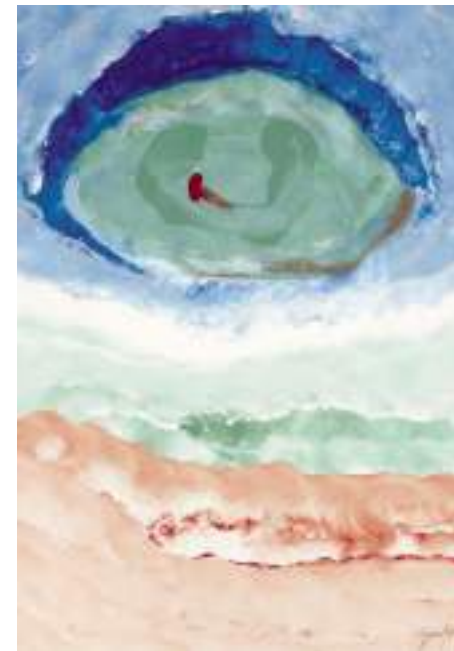
León Bosch | Bodegón con peces | Óleo/tela | 59.7 x 109.4 cms. | Sin fecha | Col. Banco Central de la República Dominicana.



León Bosch | Negrito | Óleo/tela | 46 x 26 cms. | 1985 | Col. Ivonne Nader.

colectivas y concursos nacionales. En 1969 una obra suya titulada «La Niña de los Limoncillos» obtiene una premiación en el Concurso de Arte E. León Jimenes. Durante la década del 1970, realiza cinco exposiciones personales. Dado al apego a los grandes del barroco, la obra de León Bosch se define dentro de los cánones académicos del realismo. Tal seguimiento permite apreciar en los diversos temas de su pintura una atmósfera de intemporalidad, aunque la utilización de la temática dominicana y de los cotidiano dentro de ésta, le otorgan, a su vez, un carácter documental contemporáneo.

GEO RIPLEY, hijo de padres que se exilian en Venezuela durante la tiranía de Trujillo nace por esta circunstancia en Caracas en 1950, viviendo en Santo Domingo cuando la familia decide retornar al país. Él se da a conocer artísticamente a partir de 1967 cuando una obra abstraccionista, titulada «Inspiración» (mixta sobre papel, 1967) le per-



484
Ugarte, María.
El Caribe, marzo
28 de 1970.

mite obtener el segundo galardón de dibujo en el III Concurso de Arte León Jimenes. Dos años más tarde aparece asociado a otros jóvenes pintores: Elsa Núñez, Angel Haché, Nancy Rosado y José Miura, con los que expone grupalmente en más de una ocasión. Llamado el benjamín del grupo **484** cuando expuso con los citados colegas, Geo Ripley quien había manifestado disposición pictórica desde niño, tenía 17 años de edad al ser fue premiado en el concurso anual de Santiago. Desde entonces su obra mantiene una fide-

Geo Ripley | Inspiración | Mixta/papel | 49 x 65 cms. | 1967 | Col. Centro Cultural Eduardo León Jimenes.
Geo Ripley | Sin título | Mixta/papel | 68 x 48 cms. | 1993 | Col. Banco Popular.

dad abstraccionista. En un principio ese abstraccionismo fue de movimientos ondulatorios, en una composición vibrante, definida por una cortante línea que une y separa las gradaciones de colores que van desde los más brillantes hasta los más oscuros; también estructuró este abstraccionismo en planos dinámicos y geométricos de sobrio colorido, en los que los volúmenes adquieren preeminencia y en los que puede hallarse como distintivo factor «un foco de estridente textura de un dramatismo intencional bien conseguido». **485** A partir de la Bienal de Santo Domingo (1971), Ripley se anima en la vanguardia constructivista, realizando una serie de esculto-pinturas en las que los polígonos fluorescentes se constituyen en motivo central y único o se insertan dentro de estructuras complejas y pluricromáticas. En tanto exponía en el marco de eventos colectivos, el joven pintor cursaba el Profesorado en Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

485
Idem.



NANCY ROSADO, expositora junto a Ripley en el salón Ar-pi (Santo Domingo 1969), nació en Licey, Santiago, en el año 1944. Estudiante de la ENBA, en la exposición de final de curso del 1963 ganó un segundo premio de pintura y al siguiente año obtuvo el premio con el cuadro «Figura de Animal» (óleo 1964). Después de graduarse expone por lo regular en colectivas, al mismo tiempo que asume la docencia en diferentes centros nacionales. Se ha dicho que su pintura «es muy femenina, apacible, con sus suaves co-

Nancy Rosado | Isadora en la plaza roja | Óleo/tela | 53.34 x 72.39 cms. | 1973 | Col. de la artista.
Nancy Rosado | Proyección solar, del tema semillas germinando | Óleo/tela | 91.4 x 71.12 cms. | 2003 | Col. de la artista.

486

Contín Aybar,
Pedro René,
referido en Listín
Diario, junio
14 de 1973.

lores pasteles y trazos ligeros», ofreciendo la composición gran equilibrio, 486 pero se afirma también que «en su pintura hay mucho de amargura contenida». 487 María Ugarte agrega a esta opinión suya que «Nancy es una artista de grandes inquietudes sociales, que alterna lo abstracto con lo figurativo, sin perder por ello su característico acento personal». 488 A partir del período 1970 ella comienza a exponer individualmente. En oposición radical al discurso que De Tolentino titula «El extraño Mundo de Nancy Rosado», 489 se encuentra el mundo de JOSÉ MIURA, quien nació en Santo Domingo en 1948, exponiendo por primera vez en 1969 con el pretexto del tema «La Ventana», que asumieron además sus compañeros expositivos (Haché, Nancy, Geo y Elsa). En 1970 vuelve a participar en otra colectiva con parte de los colegas citados. Después viaja a España, estudiando en Barcelona y Madrid.

487

Ugarte, María.
Loc. Cit.

488

Idem, referencia
en Listín Diario,
Loc. Cit.



489

Tolentino,
Marianne de
Listín Diario,
junio 25 de 1973.

En su presentación de novel, Miura incursionaba en el arte pop, al cual renuncia, como también a su técnica de afiches luminosos, visiblemente emparentados con la tendencia óptica. Luego asume una obra figurativa de líneas seguras, firmes, precisas y limpias, que dibujan sujetos femeninos estilizados, serenos, y cuya unidad temática va camino a convertirse en un estilo. 490 Poco tiempo después el pintor declara: «Indudablemente que el simbolismo me ha motivado de un tiempo a esta parte y ha sido factor determinan-

490

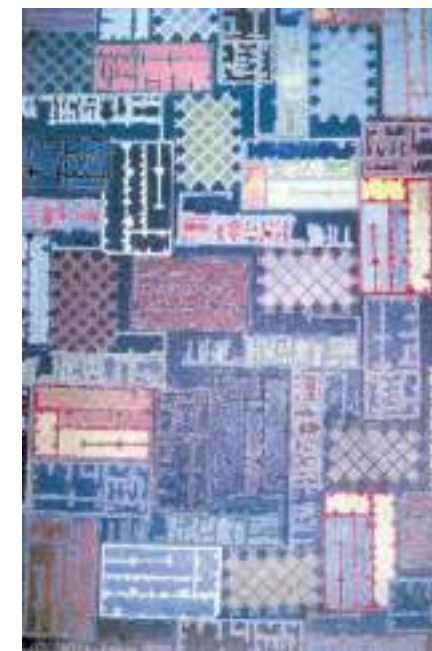
Ugarte, María
Op. Cit.

José Miura | La espera | Dibujo impreso/cartulina | 19 x 13 cms. | 1976 | Col. Privada.

José Miura | Quiomar | Mixta/tela | 38 x 51 cms. | 1983 | Col. Privada.

te en mi producción e inspiración, no en lo que a técnica se refiere, sino en el sentido de representar gráficamente ciertas ideas determinadas. O sea que el simbolismo en mí es una intención». En el devenir, Miura mantiene un discurso coherente tanto en la figuración como en la abstracción, así como en otros campos, especialmente diseñando escenografías y vestuarios para representaciones de teatro.

En 1969, año de la aparición del novel José Miura, ya había expuesto individualmente JOSÉ PERDOMO, quien registra muestra personal en 1966. Esta exhibición la realiza en la Galería del Palacio de Bellas Artes, observándose en las obras pictóricas una filiación constructivista que lo conecta con el expresionismo geométrico asimilado durante su permanencia en los Estados Unidos. Pintura joven, racional, de espacio cromático, síntesis lineal, «en alguna de sus obras se aprecia la influencia de Paul Giudicelli:



una influencia superficial (...) puesto que el joven pintor dominicano se ha ido despojando de los signos que, heredados de su maestro, exhibía en su obra precedente. Sin embargo, a pesar de la fuerte presión que sobre su pintura ejerce el expresionismo geométrico de los pintores norteamericanos, el influjo de los signos del expresionismo de Giudicelli persiste». 491

Perdomo nació en 1948 en la ciudad de Santo Domingo, estudiando en la Escuela Na-

491

Valdeperes,
Manuel. El Caribe,
julio 2 de 1966.

José Perdomo | Ciudad de los palacios | Óleo/tela | 122.5 x 76.2 cms. | C.1979 | Col. Privada.

José Perdomo | Los rehenes | Óleo/tela | 101.5 x 76.2 cms. | C.1979 | Col. Privada.

492

Idem, *El Caribe*,
enero 12 de 1969.

493

Listado en artículo
de Valldeperes,
Manuel. *El Caribe*,
abril 17 de 1964.

cional de Bellas Artes (1961-1965). Recuerda que en su casa se olvidaba de las rígidas figuras griegas que en el inicio del aprendizaje se usaban como modelos y «pintaba soberbias mujeres robustas, de senos y nalgas prominentes, de imagen definida. Cuando Paul Giudicelli vio esos trabajos en 1962, se los pidió firmados y le invitó a su taller para que aprendiera junto a él. Allí estuvo hasta 1964». Después asistió al taller de Hernández Ortega. En una de esas vueltas de la vida se fue a Estados Unidos. Allí florecía el expresionismo abstracto y Nueva York se convirtió en la meca del arte destronando a París. Eran los mediados de la década del 60. En el medio neuyorkino estudió entre 1968 y 1970 con los profesores Ponce de León y Luis Cannitzer. Ponderando su discurso que «obedece a una rígida arquitectura geometrizable» y tomando en cuenta dos obras exhibidas en una colectiva del Banco de Reservas, «Ave del Paraíso» (acrílica 1968) y «Los Tarantos» (acrílica 1968), se afirma que es todavía muy joven para poder anticipar su futuro, aunque sí puede afirmarse que es uno de nuestros pintores jóvenes más originales. 492 Cuando Perdomo celebra la primera exposición personal es enfocado **R AFAEL O LIVO**, a quien sus compañeros íntimos llaman «Cachucha» y «Gamusa», es un discreto y apartado dibujante que en 1964 exhibe dos obras en el primer Concurso de Arte E. León Jimenes (1964), participando en otras muestras comunitarias, entre ellas la del Instituto Cultural Dominicano-Americano (1966) en donde expone junto a sus colegas Cestero y Oviedo, manifestándose con «rotundidad y firmeza» después de un período de búsqueda y experimentaciones. «En las obras que exhibe en el ICDA se muestra esquivo al melindre y presenta con fuertes masas esquemáticas al hombre con su robustez y con su drama. Es contundente en fortaleza plástica», opina el crítico del diario *El Caribe*.

Equilibrando el autodidactismo con estudios de Dibujo y Diseño, Rafael Olivo asume la lectura teosófica, lo cual influye tal vez en su comportamiento disgregado del activismo público como expositor. Sin embargo, de vez en cuando hace sus apariciones. En ocasión de la XIII Bienal (1974) participa con dos dibujos y en la XVI Bienal (1984) inscribe tres obras, entre ellas un «Homenaje a Matisse» (dibujo) que demuestra un hacer artístico inevitable y sostenido.

Como en todos los períodos de impulso del arte nacional, es alto el número de individualidades que se perfilan en el camino artístico, enlistados sobre todo en catálogos de bienales, concursos y otras colectivas que se registran en los años 1960-69. Por ejemplo, en la muestra de la Galería Independiente que organizan los estudiantes de la ENBA en Abril de 1967, se registran 26 expositores 493 de los cuales 15 de ellos mantienen una desigual actividad artística en el porvenir. Algunos de estos activistas se hacen

reconocer durante el período en que emergen; en cambio, otros se apagan y resurgen, como el Fénix de la mitología griega, en otras décadas, debido a que asumen otras profesiones, se dedican a la docencia o se marchan al exterior una vez egresan de la academia; y cuando algunos retornan al país, buscan el natural espacio de la proyección y del reconocimiento. De los 26 expositores, 15 de ellos mantienen sus luces, en cambio los 11 restantes se apagan y resurgen en otras décadas con la excepción de Norberto James –expositor de la muestra–, quien se aparta del camino de las artes visuales para asumir la poesía, convirtiéndose en una de las más notables voces de la generación literaria de 1960. Igualmente se inscribía en la colectiva a la que se hace referencia el escultor Rottellini, notable por representar junto a Carmen Omega Peláez el lenguaje expresionista en el discurso de la tridimensionalidad.



Rafael Olivo | Ballerina | Mixta/papel | 85 x 52 cms. | Década 1960 | Col. Ramón Francisco.

JOSÉ RAMÓN ROTELLINI nace en Santo Domingo en 1941. Inscrito en 1958 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, concluye sus estudios de Pintura y Escultura en 1963. Durante sus años de formación, la Escuela Nacional obtiene los siguientes premios: segundo y primero en dibujo (año 1959 y 1961); mención de honor en escultura (1962) y primero también en escultura en 1963. En este último año viaja a España a completar sus estudios artísticos en la Academia de San Fernando de Madrid, los que concluye en 1965. De regreso al país, se integra el quehacer artístico nacional, presentando tres exposiciones personales, la primera de ellas en el Instituto Dominico-Americano de la ciudad capital (1969). En el V Concurso de Arte E. León Jimenes, celebrado en 1969, obtiene el único premio otorgado en escultura, volviendo a merecer la máxima distinción por su obra «Muchacho» en el concurso celebrado en 1971. También dibujante, pintor y autor de mu-



494
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe, 16 de
enero de 1969.

rales, Rotellini preferencia la escultura, manifestación en la que resulta un representante de mucha valía. Sirviéndose de una línea simple, impresionante, comunica el dramatismo natural y espontáneo que le suscriben en la corriente expresionista. Él «ofrece en sus esculturas lo más difícil de transferir: el dolor íntimo del ser». **494**

José Ramón Rotellini expone en una colectiva de escultores organizada en el Chase Manhattan Bank (enero 1969) en la que figuran dos escultores jóvenes, uno de ellos

José Rotellini | Bodegón | Óleo/tela | 80 x 49 cms. | 1969 | Col. del artista.

José Rotellini | Estudio de figura | Tinta/papel | 80 x 60 cms. | 1975 | Col. del artista.



Miguel Estrella, nativo de Santiago (n. 1941), quien a partir de 1964 participa en bienales, concursos y otros eventos similares, registrando su primera individual a inicio de la década de 1970. El segundo es un experimentado arquitecto, William Read Cabral, quien además de demostrar su sentido de la nueva arquitectura en la remodelación del citado edificio de la entidad bancaria, «presenta una serie de modernos crucifijos en los que se conservan íntegros el mensaje cristiano, el poder emotivo y la belleza artística». **495** Son piezas escultóricas realizadas con desechos metálicos.

William Read es escultor circunstancial frente al cual el nombre de **GUILLEMO DORADO**, nacido en Puerto Plata en 1941, representa la excelente tradición que hereda del padre, Francisco Dorado, quien lo introdujo en el arte tridimensional y en el procedimiento de la cera perdida para fundir el bronce. Este aprendizaje lo amplía Dorado hijo, cursando la

495
Idem.



José Rotellini | Estudio de figura con textura | Mixta/papel | 70 x 50 cms. | 1986 | Col. del artista.

496

Moanack, Gloria
Listín Diario,
septiembre 5 de
1981, Pág. 10-A.

materia y acudiendo a talleres en el exterior (Estados Unidos y Europa), retornando al país natal en donde instala un taller de fundición, alternando su valor de vaciador con la personal obra escultórica, se centra en la figura femenina con una visión abstracto-figurativa. 496

MAXIMO LÓPEZ es otro escultor de la generación que se hace notar con un singular estilo primitivo volcado sobre estalactitas de donde extrae, valiéndose de herramientas rudimentales, figuras diminutas, de poca altura. Él nació en Barahona en 1946, celebrando exposición personal en la Galería Auffant en 1966, obteniendo al siguiente año (1967) un galardón en el Concurso de Arte Eduardo León Jimenes con «La Timidez», talla en piedra, de hechura espontánea, propia de un autor autodidacta y puro. Artista espontáneo como López, pero formado profesionalmente en la Medicina, Bismarck Yermenos Canaán registra individual en 1969.



BISMARCK YERMENOS CANAÁN, nativo de Salcedo (n. ...?), había estudiado Medicina en la UASD, cursando postgrado en Nueva York, donde asiste a un curso de Composición y Color. Expositor de colectivas de galenos, decide presentar personalmente en Santo Domingo una muestra que tiene un juvenil carácter retrospectivo. Presenta obras del momento inicial, otras representan la transición y el grueso producido alrededor del 1969. Discurso de «dilettanti», Manuel Rueda escribe que su arte «lento de percepciones

Bismarck Yermenos | Visión espacial Nº 1 (fragmento) | Óleo/tela | 86.3 x 106.9 cms. | 1991 | Col. Banco Central de la Rep. Dom.
Bismarck Yermenos | Espaciando (fragmento) | Mixta/tela | 71.1 x 121.8 cms. | 1972 | Col. Banco Central de la Rep. Dom.

sensoriales de un mundo desconocido, tiene más de revelación que de pericia técnica». 497 Es un arte de hechura simple, esquemática, de paleta limitada y de búsqueda. Muy diferente a las individualidades que aparecen en el ámbito de las artes en la década de 1960, artistas formados y artistas autodidactas, sobresale por el peculiar estilo ingenuo o «primitivo» Justo Susana, quien comienza a ser reconocido a partir de una obra suya, testimonial, que mostrara en el escenario de la Revolución de Abril de 1965, aunque con antelación había celebrado individual en la Alianza Francesa (enero 1965), sumando la siguiente en el ICDA (diciembre 1966). Valdeperes comienza a evaluarlo con cierta reserva señalando que «su imaginación y su cromatismo virginal le vinculan a su tierra antillana y lo llevan a pintar un mundo animado, con alma». 498

JUSTO SUSANA (1918-2001) emergió como un auténtico ingenuo, oriundo de la

497

Rueda, Manuel,
referido por
Valdeperes,
Manuel.
El Caribe, marzo
8 de 1969.

498

Valdeperes,
Manuel, El Caribe,
diciembre
31 de 1966.



provincia vegana. Enfocando su condición humana, su vida social y la espontánea vocación pictórica, la crítica Virginia Goris escribe una breve biografía en la que señala de inicio: «Difícilmente pueda asociarse en nuestro mundo plástico una relación biunívoca como la que se efectúa entre la primitiva característica de la obra y la vida sencilla y apegada a sus orígenes como la existencia de Justo Susana./ A los catorce años, con su escasa escolaridad (...), Susana empezó a pintar su medio circundante. Más tarde introdujo

Justo Susana | Paisaje | Acrílico/tela | 84 x 120 cms. | 1977 | Col. Banco Popular.

499

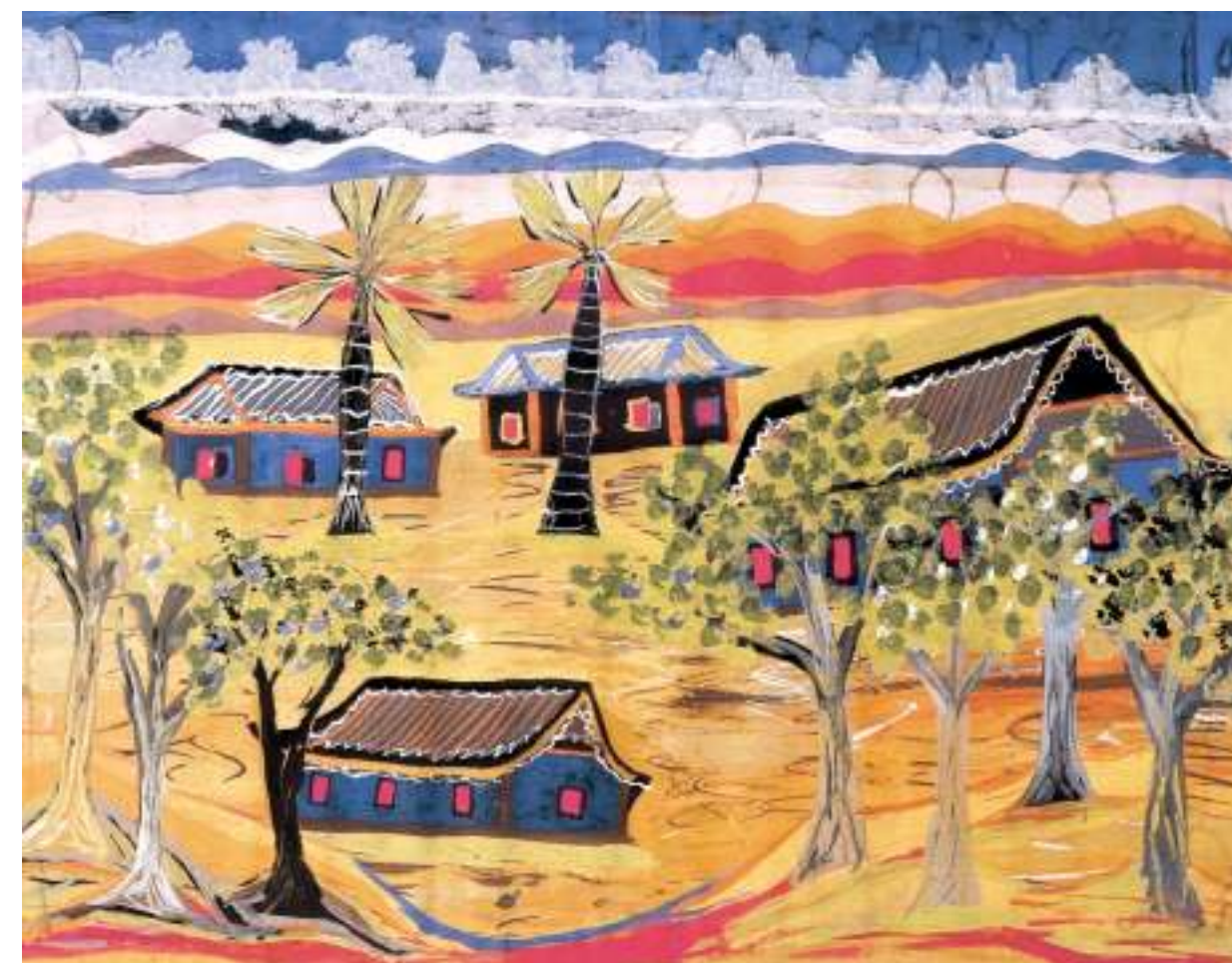
Goris, Virginia,
Ultima Hora,
noviembre 29 de
1983, Pág. 20.

los lápices de colores y fue creando paisajes, maticas, casitas, ante sus ojos asombrados. A esa edad de las tiernas ilusiones, tras la muerte de sus progenitores, abandona Jamo, paraje de La Vega, y se traslada a la capital donde en su bicicleta reparte pan y monta una barbería con la que gana su sustento y el de sus hermanos y saca tiempo para pintar./ Por recomendación de un vecino –que veía cuán febrilmente gastaba su dinero en lápices y cartulinas– se decide a llevar sus cuadros hasta la consideración (...) de Aída Cartagena, quien le compró sus primeras pinturas, convirtiéndose en su mecenas al preparar su primera individual./ El éxito no se hizo esperar y, tras introducir la ténpera en su factura, evoluciona hasta dominar el acrílico, técnica en la que queda hasta convertirse en un auténtico maestro del arte naif en su país de origen, igual que José Antonio Velázquez en Honduras; Héctor Hippolite en Haití y otros artistas latinoamericanos». 499



Justo Susana | Paisaje | Acrílico/papel | 60 x 73 cms. | 1960 | Col. Manuel Salvador Gautier.

Cuando el pintor Justo Susana comienza a obtener proyección y reconocimiento puede sustentarse que él resulta un *naif* excepcional y solitario, que procede de la provincia que transcribe (La Vega), aunque otros ingénuos se desenvuelven marginalmente como pintores domingueros. Para ese momento los grupos culturales, emanados de la militancia en una etapa de debates políticos y sociales, polemizan además la materia del arte como acto creativo y misión, provocando posiciones de los críticos. A la par con las discusiones verbales y escritas, se producen los discursos visuales de los pintores veteranos y notables que consagran sus respectivos vocabularios, fortaleciéndolos, reorientándolos o asumiendo cambios radicales. Los grupos, las polémicas y una mirada a las realizaciones de estos artistas «consagrados» forman parte de la materia del próximo capítulo que completa la visión histórica de la década 1960.



Justo Susana | Paisaje cuatro casas | Acuarela | 55 x 67 cms. | Sin fecha | Col. Manuel Salvador Gautier.