

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**EL ARTE CAMALEÓNICO DE MARCOS IRIZARRY:
ENTRE EL INFORMALISMO EUROPEO Y LA
ABSTRACCIÓN AMERICANA
(1950-1970)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Brenda Amaryllis Cruz Díaz

Director

Mariano de Blas Ortega

Madrid 2016

**EL ARTE
CAMALEÓNICO DE
MARCOS IRIZARRY:
ENTRE EL INFORMALISMO
EUROPEO Y LA ABSTRACCIÓN
AMERICANA (1950-1970)**

BRENDA AMARYLLIS CRUZ DÍAZ

EL ARTE CAMALEÓNICO DE MARCOS IRIZARRY:
ENTRE EL INFORMALISMO EUROPEO Y LA
ABSTRACCIÓN AMERICANA
(1950-1970)

FACULTAD DE BELLAS ARTES – UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID

DIRECTOR: MARIANO DE BLAS ORTEGA
BRENDA AMARYLLIS CRUZ DÍAZ

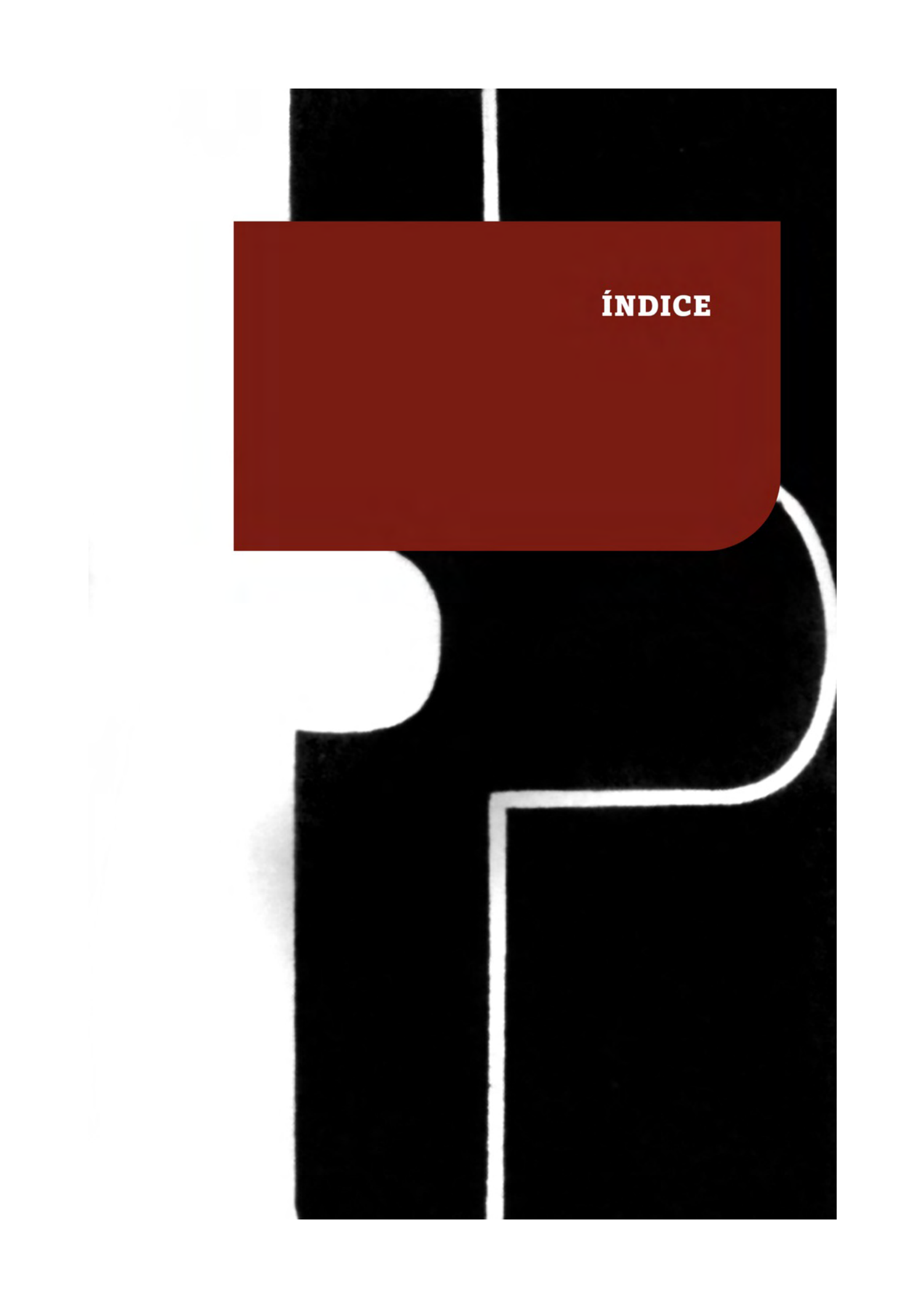
a mi madre... mi vida, mi todo

a Kiko... mi mundo, mi amor

a mis profesores... mi curiosidad, mi conocimiento

a mi familia y amigos... mi apoyo, mi alegría

a Marcos... mi admiración

The background of the page is a high-contrast abstract composition. It features a large black area on the right side, which is partially framed by a white border. On the left side, there is a white area with a black border. A prominent red rectangle is positioned in the upper right quadrant, containing the word 'ÍNDICE' in white, bold, uppercase letters. The overall design is minimalist and modern.

ÍNDICE

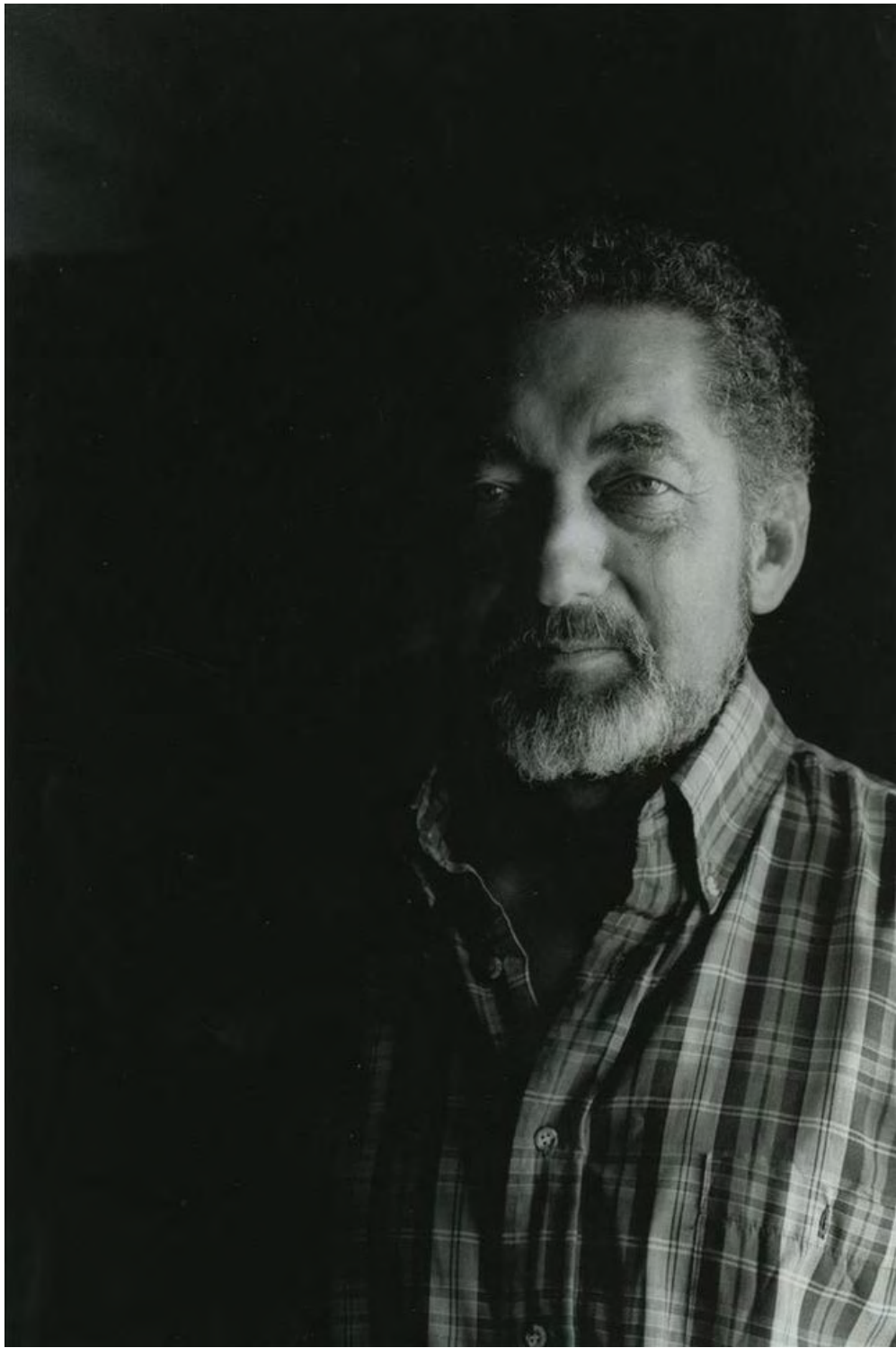
ÍNDICE

Dedicatoria.....	4
I. Introducción.....	15
I.I. Presentación: Lo importante de estudiar la obra de Marcos Irizarry	16
I.II. Objetivos y sistematización.....	18
I.III. Metodología.....	26
I.IV. Obras citadas.....	30
II. Marcos Irizarry: un recorrido por su vida a través de sus viajes, sus experiencias y su entorno.....	35
II.I. Obras citadas.....	51
III. Contextualización histórica del surgimiento del arte abstracto americano y el informalismo europeo.....	55
III.I. El arte abstracto americano.....	58
III.II. El informalismo europeo y español.....	62
III.III. Formación de grupos en torno a la abstracción y el informalismo.....	67
III.IV. Obras citadas.....	73
IV. Comienzos del arte abstracto en Puerto Rico.....	77
IV.I. Artistas españoles exiliados en Puerto Rico.....	77
IV.II. Marcos Irizarry: artista abstracto en Puerto Rico.....	84
IV.III. Comparación de la situación puertorriqueña con otros focos internacionales.....	86
IV.IV. Formación de grupos y diversidad de estilos dentro de la abstracción en Puerto Rico.....	89
IV.V. Obras citadas.....	93
V. Situación política y cultural puertorriqueña: historia e identidad nacional.....	97

V.I. Siglo XIX: Situación política, cultural y socioeconómica.....	99
V.II. Los movimientos de insurrección contra la condición colonial en Puerto Rico.....	102
V.III. Industrialización y modernización.....	105
V.IV. Conciencia nacional y cultural: Neonacionalismo y Globalización.....	106
V.V. Situación del arte puertorriqueño.....	110
V.VI. Obras citadas.....	117
VI. Arte abstracto e identidad nacional en Puerto Rico. Problemática creada por críticos e historiadores en torno al arte abstracto en Puerto Rico.....	123
VI.I. Situación de Marcos Irizarry.....	133
VI.II. Marta Traba: propuesta polémica sin trascendencia.....	137
VI.III. Teoría poscolonial y redefiniciones culturales identitarias: hibridez, transnacionalidad y remesa culturales.....	147
VI.IV. Obras citadas.....	153
VII. Características generales de la obra de Marcos Irizarry. Elementos claves en la producción artística.....	159
VII.I. Obras citadas.....	171
VIII. El arte camaleónico de Marcos Irizarry: entre el contexto puertorriqueño y el contexto español.....	175
VIII.I. Obra goyesca: época figurativa en el contexto español (1962-1965).....	178
VIII.II. De la nueva figuración expresionista a la abstracción orgánica (1965-1967). La importancia del Taller Libre.....	187
VIII.III. Serie Cabezas (1965-1967).....	195
VIII.IV. Serie Geo-estructuras (1967).....	204
VIII.V. Serie Estructuras Orgánicas (1967).....	208
VIII.VI. Serie Colibrí (1969-1970).....	213

VIII.VII. Serie C'an Covas (1972).....	219
VIII.VIII. Seie Pozuelo de Alarcón (1971-1972).....	220
VIII.IX. Serie Mural (1974).....	224
VIII.X. Serie Origami (1970-1975).....	230
VIII.XI. Serie Rítmica (1974).....	231
VIII.XII. Serie Bustar Viejo (1976-1979).....	231
VIII.XIII. Serie Formas recortadas (1980-1982).....	235
VIII.XIV. Serie Mediterránea (1984).....	237
VIII.XV. Series: Figuras en la playa y Ocupación del fuego (1986-1987).....	244
VIII.XVI. A modo de conclusión: final de la etapa como grabador.....	246
VIII.XVII. Obras citadas.....	249
IX. Aportaciones, influencias y convergencias en la obra de Marcos Irizarry.....	255
IX.I. Goya y Zachrisson: La Escuela de Bellas Artes de San Fernando y el Taller Libre..	258
IX.II. Rafael Coronel, Jose Luis Cuevas y Omar Rayo: artistas latinoamericanos.....	264
IX.III. Arthur Luiz Piza y la experimentación con el relieve.....	269
IX.IV. Grupo El Paso y el informalismo español: Millares y Saura.....	271
IX.V. Artistas españoles: Martín Caro y Fermín Aguayo, entre otros.....	275
IX.VI. Mitsuo Miura: su relación con el paisaje.....	277
IX.VII. Artistas puertorriqueños: Luis Hernández Cruz, Wilfredo Chiesa y Julio Suárez.....	288
IX.VIII. Obras citadas.....	295
X. Reflexiones de la última década de la obra de Marcos Irizarry.....	301
X.I. Serie Mayagüezana (1988-1989).....	305
X.II. Serie Invocaciones (1988-1990).....	306
X.III. Sin títulos (1990-1992).....	310

X.IV. Serie Marruecos (1994).....	311
X.V. Obras citadas.....	316
XI. Conclusiones.....	325
XII. Bibliografía.....	343
XIII. Apéndices.....	367
XIII.I. Agradecimientos.....	367
XIII.II. Índice de Ilustraciones.....	369
XIII.III. Periodos en la obra de Marcos Irizarry.....	377
XIII.IV. Catálogo de la obra de Marcos Irizarry.....	381
XIII.V. Currículum Vitae de Marcos Irizarry.....	395
XIII.VI. Biografías de artistas puertorriqueños y latinoamericanos.....	403
XIII.VII. Resumen de la memoria del proyecto en inglés y en español - Summary of the project in english and spanish.....	421



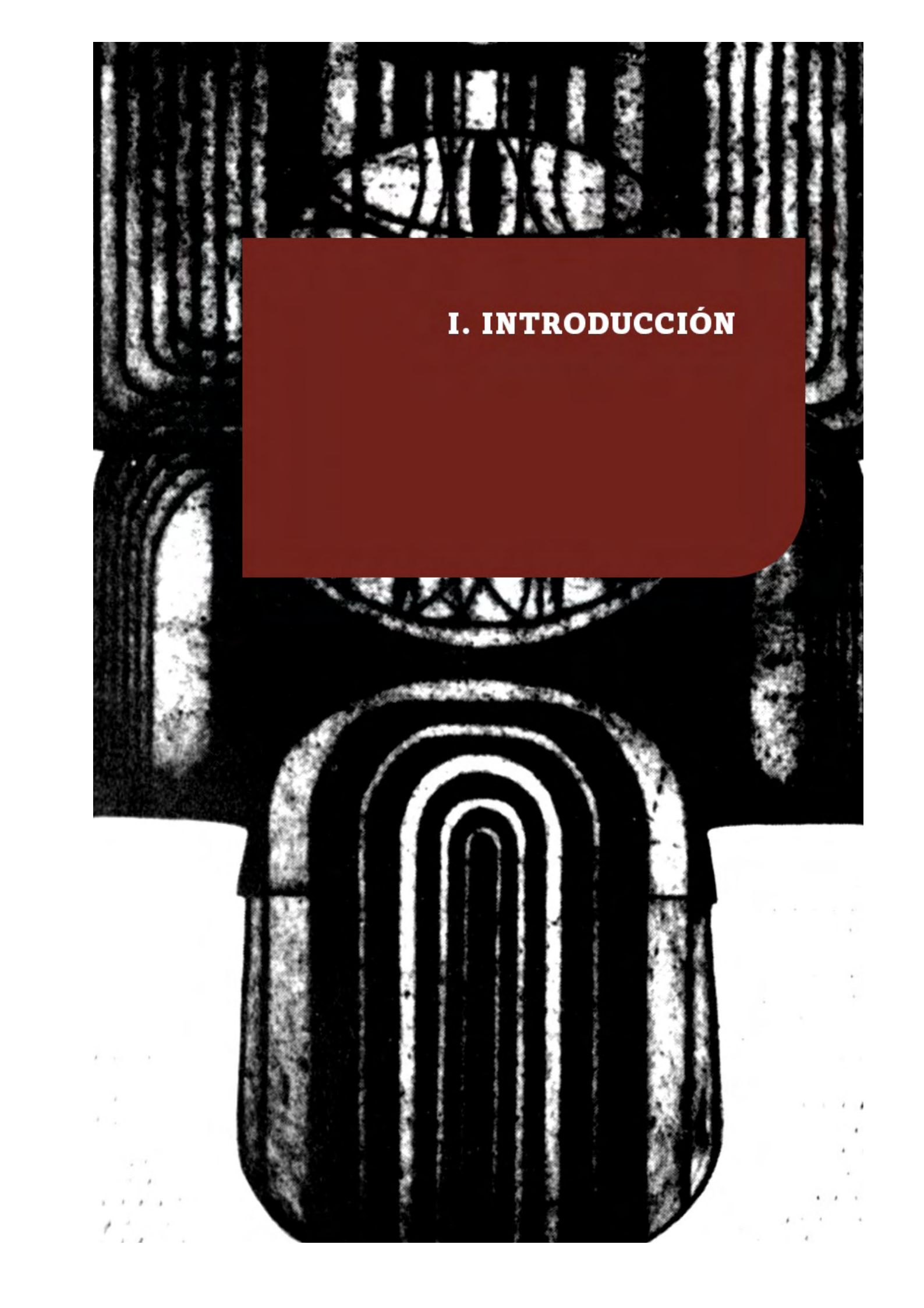
MARCOS IRIZARRY (1936-1995)



Marcos Irizarry trabajando en su taller en Ibiza, España.

"EL LOGRAR LIBERARME DE LA FIGURA Y DE LA
ESCLAVITUD DE LA ANÉCDOTA... ME PERMITIÓ
SUMERGIRME EN AQUELLOS MUNDOS PROFUNDOS
Y ANCHOS DE LAS FORMAS ROTUNDAS DE LOS
RITMOS... LA RAÍZ DE LAS FORMAS QUE HE
UTILIZADO ESTÁN EN MÍ MISMO, EN MI PROPIA
BÚSQUEDA".

MARCOS IRIZARRY, 1987



I. INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo el estudio y análisis de la obra del artista Marcos Irizarry, quien es considerado por los estudiosos, uno de los artistas plásticos puertorriqueños más destacados e influyentes, al crear una de las obras gráficas y pictóricas abstractas más significativas en Puerto Rico y España (Cherson, 1977; Barradas, 1987; Ramírez, 1987). Tanto Aguirre (1995) como Carrete Parrondo (1988) señalan que las obras de Irizarry revelan su extraordinario dominio de la técnica de estampado calcográfico, que lo convirtió en uno de los maestros dentro de las técnicas de impresión. Más importante aún, “Irizarry fue un artista de avanzada y en su obra ha quedado registrada una historia donde se da el paso de una conciencia artística moderna a una plenamente contemporánea” (López, 2009, p. 8).

Este año se cumplen veinte años de la muerte de este influyente artista. Por este motivo, en Puerto Rico, se ha organizado una exposición retrospectiva del artista en el Museo de San Juan, en la ciudad capital. Coincide este momento histórico con la culminación de esta investigación que será de gran beneficio para todos los interesados en la obra de Irizarry. Luego del fallecimiento del artista en 1995, su obra fue trasladada desde España a Puerto Rico y se creó la Fundación Marcos Irizarry, quién donó toda su obra en 2003 a la Colección permanente del Museo de Arte y Senado Académico (MuSA) del Recinto de Mayagüez.

Hace unos años se comenzó la construcción de un museo para albergar la extensa obra de Irizarry en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez (su ciudad natal). Irizarry fue artista residente de esa institución en las décadas de los ochenta y noventa. Lamentablemente, las obras de

este museo, en la actualidad, están interrumpidas por el cambio del Rector del Recinto y del partido de gobierno, aún así se espera que este proyecto concluya y que se lleve a cabo, ya que para Puerto Rico es fundamental e importante cuidar y conservar la obra de este gran artista.

I.I. PRESENTACIÓN: LO IMPORTANTE DE ESTUDIAR LA OBRA DE MARCOS IRIZARRY

El estudio de la obra de Marcos Irizarry es fundamental, por tratarse de una figura de tanta importancia, que “se ha distinguido como uno de los principales exponentes del grabado en aguafuerte y logró importantes aportaciones al desarrollo de la abstracción” (Fernández, 1987, p. XII). Asimismo responde a la necesidad de ampliar el estudio de su obra, aportando una visión universal en la que se abarquen diversos contextos, ya que la documentación, los trabajos y escritos realizados tanto en Puerto Rico como en España son limitados, y mayormente se basan en el contexto puertorriqueño de su obra.

Entre la bibliografía que se revisó —además de los catálogos, periódicos y revistas reseñados por historiadores y críticos de arte—, se incluye el catálogo que se publicó para la retrospectiva titulada *Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-86*, organizada por el Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en 1987. Este catálogo cuenta con muy buenos ensayos y entrevistas, entre los que destacan: el prólogo de la comisaria Mari Carmen Ramírez¹; el ensayo del historiador Efraín Barradas; y la entrevista de Jacqueline Biaggi. Precisamente fue el ensayo de Efraín Barradas lo que me motivó a proseguir el estudio de la obra de este gran artista, razón por la

¹ En la introducción que escribió para el catálogo de la retrospectiva, concluyó que con esa muestra se hizo un merecido reconocimiento a quien sin duda alguna fue uno de nuestros (de los puertorriqueños) mas destacados e insignes grabadores y que recoge los elementos necesarios para una mejor reflexión de su obra y su trascendencia para el arte puertorriqueño.

que me trasladé a Madrid a continuar mi formación académica y artística, finalizando con esta tesis doctoral.

En 2008, la obra de Irizarry fue objeto de estudio en el *Simposio sobre Marcos Irizarry*, celebrado en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez. En este evento académico se presentaron ponencias —de artistas, amigos, críticos y estudiosos— que estuvieron relacionadas con la vida y obra de Irizarry: su personalidad, afinidades e inquietudes; y con los elementos iconográficos, aspectos formales, referencias y paralelismos que la caracterizaron.

Otro de los estudios que existe de la obra de Irizarry es la tesis de Maestría en Artes de Teresa López Hernández² (2009). Esta tesis es uno de los pocos estudios más completos y exhaustivos que existe de la obra de Irizarry, al que se hace referencia a lo largo de este escrito. Cabe señalar que este trabajo se comenzó a gestar antes que la tesis de López Hernández (2009) y que por esta razón guarda ciertas similitudes en el periodo y la temática de estudio. En esta investigación, se intentará aportar un enfoque distinto, partiendo desde la misma obra de Marcos Irizarry, situándola desde el contexto americano-puertorriqueño y europeo-español y relacionándola con la obra de otros artistas internacionales contemporáneos en esos años. Al mismo tiempo, otro objetivo de este estudio es revisar como la obra de Irizarry dialoga y sostiene las teorías culturales y artísticas más actuales.

El historiador Rafael Jackson (2012) —con motivo de la exposición celebrada en Puerto Rico, *Mayagüez: un siglo de artistas*, que incluyó a Irizarry en la muestra— escribió un ensayo titulado *Marcos Irizarry: Una abstracción intercontinental*, en el cual presenta un análisis muy actual, tanto

² Teresa López Hernández presentó la tesis en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe, titulada, *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la Obra de Marcos Irizarry*. López trabaja como profesora y decana de asuntos estudiantiles en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico y en la Universidad del Sagrado Corazón. En la década de los 90 editó una revista de arte llamada *Orificio*. Actualmente realiza el doctorado.

de la obra como del artista, acentuando el carácter cosmopolita de su producción abstracta (p. 36).

Este análisis coincide en muchos términos con los ya desarrollados en esta investigación.

I.II. OBJETIVOS Y SISTEMATIZACIÓN

El objetivo de esta investigación es contribuir a la historia del arte de Puerto Rico, de modo que se fomente el estudio y se logre un mayor entendimiento y comprensión de la abstracción y de la extensa obra gráfica del artista puertorriqueño Marcos Irizarry, sobre todo el que se dio durante las décadas sugeridas. Además de adjudicarle a la obra el valor y la importancia que posee, este estudio recoge los elementos necesarios para lograr una mejor reflexión sobre la obra de Irizarry, mostrar su trascendencia, el gran legado abstraccionista y el amplio alcance, así como reafirmar el carácter universal.

La hipótesis fundamental de este trabajo se basa en que la obra del artista puertorriqueño, Marcos Irizarry posee características, estéticas, conceptos y rasgos que pueden responder a los estipulados tanto por el informalismo europeo-español o por la abstracción americana-puertorriqueña. Se concluyó que la obra gráfica realizada entre finales de los cincuenta hasta finales de los setenta, cobra carácter distinto al interpretarse como parte del proceso estético y político español o si se la sitúa en el ámbito del arte puertorriqueño, asimismo que adquiere distintos significados y tiene un gran valor, un amplio alcance e importancia en ambos contextos.

En el segundo capítulo, se introduce al artista Marcos Irizarry, y se presenta un recorrido por su vida, experiencias, estudios, amistades y relaciones con otros artistas, a través de sus viajes, para así entender un poco más su carácter inquieto, libre y aventurero.

El tercer capítulo está dedicado al estudio del surgimiento del informalismo y del arte abstracto internacional y a su relación con la situación política y cultural de inestabilidad que ocurría en los distintos países. El arte abstracto ha sido, en el siglo XX, uno de los estilos más importantes de expresión plástica. Las primeras manifestaciones de arte abstracto en Puerto Rico surgieron hace alrededor de cincuenta y cinco años, gracias al contacto de los jóvenes artistas de entonces con los múltiples medios de expresión que generaban los grandes centros artísticos: París y Nueva York. Éste fue el momento de apertura cultural a las tendencias internacionales del arte moderno, a partir del cual surgen cuatro generaciones de artistas abstractos. El interés por la abstracción nos lleva a investigar y a estudiar, particularmente, los orígenes del movimiento abstracto puertorriqueño, cuya tradición no es tan fuerte como el movimiento español.

En España, el movimiento informalista³ fue tardío en comparación con el resto de Europa y Estados Unidos. “El aislamiento que sufrió el país durante las primeras décadas de la dictadura contribuyó aún más a retardar la práctica de la abstracción” (Maderuelo, 1997, p. 7). Hacer arte abstracto a finales de los cincuenta, en España, era más que adoptar una estética, era tomar una postura política, en contra del régimen que lo que buscaba era un arte academicista que exaltara los valores nacionales. La mayoría de los artistas que adoptaron la abstracción en España, en esta época, residieron en el extranjero durante su etapa de formación (París y Roma) y viajaron por distintos países.

Estudiar y escribir sobre el informalismo y la abstracción en este momento no tiene la misma relevancia que hace cuarenta o cincuenta años, pero en el contexto de la obra de Marcos Irizarry y

³ Cuando nos referimos al término informalismo, nos referimos de igual manera a la abstracción, El informalismo, término adjudicado por Juan Eduardo Cirlot junto a otros críticos que también lo adoptaron. El término es empleado en Europa y en especial en España y la abstracción es utilizado en América. A mi entender el término informalismo es el mejor empleado, por ser más específico.

el periodo de esta investigación, están directamente relacionados, siendo una época específica que no deja de ser significativa en la historia del arte, tanto en España como en Puerto Rico: “Desde luego que el problema de la abstracción ya no es relevante en el presente del arte, quedando así ubicado como un elemento de estudio de un momento cultural dado” (De Blas, 2003, p.2). Esto no quiere decir que la abstracción ha dejado de formar parte del quehacer artístico contemporáneo global. Sería interesante indagar como la abstracción, en el arte actual, continúa planteando reflexiones o generando nuevas propuestas, significados y lenguajes. ¿Qué puede representar el arte abstracto en el presente, sino es a la abstracción misma, sin más? La abstracción como recurso, como proposición, como almacenaje de múltiples y complejas construcciones que facilitan la entrada a distintas concepciones de forma simultánea, alude a lo que no se dice, como un sistema de significados de lo que no es o no está. (Jiménez, 2015).

En Puerto Rico, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, la reforma académica universitaria estimuló el intercambio con universidades extranjeras. Artistas provenientes de Europa, como el artista abstracto español Esteban Vicente, incorporaron estas nuevas tendencias. Al igual que ocurre en España, muchos de los artistas abstractos puertorriqueños se formaron en el extranjero.

Después de estudiar obras y propuestas artísticas de distintos abstraccionistas, y de conocer la mayoría del trabajo de los artistas abstractos de Puerto Rico y de otros países, incluidos los movimientos españoles, entre los artistas puertorriqueños se le ha otorgado una importancia particular a Marcos Irizarry (1936-1995). Desde entonces comenzó a tomar forma lo que sería este proyecto de investigación doctoral. Marcos Irizarry, además de pintor y dibujante, ha sido, entre los

artistas gráficos puertorriqueños que practican la abstracción, quién desarrolló la obra más sólida e importante. Es significativo su traslado a Madrid en 1955, cuando solo tenía diecinueve años y comenzaba su formación artística. Desde esta ciudad española y durante las décadas del cincuenta y del sesenta, Irizarry se formó como artista, a raíz de esto, sus primeras obras reflejan las corrientes estéticas predominantes de Madrid. Cuando ingresa a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1958, comienza a trabajar la pintura, sin embargo, una vez conoce al artista Julio Zachrisson, compañero panameño, este lo introduce en el mundo de la gráfica.

La Escuela de Bellas Artes de San Fernando y el Taller Libre fueron muy importantes para su desarrollo. No solo tuvo contacto con estudiantes y artistas extranjeros, sino que también formó parte de los grabadores españoles que revivieron este medio en la década del sesenta. Tanto fue el contacto con los artistas españoles y tan directa ha sido su participación con los movimientos peninsulares que algunos críticos que ignoraban su procedencia lo incluyeron entre los grabadores españoles de esa generación: Aparicio, Marcoida, Eslava y Zachrisson. Todos ellos, según los estudiosos, cambiaron el curso de la gráfica española en la década del sesenta, lo que deja en evidencia el desempeño importante de Irizarry fuera de su país de origen (Barradas, 1987, p.4).

Esta ambigüedad creó en la crítica puertorriqueña ciertos comentarios que cuestionaron de la obra de Irizarry, sus raíces nacionales, su realidad puertorriqueña, debatiendo si era más europea y mediterránea que puertorriqueña. El crítico literario Efraín Barradas (1987), en el ensayo *El jardín del sendero que se bifurca: sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño*, analiza esta polémica y asevera que es un problema estudiar la obra de un artista con una concepción nacionalista del arte. En esta observación sumamente acertada, Barradas concluye lo

siguiente: “La obra de Marcos Irizarry es camaleónica ya que adquiere carácter distinto dependiendo del ámbito cultural donde se coloque. Esta puede cobrar carácter distinto si se ve como parte del proceso estético español de la posguerra o si se la sitúa en el ámbito del arte boricua de las últimas dos décadas” (p.4). Barradas (1987) escoge el contexto puertorriqueño para su disertación y deja muy claro la necesidad de ver también su obra en el ámbito español y europeo. Se comprobó si realmente la obra adquiere distinto carácter y que existen puntos de conexión ente ambos contextos.

A partir de ahí, surge el interés de retomar este tema e incluir un estudio de ambos contextos, el español y el puertorriqueño, en las diferentes etapas de la obra de Marcos Irizarry, y comparar el movimiento abstracto puertorriqueño con relación al español y la influencia que el artista ha tenido en ambos. A lo largo del estudio se crearon interrogantes sobre cómo fue su incursión en la abstracción, qué llevó a Irizarry de una semiabstracción expresionista a una abstracción orgánica, qué ocurría en el movimiento artístico de esos años y cuál fue la coyuntura histórica en España durante su formación artística. Se pretende comparar el movimiento abstracto puertorriqueño respecto al español y se estudió la obra, los escritos y las ideas generadoras de los precursores del lenguaje abstracto tanto en Puerto Rico como en España y el resto del mundo. Es menester estudiar la obra de Irizarry dentro del ámbito artístico español ya que queda trabajo por documentar y, hasta el momento, existen pocas publicaciones y estudios que correspondan a este periodo.

Lo que comenzó en el tercer capítulo, continúa en el cuarto capítulo, de esta investigación, cuando se aborda el desarrollo y los orígenes del informalismo y la abstracción, tanto a nivel internacional como a nivel local. Para poder estudiar la abstracción puertorriqueña, se estudiarán los focos de abstracción internacionales, incluyendo el informalismo español, y las influencias que tiene el arte

internacional, tanto en los artistas de Puerto Rico como en los del resto del mundo. Este capítulo tiene la intención de demostrar que todos los movimientos que se formaron alrededor del informalismo y la abstracción dan prueba del carácter internacional de este estilo. Además se intenta evidenciar la gran trascendencia y aceptación que tuvieron los aportes estéticos, políticos, culturales e intelectuales de este arte en el siglo XX, y se situará la obra de Marcos Irizarry dentro de estos movimientos. El objeto de esta investigación, además de Irizarry, son todos aquellos artistas que influenciaron y compartieron el desarrollo de este lenguaje.

Según Craven (1999):

El informalismo "adoptó ciertos rasgos transnacionales que vinculaban entre sí a estos artistas procedentes de diversas partes del mundo, a pesar incluso de que la "negatividad" de su posición artística los alejaba por lo general de los centros de poder de sus respectivos países. La afinidad electiva de los informalistas de todo el mundo fue la otra cara de su absoluta falta de identificación con la cultura y los valores de sus sórdidos, alienantes y hasta represivos países durante aquella época" (p. 48).

En el apartado de la abstracción en Puerto Rico, se pretende analizar la abstracción como un lenguaje artístico puertorriqueño, al igual que otras propuestas artísticas hechas por puertorriqueños, en reacción a las posturas erróneas de la crítica y la historiografía en Puerto Rico que la plantean como un lenguaje foráneo. Aunque como señala Ramos (1998), "la idea de una identidad nacional es un concepto muy pobre para explicar la historia de un pueblo y es una idea estéril que ya dio lo mejor de sí", en esta investigación se tiene que revisar ya que la obra de Irizarry se analiza desde esa perspectiva. En este trabajo se intenta eliminar toda concepción nacionalista del arte.

Analizar y criticar las obras con una concepción nacionalista y de reafirmación de lo que se supone que es la identidad puertorriqueña es limitante y excluyente, por lo que en el quinto capítulo de este trabajo se revisa la situación social, cultural y las condiciones que dan paso a estas prácticas.

Aunque esta problemática se repite continuamente en las publicaciones, críticas y ensayos sobre el arte puertorriqueño, se intenta buscar, en el capítulo sexto, las razones del conflicto de identidad que viven los puertorriqueños y los orígenes de este problema. Con este objetivo se revisó y se utilizaron los textos y artículos escritos por el crítico, historiador y artista Nelson Rivera, quien ha estudiado y desentrañado el problema de la interpretación de la abstracción en Puerto Rico, como también el problema que existe de desinformación y tergiversación en parte de la crítica e historiografía puertorriqueña.

En la actualidad, se escriben nuevos discursos y nuevas redefiniciones de lo que llamamos cultura, tradición y nuevas identidades, por lo que en esta tesis se tomó en cuenta teorías como la de Homi Bhabha (2002), que expone la necesidad de una revisión del discurso nacionalista y propone elaborar un nuevo discurso (el poscolonialista); el análisis del fenómeno colonial, desde un punto de vista textual y sociológico, que propone los conceptos de ambivalencia, hibridación o mimetismo (Bhabha, 2002); y la tesis de Néstor García Cancliani (1997), sobre la hibridación y la interculturalidad que define la realidad de América Latina, cuyo discurso, aunque tiene correspondencias con Bhabha, no es consecuencia de un fenómeno colonial, sino que los medios de comunicación contribuyen a la hibridación cultural mediante la socialización de los hallazgos de otras culturas e incluso ayudan en la fusión de éstas con las tradiciones de las regiones a la que pertenecen. Asimismo, se atiende la vida y la obra de Irizarry según responde a estas teorías poscoloniales y a la tesis que propone Juan Flores (2008) sobre las “remesas culturales”.

Analizaremos estas nuevas teorías en relación a cómo en el arte actual y en la crítica se reelaboran y se desarrollan nuevas redefiniciones: al cambiar los discursos nacionalistas y limítrofes a unos desterritorializados, donde la cultura y las expresiones culturales ya no tienen una identidad única, sino que son transnacionales, y en los que lo híbrido define los procesos y las creaciones actuales. La obra de Irizarry se entiende y se inserta en estos discursos y en las nuevas teorías contemporáneas. Al encontrarse entre dos mundos, participa de un sinnúmero de movimientos artísticos y obtiene una visión más amplia y crítica de lo que acontece simultáneamente en los dos continentes, en los que transita y dialoga con una variedad de estéticas, conceptos, estilos y territorios.

Los últimos capítulos de la investigación desarrollan el análisis de la obra del artista Marcos Irizarry, y exponen todos los elementos formales y conceptuales de sus series gráficas. Se analiza la obra dentro del contexto del arte europeo-español y del contexto americano-puertorriqueño en el periodo de 1950 al 1970, atendiendo a los artistas que influenciaron a Irizarry. Luego se analizó de manera general la última década, que corresponde a la pintura de Irizarry. Por último, se trató de analizar la obra de Irizarry como parte de un desarrollo histórico y como se reinserta dentro del contexto de arte y de las teorías actuales.

En algún momento de la investigación, se consideró incluir la década del ochenta y el principio de los noventa, pero, aunque se comenta la obra realizada por Irizarry en esta época, el énfasis del estudio radica en el período de 1950 a finales de 1970 —el periodo más significativo en su formación y en el desarrollo y madurez de su obra, que incluye toda su obra gráfica, que al mismo tiempo obedece, en mayor grado, al periodo que conforma el desarrollo del arte abstracto y el

informalismo, tanto en España como en Puerto Rico—. La gráfica, en Puerto Rico, siempre ha ocupado un lugar privilegiado e importante en la historia del arte a diferencia de otros países donde ha sido considerada como un arte menor. La creación de los talleres de gráfica gubernamentales a finales de los años cuarenta, de talleres independientes de artistas gráficos y talleres universitarios en los años sesenta, y el cartel como medio artístico, educativo y político, han sido fundamentales en el auge de este medio, utilizado la creación de un discurso identitario y de resistencia. Irizarry con su obra gráfica abstracta, aporta y adquiere mayor valor e importancia ya que se da en un contexto artístico donde domina la figuración.

En las conclusiones, se comienza señalando la hipótesis fundamental de la investigación, para luego desarrollar y dar respuesta a todas las cuestiones que surgieron y se revisaron, incluyendo las reflexiones de los temas tratados, asimismo se valora el conjunto de estudios y el aparato crítico que la obra de Marcos Irizarry ha generado y se señalan las importantes aportaciones del trabajo en torno a la trayectoria y la producción artística de Irizarry, incluyendo también unas valoraciones generales y la contextualización de su obra.

I.III. METODOLOGÍA

La metodología utilizada es interdisciplinar que incluye el trabajo de campo y la búsqueda de fuentes primarias. Gran parte de la investigación se centra en los escritos y entrevistas realizada a los distintos artistas. Se utilizan las entrevistas a artistas compañeros de Irizarry realizadas por López (2009), la entrevista que hizo Jaqueline Biaggi a Marcos Irizarry con motivo a su retrospectiva de 1987 y otras entrevistas encontradas en periódicos, tesis y catálogos.

Se intenta dar mayor importancia a la visión de los artistas y a sus expresiones, para tener otra perspectiva alterna a la historia escrita por los críticos e historiadores y generar mayor entendimiento de la obra. “Cuando opiniones tales han sido presentadas no como crítica objetiva, profesional sino en relación con la propia obra del artista, se incluyen aquí; a menudo, son más reveladoras que las palabras abstractas y las convencionales frases de una estética generalizada” (Goldwater y Treves, 1945). Entre los artistas que se incluyeron en la investigación, todos contemporáneos con Marcos Irizarry, están: Julio Zachrisson y Mitsuo Miura en España; Luis Hernández Cruz, Wilfredo Chiesa y Julio Suárez en Puerto Rico; y artistas latinoamericanos, norteamericanos y europeos que influyeron y dialogaron con la obra de Irizarry y, además, desarrollaron la abstracción en ese periodo. Se trabajó directamente con los escritos éditos e inéditos de los críticos e historiadores, en especial de los profesores universitarios Efraín Barradas y Nelson Rivera.

La metodología es de carácter científica–cronológica y se utiliza la hermenéutica analógica como ejercicio de interpretación para descifrar los distintos significados. Cuando se interpreta la obra y los textos de Marcos Irizarry y otros artistas, se presentan varias interpretaciones: la obra en distintos contextos, como también los distintos puntos de vista de críticos y teóricos sobre un mismo tema para fundamentar las hipótesis e intentar descifrar la intención del artista a través de su obra y de los textos.

En los artículos, textos y críticas de las obras, como las que atienden el caso de la problemática de la abstracción en Puerto Rico, se presentan distintos puntos de vistas, y luego se explica por qué no debe ser visto o calificado de una u otra forma, a través de ejemplos y argumentaciones que

exponen las razones del conflicto. Este estudio, en definitiva, es un conjunto de textos, interpretaciones, relatos, obras, narraciones que tratan de desvelar el sentido, los significados y la mejor comprensión de los textos y del material recopilado; al mismo tiempo que espera generar nuevos debates, otras líneas de investigación y lograr un mejor entendimiento de la obra del artista puertorriqueño Marcos Irizarry, y que sea una aportación a la historia del arte puertorriqueño y español.

En la búsqueda de fuentes bibliográficas, fue esencial recopilar, catalogar y documentar todos los textos, escritos, obras, catálogos, entrevistas, tesis y reseñas de Irizarry para futuros estudios e investigaciones de este periodo. Además se incluye la catalogación de la obra de Irizarry por periodos, con la ficha técnica de cada obra. Este catálogo sirvió como punto de partida para reconocer la obra y para, posteriormente, realizar el análisis y el estudio comparativo. Se incluyen los catálogos y guías de exposiciones, además de las fuentes gráficas de donde se obtienen las obras de los artistas, fotografías, dibujos, grabados, pinturas, material gráfico, fotográfico y todo el material digital o electrónico de los últimos años (nuevas ediciones de libros digitales, páginas web, revistas, vídeos, blogs y tesis digitales).

La bibliografía consta de fuentes primarias en la que se encuentra la extensa bibliografía de Marcos Irizarry: catálogos de exposiciones individuales, de exposiciones colectivas, artículos en revistas y periódicos y la obra misma del artista. También se incluyen los diversos escritos sobre el arte y los movimientos abstractos, las obras de los artistas, así como los textos y escritos de críticos y académicos. En los apéndices se incluyen: el índice de ilustraciones, el catálogo de la obra de Marcos Irizarry y sus periodos; el currículum vitae de Marcos Irizarry; las biografías de los artistas

puertorriqueños y latinoamericanos, por ser desconocidos en España; y el resumen de la memoria del proyecto en inglés y en español.

I.IV. OBRAS CITADAS

Aguirre, Fernando (1995, 3 de junio). Marcos Irizarry, pintor y grabador. *El País*, Necrológicas, p. 45.

Barradas, E. (1987) El jardín del sendero que se bifurca. Sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Carrete Parrondo, J. (1988) Presentación. *Marcos Irizarry: Serie Mediterránea*. Madrid: Real Academia de Bella Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, p.3.

Cherson, S. (1977, 21 de diciembre). El esperanto visual de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, p. 53.

Craven, D. (1999) Artistas Internacionales, Público Nacional, Mecenas Locales. *À Rebours – La Rebelión Informalista (1939-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

De Blas, M. (2003). *Informe para Certificado-Diploma de Estudios Avanzados (DEA)* de la alumna Brenda Cruz Díaz, “Arte Abstracto e Identidad Nacional en El Arte Puertorriqueño. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Goldwater, R. y Treves, M. (1945). *Artists on art*. Nueva York: Pantheon.

Jackson, R. (2012) Marcos Irizarry, una abstracción intercontinental. *Mayagüez: un siglo de artistas*. San Juan: Multiart Group, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo de las Américas. pp. 36-40.

Jiménez, J. (2015) Ponencia: *Abstracción y significado*. Primer Congreso de Artes Plásticas en celebración de la Muestra Nacional de Artes de Puerto Rico 2015: *Migración, geo-política y arte global: Puerto Rico como el contexto*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan. 13 de junio 2015. Web. 18 de junio 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=gXI30SQ2IbI>>

Maderuelo, Javier (1997). *Catálogo del Museo de Arte Abstracto Español*. Fundación Juan March. Cuenca, España. Madrid: Editorial De Arte y Ciencia, S.A.

Martín-Barbero, J. (1991) Sobre “Culturas híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad”. *El Espectador*, Magazine dominical no. 445.

Ramírez, M. C. (1990) Las Invocaciones de Marcos Irizarry, *Marcos Irizarry. Invocaciones*, Sala de Exposiciones Chase Manhattan Bank, San Juan, Puerto Rico.



**II. MARCOS IRIZARRY:
UN RECORRIDO POR
SU VIDA A TRAVÉS
DE SUS VIAJES,
SUS EXPERIENCIAS
Y SU ENTORNO**

II. MARCOS IRIZARRY: UN RECORRIDO POR SU VIDA A TRAVÉS DE SUS VIAJES, SUS EXPERIENCIAS Y SU ENTORNO

Me pareció ver en su frente lo que yo llamaría la marca de la península ibérica. Y así pudo ser, porque efectivamente habría de pasar el resto de su vida viajando de Puerto Rico a España, de España al resto de Europa, y de esta a América. Un holandés errante como el de la leyenda, y en su caso, vivo, con un propósito, mortal o inmortal a fin de cuentas.

—Luis Hernández Cruz
(Aproximación a Marcos Irizarry)

Lo recuerdo... en nuestra tierra Puerto Rico a principios de la década de los 90, morenazo, su piel curtida por el sol mediterráneo y caribeño, con su mirada penetrante color verde aceituna y sus sandalias mallorquinas. Desde que conocí la obra de Marcos Irizarry, estudiando en la Universidad de Puerto Rico, me resultó un artista admirable aparte de afortunado. Artista que a través de su obra mostraba esa inquietud de mundo, esa libertad de desplazamiento y ese enriquecimiento que se obtiene con el despegue por los cielos, por diversas tierras, mundos, por ese no parar los sentidos, vista, olores, los colores de las distintas tierras, arenas y mares. Vivió muchos años en Madrid y luego creó su casa-taller en una de las Islas Baleares, Ibiza; durante su vida estuvo entre España y Puerto Rico. En este breve resumen se hará una bitácora de sus viajes, sus contactos: toda la gente con la que se cruzó y conoció a lo largo de su vida. Este será un recuento espacial y temporal de su vida y de su recorrido. Los que lo conocieron saben, que Marcos estuvo entre su taller, sus tintas, sus obras y esos mundos, como un caballero errante.

Con alrededor de 19 años⁴ y luego de haber tomado clases de dibujo en su adolescencia con el pintor español Cristóbal Ruiz en la Universidad de Puerto Rico, Marcos Irizarry sale de Puerto Rico hacia Madrid. Para ese tiempo los estudiantes con ansias de ver y aprender salían hacia Europa más que hacia Estados Unidos, como ocurre en el presente. En Madrid, a diferencia de Puerto Rico, tenía el acceso a un mundo cultural amplísimo, lleno de exposiciones, museos; más adelante, en contacto con las vanguardias artísticas, con la vida cultural de una gran capital, a pesar del retraso que España sufría en comparación con otros países europeos, por su historial político. Irizarry, en una entrevista realizada por Jacqueline Biaggi Mascaró, comenta sobre su experiencia madrileña: “Para mí era mucho más interesante lo que ocurría a nivel calle, a nivel de amistad, a nivel de encuentro en galerías o a nivel de encuentro entre pintores más o menos malditos que andábamos por ahí, que lo que se podía aprender en ese momento en la Escuela de Bellas Artes”(1987, p.25). Aquí se refiere al descontento que tenían él y sus compañeros por la manera academicista de la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes a la que Marcos ingresó en 1958.



Fig.1 La madre del artista, Doña Sara Irizarry, junto a Marcos González Irizarry.

⁴ Con relación a la edad en la que Marcos Irizarry llegó a Madrid hay diferentes opiniones. En la entrevista realizada por Biaggi para la retrospectiva en 1987, Irizarry cuenta que llegó con 16 o 17 años a Madrid; Gerardo Aparicio en otra entrevista realizada por Laura Clavería en el 2010, también comenta que Marcos llegó a Madrid con 16 años. La realidad es que Irizarry llega a Madrid en 1955, diecinueve años después de su nacimiento en 1936.

A pesar del descontento, esta oportunidad de formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando lo acercó a la gráfica y lo conectó con esta gran parte de su vida. Julio Zachrisson, artista panameño y de los mejores amigos de Marcos fue el que lo introdujo en el mundo de la gráfica. Además de Zachrisson, conoce a los artistas Gerardo Aparicio, Marcodia, Eslava y Nati Gutiérrez —con quienes crea el Taller Libre en el Aula de grabado de la Escuela de Bellas Artes— y a varios artistas latinoamericanos y norteamericanos con los que tuvo una larga amistad. En 1963, participa con dos grabados en la exposición *Arte de América y España*, en la que exponen artistas tan importantes como De Kooning, Jasper Jones, Jackson Pollock, Rauschenberg, Rothko y en la que conoce a varios artistas latinoamericanos, entre ellos Rafael Coronel.

Al año siguiente viaja a Alemania y Dinamarca en compañía de Julio Zachrisson. Ese mismo año viaja a Puerto Rico y presenta su primera exposición individual en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. En esta visita a Puerto Rico, luego de estar casi siete años fuera de su país, se pone en contacto con el arte puertorriqueño y conoce a los grabadores y pintores Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera, Domingo García y Rafael Ferrer, entre otros. De camino a Puerto Rico visita dos semanas la ciudad de Nueva York, era la primera vez que la visitaba, fue al Metropolitan Museum y a distintas Galerías que exponían Arte Pop, todo lo que presenció era muy distinto de lo que se estaba haciendo en Europa.

Para el año 1966 y teniendo su taller en la calle Espronceda, en Madrid, comienza su relación amorosa con la modista María Dolores García Pelayo, con ella viaja a París y se relaciona con las personalidades de la “haute-couture”. También conoce, en estos momentos, a José Bergamín. Viaja



Fig. 2 Taller de dibujo y grabado en San Miguel, Ibiza.

a Italia junto a María Dolores, Lupe Marín de Rivera (ex esposa de Diego Rivera) y Lorenzo Viola, y conoce en Roma al poeta Rafael Alberti.

Viaja a Yugoslavia en 1967 con motivo de la Bienal Internacional de Grabado de Ljubljana en la que participaba y lo invitan a exponer en la “Mala Galerija”. Este año es importante señalar un viaje que hizo por Aragón, España. De este viaje surge la serie de las *Estructuras Orgánicas*, una de las series significativas de este periodo. Es el momento clave en el que Irizarry se va acercando más al lenguaje abstracto. Logra un contrato con la Galería Égam, de Madrid, donde va a exponer cada dos años individualmente.



Fig. 3 Casa del artista en C'an Mariano Cova en Ibiza, Islas Baleares, España.

Regresa a Puerto Rico donde presenta una exposición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. Para ese tiempo conoce a Omar Rayo en la Galería Colibrí, en donde tiene otra individual al año siguiente. La Galería Colibrí, en el Callejón de la Capilla, en el Viejo San Juan era el lugar de encuentro de la bohemia, donde se generaban excelentes tertulias. Irizarry pasa una larga temporada en la isla. Es invitado a exponer por el rector de la Universidad de Puerto Rico de Mayagüez, a comienzos de 1968, en donde se reencuentra con un antiguo colega y amigo, el poeta Angel Crespo.

Durante el 1968 a su regreso de Puerto Rico se mueve a vivir y trabajar al Escorial. Irizarry nos cuenta: “Allí leí toda la obra de Benito Pérez Galdós y Dostoyevsky. Leía, grababa y paseaba por la montaña. Vivía absolutamente solo. Trabajé durante seis o siete meses, un invierno” (Biaggi, 1987, p. 32).

En el 1969, viviendo la temporada de su residencia en el Escorial, viaja a Praga, Yugoslavia, donde conoce a artistas, cineastas y actores de este país. Ese año establece, junto a Mitsuo Miura –artista japonés que conoció en el Taller Libre– su residencia en Pozuelo de Alarcón. En el taller de Pozuelo, Irizarry cambió su lenguaje, definitivamente, a la abstracción pura en 1970.

La vida en Pozuelo, según Marcos era muy “hippie”: “En este pueblo había pequeños chalets, había toda la vida de campo, de la vida de comunidades, todo el movimiento liberador de los “hippies” de los años 60” (1987, p. 35). Este contacto con extranjeros y españoles que aparecían de paso por este pueblo de campo, que según Marcos traían nueva música y otra forma de pensar, lo motivó a mudarse luego de un tiempo a la isla de las Baleares, Ibiza. El pintor Balagueró, que había estado en Formentera, le contó de la maravilla de la sensación de libertad, del espacio enorme y de la vida mística que se experimentaba en aquellas islas. En 1970, viaja a Suecia en compañía de Francisco Barón, Abel Bello y Manolo del Palacios. Junto a Gerardo Aparicio realiza una carpeta en serigrafía inspirada en un cuento de Gonzalo Suárez. Expone en la primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, donde gana el premio especial de la Bienal con su obra, *Forma II*.

Una decisión importante, y que influye en la obra y vida del artista, es su movilización a Ibiza, donde establece su taller-residencia, esto ocurre en el 1971. En Ibiza, este mismo año, crea su

primer mural en aguafuerte. A Marcos Irizarry el nuevo paisaje de la isla, el color, la luz, la gente, lo influyó grandemente en su obra. Conoció gente de diversas clases y condiciones, gente que practicaban doctrinas orientales. Tuvo acercamiento a la doctrina sufí. Estaba inmerso y sumergido en la isla. Nos cuenta de su primer año en Ibiza: "... yo vivía entonces con una mujer que era músico. La música en mi casa, la Isla en sí, los paseos por el campo, por el mar; el bucear y mirar por debajo del agua... Todo eso me influyó dentro de mi nueva forma de hacer, sobre todo en ese gran mural; ahí fue donde hice la obra grande de los siete metros, fue como una expresión de ritmos, una musicalidad sorda, una musicalidad visual, el ritmo como forma de música. Ese momento fue lo más importante que me ocurrió en la isla." (Biaggi, 1987, p. 35). Viaja junto a Rebecca Smith, su pareja, por la Costa Dálmat, Yugoslavia, Grecia e Italia, en donde visita la ciudad de Venecia.

Del 1972 al 1973 alquila una casa en Bustar Viejo, en donde establece unos meses su taller. Se reencuentra con Mitsuo Miura y Gerardo Aparicio luego de dos años, comparten taller y vivencias junto a sus respectivas parejas. Entre 1974 y 1975 viaja a California para presentar una exposición en Talismán Prints. Visita las ciudades de Los Angeles y San Francisco. Al año siguiente viaja a Washington en compañía de Patricio Court, artista chileno, con motivo de su exposición en el Washington World Gallery. En 1977, retorna a Puerto Rico y es invitado a exponer por el Instituto de Cultura en el Museo del Grabado Latinoamericano. Presenta su primera exposición en el Museo de Ponce en el 1978. Ese mismo año realiza una serie de grabados para Cartón y Papel de Venezuela.

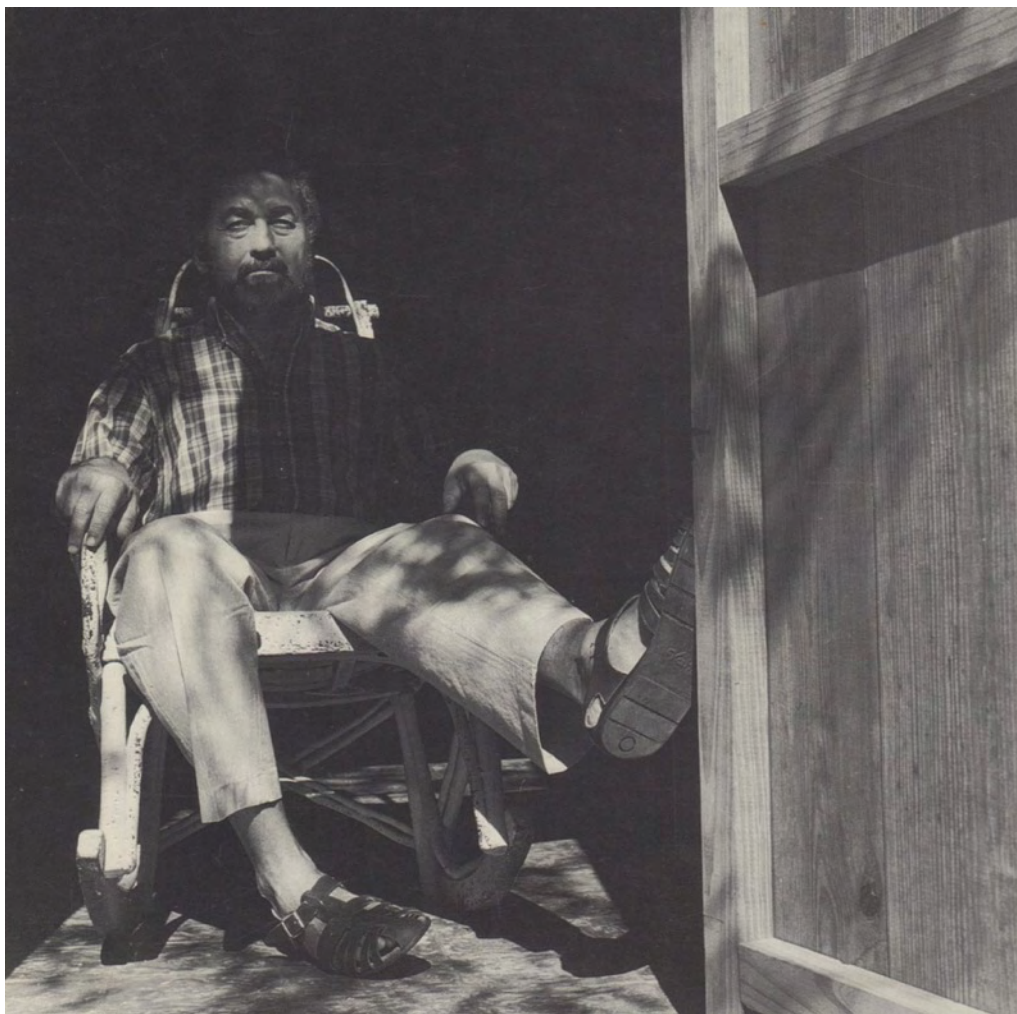


Fig. 4 Retrato del artista, 1993.

En el 1979, se desplaza nuevamente a Italia, donde conoce a Pieraldo Marasi, crítico y escritor italiano, quien terminará siendo su promotor en Italia. Conoce a Caetano La Pira y a Orietta Sala, quienes lo invitan a ilustrar varios libros para la Casa Garzzanti. Este año, como dato importante, recibe el primer premio en Atexpo 79 en San Juan, Puerto Rico.

Entre 1980 y 1981, a Marcos Irizarry le ocurre una situación inesperada que lo marca hasta los últimos días de su vida. Durante una de sus visitas a su isla, Puerto Rico, fue golpeado por la policía en la plaza San José de San Juan, en un acto de brutalidad policiaca. Sufrir las consecuencias de esta

represión y queda muy afectado. Como comenta su compañero Edwin Reyes (1995) en un artículo en uno de los periódicos del país luego de su muerte:

Fue tal vez por aquel aura de hombre bueno que unos policías se ensañaron contra él y lo macanearon malamente, a su salida del entonces Mesón Vasco, en la esquina de San Sebastián y Cristo, una noche de los años ochenta, en medio de esas trifulcas que se forman en los alrededores de la plaza San José. Marcos había ido allí a tomarse una taza de café, y a los agentes de la ley y el orden les pareció demasiado inocente para serlo, así que lo golpearon sin misericordia por aquello de no dejar dudas.

No sé si fue así —nunca se la pregunté a él ni a ninguno de sus amigos íntimos— pero un poco di por sentado que, a partir de aquella paliza, comenzó en Marcos el proceso de deterioro que lo llevaría temprano a la muerte. Parece que la brutalidad de los golpes caló hasta lo más sensible de su organismo y algo en su sistema de resistencia se rompió de forma fatal. (p.25)

En contraposición a esta mala jugada que le dio la vida, su carrera artística continúa como siempre, consecuente y sin dar ni un paso para atrás; en esos años participa en varias exposiciones en Italia y viaja a Milán durante el invierno. Ese invierno trabaja unos meses en un taller de grabado junto a otros artistas milaneses. Al próximo año, en 1982, regresa a Italia para presentar una exposición individual en el Museo Cívico de Lodi.

Irizarry fue el artista homenajeado en la VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en el 1983. Regresa a Puerto Rico por este motivo y presenta su exposición–homenaje. Es



Fig. 5 Encuentro de artistas en Puerto Rico. De izquierda a derecha: Ryszak Otrera, German Heller, Luiggi Marozzini, Óscar Mestey, Betsy Padín. Al fondo, Miriam Muñiz, Jacqueline Biaggi, Ulla Hebler, Antonio Frasconi, Pablo Rubio, López Max, Jorge Glusberg, Marcos Irizarry y Julio Suárez.

invitado por Omar Rayo y Ligia García a dirigir un Taller de Grabado en Bogotá y presenta su exhibición individual en el Museo Rayo en Roldadillo, Colombia.

Al siguiente año, en 1984, participa como miembro del Jurado de la Bienal de Arte Gráfica de Ibiza. En el verano de ese año, viaja junto a Wilfredo Chiesa, artista puertorriqueño radicado en Boston y uno de los amigos “uña y carne” de Marcos para la realización del *Encuentro Internacional de Anarquistas en memoria de George Orwell*, auspiciado por la revista *The Black Rose* de Boston Massachusetts, celebrado en Venecia. Este año forma parte del Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña celebrado en el Arsenal de la Puntilla en San Juan. Este encuentro presentó exposiciones y se pudo estudiar, abrir

un foco de investigación y observar la riqueza interpretativa de nuestros artistas abstractos y las diferentes variantes empleadas. Se presentaron tres generaciones de artistas. Luis Hernández Cruz, presidente del Primer Congreso, expuso en la introducción del catálogo los propósitos del Congreso:

[...] establecer un vínculo efectivo y comunicación eficaz entre los artistas de las diversas tendencias abstractas de Puerto Rico, propiciar un ambiente eficaz entre el artista abstracto y la comunidad puertorriqueña y colaborar con las instituciones culturales y educativas del país para la debida comprensión y disfrute del arte contemporáneo, entre otros fines. (1984, p. 7)

En 1985, Irizarry realiza un mural para el Museo Vial en Roldanillo, Colombia. El Ministerio de Cultura de Marruecos lo invita a la Universidad de Verano de Estudios Hispanoárabes en Asilah, Marruecos. Trabaja en este taller junto a los artistas Chirino y José M. Iglesias, entre otros artistas. A raíz de este viaje tiene contacto con la cultura marroquí y crea años más tarde su serie *Marruecos*, una de las más significativas en pintura. Viaja a Nueva York y colabora con Robert Blackburn en el Printmaking Workshop.

Es invitado a participar como jurado en la VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en 1986. Se vuelve a reunir, luego del éxito del primero, el Segundo Congreso de Artistas Abstractos Puertorriqueños. En esta ocasión, la muestra viaja a la Galería de Arte Moderno de Santo Domingo, República Dominicana. Luis Hernández Cruz comenta:



Fig.6 Marcos Irizarry en la finca en Maricao, Puerto Rico.

Allí se dio el ambiente propicio para discutir la situación del arte contemporáneo, las nuevas tendencias, el problema del coquismo⁵ en Puerto Rico, con Julio Suárez, y Rafael Lomba en la playa de Bocachica, en el estudio del pintor Fernando Varela y en el “penthouse” que nos habíamos conseguido. Echábamos de menos a Wilfredo Chiesa, quien siempre nos acompañaba en las tertulias del Patio de Sam, en San Juan. (1987, p. 45)

⁵ Derivado de coquí. Término que se refiere a la imagen pictórica folclorista y de tónica puertorriqueña, en alusión al pequeño batracio boricua.

Al año siguiente, en 1987, regresa a Puerto Rico por varios motivos, el Recinto de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico lo invita en calidad de profesor visitante para organizar y ofrecer talleres de grabado en el programa de artes plásticas. Imparte cursos de aguafuerte. Presenta su gran retrospectiva en el Museo de la Universidad de Puerto Rico para el mes de marzo, de la que recibe una crítica excepcional y demostró con esta exposición su compromiso con el arte puertorriqueño, su excelencia como grabador y artista y su disciplina intachable. Este año se establece en Puerto Rico y se ubica en Maricao, como siempre, en la espesura de las montañas boricuas, en el lugar idóneo para seguir creando. Hasta el 1989 reside en Maricao y allí pinta la Serie Mayagüezana, expuesta en la Galería Marrozzini.

Del 1989 al 1990, Irizarry presenta, en menos de año y medio dos exposiciones en dos importantes salas de Puerto Rico. Estos años son años importantes, Marcos Irizarry se reencuentra con la pintura, tal como decanta en sus últimas series. Su experiencia con la pintura, luego de trabajar la mayor parte de su vida el grabado la expresa en una entrevista para un artículo de periódico:

La aventura de la creatividad no tiene cabida para el encasillamiento. Durante muchos años fui Marcos Irizarry “el grabador” y creo que en ese aspecto he cumplido mi misión. De la misma manera, aunque la decisión de dedicarme al grabado fue netamente orgánica, lo que me ha llevado a explorar de nueva cuenta la pintura ha fluido espontáneamente...es un impulso que en manera alguna ha sido sometido a la razón” (Alegre, 1990, p. 83).

A comienzos de los noventa, comparte taller (en una casona de madera y entre la naturaleza de Cayey) con Mari Mater O’Neill y Carlos Collazo (quién murió hace unos años y nos dejó una obra extensa excelente), ambos artistas puertorriqueños de la nueva generación. Allí realiza la serie



Fig. 7 Marcos Irizarry, "De la serie Invocaciones. Evolución III", 1990. Acrílico sobre tela, 166,4 x 181,6 cm.

Invocaciones (fig. 7) y la mayoría de la obra de los últimos años. Para este tiempo trabaja junto a Ángel Crespo la carpeta *Ocupación del Fuego*, presentada en varias galerías y museos en Puerto Rico.

Entre 1992 y 1994 presenta dos exposiciones en la Galería Botello en San Juan, Puerto Rico.

Irizarry presenta pinturas abstractas en ambas exposiciones. Anteriormente, Irizarry había viajado al Sahara en donde experimentó con el paisaje sobrecogedor, viajó buscando según el artista, algo diferente y allí lo encontró. (Alegre, 1992, p. 64).

Marruecos es su última exposición individual, la de 1994 en la Galería Botello, y con ella, el artista consigue una madurez en la pintura y una independencia de su obra gráfica. Durante ese año tuvo exposiciones en Mallorca, Ibiza y en Puerto Rico, también viajó a Amsterdam por un mes. Participa en el *Seminario El Estado de las Artes Plásticas en Puerto Rico y América*, organizado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en San Juan, Puerto Rico. Según Alegre (1990):

Para Marcos, presentar su obra en Puerto Rico es más importante que hacerlo en otro sitio, pues cumple así su misión. Entiende que esta perspectiva, más que limitar su actividad internacional, le obliga a mantenerse vigente en otros países. Rechaza así el territorialismo que, en su opinión, es uno de los lastres que en mayor medida impiden al artista puertorriqueño liberarse del insularismo que ahoga su expresión.

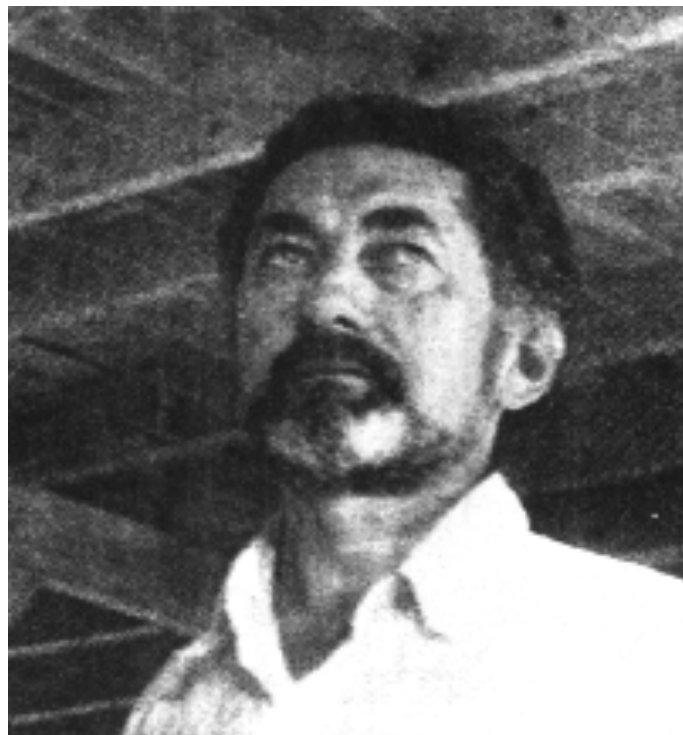


Fig. 8 El artista

Marcos ha sido testigo de lo que él califica como una apertura boricua a los acontecimientos artísticos que han ocurrido en el exterior durante los últimos años debido, en gran medida, a que muchos artistas jóvenes se están atreviendo a trascender las fronteras geográficas para ir en busca de otras fuentes, rompiendo esquemas para reinventar nuevas aproximaciones a la expresión gráfica de la sensibilidad. (p. 83)

En 1995, Marcos Irizarry muere, luego de una larga enfermedad, un 31 de mayo en Guaynabo, Puerto Rico. Con este legado, su magnífica obra, y todo este recorrido nos deja un hilo sin fin para el estudio y la investigación de su trabajo. Las conexiones, las relaciones, los momentos, el contexto temporal y espacial nos ofrece un abanico interminable de búsquedas e interrogantes para acercarnos a la obra y la vida de este gran artista.

II.I. OBRAS CITADAS

Alegre Barrios, Mario. (1990, 29 de nov.) Anhelos de arte y tiempo. Marcos Irizarry y sus invocaciones de vida. *El Nuevo Día*, Sec. Por Dentro, pp. 81-83.

Alegre Barrios, M. (1992, 12 de mayo). El pincel abstracto de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, Sec. Por Dentro, p.64.

Biaggi Mascaro, J. (1987) Entrevista a Marcos Irizarry. *Marcos Irizarry. 26 años de obra sobre papel, 1960-1986*. Catálogo Retrospectiva en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, p. 25.

Exposición de Obras Gráficas y Medios Mixtos Recientes de Marcos Irizarry, (1987, marzo – abril) Catálogo de exposición.

García Gutiérrez, Enrique. (1994, 22 de mayo) Marcos Irizarry. Un arte siempre joven. *El Nuevo Día*, p. 12-15.

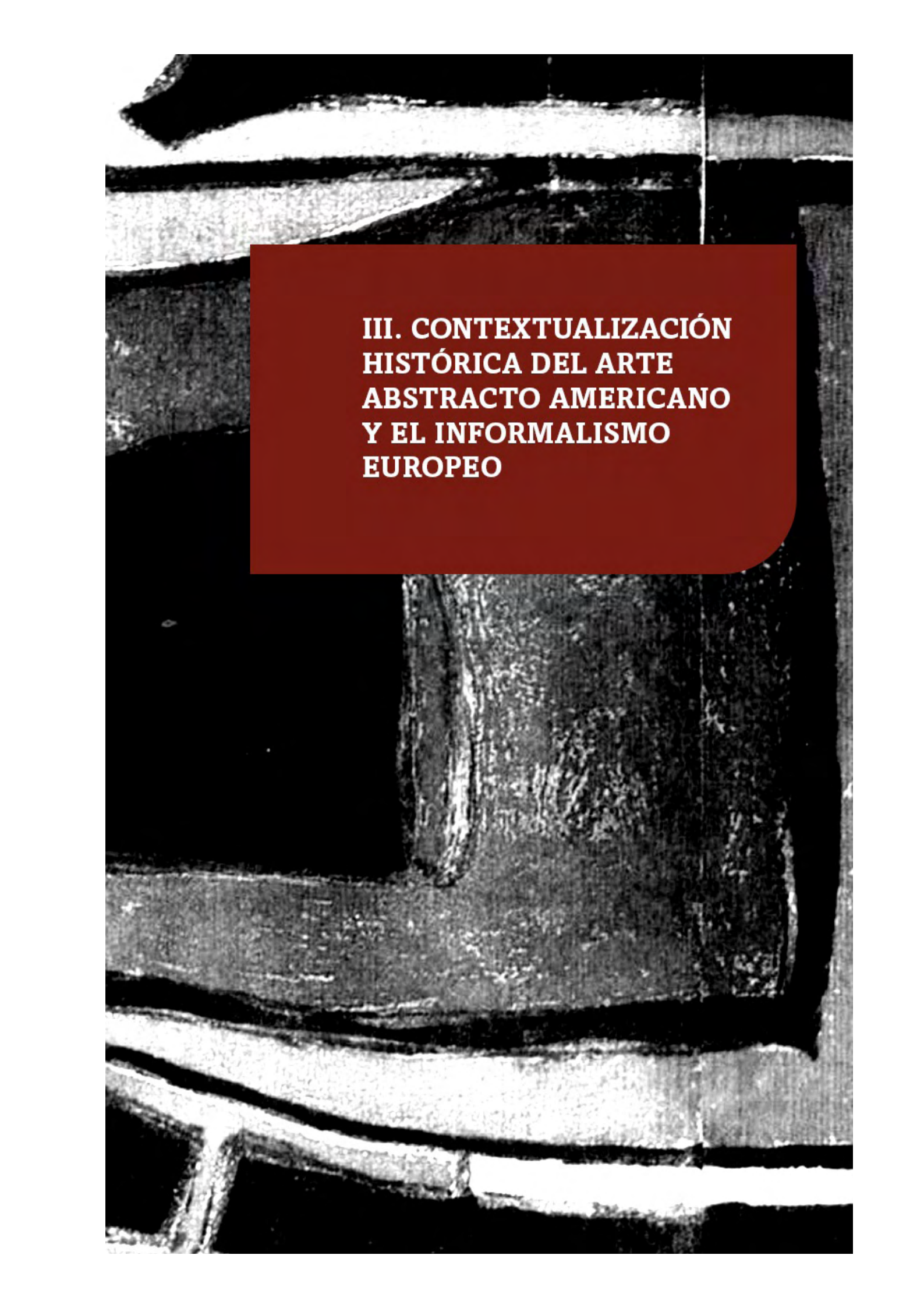
Hernández Cruz, Luis. "Aproximación a Marcos Irizarry". *Marcos Irizarry. 25 años de obra sobre papel*. Catálogo Retrospectiva en el Museo de la Universidad de Puerto Rico 1960-1986. marzo-abril 1987: 43-45.

Marcos Irizarry: 25 años de obra sobre papel, 1960-1986. Museo de la Universidad de Puerto Rico. Mar.-abr. 1987.

Perennes los inicios. (1994, 18 de mayo) *El Nuevo Día*, pp. 90-91. Impreso.

Reyes, Edwin. (1995, 16-22 de jun.) Pequeño responso para un taumaturgo inmortal". *Claridad*, p.25.

Marcos Irizarry. Recopilación por María del Socorro Cruz para el Instituto de Cultura Puertorriqueña, División de Artes Plásticas, San Juan, Puerto Rico.



III. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL ARTE ABSTRACTO AMERICANO Y EL INFORMALISMO EUROPEO

III. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL SURGIMIENTO DEL ARTE ABSTRACTO AMERICANO Y EL INFORMALISMO EUROPEO

*Puesto que la forma es sólo una
expresión del contenido, y el contenido
es distinto en artistas distintos, resulta
claro que puede haber muchas formas
diferentes al mismo tiempo que
sean igualmente buenas.*

Wassily Kandinsky
Sobre el problema de la forma, 1912

Para situar la obra de Marcos Irizarry dentro del contexto de la abstracción y del informalismo, tenemos que conocer el momento histórico, como se fue consolidando ese lenguaje en la historia del arte del siglo XX. La imagen abstracta fue creada en una de las épocas más tempranas de la historia del arte, por ejemplo, los grabados en piedra del periodo neolítico, así como las imágenes creadas por las civilizaciones indígenas que poblaban América antes de la colonización y las creadas por la población africana, conocidas como arte tribal. Se trata de un lenguaje que ha sido utilizado por la humanidad desde los comienzos de la prehistoria, pero que no es hasta el siglo XX, con Picasso (1881-1973) y el cubismo, en que la abstracción surge como principio estético.

El cubismo se caracterizó en cambiar y destruir las formas tradicionales de representación. Entre lo más significativo de este periodo fue plantear la pintura como un objeto mismo, sin tener referencias directas de la realidad visual figurativa como era en el pasado. Fue el comienzo de la pintura abstracta, que tiene como referencia aspectos y planteamientos universales; alude a lo

espiritual, a lo intelectual y a los sentidos; y donde la obra tiene carácter propio, en otras palabras, no parte de referencias externas. Cézanne (1839-1906) y Seurat (1859-1991) fueron quienes antecedieron al movimiento abstracto con sus investigaciones de la naturaleza en términos matemáticos. En el 1907, Pablo Picasso con *Les Femmes d'Alger*, que es la piedra filosofal del cubismo, comienza a transformar la realidad, partiendo de la descomposición y destrucción de la naturaleza, alcanzando una semiabstracción.

"El arte abstracto floreció rápidamente durante la primera mitad del siglo XX, más notablemente a través de las contribuciones del pintor holandés Piet Mondrian, y como la Escuela de Nueva York del 'action painting', evolucionó bajo –y en respuesta a– los años represivos del macartismo y de la Guerra Fría" (Rivera, 2009, p.19).

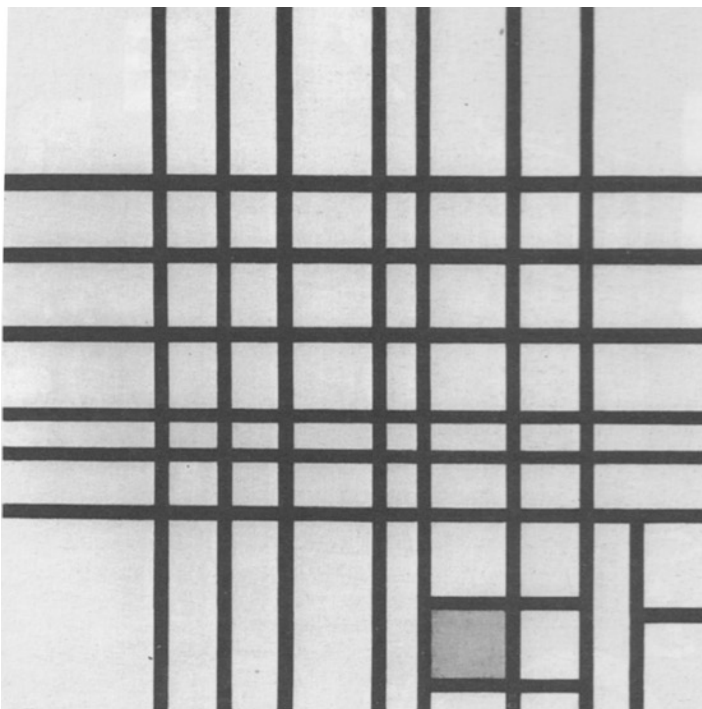


Fig. 9 Piet Mondrian, "Composition with blue square II", 1936-42. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Existen múltiples puntos de vista y definiciones de lo que fue la abstracción o el informalismo en la historia del arte y de lo que caracterizó las vanguardias del siglo XX. Teóricos, historiadores y críticos se sitúan en oposición cuando analizan los movimientos artísticos de ese periodo. Por

un lado, escritores como Robert Hughes en su libro *American Vision*⁶, Edward Lucie-Smith, en *Artes Visuales en el siglo XX*; Irving Sandler en *El triunfo de la pintura norteamericana, Historia del Expresionismo abstracto*; Mark Rosenthal en *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*⁷; o los escritos de Clement Greenberg, como *Art and Culture: Critical Essays* o *Modernist Painting*, afirmaron, entre otros argumentos, que la abstracción fue el estilo que rompió con todo el pasado, que fue un arte revolucionario en todos los sentidos (a nivel visual, conceptual y de medios).

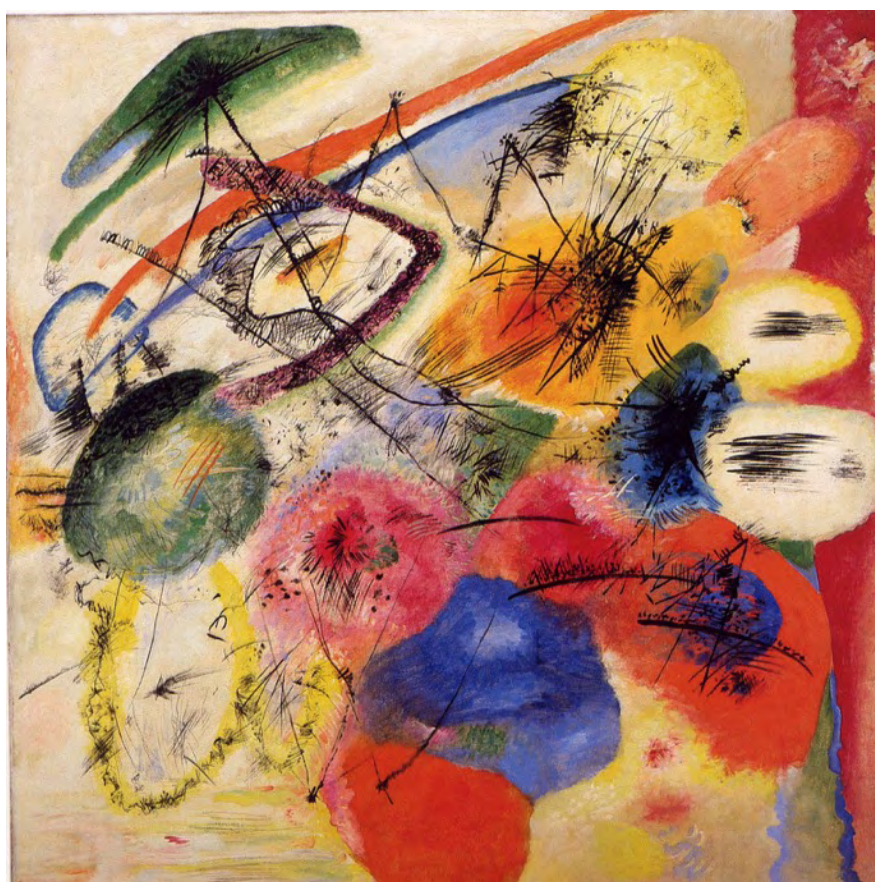


Fig. 10. Wassily Kandinsky, “Pintura con arco negro”, 1912, óleo sobre lienzo, 1.89 x 1.98 m. Musée National d’Art Moderne, Centre de Création Industrielle au Centre George Pompidou, París. Regalo de Nina Kandinsky, 1976.

⁶ Referencia clave de la historia del arte estadounidense.

⁷ Ensayo para el catálogo de la exposición en el Guggenheim Museum de Nueva York en 1996.

En 1910, Wassily Kandinsky (1866-1944) pinta la primera acuarela abstracta y es el primer artista que menciona el término “no-representacional” (fig.10). A partir de ese momento, comienzan a surgir movimientos alrededor de la abstracción, como el suprematismo y el constructivismo que se desarrollan en Rusia.

Kasimir Malévich (1878-1935), en 1915, expuso por primera vez obras suprematistas, en las que presentaba composiciones radicalmente simplificadas, que a su vez representaban formas puramente abstractas. Entre las obras que realizó en los años subsiguientes se encuentra *Composición suprematista (cuadrilátero amarillo sobre fondo blanco)* realizada en 1917-18, (fig. 11).

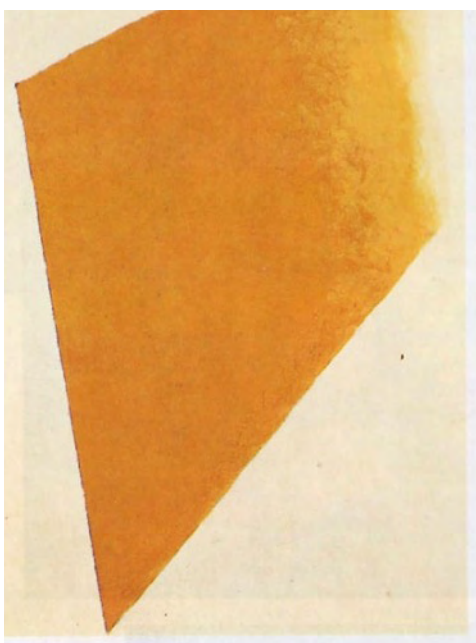


Fig.11 Kasimir Malévich, "Composición Suprematista (cuadrilátero, amarillo sobre fondo blanco)", 1917-18. Óleo sobre lienzo,

Durante esos años, la situación internacional se alteró debido a una serie de acontecimientos que cambiaron el curso de la historia, tanto del mundo como del arte: los conflictos en China y en los Balcanes; y las dos grandes guerras mundiales (1914-1917 y 1940-1945, respectivamente) que generan una postura pesimista y hacen que los artistas se rebelen y se expresen contra estos sucesos, creando un estilo totalmente distinto del existente.

III.I. EL ARTE ABSTRACTO AMERICANO

En las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos, estos acontecimientos van preparando el terreno y cambiando el curso del arte hacia la abstracción.

La miseria económica y los conflictos sociológicos caracterizaron la década de la depresión. Los artistas se dividieron en conservadores y regionalistas, como por ejemplo Thomas Benton y Grant Wood, por un lado, y los internacionalistas por el otro. Marcel Duchamp llega a Nueva York en 1920 a colaborar con Katherine Dreier, pintora y coleccionista del nuevo arte, y crearon la *Société Anonyme, Incorporated* que se dedicó activamente a la organización de exposiciones de arte cubista y abstracto. Esta sociedad fue la antecesora inmediata del Museo de Arte Moderno de Nueva York. (Chipp, 1995, p. 537). En 1934, se organiza el Congreso de Artistas Norteamericanos integrado por los artistas neoyorquinos del avant-garde.

Se formaron distintos grupos de artistas apoyados por el gobierno, era un buen momento para fomentar la cultura y el arte. Uno de estos grupos se llamó el *Proyecto Artístico Federal* el cual se crea en 1935 como una agencia gubernamental que sirvió para unir a los artistas. En el proyecto figuraban Stuart Davis, Mark Tobey, Arshile Gorky, Willem De Kooning, Jackson Pollock y Mark

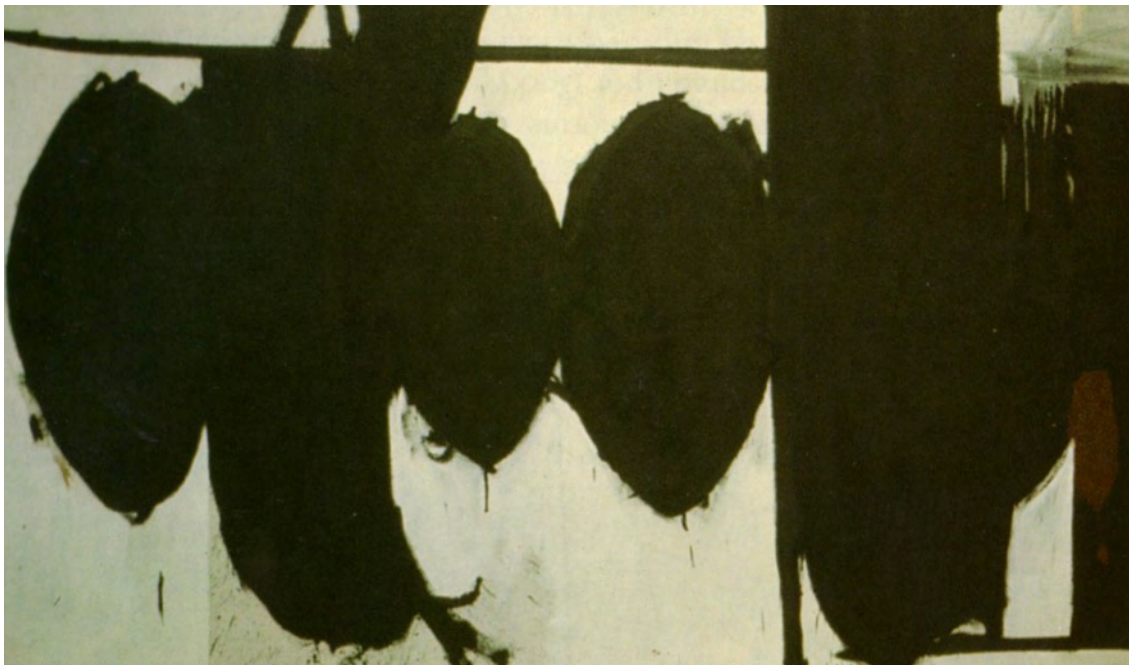


Fig. 12 Robert Motherwell, "Elegía a la República Española nº70", 1961. Óleo sobre lienzo, 1,75 x 2,85 m. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Rothko, entre otros. Estos artistas también se incorporaron como profesores en las universidades del país.

El arte moderno internacional se institucionalizó con rapidez en Nueva York en 1927. La colección de europeos contemporáneos de A. E. Gallatin fue instalada como exposición permanente en la biblioteca de la Universidad de Nueva York. En 1929, el Museo de Arte Moderno se fundó y muy pronto llegó a tener la mayor colección de movimientos artísticos tanto de América como de Europa. En el 1937, el Museo de Pintura No-Objetiva, ahora Museo Guggenheim, presentó una exposición permanente que incluía obras de Kandinsky y de arte abstracto europeo. Se unieron los



Fig.13 Mark Rothko, "Verde y castaño", 1953. Óleo sobre lienzo, 2,32 x 1,39 m. Colección Phillips, Washington D.C.

artistas del Proyecto y del Congreso y formaron el *Abstract Artist Group* un año antes. Este grupo, aparte de mostrar exposiciones, las apoyaron con un marco teórico.

La participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial desató grandes cambios en las relaciones con Europa y el resto del mundo. A finales de los treinta, la caída de Francia cambió el rumbo de París como foco central del arte universal.

La aparición de la Escuela de Nueva York, al final de la Segunda Guerra Mundial, impulsó por primera vez un movimiento artístico internacional nacido en Estados Unidos, que, como estandarte del arte contemporáneo, se había posicionado en el escenario mundial del arte. La llegada a New York de los artistas europeos (entre ellos los surrealistas), además del estallido de la guerra del 39, es otro dato importante sobre el desarrollo del arte norteamericano. En 1947, la publicación *Possibilities* en Nueva York, señaló el Expresionismo Abstracto como movimiento.

La galería de Peggy Guggenheim, *Art of This Century*, exhibió la obra de artistas abstractos como Pollock, De Kooning, Rothko, Motherwell, Baziontes y Gorky. Esta galería se convirtió en mecenas y promotora de la abstracción, además de unir al grupo de artista con los surrealistas.

En 1948, Robert Motherwell y un grupo de artistas crean la escuela *Subject of the artist*, donde se reunían para teorizar sobre la abstracción. Esta escuela duró solo un año, pero siguieron haciendo reuniones semanales hasta comienzos de los sesenta.



Fig. 14 Manuel Millares, "Galería de la mina", 1965. Arpillera y pintura, 81 x 100cm.

III.II. EL INFORMALISMO EUROPEO Y ESPAÑOL

En el otro hemisferio, la década de los cincuenta es fundamental en el arte español. Según Dolores Jiménez Blanco (1999), en el ensayo “Significados del Informalismo Español”, el informalismo en España tiene una significación distinta que en el resto de Europa y que el expresionismo abstracto americano por la situación social y política de la España del momento (p. 69). Sobre la situación en la cual surge el informalismo la crítica de arte Dore Ashton (1999) nos dice:

[La situación] de la Europa de la posguerra era de profunda crisis moral en el que la creencia en la perfectibilidad del género humano se había roto y en el que la utopía colectiva que perseguían las vanguardias históricas había dejado de tener sentido. Se habla del informalismo en ese contexto europeo como de algo casi *inevitable*: se deja entrever, con un

cierto fatalismo, que por su reivindicación del individuo —sobre todo como un refugio, al amparo de las ideas del existencialismo— y por su sentido de rebeldía de grito contra la realidad sórdida, asfixiante, el informalismo era la única forma de arte posible. Y se dice que si no la única, era al menos la salida más lógica de aquel callejón de profundo desánimo en el que parecía sumida toda la cultura occidental. (p. 69)

Sobre la misma situación escribe el pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes, Salvador Victoria (2001):

Al contrario de sus compañeros generacionales europeos, nacidos en situaciones culturales, políticas y económicas más o menos satisfactorias, los jóvenes españoles vivieron en un entorno hostil. Fue esto fundamentalmente lo que distinguió su arte del de otros países: el individualismo, el tópico de la pintura negra y dramática...Y aquí tenemos probablemente la razón de su acogida favorable casi inmediata por parte de la crítica internacional. (pp. 49-50)

Mientras que Europa se recupera de la Segunda Guerra Mundial (1940-1945), España permanece aislada, estancada económica y culturalmente del resto. En la historia del arte español, existe un retraso y una enajenación de lo que ocurría a nivel internacional. Muchos artistas españoles se exiliaron en Francia y en América. Las escuelas de Bellas Artes también se vieron afectadas exceptuando la Academia San Fernando de Madrid, la cual consiguió mantenerse gracias a profesores como Daniel Vázquez Díaz.

[L]a situación artística de España supuso el establecimiento de un nuevo ‘orden’, en principio dominado por los resortes ideológicos imperantes durante los oscuros años de la autarquía. No ocurrió lo mismo en la década de los cincuenta. Tras el triunfo de los aliados, la situación

interior comenzó a ser un poco más soportable. Aunque España vivía una política de aislamiento, se inició una nueva etapa durante la cual el contacto con el mundo exterior y la aparición de una nueva generación dispuesta a romper con lo establecido trajo consigo un cambio de mentalidad y el afán de hacer arte distinto al oficial y aceptado por los sectores más influyentes de la sociedad. (Bonet, 1995, p. 31)

Es en este momento histórico en el que un grupo de jóvenes artistas buscaron, a través de la pintura, un medio de expresar sus inquietudes y de cambiar la situación que acontecía en el país a nivel sociopolítico y cultural, su mejor propuesta fue el informalismo, considerado una ruptura con todo lo anterior, como un rechazo a todo lo que restaba libertad. Para estos jóvenes el informalismo representaba la libertad, que es precisamente una de las características de esta corriente artística del siglo XX, al igual que de toda manifestación artística.

La vanguardia artística y la oposición al régimen franquista iban juntas. En los años cincuenta, la abstracción informalista se convertía en paradigma de una nueva vanguardia. Algunos de los artistas que la practicaban lo hacían por lo que implicaba: una oposición civil, moral y política contra el régimen. El artista que influenció a esa generación y se convirtió en un ejemplo a seguir fue Joan Miró. Esta manifestación fue cambiando con el tiempo, en parte debido a la apertura internacional que el régimen quería aparentar. El apoyo oficial al arte moderno tenía como fin fomentar una imagen de normalidad cultural.

En este momento, a finales de los cincuenta llega Marcos Irizarry a España e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Irizarry cuenta, en sus propias palabras, que la situación del país y

del arte era de mucha represión, en donde había mucha censura, es lo que hizo que el país se aislara del resto del mundo por varias décadas. La obra de los artistas españoles vanguardistas más importantes, había quedado marginada de los círculos oficiales de cultura. No había tampoco manera de enterarse de lo que pasaba en el resto del mundo; no habían exposiciones de arte de vanguardia internacional, ni era posible conseguir libros de arte (Biaggi, 1986, p.8). La Escuela de San Fernando siguiendo la línea del régimen, regía un academicismo todavía del siglo XIII.



Fig. 15 Alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Marcos Irizarry es el tercero de izquierda a derecha en la fila de delante.

Este academicismo, tan severo y arcaico, representaba para Irizarry y sus compañeros lo más reaccionario y atrasado de la época de la dictadura en España. Aquellos estudiantes que, como él, estaban interesados en experimentar y descubrir formas de expresión propias o novedosas opinaban que el ambiente académico era pobre, de escaso estímulo. (López, 2009, p.38)

Pese a esto, según Genoveva Tusell (2003):

[...]a comienzos de la década de los cincuenta, el régimen franquista luchaba por hacerse un hueco en el panorama internacional fuera del aislamiento político y económico al que había sido sometido tras el final de la Guerra Civil. Franco se sirvió de la política cultural para lograr apoyos no solo en Hispanoamérica, sino en el resto del mundo, incrementando el

presupuesto destinado a este fin y creando el Instituto de Cultura Hispánica, que desarrollaría un importante programa de exposiciones —entre ellas las Bienales Hispanoamericanas de Arte o la muestra «Arte de América y España»— que aunaría las culturas española e iberoamericana. La apertura hacia el mundo exterior pudo entonces observarse en el ámbito cultural y, a comienzos de los años cincuenta, comenzaron a aparecer por vez primera muestras de aceptación e incluso de promoción del arte de vanguardia a través de las instancias oficiales. (p. 224)

Una de las primeras exposiciones de arte internacional abstracto que promovió la apertura al arte internacional ocurrió en 1953 en Santander, con motivo del *Primer Congreso de Arte Abstracto*. Se presentaron dentro de la sección norteamericana obras de Ellsworth Kelly junto a las de los informalistas españoles Millares, Saura o Tharrats. En la *III Bienal Hispanoamericana de Arte* organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, que tuvo lugar en Barcelona en octubre de 1955, se organizó la primera exposición de arte norteamericano con obras procedentes del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York en el Palau de la Virreina y el Museo de Arte Moderno de Madrid, bajo el título *El Arte Moderno en los Estados Unidos*. En esta exposición se presentaron obras de Hopper, Gorky, Guston, Kline, De Kooning, Motherwell, Pollock, Rothko, Still, Tobey y Calder. En 1957, se organizó la exposición *Otro Arte*, por los pintores del grupo *El Paso* en colaboración con el crítico francés Michel Tapié quien le dio otro enorme empuje a la nueva tendencia (Tusell, 2003, p. 225). Según Tusell (2003): “Esta exposición supuso no sólo la asimilación del informalismo europeo con el expresionismo abstracto norteamericano, sino que suponía un cierto respaldo oficial a las nuevas tendencias artísticas imperantes...” (p. 226).



Fig.16 Antonio Saura, "Clea", 1957. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. IVAM, Valencia.

Esta apertura al arte internacional, al igual que las exposiciones internacionales que transcurrieron en este período, demostraron que existía un grupo de artistas informalistas españoles, pese al aislamiento acontecido. Estos artistas participaron de esa vanguardia internacional a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta.

III.III. FORMACIÓN DE GRUPOS EN TORNO A LA ABSTRACCIÓN Y EL INFORMALISMO

A través de toda España, en diversas ciudades, se formaron grupos que tenían como línea de acción e investigación el informalismo. Mencionaremos los grupos y sus integrantes: *Grupo Dau al Set*

(1948-1953, Barcelona) que partió de la ensoñación y automatismo de los surrealistas y transformaron su arte a la abstracción matérica: con Antoni Tàpies y Modest Cuixart, entre otros, *Grupo Ladac* (1951, Las Palmas de Gran Canaria): con Felo Monzón, Juan Ismael, Elvireta Escobio, Alberto I, César Manrique y Manolo Millares y el crítico Eduardo Westerdahl; *Grupo Parpalló* (1956-1961, Valencia) que su arte abstracto se apoyó en cualidades formales y con referencias del constructivismo, estuvo coordinado por V. Aguilera Cerni, con Amadeo Gabino y Eusebio Sempere junto a otros artistas valencianos; *Grupo Gaur* (1966-1970, Vitoria) pintores y



Fig. 17 Manuel Millares. Cuadro 190B, 1962, técnica mixta y arpillera, 100 x 130 cm.

escultores crearon un “frente cultural vasco” y realizaban un arte abstracto e informalista con referencias claras constructivistas y geométricas: Jorge Oteiza, Néstor Basterrechea y Eduardo Chillida; *Grupo El Paso* (1957-1960, Madrid) que se fundó para vigorizar el arte español contemporáneo: Manuel Millares,

Antonio Saura, Luis Feito, Manuel Rivera, Rafael Canogar y Martín

Chirino, junto a los críticos José Ayllón y Manuel Conde.

La mayor parte de las teorías informalistas procedían desde París, una ciudad que fue importante en el desarrollo de este estilo. La capital francesa, además de recibir a una multitud de jóvenes artistas con inquietudes similares, sirvió para la transmisión de las últimas tendencias del arte tanto en América como en Europa. París era el centro de la vanguardia de los años de la posguerra y la ciudad ideal de los artistas españoles para el exilio, no solo por la acogida que recibían, sino

también por la proximidad geográfica, por su desarrollo económico y por la importancia que tenía como centro cultural internacional.

Entre las variantes de la abstracción y el informalismo figuraban el expresionismo abstracto (el “action painting” y la abstracción lírica o “campos de color”), promovida y desarrollada por la Escuela de Nueva York en Estados Unidos. En estas dos líneas estilísticas destacaron Gorky, Rothko, Motherwell, Kline, Pollock, Hoffman, Still, Gothlieb y De Kooning. En los años cuarenta se funda el *Grupo Madi* en Latinoamérica, el cual promovió el arte concreto o la abstracción geométrica matemática.



Fig. 18 Jiro Yoshihara, pintura, 1959, óleo sobre lienzo, 1.62 x 1.3m. Galería Stadler, París.



Fig. 19 Grupo El Paso. De izquierda a derecha Serrano, Saura, Rivera, Chirino, Millares, Canogar, Viola y Feito.

En 1954 se funda el *Grupo Gutai* en Japón, cuya figura central fue Jiro Yoshihara (fig.5). Sus pinturas mezclan elementos de los estilos orientales y occidentales, y combinan caligrafía zen y motivos tomados del expresionismo abstracto americano.



Fig. 20 Alberto Burri, "Saco y blanco", 1953. Tela de saco y óleo sobre lienzo, 1,50 x 2,50 m. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

Otra variación es la pintura matérica realizada en España por Tàpies y por Millares del *Grupo El Paso*, aunque también se denominaron otras tendencias en los cincuenta dentro del marco de las Bienales de Venecia y Sao Paulo: la abstracción romántica (Cuixart, Feito, Planasdurá, Tharrats y Vaquero Turcios); la abstracción dramática (Canogar, Millares, Saura, Antonio Suárez, Tàpies y Vicente Vela); y la abstracción geométrica (Farreras, Mampaso, Povedano y Rivera) (Victoria, 1999, p. 59-60).

En los países de Europa es significativo el trabajo realizado por los artistas Burri (fig.20), de Staël (fig. 21) y Poliakoff. Alberto Burri (1915-1994), pintor italiano, utiliza materiales pobres, en especial tela de saco o arpillera, en obras de muchas texturas, similar



Fig. 21 Nicolas de Staël. "Les Martigues", 1954, óleo sobre lienzo, 146 x 97 cm.



Fig. 22 Lyubov Popova. “Arquitectura pictórica”, 1918, óleo sobre cartón, 59.4 x 39.3 cm. Museo de Arte de Dallas, Texas.



Fig. 23 El Lissitzky. Poster, “Beat the whites with the red wedge”, 1920, litografía, 49 x 69 cm. Librería Lenin, Moscú.

al trabajo de Tàpies. Nicolas de Staël (1914-1955) y Serge Poliakoff (1906-1969) músico y pintor —ambos de la Rusia Blanca— trataron de lograr un balance entre la realidad observada y la abstracción.

Para el 1930, surge un movimiento de abstracción geométrica en Francia, con la formación del grupo *Cercle et Carré* y posteriormente *Abstraction-Création* (1931), que, aunque fueron grupos fundados en Francia, la mayoría de sus miembros no eran franceses. En París, figuraba el “tachismo” además de la abstracción lírica francesa. En Holanda, predominaba el tachismo matérico promovido por el *Grupo Cobra* (1948), cuyo miembro destacado era Appel, y anteriormente, dentro del arte concreto y geométrico, el *Grupo de Stijl*, fundado en 1917 por Theo van Doesburg (1883-1931), en colaboración con el grupo Piet Mondrian (1872-1944). En esos años

se compartían afinidades con la escuela Bauhaus en Alemania, cuya tendencia era el estudio de la forma abstracta y cómo esta interactuaba con los colores. Otro ejemplo de la abstracción geométrica es el Op Art o arte óptico de los sesenta y setenta.

Otras grandes tendencias artísticas que se desarrollan a comienzos del siglo XX fueron el suprematismo, arte inobjetivo, y el constructivismo geométrico en Rusia. Los artistas constructivistas estaban militantemente comprometidos con la revolución socialista soviética. Este movimiento llevó el arte a la calle, trabajaron diseños industriales, diseño de carteles callejeros, diseño con mensajes políticos en los trenes, diseño de escenografías y vestuarios para el teatro y festivales callejeros. Entre los artistas constructivistas se encontraban: Mayakovsky, Malevich, Tatlin, Lyubov Popova (fig.22), Alexander Ródchenko, Alexander Vesnin y El Lissitzky (fig. 23).

Muchos de los términos de estos movimientos fueron adjudicados, en su momento, por los mismos artistas y también, por críticos e historiadores a través de sus teorías y artículos. Todos estos movimientos que se formaron alrededor del informalismo y la abstracción dan prueba del carácter internacional de este estilo. Demuestran la gran trascendencia y aceptación que tuvieron, además de los aportes estéticos, políticos, culturales e intelectuales que hicieron al arte del siglo XX. En el siguiente apartado discutiremos los orígenes del arte abstracto en Puerto Rico, así como su desarrollo.

III.IV. OBRAS CITADAS

À Rebours – *La Rebelión Informalista* (1999). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dore Ashton -comisaria. Madrid.

Bonet, J.M. (1995). *Arte en España 1918-1994*. Colección Arte Contemporáneo. España: Alianza Editorial. p.31.

Biaggi, J. (1986, 18 de abril). *Entrevista al Señor Marcos Irizarry*, inédita, Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte, de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. España: Ediciones Akal, S.A.

López, T. (2009) *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014.<<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>

Rivera, Nelson. (2009). *Con urgencia: Escritos sobre Arte Puertorriqueño Contemporáneo*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.

Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Editorial.

Tusell, Genoveva. (2003) *La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)*. UNED, Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H. del Arte, t. 16, 2003. Web. 7 de abril 2015. pp. 226-227.<<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/download/2412/2285>>.

Victoria, S. (2001). *El informalismo español fuera de España: Visión y experiencia personal (1955-1965)*. Zaragoza: Biblioteca Aragonesa de Cultura.



IV. COMIENZOS DEL ARTE ABSTRACTO EN PUERTO RICO

IV. COMIENZOS DEL ARTE ABSTRACTO EN PUERTO RICO

Se puede decir que el arte moderno comienza a gestarse en Puerto Rico en los años cincuenta. Sus comienzos se deben, en gran parte, a la presencia de un grupo de intelectuales y estudiosos españoles exiliados cuando el franquismo irrumpió, en España, al finalizar y obtener la victoria en la Guerra Civil Española.⁸ El arte abstracto hizo su primera aparición en Puerto Rico en 1958 en una exposición en el Ateneo Puertorriqueño, cuando Olga Albizu, primera exponente, presentó sus pinturas.

IV.I. ARTISTAS ESPAÑOLES EXILIADOS EN PUERTO RICO

A la isla llegaron intelectuales especializados en diversas modalidades que, en su mayoría, fueron acogidos en la Universidad de Puerto Rico. Muchos de estos intelectuales se desempeñaban en las artes. Entre los artistas plásticos españoles se encontraban: Carlos Marichal, Eugenio Fernández Granell, Cristóbal Ruiz, Ángel Botello Barros, Francisco Vázquez (Compostela), José Vela Zanetti y Esteban Vicente. La mayoría de estos artistas comenzaron a impartir clases en la Academia Edna Coll, creada en el 1945 como una escuela de preparación profesional de arte y como galería, localizada en Santurce, un barrio de San Juan de Puerto Rico. Esta academia fungió y preparó profesionalmente a artistas puertorriqueños hasta 1949. Estos artistas exiliados españoles llegaron a la isla desde distintos países, unos desde Cuba, otros de la República Dominicana, como Vella Zanetti, Compostella, Botello y Granell, y de Nueva York, Ruiz, Vicente y Marichal.

⁸ La contribución de los españoles exiliados en Puerto Rico es el tema de la tesis doctoral de la profesora de la Universidad de Puerto Rico, María del Pilar González Lamela, hija del Dr. Sebastián González Lamela, exiliado español que desempeñó por muchos años como Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico. En 1999, González publica el libro, *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico. 1936-1960*. A Coruña: Edicions do Castro.



Fig. 24 Esteban Vicente, Sin título, 1953, óleo sobre papel pegado a lienzo, 40.6 x 63.5 cm. Colección Arte Contemporáneo.

Cristóbal Ruiz (1881-1962) es el primero que llega a Puerto Rico en 1938. Nació en Jaén en 1881, estudió en la Escuela de Bella Artes de Córdoba y desde 1898 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trasladó a París donde expuso en varias galerías y salones, allí entabla amistad con Daniel Vázquez Díaz. En 1920, viaja a Madrid donde frecuentaba los círculos intelectuales, allí conoció al poeta Antonio Machado y a Juan Ramón Jiménez. Fue profesor de dibujo y pintura en la escuela de artes y oficios de Úbeda y luego en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1932 al 1937. En el 1938, le dieron un permiso para salir fuera de España y exhibir su obra, ese año llegó a Puerto Rico desde New York.

Según González Lamela (1999), al Ruiz llegar a Puerto Rico,

[e]n mayo de 1943, el artista comenzó a ofrecer cursos de dibujo y pintura del natural en el Departamento de Arte de la Universidad [de Puerto Rico,] cátedra que continuó hasta [1962]... El reclutamiento de Cristóbal Ruiz en la universidad fue muy importante y coincidió con la reestructuración hecha en el departamento de arte, adscrito a la facultad

de humanidades. Fueron muchos los discípulos que tuvo Ruiz, entre ellos cabe mencionar a los puertorriqueños: Julio Rosado del Valle, Rafael Tufiño, Roberto Alberty, Juan Díaz, Rafael Colón Morales, Luis Hernández Cruz, Marcos Irizarry, Antonio Maldonado, José Meléndez Contreras, María Rodríguez Señériz y los extranjeros Arnaldo Maas y George Warreck; todos ellos artistas destacados posteriormente. Aunque ninguno de ellos siguió el estilo de Cristóbal Ruiz, sin duda alguna lo consideran su maestro (p.163-164).

Eugenio Fernández Granell (1912-2001), pintor surrealista español, llega a Puerto Rico en 1950, tras haber vivido en Santo Domingo y Guatemala. En 1952, realiza su primer viaje a Nueva York, una visita que le dio acceso a la obra de Picasso, Lam, Gorky y Matta, que influenciaron su obra y enriquecieron su vocabulario surrealista. En sus obras— como por ejemplo en “Caballito Japonés”, témpera sobre cartón de 1952 —de colorido intenso, las figuras fantásticas que invaden sus cuadros y evocan una metamorfosis de animales, vegetación y máquinas, que el pintor las llama, “encuentros”. En el cuadro “Retrato póstumo de Baltasar Gracián” (fig. 25) de 1954, realizado también en Puerto Rico, Granell hace un homenaje al escritor conceptista Baltasar Gracián. Las figuras de la literatura española están presentes en buena parte de su obra, tal vez como reflejo de su propia e intensa dedicación literaria (Bernárdez, 1995, p. 124-125).

Fernández Granell, durante su estancia en la isla, dirigió el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico en la década de los cincuenta, donde también impartió clases de arte en dicha institución. En 1955, en uno de sus cursos se funda el Grupo Mirador Azul, grupo precursor

de la experimentación en las artes de Puerto Rico. Además de la actividad plástica, los integrantes⁹ se distinguieron por la organización de reuniones de creación en la que utilizaban técnicas surrealistas del juego poético, escritura automática, declamación y lectura de textos. Estos artistas presentaron varias exposiciones como grupo y publicaron, en 1956, *Encuestas, Juegos surrealistas*



Fig. 25 Eugenio F. Granell, "Retrato póstumo de Baltasar Gracián", 1954, óleo sobre lienzo, 93 x 227 cm.

Esteban Vicente (1903-2001), a pesar de pasar una temporada corta en la isla, deja notar su presencia e influencia en el arte puertorriqueño. Vicente ofrece clases particulares y entre sus discípulos se encuentran Olga Albizu, precursora del arte abstracto en la isla y Julio Rosado del Valle (fig. 26), artista puertorriqueño de gran relevancia. Vicente se instala en Nueva York en 1937, luego de pasar una temporada en París. En 1943, viaja a Puerto Rico, donde reside hasta 1949. En este periodo, a principios de los años cincuenta, el artista regresa a Nueva York y tiene relación con los integrantes de la Escuela de Nueva York.

⁹ Entre los integrantes figuraron: Roberto Alberty, Frances del Valle, Nieves Serrano, Víctor Sánchez, Ernesto Ruíz de la Mata, el poeta José María Lima, Selma de Jesús, Edna Rodríguez, Juan R. Cossío, Myrna Espada, Nydia Font, Octavia Maldonado y Miguel Ángel.

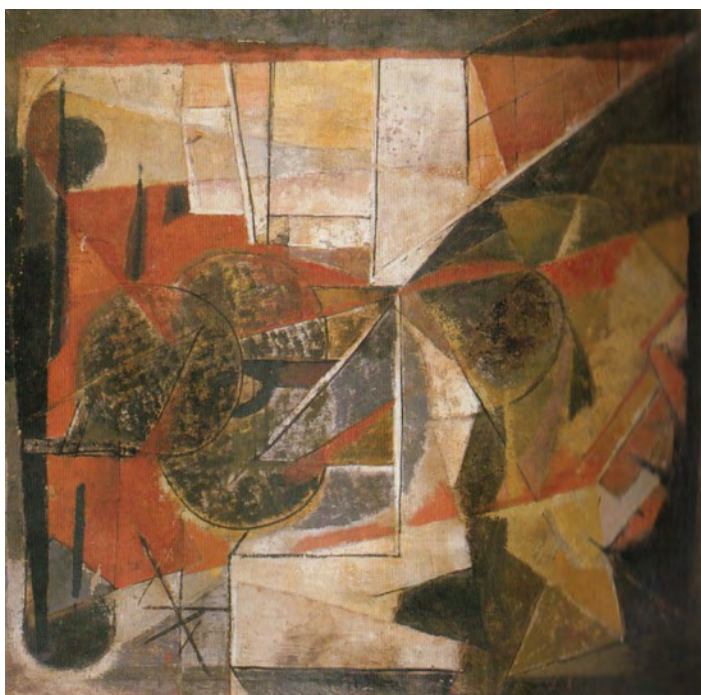


Fig. 26 Julio Rosado del Valle, "Paisaje", 1957. Óleo sobre tela, 103,5 x 103,5 cm. Colección Consejo de Educación Superior, San Juan, Puerto Rico.

La obra de Vicente que tiene referencia del expresionismo abstracto (fig.24) en sus comienzos coincide en estilo con el de los artistas de Kooning y Kline. Posteriormente, su obra se va dirigiendo hacia un expresionismo lírico (fig.27) como lo catalogó la crítica neoyorquina, estilos relacionados a los artistas Rothko, Newman y Still.

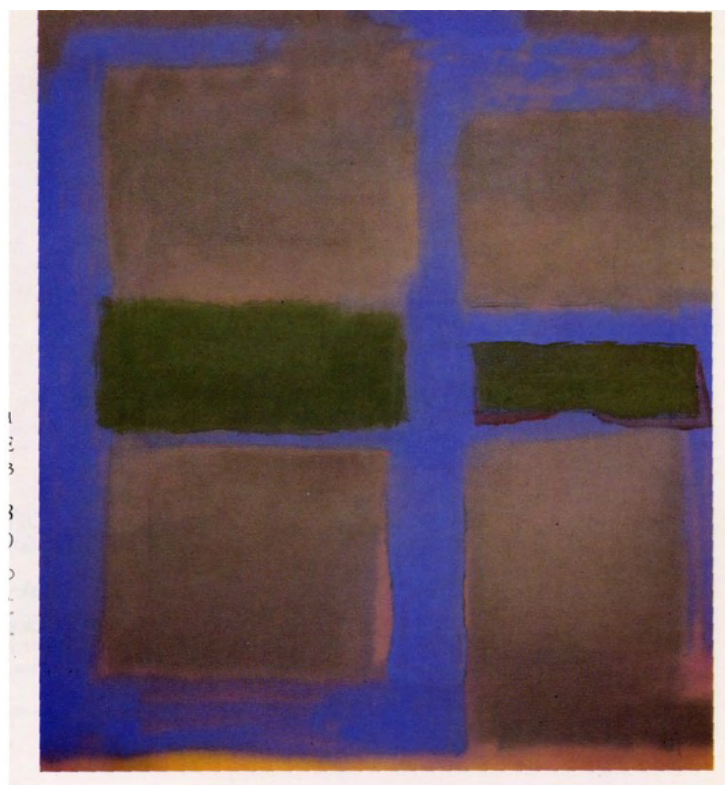


Fig. 27 Esteban Vicente. "Untitled", 1978, óleo sobre lienzo, 173 x 142 cm. Colección Arte Contemporánea, España.

Contrario a Fernández Granell, Vela Zanetti y Esteban Vicente, estuvieron poco tiempo en Puerto Rico, Botello, Marichal, Ruiz y Vázquez vivieron el resto de sus vidas en la isla. Ángel Botello estableció una exitosa galería de arte del país. La historiadora y crítica Marimar Benítez (1998) afirma, que “la crítica, la academia y el mercado, los tres componentes esenciales para el desarrollo de una tradición artística

vigorosa, se desarrollan en Puerto Rico, en gran parte, gracias a los esfuerzos de los exiliados españoles” (p. 116).

Como eventos sobresalientes que aportaron al desarrollo de las artes en Puerto Rico y que fomentaron la investigación y la proliferación de la abstracción fueron la fundación de dos centros importantes, el Centro de Arte Puertorriqueño, en 1950, y el Instituto de la Cultura Puertorriqueña en 1955. Cabe señalar, la gran aportación que también hizo la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe establecida por el Instituto de Cultura y organizada por Luigi Marrozzini, de la Galería Colibrí, junto a Rina Castleman en 1970. La Bienal ha sido el único evento, con apoyo gubernamental, que estableció los vínculos y la comunicación con el panorama internacional y la producción artística latinoamericana en esas décadas. Según Hernández Cruz (1984), “este ha sido el único intento (en esos años), con respaldo gubernamental, en establecer la necesaria comunicación internacional con el arte contemporáneo que se desarrollaba en Latinoamérica. Asimismo, atrajo un sinnúmero de personajes del arte europeo: críticos, coleccionistas y artistas que inmediatamente comenzaron a invitar a los artistas puertorriqueños a eventos internacionales de arte moderno en sus respectivos países” (p. 7).

Otro dato importante que favoreció el crecimiento de las artes, en la isla, es la enseñanza obtenida en los dos centros educativos más importantes de Puerto Rico en lo que respecta a las artes plásticas: el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, y la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1965) como parte de los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña utilizando inicialmente el modelo de taller de artista. En la actualidad, existen estudios posgraduados en Artes en la Universidad Politécnica de San Germán (en el oeste de

la isla) y se está creando otro programa en la Universidad de Puerto Rico. Existen otros centros dentro de la Universidad de Puerto Rico, recintos de: Humacao (al este de la isla) donde se ofrece historia del arte, Cayey y Mayagüez (en el centro y oeste de la isla) que también ofrecen programas en arte. En los sesenta, el Recinto Universitario de Mayagüez entonces Colegio de Arquitectura y Artes Mecánicas (CAAM) publicó *La Revista de Arte*, bajo la dirección del poeta y crítico de arte español Ángel Crespo, con el fin de promover las artes.

Otra institución educativa que tiene su inicio en esa década es la Liga de Estudiantes de Arte. La Liga también publicó la revista *Plástica* en donde escribieron importantes críticos de arte moderno internacionales como Jorge Romero Brest, por otro lado, desde sus inicios esta institución apoyó a los artistas de vanguardia y abstractos, además de ser una asociación que ha ofrecido educación particular tanto a niños, jóvenes y adultos en todas las ramas de las artes plásticas.

En el 1961, también, el artista Luis Hernández Cruz presentó su primera exposición de gráfica abstracta en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. La Universidad de Puerto Rico celebró la primera exposición colectiva de arte abstracto, *Ausencia de Imagen*. La exposición *Arte estructural*, en la cuál participaron Domingo López de Victoria, Carlos Irizarry, Luis Hernández Cruz y Arturo Bourasseua, abrió en el 1968. *Arte y tecnología*, en la cuál Noemí Ruíz figuró como artista invitada, abrió en el 1971. Una década más tarde, el Colegio de Mayagüez le extendió una residencia artística al artista gráfico abstracto Marcos Irizarry”. (López, 2006, p. 11).

IV.II. MARCOS IRIZARRY: ARTISTA ABSTRACTO EN PUERTO RICO

Marcos Irizarry, desde que se trasladó a España a finales de los cincuenta, siempre mantuvo el contacto y viajó, esporádicamente, a la isla. En 1964, expuso por primera vez en Puerto Rico en el Ateneo Puertorriqueño, destacando con su obra desde los comienzos. Reconocimiento que obtuvo, el artista, ganando el Premio del grabado en el certamen de dicha institución. Ese mismo año, expuso colectivamente en la Galería Colibrí, una de las principales del país. En esos años, expuso grabados figurativos, aunque se acercaba el momento de su incursión en el lenguaje abstracto. Desde esos primeros años en los que Irizarry se lanza al mundo como artista del grabado y comienza a exponer su trabajo, continuará consecuentemente, exponiendo su obra internacionalmente y, especialmente, en Puerto Rico. Ante la pregunta que Marimar Benítez (1983) le hiciera al artista sobre qué le motiva a regresar a Puerto Rico, Irizarry sin pensarlo le contesta: "No me motiva nada, sólo que soy puertorriqueño y soy parte de esto. Necesito enseñar lo que hago aquí. En estos últimos años he hecho cinco exposiciones en Puerto Rico" (Revista *Plástica*, p. 37).

En 1968, Marcos Irizarry es invitado por el Sr. Ricardo Alegría, Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, a crear un taller de grabado en metal en la Escuela de Artes Plásticas, donde ya existía un taller de serigrafía y de xilografía dirigido por Lorenzo Homar. Aquí se demuestra que, siendo Irizarry un joven artista recién salido de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, es reconocido en la isla, y valorada su experiencia y maestría en el grabado en metal.

En el contexto puertorriqueño, la obra abstracta de Marcos Irizarry adquiere "mayor efectividad y trascendencia, ya que colocada en el ámbito de un arte que sólo recientemente descubre la

abstracción (Barradas, 1987, p. 6), como es el puertorriqueño, adquiere otra dimensión. Irizarry fue una figura importantísima y uno de los primeros artistas puertorriqueños que desarrollaron en la gráfica, la abstracción, además de aportar a las artes puertorriqueñas una visión distinta proveniente de Europa y del informalismo español.

Irizarry siempre se sintió parte del movimiento artístico de Puerto Rico, y es incuestionable.

Participó activamente en el quehacer artístico del país, aunque su oficio estuviera compartido entre España y Puerto Rico. En conversación con Benítez (1983) el artista enfatiza: "Soy puertorriqueño, soy parte de esto" (p. 36). "A pesar de sus reclamos, la obra gráfica de Irizarry se apartó de la gráfica [puertorriqueña, hegemónica,] por su empleo del lenguaje abstracto y la originalidad de sus propuestas estéticas" (López, 2009, p. 19), ya que en la gráfica puertorriqueña predominaba el arte costumbrista, con tendencia al realismo social y figurativo, siendo el canon establecido.

Por tal razón, la obra de Irizarry estuvo más vinculada a los artistas abstractos puertorriqueños que se formaron en su mayoría, en Estados Unidos, como lo son, Albizu, Hernández Cruz, Dirube, de los grupos, *Way out* y *Frente*, y de los artistas que descubrieron el lenguaje a finales de los sesenta y setentas. Nelson Rivera (2009) señala que a partir de los sesenta Irizarry formó parte del grupo de artistas que desarrolló el arte contemporáneo puertorriqueño, y que alimentó los debates sobre la pertinencia de la abstracción en la cultura nacional. "El resultado fue la consolidación de la abstracción como componente inevitable del arte puertorriqueño" (p. 20).

La última década de su creación fue realizada, mayormente, en la isla. A partir de 1987, se le otorgó el título de artista residente de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, ofreciendo

talleres de grabado al estudiantado. Esto le permitió regresar a la isla, después de treinta años de exilio entre Madrid e Ibiza. Regresó con muchas ganas y motivación, aparte de aportar sus conocimientos y experiencias, tenía la ilusión de crear una nueva obra e integrarse al mundo del arte de Puerto Rico. Ese año se presentó en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, su excepcional retrospectiva de toda su obra hasta ese momento.

IV.III. COMPARACIÓN DE LA SITUACIÓN PUERTORRIQUEÑA CON OTROS FOCOS INTERNACIONALES

La obra que se estaba realizando en Puerto Rico a comienzos de los años setenta, era reflejo de las inquietudes de los artistas jóvenes receptores de las tendencias del momento, de su realidad. Sus obras reafirman sus intenciones de ir más allá de las tendencias, anticipando lo que en el siguiente siglo sería la corriente, utilizando los medios, las técnicas y los distintos lenguajes en función de sus



*Fig. 28 Hans Hoffman.
“Esmeralda, rojo y amarillo
germinante”, 1959, óleo sobre
lienzo, 1.40 x 1.02 m. Museo de
Arte de Cleveland, Ohio.*

ideas o del concepto en cada obra. Para esa década y principios de los ochenta ya existían tres generaciones de artistas abstractos y estos llegaron a representar a Puerto Rico en prestigiosas bienales internacionales de dibujo y grabado.

El arte abstracto en Puerto Rico comienza con retraso respecto a otros países del mundo. Olga Albizu es la primera artista puertorriqueña que introduce el lenguaje de la abstracción a

finales de los cuarenta, y presenta su primera exposición de arte abstracto en el Ateneo Puertorriqueño en 1958. Julio Rosado del

Valle, también comienza a abstraer sus figuras para el 1955 y recibe en 1957 la Beca Guggenheim; Luis Hernández Cruz le sigue en la investigación plástica del lenguaje abstracto. Estos tres artistas logran dar un giro a las posibilidades del arte en Puerto Rico.

Olga Albizu, con 36 años ya había viajado a Nueva York y Europa y tuvo el privilegio de ver pintura

abstracta en directo y presencié el desarrollo del lenguaje. Aunque la artista puertorriqueña tardó muchos años en desprenderse de su línea figurativa, una vez lo consigue, logra un estilo personal abstracto con gran rapidez. Sin embargo, su obra no tiene una evolución y un cambio a lo largo de su carrera. Formada en Nueva York y en Europa, Albizu trabaja variaciones sobre un mismo tema y desarrolla una pintura dentro del expresionismo abstracto.

En Nueva York, Albizu estudia pintura con el maestro Hans Hoffman, un dato importante, ya que en Puerto Rico la crítica de los años setenta, desde Traba, se refieren a la pintura de Albizu como una clonación de la obra de Hoffman (fig. 28). “Si alguna vez nos tomáramos la molestia de mirar la obra de ambos artistas, resultaría obvio que son muy distintas en ejecución. Mientras Albizu produce formas cuyos colores son armoniosos entre sí y aplicados uniformemente en un espacio un tanto tridimensional, Hoffman produce contrastes rudos de formas, colores y texturas en un espacio plano. Son dos conceptos opuestos, pero una vez más a Albizu se le atribuye toda su obra a la

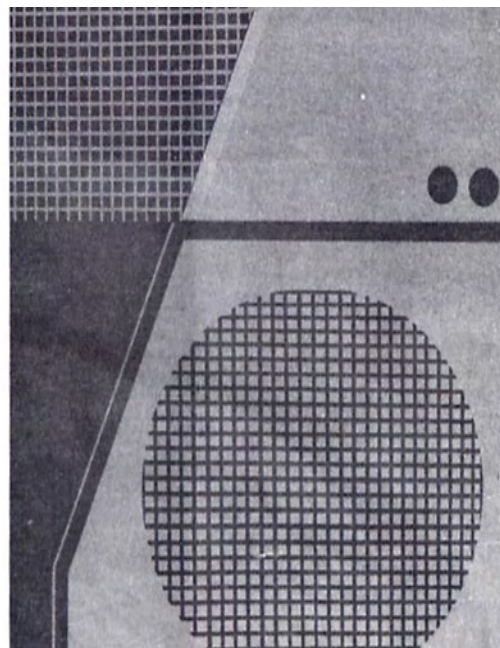


Fig. 29. Luis Hernández Cruz. “Estructura de un ovalo”, sin fecha, serigrafía.

supuesta “influencia” de uno de sus profesores” (Rivera, 2009, p. 38). En lo único que se pueden asemejar sus obras es que ambos trabajan el expresionismo abstracto.

En 1960, llega George Warrek a Puerto Rico a dar clases en la Universidad de Puerto Rico. Luis Hernández Cruz con 22 años, y buscando su propio estilo, se decanta por la abstracción que es un lenguaje de expresión distinto y de vanguardia. En 1961, tiene su primera exposición individual en el Instituto de la Cultura Puertorriqueña y todavía sus cuadros tienen referencias figurativas que van evolucionando, posteriormente, a una abstracción geométrica (fig. 29). "Hernández Cruz fue uno de los principales defensores y propulsores de la abstracción en Puerto Rico, junto a otros artistas, como: Noemí Ruíz, Paul Camacho y Roberto Alberty" (Rivera, 2009, p. 20).

En Puerto Rico, desde los comienzos de la abstracción en la década de los sesenta, existen cuatro generaciones de artistas abstractos. Según el crítico del periódico *The San Juan Star* y profesor en la Universidad de Puerto Rico, Manuel Alvarez Lezama (1996) menciona a los artistas de las cuatro generaciones:

“The first generation would include Olga Albizu and Julio Rosado del Valle; the second generation includes Luis Hernández Cruz, Marcos Irizarry, Noemí Ruiz, Pablo Rubio [entre otros]; the third generation includes Julio Suárez, Wilfredo Chiesa, Jaime Suárez, Jaime Romano, Melquíades Rosado Sastre, Roberto Bonilla Ryan, Adelino González, Raymundo Figueroa [entre otros]; and the fourth generation includes, Edwin Velázquez, Ada Bobonis, Carlos Guzmán, Eric Tabales, Fernando Colón, José Jorge Román, Carmen Olmo, José Antonio Vargas, Ricardo Avalo, Daniel Cott[é], Brenda Cruz, Ramón Berrios and Linda Pintor "[entre otros]. (p. 16).

IV.IV. FORMACIÓN DE GRUPOS Y DIVERSIDAD DE ESTILOS DENTRO DE LA ABSTRACCIÓN EN PUERTO RICO

Los artistas abstractos puertorriqueños a lo largo de su trayectoria han desarrollado una variedad de estilos dentro de la abstracción. En sus comienzos, como ya comentamos, predominó el expresionismo abstracto en la obra de Olga Albizu. Julio Rosado del Valle comienza una abstracción figurativa, sus formas, ya abstraídas completamente, son orgánicas. En 1960, se organizan varios grupos de artistas, además del *Mirador Azul*, antes mencionado, están también, *La Peña de Pintadera* y *El Gremio*.

A partir de 1964 proliferan distintas orientaciones estilísticas: Constructivismo abstracto (Ruiz, Camacho, Dirube), formalismo abstracto (Ruiz, Dirube), abstracción figurativa (Domingo García), ensamblaje (Ferrer). En el 1967 un grupo de artistas comienzan a exponer como grupo llamado La nueva abstracción: D. López, C. Irizarry, Hernández Cruz quienes exponen en la Galería Tibor de Nagy en Nueva York. Entre las variantes que aparecen entre 1967-1972, está la pintura de campo de color (Romano, Lope Max, D. López, Julio Suárez, el ensamblaje (Michelli), la abstracción formal (Rubio); constructivismo estructural (Lope Max y Julio Suárez); arte óptico (A. Navia, C. Irizarry).

En 1965, en la Galería Colibrí, una de las galerías más importantes y que fomentó el arte abstracto y el arte de vanguardia internacional en la isla, expuso la obra de Joan Miró. Entre el 1967- 1972, hay una gran apertura al extranjero y una gran cantidad de artistas participan en Bienales internacionales: en Colombia, Francia, Yugoslavia, Noruega, Inglaterra, Finlandia, Brasil Argentina, Suiza y España. En la Galería Tibor de Nagy de Nueva York en 1967, exponen los artistas D.

López, C. Irizarry y Hernández Cruz, integrantes del Grupo Frente, bajo el título *La nueva abstracción*.

En 1977, fundan, en San Juan, el Grupo Frente (movimiento de renovación social del arte) cuatro artistas abstractos, siendo su director Luis Hernández Cruz. Este grupo tuvo mucho impacto en la comunidad artística, formularon ideas de acción y generaron mucha polémica entre los artistas e historiadores.

La creación de agrupaciones artísticas, en esos años, propició a través de proclamas en publicaciones de periódicos y revistas, y con la creación de talleres, el intercambio de ideas y la proliferación del arte en otros círculos de la sociedad, además que generaron una mayor actividad creativa. En estos años los artistas ya han desarrollado unos estilos y enfoques muy personales y variados, dentro del expresionismo abstracto (Zayas, Somosa, Vázquez, Bonilla, de Romero, Sueños); dentro de abstracción geométrica (Mestey, Tony Bechara); y la abstracción figurativa (Padín, Fontáñez).¹⁰

El Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico se celebró en San Juan de mayo a junio de 1984, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Este encuentro sirvió para el intercambio de ideas entre todos los artistas, quienes ofrecieron conferencias, foros y debates, además se realizó una exposición colectiva. Dos años después se celebró el Segundo Congreso, en el que el tema fue los nuevos medios de expresión y visitaron la isla artistas internacionales.

¹⁰ Todos los términos que definen las variantes estilísticas fueron adjudicados por los propios artistas y agrupaciones en general. Esta información se obtuvo del Catálogo del Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico celebrado en 1984 en San Juan, Puerto Rico.

Estos eventos demuestran el compromiso y la importancia que tiene la abstracción en el arte puertorriqueño, y podemos decir que los debates entre el arte figurativo y el arte abstracto se superan con las demostraciones de tantos artistas contemporáneos que se mueven cómodamente entre un estilo y otro. El arte abstracto en Puerto Rico fue fundamental para la apertura y la evolución y "puede ser visto como un intento de abrir la definición de lo que constituye un arte 'nacional', de proveer un espacio para el crecimiento y cambio de la definición y, abrir un espacio para el arte puertorriqueño dentro del arte metropolitano, incluyendo a Latinoamérica" (Rivera, 2009, p. 23).

IV.V. OBRAS CITADAS

Alvarez Lezama, M. (1996, octubre 20) “Abstract tracks”. *The San Juan Star*, Venue, San Juan, Puerto Rico, p.16.

Benítez, M. (1983, noviembre). Conversando con Marcos Irizarry. *Plástica 11*, pp. 36-38.

Benítez, M. (1998). "La década de los cincuenta: afirmación y reacción". En Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (ed.). *Puerto Rico. Arte e Identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 115-139.

Bernárdez-Sanchís, C. (1995). “Reencuentro con la Modernidad (1940-1956)”, *Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 124-125.

González Lamela, M. P. (1999). *El Exilio Artístico Español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico 1936-1960*. A Coruña: Edicions do Castro, pp. 163-164.

Hernández Cruz (1984). *1er Congreso de artistas abstractos de Puerto Rico*. Arsenal de la Puntilla. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

López, T (2006) *Otro Arte*. Ensayo publicado en [El-Status.com](http://www.el-status.com). Web. 18 de noviembre 2014. <http://www.el-status.com/texts/otroarte_lopez.pdf>.

Rivera, N. (2009). *Con urgencia: Escritos sobre Arte Puertorriqueño Contemporáneo*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, p. 38.

The background of the page is an abstract composition. The top half is a dark, textured area. A horizontal band of light gray with a repeating circular pattern separates the top from the bottom. The bottom half is a dark area with vertical, wavy, textured lines.

**V. SITUACIÓN
POLÍTICA Y CULTURAL
PUERTORRIQUEÑA:
HISTORIA E IDENTIDAD
NACIONAL**

V. SITUACIÓN POLÍTICA Y CULTURAL PUERTORRIQUEÑA: HISTORIA E IDENTIDAD NACIONAL

*Tener conciencia política como individuo es tener
conciencia de libertad como artista*

Marcos Irizarry (Revista *Frente*, p.2)

Para poder comprender los problemas y la complejidad de la identidad nacional en Puerto Rico, y en este caso en particular, lo que respecta al arte puertorriqueño, tenemos que referirnos a la historia colonial puertorriqueña. También nos situaremos en el momento histórico-artístico en el que se conforma el movimiento abstracto y en el que Marcos Irizarry se destaca.

Puerto Rico es una isla ubicada en el Caribe dentro del conjunto de las Antillas Mayores. Su territorio comprende alrededor de 8,400 kilómetros cuadrados. Desde la conquista por Cristóbal Colón, en el 1493, fue colonia española, hasta 1898 en que pasa a ser propiedad de Estados Unidos como resultado de la Guerra Hispanoamericana.

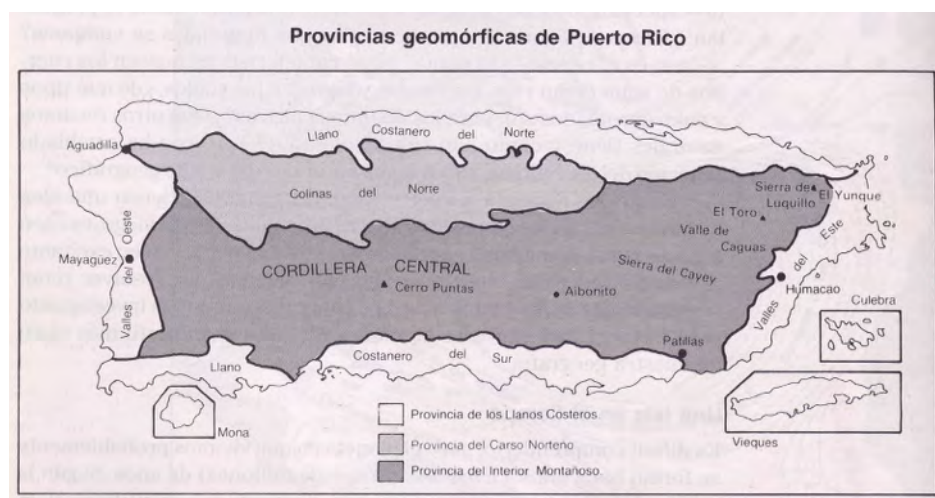


Fig. 30. Mapa de Puerto Rico. (Obtenido de "Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia" (Scarano, 1993).

Según Scarano (1993), "los españoles, portadores de una cultura de más y *mayor relieve material e intelectual*, se impusieron a la fuerza sobre los *amerindios despavoridos*. Este choque violento entre ambas culturas fue, sin embargo, un encuentro creador. De él surgieron las semillas que germinando con el paso del tiempo, florecerían en el pueblo puertorriqueño" (p. 74). [A nuestro entender esta es una visión elitista y prejuiciada de la historia].

Antes del siglo XVIII, los criollos, es decir, los habitantes de las colonias, habían fracasado en la agricultura por lo que la economía no estaba consolidada. Además, la densidad poblacional era mínima y España le dio mayor importancia a su localización estratégica e invirtió todo en fortificación. En 1898, en medio de la Guerra Hispanoamericana, el ejército estadounidense invadió y, por consiguiente, la soberanía de la Isla pasa a manos de EEUU. Puerto Rico pasó a formar parte de los EEUU como territorio no incorporado. Muchos aspectos de la historia y la cultura puertorriqueña se deben a nuestra localización antillana y caribeña; por su posición geográfica y su ecología.

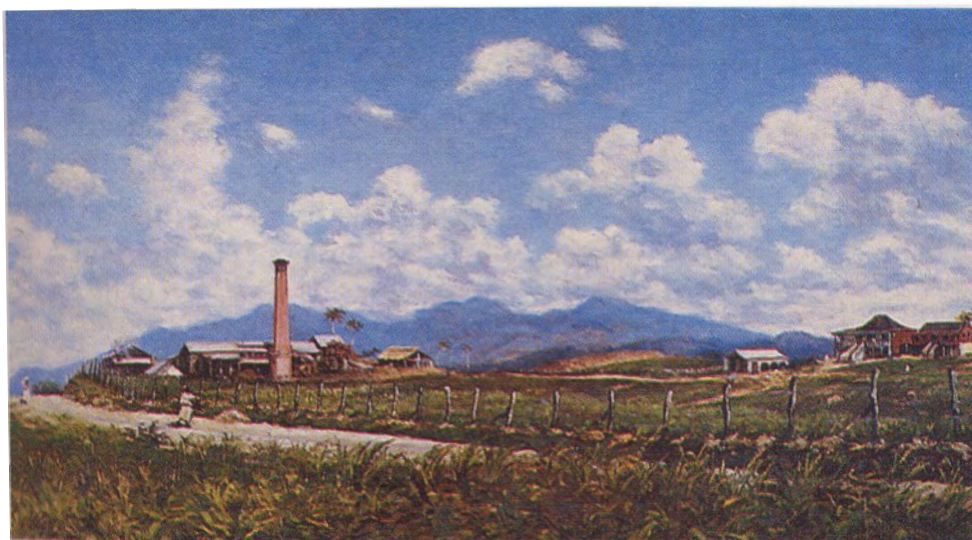


Fig. 31 Francisco Oller, "Hacienda Aurora", pintura al óleo. (Obtenido de Scarano, Francisco A. Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia (1993).

V.I. SIGLO XIX: SITUACIÓN POLÍTICA, CULTURAL Y SOCIOECONÓMICA

A finales del siglo XIX, existía en Puerto Rico un capitalismo agrario de las haciendas azucareras y cafetaleras en contraposición del capitalismo industrial, comercial y financiero de los Estados Unidos. Las haciendas cafetaleras, en el centro montañoso de la isla, y las haciendas azucareras (fig. 31) en el litoral, fueron los símbolos de un orden económico, social y político, parte importante del pasado cultural de Puerto Rico y formándose en ellas el comienzo de una conciencia nacional.

La instrucción y la cultura en el siglo XIX contribuyeron a la forja de la llamada nacionalidad puertorriqueña. La creación de multitud de periódicos y revistas; la creación del Ateneo Puertorriqueño en 1876; la gestación de una tradición literaria puertorriqueña, fomentaron el auge cultural y definieron los sentimientos de identidad nacional.¹¹

La década de 1860 fue una época importante en la historia puertorriqueña. En 1868, se gesta el primer levantamiento armado en la isla, El Grito de Lares, liderado por el independentista Ramón Emeterio Betances. Este acontecimiento abre el debate sobre el status político, tanto bajo la soberanía española, como bajo la estadounidense.

En estos años también comienza la política partidista en la isla. Desde ese momento se han creado infinidad de partidos donde han variado los nombres, los dirigentes y las ideologías. Entre esas

¹¹ Más adelante en este capítulo vamos a intentar abordar el discurso de la nación en Puerto Rico. Viéndolo desde distintas perspectivas. En esta primera parte se trata de explicar la manera en que se formula, los factores y los hechos de la llamada conciencia nacional puertorriqueña.

ideologías han predominado: la derecha puertorriqueña, los anexionistas–federalistas, que promueven la inclusión de Puerto Rico como estado de los Estados Unidos; los autonomistas, que promueven el status quo y, que a la vez, están divididos en los que promueven la libre asociación; y los independentistas que buscan la soberanía separada de Estados Unidos y, que a su vez, comparten distintas ideologías: nacionalistas, comunistas, socialistas.

Es importante tener claro que Puerto Rico fue un país colonizado por España desde 1493, y que luego, se llevó a cabo el traspaso de soberanía a EEUU en 1898, a consecuencia de la Guerra Hispanoamericana. A finales de 1898 se firmó en París el Tratado de Paz y España le cede Puerto Rico a Estados Unidos de América, sin representación ni intervención puertorriqueña. El cambio de soberanía trajo una indefinición sobre la condición política de la isla. Se creó un debate polémico en el Congreso de EEUU, por el desconocimiento general del destino de la nueva colonia. El Congreso aprobó la Ley Foraker de 1900, que organizó civilmente el territorio, luego del gobierno militar. La Constitución norteamericana no se extendió a la isla y los puertorriqueños fueron definidos como ciudadanos de Puerto Rico. Quiere decir que Puerto Rico *pertenecía* (o sea es una colonia), pero no era parte de Estados Unidos. A comienzos del siglo XX la educación y la "cultura" de la isla eran regidas por los Estados Unidos. Se comenzó a impartir las clases en inglés en la escuelas y por ende comenzó la americanización del país.

Los Estados Unidos mantendrían control sobre asuntos fiscales, económicos y ejercerían autoridad sobre los servicios de correo, inmigración, defensa y otros asuntos gubernamentales básicos. La Primera Guerra Mundial marca la primera guerra en la que se instaura el Servicio Militar

Obligatorio (SMO) para los puertorriqueños, quienes han participado de todas las guerras e intervenciones militares de los EE.UU. desde 1917 al presente (Reyes, 2013, p.23).

En 1903 se funda la Universidad de Puerto Rico con el objetivo de formar a los maestros del sistema de educación del país, creció hasta convertirse en el primer centro del país. Para el 1924 se amplió el currículo y se ofreció artes y ciencias en la Universidad. Con el rector Dr. Thomas Benner se propició un ambiente cultural bastante rico. (González, 1999, p. 141). El intercambio de profesores de distintos países, incluido España, y la creación del Departamento de Estudios Hispánicos en 1927, fomentaron los estudios de las letras y la cultura hispánica.

En 1934, el escritor y académico Antonio S. Pedreira publica *Insularismo*, una de las obras que contribuyó a la definición de una identidad nacional puertorriqueña. Pedreira presenta una postura elitista e hispanófila como antítesis de lo norteamericano. La literatura de los años treinta ejerció un papel fundamental en la concepción y la definición de lo que, según la clase intelectual, era la cultura puertorriqueña y, asimismo, en forjar una identidad nacional donde el elemento racial, principalmente, era lo que la constituía, aparte del paisaje y la naturaleza tropical caribeña.

A finales de los setenta, el escritor José Luis González, escribe *El país de los cuatro pisos*, para narrar y explicar los orígenes de la nación puertorriqueña como lo hizo Pedreira a comienzos de siglo. González basa su teoría en que la nacionalidad es una cuestión racial y utiliza la metáfora de los “pisos” para describir a Puerto Rico por periodos, que proviene, por un lado, de la idea marxista de la base-superestructura y, de la cultura de clases dominantes propuesta por Lenin.

Carrión (1996) señala que estos escritos son una crasa simplificación de la historia de Puerto Rico y del Caribe, ya que no es una cuestión exclusiva o principalmente racial, sino basadas en las particularidades del desarrollo político-económico por un trasfondo de explotación y colonialismo. (p. 49).

V.II. LOS MOVIMIENTOS DE INSURRECCIÓN CONTRA LA CONDICIÓN COLONIAL EN PUERTO RICO

Los movimientos de insurrección, que provocaron violentos enfrentamientos, son los acontecimientos que dan testimonio de nuestra insumisión como colonia norteamericana, sumado también, a las manifestaciones creativas que se dieron a mediados de siglo, que constituyeron una denuncia contra la condición colonial.

En 1922, se fundó el Partido Nacionalista. Pedro Albizu Campos fue la figura más prominente. Esta organización surge como un organismo de resistencia y con un discurso que tenía como eje principal una identidad nacional. En 1950, atacaron la residencia del gobernador en San Juan, además de otras agencias del gobierno y dos nacionalistas atacaron la Casa Blair en Washington, atentando contra la vida del presidente Truman. En 1954, cuatro nacionalistas irrumpieron fuego en la Cámara de Representantes del Congreso de EEUU, e hirieron a seis congresistas.



Fig.32 Pedro Albizu Campos en compañía de sus dirigentes (obtenida de "Puerto Rico, Cinco Siglos de Historia", Scarano, 1993)

Aunque en ese momento el movimiento nacionalista fue desarticulado y Albizu encarcelado, el nacionalismo, la izquierda y los independentistas continuaron en las siguientes décadas.

En los años setenta, un grupo de hombres y mujeres lucharon por la independencia de Puerto Rico, crearon la organización clandestina *Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN)*. Esta organización se dedicaba a poner bombas y explosivos en edificios públicos de Chicago y Nueva York, lo hacían para exigir la independencia de Puerto Rico. El grupo estaba compuesto por hijos de emigrantes puertorriqueños en EEUU, que habían experimentado discriminación, rechazo y habían vivido en la pobreza. Hasta 1980, luego de muchos atentados, fue desmantelada en un inesperado operativo policial, donde detuvieron a once de sus miembros en Chicago. Fueron imputados bajo el cargo de conspiración sediciosa, según el gobierno de EEUU, de querer derrocar al gobierno mediante el uso de la fuerza, y encerrados como presos políticos en cárceles federales de máxima seguridad. Cumplen condenas de entre 35 y 97 años de cárcel.

En los años noventa se organizó un movimiento en la isla y en el exilio, que abogó por la liberación de los presos políticos, quienes en 1999 lograron el indulto presidencial bajo la administración del Presidente Clinton. Once de los trece presos políticos aceptaron las condiciones que el Departamento de Justicia Federal les imponía para recuperar su libertad. Hasta el momento, prisioneros políticos puertorriqueños, como Oscar López, permanecen encerrados en las cárceles federales, ya es tiempo de que regresen con sus familias a Puerto Rico, ha pasado mucho tiempo.

En 1983, el Ejército Popular Boricua, mejor conocido como los Macheteros —grupo armado clandestino puertorriqueño— robó siete millones de dólares a la Wells Fargo en Hartford, Connecticut. Además, este grupo por continuar la lucha contra el país dominante, es perseguido por el FBI¹² y considerado, por estos, una organización terrorista. Filiberto Ojeda Ríos (1933-2005), líder de los Macheteros, vivió muchos años prófugo de la justicia, en la clandestinidad y fue uno de los más buscados por el FBI. En 2005, Ojeda Ríos fue asesinado en su casa en el pueblo puertorriqueño de Hormigueros, fue acribillado y dejado desangrar por horas, mientras los agentes lo observaban. Su muerte causó un gran revuelo en el mundo entero ya que los medios y la prensa grabaron todo el operativo. Ocurrieron protestas por parte de muchos grupos políticos, comunitarios, sociales y cívicos. El Secretario de Justicia de Puerto Rico radicó demandas en la corte federal para obligar al FBI a proveer toda la información, pero el juez federal a cargo del caso lo denegó. Por décadas, miles de puertorriqueños fueron perseguidos, observados, fichados y carpeteados por ser independentistas, de los movimientos de izquierdas y sindicalistas, entre otros, por razones exclusivamente ideológicas.

Es importante mencionar una de las últimas manifestaciones contra el gobierno de EEUU en Puerto Rico llevada a cabo por el movimiento conocido como *Fuera la Marina de Vieques*. Fue un movimiento que trascendió ideologías y consiguió que la Marina de los EEUU saliera de la Isla de Vieques, municipio de Puerto Rico. A raíz de la muerte, en un bombardeo accidental, de un empleado de la Marina puertorriqueño, se creó este movimiento de desobediencia civil. Desde 1940 al 2000 más de la mitad de la isla estuvo ocupada por la Marina para hacer prácticas y maniobras de guerra. Estos acontecimientos además de marcar un antes y un después en las relaciones con los

¹² El FBI es el Federal Bureau of Investigation.

EEUU, también generaron nuevos enfoques y nuevos discursos en las artes puertorriqueñas, asimismo, una visión y percepción diferente dentro de la comunidad de activistas a nivel internacional.

V.III. INDUSTRIALIZACIÓN Y MODERNIZACIÓN

A comienzos del siglo XX, la mecanización, la industrialización y la emigración transformaron el modo de vida en Puerto Rico. Las haciendas y los ingenios azucareros se transforman en factorías. La economía de la isla cambió considerablemente, la población emigra de la montaña y del litoral hacia la ciudad, al medio urbano. Estos avances producen nuevas relaciones entre los puertorriqueños y su entorno sociocultural. Según Torres Martinó (1989), en ese momento, se comienza a entender el arte enlazado con la concepción de nación, patria, idioma y raza, “es decir, la interacción entre la tendencia a la depuración o reducción de la experiencia artística como expresión de los valores sociales que permean en la circunstancia histórica puertorriqueña”.



Fig. 33 Cortadores de caña en acción. (Cortesía de Osvaldo García, obtenida de "Puerto Rico, Cinco Siglos de Historia", Scarano, 1993).

Estados Unidos, con su sistema

capitalista industrial, comienza a

apoderarse poco a poco del control de la isla: las relaciones tarifarias controlan el mercado de

producción y de consumo, el transporte marítimo en buques con matrícula estadounidense, la incursión de la moneda y la banca norteamericana y el correo. Más adelante, la isla es ocupada por bases militares. En fin, ocurre el traspaso de la soberanía de Puerto Rico a los Estados Unidos, tal como si fuera una pelota, sin consultar las preferencias y los deseos de casi un millón de puertorriqueños. Este hecho cambió radicalmente y sin opciones, el rumbo de la historia.

V.IV. CONCIENCIA NACIONAL Y CULTURAL: NEONACIONALISMO Y GLOBALIZACIÓN

Entre los años treinta y cuarenta, el presidente Roosevelt implementó el New Deal¹³ por lo que a Puerto Rico llegaron artistas norteamericanos. Bajo el programa Farm Security Administration, llegaron a Puerto Rico los Rosskman y los Delano, para documentar, en fotografía, y trabajar directamente con los campesinos. Años más tarde estos artistas norteamericanos junto a un grupo de artistas gráficos puertorriqueños, fueron reclutados por el gobierno de Puerto Rico para crear la DIVEDCO¹⁴ bajo el Departamento de Instrucción Pública. La DIVEDCO sirvió como taller, escuela y formó a un grupo grande de los grabadores del país. En los años cincuenta, los artistas puertorriqueños —grabadores en su mayoría— crearon en un estilo mayormente figurativo con un

¹³ Es el nombre que le dió el presidente Roosevelt a su política intervencionista para luchar contra los efectos de la crisis y la Gran Depresión. Se implementó en Puerto Rico a través del Reconstruction Administration (PRRA) de 1935 - 1940 y principalmente se concentró en la reforma agraria.

¹⁴ La División de Educación de la Comunidad, DIVEDCO, se creó en 1949 con el fin de educar y llevar otro tipo de talleres, cultura, experiencias a las zonas rurales. Irene Delano fue su directora, y se creó bajo el auspicio económico del gobierno de Luis Muñoz Marín. Se puede obtener más información en los libros: Puerto Rico Arte e Identidad, San Juan, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 179-203; El significado del desarrollo de la comunidad, San Juan, Departamento de Instrucción Pública, 1967; Jonathan Harris, Federal Art and National Culture. New York, Cambridge University Press, 1995.

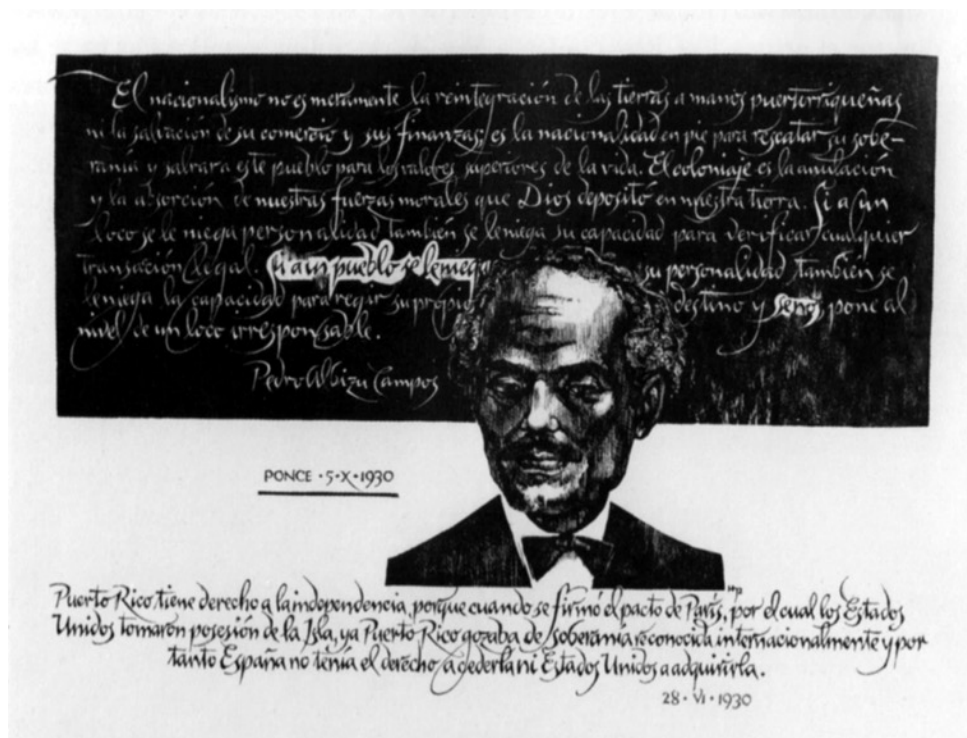


Fig. 34 Lorenzo Homar, "El Maestro", 1972, xilografía, 71 x 99 cm.

planteamiento político narrativo. Entre los artistas figuran Lorenzo Homar, Carlos Raquel Rivera, Tufiño, Myrna Báez, José Antonio Torres Martinó y Contreras, entre otros.

En la década de los treinta, la Universidad de Puerto Rico junto al Ateneo Puertorriqueño fueron las instituciones que cultivaron la actividad cultural e intelectual del país, al fomentar actividades literarias, artísticas, filosóficas y científicas.

En 1948, el gobierno de EEUU finalmente le da el derecho a elegir su propio gobernador, siendo elegido Luis Muñoz Marín bajo el Partido Popular Democrático. Su programa de industrialización transformó socioeconómicamente la isla, donde se creó una fuerte clase media emergente. La sociedad puertorriqueña se fue transformando y tomando un nuevo giro debido al crecimiento

económico y a la industrialización. El proceso de modernización se apoderó de toda la población y se reflejó en la estructura urbana, representado por la Operación Manos a la Obra impulsado por el gobernador Luis Muñoz Marín, y Operación Serenidad, enfocado en la educación, la cultura y el arte. De 1950 en adelante, la sociedad puertorriqueña va a sufrir cambios drásticos.¹⁵

El cambio y aparente florecimiento económico en Puerto Rico llevó a miles de puertorriqueños a deslumbrarse por la Gran Manzana y la prosperidad que emanaba EEUU. Fueron muchos los que salieron en busca de un mejor trabajo. Estos exiliados puertorriqueños miraban con añoranza el retorno a la isla y redefinieron una concepción y una memoria nacional, en ocasiones mucho más fuerte que la de los habitantes de la isla. Sobre la identidad vista como un aspecto de la experiencia social que cambia al pasar por la diáspora, Juan Flores (2009) revisó como las nuevas y complejas identidades desarrolladas en la diáspora, transforman ambos lugares debido a sus retornos, o a sus remesas, o a los intercambios culturales. Las relaciones con diferentes personas de distintos lugares y con diferentes trasfondos, estos intercambios y convergencias son definitorios a la formación cultural diaspórica, como por ejemplo, los puertorriqueños de EEUU son híbridos “de maneras nuevas y complejas”, redefinen las tradiciones culturales.

En 1952, se constituye el Estado Libre Asociado, luego de múltiples debates, oposiciones y reacciones de grupos, el régimen estadounidense aceptó al autogobierno puertorriqueño. "La

¹⁵ Para más detalles sobre el tema, véase, James Dietz (1998). Historia económica de Puerto Rico, Editorial Huracán; José Trías Monge (2000). Las penas de la colonia más antigua del mundo, Editorial de la Universidad de Puerto Rico; César J. Ayala y Rafael Bernabé (2011). Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898, Ediciones Callejón, San Juan; Arlene M. Dávila (1997). Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico, Temple University Press, Philadelphia. Picó, F. (1986). Historia General de Puerto Rico. Puerto Rico: Ediciones Huracán-Academia. Scarano, F. A. (1993). Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia. Santafé de Bogotá, Colombia: Mc Graw-Hill Interamericana, S.A.

naturaleza del ELA se ha debatido desde su origen. Las reacciones que suscitó entre sus oponentes incluyen desde enérgicos textos críticos hasta la insurrección nacionalista en 1950 y los candentes debates en las Naciones Unidas en 1953" (Ayala y Bernabe, 2011, p. 235). El Congreso de los Estados Unidos condicionó a Puerto Rico a que redactara su constitución según lo estipulado por ellos, eliminaron la Sección 20 que tenía que ver con el empleo y el progreso económico por considerarla socialista. Por otro lado, la constitución no entraría en vigor si no se añadía una disposición que estableciera que ningún cambio futuro alterara las relaciones con Estados Unidos, aceptando las leyes federales existentes. Esto confirma, que el proceso no fue en igualdad de condiciones, sino que se constituyó de acuerdo a los intereses estadounidenses, demostrando su naturaleza colonial.

Según Carlos Pabón (2002), el neonacionalismo¹⁶ presupone que la nacionalidad puertorriqueña es una nacionalidad amenazada. "El peligro" viene de "afuera" y se llama globalización. Este discurso percibe la globalización como un proceso de "americanización" que implica la disolución de la "identidad nacional". Evidentemente, el candente debate sobre la globalización y la identidad nacional rebasa el marco del caso puertorriqueño. Lo que está en discusión, entonces, es el impacto de la globalización en la identidad nacional. En Puerto Rico, como producto de la incorporación a ese proceso, lo que reconocemos como identidad nacional no es lo que somos hoy. Ya no somos, si es que alguna vez lo fuimos en realidad, el jibarito del "Lamento borincano", aquel que salió en su yegua con su cargamento para la ciudad [...] Somos esto y una multiplicidad de identidades más

¹⁶ Según Carlos Pabón el neonacionalismo es un campo discursivo heterogéneo en el que coexisten y se entrecruzan diversas tendencias políticoculturales. El discurso neonacionalista reduce nuestra nacionalidad a una esencia étnica (la hispanidad) o lingüística (el español). Se trata de un discurso que postula una nacionalidad homogénea e hispanófila en un imaginario nacional que borra a los demás, elimina la diferencia y excluye a la inmensa mayoría de los puertorriqueños.

que se constituyen y se reconstituyen continuamente como parte de la inserción de la isla en el proceso de globalización” (pp. 28-29).

Como señala García Canclini (1990), al igual que Pabón (2002), la cultura contemporánea es híbrida, globalizada, en la cual, la tradición y lo moderno se cruzan y se entremezclan. Esta hibridez, heterogénea y plural, es expresión de la forma en que se entreteje la tradición y la modernidad en Puerto Rico a consecuencia del proceso socioeconómico de modernización que no desplazó lo tradicional y lo autóctono. (Pabón, p. 30)

V.V. SITUACIÓN DEL ARTE PUERTORRIQUEÑO

A comienzos de 1900, en el arte puertorriqueño, a pesar de que algunos artistas salieron de la isla y tuvieron contacto con movimientos artísticos modernos europeos, optaron por una pintura costumbrista, que escritores, como Pedreira, lo denominaron “el jibarismo”. Artistas como Miguel Pou, Ramón Frade, Oscar Colón Delgado y Juan Rosado desarrollaron este estilo en el que representaban el paisaje, paisanaje y al jíbaro puertorriqueño, como reafirmación de lo puertorriqueño. Esta tendencia se puede deber a que EEUU había implantado reformas educativas para norteamericanizar el país, además de la implantación de un gobierno militar opresivo y la inmediata cancelación de la autonomía concedida por España a Puerto Rico.

Reyes (2015) añade sobre este tema,

[L]a historia oficial del arte puertorriqueño fue forjada por las elites intelectuales criollas en base al discurso de la resistencia estética. El arte producido en Puerto Rico o, mejor

dicho, su análisis, ha estado ligado al concepto de la identidad nacional y la aceptación de una cultura hegemónica y homogeneizante[...] La intervención en Puerto Rico por parte de los Estados Unidos al cerrar el siglo XIX, y su imposición de un nuevo sistema educativo basado en la transculturación, hace que la resistencia sea un movimiento hispanizado atado al proyecto cultural de la elite criolla, cuyo fin era hacerle frente a las programáticas políticas del imperialismo estadounidense. Esta resistencia estuvo inspirada en los postulados del arte comprometido y de justicia social, en particular, en las ideas del realismo social, así como en el sistema representativo del muralismo mexicano, todo lo cuál había tenido un gran impacto en América durante la primera parte del siglo (web. pp. 4 y 7).

Esta tendencia al arte comprometido y al arte como reafirmación de lo puertorriqueño, continuó hasta mediados de siglo. La Generación del cincuenta, entre los que se encontraban, Lorenzo Homar, Carlos Raquel Rivera, Rafael Tufiño, Manuel Hernández Acevedo, y José Antonio Torres Martinó, entre otros, habían estudiado en el extranjero, en Nueva York, México, Madrid, Florencia y París. Estos artistas regresaron a la isla, a comienzos de la década del cincuenta, y a través de los talleres gráficos, comenzaron un movimiento plástico que fomentaba la agenda populista del gobierno, en la cual, la conciencia social, la reafirmación de la nacionalidad puertorriqueña, el realismo social y el arte figurativo, la caracterizó.

En Puerto Rico, "la situación de las artes es complicada, siendo un país oprimido, o sea dominado, donde se imposibilita más la acción creadora. La creación se puede decir, que donde mejor se desarrolla es en espacios y lugares donde existe libertad, donde se dan las condiciones ideales para

la creatividad, el arte, la imaginación y lo genuino, características que no coinciden con las que mueven a los opresores, a las clases dominantes: el poder, la avaricia, el desconocimiento, el dinero y la fama" (Nieves, 1998).

Rivera (2009), sobre este particular señala que, aunque la realidad sea que "el quehacer cultural en Puerto Rico está obligado a confrontar, ya sea por opción o circunstancia, el asunto de definir y afirmar una identidad nacional, la cual, por razones políticas, ha sido oficialmente negada. La supresión de la cultura puertorriqueña debida a la relación política de la isla con los Estados Unidos, refuerza la idea –indispensable para el poder colonial– de que los colonizados no son capaces de producir una cultura propia. Por esta razón, el trabajo cultural aparece como un instrumento vital para la defensa de la identidad puertorriqueña” (p. 21). Esta situación creó un estancamiento tanto en las definiciones de la identidad, como en el curso de arte en Puerto Rico, cerrando a posibilidades y a participar de lo que ocurría internacionalmente. Por todo esto fue fundamental e importante que el grupo de artistas abstractos y experimentales hayan defendido, propiciado la apertura, la experimentación, y el desarrollo del arte abstracto, junto al arte llamado nacionalista en la década de los cincuenta en Puerto Rico.

Es importante mencionar la creación, en 1955, del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP)¹⁷ bajo la dirección de Don Ricardo Alegría¹⁸. El ICP tiene el propósito de contribuir a conservar,

¹⁷ La Ley Núm. 89 del 21 de junio de 1955, enmendada, que creó al Instituto de Cultura Puertorriqueña, define al Instituto como el organismo gubernamental responsable de ejecutar la política pública en relación con el desarrollo de las artes, las humanidades y la cultura en Puerto Rico.

¹⁸ Para más información sobre el ICP, véase: véase Carmen Dolores Hernández, “‘Un ángel nacionalista’ (1955-1970: El Instituto de Cultura, I)”, en (2002) Ricardo Alegría: Una vida, San Juan: Editorial Plaza Mayor.

promover, investigar, enriquecer y divulgar los valores culturales. Esta institución tiene a cargo todas las manifestaciones artísticas (artes plásticas, artes populares y artes escénicas), además de conservar y cuidar un gran patrimonio cultural (arquitectónico y arqueológico), en el que se encuentran una variedad de museos y parques, colecciones, bibliotecas y centros culturales, además de la Escuela de Artes Plásticas. “La creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña fue instrumental en la institucionalización de un proyecto cultural que neutralizó a la izquierda. La nueva visión cultural buscaba el rescate del pasado ancestral del puertorriqueño, formas originarias y una historia en común como pueblo, ejemplificada por el logo del Instituto de Cultura Puertorriqueña en que se presentan lastres raíces de la cultura puertorriqueña como el indio Taíno, el español y el africano” (Reyes, 2015, web. p. 5). La definición, el proyecto cultural y la estructuración de la institución, no se han redefinido y transformado, a la par, con el paso del tiempo y los cambios que se han producido en las concepciones y las definiciones culturales contemporáneas.

El sistema capitalista, en el que Puerto Rico está inmerso, convierte casi todo en mercancía, todo se compra, se vende y está regido por el valor del mercado. El arte, como la mayoría de las cosas materiales, se valora de acuerdo a estos términos. Lo bueno y lo malo se mide de acuerdo con el valor comercial. Esta es la situación de los artistas puertorriqueños quienes trabajan en un país colonizado, donde se imposibilita la libertad y donde la mayoría de las cosas están regidas por lo económico, impuesto, en parte, por los Estados Unidos. Asimismo, la cultura global, donde los medios están invadidos con imágenes extranjeras superfluas, información, y la sociedad está sometida a productos, a comida basura, a los cambios de moda y a todas las formas dominantes. El

patrimonio puertorriqueño se deja en el abandono y la cultura ha sido suprimida... en fin, las artes se desarrollan a pesar de muchas dificultades.

Aunque la historia nos remita a que el arte abstracto, en este caso, al igual que otras expresiones artísticas, han reflejado aspectos negativos que se han desarrollado en lugares oprimidos y en situaciones extremas, Eduardo Subirats (1980) nos confirma:

que la angustia individual y social debe ser superada y suprimida, no es algo que para nuestra cultura, y aunque parezca paradójico y resulte evidente. Antes al contrario: en el miedo (el miedo al castigo, al señor, al poder, en el miedo a la destrucción) se ha fundado precisamente nuestro reino. En nombre de la angustia los poderes se han hecho grandes y se han conquistado imperios. Desde Hegel hasta Heidegger o Sartre, la filosofía moderna ha legitimado por eso la angustia como *principio creador*. Gracias a la angustia se ha podido erigir una inmensa cultura espiritual, afirma Kierkegaard, el máximo apologeta del miedo y de la muerte[...] Si la muerte y el miedo son los principios constitutivos de la cultura, la historia del arte abstracto, su camino desde la angustia ante el caos hasta la invocación de un orden universal, sería nada más que la reiteración de esta eterna letanía (Combada et al., pp. 78, 80-81).

Esta situación, en las artes plásticas puertorriqueñas, ha abierto el debate político de la lucha entre los artistas que “están comprometidos con la lucha descolonizadora” contra quienes caen bajo las influencias del país colonizador, que en este caso es Estados Unidos.¹⁹ El resultado de

¹⁹ En el próximo capítulo vamos a tratar de analizar la equivocación de esta afirmación y tratar de probar que esta cierta rivalidad es falsa, probando que no deberían existir tales bandos de los que están y no están influenciados por EEUU.

este conflicto es la reacción de los artistas, de los historiadores y críticos en catalogar y clasificar el arte de acuerdo a lo que se piensa como parte de “nuestra identidad”, “reafirmando lo propio y lo nacional”, cayendo en actitudes exclusivistas y chauvinistas. Esta actitud no cambia el curso de la historia, ni la realidad de nuestro país. Estamos de acuerdo que el arte puede ser un medio de resistencia y de concienciar al pueblo, (opinión de los artistas que practican la figuración como discurso de identidad nacional, esta puede ser una, entre otras, de las cualidades del arte) es un arma que tienen los artistas, pero no se puede entorpecer la libertad del arte, que ya está afectada. ¿Quién nos dice qué arte es más o menos puertorriqueño, o si es un arte colonizado?

Según la tesis de la que parte el análisis de Nelson Rivera (2009), los artistas puertorriqueños han utilizado dos estrategias en defensa de la identidad nacional. Por un lado, los artistas se han reafirmado y defendido a través de su obra, "los valores nacionales rechazados y censurados por el colonizador, al insistir en la herencia indígena, la española, y la afro-caribeña de Puerto Rico, en oposición a los valores anglosajones", y que el arte popular puertorriqueño ha sido el arte representativo y más utilizado por los artistas (pp .21 y 22)

En Puerto Rico, por la misma multiculturalidad y por ser un lugar de complejas construcciones identitarias es por lo que se considera que el debate y conflicto entre el arte abstracto vs. el figurativo es una reacción errónea. Porque en Puerto Rico no todos los figurativos son independentistas o nacionalistas, ni todos los abstractos son anexionistas, o pro norteamericanos. No se puede categorizar ni definir el arte con concepciones nacionalistas obsoletas. Es fundamental, erradicar la imposición de ciertas estrategias y la construcción de lo que debería ser el arte puertorriqueño, el arte hegemónico, para sí fomentar el arte reflexivo, libre, donde se aprecie esa

hibridez cultural, transnacional, e intercultural y la multiplicidad de identidades, además de, lograr ampliar los discursos, los espacios para la reflexión, para la libertad de diálogos y la creación. El arte puertorriqueño es el arte hecho, en una multiplicidad de medios, conceptos, estilos y temáticas diversas, por muchos artistas en y de Puerto Rico.

Teresa López (2006) argumenta que,

"tras las programáticas costumbristas de la primera mitad de siglo, las nacionalistas de los cincuenta (en donde el arte fue considerado una herramienta educativa y propagandística del Estado) y los proyectos revolucionarios de los sesenta a los setenta (las pugnas entre el internacionalismo y el nacionalismo), en la próxima década del ochenta se van agotando progresivamente las cuestiones oposicionales. Este espacio fue propiciado, en definitiva, por las actividades artísticas y las prácticas migratorias de los vanguardistas de los sesenta y setenta" (pp. 13 y 14).

En el próximo capítulo, se discute el conflicto expresado en la crítica e historiografía del arte puertorriqueño dando ejemplos específicos para confirmar la tesis de que es erróneo abordar los temas artísticos con concepciones limitantes y específicas, tergiversando la historia y el transcurso del arte en Puerto Rico. Además, de cómo los artistas puertorriqueños más experimentales y vanguardistas se enfrentaron a la censura y a la descalificación tanto de compañeros artistas como de los críticos. En especial, se estudiará el caso de Marcos Irizarry, quién no quedó exento de esta polémica.

V.VI. OBRAS CITADAS

Ayala, C. y Bernabe, R. (2011) *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*. Traducido por Aurora Lauzardo Ugarte. San Juan: Ediciones Callejón.

Carrión, J. M. (1996). *Voluntad de nación: Ensayos sobre el nacionalismo en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Nueva Aurora, p.49.

Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. España: Ediciones Akal, S.A.

Combada, V., Subirats, E. y Rubio, J. (1980). *El Descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Blume, pp. 78, 80 y 81.

Flores, J. (2009). *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York: Taylor & Francis.

García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

González Lamela, M. (1999). *El Exilio Artístico Español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico. 1936-1960*. A Coruña: Ediciones do Castro.

López, T. (2006) *Otro Arte*. Ensayo publicado en [El-Status.com](http://www.el-status.com). Web. 18 de noviembre 2014. <http://www.el-status.com/texts/otroarte_lopez.pdf>.

Nieves Falcón, L. (1998). La imaginación creadora y la libertad. *100 en la Sien: 10 artistas ante el 98*. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico.

Pabón, C. (2002). *Nación Postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. Ediciones Callejón, San Juan.

Reyes Franco, M. (2013). *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970-1980)*. Tesis digital. Web. 28 de abril de 2015. <http://www.academia.edu/7460774/Poéticas_pol%C3%ADticas_gr%C3%A1fica_alternativa_poes%C3%ADa_y_acci%C3%B3n_contestataria_en_Puerto_Rico_1970_1980>

Reyes Franco, M. (2015). *Poscolonialidad en el arte contemporáneo en Puerto Rico*. Escrito realizado como candidata de maestría para Historia del arte argentino y Latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales, Buenos Aires. Web. 12 de junio, 2015. <https://www.academia.edu/4841596/Poscolonialidad_en_el_arte_contempor%C3%A1neo_en_Puerto_Rico>.

Rivera, N. (2009). "La abstracción y las estéticas nacionales: El conflicto entre el arte puertorriqueño y el arte estadounidense" (inédito, 1991). *Con urgencia: Escritos sobre Arte Puertorriqueño Contemporáneo*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, pp. 19-29.

Scarano, F. A. (1993). *Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia*. Santafé de Bogotá, Colombia: Mc Graw-Hill Interamericana, S.A.

Torres Martinó, J. A. (1989). *De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 al 1948*. San Juan: Catálogo de exposición en Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

**VI. ARTE ABSTRACTO
E IDENTIDAD NACIONAL
EN PUERTO RICO:
PROBLEMÁTICA CREADA POR
CRÍTICOS E HISTORIADORES
ENTORNO AL ARTE ABSTRACTO
EN PUERTO RICO**

VI. ARTE ABSTRACTO E IDENTIDAD NACIONAL EN PUERTO RICO: PROBLEMÁTICA CREADA POR CRÍTICOS E HISTORIADORES EN TORNO AL ARTE ABSTRACTO EN PUERTO RICO

*Entendamos bien que si un pueblo es mucho más que
el conjunto de representaciones con el que se suele fijar su identidad,
entonces el problema de la “identidad nacional”
es en realidad, un pseudo-problema.
O para decirlo de otra manera:
hablar de una identidad nacional es
sólo una manera de hablar, entre otras.*

Francisco José Ramos, (1998)
La insumisión de la experiencia artística

*[...]nunca hay que creer a un teórico (historiador del arte, crítico, etc.) cuando afirma haber
descubierto un error objetivo en una obra.
Y: lo único que el teórico puede afirmar justificadamente es que, hasta el momento, no ha
logrado familiarizarse con este o aquel uso de los medios. Y: los teóricos que critican o
elogian una obra, comenzando por el análisis de las formas que han existido, son los más
peligrosos maestros del error. Son un muro entre la obra y el observador sencillo.
Desde este punto de vista (que por desgracia, es casi el único posible), el crítico es el peor
enemigo del arte.*

Wassily Kandinsky,
Sobre el problema de la forma, (1912).²⁰

When will they ever learn that there is no art of nations, only of people?

Barnett Newman , (1945).²¹

Nelson Rivera, Catedrático de la Universidad de Puerto Rico, investiga el problema de la interpretación de la abstracción en Puerto Rico, como también, el problema que existe de desinformación y de censura de las artes experimentales y del arte abstracto en la crítica e historiografía puertorriqueña. Rivera (2009) señala, en su tesis, que “el rechazo al arte moderno

²⁰ En Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Ediciones Akal, S.A., España, 1995.

²¹ Barnett N. (1945) "The Painting of Tamayo and Gottlieb", en *Selected Writings and Interviews*, Nueva York (1990) Nueva York, p.73.

pudo haber sido útil para la definición de un arte nacional, también generó un estancamiento tanto en la propuesta de definición de identidad como en las formas artísticas utilizadas en la propuesta misma. El rechazo a la experimentación restringió la definición de la nación en el arte, y excluyó asuntos que de otra manera no podían ser discutidos al utilizar formas tradicionales de arte. Además, el 'comportamiento estético defensivo' forzó a los artistas puertorriqueños a existir dentro de una situación de marginalidad, con la dificultad de no poder dirigirse al mundo exterior" (p.23).

En la década del cincuenta, a pesar de los avances en el arte puertorriqueño (apertura al arte moderno; experimentación con nuevos medios y técnicas; incorporación de nuevas temáticas y nuevas formas de expresión; una cierta ruptura con la tradición del arte nacionalista que regía y estipulaba el canon establecido a través del realismo social y costumbrista), no hubo cambios en el discurso y la definición del arte, se quedaron igual. La crítica y la historiografía continuaron utilizando las mismas referencias y el mismo discurso del arte "comprometido" y del realismo social, que solo podía hablar de la identidad nacional puertorriqueña. Uno de los pocos libros existentes en la historiografía puertorriqueña²² y que constituye una importante aportación, es la publicación de la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (1998), *Puerto Rico:Arte e*

²² Los libros de historia del arte general en Puerto Rico son: Marta Traba (1971) *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras: Ediciones Librería Internacional, Inc. Adlín Ríos Rigau (1992), *Las artes visuales puertorriqueñas a fines del siglo XX*. San Juan, Editorial, Instituto de Cultura Puertorriqueña; y su revisión *Las artes visuales puertorriqueñas a principios del siglo XXI*, San Juan, Editorial, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002; Osiris Delgado Mercado (1994), *Historia general de las Artes Plásticas en Puerto Rico*. Santo Domingo, Editora Corripio; Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (1998), *Puerto Rico: Arte e Identidad*, San Juan: Editorial UPR. Ana Riutort (1999), *Historia breve del arte puertorriqueño en su contexto universal*, Río Piedras: Editorial Plaza Mayor. José Antonio Torres Martinó (2001), *Mirar y ver. Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico; el libro de ensayos sobre arte contemporáneo de Nelson Rivera (2009) *Con Urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico. Por último, el libro de artistas jóvenes de Celina Nogueras Cuevas (2011), *Frescos: 50 artistas puertorriqueños menores de 35*, San Juan: Actar Edición.

Identidad. La historiadora puertorriqueña, Marimar Benítez (1998)²³, en el capítulo “El arte de Puerto Rico en las décadas del sesenta y setenta” de dicho libro, le da especial atención al arte figurativo y desvaloriza el arte abstracto. En el minucioso análisis que Rivera (2009) hace a dicho capítulo deja en evidencia la descalificación que la historiadora hace del arte abstracto frente al arte figurativo.

Benítez (1998) reafirma la tesis de que el arte figurativo es el arte que puede dar cuenta de los problemas de “identidad nacional” puertorriqueña y que la abstracción y el arte de las “vanguardias” son incapaces de trabajar con este asunto. Rivera (2009) señala que “las estrategias utilizadas en el artículo sostienen la tesis de "figuración=conciencia nacional / abstracción=enajenación nacional" (p. 31).

La crítica de Nelson Rivera se utiliza para la elaboración de un discurso que pruebe lo erróneo de esta concepción, en defensa de la libertad característica del arte sin necesidad de buscar una nacionalidad, siendo el arte vehículo de expresión de una cultura y parte de lo que construye su identidad. En este capítulo se hará una revisión de estos textos y ensayos.

Catalogar o tratar de valorar una obra con una concepción limitante, es un problema y lo que consigue es entorpecer el curso de la historia, en este caso el desarrollo del arte abstracto, el estudio, y la investigación libre y personal de los artistas. La polémica creada en Puerto Rico al tratar de definir la identidad nacional puertorriqueña a través del arte, es querer totalizar lo que

²³ Marimar Benítez es crítica e historiadora del arte. Es profesora universitaria y curadora invitada en exposiciones entre las que se destacan *José Campeche y su tiempo* y *Francisco Oller un realista del impresionismo* en el Museo de Arte de Ponce y *The Latin American Spirits: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, en el Bronx Museum of the Arts de Nueva York. Fue Rectora de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico por muchos años.

somos en una sola expresión de nuestra cultura. En el capítulo anterior se ha comprobado que no solo existe una identidad puertorriqueña, que somos muchos y diferentes, con ideologías y pensamientos diferentes y con muchas formas de expresión. El problema de identidad, es problema en cuanto no se ve como una multiplicidad de identidades, que solo se ve desde una perspectiva, atrasa y no permite que las artes en Puerto Rico vayan a la par con los movimientos vanguardistas. Estas exigencias de cómo debe ser un arte comprometido ocurre entre los artistas e historiadores que pertenecen a las generaciones de los cincuenta y sesenta, quienes vivieron más de cerca esa asimilación e intromisión de los Estados Unidos en la isla. Se plantean el arte como un acto político, no lo aceptan de otra forma y piensan que solo el arte figurativo nacionalista puede cumplir ese cometido.

Benítez (1998) en su ensayo, cuando se refiere a la abstracción solamente hace referencia de un estilo, el expresionismo abstracto. Comenzando por este dato, lo define como uno “que *aspira* a ser de carácter universal”. (Rivera, 2009, p. 32). Este argumento que tiene un aire irónico, ya resulta un tanto negativo y equivocado, ya que hemos demostrado, en los capítulos anteriores, que el lenguaje abstracto es desarrollado en muchos lugares del mundo y además, que el expresionismo abstracto es solo una vertiente dentro de la abstracción. La historiadora continúa con su definición:

[la] ausencia de contenido figurativo se traduce en la exaltación de este carácter ‘universal’: sus adeptos lo promulgan como un estilo que puede ser cultivado, admirado y entendido en todo el planeta. El corolario de este juicio es el desprecio por la figuración, a la que se juzga anclada en el pasado, antes de que los artistas adquieran la “libertad” (enfaticamos este dato para cuestionarnos a qué libertad se refiere) suprema de solo lidiar con los problemas verdaderamente artísticos: el uso del color, la línea, la composición, etc. Lo formal es la consideración primordial o única al comienzo de la

década del sesenta: cómo se realiza el objeto artístico, como se percibe o a qué estilo pertenece, si es uno de los estilos en boga o se crea partiendo del pasado figurativo del arte” (Benítez, 1998, p. 179).

A estas preguntas Mondrian tuvo sus respuestas en 1937:

Sin embargo, sería equivocado pensar que el artista no figurativo considera inútiles las impresiones y emociones recibidas del exterior, y que piense incluso que es necesario luchar contra ellas. Por el contrario, todo lo que el artista no figurativo recibe del exterior es no sólo útil, sino también indispensable, pues despierta en él el deseo de crear lo que sólo vagamente siente, lo cual *no podría nunca representar de modo auténtico sin el contacto con la realidad visible y con la vida que le rodea*. Es precisamente de esa realidad visible de donde toma sus medios expresivos, y por lo que se refiere a la vida que le rodea, es ella, en efecto, la que hace que su arte sea no figurativo (Rivera, 2009, p. 32, cit. a Mondrian en Chipp, 1995, p. 388).

A las preguntas formuladas por Benítez le añadiremos otras. ¿Cómo a comienzos de la década del sesenta se cuestiona la procedencia y las razones de la abstracción? Siendo este, un lenguaje que ve luz a comienzos del siglo, con unas características específicas y unas razones claramente expuestas. Es que ciertos historiadores de Puerto Rico, la historia general del arte la obvian, o se piensan los historiadores conocedores de cierta verdad. Como se analizó en el capítulo del informalismo, en muchos países la abstracción fue una respuesta de confrontación y rebeldía, un acto político en toda regla contra una represión y un gobierno dictatorial. Los elementos formales de muchas obras representaron claramente ese mensaje, un trazo, un color (el negro), una imagen con una

gestualidad violenta, son solo ejemplos que evidencia que no solo el arte figurativo lo puede demostrar.

Esta definición que Benítez sustenta en su ensayo, es una entre tantas definiciones sobre abstracción. Ella se basa en las propuestas presentadas por varios artistas de principios de siglo, como Malévich, Kandinsky y Mondrian (fig. 35), cuando teorizaron, varias décadas antes de la aparición del expresionismo abstracto, sobre la pintura abstracta. Con el tiempo estas teorías se banalizaron y simplificaron hasta el punto de pensar que el arte abstracto carece de interés político y social, un arte falto de contenido. Mondrian, en 1937, en su ensayo “Arte plástico y arte plástico puro” nos aclara este concepto erróneo:

Es por tanto igualmente erróneo pensar que el artista no figurativo crea gracias a “la pura intención de su proceso mecánico” que hace “abstracciones calculadas” y que desea abolir el sentimiento no solo en sí mismo, sino también en el espectador”. Es una equivocación suponer que se refugia por completo en su propio sistema. Lo que se considera como sistema no es otra cosa que la obediencia constante a las leyes de la plástica pura a la necesidad que el arte le exige. Resulta así claro que no se ha transformado en un mecánico, sino que el progreso de la ciencia, de la técnica, de la maquinaria, de la vida como un todo, han hecho de él una máquina viviente, capaz de realizar de un modo puro la esencia del arte. De esta manera, es

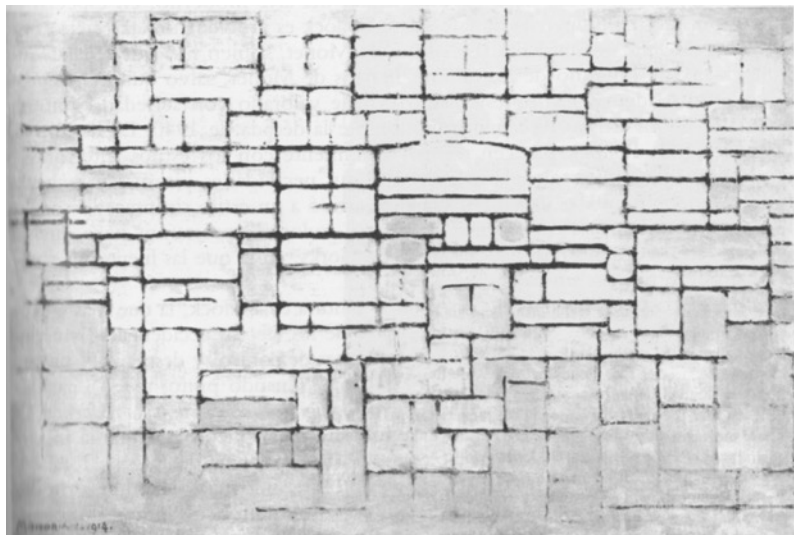


Fig. 35 Piet Mondrian, "Composición V", 1914. The Museum of Modern Art, Nueva York.

en su creación lo bastante neutral para que nada de sí mismo o del exterior le impida establecer lo que es universal. Sin duda, el suyo es arte por el arte..., *por el arte que es forma y contenido a la vez*. (Rivera, 2009, p.32, cit. a Mondrian en Chipp, 1995, p. 388).

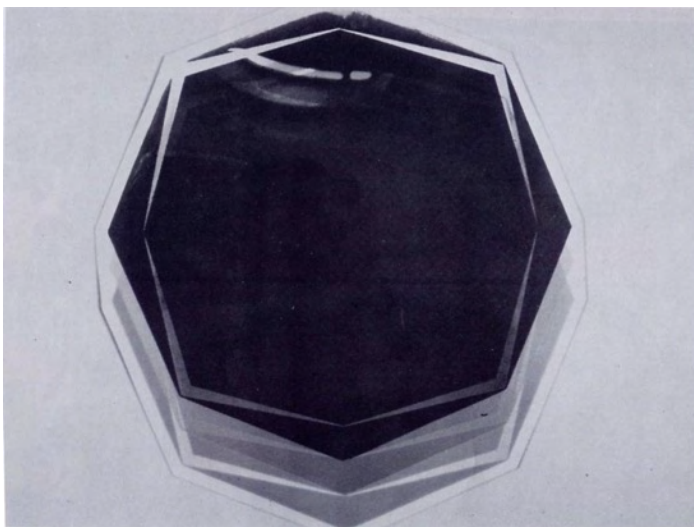


Fig. 36 Domingo López, “Experimento sobre energía naranja”, 1969, plexiglás, 51” x51” x3”, Colección Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Para Mondrian este arte es una realidad plástica nueva, es parte de la sociedad. “El arte no solo continuará sino que será el mismo más y más. Gracias a la unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura, se creará una realidad plástica nueva. La pintura y la escultura no aparecerán como cosas separadas, ni como “arte mural” que destruye la propia arquitectura, ni como

“arte aplicado”: *siendo puramente constructivista*, contribuirá a la creación de un entorno no sólo utilitario o racional, sino también puro y total en su belleza”. (Rivera, 2009, p.32, cit. a Mondrian en Chipp, 1995, p. 388).

Desde el comienzo del ensayo de Benítez nos encontramos con una definición viciada sobre el tema. Si la historiadora no cree el carácter universal de este estilo, cómo va a ser su argumento, de igual forma. La definición presentada es extremadamente prejuiciada. Rivera acertadamente expone:

El "expresionismo abstracto", por ser un movimiento sustentado por obras y experiencias específicas dentro del arte estadounidense, no puede dar cuenta de la gran variedad de movimientos dentro del arte abstracto (que siempre parte de la observación

de la naturaleza) y el arte inobjetivo (en que la observación de la naturaleza no entra en consideración) del siglo veinte. La definición de abstracción del artículo no considera las diferencias que hay entre uno y



Fig. 37 Luis Hernández Cruz, “Signos Arcaicos”, sin fecha, serigrafía, 17.8” x 23.8”.

otro. Por ejemplo existen diferencias irreconciliables entre

las pinturas de dos contemporáneos rusos, Kandinsky y Malévich, ambos, sin embargo, hicieron eso que comunmente es llamado pintura abstracta. (Realmente el abstracto es Kandinsky, mientras que Malévich es el inobjetivo en su periodo suprematista. Es la misma diferencia que hay entre la abstracción de Luis Hernández Cruz (fig.37) y la inobjetividad de [Domingo López] (fig.36). La abstracción por ser una actividad hecha en un tiempo y espacio histórico precisos, no puede ser abordada como una experiencia atemporal o ahistórica (2009, p. 33).

En ese caso, al decir que en el arte abstracto lo formal es la consideración primordial o única es simplificar un complejo y rico estilo pictórico. Obviando, a la vez la cantidad de movimientos de arte abstracto internacionales y los valiosos aportes que dieron al arte del siglo XX, tanto políticos como estéticos, ejemplo de ello lo son los Constructivistas en Rusia y pintores estadounidenses como Robert Motherwell (con sus Elegías a la República Española) (fig. 38) y Ad Reinhardt (y sus caricaturas en los periódicos socialistas). Otro dato significativo es la denuncia que hacen en el



Fig.38. Robert Motherwell. "Elegy Study", 1958, óleo sobre papel, 55.8 x 71.1 cm. Dedalus Foundation Inc., Nueva York.

Congreso de Estados Unidos en 1949 de que el arte abstracto es un arte comunista y anti-americano. (Rivera, 2009, p. 33).

El escrito identifica el arte abstracto como proveniente de Estados Unidos, "las décadas de los sesenta y setenta marcan, sin duda la hegemonía mundial del arte norteamericano" (Benítez, 1998, p. 179).

Erróneamente Benítez tergiversa la historia del arte abstracto (anteriormente, el capítulo en el que presentamos todas las variantes de la abstracción tenía como objetivo desmentir estas afirmaciones). Esta tesis insostenible está fundamentada en una falsificación y tergiversación de la historia del arte occidental y la historia del arte puertorriqueño. (Rivera, 2009, p. 34). A lo largo de su ensayo, Benítez utiliza adjetivos descalificativos que desacreditan el lenguaje abstracto frente a otros lenguajes, en específico el figurativo realizado en los cincuenta por artistas puertorriqueños.

A continuación la autora comenta la obra de dos pintores jóvenes, de aquella época, que trabajan la abstracción, Olga Albizu (fig. 39) y Julio Rosado del Valle. De Albizu solo menciona su aprendizaje con el artista abstracto español, Esteban Vicente, y la gran influencia que le dejó Hoffman cuando estudia en Nueva York: "Sus lienzos, de colores brillantes y saturados, aplicados con esmero, proclaman su filiación con el pintor alemán" (Benítez, 1998, p.181). Nuevamente, se trata a la obra de Albizu con falta de originalidad y se referencia, solo, su aparente cercanía con la obra de Hoffman.



Fig.39 Olga Albizu, “Amarillo 20-4” (s.f.) óleo sobre lienzo, 77 x 77 cm.

Se pueden seguir dando ejemplos ya que el ensayo de Benítez está plagado de descalificaciones a los artistas que trabajan la abstracción, como en el caso del *way out group*, que más adelante se comentará, además, de darle más importancia a la producción de los artistas “figurativos”. Benítez se posiciona en uno de los bandos en la lucha absurda entre la abstracción vs. figuración, convirtiendo su historia en una poco objetiva y tergiversada. En Puerto Rico, esto ha ocurrido con diversidad de artistas, donde sus obras no se comprenden y por lo tanto no se discuten, ni se estudian, se obvian. Sobre esto, la escritora Ramos Collado (2012) expone que:

[l]a historia del arte puertorriqueño es un verdadero campo minado. Espacio de debate entre diversas perspectivas críticas con frecuencia enarboladas por cenáculos artísticos, ha tendido a

segregarse, y cada segregación ha fraguado el destaque de unos artistas y la invisibilización de otros. Los pocos textos históricos que existen han preferido asumir estas segregaciones y apadrinar las consecuentes invisibilizaciones, en detrimento de un panorama justo y enriquecedor de lo que ha sido nuestro arte en sus más o menos 200 años de existencia confirmable.

VI.I. SITUACIÓN DE MARCOS IRIZARRY

Otro caso que es imprescindible ver y que no queda exento de esta polémica, es lo que ocurre con la obra de Marcos Irizarry. El artista, al formarse en España y participar de las corrientes artísticas de ese país, forma parte del grupo de grabadores que retomaron y revivieron el grabado. Por esto, en ocasiones, como ya se ha comentado a lo largo de este escrito, en la crítica de España e internacional²⁴, Irizarry fue considerado como otro artista español más. Esta ambigüedad crea en la crítica puertorriqueña ciertos comentarios que cuestionan sus raíces nacionales, su realidad puertorriqueña y si su obra es más europea y mediterránea que antillana. Irizarry no será el primero ni el último artista que sale de su país para continuar su desarrollo artístico y como se ha demostrado, la importancia que tuvo la llegada y salida de artistas en América y Europa para el desarrollo del arte en general y de la apertura a nuevas tendencias y vanguardias.

En el libro antes revisado, *Puerto Rico Arte e Identidad* (1998), otro de los capítulos referente a la gráfica en Puerto Rico, su autor Torres Martinó comete el mismo error al presentar al artista Marcos

²⁴ Una de las publicaciones fue en la revista *Art International*, en donde el crítico Robert McDonald en su artículo "Printmaking in Spain Today" no conociendo la procedencia de Irizarry lo incluyó entre los artistas españoles que revivieron la gráfica en la década del sesenta. Por otro lado, el estadounidense Robert John Fletcher, en el artículo "Graphic in Spain" en el número "Contemporary Spanish Art" de *The Art Digest* de 1975, situó a Irizarry entre el grupo de grabadores que cambiaron el curso de la gráfica española en la década de 1960.

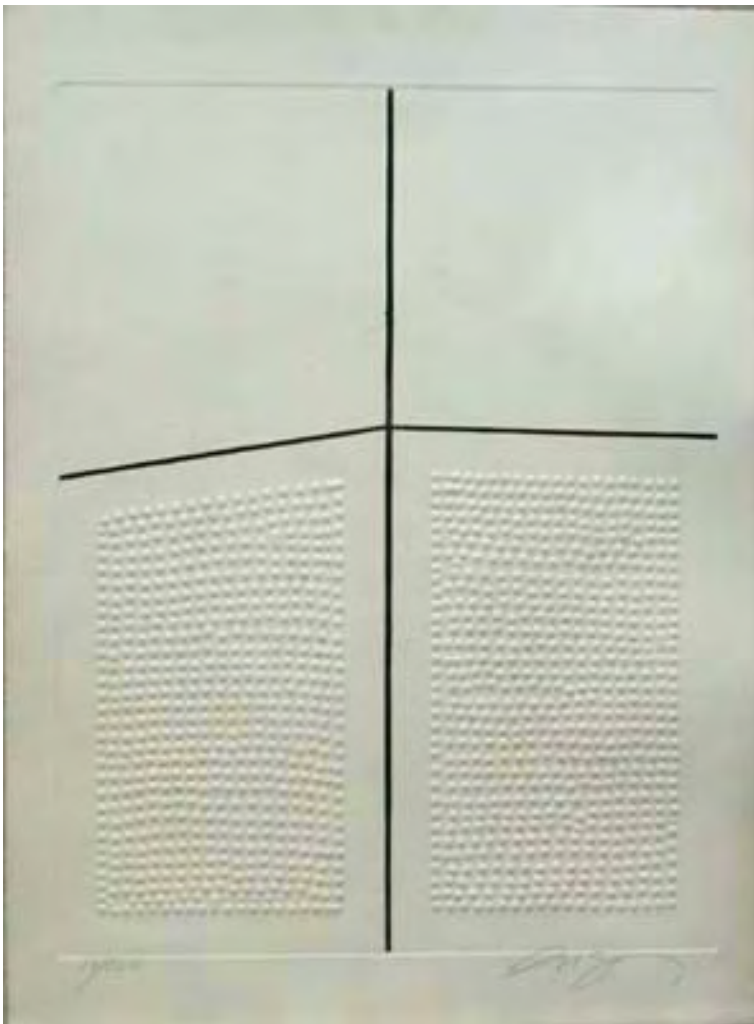


Fig. 40 Marcos Irizarry, Sin título, s/f, aguafuerte y relieve 76.2 x 55.8 cm.

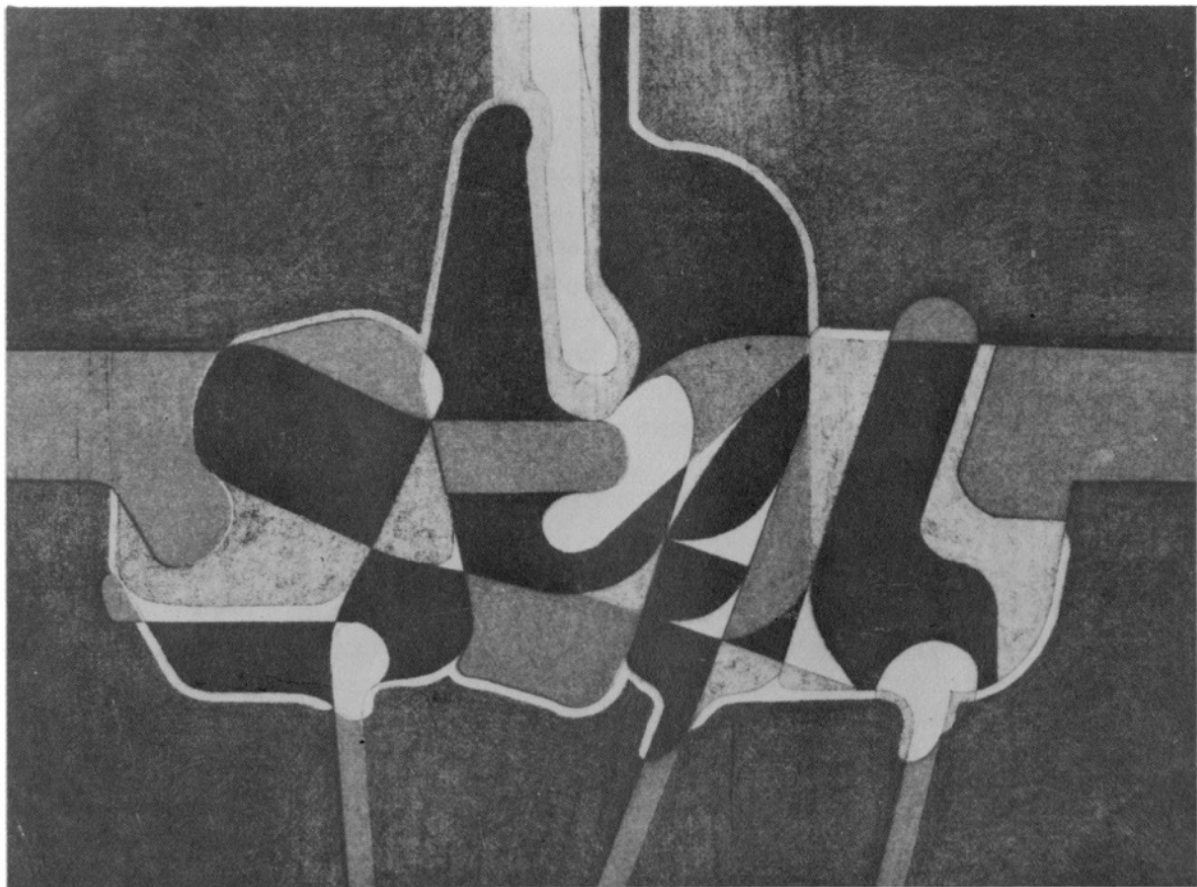
Irizarry. El autor hace referencia a su "indiscutible pericia en el intaglio, que fue formado en España" y termina diciendo, que "[d]urante las últimas dos décadas se alía sin embargo, a un abstraccionismo de linaje foráneo que denota escasas referencias visibles a su lugar de origen" (Torres Martinó, 1999, p. 167). Nuevamente el historiador, lo poco que analiza de la obra de Irizarry, solo cuestiona su conciencia nacional y su puertorriqueñidad a través de su obra.

El crítico literario Efraín Barradas

(1987) en su análisis sobre esta polémica asevera que es un problema estudiar la obra de un artista con una concepción nacionalista del arte. Esta observación me parece sumamente acertada.

Barradas (1987) concluye:

Pero la necesidad de los críticos puertorriqueños de reclamar la puertorriqueñidad de nuestros artistas y la confusión fundamentada en importantes hechos concretos de los críticos que comentan su obra como española delatan un problema mayor: la obra de Marcos Irizarry es camaleónica ya que adquiere carácter distinto dependiendo del ámbito cultural donde se



*Fig. 41 Marcos Irizarry, Serie Bustar Viejo, 1979.
Aguafuerte, aguatinta, s/m.*

coloque. Ésta cobra carácter distinto si se ve como parte del proceso estético español de la posguerra o si se la sitúa en el ámbito del arte boricua de las últimas dos décadas (p. 6).

Barradas en su ensayo nos da ejemplos de distintos críticos e historiadores que por un lado reprochan al artista un supuesto alejamiento de sus raíces nacionales y le piden mayores reflejos de ellas en su obra, cuando no le aplauden rasgos que identifican como retrato o calco de las mismas. Por ejemplo, es el caso de Antonio J. Molina (1968) que se pregunta "¿Por qué no pone más colores de su Isla en sus grabados? Quizás allá lejos, de nuevo añorando a (sic) su terruño, recuerde la rica y sabrosa gama de sus colores tropicales y nos traiga en sus nuevas estampas" (p. 24).

Barradas (1987) explica lo siguiente:

Para mucha de nuestra crítica de las artes plásticas... la obra de un pintor, de un escultor, de un grabador y de un arquitecto —del artista en general— tiene que declarar a gritos y sin ambigüedad ninguna que es netamente puertorriqueña. Y esa declaración no se puede hacer, según esta concepción estética, sino a través del calco directo de la realidad nacional, particularmente a través del reflejo mimético, de la copia fiel, de la representación directa de nuestro paisaje, natural o urbano. Cualquier alejamiento de esa norma se condena como enajenación intelectual, negación de las esencias artísticas o evasión extranjerizante... (p. 2).

Existen más ejemplos en dónde los críticos exigen rasgos "puertorriqueños" en la obra de Irizarry. López (2009) señala, que en otras ocasiones, aunque no especifica, aparecen menciones de que lo redondeado de las formas geométricas o biomórficas en la obra correspondían, supuestamente, al carácter sensual y caribeño del artista (p. 22).

Por otro lado, todavía en 1986, cuando se celebró el *Segundo Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico*, Laura Gil escribe lo siguiente, sobre la obra *Mural* de Irizarry en *El Caribe*:

Marcos Irizarry maneja con soltura una composición de ritmos complejos, sintetizando lo geométrico con lo orgánico, ‘e ignorando el tópico del colorismo tropicalista’ — la crítica se cuestiona— “el por qué de esta aceptación de lo abstracto de los artistas puertorriqueños, en todas sus variantes desde el op y la abstracción geométrica hasta el expresionismo, y vuelve como muchos otros, a atribuirlo, además del influjo norteamericano, a un empeño a un tiempo

evasionista y universalista, por la determinación de elegir un lenguaje con referencias mínimas a lo empírico, salvo la consabida alusión tropicalista al color (p. 13).

Sobre el tema de la representación figurativa versus la abstracta, Marcos Irizarry comenta en 1987:

El arte no es una cuestión de figurativo o abstracto, el arte es el arte y el hombre es libre de expresarse de una forma o de otra. Cuando el arte se convierte en pura especulación económica, pues sí que se pierde todo interés, pero no tiene que ver con que sea figurativo o abstracto. Y [...] con esa nueva expresión que se ha disparado y se ha hecho en Estados Unidos, en Nueva York y en todos lados y Alemania, pues a mi me parece fantástico (Biaggi, 1987, pp. 34 y 35).

VI.II. MARTA TRABA Y SU PROPUESTA POLÉMICA SIN TRASCENDENCIA

El arte puertorriqueño ha sido censurado de diversas maneras a lo largo del tiempo. Como es el caso de la censura expuesta en el libro *Puerto Rico: Arte e identidad* y en la crítica de la obra de Marcos Irizarry, como hemos podido constatar. Nos queda por ver el publicado en el libro *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* de la escritora e historiadora argentina, Marta Traba.²⁵ Nelson Rivera (2009) también le dedica una crítica a este libro, abundaremos y desarrollaremos este tema.

²⁵ Marta Traba (1930-1983) nació en Argentina y se crió en Colombia. Posee un Doctorado de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina. Estudia en la Escuela de Altos Estudios, La Sorbona, París, Francia. Fundadora del Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia. Ejerció como profesora visitante en la Universidad de Puerto Rico, ejerciendo cátedra y como conferencista. Realizó una intensa labor como crítica de arte en Latinoamérica y es conocida también como novelista. Obtuvo el premio Casa de las Américas en 1966 por su libro *Las ceremonias del verano*. A comienzos de los setenta también publica la novela *La jugada del sexto día*. En 1972, publica *La rebelión de los santos*, Ediciones Puerto, San Juan, Puerto Rico y en el 1973, *En el umbral del arte moderno*, Velázquez, Zurbarán, Goya, Picasso, UPREX, San Juan, Puerto Rico.

Lo significativo de este problema es que en Puerto Rico existen muy pocas publicaciones sobre arte puertorriqueño, y para colmo, las pocas que existen, algunas tergiversan la historia del arte. En su libro publicado en 1971, Traba considera que el arte que se estaba haciendo en Puerto Rico para ese momento no tenía una consecuencia y lo tachaba de ecléctico, entendiéndose por esto, "[una] falta de coherencia en la actitud expresiva; la utilización indiscriminada de estilos y materiales de trabajo y la incapacidad de escoger, entre actitudes muchas veces antagónicas, aquellas que convienen a un sistema peculiar de expresión." (1971, p. 11)

Esta concepción y exigencia de cómo debe ser la expresión artística sigue unos parámetros del arte del siglo XX ya superados y que se dan en el terreno de las escuelas de arte, en las que el arte tiene que seguir una línea estilística, representado solo con un lenguaje particular y esto va ligado al mercado y a la aceptación de un estilo por un grupo determinado. A finales del siglo XX y comienzos del XXI los medios de expresión están a la disposición del artista, el artista tiene plena libertad de elección en función de su idea o del concepto en cada obra. El arte está en constante movimiento, redefinición y configuración. Marcel Duchamp con "el Urinal" y el Dadaísmo abrieron esta ventana y cuestionaron la relación pasiva del espectador ante una obra y más importante aún, en cuestión los fundamentos mismos del arte.

La publicación del libro de Traba creó la polémica a la que alude su título. Este es uno de los argumentos positivos que tuvo esta publicación, generó debates sobre la situación del arte en un país colonizado y cuestionó la función del arte y las propuestas artísticas del momento. Además, como podemos validar con este capítulo, la propuesta polémica de Traba ofrece todavía, a comienzos del siglo XXI, tema de que hablar.

Ese año Traba ofreció conferencias y presentaciones del libro. José Antonio Torres Martínó (2001), en su libro *Mirar y ver. Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*, hace un resumen y narra lo ocurrido en el foro ofrecido en el Ateneo Puertorriqueño. Entre los panelistas se encontraban los artistas Lorenzo Homar, Antonio Martorell y el mismo Torres Martínó. De lo que salió a relucir en aquel foro queremos comentar la intervención, muy acertada, que hizo Lorenzo Homar, según Torres Martínó, sobre la discusión del eclecticismo del arte puertorriqueño:

[Para] mí un artista ecléctico es uno que va de un estilo a otro; existe este eclecticismo en muchos artistas a veces por necesidad, cuando su forma de expresión tiene un amplio alcance. No obstante, el eclecticismo depende mucho de la preparación y de la vida del artista. Yo por ejemplo, trato un cartel con el mismo respeto e intensidad con que puedo tratar un grabado pequeño. Comprendo el cartel como forma de arte donde hay que manipular otros elementos además de los plásticos. Si hay un mensaje político, cultural, dramático, eso dicta para mí una forma de resolver el problema. No me interesa hallar un sello estilístico sino que el problema del cartel específico quede resuelto satisfactoriamente. Además en el cartel, el artista debe despersonalizarse en lugar de imponer su personalidad, como se ve en las formas más íntimas del arte”.²⁶

Para Traba, el arte puertorriqueño tiene una falta de originalidad, conduce al eclecticismo y carece de axiología, esto lo fundamenta y da ejemplos por la razón que según ella hay una crisis de

²⁶ Este argumento demuestra la importancia que tiene el hecho de que los propios artistas den fe de su trabajo, y la relevancia de que la crítica, reflexión e historia sean escritas también por propios artistas. Sobre este tema Charles Baudelaire reafirma, en su libro *“Fragments sur le Beau, la Poésie et la morale”*, Variétés Critiques, II, París, Crès, 1924, pp.189-190, la importancia y el valor que tienen la crítica, las ideas, las teorías y las reflexiones de los artistas, cuando escribe sobre la inteligencia crítica de Wagner al razonar sobre su propia obra.



Fig. 42 Rafael Tufiño, "La ceiba de Loíza", 1963, xilografía, 42 x 61 cm.

valores. La situación que ha vivido la isla es muy particular en comparación con otros países de Centro América y el Caribe.²⁷

Por otro lado, Traba, que parte de la teoría marxista, formula la tesis de que el verdadero arte de resistencia ante la invasión colonial es aquel cuyo “comportamiento estético defensivo” no sucumbe ante las presiones de las vanguardias internacionales propagadas por la Escuela de Nueva York. Traba considera que la situación de las artes plásticas puertorriqueñas está afectada profundamente por nuestra dependencia cultural de Estados Unidos, por nuestra condición de colonia norteamericana. Ella defiende el arte figurativo ejemplificado por la obra de *La ceiba de Loíza* de Tufiño (fig.42), *La muerte de Inés* de Rodón y la obra de Myrna Báez. Traba intenta validar la tesis de que las obras del arte moderno de Puerto Rico se definen como “sombrias y espectantes”, opuesto a lo que narra una crítica norteamericana. (pp. 28-29).

²⁷ Este asunto se detalla en el capítulo V: “Situación política y cultural de Puerto Rico”.



*Fig. 43 Carlos Irizarry, "Pablo Picasso" (s.f.)
serigrafía, 61,5 x 77.8 cm.*

Marta Traba como argumento para escribir su libro utiliza una tesis que fue publicada en *The Art Gallery, Puerto Rico Issue* de diciembre de 1967 donde se habla de *the way out group* (Carlos Irizarry, Luis Hernández Cruz, Domingo García, Domingo López) como la única salida viable para el atraso y provincialismo isleño. El *way out group* es un grupo de artistas de diversas modalidades que sus obras eran realizadas en estéticas vanguardistas. Traba afirma: "lo que menos me interesa es cómo hacen los artistas locales para no parecer puertorriqueños, son en cambio, hasta qué punto pueden reflejar su propia problemática" (p. 38). Convalida su tesis de restarle importancia al *way out* y aunque ridiculiza la obra experimental y las nuevas formas de artistas en Puerto Rico y Estados Unidos como Rafael Ferrer y Carlos Irizarry (fig. 43), no rechaza la experimentación misma con el argumento (Rivera, 2009, p. 37):

Quiero decir con esto que no me atrevería de ninguna manera a condenar los anhelos de cambio, renovación de lenguaje y tentativas experimentales de los nuevos grupos, pero sí señalar que si la rendición a las propuestas es incondicional, se separan irremediabilmente

de las búsquedas anteriores y refrendan su condición de colonizados culturales (Traba, 1971, p. 53).

Traba nuevamente se equivoca, si tenemos en cuenta que este escrito tiene más de cuarenta años, de comienzos de los setenta, cuando todavía las artes plásticas puertorriqueñas, aunque gozaban de auge, no tenían la madurez ni el desarrollo que expresan hoy; pero al igual que su crítica es un tanto superficial, sus afirmaciones no trascienden en el tiempo.

Rivera (2009) afirma que las ideas de los escritos de Traba debieron desaparecer de la historiografía del arte local. Se refiere al caso que ya comentamos en el capítulo de la abstracción en Puerto Rico, escrito en la que la autora asevera que la obra de Olga Albizu²⁸ es una clonación de su maestro Hans Hoffman y como esto coincide con la afirmación que hacía Benítez (p. 181) de restarle importancia a la obra de Albizu en la publicación anterior mencionada.

Para la época que Traba visitó la isla, la prensa puertorriqueña cubrió la conferencia ofrecida en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. El periódico *Claridad* (1971, 14 de febrero, p. 21) expuso que Marta Traba, distinguida autoridad de las artes plásticas, realizó un análisis general de la situación de las artes plásticas puertorriqueñas en el que exponía que está afectada profundamente por la dependencia cultural que tiene la isla de los Estados Unidos, por la condición de colonia yanqui. El artículo continuaba, “la desubicación de la sociedad puertorriqueña, el problema de la identidad nacional aún no resuelto, trae como consecuencia la desorientación de los artistas, no sabiendo a que cultura vincularse, si a Estados Unidos, si a Europa, si a Latinoamérica” (p. 21).

²⁸ Olga Albizu es una de las primeras exponentes internacionales de arte abstracto de Puerto Rico. Pintora del expresionismo abstracto nacida en Ponce en 1924, estudio en la Universidad de P.R, luego con Hans Hoffman en N.Y. en 1949, además de estudiar en Francia e Italia. Vivió y trabajo por muchos años desde Nueva York. Ha expuesto en numerosas exposiciones por todo el mundo. Murió en N.Y. en el 2005.

Este análisis que hizo Traba, a comienzos de los setenta, influenció a los críticos en la isla y afectó la historia del arte de Puerto Rico. Muchos comenzaron a repetir los mismos argumentos, y las críticas y análisis se convirtieron en si las obras tenían rasgos que demostraban una identidad nacional o si eran puertorriqueñas porque seguían el canon establecido. ¿Cómo tendría que ser el arte puertorriqueño, que tendría que expresar o representar? El arte puertorriqueño es, por ser creado por artistas de Puerto Rico.

Más adelante, Traba reflexionó sobre la crítica y los críticos puertorriqueños. Según Traba (1971), las críticas se caracterizaban por su “carencia, pobreza y neutralidad”. Se refería, en específico, a algunos críticos que publicaban en periódicos de la época, y subrayó que “la crítica no es adecuada. No por la crítica misma sino por el lugar donde se está dando. La crítica formalista (según Traba) puede estar muy bien en Europa, pero aquí el crítico tiene la obligación de orientar al público”. Si nos detenemos en este argumento, Traba se refiere del puertorriqueño como inculto o falto de conocimiento, en otras palabras, que se tiene que educar y orientar.

En lo siguiente, Traba hace referencias del “arte bueno y del arte malo”, señaló que, “toda esta situación motivó a que el noventa por ciento de las galerías en San Juan se dedicaban a comerciar con un arte falso, junto al cual, apenas se percibe el trabajo de los artistas serios. Los buenos y los malos están siendo echados en el mismo saco”.

Todos estos ejemplos demuestran el prejuicio y la falta de objetividad al estudiar la obra de los artistas y la situación del arte en Puerto Rico. Muchos de estos artistas habían estudiado en el extranjero y tuvieron contacto con la vanguardia internacional, como es el caso de Marcos Irizarry. Si el noventa por ciento de las galerías presentaban diversidad de estilos, esto quiere decir, que

todas esas formas eran lo que conformaba el arte puertorriqueño de esa época. Traba demostró soberbia, y al parecer cayó en lo mismo, venir de otro país y tratar de imponer lo que para ella debe ser el arte puertorriqueño. Expresó en la conferencia, que las más bellas piezas del arte en Puerto Rico se logran en lo dramático. De ahí paso a discutir algunas obras de su preferencia donde escogió a artistas que trabajan mayormente el estilo figurativo, Lorenzo Homar, Francisco Rodón, Rafael Tufiño y Myrna Báez.

Traba comenta en su libro sobre tres artistas destacados puertorriqueños, Homar, Tufiño y Carlos Raquel Rivera, maestros de la gráfica, creadores de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) en los cincuenta y reconocidos internacionalmente. Señala, que son deslumbrados por una actitud que no corresponde en nada a Puerto Rico, ya que es la actitud de los vencedores en la revolución mexicana. (p.41). ¿A qué se refiere Traba cuando afirma que la actitud no corresponde en nada a Puerto Rico, qué quiere decir con esto? Será que en Puerto Rico, tanto en el ámbito del arte, como en la propia vida, tendría que ser de carácter sumiso o cobarde, por falta de su

independencia y por su actitud de colonizado. Nuevamente, este argumento va en contra de una de las cualidades del arte, la libertad. Esta puede ir separada de la condición de colonizado. En el caso de los artistas de los cincuenta, cabe señalar, que su discurso político y su compromiso



Fig. 44 Taller de grabado de la UPR. En la foto Tufiño, Homar, Rodríguez Baez y Marichal.

estaban influenciados por el manifiesto de los artistas mexicanos de 1917, en el cual se resalta la fidelidad y compromiso que tienen que tener los artistas con su pueblo. Estos tres maestros desarrollaron, en la División de Educación de la Comunidad, una extensa obra: carteles, libros, folletos que servían como medio de comunicación y de educación en Puerto Rico en la década del cincuenta. Además de educar e introducir a muchos jóvenes en el arte, formaron a las generaciones siguientes.

Al comentar la obra “La apología de la victoria de la ciencia médica contra el cáncer” (1958) del mexicano Siqueiros, Traba dice:

El arte metido en el brete de lo inmediato, de la crónica de un suceso transitorio, no tiene el sosiego necesario para expandirse, carece de pensamientos medulares que le den más extensos significados que a la pura crónica, al comentario de hechos que no alcanzan a ser historia ni se inscriben en las tendencias permanentes del hombre (p. 34).

Criticar la obra de un artista y catalogarla por solo un ejemplo es una consideración subjetiva y que causa confusión, por el hecho de consolidar una tesis y crear polémica. El arte puede ser anecdótico, en ocasiones, ser reflejo de la realidad de los artistas. Es otra forma de expresión y, a comienzos del siglo XXI, sin ningún temor, los artistas discuten realidades, generan reflexiones, presentan situaciones cotidianas, referenciales e inquietudes. El arte actual es reflejo de los cambios que se están viviendo. El proceso creativo y la vida cotidiana se integran, se habla de una misma cosa, ya no hay delimitaciones entre lo que es arte y es vida. El artista a través de su arte reflexiona sobre el mundo que le rodea. La creación artística va a la par con los cambios tecnológicos, con la realidad mediatizada e interactiva en la que estamos inmersos.

Traba comenta algunas obras con explicaciones personales, no hace un estudio técnico y, en ocasiones, ni están analizadas en el contexto histórico, ni dentro del marco artístico puertorriqueño. Esto puede deberse al poco tiempo, apenas ocho meses, que investigó y estudió la obra de estos artistas, mismo tiempo que participó del panorama artístico y que vivió en la isla, razón por la que escribe este libro, según comenta en el prólogo, para lo que concedió conferencias y entrevistas.

Como señala Lugo (2000):

Todavía hasta el día de hoy, los discursos de historia del arte en Puerto Rico para ubicar trabajos en el tiempo y hasta los mismos discursos críticos para evaluarlos parten de un criterio del nacionalismo cultural o de un criterio que toma en cuenta cuál es la postura asumida por el artista o grupo frente a la cuestión nacional. El trabajo corresponde a un periodo o es acertado porque: es antiimperialista, demuestra evolución de la cacareada identidad nacional, critica a los Estados Unidos, critica la inconciencia histórica o social de la gente, porque denuncia el Estado Libre Asociado o el status político actual, porque ataca el anexionismo, porque sirve de botón de muestra del sentimiento generacional (el de la Generación X, el de la Generación Y), entre otras cosas" (p. 10).

Lo más importante [en el arte] no es que la forma sea personal, nacional o que tenga estilo; tampoco que concorde con los más importantes movimientos contemporáneos; ni que se relacione con otras formas, muchas o pocas; ni que se sostenga o no por sí misma, se trata de que “lo más importante por lo que a la forma se refiere es si ha nacido o no de la necesidad interior”. (Kandinsky, 1912, cit. en Chipp, 1995, p. 176). Esto convierte al arte en relevante, el arte no es una imposición, es una expresión del ser humano.

Todos estos ejemplos confirman el grave problema que existe en parte de la historiografía puertorriqueña, como también, el problema de ser, para todos los efectos, una colonia, ese limbo que acrecienta ese problema identitario. Está de nosotros el cambiar esta situación, el eliminar la censura y el “boicot” que nos aplicamos. Esta demás decir, que la historia son construcciones sociales hechas por individuos concretos, que siguen unos patrones políticos y culturales, en los que entran los prejuicios y los valores de cada cual, a pesar de esto, los historiadores, teóricos e intelectuales tienen la obligación de escudriñar hasta el último detalle para ser lo más objetivo posible.

Con estos ejemplos mencionados, podemos demostrar que la censura en las artes puertorriqueñas fue una realidad y está en las manos de las próximas generaciones eliminarla, para comprender y estudiar con más acierto y más profundidad nuestra historia y por ende, lo que somos. "Así como en los años setenta se planteó una nueva historiografía, con un rechazo al heroísmo en que los protagonistas de la historia serían los trabajadores, las minorías étnicas y las mujeres: ha llegado el momento de construir una nueva historia del arte en Puerto Rico" (Reyes, 2013, p. 195).

VI.III. TEORÍA POSCOLONIAL Y REDEFINICIONES CULTURALES IDENTITARIAS: HIBRIDEZ, TRANSNACIONALIDAD Y REMESAS CULTURALES

En la actualidad se debaten nuevos discursos y nuevas redefiniciones de lo que llamamos culturas, tradición, y de nuevas teorías sobre identidades. La teoría poscolonial y de la subalternidad se elaboró principalmente, a finales de la década de los setenta, por teóricos indios en universidades

inglesas, dentro del marco de un grupo interdisciplinario y de la revista *Estudios Subalternos*, entre los que se encontraban Guha, Pandey, Chakravarty, entre otros. Estas teorías se basaban en los efectos coloniales en el sujeto colonial, indio, y como lograr dismantelar esas nociones coloniales en unas más plurales y descentralizadas. Posteriormente, amplian y desarrollan estas teorías, con sus diferencias, junto a otros estudiosos como, Quijano, Mignolo, Gayatri y Bhabha, que las aplican a nuevos territorios colonizados y que tienen como referencia a Edward Said y a Frantz Fanon.

En el análisis del fenómeno colonial, Homi Bhabha (2002), plantea que en base a la cultura —que es el elemento definitorio de las identidades— el poscolonialismo debe reformular un nuevo discurso. Desde un punto de vista textual y sociológico, Bhabha propone los conceptos de ambivalencia, hibridación o mimetismo. En su discurso poscolonialista, construido desde la diferencia cultural, nos advierte de la necesidad de abandonar los convencionalismos y la clasificación humana de clase o género para poder acercarnos a otras realidades, como los llamados espacios *entre-medio*, donde se descubren nuevas identidades y ya no hay calificativos, sino híbridos que crean una *Otra realidad*. En esos espacios intermedios sugen los conceptos de estereotipo, mimesis e hibridez. Estas nuevas realidades aparecen de las minorías, de los que han sido callados por sus dominantes, de esas relaciones entre lo pasado y el presente, la tradición y la modernidad.

Bhabha (2002) propone que la escritura —refiriéndose a la crítica, a la teoría, a la historia— no debe posicionarse desde un solo punto de vista político, sino también desde el social; en otras palabras, que un discurso crítico es efectivo solo cuando da paso a un discurso *Otro*. El aportar nuevos puntos de vista, desde donde repensar nuestras ideas y las de ese *Otro*, existe solo por las

relaciones neocoloniales. El análisis del discurso colonial ha de ser bidireccional, no solo el colonizador construye al colonizado sino que también viceversa, o el colonizado se construye a sí mismo. Es una continua interpretación, una hibridación que viene siendo una forma de resistencia, donde no hay una división entre colonizador y colonizado, sino que es difusa, mimética y ambivalente.

Por otro lado, García Canclini (1990) en su libro *Culturas Híbridas* redefine el discurso del mestizaje y de la identidad en América Latina. El concepto de ‘hibridez’ propuesto por García Canclini, bajo una perspectiva posmoderna, “abarca diversas mezclas interculturales no sólo las raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’ y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que ‘sincretismo’...” (p. 15). García Canclini proponía una revisión de los postulados relacionados a los valores morales, del arte y de la ciencia, para comprender la modernidad, a la vez, el concepto de hibridez da el sentido y las claves a los cruces y mezclas socioculturales, y a las interacciones entre tradición y modernidad.

En el arte actual, como en otros campos culturales, predomina el pluralismo, lo intercultural y la multiculturalidad, lo que tanto Bhabha (2002) como García Canclini (1990) llaman “el concepto de hibridación o de hibridez”, el cual crea nuevos espacios, nuevas realidades o nuevas expresiones ‘desterritorializadas’. Para Bhabha (2013), avanzar en una dirección transnacional es más natural, más históricamente posible: “porque nunca creímos en la inherencia de las fronteras nacionales. Aprendimos a vivir en los bordes de la nación, en los límites de una nación” (en Scarpeli et al., 2013). Es necesario revisar el discurso nacionalista desde una perspectiva contemporánea, para retomar esos *entre-medios* o puntos de encuentro que enriquecen y hacen más especiales, complejas

y únicas las expresiones culturales y artísticas. Es lo que Juan Flores (2009) llama *remesas culturales* —la migración de todo tipo, los retornos migratorios—, que en el panorama internacional muestra el mismo flujo de información, de personas y en este caso, de circulación de expresiones artísticas, literarias, musicales e intercambio de ideas. Flores (2009), al igual que Bhabha (2002), señala que la migración no ocurre solo en una dirección, es bidireccional. Las líneas divisorias entre la isla y la diáspora se reconfiguran desde una óptica transnacional. Existen diferentes tipos de remesas —económicas, sociales, culturales, empíricas, de aprendizajes ideológico, valores o ideas provenientes de un arreglo social distinto— que transgreden los discursos dominantes de raza, clase y género.

Al explorar la cultura dentro de la idea de las remesas migratorias como algo más que puramente económico, se perciben las diferentes expresiones culturales y cómo van cambiando con los patrones migratorios. La nacionalidad no se basa en territorios físicos (el significado de pertenecer o de una nacionalidad), ni en idiomas o en razas, sino que se estira y se amplía a través de las remesas culturales. Según Juan Flores (2006) en la actualidad, la migración ya no es un trauma de una vez en la vida, sino una excursión cotidiana, donde se viaja con el equipaje cultural de ida y vuelta. “Las experiencias y las expresiones aprendidas y forjadas en la diáspora hacen su regreso a la patria, para allí impactar sobre tradiciones y estilos de vida que cambian aceleradamente” (p. 1).

Los estilos estéticos, las identificaciones y las afinidades, las disposiciones y las conductas, los géneros musicales, los patrones lingüísticos, las prácticas religiosas y otros fenómenos culturales están más globalizados, cosmopolitizados y creolizados o «hibridizados» que nunca antes. Éste es especialmente el caso de la juventud de las comunidades transnacionales, cuya socialización inicial ha ocurrido en los cruces de más de un campo

cultural, y cuyas continuas formas de expresión cultural y de identidad son a menudo selecciones autoconscientes, sincretizadas y elaboradas de más de una herencia cultural (Flores, 2006, p. 3).

La vida y la obra de Marcos Irizarry son un ejemplo de las remesas culturales propuestas por Flores (2009). Alegre (1990) lo sustenta:

Marcos se integra a la vida artística local (puertorriqueña) para insuflar aires europeos que refrescan el quehacer borracean el ámbito de la plástica. Mientras, expone prolíficamente en Europa, fundamentalmente en España e Italia, a la vez que se nutre de las principales influencias que soplaban en ese continente (p. 82).

Asimismo, la obra de Irizarry responde al fenómeno de hibridación propuesto por Bhabha (2002) y García Canclini (1990), por ejemplificar el carácter multicultural y reflejar una diversidad de contextos, visiones y puntos de vista. Como señala López (2009): “su obra refleja el paso de una sensibilidad moderna a una plenamente contemporánea...” (p. 150). Su condición ecléctica e híbrida se ve reflejada, tanto en la obra como en su vida.

Tal y como una cita de Ramos (1998) introdujo el capítulo, ahora es pertinente retomarlo para esta conclusión:

El devenir de un pueblo es histórico porque responde al pensamiento de una memoria común; es dramático porque tiene que ver con las acciones, la actuación, la puesta en vigor de una determinada cantidad y calidad de fuerzas; y es artístico porque pone a prueba la inventiva y el grado de autonomía de esas mismas fuerzas. Desde esta perspectiva, la idea

de una ‘identidad nacional’ se muestra como un concepto muy pobre a la hora de explicar el devenir de un pueblo. Tengamos en cuenta aquí que es el poder explicativo de un concepto lo que justifica su pertinencia. Entendamos por lo tanto, que la idea de una ‘identidad nacional’ es una idea estéril que ya dio lo mejor de sí (p. 22).

Y así se hace eco, también, de las palabras de Nelson Rivera (2000) al finalizar una conferencia en la Universidad de Puerto Rico:

En un momento en que se debaten seria y rigurosamente las teorías sobre la identidad nacional en Puerto Rico, en que se afirma que “la idea de una identidad nacional” es estéril que ya dio lo mejor de sí, resulta revelador que en estos ensayos de *Puerto Rico: Arte e identidad*, [como en los otros ejemplos] se evada la posibilidad del debate y se ofrezcan teorías gastadas e historias mal investigadas como si fueran la historia correcta del arte en Puerto Rico. No obstante, la publicación del libro nos permite, quizás por vez primera, observar de la manera más abierta y desnuda la censura que tanto hemos denunciado y que tantas veces se nos presentó como imaginada o merecida por los censurados.

VI.IV. OBRAS CITADAS

- Barradas, E. (1987) El jardín del sendero que se bifurca. Sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Benitez, M. (1998). "El arte de Puerto Rico en las décadas del sesenta y setenta", en Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico: Arte e Identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Biaggi, J. (1987) Entrevista a Marcos Irizarry. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Chipp, Herschel B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Ediciones Akal, S.A., España.
- Flores, J. (2006). La diáspora como fuente y desafío. Nueva Sociedad: Democracia y política en América Latina. Web. 25 de junio 2015. <<http://nuso.org/articulo/la-diaspora-como-fuente-y-desafio>>.
- Flores, J. (2009) *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York: Taylor & Francis.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- López, T. (2009) *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014. <<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>
- Lugo Beltrán, Dorian. (2000). "Post Puerto Rico", en el catálogo de V.V.A.A. *Puerto Rico/Puerto Rico/ Que. Puerto Rico*, Instituto de América de Santa Fe, p.10.
- Marcos Irizarry. 25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Marta Traba: El Arte en Puerto Rico (1971, 14 de febrero). *Claridad*. p.21.
- Ramos, F. J. (1988). *100 años después... 100 artistas contemporáneos. Reflexiones en torno a la presencia norteamericana*. San Juan: Comité de los cien.

Reyes Franco, M. (2013) *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970-1980)*. Tesis digital. Web. 28 de abril de 2015.<[http://www.academia.edu/7460774/Poéticas pol%C3%ADticas gráfica alternativa poes%C3%ADa y acción contestataria en Puerto Rico 1970 1980](http://www.academia.edu/7460774/Poéticas_pol%C3%ADticas_gr%C3%A1fica_alternativa_poes%C3%ADa_y_acci%C3%B3n_contestataria_en_Puerto_Rico_1970_1980) >

Rivera, Nelson. (2009). *Con urgencia: Escritos sobre Arte Puertorriqueño Contemporáneo*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.

Rivera, Nelson. (2000). Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional. Una réplica crítica al libro *Puerto Rico: Arte e identidad*. Conferencia ofrecida a estudiantes en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico el jueves, 30 de noviembre.

Scarpelli, A. y Costa, F. (2013) La ambivalencia de la condición migrante. Entrevista a Homi Bhabha, 26 de julio de 2013. Web.10 de mayo de 2015.<http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/ambivalencia-condicion-migrante_0_963503659.html>.

Torres Martinó, José A. (2001). *Mirar y ver. Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico.

Traba, M. (1971). *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras: Ed. Librería Internacional.

**VII. CARACTERÍSTICAS
GENERALES DE LA OBRA
DE MARCOS IRIZARRY:
ELEMENTOS CLAVES EN
LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

VII. CARACTERÍSTICAS GENERALES EN LA OBRA DE MARCOS IRIZARRY. ELEMENTOS CLAVES EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El arte es una manifestación muy profunda de ese yo particular de cada artista, y esa cosa tiene que madurar dentro, ir saliendo poco a poco.

Marcos Irizarry, 1987

Si el arte lo utilizas como manifestación de tu yo más profundo, y te liberas de todo, el arte en este caso es liberador.

Marcos Irizarry, 1986
(Biaggi, p.44).

Los primeros grabados de Marcos Irizarry reconocidos y expuestos, datan de 1962 y los realizó en Madrid. De esos primeros años y de esa gráfica podemos recalcar su influencia de Goya, del artista panameño Julio Zachrisson, del grabado latinoamericano y del expresionismo alemán. La obra de ese periodo trata temas de crítica social y costumbrista donde predomina la luz dramática un tanto teatral, tal como se tratara de una puesta en escena. Barradas, en su ensayo de la retrospectiva, señala que esa primera obra de Irizarry es una relectura de la obra de Goya, una reinterpretación [en especial de sus Caprichos] (fig.46). Ambos empleaban en sus grabados las técnicas del aguafuerte, aguainta y punta seca, aunque el tratamiento del medio es distinto en lo que respecta a las texturas en las figuras y el formato de los grabados. Tanto Goya como Irizarry deformaban las figuras y los cuerpos, al representar los vicios y defectos humanos como si fueran monstruos, bestias o brujas. De esta época destacan los grabados *Brujas I y II*, *Las chismosas* (1962-63); *Dos mujeres y el Sueño* (fig. 45) (1963).



Fig. 45 Marcos Irizarry. "El Sueño", 1963, aguafuerte y aguatinta, 48.3 x 64.8 cm.

A lo largo del estudio, en los próximos capítulos, veremos con detenimiento toda la obra gráfica de Irizarry de los años sesenta hasta principios de los ochenta. Se realiza de manera cronológica y clasificada por periodos, estilo, temática, desarrollo del lenguaje, influencias, y situándola dentro de un contexto histórico y artístico, tanto el europeo-español como el americano-puertorriqueño. Se valora el conjunto de estudios y el aparato crítico que la obra de Marcos Irizarry ha generado, además, de las aportaciones e influencias. Irizarry, desde que abandona la figuración a mediados de los sesenta, utiliza como "modus operandi" el modo serial en todo su trabajo. El artista planificaba y estudiaba la composición antes de trabajar la plancha y hacía muchos bocetos hasta encontrar el que más le gustaba. En palabras de Gerardo Aparicio, compañero del Taller libre y gran amigo de Irizarry: "Marcos trabajaba como un león", queriendo decir que trabajaba muchísimo. (Clavería, 2013, p. 832).

Las obras de 1964 y 1965, entre las que se encuentran, *Mujer con flores*, *Venus con flores* (fig. 47) y la serie *Cabeza*, ya demuestran un dominio de la técnica y una madurez en la imagen. Comienza la transición hacia lo orgánico y, posteriormente, a la abstracción. Esta época es fundamental y se perciben elementos característicos que serán una constante en su obra posterior, "[...] la limitación de áreas por color y el empleo de la línea negra como frontera que delimita áreas de importancia en el grabado será plenamente asimilada por el artista" (Barradas, 1987, p. 10). Irizarry utilizó la línea negra como demarcación de zonas

negras, grises, zonas de color, planas, marcadora de ritmos, de formas orgánicas y geométricas. Según Cherson (1973), ésta "se convierte en un vehículo esencial para la determinación de los espacios y las formas" (p. 53). La línea negra, adquirida desde sus comienzos figurativos, es el elemento más característico y predominante en la obra de Irizarry.

En sus inicios, el artista se firmaba Yrizarry (con Y griega), posteriormente comenzó a firmar Irizarry (con I latina). Desde finales de los sesenta Marcos Irizarry comienza a agrupar su obra en series, es la forma de llevar el grabado y la imagen al máximo de posibilidades. Irizarry emprendió su aventura como artista adoptando la figuración y gradualmente se aprecia en su obra una



Fig. 46 Francisco de Goya, "Mucho hay que chupar", 1799, Capricho #45, aguafuerte, aguatinta y puntaseca.

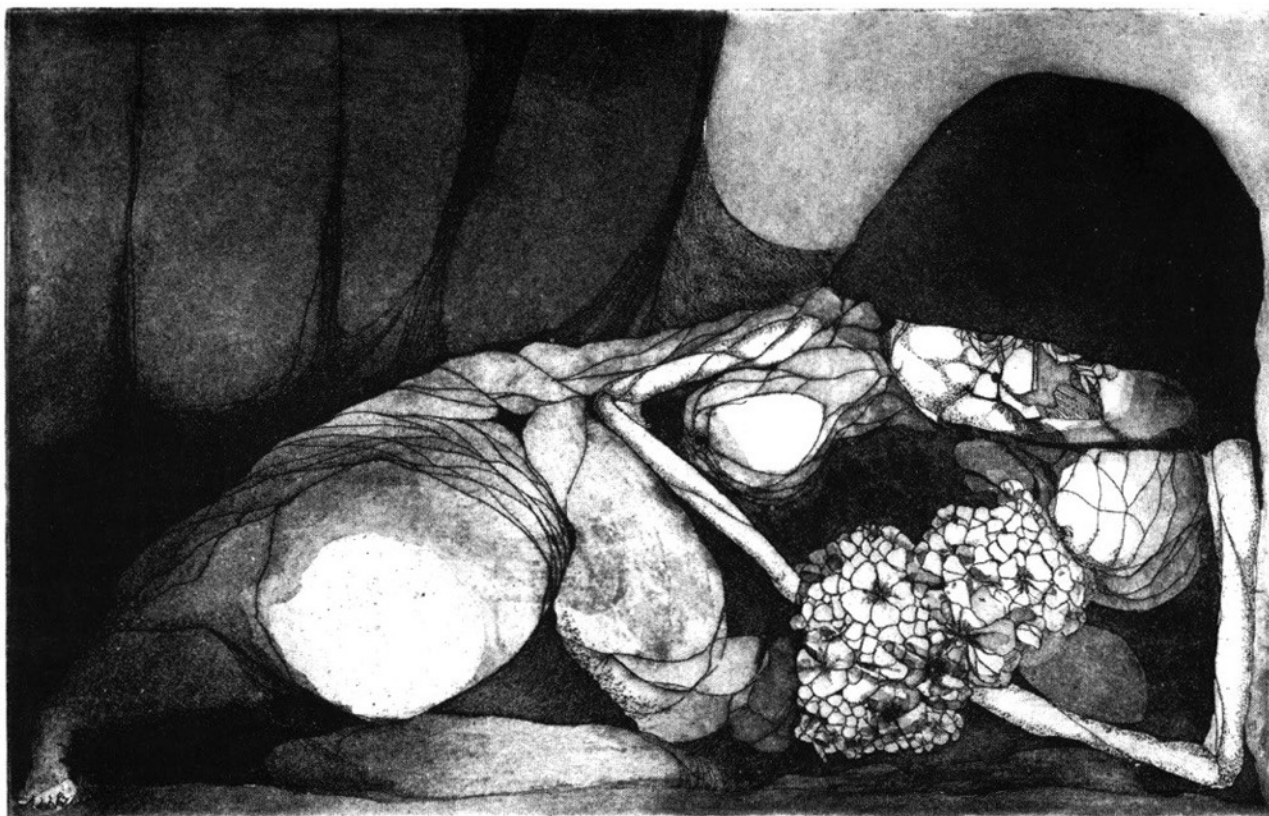


Fig. 47 Marcos Irizarry, "Venus con Flores", 1964, aquafuerte y aguafinta, 32,5 x 49,5 cm.

eliminación del lenguaje figurativo para adentrarse en ámbitos de la abstracción orgánica y geométrica.

En una entrevista en 1987 Irizarry declaraba: "El lograr liberarme de la figura y de la esclavitud de la anécdota... me permitió sumergirme en aquellos mundos profundos y anchos de las formas rotundas de los ritmos... La raíz de las formas que he utilizado están en mí mismo, en mi propia búsqueda" (Biaggi, p.34). A pesar de esto, "siempre en sus imágenes aparecen tonos o recuerdos orgánicos que evidencian la persistencia transformada de la figura humana y la referencia del paisaje" (Barradas, 1987, p.11). El artista siempre señala como referencia y progresión de sus series su obra anterior, cómo la propia obra le ofrece las claves para continuar la propia evolución. En sus

series, se observa una evolución clara, de una a otra lleva los elementos estéticos a su máxima expresión y los explota al máximo.

La gráfica figurativa de Irizarry de la década de los sesenta contiene los elementos que reaparecerán en la obra abstracta (Tió, 1987, p.81). Barradas señala que en estas series existe una pugna entre lo figurativo y lo abstracto, al ser un momento de transición coexisten ambos elementos, se mezclan. Barradas le adjudica el término de abstracción orgánica. Enfatiza que lo que persiste en la producción de Irizarry es el tono y el sentido orgánico. No importa si la obra gira en torno a la Neofiguración o a las formas geométricas, a lo largo de toda su obra predominó la *abstracción orgánica*. (1987, p. 11) Otro término que se le adjudicó a la obra de Irizarry fue *Estructuralismo Orgánico*.²⁹

El aguafuerte se convirtió en el medio predilecto de Irizarry, trabajó con maestría cada técnica, utilizó las aguatinas y en menor escala la puntaseca. El artista innovó y encontró nuevas formas en el grabado en metal con lo que amplió el vocabulario. A partir de 1965, comenzó a utilizar el relieve y el gofrado, con lo que llevó su obra a otro nivel, al aportarle textura, cualidades táctiles y perspectiva. Irizarry reflexiona sobre el aguafuerte: "Escogí trabajar el intaglio porque era la técnica que se hacía en la escuela. La tradición en Europa había sido el grabado en metal y la litografía, no tanto la xilografía. La técnica que utilicé en mis primeros grabados fue el aguafuerte, que mezclaba con aguatinas o resinas. Al principio utilicé muchas técnicas porque estaba asimilando nuevos conocimientos. Utilizaba muchos barnices blandos, mucha cocina, mordidas de ácido muy profundas, punta seca y luego combinaba las técnicas. En fin, el asunto de la técnica era muy

²⁹ Ángel Crespo en 1968 en el catálogo de la exposición en Mayagüez, adjudica ese término cuando Irizarry comienza sus primeras obras abstractas.

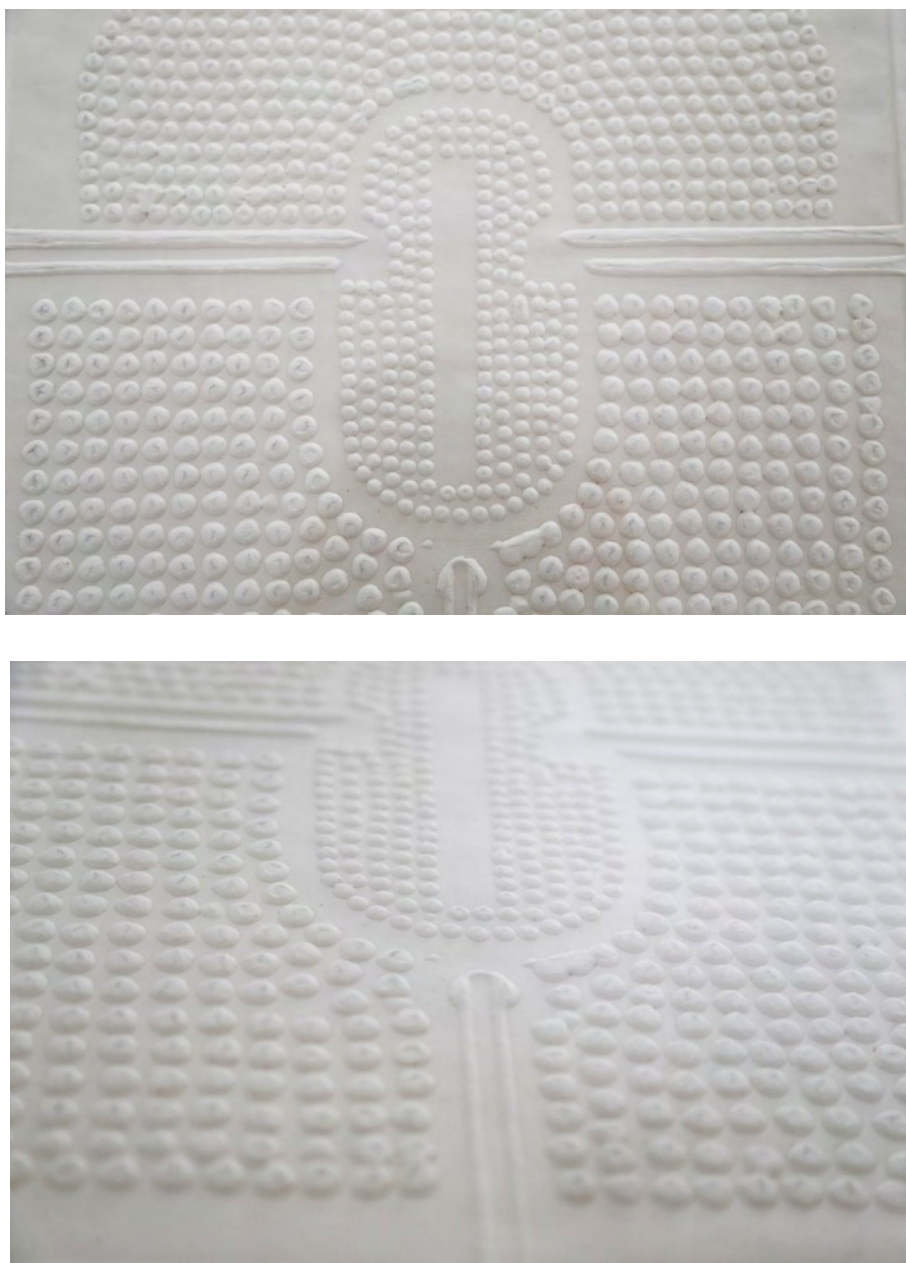


Fig. 48 Ejemplos de los relieves de Marcos Irizarry y la estampación blanco sobre blanco de los gofrados.

variado. Hacía el aguafuerte porque era también parte del movimiento que estaba ocurriendo en aquel momento" (Biaggi, 1987, p. 30).

Irizarry experimentó con el grabado blanco sobre blanco, con lo que consiguió luminosidad, sutileza y simplicidad en la imagen. Luego incorporó la técnica del azúcar, para lograr una

inmediatez y soltura que, como en la pintura, ofrece al grabado la plasticidad con el entintado, al incorporar el color y las viscosidades. Según Barradas en las series donde trabaja con el relieve y la técnica del azúcar "se nota una mayor exploración del lenguaje formal de nuestros tiempos. Esas series parecen querer estar más al día. Pero son las series —*Mediterránea, Figuras en la playa*— de aguafuerte y azúcar donde Irizarry no sólo introduce una mayor innovación en el viejo medio sino, donde su arte gráfico alcanza el cenit de su exploración artística" (1987, p. 14). Estas series se diferencian de las anteriores, por la soltura y expresividad que ofrece la técnica del azúcar, además de la importancia que el color manifiesta, más cercano a la pintura.

Teresa López, en 1988, siendo pareja de Irizarry trabajó como asistente de impresor del artista, explica que tanto en *Mediterránea* como en *Figuras en la playa*, Irizarry entintaba por zonas, [entintado *a la poupée*], más cercano a la pintura, para luego pasarlo una sola vez por el tórculo o prensa. Terminaban siendo como monotipos o piezas únicas. (López, 2009, p. 121)

En 1983, Marcos Irizarry explicaba sobre los medios que ha empleado: "Trabajo en aguafuerte. He trabajado la litografía; también hice un libro en serigrafía, pero las formas que hago resultan un poco frías en serigrafías y no seguí investigando ese medio. Para mí los medios son importantes en la medida en que los pueda utilizar en lo que voy a hacer" (Benítez, 1983, p. 38).

En las series de finales de los sesenta y de los setenta, el artista tiende a interconectar formas positivas con espacios negativos, las cuales se reproducen mediante el juego de ritmos o patrones sobre un plano muy activo. También creó composiciones complejas, elaboradas o densas, pero muy equilibradas y de acentuado control formal. Componen la rica sintaxis individual y expresiva desarrollada por Irizarry (López, 2008, p. 15), "...el ritmo y cadencia de las formas, el sentido



Fig. 49 Marcos Irizarry “Cabeza IV”, 1967, aguafuerte, aguainta y gofrado, 32 x 49 cm.

sugestivo y erótico del dibujo hecho volumen, la musicalidad del color”, según señala Mari Carmen Ramírez (1987, p. XIX). El juego entre los espacios negativos y positivos y entre el blanco y el negro en donde las formas se transforman desde la geometría hasta lo orgánico o viceversa es una de sus constantes a lo largo de su obra. La unión de lo que aparenta cierta contradicción, la dualidad existente en la obra de Irizarry: el paralelismo entre lo geométrico y lo orgánico define la gráfica abstracta de Irizarry. Las formas se caracterizan por ser planas, muy definidas, varían desde lo geométrico a lo orgánico, formas cóncavas y convexas, donde en la imagen predomina la parquedad cromática y en momentos monocromática.

“Sea su obra figurativa o abstracta, gráfica o pictórica, en la obra de Marcos Irizarry el color negro ha tenido siempre un rol protagonista y es uno de los recursos formales y simbólicos más notables

de sus creaciones” (López, 2009, p. 15). La utilización del negro también, ha sido una característica en el arte informalista español.³⁰ Para los años setenta Irizarry incorpora otros colores por primera vez; una gama que se redujo al marrón, al malva y plateado en collage, ya en sus últimas series gráficas como en *Mediterránea*, incorpora más colores junto a la técnica del azúcar.

A lo largo de las diferentes series, comenzando con la serie *Cabezas* (fig. 49) de 1965, Marcos Irizarry, recurre a la simetría en la composición, al centrar la forma principal, esto caracteriza la obra de varios artistas del informalismo, tales como Saura, Millares, Rivera, entre otros. Por otro lado, comenzó a utilizar el relieve como elemento compositivo.

Las referencias y motivos temáticos en el discurso plástico de la obra gráfica de Marcos Irizarry o los “laif motiv” de su primera obra, parten de la figura humana, con especial énfasis en la figura de la mujer. En otras ocasiones, son los paisajes y espacios, rescatados de sus viajes o del entorno, los que ocupan su atención y sus obras. A mediados de los sesenta, Irizarry comienza a abstraer la figura a partir del segundo periodo, momento en el que se observaba una mezcla entre los elementos figurativos y los abstractos. A Irizarry le costó abandonar las referencias figurativas, el proceso ocurrió paulatinamente.

Ya en la serie *Cabezas*, la cabeza deja de formar parte del cuerpo y se convierte en una forma redonda, el círculo, con el que desarrolló un discurso formal plástico. Es en ese momento, como se mencionó anteriormente, cuando comienza a utilizar el relieve en su gráfica, elemento característico a lo largo de su producción gráfica. En la siguiente serie, *Geo-estructuras* (1967), el círculo-óvalo,

³⁰ En el siguiente capítulo se explica como el negro ha sido una característica del informalismo español, y una constante en la obra de algunos artistas.

la semilla-célula, los óvulos o fósiles como se han descrito, se convierten en protagonistas, rodeados de múltiples texturas, y complementa con el uso de rayas para crear distintas calidades que enriquecen la imagen. Mientras que en la serie *Estructuras orgánicas* (1967), el punto de partida es el paisaje aragonés, aunque ya completamente abstraído.

Irizarry, en la serie *Colibrí* de 1970, llega a la abstracción pura que se catalogó como una abstracción geométrica. En este periodo pasa a destruir, según el análisis que hace Efraín Barradas (1987), con el uso del aguafuerte y el relieve, las posibilidades del geometrismo puro. Irizarry llevó el relieve (gofrado) hasta la máxima expresión y protagonismo. Experimentó con el gofrado, lo estampó por sí solo, y creó el blanco sobre blanco, con lo que logró efectos de luces y sombras propiciado por los relieves pronunciados sobre el papel. El resultado fue una obra de mucha luminosidad, personalidad y singularidad (fig. 48).

En las series: *C'an Covas* (1972), *Mural* (1974), *Rítmica* (1974), *Bustar Viejo* (1976-77) y *Formas recortadas* (1980-81), además de ser las series en las que ha alcanzado la abstracción pura en aguafuerte y relieve, en ellas el artista vuelve al paisaje como referencia. Muy semejantes entre sí, en momentos no se percibe el cambio de una serie a otra. Irizarry en entrevista para la Revista *Frente* en 1978 dice: "Yo llegué a la geometría de una manera orgánica. La geometría que yo utilizo no es dura, es lógica, es poética, de ritmos y formas sensuales. Críticos como Benítez consideran las primeras series de este conjunto como series de transición.

En la serie *Mural*, el artista comienza a trabajar modularmente, trabaja múltiples grabados estampados en papeles independientes que luego une para formar una pieza monumental, como si fuera una especie de puzzle o rompecabezas. Se presenta un entrelazado de formas orgánicas,

formas que van cambiando, que se abren o se cierran y que se unen a través de puntos. Parecería como si la forma al tocar o unirse en un punto cambia y se transforma. Son un conjunto de formas, volúmenes y ritmos, en los que Irizarry, más que nunca, logra combinar, con la línea demarcadora característica, formas variadas entre geométricas —convexas y cóncavas— y orgánicas, y jugar magistralmente con los negativos y positivos. Estas formas que ocupan todo el plano monumental en composición *all over*, pueden parecerse a las formas que se observan al mirar a través de un caleidoscopio. Las referencias al paisaje de Ibiza, en específico del fondo del mar, se reflejan en las ondulaciones y variaciones de formas y ritmos. También en esta obra se aprecia una relación con las formas de Joan Miró.

En *Formas recortadas*, las formas se simplifican y se aplanan. La imagen se condensa, logra la fuerza, con el *hard edge* de las formas planas en contraposición a los fondos modulados, contrastes fuertes, imagen dura y pesada.

Irizarry redescubre el aguafuerte con la técnica del azúcar en *Mediterránea* (1984). Esta serie es considerada, hasta ese momento, como una de las obras de mayores méritos técnicos y estéticos. Utiliza el color —azules, ocre, sepia y el negro— el cual no había tomado la importancia y la función que asume en esta obra en relación a la gráfica anterior. La línea negra definidora de áreas de color vuelve a ser protagonista. En *Mediterránea* vuelve el paisaje, en especial el mediterráneo, como referencia, el mar, el cielo, todo el paisaje marino representado de manera abstracta.

En *Figuras en la playa* (1986), las formas de *Mediterránea* se abren, la línea negra desaparece, se mantienen los colores intensos y se pueden apreciar rasgos de la figura, aunque sigue siendo abstracta. Con esta serie, Irizarry termina su labor como grabador.

Este apartado se concluye con las palabras de Marcos Irizarry en el catálogo de la *Exposición*

Homenaje en la XI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, de 1983:

“Y nada más, solo reiterar —por si no acerté al decirlo— que ningún artista puede ser objetivo frente a su quehacer, sólo le cabe exponer sus intenciones y esperar a que éstas sean entendidas, si están bien realizadas. De ustedes es la respuesta.”

VII.I OBRAS CITADAS

Aguirre, F. (1995, 3 de junio). *Marcos Irizarry, pintor y grabador*. Necrológicas, *El País*, Archivo edición impresa. Web. 16 de marzo de 2015. <http://elpais.com/diario/1995/06/03/agenda/802130401_850215.html>.

Alegre Barrios, M. (1994, 18 de mayo). Perennes los Inicios de Marcos. *El Nuevo Día*, Por Dentro, San Juan, Puerto Rico. Págs. 90-91.

Barradas, E. (1987). El jardín del sendero que se bifurca. Sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Biaggi, J. (1987). Entrevista a Marcos Irizarry. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Cherson. S. (1973, 21 de diciembre). El esperanto visual de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, p.53.

Clavería García, L. (2013). *Artistas japoneses contemporáneos en España: La producción artística de Mitsuo Miura*. Tesis digital, Universidad de Zaragoza. Web. 1 de junio de 2015.<<https://zaguan.unizar.es/record/12552/files/TESIS-2013-104.pdf>>.

Exposición-homenaje al artista puertorriqueño Marcos Irizarry, VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano (1983, mayo). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.

García Gutiérrez, E. (1994, 22 de mayo). Marcos Irizarry. Un arte siempre joven. *El Nuevo Día*, pp. 12-15.

Jackson, R. (2012). Marcos Irizarry, una abstracción internacional. *Mayagüez: un siglo de artistas*. San Juan: Multiart Group, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo de las Américas.

López, T. (2009). *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014.<<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>

Ramírez, M. C. (1987). Introducción. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, p. XIX.

Tió, T. (1987, 26 de marzo). Marcos Irizarry: del Caribe al Mediterráneo. *El Mundo*, pp. 81, 85.

**VIII. EL ARTE CAMALEÓNICO
DE MARCOS IRIZARRY:
ENTRE EL CONTEXTO
PUERTORRIQUEÑO
Y EL CONTEXTO ESPAÑOL**

VIII. EL ARTE CAMALEÓNICO DE MARCOS IRIZARRY: ENTRE EL CONTEXTO PUERTORRIQUEÑO Y EL CONTEXTO ESPAÑOL

[L]a obra de Marcos Irizarry es camaleónica ya que adquiere carácter distinto dependiendo del ámbito cultural donde se coloque. Ésta cobra carácter distinto si se ve como parte del proceso estético español de la posguerra o si se la sitúa en el ámbito del arte boricua de las últimas dos décadas.

Efraín Barradas, *El jardín del sendero que se bifurca: sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño*, (1987)

*...el artista tiene la posibilidad de ser libre, si el arte lo utiliza como la manifestación de su yo más profundo...
El arte en sí es libertad.*

Marcos Irizarry

El traslado de Marcos Irizarry a España fue fundamental para su formación y desarrollo como artista. Los primeros años de aprendizaje se lo proporciona la ciudad de Madrid, con sus museos y su vida cultural. La educación formal de Irizarry ocurre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en el Taller Libre, creado por el grupo de estudiantes artistas de 1963 a 1968. Por esta razón, la obra en su primer periodo refleja las corrientes artísticas españolas y puede ser el motivo por el que la crítica de la época, le situara entre los grabadores españoles que revivieron la gráfica en España y le considerara otro español más. En la crítica puertorriqueña, se le acusaba de alejar su obra de sus raíces puertorriqueñas y antillanas, al ser, según los críticos, más española que puertorriqueña.



Fig. 50 Julio Zachrisson, "La Dolce Vita", aguafuerte, edition 50, papel 19 x 25.

Ante esta polémica y con motivo a la retrospectiva de Marcos Irizarry realizada en 1987, en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, Efraín Barradas (1987) hace un análisis de la obra del artista hasta ese momento. Según Barradas, "la obra de Marcos Irizarry es camaleónica ya que adquiere carácter distinto dependiendo del ámbito cultural donde se coloque". En la comparación camaleónica de la obra de Irizarry, Barradas escoge el contexto puertorriqueño para su disertación. Deja muy claro la necesidad de ver también su obra en el ámbito español y europeo. Barradas expone que existe la posibilidad de estudiar una obra fuera de su contexto, pero sería limitante..."Puesta en el contexto que le corresponde la obra adquiere mayores matizaciones y sus méritos se distinguen de manera más clara." (p. 3). Es importante retomar este tema e incluir un

estudio de ambos contextos, el español-europeo y el puertorriqueño-americano en las diferentes etapas de la obra de Marcos Irizarry.

Barradas concluye que la obra de Marcos Irizarry cabe perfectamente dentro de estos dos contextos, pero en cada uno de ellos adquiere significados distintos. Colocada en el ámbito de un arte que solo recientemente descubre la abstracción [a comienzos de los setenta y esto lo escribe en el 1987] como es el boricua³¹...y lo que significa dentro de un movimiento [informalista] fuerte y de antecedentes tempranos, como es el

español. Barradas selecciona el contexto puertorriqueño, pero deja claro que el significado de la obra de Irizarry "no será plenamente iluminado hasta que esta bifurcación creativa no se resuelva en un solo sendero, hasta que no se convierta en un solo camino desdibujado por la crítica o, mejor, por un mismo crítico." (p.6) En este estudio se intenta llevar a cabo esta encomienda y desde el contexto puertorriqueño desarrollado por Barradas, se pretende ampliar y estudiar las dos vertientes.



Fig. 51 Francisco de Goya, "Obsequio al maestro", Capricho # 47, 1799, aguafuerte, aguainta y retoques de puntaseca.

³¹ Palabra que se refiere al puertorriqueño, nacido en Puerto Rico. Boricua puede derivar de boricuá que significa come cangrejos en arawaco, como los taínos se llamaban a sí mismos, también puede ser proveniente de Boriken, o habitante de Boriken, como los indios llamaban a la isla de Puerto Rico.

VIII.I. OBRA GOYESCA: ÉPOCA FIGURATIVA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL (1962-1965)

La obra gráfica de Marcos Irizarry de comienzos de los sesenta, como se comentó en el capítulo de los elementos en su obra, tiene influencia de Francisco de Goya. Esta apreciación, confirmada por el propio artista, no es, como menciona Barradas, una copia, sino una reinterpretación de la obra de Goya.

El artista panameño Julio Zachrisson influenció a Irizarry tanto en la temática como en su aproximación a la gráfica. Esta obra temprana creada en el Taller Libre, al ser producida durante los años de formación, cuando todavía el artista no tenía un estilo propio desarrollado, se acerca más por su procedencia al contexto español y a la estética de la época. Es importante tener en cuenta que España, en esos años, estaba culturalmente aislada y en una situación de represión. Para ese entonces muchos artistas utilizaron la figura de Goya y su obra como reclamo y reivindicación, crítica de esa coyuntura. Por ello, se podría decir que tanto Irizarry como su compañero Zachrisson, lógicamente estaban influenciados por el arte español.

Según señala Tió (1987) esta primera obra de Irizarry que evoca los grabados de Goya, “no es sólo la forma en su sentido externo, sino la intensidad del gesto y la transformación de la figura que expone un estado de ánimo extremo” (p. 81). Así vemos en *El Sueño* (fig. 45), un mundo terrible, amenazante, que se compone en una especie de forma gigante envolvente de cuerpos, una mole de figuras y calavera, se ven los cuerpos amontonados uno sobre otros formando una gran masa, como desperdicios.



Fig. 52 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1962, aguafuerte y aguatinta sobre papel, 32 x 25 cm.

En este periodo goyesco, como algunos críticos lo refieren, si se analizan las obras, *Brujas I y II* y *Las chismosas*³² (fig. 53), todas realizadas entre 1962-63, se asemejan a la obra de Goya, tanto en la temática de las figuras grotescas, brujas y monstruos, como en el tratamiento del aguafuerte.

³² Los grabados *Brujas I y II*, y *Las chismosas*, (fig. 52 y fig. 53) fueron realizados entre 1962 -1963, el artista no incluye los títulos en el trabajo. Durante la investigación surgió la duda de cual grabado corresponde a brujas o a las chismosas. En el catálogo de la exposición de 1987 en la UPR, aparece el grabado de la fig. 53 como *Las chismosas*, mientras que en la Exposición del Museo de San Juan de 2015, el *Sin título*, fig. 52 aparece señalado también como *Las chismosas*. Uno de los dos grabados debería ser *Brujas* porque el artista solo realizó un grabado de *Las chismosas*. A mi entender el de la fig. 53, es el que corresponde a las chismosas ya que el artista participó en la realización de la muestra de 1987.

Asimismo, los logros conseguidos por el barniz y las resinas en las aguatinas, con las que crea unas calidades de grises, la iluminación y el claroscuro en la imagen, que nos recuerda la obra del maestro español. Por otro lado no guarda relación en las texturas que Irizarry aplicó en sus grabados. Las texturas que se pueden apreciar tanto en la ropa de estas señoras como en el cabello (fig. 53).

La referencia y la influencia de la obra de Goya puede deberse, como indicamos anteriormente, a que los estudiantes tenían acceso a las matrices y a los grabados de Goya. Esto se debía a que como parte de la enseñanza los estudiaban, gracias a que el director de la escuela, Luis Alegre, era el director de la Calcografía. Es así como, Irizarry demuestra en estos primeros años su capacidad para aprender bien la lección y su talento como artista. Pueden existir diferencias en las composiciones entre ambos artistas, ya que Irizarry acomoda las figuras en todo el plano como si ocuparan todo el espacio, mientras que Goya presenta las escenas centrales y más alejadas, más pequeñas en relación al plano gráfico. Además, el formato de los grabados de Irizarry es mayor.

En el grabado Sin título (fig. 52) de 1962, al observar el tratamiento del aguafuerte y la simplicidad del dibujo, se puede deducir que es de los primeros grabados realizados por el artista en el Aula de grabado. Si comparamos este grabado con *Las chismosas* (fig. 53), en el segundo, se aprecia una evolución en la técnica de aguafuerte, un dominio mayor y una imagen más detallada, mientras que en el Sin título (fig. 52) los vestidos, el tratamiento de las figuras, el dibujo, las líneas del aguafuerte y las aguatinas, son más simples y la imagen es poco detallada. En este grabado, las degradaciones de los negros y grises son más marcadas, menos difuminadas y están como divididas por áreas, es decir, más cercana a los grabados de Goya y a la “pintura negra”. Además, en *Las chismosas* (fig. 53), se denota un esmero en el tratamiento de los vestidos. Todas las texturas creadas, tienen



Fig. 53 Marcos Irizarry, “Las chismosas”, 1962-63, aguafuerte y aguatinata, 31.8 x 24.8 cm.

muchos más detalles en los rostros, en la expresión y demuestran un progreso y una cierta seguridad adquirida.

Estos primeros grabados realizados en el Taller Libre, que provienen de unos dibujos que hizo en Segovia de mujeres castellanas en el 1962, presentan sus primeras incursiones en el aguafuerte con unas cualidades, estilo, forma y temática delimitadas. Irizarry comenta que en el 1962 tomó la clase de retrato en la escuela y ese mismo año le concedieron la Medalla Pensionada del Paular, premio que otorgaban a los alumnos de la clase de paisaje del tercer curso. El artista escogió trabajar y



Fig. 54 Marcos Irizarry, “Lázaro, Marta y María,” 1964, aguafuerte y acuatinta, 49.8 x 32.2 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

pintar en Segovia, donde, además de pintar los paisajes típicos, hizo una serie de dibujos, de creación más personal, según Irizarry, “de viejas, todas así como brujas, vestidas de negro” (Biaggi, 1987, p. 27).

Las chismosas (fig. 53) de 1962-63, es un grabado realizado en aguafuerte y aguatinata, y en el que su elemento formal predominante es la línea, por lo que podría considerarse un claro ejercicio de dibujo. La línea juega, en momentos, el papel de delineador de las figuras, como el contorno, de los

rasgos, de los pliegues, de las arrugas de la cara y definición de los cabellos. También crea texturas en las vestimentas, y sombreados a base de entrecruzados, con la línea clara y precisa que consigue con el aguafuerte. Con la técnica del barniz, empleada con pleno manejo y soltura, Irizarry saca partido de toda la fluidez y flexibilidad que permite el medio.

En *Brujas* (1962-63), “pieza arquetípica de este periodo, el artista define áreas internas en los trajes de éstas y aún en sus caras. Las figuras pueden ser divididas en segmentos que denotan partes del cuerpo pero que, a la vez, se convierten en piezas de un rompecabezas que forman y conforman la figura en su totalidad” (Barradas, 1987, pp. 7-8). Esto se vuelve cada vez más evidente en los próximos años y es el comienzo de cómo Irizarry comienza a abstraer las figuras. “En cuanto al tema, representan una serie de féminas despreciables: brujas, chismosas y mujeres-monstruos, junto a algunas maternidades. Ya posteriormente, en 1964, cuando se adentra más de lleno en la Nueva figuración, a tales fenómenos se les sumará un nuevo repertorio” (López, 2009, p. 60).

Ángel Crespo (1968), plantea que el espacio donde emanan las figuras resulta indefinido, que el tratamiento de la línea y el dibujo cumplen una función tradicional en la estampa. La forma en que Irizarry trabaja el espacio supone una ruptura con toda la tradición academicista de la perspectiva. A diferencia de otros grabados de esa época, las chismosas están situadas en un espacio donde no emanan de la oscuridad, el plano del fondo es claro, es un espacio sin referencias, ambiguo. Las propias figuras con sus vestimentas, como con las miradas y actitudes, en sí mismas, dan cuenta de la naturaleza oscura, sombría y malvada que en ellas habita. “Lo sombrío de las piezas [de este periodo] establece su propia pesadumbre pero, también lo irónico de la situación. Al igual que las

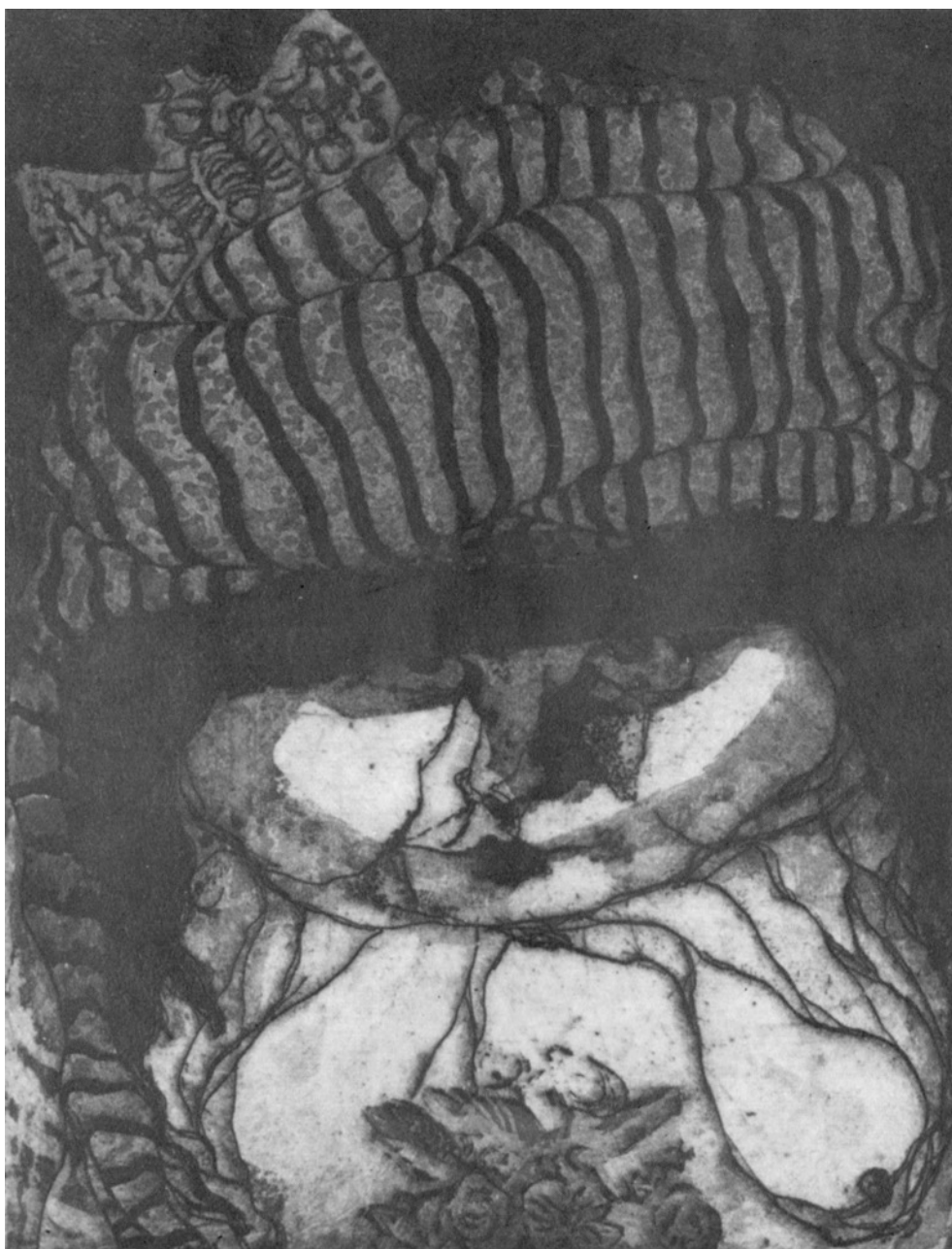


Fig. 55 Marcos Irizarry, “La mujer del sombrero y la mariposa”, 1963, aguafuerte y aguatinta, 31.8 x 24 cm.

figuras goyescas³³, las de Irizarry se manifiestan en la penumbra, la ausencia de luz simbolizando la ausencia de libertad” (López, 2009, p.63).

³³ Esta primera etapa en la obra de Irizarry, es un conjunto que guarda relación aunque el artista no lo presenta de manera serial. A través de los años, los críticos y estudiosos y el mismo artista se refieren a esta etapa como el periodo de las figuras grotesca, o la etapa goyesca.



Fig. 56 Marcos Irizarry, “Baquiné”, 1964-67, aguafuerte y aguatinta, 49.7 x 63.7 cm, Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Para Barradas esta obra es más cercana al arte español. En 1966, Irizarry expone este grupo de trabajo por primera vez —como su primera contribución artística en Puerto Rico— en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Barradas considera esta obra extraña en el contexto puertorriqueño, sin embargo, puede explicarse muy fácilmente en el contexto español. Barradas (1987) opina que debieron ser percibidos como extraños y sorprendidos en el ambiente artístico puertorriqueño, refiriéndose a lo grotesco y oscuro de estas primeras piezas (p. 8). Este planteamiento tiene cierta lógica si se tiene en cuenta que Irizarry desarrolla esta obra en un momento de formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Como estudiante en Madrid, contó con referencias claras

de los grabadores españoles, en especial de la obra de Goya, que se encontraba en la Calcografía Nacional.

Las obras figurativas de la segunda etapa, las realizadas entre 1963-65, como por ejemplo *La mujer del sombrero y la mariposa* (fig. 55), *Mujer con flores*, *Mujer con pájaros*, *Venus con Flores* (fig. 47), entre otras, demuestran un cambio y un momento de transición. Es palpable una transformación en la composición y en los elementos formales. La línea de contorno, tan característica de ese primer periodo, comienza a desaparecer, y las partes de la figura las trabaja como secciones independientes a base de tonos, regodeándose en las áreas de texturas. Las distintas partes de las figuras pueden funcionar como formas independientes. Aunque en la obra posterior de Irizarry, casi siempre hay una referencia figurativa o el paralelismo con la realidad, esta obra crea un antecedente de su obra futura. En este trabajo, “lo abstracto y lo figurativo se mezclan y, aunque no logran alcanzar momentáneamente un balance placentero en obras logradas, si observamos estas piezas dentro del contexto de su producción futura encontramos indicios de una pugna entre estos dos rasgos o elementos” (Barradas, 1987, p. 10).

En esta primera etapa “goyesca”, las composiciones, la temática y la factura de la imagen obedecen a una intención expresiva y las líneas en sus figuras juegan en función del expresionismo de la imagen. Irizarry destacaba lo siguiente: “Estos lenguajes [el informalismo, la nueva figuración y el expresinismo] unidos a la figura expresionista dio a los estudiantes de grabado la motivación y la oportunidad de investigar y experimentar en las nuevas técnicas del aguafuerte para de esta forma hacer nuestra obra más expresiva y más incisivo nuestro mensaje” (Biaggi, 1987, p. 34).

VIII.II. DE LA NUEVA FIGURACIÓN EXPRESIONISTA A LA ABSTRACCIÓN ORGÁNICA (1965-1967). LA IMPORTANCIA DEL TALLER LIBRE

Los años entre 1965 a 1967 fueron fundamentales para la evolución artística de Irizarry. Su obra cambió, paulatinamente, de una semiabstracción expresionista —donde todavía habían referencias de la realidad— a una abstracción orgánica. En este apartado, se intenta conocer qué ocurrió en esos años, los lugares que visitó, las exposiciones que presenció y en las que participó, y las influencias, las afinidades y los artistas que conoció.

El Taller Libre en el Aula de grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, durante los años de formación de Irizarry, fue visitado por muchos artistas extranjeros, europeos, latinoamericanos, egipcios, japoneses y estadounidenses, entre los que se encontraban, por ejemplo, Liliana Gramberg de Yugoslavia, Herman Waldengurg de Alemania, Rosa Morán de Argentina, Luis Paz de Colombia, entre muchos otros. En el Taller Libre trabajaban juntos, tenían tertulias e intercambiaban conocimientos y esto llevó a que el trabajo de los artistas fuera evolucionando al igual que fueron conociendo nuevas corrientes contemporáneas (Aparicio en López, 2009, p.71). Entre los artistas que también formaron parte del Taller Libre junto a Irizarry se encontraban, Aparicio, Zachrisson, Marcoida, Eslava, Gutiérrez, Latasa, Larrea, Alexanco Roda, Morán, Lorenzo, Sempere, Naranjo, Toral y Gómez Marco. En 1966, se une al taller el artista japonés Mitsuo Miura. El grupo trabajó en el taller hasta 1968, dos años después de la muerte de su profesor Luis Alegre.

El propio Irizarry contó que el taller se nutrió de artistas que venían de otras escuelas y de otros países:

"Yo aún seguía como alumno de la escuela y todo lo que venía de fuera de ella me interesaba [grandísimamente]. El movimiento de Nueva Figuración en el que estábamos envueltos heredaba de alguna forma las enseñanzas técnicas y una parte del lenguaje de los movimientos abstractos, sobre todo del informalismo y expresionismo" (Biaggi, 1987, p. 34).

Marcos Irizarry señala que la visita de estudiantes norteamericanos al taller, al igual que la llegada de Mitsuo Miura en 1967, a través de Eduardo Naranjo, les mostró otras posibilidades artísticas, como fue el arte abstracto. Ya para esta época, la Escuela de Bellas Artes había sido trasladada a la Ciudad Universitaria. Irizarry apunta que "toda esa cosa especulativa de la técnica que en Estados Unidos se aprendía. Era un tremendo contraste entre lo que nosotros hacíamos y hacían ellos." (Biaggi, 1986, p. 21). El expresionismo abstracto, con su visión individualista y de ruptura total con lo anterior, además de sus cualidades puramente plásticas, formales y abstractas, influencia directa o indirectamente la obra de Irizarry.

Los años de formación en el Taller Libre, concretamente, en el Aula de grabado fueron fundamentales para el desarrollo de todos esos artistas. Además de la apertura que tuvieron al arte del exterior por medio de sus visitantes extranjeros, se formaron a través de los años fuertes vínculos y relaciones duraderas en plena libertad para trabajar. Irizarry, asimismo, adquirió experiencia, maestría en la técnica, conocimientos, además del oficio y de un compromiso con el trabajo arduo e incansable. Estos primeros años marcaron la trayectoria del artista al ser seducido por el grabado en metal por casi veinte años.

Tal y como apunta Clavería (2013): "todo ello contribuyó al renacimiento de la práctica del grabado en España en la década de los sesenta y al alumbramiento de destacados grabadores, que en el

[Taller Libre] darían sus primeros pasos" (p. 272), entre los que se encuentra Irizarry.³⁴ Prueba de este renacer del grabado lo sería la exposición *Jóvenes Maestros de la Estampa de Hoy*, la cual reunió en 1968 en el Ateneo de Madrid a catorce grabadores de la clase de Luis Alegre (Clavería, 2013).

Para Irizarry el Taller Libre fue un espacio de experimentación, de mucho trabajo y oficio. Sobre esa experiencia el artista afirmaba que: "comenzó siendo un taller mañanero y se convirtió en un taller de todo el día. Como no había profesor había mucha experimentación. Cualquiera venía a grabar. Era un mundo que me atrajo pues era más profesional, más dinámico, tenía más aventura. Se creó un movimiento de grabado en la escuela de *Nueva Figuración* que correspondía a otros movimientos en el arte" (Benítez, 1983, p. 38).

Sobre esos años de estudiante en la Escuela de Bellas Artes, según cuenta Irizarry, "en el año sesenta alrededor de quinientos artistas de la Escuela de Bellas Artes nueva se reunieron (incluyendo Irizarry) a plantear problemas relevantes al arte. Uno de los planteamientos fue la competencia en concursos. Se decidió no competir en el arte y sí participar en exposiciones internacionales, como bienales. Era una postura política. Creían que el arte no es competitivo, que nadie es mejor que otro, o peor y que respetan la obra" (entrevista Revista *Frente*, 1978). Este

³⁴ Sobre el papel que tuvo el Taller Libre en el renacimiento del grabado, las circunstancias y los artistas que formaron parte del taller véase: Aguilar Moreno, M. (2006) *El grabado en la ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones (Tesis) pp.34 y 36; López, T. (2009) *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014. <<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>; Clavería García, L. (2013) *Artistas japoneses contemporáneos en España: La producción artística de Mitsuo Miura*. Tesis digital, Universidad de Zaragoza. p. 272. Web. 1 de junio de 2015. <<https://zaguan.unizar.es/record/12552/files/TESIS-2013-104.pdf>>; y Gallego, A. (1999) *Historia del grabado en España*, Madrid: Ediciones Cátedra, p.486.

acontecimiento muestra el compromiso del grupo de artistas que se formó en la escuela junto a Irizarry en esos años.

Otra experiencia que marcó e influyó la evolución de su obra fue el primer viaje a Nueva York en 1964 y la participación en la Feria Mundial de 1965 en esa misma ciudad. Irizarry cuenta que participó con la Galería Suramericana de Nueva York, en la que tenía su obra. Cuando Irizarry fue por primera vez a esa ciudad, en 1964, estaba de tránsito hacia Puerto Rico. Estuvo alrededor de quince días y se dedicó a ver museos y exposiciones. En esa época lo más que se veía era Arte Pop y conoció la obra de Andy Warhol. En cambio matiza que a él no le interesaba tanto esa corriente artística y mencionó que sentía más afinidad con el arte latinoamericano, de la Neoexpresión y la Neofiguración. También hace referencia al viaje a California y de los artistas que conoció. Irizarry señala que todas estas vivencias y todo el arte que vio, contribuyeron a cambiar su carácter a través de su vida (Biaggi, 1986, pp. 29-31).

En el 1964, el Ateneo Puertorriqueño de Puerto Rico le otorgó a Irizarry un premio por el grabado *Mujer mirándose al espejo*. Este acontecimiento lo influyó positivamente y lo incentivó a continuar la formación y a seguir trabajando con más fuerza. Esta fue la primera ocasión en la que Irizarry participaba en un certamen en Puerto Rico. El artista recibió este premio con gran alegría, al sentir que su obra era apreciada en su país y fue de gran estímulo (fig. 57).

En Puerto Rico a comienzos de los sesenta, el artista Luis Hernández Cruz presentó su primera exposición de gráfica abstracta en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. La obra de Hernández Cruz en los años sesenta era de carácter geométrico, más adelante, su obra pictórica estuvo marcada durante los años setenta y ochenta por una abstracción más orgánica. Posteriormente, retomó la



Fig. 57 Algunos de los concursantes premiados en los certámenes del Festival de Navidad celebrado por el Ateneo Puertorriqueño. (Izquierda a aderecha) Andrés Castro Ríos, Mención de Honor en el Certamen de Poesía, Jack Delano, premio de publicación para Composición Musical, Marcos Irizarry, premio de grabado, Francisco Arriví, premio de poesía, Juan Alberto Terrassa, premio de dibujo."; Información: El Mundo, 23/diciembre/1964.

abstracción geométrica pura, la cual recientemente ha combinado con elementos abstractos más líricos. Otro de los elementos predominantes de la obra de Hernández Cruz, es el uso del color, es un colorista de excepción.

El carácter orgánico que se mantuvo presente a lo largo de toda la trayectoria en la obra de Irizarry, pudo tener cierta influencia del arte abstracto que se realizaba en Puerto Rico. Muchos artistas puertorriqueños optaron por elementos formales orgánicos y líricos, más que por los geométricos, expresionistas y constructivos. Entre los artistas que trabajaban la abstracción orgánica en sus



Fig. 58 Marcos Irizarry, "Metamorfosis de una cabeza II", 1965, aguafuerte y aguatinta, 29.2 x 24.1 cm.

comienzos figuran, además de Hernández Cruz, Dirube, Julio Rosado del Valle, Ralph de Romero, Augusto Marín y Wilfredo Chiesa entre otros. Nelson Rivera (2009) señala además, que "si bien existen conexiones evidentes entre el arte abstracto producido localmente [en Puerto Rico] y su contraparte internacional, la abstracción puertorriqueña se inclinó más hacia la pintura técnicamente 'bien hecha', evitando, con pocas excepciones, lo accidental y las composiciones aparentemente azarosas de los 'action painters'. De este modo, los abstractos puertorriqueños se mantuvieron fieles

a la exigencia local de la obra de arte técnicamente lograda como prueba imprescindible de maestría y profesionalismo estético" (p. 20).

Entre 1963 y 1965, la obra de Irizarry evolucionó hacia la Nueva Figuración³⁵, una especie de figuración informalista, que venía de la tradición de Goya, Solana y la pintura negra española, además de las influencias latinoamericanas" (Biaggi, 1987, p. 28). Alrededor de esa estética, en 1963 se organiza en Madrid la exposición *Arte de América y España*. Marcos Irizarry participa con dos grabados junto a artistas internacionales tan importantes como, De Kooning, Jasper Johns, Jackson Pollock, Rauschenberg y Rothko, entre otros. Esta exposición fue muy importante en España, ya que fue la primera de carácter internacional y de apertura al nuevo arte durante la dictadura.

En conversación con la crítica puertorriqueña Marimar Benítez, en 1983, Irizarry explica que su paso de la Neofiguración a la abstracción fue para la época de su exposición individual en el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1964. A partir de ese momento, empezó "a especular más con la forma que con la figura". Posteriormente, hizo una serie de paisajes en los que no representaba el paisaje, sino más bien su espíritu [se refiere a la serie *Estructura Orgánica*]. También creó una serie de cabezas que no eran cabezas sino formas redondas y, en ese momento, comenzó a despegarse de la figura. (p. 37).

³⁵ La Nueva Figuración o Neofiguración es un movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XX, que se caracterizó por la vuelta a la pintura figurativa. El término surgió en los años sesenta en México y España. El movimiento tuvo un corto desarrollo tanto en América como en Europa, y no se formaron colectivos como tal, sino artistas independientes que elaboraron el estilo. En 1940, se originó en Francia de la mano de Fautrier y Dubuffet. De forma simultánea floreció una tendencia en EEUU donde su principal exponente fue De Kooning. En Europa, se destacaron Appel, Bacon, Giacomo La tti, Golub, Richier, entre otros. Fue una corriente que en Latinoamérica tuvo mucha repercusión entre los artistas, como por ejemplo, Berni, Albano, Obregón, Cuevas, Coronel, Gironela, Toledo, Borges, Giudicelli y Zachrisson, entre otros. España, fue un caso especial, consiguió un reconocimiento internacional y los artistas representaron una variedad de tendencias. Entre los artistas que participaron de esta corriente se encuentran, Martín Caro, Saura, Aguirre, Macarrón, García Ochoa y Cuixart, entre otros.



Fig. 59 Marcos Irizarry, "Cabeza II", 1966, aguafuerte, aguatinta y gofrado, 31 x 44 cm.

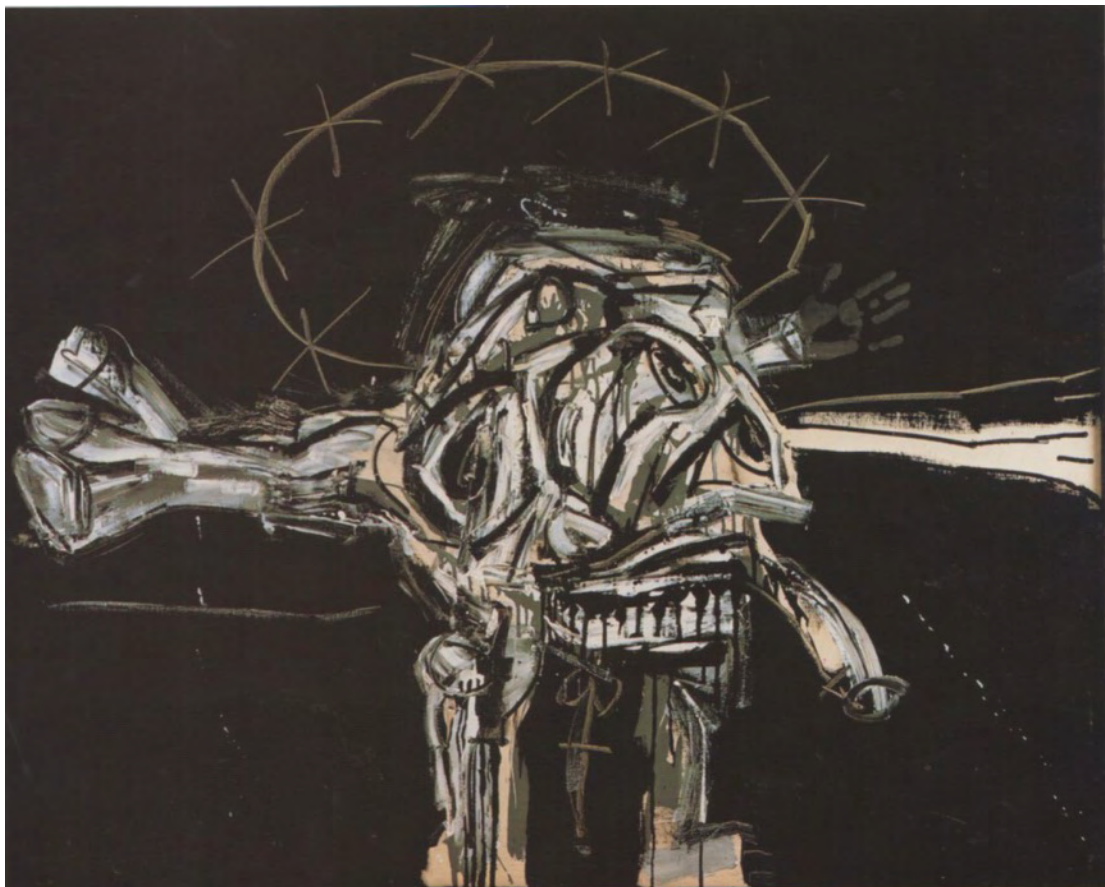


Fig. 60 Antonio Saura, "Crucifixión" 1959, óleo sobre lienzo, 131 x 163 cm.

El año 1965 fue un año decisivo, de mucha creatividad y trabajo. Ese año viajó por segunda vez a Estados Unidos junto a un grupo de artistas españoles. Expuso en California y Oregón, en varias ciudades, tales como, Sacramento y Portland. Irizarry comenta que ya para ese viaje su obra se estaba transformando de una nueva figuración a la abstracción (Biaggi, 1986, p. 31). Tuvo contacto con las corrientes artísticas que se estaban desarrollando en esa época, la abstracción post-pictórica, el minimalismo, el neoconstructivismo, el arte conceptual, entre otras.

En 1966, gana la Medalla de Oro del XV Salón de Grabado de Madrid.³⁶ En esta ocasión, Irizarry participa con un grabado anterior, figurativo, titulado *El Milagro de San Hermenegildo* (1963).

Explica que era un grabado de gran formato que mostraba a un hombre blanco y a uno negro. El negro tenía la pierna infectada de llagas, y ambos se intercambiaban las piernas. Además, había una especie de duende con lengua de serpiente. Según el propio Irizarry, se trata de uno de los únicos grabados del artista que ilustran una crítica social directa.

VIII.III. SERIE CABEZAS (1965-1967)

Marcos Irizarry dirige la obra hacia una semiabstracción y la comienza a agrupar de manera serial.

“En las series el artista parece aventurarse en una persecución de la forma hasta rendirla mediante la diversidad de sus posibilidades estéticas...las formas se transforman con mucha libertad” (Cruz, s/f, p. 7). Irizarry comienza a utilizar y a experimentar con nuevas técnicas. En la Serie *Cabezas*, incursiona con el uso del relieve (gofrado) en su gráfica. Según Benítez, "al emplear el relieve se enriqueció el impacto táctil y visual de su producción". Además de aportar un efecto tridimensional,

³⁶ De esta exposición en la que Irizarry ganó la medalla y del taller de grabado de la Academia de Bellas Artes existe un vídeo de 1966 en youtube Retroclips titulado *1966 Clase de grabado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Web. 2 de mayo 2015. <www.youtube.com/watch?v=KL_9SUIS-RA>.



Fig. 61 Marcos Irizarry, "Cabeza V", 1967, aguafuerte, aguatinta y gofrado, 63 x 59 cm.

el relieve aporta, como el mismo artista afirma, una forma de expresión del blanco. El blanco del papel en los relieves da otros efectos, sombras y contrastes en relación con los negros y las demás partes. "Los grabados se le llenan de huecos, más bien de burbujas repujadas y las planchas se han ahuecado, los deja en blanco sin tinta" (Hernández Cruz, 1987, p. 44). El uso del relieve por medio de los gofrados va a ser una constante en su producción artística.

Según López (2009): “A partir de 1965, Irizarry se distanció significativamente de su producción anterior y comenzó a hacer una serie de grabados “más introspectivos”. En adelante, será notable cuánto influyeron las corrientes neoconstructivistas, minimalistas y geométricas” (p. 80).

A mediados de la década del sesenta, la obra de Irizarry comenzó a moverse hacia la abstracción. “Las primeras obras abstractas, de la denominada *Serie de las cabezas* (1965), guardan [todavía cierta] relación con la figuración; en ellas se percibe el proceso de búsqueda todavía ceñido a la forma de la cabeza.” (Benítez, 1987, p. 20). Samuel Cherson escribe que Irizarry evoluciona hacia la abstracción por medio de la eliminación de rasgos faciales, cosa que ya había comenzado a ocurrir en su última etapa figurativa. Comenta que en estas nuevas estampas aparecen nuevos colores como el color marrón y las burbujas y relieves (en gofrado) que recuerdan a la obra de Arthur Luiz Piza. (Cherson, 1987, pp. 15-18).

La serie Cabezas guarda relación con obras del informalismo realizadas por artistas españoles. En este trabajo puede verse reflejado en las cabezas de Saura o en la serie de las crucifixiones (fig. 60), así como en sus personajes y en algunas composiciones de Millares de los años sesenta, como los *Cuadros* y las sintéticas “cabezas” de Rafael Canogar.

La utilización de la forma de la cabeza como propuesta para desarrollar el lenguaje abstracto, las diferentes texturas y la figura-cabeza abstraída simétrica son características de esta serie. Estos artistas sitúan la figura central, en una composición simétrica. Por otro lado, el uso del relieve y los puntos (en gofrado) en esta serie, pueden deberse a que Irizarry presenció la obra gráfica de Piza, quien desarrolló esta técnica, en una exposición de artistas gráficos brasileños que se celebró en Madrid para el 1965. López (2009) señala que en esta serie, “por su creciente interés por explorar

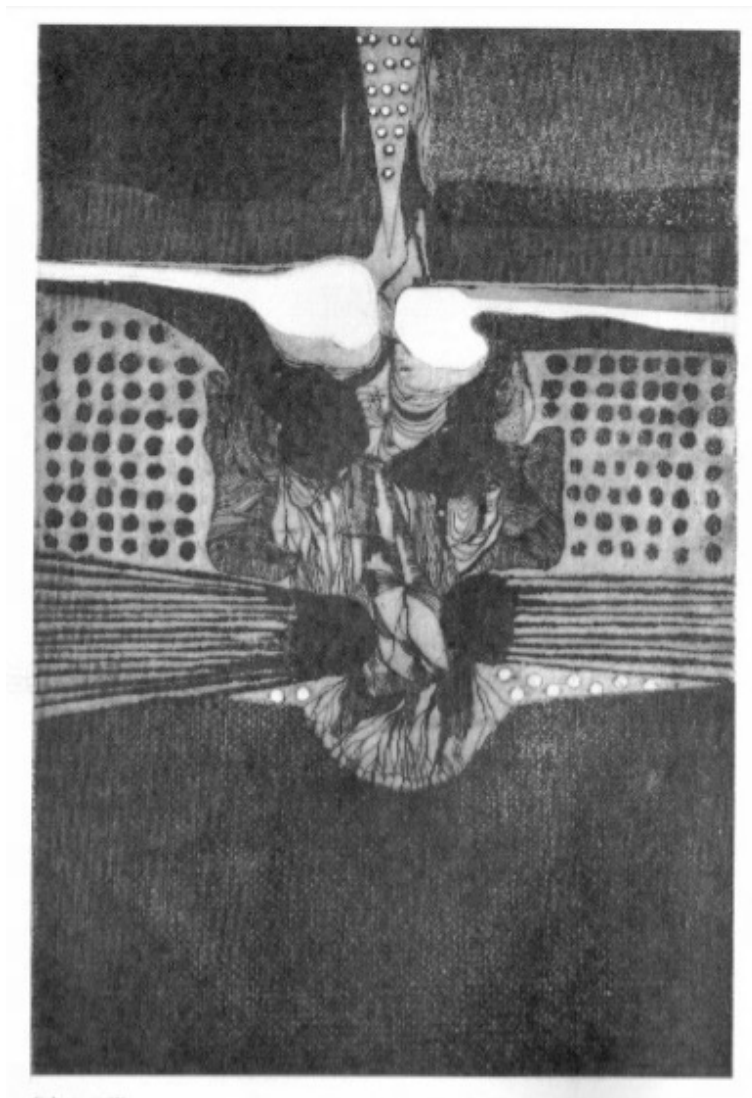


Fig. 62 Marcos Irizarry, "Cabeza IX", 1967, aguafuerte, aguatin y relieve, 49.5 x 31.8 cm.

las posibilidades del medio, le condujo a ampliar su repertorio plástico mediante el tratamiento de la superficie (p. 88).

Irizarry explica lo siguiente sobre la Serie Cabezas:

“Cuando comencé la serie de las cabezas estaba en proceso de dibujar y deformar las figuras para crear un acontecimiento plástico en la estampa. Poco a poco fui eliminando la parte anecdótica de la figura los ojos, la boca o deformándolas para crear un acontecimiento plástico. Al eliminar cosas y al especular más con las formas me surgió la idea de hacer la

serie de las cabezas. La cabeza es una forma casi perfecta, porque es una especie de círculo, de pelota que uno puede manipular y trabajar e inventar sobre ella.” (Biaggi, p. 40)

Como se mencionó en el capítulo anterior, la utilización del negro en la obra de Marcos Irizarry como vehículo de expresión fue una constante hasta mediados de los ochenta. Esto puede atribuirse a su cercanía con el movimiento informalista español y, en especial, a su afinidad con artistas como Saura y Millares. En el arte español, el negro ha sido un elemento simbólico y característico. A lo largo de la historia del arte vemos referencias sobre el uso del negro.

“Cómo un elemento como el color [negro], en la historia del arte español de la segunda mitad del siglo XX, articuló el debate entre dos generaciones: el mito de la España Negra, recreado por los informalistas y el magma colorístico de la generación de los ochenta, encajando estas divergencias entre color y no color como dos estados de ánimo de un mismo país en momentos históricos diferentes.” (Robledo, 2009). “El negro ha jugado un papel determinante en la construcción del imaginario estético de Occidente, expresa el historiador francés de arte Gérard Georges Lemaire, autor del libro *El negro* (2006)”. (Macmasters, 2007).

Desde que a principios del siglo XX Julián de Juderías escribiera *La leyenda negra* y Darío Regoyos —seguido por José Gutiérrez Solana— *La España Negra*, con todas las resonancias que estas incluyen, el color que se ha identificando con la tradición del arte español -o al menos por parte de unos cuantos historiadores- ha sido el negro. Lo veíamos en la etiqueta impuesta por Felipe II en el siglo XVI, en *las Pinturas Negras* de Goya en el XIX, en los sombríos cuadros de Zuloaga y de Solana en el XX, en los *expresivos* cuadros de Saura y de Tapies y en las arpilleras de Millares..., y lo vemos en el “collage” realizado en el XXI por

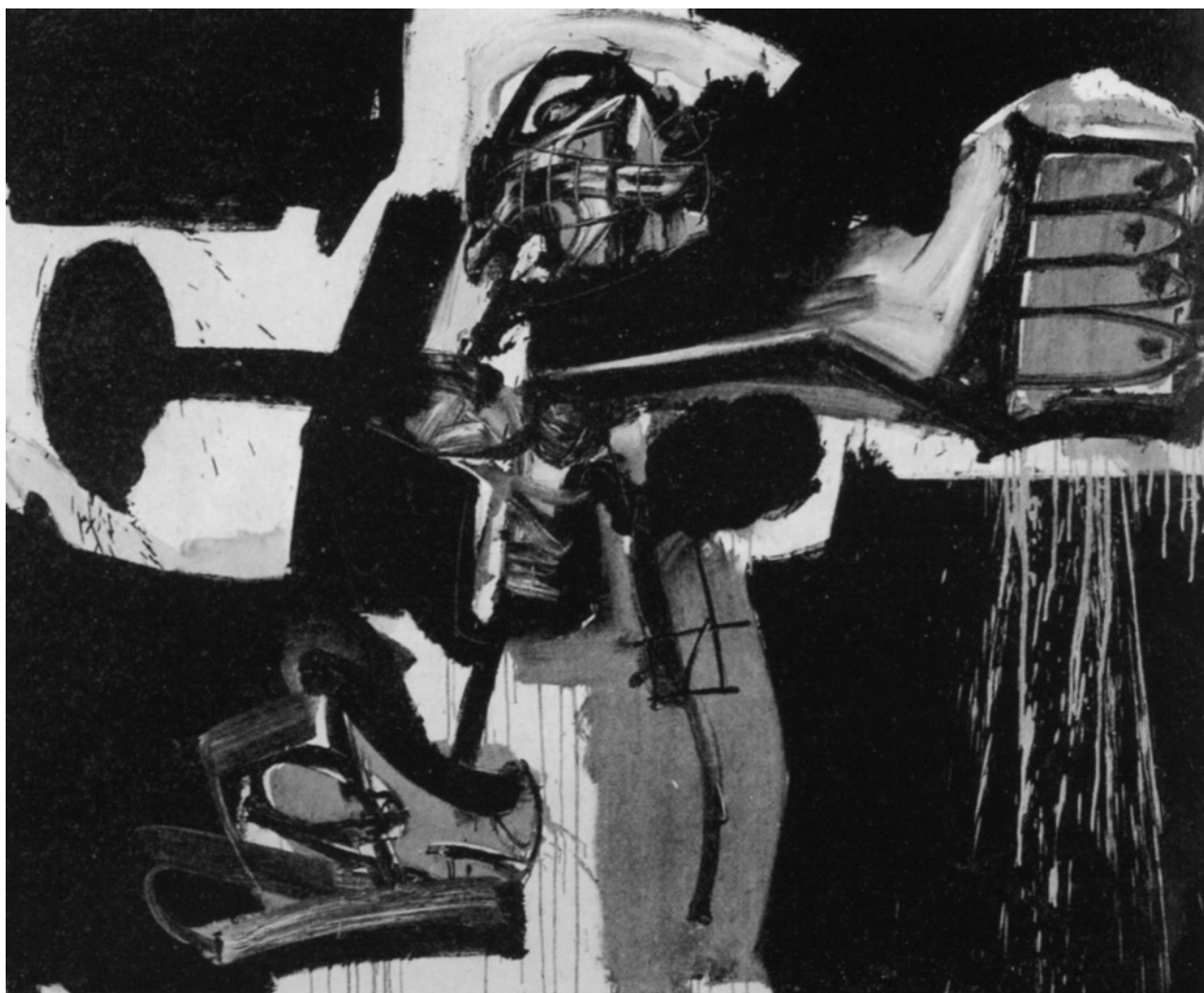


Fig. 63 Pintura de Antonio Saura, s/i.

un artista -en este caso no español (Assab Kassad)- para tratar -acertadamente- un tema español: el de la muerte de los reyes Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet. (Fraile, 2015).

El trabajo de los artistas del informalismo español tiene rasgos de las distintas corrientes del arte abstracto en general (expresionismo americano, lírica francesa, op art, arte concreto o constructivismo). “Por encima de estos rasgos se distingue un sello español que ha sido rastreado por los críticos e historiadores en la pintura de El Greco, Ribera, Velázquez o Goya, en el pensamiento trágico y místico de nuestros poetas y el temperamento, mitad fogoso mitad sobrio, del

carácter español” (Maderuelo, 1997, p. 8). Maderuelo (1997) en esta premisa descifra algunas de las características y referencias artísticas del informalismo español. Lo trágico y místico, temperamento sobrio y fogoso pueden ser características que vemos en las obras de Canogar, Cuixart, Rivera, Saura y Millares. Estas características se ven reflejadas tanto en la primera obra figurativa de Irizarry como en sus obras semiabstractas, entre las que se encuentra la serie de las Cabezas, y más adelante, al adentrarse en obras de carácter geométrico.

Los integrantes del grupo El Paso eran considerados los pintores de la España Negra, puesto que gran parte de sus exponentes utilizó el negro para conseguir mayor dramatismo. El color invadía casi todas las pinturas. En España ocurrió una “ruptura de los artistas españoles de la segunda mitad del siglo XX con el "imperio del color" al considerarlo un sistema "impersonal y estandarizado”. “La pintura de los informalistas era, en la abstracción, una nueva versión de la pintura negra de la España Negra y barroca—piénsese en los retratos de Felipe II de Saura o en los homúnculos de Millares” (Bonet, 1995, p. 37). Con esto vemos reflejado las constantes referencias que tiene la obra de Irizarry con el informalismo español. En su contexto, la sobriedad en el color es un aspecto más del arte de ese momento en España, y se diferencia si lo comparamos con el uso del color tanto en norteamérica como en Puerto Rico, donde la paleta de color es más amplia.

Para Marcos Irizarry "el color es un elemento más dentro de la forma creadora, de la forma creativa. El color es otra forma más del lenguaje de la creatividad del artista", Irizarry explica: "[d]urante mucho [tiempo] yo trabajé en blanco y negro porque no me hacía falta el color, y porque yo pienso que el blanco, negro y el gris es color también... Lo que pasa que el color de los grises y el blanco y el negro es de un refinamiento, quizás, o de un matiz que no llega a todo el mundo." (Biaggi, 1986, p.79).

A finales de los sesenta y principios de los setenta, el arte español se dirigió de la Neofiguración hacia el Arte Pop, luego al Hiperrealismo, hasta llegar al arte conceptual. Los artistas que practicaban el informalismo se acercaron al arte povera, al gestualismo, tal y como ocurría internacionalmente. Todos estos movimientos influenciaron de alguna manera a todos estos artistas.



Fig. 64 Biblioteca de Zóbel en Cuenca en los años setenta. (Obtenida de la tesis de Clavería (2013)).

Por otro lado, está toda la nueva generación de pintores y escultores vascos que se agruparon en el grupo conocido como *Gaur*, creado en Vitoria (1966-1970), que se decantaron más por el arte geométrico y constructivista. Este grupo lo componían Néstor Bausterrechea, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

En 1966, se funda en Cuenca el *Museo de Arte Abstracto Español* en las Casas Colgadas, alrededor del pintor filipino Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984) y junto a los artistas Gustavo Torner y Gerardo Rueda entre otros. Todos estos artistas trabajaron y desarrollaron un lenguaje abstracto geométrico constructivista.

La relación de Irizarry con Miura, lo lleva a acercarse al trabajo de este grupo. Al respecto, Irizarry señala que fue conociendo prácticamente a todos los artistas de Cuenca durante sus visitas

periódicas a Miura. Entre los artistas se encontraban: Fernando Zóbel, Eugenio Sempere, Manolo Millares, Antonio Lorenzo, Luis Muro, Alfonso Bonifacio, Gustavo Torner, Gerardo Rueda y José Guerrero, para mencionar algunos. (Biaggi, 1987, p. 35-36)

En la obra posterior de Irizarry se ven las influencias de este movimiento geométrico. Según Clavería (2013), Mitsuo Miura, en 1968, luego de conocer en la Galería Seiquer a Fernando Zóbel, director del Museo de Arte Abstracto Español y que lo invitó a ver su colección de arte contemporáneo y japonés en Cuenca, fue el origen del posterior traslado de Miura a dicha localidad en 1970 (p. 263). Irizarry viajó, consecuentemente, a Cuenca a visitar a Miura. Como Irizarry explicó y se mencionó, anteriormente, durante sus visitas a esa ciudad estableció contacto con toda la generación de artistas españoles destacados internacionalmente que formaban parte del Museo de Arte Abstracto. Además, como se afirma en la tesis sobre Miura, el establecimiento del japonés en Cuenca tiene importantes repercusiones en el trabajo del artista, como también pudo reflejar el de Irizarry, al tener apertura al arte internacional, “como una ventana al escenario internacional contemporáneo”, a través de la biblioteca de Fernando Zóbel (fig. 64) y el contacto con artistas internacionales. La biblioteca fue un hallazgo para los jóvenes artistas, con publicaciones reunidas sobre arte abstracto y las vanguardias internacionales, que les mostró otro mundo, como las revistas *Artforum* y *Das Kunstwerk*. (Clavería, 2013, p. 404).

Ya para finales de los sesenta, en Puerto Rico, se había formado un movimiento alrededor de la abstracción. Se presentaron exposiciones dentro de la estética abstracta tales como *Arte Estructural* y *Ausencia de Imagen*. Al mismo tiempo se constituyó el *Way Out Group*, con los artistas Rafael Ferrer, Domingo García, Luis Hernández Cruz, Domingo López de Victoria y Carlos Irizarry, quienes llamaron la atención del crítico estadounidense Jay Jacobs, y le adjudicó el nombre en un

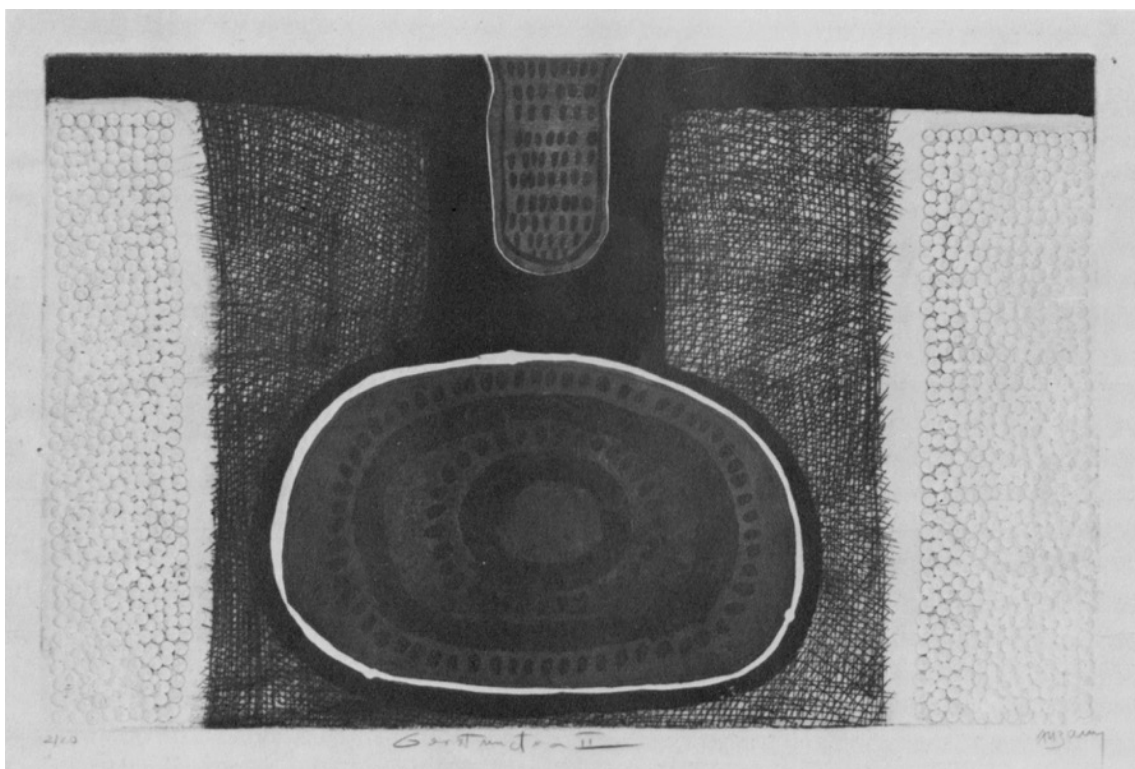


Fig. 65 Marcos Irizarry, "Geo-estructura II", 1967, aguafuerte, aguatinta y relieve (gofrado), 31,8 x 49,5 cm.

artículo que publicó en el 1967 en *The Art Gallery Magazine*. También surgen nuevas galerías privadas que promovieron activamente la abstracción y a los artistas vanguardistas: Galería Colibrí, la Galería Santiago y el Espacio 53, entre otras. La Galería Colibrí, establecida por Luigi Marrozzini, tuvo un rol muy activo entre las décadas del sesenta al ochenta. Presentó obra gráfica de Joan Miró en el 1965 y Marc Chagall en el 1968. Marcos Irizarry expuso su trabajo en esta galería.

VIII.IV. SERIE GEO-ESTRUCTURAS (1967)

La serie *Geo-estructuras* (fig.65), Irizarry la define como una abstracción geométrica, aunque no son formas geométricamente puras (Barradas, p.15), en esta obra pueden verse referencias del

paisaje. Asimismo, se percibe la influencia de los grabados de Arthur Luis Piza, con quién expuso en 1970 en la Primera Bienal de Grabado en San Juan.

El punto de partida en esta serie es el paisaje, todavía en este momento su obra tiene referencias de la realidad, en particular del paisaje, y las formas geológicas. Las transformaciones temáticas y estilísticas de *Cabezas* desembocaron en la serie *Geo-estructuras*, grabados inspirados en fósiles, otros hallazgos pétreos, o que insinúan medusas, óvulos o espermatozoides, además que la forma central marrón, la cual domina la composición, estaba revestida de matices eróticos. (Cherson, 1987, p. 17).

Las *Geo-estructuras* son unas especies de células ovaladas o semillas, que cambian de posición en la imagen, como si las cabezas de la serie anterior se desprendieran del cuerpo-figura. Las formas ovaladas son construidas por distintas capas de texturas, que van desde rayas hasta incisiones, incluido el puntillismo o las formas de los relieves, pero esta vez entintadas. También se observan, franjas de diversos grosores creadas con aguafuente en variedad de tonos o líneas creadas por los espacios negativos en la composición. Estas formas ovaladas casi siempre están depositadas o implantadas en espacios de texturas variadas, que parecen estar encapsuladas y protegidas. La composición continúa simétrica, tanto las *Geo-estructuras*, como la serie de las *Cabezas* están centradas en el plano gráfico (fig. 68).

En el aguafuente *Geo-estructura IV* (fig. 66) de 1967, se puede apreciar cómo la imagen está realizada. En la construcción de la imagen, en las capas sobre capas observamos el trabajo con el medio, el artista deja al descubierto la variedad de técnicas y la repetición del círculo o forma

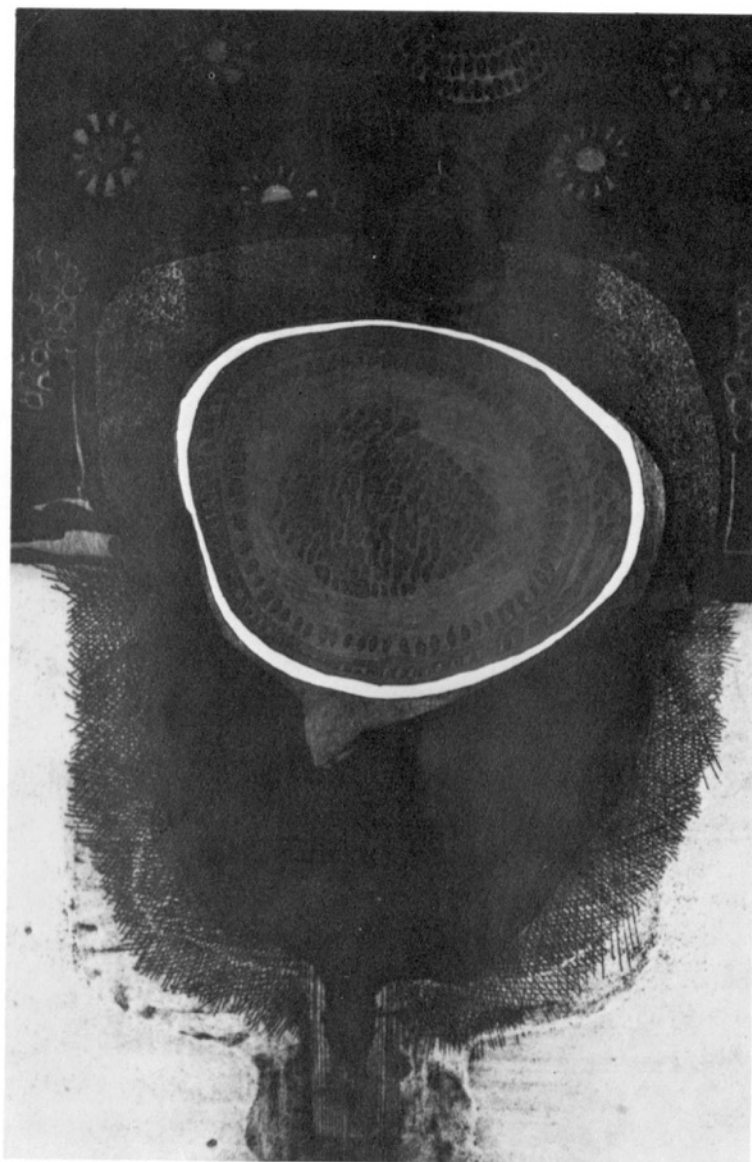


Fig. 66 Marcos Irizarry, "Geo-estructura IV", 1967, aguafuerte, aguatinta y relieve, 49,5 x31,8 cm.

ovalada como figura central. Se utiliza la mordida abierta y las líneas entrecruzadas del aguafuerte para crear la perspectiva y difuminar la forma. Asimismo se observa el uso de la punta seca para crear textura y más tridimensionalidad, con la línea desenfocada aterciopelada. Además se aprecia la utilización del relieve en alguna de las piezas, ya característico en la obra de Irizarry, quien con el gofrado añade más textura y un efecto táctil y tridimensional. Como elementos de la composición,



Fig. 67 Marcos Irizarry, "Catálogo #29", 1968, aguafuerte, relieve y serigrafía. Cubierta original del catálogo Exposición Galería Colibrí.

se aprecian círculos y formas geométricas, como especie de dibujos tribales y, formas o micro formas circulares suspendidas en la composición.

Las composiciones de la serie son dinámicas e interesantes, ya que el peso recae en la parte superior de la imagen, lo que equilibra la composición por la proporción del espacio de la forma con respecto al negativo. En ocasiones, esta forma está sujeta en un "hilo" o estructura más pequeña y el juego entre las partes, casi siempre dos en contraposición, está presente.

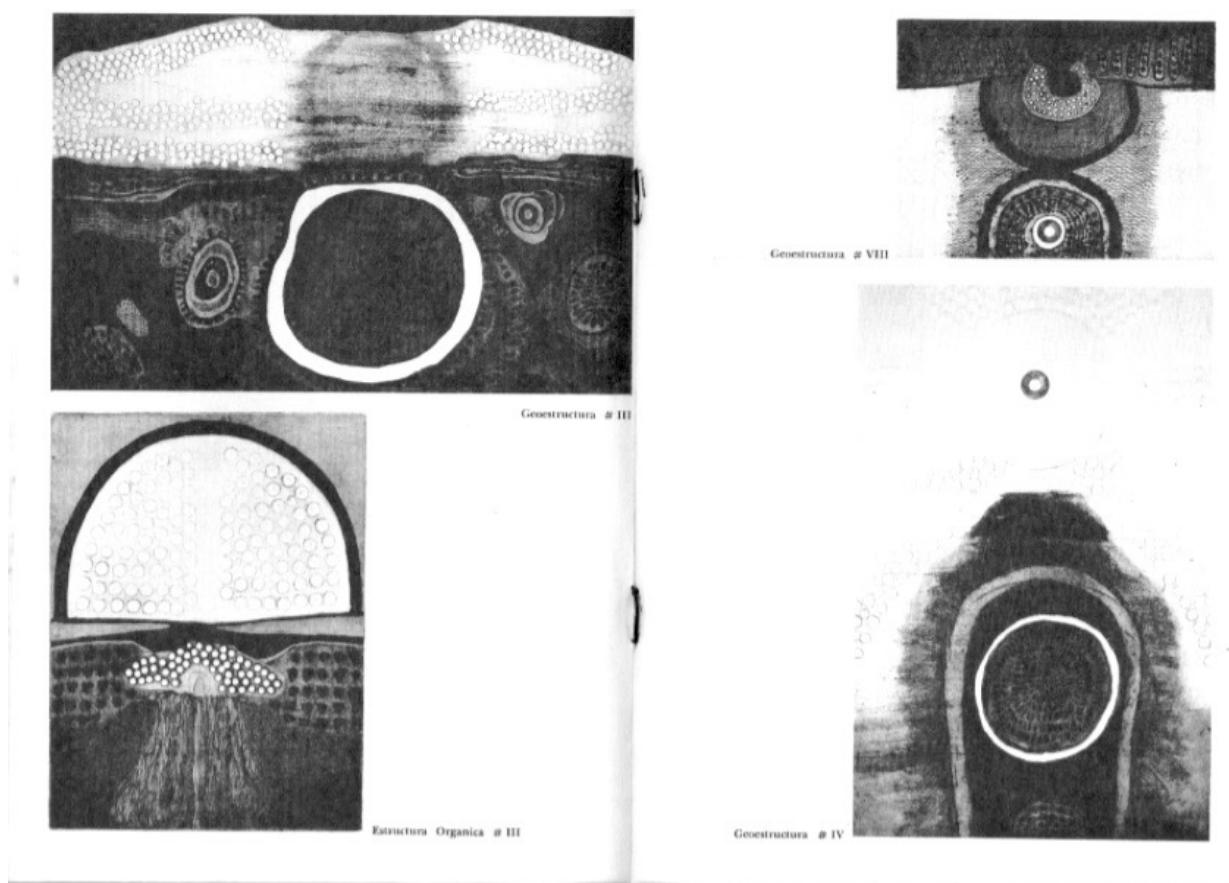


Fig. 68 Catálogo de la Exposición de Marcos Irizarry en la Galería Colibrí en 1968. De izquierda a derecha, "Geo-estructura III", "Estructura orgánica III", "Geo-estructura VIII", "Geo-estructura IV", aguafuertes, aguatinas y relieves, 1967.

En esta serie en concreto, se aprecia la dualidad que tienen las distintas series de Irizarry. Tal pareciera que estas dos formas o piezas se enfrentaran, en una especie de lucha entre dos contrarios. El término geo, puede venir tanto como de geométrico como de la referencia al significado de tierra. Ambos significados guardan relación con la serie de Irizarry.

VIII.V. SERIE ESTRUCTURAS ORGÁNICAS (1967)

Al igual que en las *Geo-estructuras*, en la serie *Estructuras orgánicas* persisten algunas reminiscencias o vestigios del paisaje o de la figura (Benítez, 1987, p. 20). Marcos Irizarry explora,



Fig. 69 Marcos Irizarry, “Estructura orgánica V”, 1967, aguafuerte, aguainta y relieve, 49.5 x 31.8 cm.

a través de los “paisajes” abstractos de la serie *Estructuras orgánicas* (fig. 69), el viaje por tierras aragonesas en 1967. Irizarry comenta que: “Estas surgen de un viaje que hice por Aragón, de Lomo Negro, tierra bastante desértica, seca y con mucha piedra y de arcilla blanca, como blancuzco todo, de una fuerza plástica muy grande. Me acercaba a la abstracción casi total, pero aún partiendo de la figura o del paisaje.” ³⁷

³⁷ Presentación del Catálogo Exposición de Obras Gráficas y Medios Mixtos Recientes de Marcos Irizarry, Palabras de Marcos Irizarry, del 19 de marzo al 10 de abril de 1987, Puerto Rico. Lugar no especificado en el catálogo.

En la obra, Irizarry trabaja "sobre superficies con relieve, utilizando mucho las rayas y calidades para enriquecer estas superficies. El artista señala que "el relieve es con relación al plano, todo el conjunto que facilita la expresión de esa estampa o de ese grabado" (Biaggi, 1987, p. 32).

Hacia 1968, Irizarry regresa a Puerto Rico invitado por Ricardo Alegría para montar el Taller de Grabado en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Este taller ha sido fundamental para el desarrollo del grabado en Puerto Rico y ha formado a una gran cantidad de artistas gráficos del país.

Ese año, Irizarry expuso en el Museo de la Universidad de Puerto Rico (fig. 70). Durante las visitas de Irizarry a la isla, se reunía con el grupo de artistas puertorriqueños en la Galería Colibrí, en el Callejón de la Capilla, [en la Bombonera y en el Patio de Sam], en el Viejo San Juan. La Galería Colibrí constituía, en esa época, el centro obligado de la bohemia y de las tertulias. Todos los



Fig. 70 Cartel de la Exposición "Marcos Irizarry" en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, junio, 1968.

artistas esperaban la visita de Irizarry para el encuentro en esas tertulias. (Hernández Cruz, 1986, p. 44)

Tras su regreso a España, desde Puerto Rico, luego de exponer en la Universidad de Puerto Rico, tanto en el Recinto de Río Piedras como en el de Mayagüez, y en la Galería Colibrí, Irizarry se muda al Escorial y continúa su producción artística. Allí leyó toda la obra de Pérez Galdós y Dostoyevski, como el mismo recuerda. Leía, grababa y paseaba por la montaña. Vivía absolutamente solo. Trabajó durante seis o siete meses un invierno, en ese momento estaba trabajando la serie *Estructuras [orgánicas]* y la serie posterior. (Biaggi, 1987, p. 32).

Desde 1967 al 1969, Marcos Irizarry participa en varias bienales internacionales en Yugoslavia, Polonia, Italia y España, entre otras. Estas exposiciones fueron importantes para su carrera artística, ya que le brindó la oportunidad de exponer en galerías de los distintos países, así de conocer y trabajar con los artistas locales. En Yugoslavia, tras participar en una bienal fue invitado a exponer individualmente en Mala Galerija.

En 1969, Irizarry se muda a Pozuelo de Alarcón junto a Mitsuo Miura, a quien conoció en el Taller Libre en el Aula de grabado. Es en este taller donde comienza su viaje abstracto. La influencia de Miura en la obra de Irizarry no ha sido aún estudiada a conciencia. Ambos artistas trabajaban la abstracción, “eran trabajadores inagotables y la convivencia entre ambos fue bastante positiva tanto en el ámbito personal como profesional” (Clavería, 2013, p. 267). Miura desde el comienzo de su carrera toma como principal referente el arte americano (p. 377) y cuando abandonó las referencias figurativas se decantó por una abstracción geométrica. En el capítulo IX, se revisarán las

aportaciones, influencias y puntos de encuentro en la obra de ambos y si el trabajo al compartir taller, enriqueció la obra de ambos artistas.

La década del setenta se inicia con un gran acontecimiento. La *Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe* premió el grabado a color en relieve de Marcos Irizarry, *Forma II* (fig. 71). Con esta importante distinción, Puerto Rico reconoció el trabajo arduo y consistente del artista. Para Irizarry este premio significó un reconocimiento muy importante, un apoyo de su país y un incentivo para continuar trabajando, lo que reconoció al decir: "moralmente me sentí muy contento de proseguir mi trabajo" (Biaggi, 1987, p. 32).

Las bienales tienen una función importante, y más en esos años, ya que reúnen a los grabadores, en este caso, de Latinoamérica y del Caribe. Asimismo, constituyen una oportunidad para mostrar las corrientes artísticas del momento, se organizan exposiciones, actividades y otorgan reconocimiento al trabajo de los artistas, esto ocurre dentro de los circuitos artísticos.

Irizarry, en esa ocasión, además de exponer,

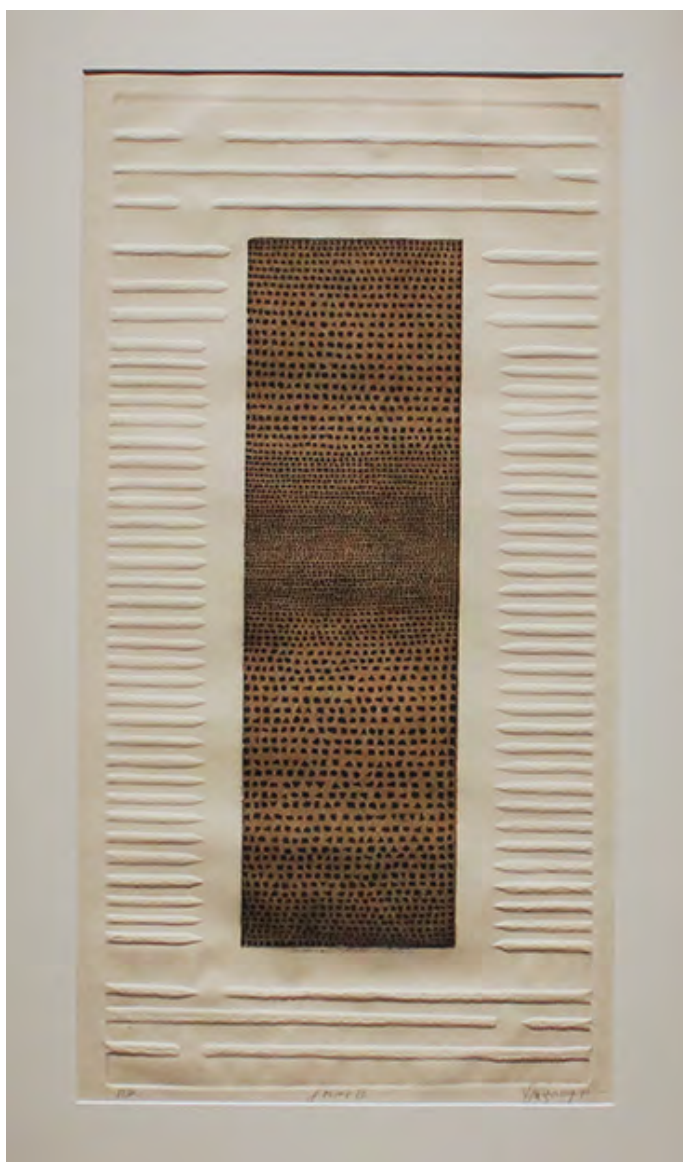


Fig. 71 Marcos Irizarry, "Forma II", 1970, aguafuerte, aguatinata y relieve, 49,5 x 31,8 cm.

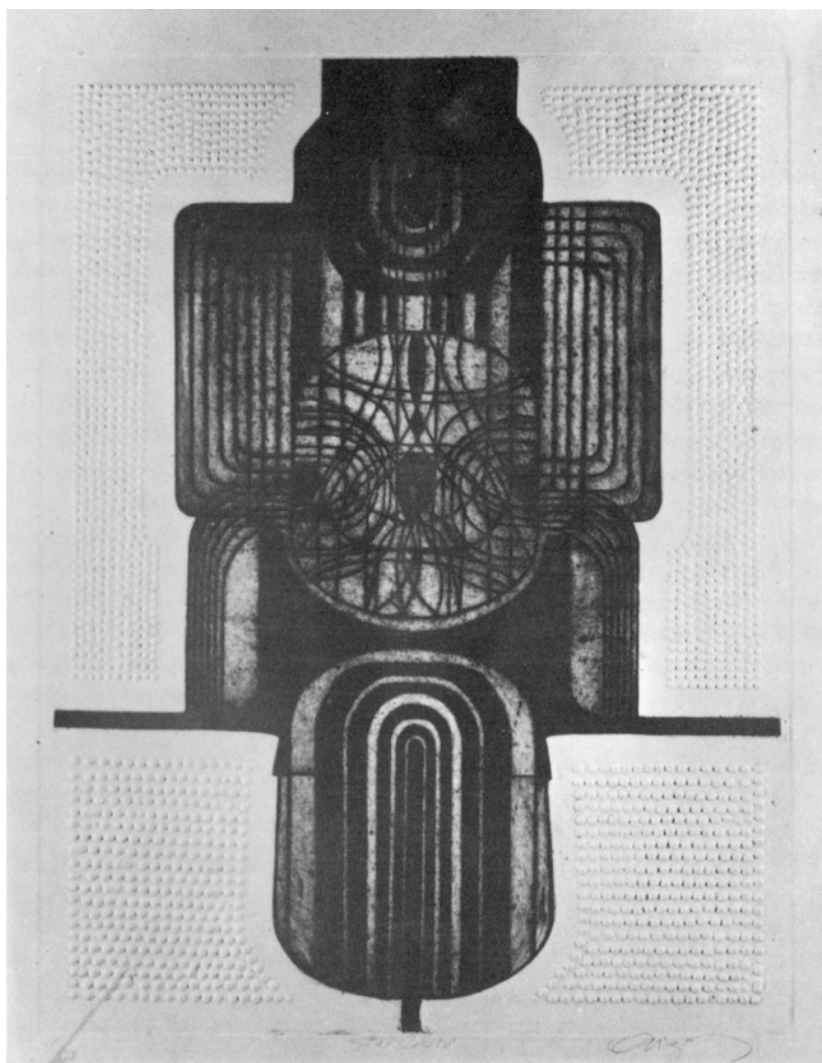


Fig. 72 Marcos Irizarry, "Serie Colibrí", 1970, aquafuerte y relieve. 64,8 x 49,5 cm.

estableció contacto con la obra y los grabadores, Arthur Luis Piza, Jesús Rafael Soto, Luis E. Camnitzer, Liliana Porter, Antonio Seguí y Omar Rayo, entre otros.

VIII.VI. SERIE COLIBRÍ (1969-1970)

En *Colibrí* (fig. 72) se observa una evolución de las formas orgánicas y de las formas ovaladas. A partir de 1969, la obra se aleja completamente de las referencias figurativas. Barradas califica esta

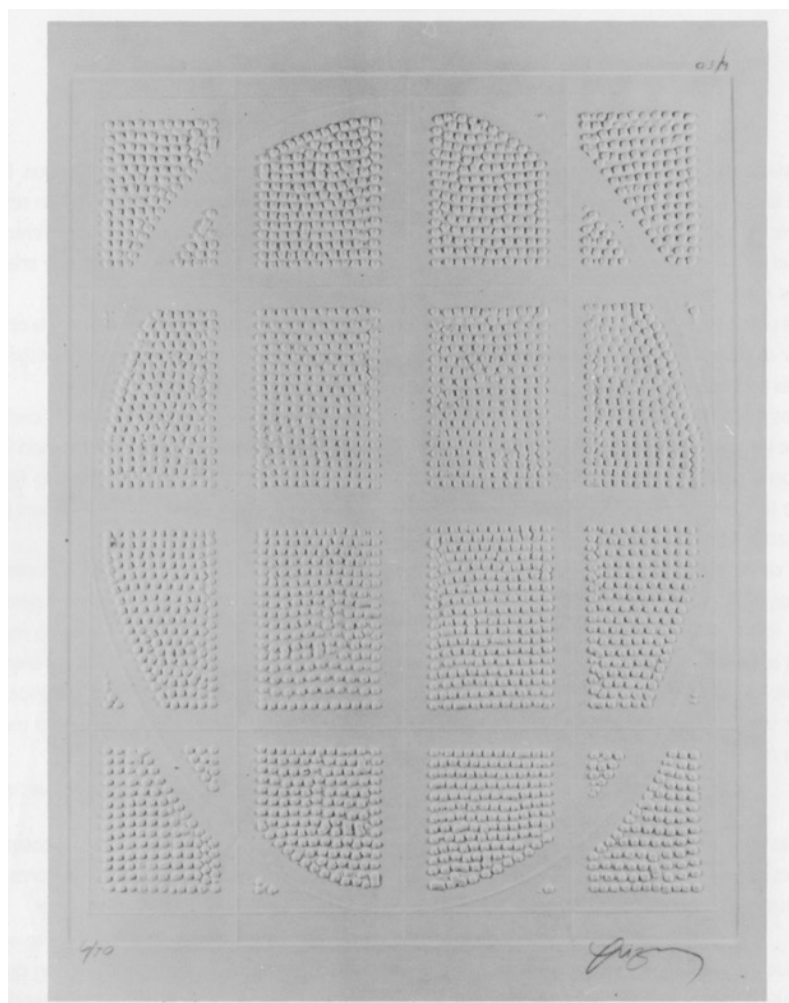


Fig. 73 Marcos Irizarry, “Serie Colibrí”, 1970, aguafuerte y gofrado.

serie como abstracción orgánica. Por estos mismos rasgos, nunca llega a ser catalogada dentro de otras estéticas abstractas, como la geométrica o el arte óptico. “Siempre en sus imágenes aparecen tonos o recuerdos orgánicos que evidencian la persistencia transformada de la figura humana y la referencia del paisaje” (Biaggi, 1987, p. 34).

Aunque lo orgánico en la obra de Irizarry guarda relación con elementos referentes, en esta serie el artista se adentra en la abstracción pura, trabaja el blanco sobre blanco, con lo que innovó y evolucionó hacia la abstracción (fig. 73). Elimina el negro y la línea negra que delimita áreas,

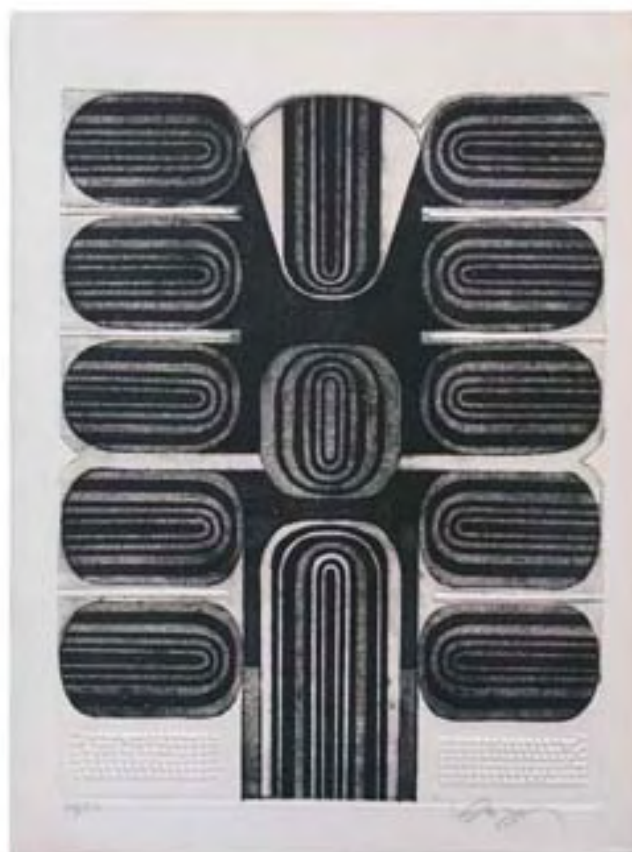


Fig. 74 Marcos Irizarry, 1969, Sin título (Serie Colibrí o C'an Covas), 76.2 x 55.8 cm.

aunque más adelante los retomará. Irizarry, además de continuar la experimentación con el relieve, comienza a trabajar con la matriz sin entintar, descubrió los efectos de las sombras y volúmenes que se crean cuando se estampa el gofrado en el papel. El artista reflexiona y añade: "La realización de ritmos, silencios en blancos, el restringir el color al mínimo para llegar a contar aquellos acontecimientos con un mínimo de palabras y procurar con un lenguaje rotundo aquello que era para mí lo más importante." (Biaggi, 1987, p. 34).

En este punto, descubrimos una de las interrogantes del estudio. ¿Cómo Irizarry se adentra en la abstracción? El instante en que los aspectos formales, plásticos y estéticos dominan sobre lo anecdótico y referencial. La pugna que existió en series anteriores entre la semi abstracción, el



*Fig. 75 Marcos Irizarry, Sin título, 1969, aguafuerte, aguatinata y relieve.
(Por la fecha de realización podría ser de la Serie Colibrí o comienzos de la Serie C'an Covas, aunque en esta última serie, Irizarry añadió los colores marrón y plateado como aparece en la imagen.)*

expresionismo y lo orgánico, fue resuelta hacia una abstracción, en la que prevalecieron las formas y los valores puramente plásticos. De esa manera, Irizarry eliminó lo superfluo y lo sustituyó con formas y cualidades más cercanas a la abstracción que a lo figurativo.

El aguafuerte *Sin título* (fig. 76) que forma parte de la Colección Esso Standard Oil Company, presenta dos formas contrapuestas. En lo que podría representar un diseño tipográfico o un lenguaje secreto de símbolos, aparecen formas que conectan unas con otras. Se trata de bloques o formas negras y marrones, densas, de apariencia fuerte, semigeométricas, en las que predomina lo ovalado. En estas series, tanto el positivo como el negativo juegan un papel importante en el diseño. El

relieve ocupa zonas amplias y se crean niveles, ya no son solo círculos o hendiduras pequeñas. Aquí el relieve envuelve a las formas, además, en esta ocasión, las líneas que dibujan los contornos y contrastan con las formas, son blancas logradas con el relieve en el papel.

Irizarry descubre el lenguaje abstracto puro trabajando en su taller, experimentando con nuevas técnicas, nuevos lenguajes, y múltiples variaciones en sus series. El artista lo explica: "La realización de ritmos, silencios en blancos, el restringir el color al mínimo para llegar a contar aquellos acontecimientos con un mínimo de palabras y procurar con un lenguaje rotundo aquello que era para mí lo más importante. El lograr liberarme de la esclavitud de la anécdota y lo anecdótico me permitió sumergirme en aquellos mundos profundos y anchos de las formas rotundas de los ritmos, de los blancos sobre blancos en relieves, movimientos contenidos a seguir descubriendo ritmos casi de forma automática me dio el gran placer de buscar y encontrar aquellas cosas que se convertían en aventura plástica. Ese es el motivo de la abstracción en mi obra" (Biaggi, 1987, p. 34).

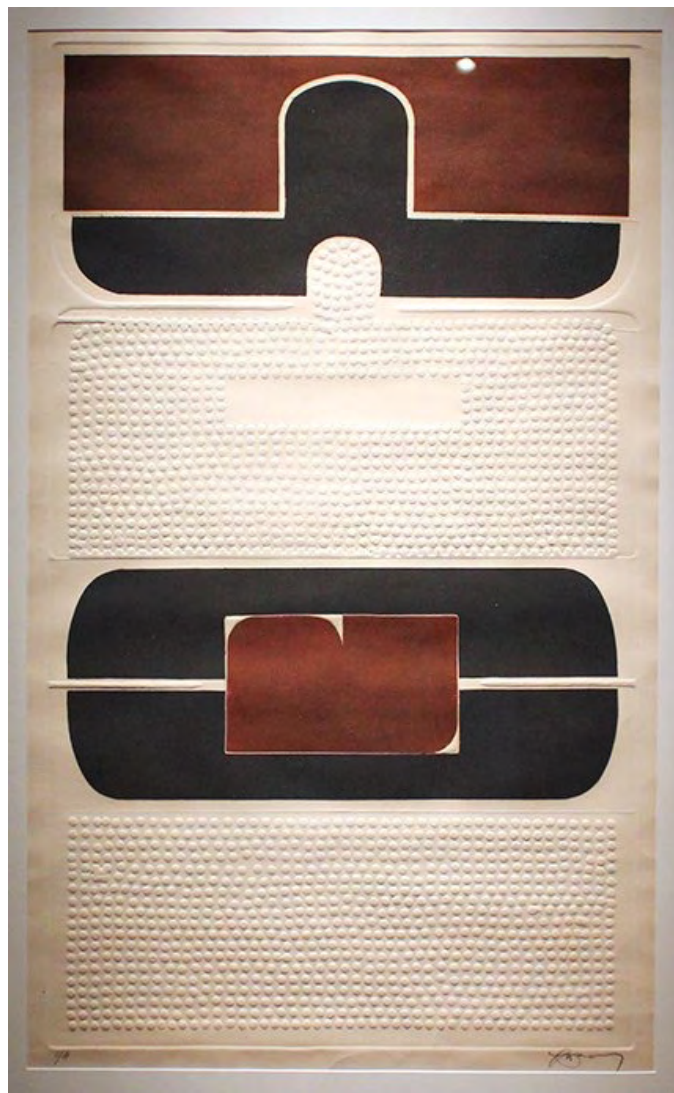


Fig. 76 Marcos Irizarry, Sin título, (podría ser de la Serie Colibrí), 1970, aguafuerte, aguatinta y relieve, 77 x54 cm.

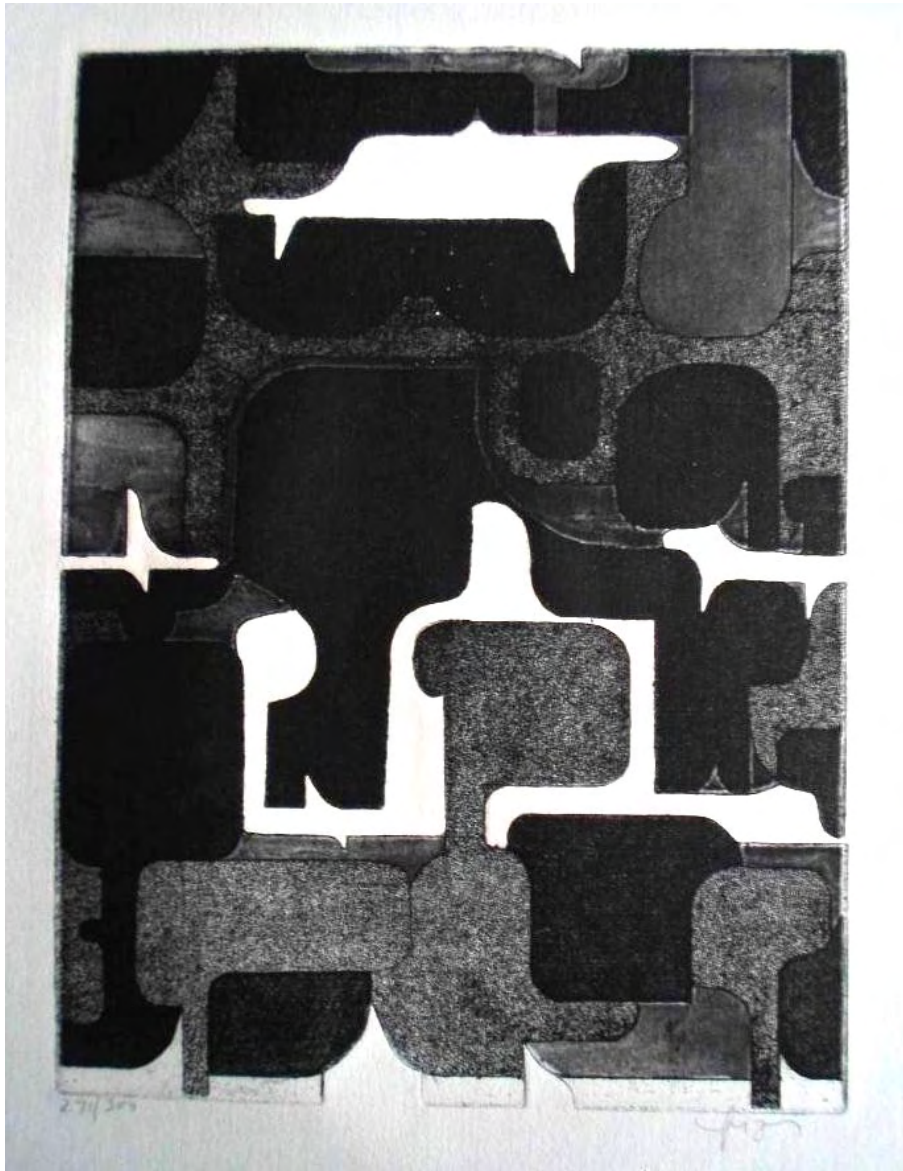


Fig. 77 Marcos Irizarry, Sin título, "Serie C'an Covas, 1972, aguafuerte y aguatinata, 40 x 30 cm.

Marcos Irizarry afirma que su entrada en la abstracción fue lenta y paulatina. El movimiento de la Nueva Figuración, en el que estaban envueltos los artistas, heredaba de alguna forma las enseñanzas técnicas y una parte del lenguaje de los movimientos abstractos, sobre todo, del informalismo y del expresionismo.

Además de la diferenciación, aparentemente insuperable, que persistía entre la abstracción y la figuración, tanto el lirismo (gestualismo) como el geometrismo abstracto eran considerados

incompatibles en el mundo del arte de esa época. La tensión entre estas últimas dos fuerzas llevaría a numerosos artistas abstractos, críticos e historiadores de arte a argumentar ampliamente tal contradicción. Se ha hecho mención de esta controversia porque al analizar las abstracciones realizadas por Marcos Irizarry a mediados de los setenta es posible apreciar cuánto afán ha puesto el artista en fusionar o establecer balances entre ambas fuerzas contrapuestas, dentro del campo de la abstracción (López, 2009, p. 107).

La obra correspondiente al periodo de 1970 al 1972, está compuesta por las series Colibrí, Pozuelo de Alarcón y C'an Covas (figs. 72-78). Resulta complicado referirnos específicamente a una serie o a otra, ya que los grabados, en su mayoría no están identificados con títulos. Solo los podemos situar por las fechas. Según se desprende de los catálogos de las exposiciones o publicaciones de la época consultados, entre los que se encuentran la III y IV Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe, se puede saber que Irizarry participó con aguafuertes y relieves realizados en esos años (fig. 77 y 78).

VIII.VII. SERIE C'AN COVAS (1972)

C'an Covas es la casa-taller donde residió Irizarry en San Miguel, Ibiza. En 1971 Irizarry se traslada a Ibiza. Las composiciones en esta serie, son bastante simétricas, ya lo hemos visto como constante en su obra. La impresión que nos deja es tal como si la forma se dividiera en dos, por la repetición de elementos donde predominan las formas redondeadas, ovaladas y orgánicas. Al observar la evolución de estas formas, las mismas se complican al pasar el tiempo y se convierten en composiciones más cargadas y rebuscadas (fig. 78). En este periodo hay una multiplicidad de variaciones de estas formas, como si hubiese usado retículas, patrones, máscaras o plantillas.

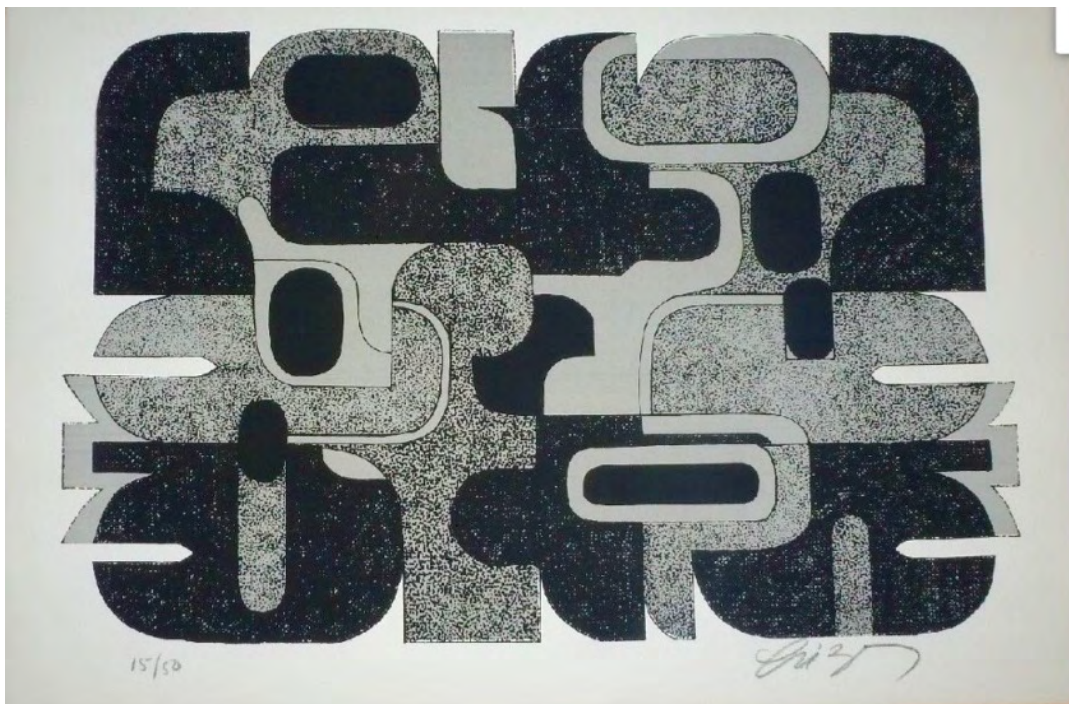


Fig. 78 Marcos Irizarry, Sin título, “Serie C’an Covas”, 1972, aguafuerte y aguatinata, s/m. Grabados similares a este aparecen en el Catálogo de la Exposición “The rhythms and patterns of Marcos Irizarry” en la Galería Cayman de Nueva York en 1984.

Marimar Benítez (1987) señala que las formas sencillas y ovaladas de *Colibrí* crecieron hacia una mayor complejidad en *C'an Covas* (fig. 77 y 78) y que en la siguiente serie, *Pozuelo de Alarcón*, resume su producción anterior, como también se vislumbra la futura evolución de su obra (p. 20). Por otro lado, Samuel Cherson (1987) se refiere, sobre el conjunto de estampas de este periodo, como composiciones muy intrincadas, de formas y líneas sinuosas que formaban ritmos muy complejos (p. 17).

VIII.VIII. SERIE POZUELO DE ALARCÓN (1971-1972)

Los títulos de las series, parten de los lugares donde Irizarry vive y desempeña su labor. En esos años, el artista residió en un pueblo cercano de Madrid llamado Pozuelo de Alarcón en donde



Fig. 79 Marcos Irizarry, Sin título, 1973, aguafuerte y aguainta, 31.2 x 24.8 cm. (Puede formar parte de la “Serie Pozuelo de Alarcón”, o estudios para la “Serie Mural”).

compartió casa y taller con Mitsuo Miura. Otras series que hacen referencias a lugares significativos de su vida son Colibrí, por la galería puertorriqueña donde expuso sus primeras series, C'an Covas, la casa donde reside en Ibiza, o Bustar Viejo, pueblo de Madrid donde vivió y compartió con otros artistas por una temporada.

Marcos Irizarry cuenta, que en Pozuelo tuvo contacto con muchos extranjeros y españoles que venían de paso, traían nuevas músicas y formas de pensar. “En este pueblo habían pequeños chalets,

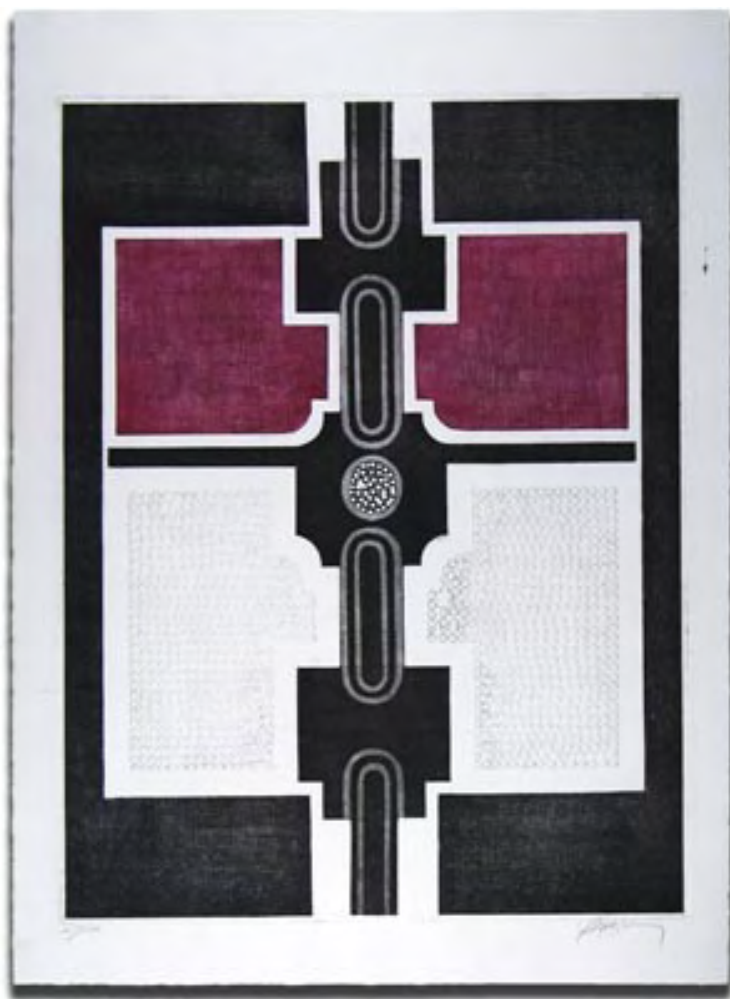


Fig. 80 Marcos Irizarry, Sin título, s/f, aguafuerte y relieve 76.2 x 55.8 cm.

había toda la cosa nueva de la vida en el campo, de la vida de comunidades, todo el movimiento liberador de los “hippies” de los años sesenta “ (Biaggi, p. 35).

Según Benítez, la serie *Pozuelo de Alarcón* es de las más logradas del artista. Ella parece resumir el camino recorrido, y a su vez, un atisbo de la futura evolución de su trabajo. Como dato de interés, la crítico comenta de la coincidencia de formas de esta serie con las obras de su contemporáneo Luis Hernández Cruz, aunque son menos precisas y más orgánicas, y con las de López Dirube, que se pueden apreciar formas similares. (Benítez, 1987, p. 20).

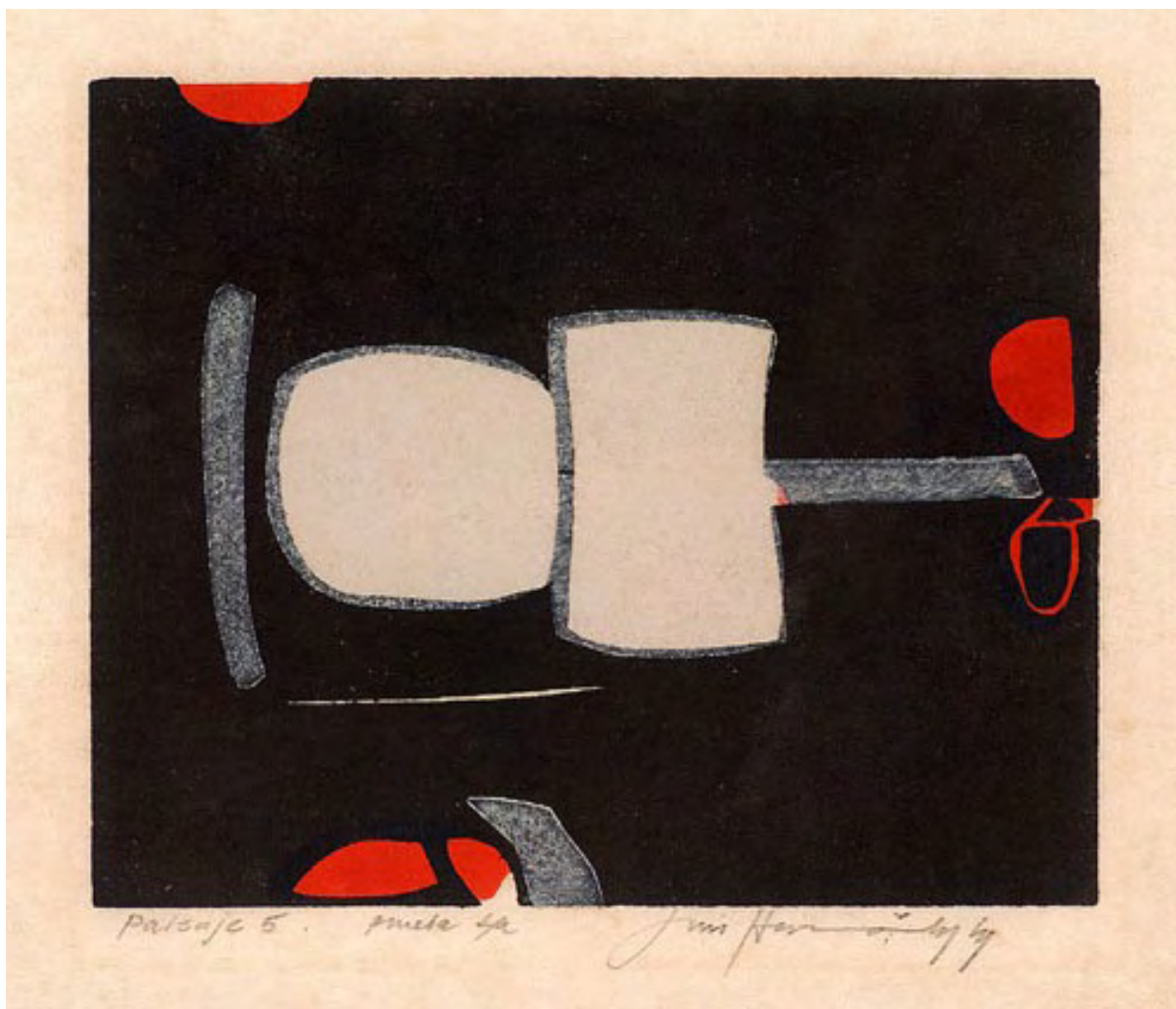


Fig. 81 Luis Hernández Cruz, "Suite 14 paisajes", 1969, grabado en linóleo, 22,22 x 31,75 cm.

La obra de Marcos Irizarry y Luis Hernández Cruz (fig. 81) en ocasiones convergen en estructura formal, construcción de la imagen y composición. Hernandez Cruz construye estructuras insertadas orgánicamente unas con otras, como el efecto de los puzzles (rompecabezas). En algunas series de Irizarry de esta época puede observarse esta conjunción de formas que se conectan, se complementan y encajan perfectamente.

"El tipo de abstracción que practicó en Pozuelo de Alarcón provino de su convencimiento de que todo lo que quería "contar sobre la plancha", lo podía hacer sólo con el blanco, negro y gris,

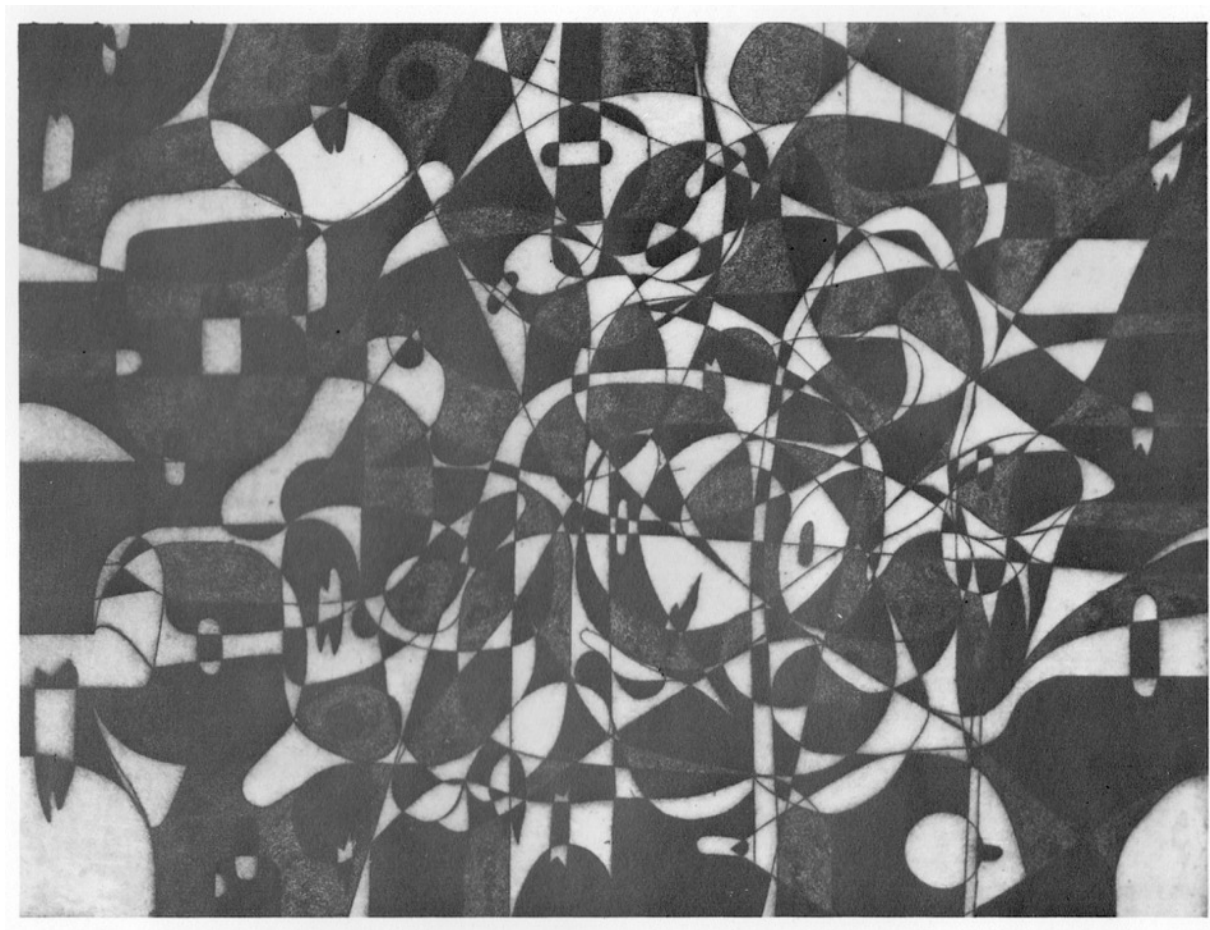


Fig. 82 Marcos Irizarry, “Serie Mural”, (detalle) 1974, aguafuerte, s/m.

llegando al “máximo de simplicidad de la técnica” (Biaggi, p. 39 en López, 2009, p. 99). Tanto en *Cán Covas* como en *Pozuelo de Alarcón*, Irizarry trabaja las formas y el espacio planos, aunque algunas zonas las diferencia con texturas, la imagen es plana. Utiliza casi siempre el negro combinado con algún otro color sobrio, ya sea marrón, malva o plateado.

VIII.IX. SERIE MURAL (1974)

La serie *Mural*³⁸ de 1974 consta de grabados de gran escala (que miden 2 m 10 cm x 6 m 42 cm).

³⁸ De lo que se tiene conocimiento, existen cinco ejemplares del *Mural*: uno fue adquirido por la Compañía de Turismo de Puerto Rico en 1991, otro es parte de la Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña y los restantes pueden encontrarse en Madrid.

Esta obra impacta por su tamaño monumental y consta de impresiones múltiples montadas en una especie de puzzle, adherido sobre tela. Son muchos grabados unidos para formar la imagen de gran formato. El estilo es cercano a las formas (biomórficas) y las composiciones de Joan Miró, al arte “Op” de Victor Vasarely (Benítez, 1987, p. 20) y de otros artistas geométricos, concretos y cinéticos europeos. Miró se convertiría en una referencia estética y ética del informalismo. Como lo confirma Jiménez-Blanco (1999): “en esta búsqueda de antecedentes, el gran héroe y ejemplo a seguir sería Joan Miró. Este artista, afincado desde 1942 en Mallorca, no solo era admirado como héroe de las vanguardias históricas parisinas: para los artistas jóvenes que buscaban nuevos horizontes en España de la posguerra, Miró era también el ejemplo ético por su posición contraria al régimen de Franco” (pp. 70-71).

Irizarry, en esta serie, lleva al grabado a un escalón más al proponer un gran formato, poco común en ese momento en la gráfica, impulsando el grabado al mismo nivel que la pintura. Barradas (1987) comenta que los artistas proponen grabados de gran tamaño ya que quieren rescatar la gráfica de la posición subordinada, ante la visión de que es un medio menor y barato.

El trabajo modular, en esta serie, le permite ampliar y abrir un abanico de posibilidades distintas. En series anteriores, cuando se observa la evolución de la imagen o las múltiples variaciones formales, se entiende este principio. En el *Mural*, el artista se reinventa y se expande, se permite recomponer con más de una imagen, como si fueran muchos grabados en uno. Barradas señala que es otra práctica que Irizarry propone, “la construcción de piezas de gran tamaño a base de grabados independientes que se combinan para adquirir dimensiones de mural. Mientras artistas gráficos como Jim Dine o Anselm Kiefer retocan sus grabados o xilografías para formar nuevas piezas a través del “collages” de otras partes. Irizarry, respondiendo a la misma necesidad de redefinir los

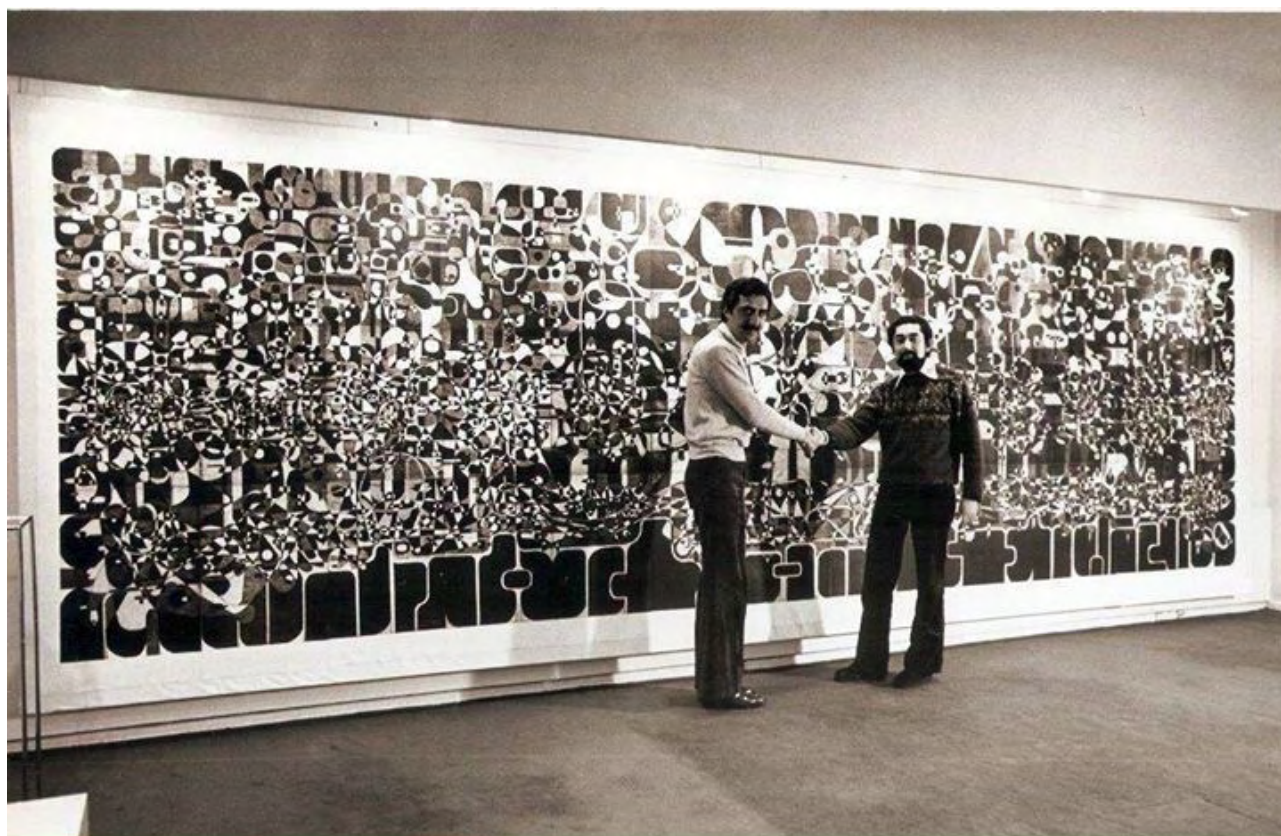


Fig. 83 Marcos Irizarry (derecha) junto a la pieza “Mural”, 1974.

alcances de la gráfica en nuestros días, crea piezas de tamaño heroico sumando piezas individuales” (Barradas, 1987, p. 16).

Mural, (fig. 83) es una de las obras más significativas e impactantes, al reflejar gran parte de las cuestiones y planteamientos formales que Irizarry investiga y desarrolla a lo largo de su producción gráfica. Al ser esta obra una de las más reseñadas y analizadas por críticos e historiadores, Bonilla Norat (1978) la define como “barroquista”, en donde se repiten formas orgánicas que establecen ritmos sensuales y juego de penetraciones (p. 10). Asimismo, Cherson (1977) apunta que en este enorme grabado hay mucho control técnico y que, a pesar de su erotismo, un carácter clásico unifica la composición (p. 53). De Tolentino (1986) señala que el *Mural* “es una pieza maestra en el conjunto, por lo virtuoso de la técnica, la ‘escritura’ de las formas, el ritmo interno, la pluralidad



Fig. 84 Marcos Irizarry, Sin título, “Serie Mural” (detalle), 1974, aguafuerte, 2.10 m x 6.42 m.

de lecturas que provoca” (p. 14B). Como también, Tió (1987) añade que esta serie “presenta la fusión de un entrelazado de formas orgánicas, que se abren y cierran en el espacio fluyendo continuamente. Es un infinito enlazado cuya base de formas negras sugieren letras indescifrables. Sobre este texto no textual se mueve sin límite la forma” (p. 85). Por último, García Gutiérrez (1996) en el libro *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*, añade un dato relevante, “Irizarry crea, a partir de los años setenta, una serie de grabados murales de extraordinario mérito técnico y plástico (las series Mediterránea, Bustar Viejo y Maricao), que hacen referencia a la polaridad geográfica

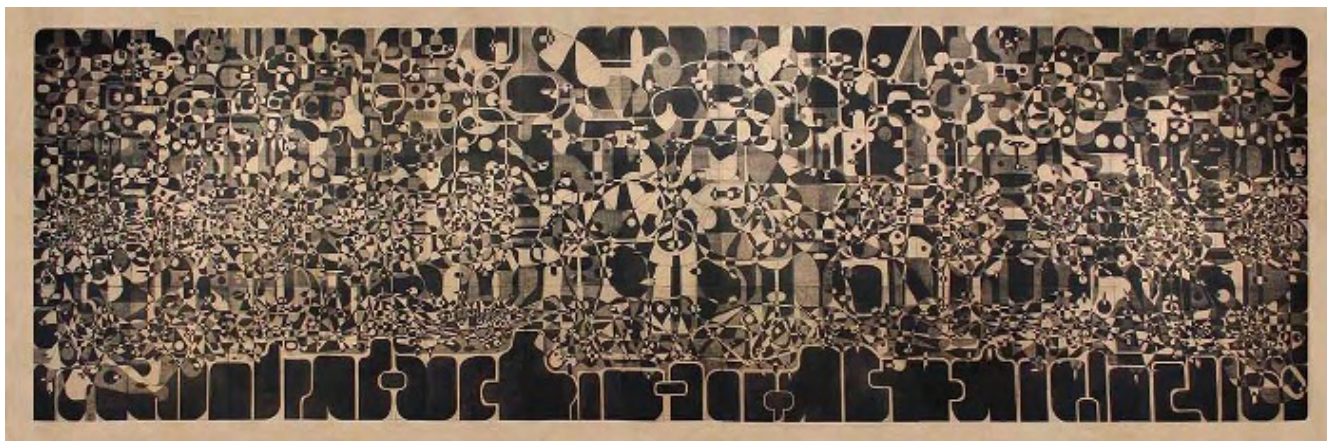


Fig. 85 Marcos Irizarry, Sin título, “Serie Mural”, 1974, aguafuerte, 2.10 m x 6.42 m.

que rige su vida y su arte y señalan camino a su pintura de los últimos años” (en Sullivan ed., p. 129).

En las series de la década de los setenta, una de las características distintivas es la unión de lo geométrico y lo orgánico, esa aparente contradicción, hace que la obra de Irizarry sea singular dentro del arte abstracto. Irizarry fusiona y logra un balance entre ambas formas contrarias. Pocos artistas llegan a unir esas dos vertientes de la abstracción y esto puede ser un nexo de unión entre ambos contextos (entre el expresionismo abstracto, lírico, orgánico y la abstracción geométrica, cinética, constructiva). Sobre este particular, López (2009), señala “que la obra que mejor representa el punto de mayor equilibrio entre estas fuerzas contrarias fue su mural gráfico de siete metros” (p.108). Por otro lado, Ángel Crespo (1988) hace referencia a la “síntesis de las formas estáticas y fluctuantes” (p. 6).

Según López (2009):

Un número considerable de grabados de Marcos Irizarry de los setenta, incluso de los ochenta, se sitúa en un espacio intermedio entre geometrismo, cinetismo, constructivismo y

abstracción lírica (o expresionista), pero es en el mural de los siete metros donde se hace más evidente hasta qué punto las cuestiones conceptuales y estéticas heredadas de algunos de éstos llegaron a fundirse (pp. 113-114).

La obra *Mural* y los grabados de esa época tienen referencias de la música, la armonía y del ritmo. Irizarry ya vivía en Ibiza y allí tuvo contacto con el sufismo, la música y la filosofía oriental. A esto hay que añadir que su pareja era, en esa época, Rebeca Smith, un músico. Marcos Irizarry abunda sobre este tema y narra lo que significó para él vivir en Ibiza: “Conocí gentes de diversas clases y condición, gente envuelta en movimientos orientalistas. Había unos que eran del “sufí”... me envolví en aquella filosofía. La música en mi casa, la Isla en sí, los paseos por el campo, por el mar; el bucear y mirar por debajo del agua... Todo eso me influyó dentro de mi nueva forma de hacer, sobre todo en ese gran mural; ahí fue donde hice la obra grande de los siete metros, fue como una expresión de ritmos, musicalidad sorda, una musicalidad visual, el ritmo como forma de música. Ese momento fue lo más importante que me ocurrió en la isla” (Biaggi, 1987, p. 35). Marcos Irizarry en Ibiza “[b]uscaba encontrar lo que llamaría “nuevas formas de pensar”, tanto por como era la vida de campo, la vida en comunidad, y todo alrededor de los “movimientos orientalistas” (Biaggi, 1986, pp. 35 y 46).” Irizarry conversó con Marimar Benítez (1983) y expuso que tanto en Madrid como cuando iba de visita a Puerto Rico, tenía tantas distracciones que no podía trabajar y por esta razón se decidió mudar a Ibiza en 1970, ya que allí se podía aislar a trabajar (p. 37).

Hernández Cruz (1986) relata sobre este periodo en la vida de Irizarry, de la siguiente manera:

En la década de los setenta conoce a Rebeca, la que tocaba el laúd, la vihuela y la guitarra.

Son años de música medieval. El idilio le hace interesarse en formas rítmicas y en filosofías

orientales como el sufismo. El grabado se le torna bicolor, marrón y negro, y la forma más orgánico-abstracta. Al final de la década redescubre el color, un color nuevo para sus aguafuertes. Matiza con el negro, logrando unas cualidades casi pictóricas. La forma se ha geometrizado en un ritmo que la ablanda. Trae sus obras a Puerto Rico al Museo del Grabado del Instituto de Cultura Puertorriqueña (pp. 44-45).

VIII.X. SERIE ORIGAMI (1970-1975)

Entre el 1970 -1975 Irizarry experimentó con la técnica del grabado y realizó unos objetos de papel, que llamó *Origami* (fig. 86). De esta experimentación, el propio Irizarry explica “que fueron una búsqueda más de expresión en el mundo del grabado. Trataba de romper el plano y convertirlos en objetos. Me interesaba mucho la escultura, y salir del plano bidimensional” (Biaggi, 1987, p. 36). También realizó para esa época unas series de pinturas con relieves sobre madera, lo que demuestra la necesidad del artista por innovar y de buscar nuevos lenguajes.

Los *Origami* son una de sus primeras experimentaciones tridimensionales, en las que mezcla el grabado y lo convierte en formas



Fig. 86 Marcos Irizarry, “Serie Origami”, aguafuerte, 1970- 1975, medidas variables.

geométricas en distintos formatos. El artista explica que respondía a una necesidad que tenía, "de salir de ese plano dentro de la pared, de buscar una tercera dimensión" (p. 36). Estas series las expuso en la Galería Egam en Madrid junto con unos tapices que mandó a hacer y el mural grande de siete metros.

VIII.XI. SERIE RÍTMICA (1974)

Rítmica es la serie donde el artista mezcla lo estático del geometrismo con el ritmo y el movimiento de las formas orgánicas. Irizarry "vuelve a emplear con gran interés la línea como definidora del área o el volumen" (Barradas, 1987, p. 15).

Irizarry explica que en el *Mural* desarrollo todo un cuerpo de trabajo que participaban del gran cuerpo y engranaje, estos grabados, podían funcionar por ellos mismos y realiza la siguientes series. El artista continuó trabajando y desarrollando esas piezas, añadiendo color en las nuevas estampaciones y composiciones. En una entrevista con Félix Bonilla Norat en 1978, Irizarry señala que el *Mural* es un grabado que le da luz a otros grabados.

VIII.XII. SERIE BUSTAR VIEJO (1976-1979)

En esta serie, Irizarry emplea las mismas formas de la serie anterior, vuelve a trabajar el gran formato y como en la serie *Mural*, utiliza el grabado múltiple y los unifica. Tió (1987) apunta que, como en la serie anterior, éstas podrían separarse y mantener cohesión individual, además añade



Fig. 87 Marcos Irizarry, Sin título, "Serie Bustar Viejo", 1979, aquafuerte y aguatinata, 64.2 x 48.9cm.

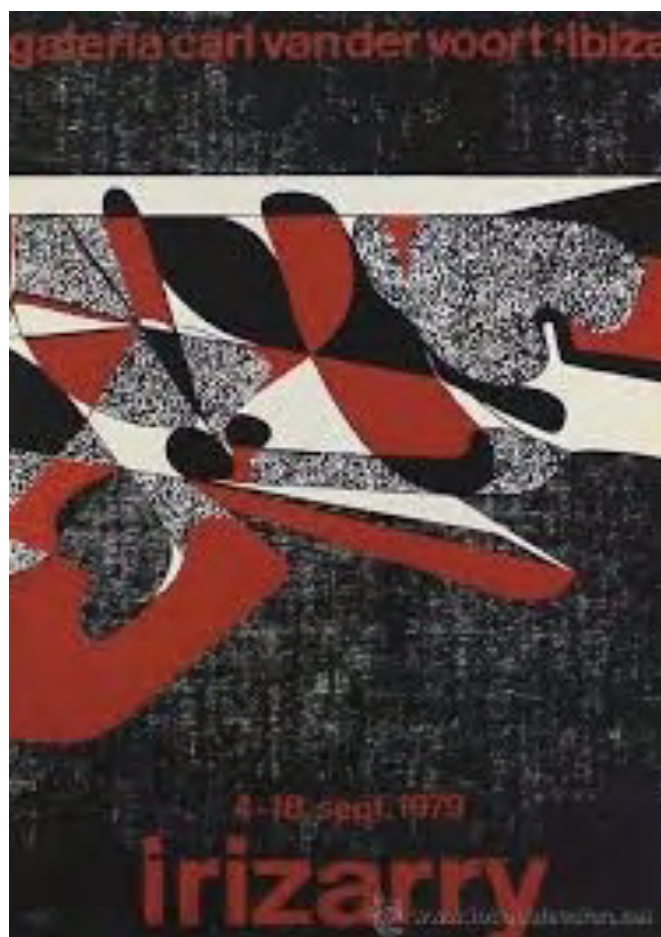


Fig. 88 Cartel de la Exposición “Irizarry” en la Galería Carl Vander Woort, Ibiza, en 1979

que “el sentido rítmico, de relaciones en armonía de activos flotantes ofrece la frase o hilo conductor sobre lo que hace el planteamiento de color, textura, forma y espacio” (p. 85).

Según Benítez, Irizarry en *Bustar Viejo* emplea las mismas formas y el mismo ritmo visual vertiginoso, pero le añade marrón (sepia), envuelve las formas en un misterioso fondo oscuro casi negro (1987, p. 20). Tanto en *Rítmica* como en *Bustar Viejo* (fig. 87 y 89), Irizarry trabaja con las formas que crea en el mural, aunque ahora las unifica y le da protagonismo a una gran forma, como si todas se entrecruzan para darle cohesión a una forma principal. Las composiciones son como engranajes de formas convexas, cóncavas, círculos, de cuatro planos casi siempre envueltas en el negro. Nuevamente se aprecia en las composiciones un tanto de simetría.

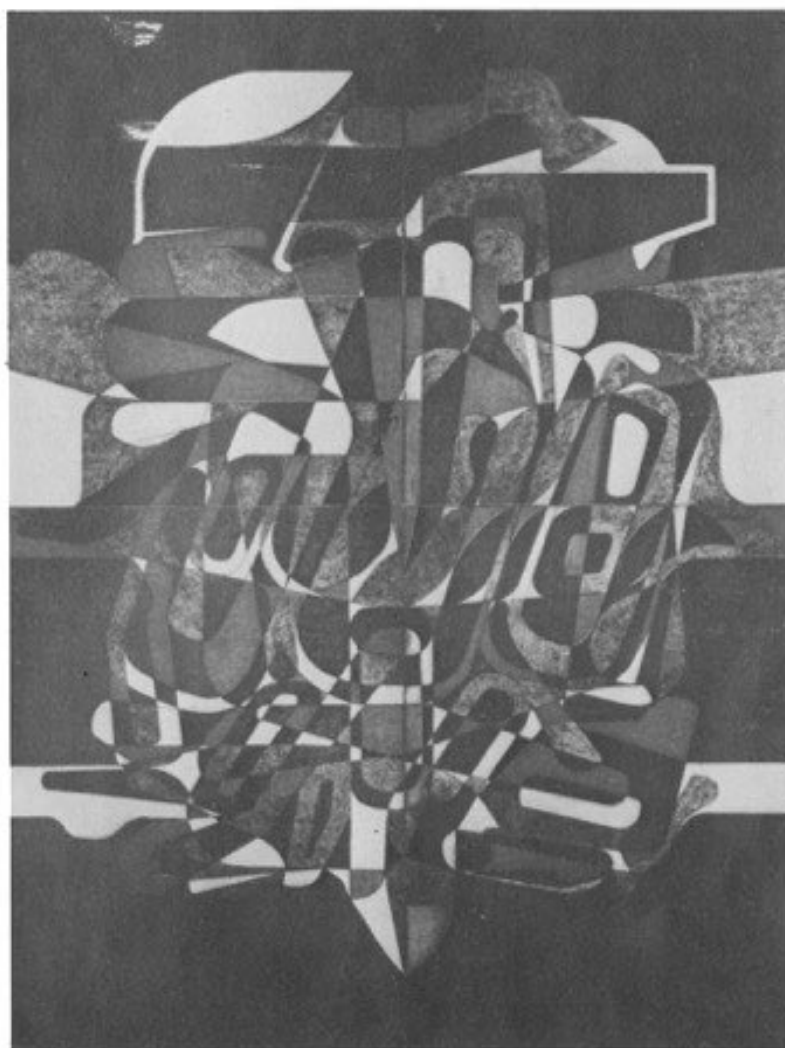


Fig. 89 Marcos Irizarry, Sin título, “Serie Bustar Viejo”, 1979-80, aguafuerte y aguatinata, 129 x 99 cm.

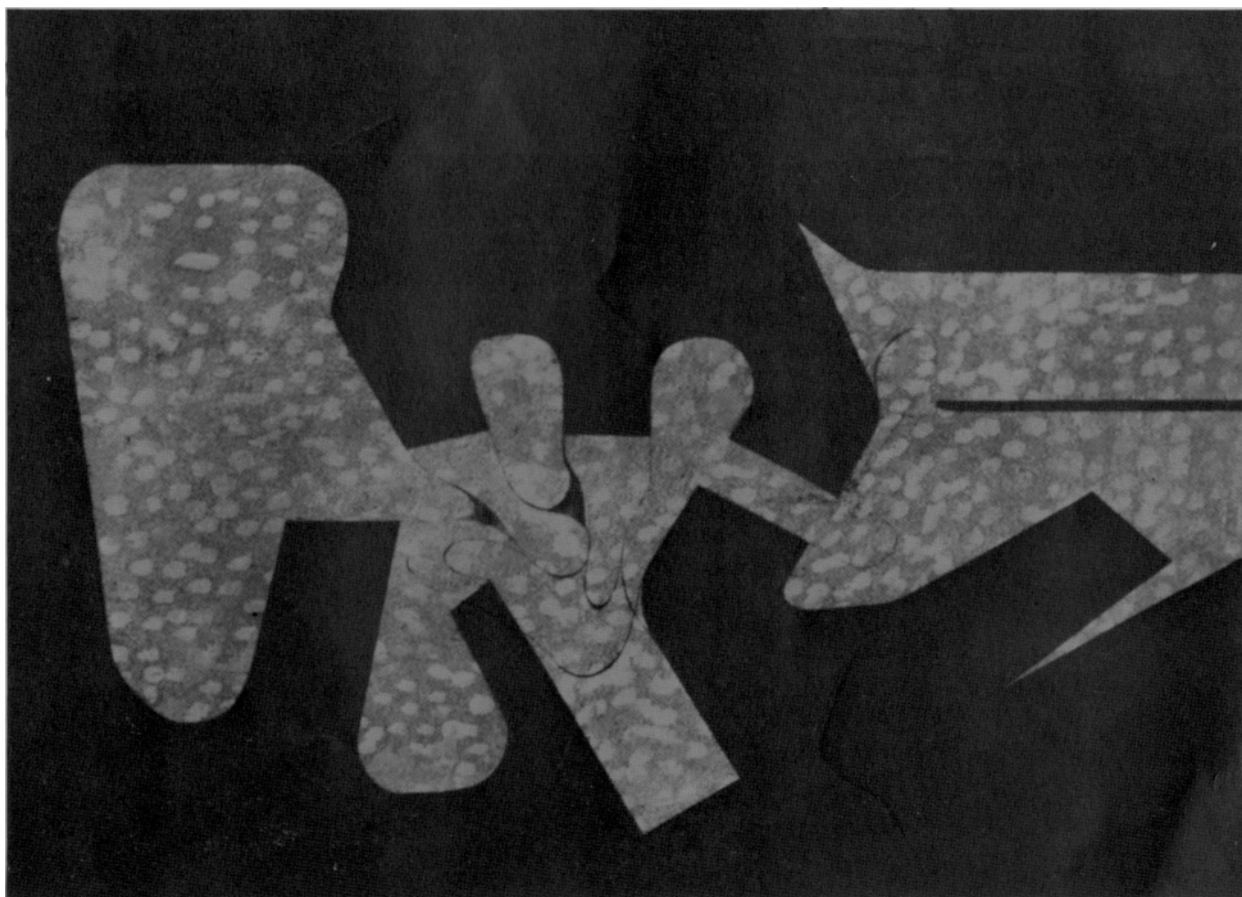
A finales de los setenta, Irizarry comienza su experiencia creativa, en Italia, al conocer a la escritora italiana Orieta Sala y a Caetano La Pira con quienes colaboró ilustrando libros para la Casa Garzanti. Pieraldo Marasi y Roberto Barletta fueron los críticos que impulsaron y escribieron sobre el trabajo del artista en la década del ochenta. Irizarry expuso individual y colectivamente en importantes exposiciones en ese país.



Fig. 90 Marcos Irizarry, “Serie Formas recortadas”, 1980-82, aguafuerte y aguatinta, s/m.

VIII.XIII. SERIE FORMAS RECORTADAS (1979-1982)

En la serie *Formas recortadas* se invierte el patrón. Si en *Bustar Viejo* había un balance en el juego de cuatro formas y planos distintos, de tonalidades diversas, en *Formas recortadas* el artista reduce los planos a dos, en composiciones más minimalistas, tal como si seleccionara con una retícula una parte de la composición y la aumentara. El negro vuelve a ser el protagonista. Benítez se refiere al negro, como el fondo, y dice que “se torna en negro profundo. Ya las formas se acercan a piezas de un rompecabezas (puzzle); el fondo negro les imparte drama, emergen súbitamente a la luz malva, como tropezando unas a otras” (Benítez, 1987, p. 20). López (2009) apunta que las formas “recuerdan a algunas de las piezas de Eduardo Chillida” (p. 117). Irizarry participa en la *V Bienal*



*Fig. 91 Marcos Irizarry, “Serie Formas recortadas”,
1980-82, aguafuerte y aguatinta, 49.5 x 69.9 cm.*

del *Grabado Latinoamericano y del Caribe*, en 1981, presentando tres grabados de la serie *Formas Recortadas*.

La serie *Formas recortadas*, formó parte de la Exposición homenaje dedicada a Marcos Irizarry de la VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano en el Museo del Grabado Latinoamericano.

Irizarry (1983), en el catálogo de la exposición, explica:

Inicialmente, mis preocupaciones iban por las formas limpias y recortadas —la serie de grabados, a veces estampados en seco— para luego incorporar colores simples que reforzasen y destacaran los planos... aunque sin sugerir el volumen.

Ahora me he propuesto, dentro de la trayectoria formal, unas síntesis de ambos momentos que ha desembocado en formas planas sobre fondos lisos, en duro contraste, o fondos modulados, que aparecen por transparencia. Pudiera ser como esculturas sobre un mural.

Para la historiadora Teresa Tió (1987), las *Formas recortadas* de Irizarry "se abren a sugestivas y sensuales relaciones nuevamente orgánicas, el juego de luces y sombras, de planos cortados con precisión [...] Hay sorpresa, una cierta picardía dentro de la sobriedad y una maestría en las posibilidades rítmicas y espaciales de los elementos", (p. 85) como ya lo demostró en las series anteriores, como *Rítmica* y *Bustar Viejo*.

VIII.XIV. SERIE MEDITERRÁNEA (1984)

Con la serie *Mediterránea* realizada en el verano de 1984 en su taller de Ibiza, Marcos Irizarry incursiona completamente en el color, elemento que había utilizado anteriormente en momentos, tímidamente. En *Mediterránea*, Irizarry rinde homenaje al Mediterráneo. Barradas (1987) la define como: "el poema que ha escrito con el más claro de los lenguajes visuales para dejar manifestado sobre el papel su asombro ante el esplendor y la antigüedad que la visión del mundo mediterráneo ha producido en él" (p. 16).

En esta serie se comienza a ver una simbiosis entre el grabado y la pintura. Esto se debe, en parte, a que en ella utiliza la técnica del azúcar y el aguafuerte, el artista señala que comenzó a utilizar el azúcar por su rapidez. Irizarry explica:

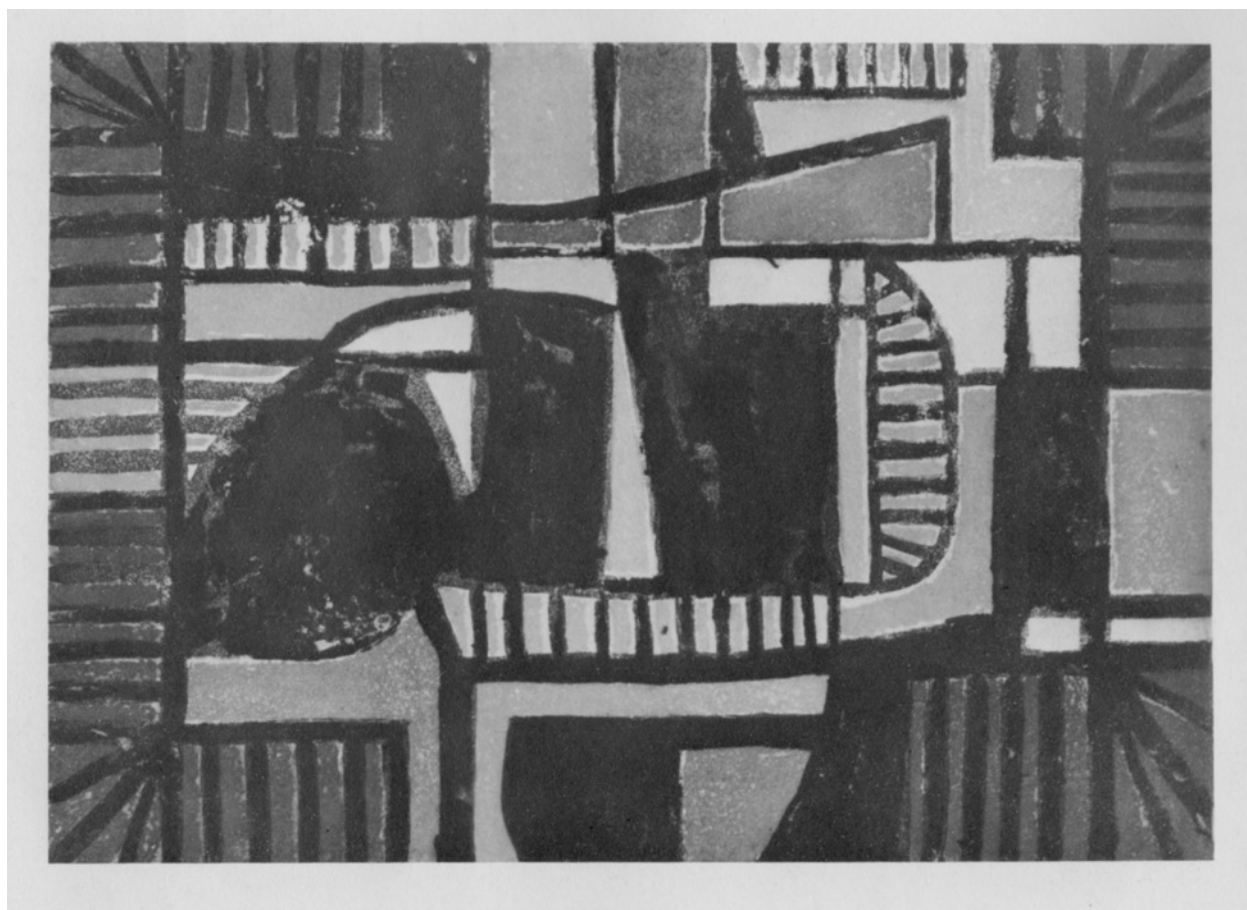


Fig. 92 Marcos Irizarry, “Serie Mediterránea”, 1984, aguafuerte y técnica del azúcar, s/m.

Con el pincel puedes dibujar y pintar. Ese gesto libre, suave, y rápido lo puedes hacer a pincel y azúcar. Queda muy rico en textura, puedes trabajar todos los colores y hacerlo más de prisa”. Con esto se refiere a la diferencia que existe entre las técnicas tradicionales del grabado en metal o de piedra, que son mucho más lentas y tiene un tiempo determinado de realización entre el proceso y el resultado final (Biaggi, 1987, p. 36).

Sobre esta serie Ángel Crespo (1988) sostiene que, “ se nos muestran como una perfecta simbiosis del arte del grabado y del arte de la pintura. Algo que pocos, si algunos, habían logrado realizar” (p. 7).



Fig. 93 Marcos Irizarry, "Serie Mediterránea", 1984, aguafuerte y técnica del azúcar, 49.5 x 69.9 cm.

Por otro lado, a la crítico Marimar Benítez la serie *Mediterránea* le resulta decepcionante, aunque solo argumenta que es “la más pobre y menos lograda, que representa un bajón en la calidad de diseño y realización que distingue y caracteriza la obra de Marcos Irizarry” (1987, p. 20). Benítez no fundamenta sus comentarios con análisis ni razones concretas. Solo da su opinión personal, mediada por sus gustos. Ello puede deberse a que la crítica que hace es en relación con otras series y no analiza la obra por separado. A diferencia de Benítez, Barradas y otros críticos han considerado la Serie Mediterránea una de las mejores. Barradas considera hasta ese momento “la obra de mayores méritos, técnicos y estéticos” (1987, p. 14) y hace un análisis de cómo esta obra resume todo el trabajo anterior y pronostica su obra futura, asimismo que Irizarry combina magistralmente elementos que en otras series anteriores estaban en pugna (p. 16). Myrna Rodríguez comparte la

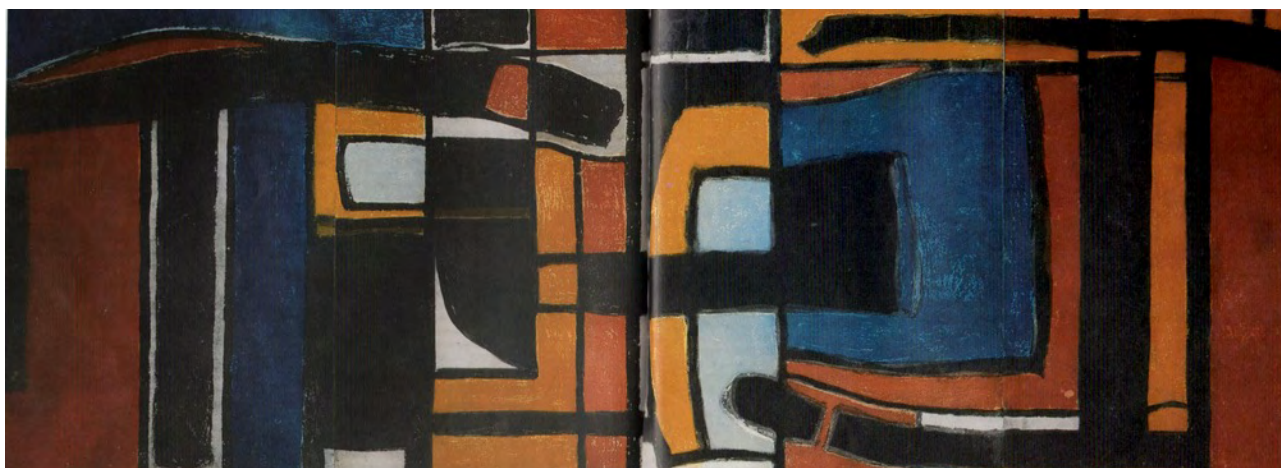


Fig. 94 Marcos Irizarry, "Serie Mediterránea", 1984, aguafuerte y técnica del azúcar. s/m.

opinión de Barradas, comenta de esta serie que es, "Just simply superb", Rodríguez apunta que esta obra es parte del proceso lento y seguro que se había ido dando en la obra" (1985, p.7).

La serie *Mediterránea* recuerda el trabajo del pintor español Fermín Aguayo, miembro del grupo *Pórtico*. Su obra era de un estilo constructivo. Esto se relaciona con lo que estaba investigando Irizarry. Las piezas de Aguayo presentan una mezcla de un estilo geométrico, del constructivismo, y del expresionismo. Ambos utilizan la línea negra definidora, que enmarca formas, cuadrados, triángulos, semicírculos, la diferencia es el medio. Mientras Aguayo traza las líneas con mayor soltura y expresión, tal como la pintura lo permite, en *Mediterránea*, aunque el efecto de la técnica del azúcar se asemeja a la pintura, la imagen del grabado es más plana y estática. En *Taller* (fig. 95), de 1952, realizado en París, Aguayo construye la imagen en secciones mediante trazos negros. Según Bernárdez Sanchís (1995), "es un posible eco de la pintura neoplasticista y constructivista, aunque evitando siempre la geometría rigurosa y buscando una impresión más inmediata" (p. 100). Estas palabras podrían referirse igualmente a la serie *Mediterránea* de Irizarry.



Fig. 95 Fermín Aguayo, “Taller”, 1952, óleo sobre lienzo pegado a tabla, 50 x 70 cm.

Marcos Irizarry expone, la serie *Mediterránea* en 1985 en el Museo de Bellas Artes en Puerto Rico.

La serie constaba de 49 grabados y Luigi Marrozzini en el catálogo de la muestra escribió:

Su mundo abstracto no es ni geomérico, ni óptico, ni conceptual, es una abstracción que funde los tres aspectos: lo orgánico con sus líneas curvas; geométrico con sus cuadrados, re(c)tángulo, triángulo, siempre redondeado y finalmente cromático que da sentido lírico a esta nueva serie con sus aterci(o)pelados negros entre negros, marrones, ocre, tierra, blancos y amarillos que tienen la agudeza de un grito y entre tejidos de grises, el sentido táctil del papel donde la superficie rugosa por él creada tienta la mano del lector a recibir y acariciar nuevas sensaciones (1985, s/p).



Fig. 96 Marcos Irizarry, “Serie Mediterránea”, 1984, aguafuerte y técnica del azúcar, 49.2 x 69.2 cm.

A finales de 1988 el artista expone la serie en la Calcografía Nacional. Para Efraín Barradas (1987) esta es la última serie de grabados de Irizarry y con ella cierra toda una época. En *Mediterránea*, retoma el tema del paisaje mediterráneo para abstraerlo y crear su consecuente juego de líneas, espacios y formas. En esta serie, el color desempeña una función que no se había visto en la gráfica del artista, la manera en que integra el color, la mezcla de ocre, azules y sepías nunca antes combinados. Barradas opina que en esta serie se puede vislumbrar un mundo marino que emerge de las formas, veleros, mar, cielo, pero enfatiza, que lo más que se destaca en esta obra no es el paisaje que evoca, sino los juegos que el artista produce entre el color y la forma, entre los negros definidos y los colores en contraste (p. 16).

Irizarry, al experimentar con la técnica del azúcar y al observar los paisajes de Ibiza, se percató de la necesidad de usar el color de una forma más expresiva. Irizarry explica que, “[e]n *Mediterránea*,

lo que le motivó al uso del color fue la luz [de Ibiza], los contrastes de color, la sensualidad del paisaje, las casas, muchas de ellas pintadas en colores brillantes, el mar con tonos de azul que van del azul más claro a los tonos más misteriosos y profundos, el cielo y las flores” (Biaggi, 1987, p. 38).

Mientras Irizarry trabaja su serie *Mediterránea* en 1984, en Puerto Rico se celebra el Primer Congreso de artistas abstractos que fue uno de los encuentros más grandes de artistas abstractos y que congregó a tres generaciones de artistas que practican todas las tendencias. Se organizaron una serie de actividades, foros, conferencias, exposiciones que culminaron con la publicación de una revista-anuario. Irizarry participó en este congreso, y pudo ver todas las tendencias que se estaban produciendo en la isla. Entre las conclusiones que críticos reseñaron en los artículos sobre el congreso, Benítez enumeró algunas observaciones y reflexiones que pueden crear conexiones con la obra de Irizarry. Entre los artistas abstractos puertorriqueños predominan las obras de carácter expresionista y las formas orgánicas, en contraste a unos pocos que practican obras de carácter riguroso y controlado. Por otra parte, en Puerto Rico en cuestión de color no se puede generalizar, ni llegar a una conclusión. Hay unos que trabajan el color y otros no, y hay quienes trabajan con colores brillantes y otros con tonos oscuros (Benítez, 1984, p.20). Pérez Ruiz (1984) llegó a conclusiones parecidas y afirmó que los artistas abstractos puertorriqueños al igual que los informalistas europeos exploraron las texturas que podían conseguirse con las materias pictóricas (p. 24).



Fig. 97 Marcos Irizarry, del portafolios
"Ocupación del fuego", 1987, aguatinata.

VIII.XV. SERIES FIGURAS EN LA PLAYA (1985) Y OCUPACIÓN DEL FUEGO (1987)

*Todo, al arder, se iguala,
todo es uno –exaltación y
luz– aunque dure un instante.*

Ángel Crespo,
Ocupación del Fuego

Con la serie *Figuras en la playa* y el portafolios de aguatinatas *Ocupación del fuego*³⁹, Irizarry cierra su etapa de grabador. Aunque son realizadas a mediados de los años ochenta, se analizan en esta investigación ya que se tenía la intención de revisar toda la etapa gráfica de Irizarry. Tanto en *Figuras en la playa* como en su serie anterior *Mediterránea*, el color sigue siendo el protagonista, y

³⁹ El portafolio *Ocupación del fuego* se presentó en Puerto Rico en 1991 en el Museo de Arte e Historia de San Juan, actualmente, Museo de San Juan y en 1995 en la Galería Espacio de Joaquín Mercado en el Viejo San Juan.

continúa con la intensidad y brillantez, aunque, en *Figuras en la playa*, Irizarry elimina la línea negra tan característica de *Mediterránea*.

Barradas (1987) menciona que en la serie *Figuras en la playa* se mantienen las grandes áreas de color del momento anterior y la línea negra se transforma en otra área de color más, en donde se puede leer una figura en el grabado, la figura en traje de baño. Barradas concluye que con esta serie se confirma el curso que va a seguir su obra, “un rumbo lógico, predecible y, sobre todo, orgánico” (p. 18). Samuel Cherson (1987) considera que en esta serie, Irizarry da un giro sorprendente hacia la figuración y apunta lo siguiente: “Son claramente discernibles partes de la anatomía cubiertas por trajes de baño con un tratamiento cromático, juguetón y vivaz...” (p. 18).

El portafolios *Ocupación del Fuego*, de 1987, consta de siete aguatinas que ilustran textos del poeta español Ángel Crespo⁴⁰. En esta serie de abstracciones, Irizarry trabaja las aguatinas, pero tiene una clara influencia en las texturas y el tratamiento de la imagen de la técnica del azúcar trabajada anteriormente. Utiliza la gama de rojo, negro, verde y amarillo, en donde predomina el rojo, se observan formas ya realizadas en *Mediterránea* y la línea negra demarcadora regresa a la imagen.

Según Tió (1995):

“Las siete aguatinas de Irizarry son estructuras lineales negras, que en ocasiones parecen querer acaparar el espacio y sólo permiten liberar limitados espacios lumínicos. Pero cuando

⁴⁰ Poeta nacido en Ciudad Real en 1926 y falleció en Barcelona en 1995, el mismo año que Irizarry. Crespo es una figura clave en lo que respecta a la década del cincuenta y sesenta en España. Impartió docencia durante varios años en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez. Marcos Irizarry lo conoció en Madrid y los unía una buena amistad. Crespo publicó una extensa obra entre lírica, ensayos y estudios, aparte de una veintena de traducciones. Entre sus obras más importantes se encuentran *Mis caminos convergentes* (obra autobiográfica), *Quedan señales* (1952) y *Junio feliz* (1959).

surge la luz y el color aparece, vibran
entre las estructuras que las
contienen” (p. 42).

Del Castillo (1995) explica que “esta vez,
como se observa, el fuego es abrasador en la
dimensión creadora. Artista y poeta, que es lo
mismo que decir Irizarry y Crespo, buscan un
objetivo común para construir: siete aguatinas
que nacen de los siete poemas incendiarios” (p.
59).



*Fig. 98 Marcos Irizarry, del portafolios
“Ocupación del fuego”, 1987, aguatinata.*

VIII.XVI. A MODO DE CONCLUSIÓN: FINAL DE LA ETAPA COMO GRABADOR

Marcos Irizarry continuó su labor artística por casi una década, aunque su quehacer y experimentación se adentró en los mundos de la pintura, el collage y los medios mixtos. Su obra gráfica reflejó, paralelamente, el curso y evolución de dos visiones, dos mundos y dos culturas diversas, lo que parecería condicionar la unión entre lo geométrico y lo orgánico, y el juego entre los positivos y los negativos. Una evolución estética y formal que evidenció, paso a paso, el curso de su producción de una manera, lógica, coherente y honesta.

Dentro del contexto español, Irizarry participó activamente del florecimiento del grabado en España en la década del sesenta y setenta. Donde creó una obra que dialogó con sus contemporáneos españoles, participando conjuntamente y exponiendo consecuentemente en el panorama artístico

español. Como indicó López (2009), "el artista fue incluido en España entre aquellos que representaban las corrientes gráficas de avanzada en Madrid en los setenta y ochenta. Donde participó, por ejemplo, en una serie de exposiciones celebradas en la galería Tórculo, del ciclo que conmemoraba su décimo aniversario (de 1979 a 1989), Irizarry fue incluido en *Geometría / Construcción*, muestra que reunía a los artistas que más destacaron en la corriente de 'abstracción geométrica y normativa' en Madrid. (Aguilar Moreno, p. 41 en López, 2009, p. 19).

A la misma vez, Teresa López (2009) señala, con acierto, que:

En su cuerpo de trabajo ha quedado anotado un conjunto de ideas de orden visual y de pensamiento plástico; de un intenso carácter experimental, en él se inscribe la poética formalista del siglo XX, fundamentada en la búsqueda de la autonomía y, en todo el sentido de la palabra, la libertad en el arte. Su obra refleja, asimismo, el paso de una sensibilidad moderna a una plenamente contemporánea y, en ese sentido, queda documentada en ella la historia de una época en donde se produjeron cambios profundos y vitales en la manera y razón de ser de la producción artística (p. 150).

Según Barradas (1987):

La obra de Irizarry para el desarrollo de las artes gráficas puertorriqueñas [en el contexto puertorriqueño] ha sido la mejor muestra de las posibilidades de la abstracción como medio artístico. Irizarry ha sido entre los artistas gráficos puertorriqueños que practican la abstracción, quién nos dio la obra más sólida e importante. En un ambiente artístico donde domina casi tiránicamente la figuración [en esos años], la propuesta abstraccionista de Irizarry cobra mayor importancia (p. 19).

Además, se debe mencionar que a lo largo de su carrera, creó talleres y ofreció cursos en instituciones en Puerto Rico.

Irizarry creó vínculos con muchos de los artistas, españoles, latinoamericanos, puertorriqueños —americanos y europeos—. Con su obra de gran valor, protagonizó y participó de la creación informalista española, en especial, al igual que de la creación artística puertorriqueña, destacando su obra gráfica, por la cual fue reconocido y premiado tanto en bienales internacionales como en exposiciones y certámenes en España y Puerto Rico. El gran valor y lo que indudablemente hay que reconocer de la obra de este gran artista, es la maestría, el oficio y el inmenso compromiso y respeto que tuvo Marcos Irizarry con su quehacer artístico, creando y experimentando durante tres décadas de labor. Me hago eco de las palabras de Barradas (1987): "La obra de Irizarry es puertorriqueña (y añadido —es española, intercontinental y, sobretodo, universal—) y nos pertenece meramente porque es. Se es puertorriqueño al hacer algo que así consideramos. Y la obra de Marcos Irizarry se ha ido haciendo a sí misma con conciencia que se hace para todos nosotros. Aceptarla y valorarla es nuestro deber y gran privilegio" (p. 19).

VIII.XVI. OBRAS CITADAS

- Barradas, E. (1987) El jardín del sendero que se bifurca. Sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Benítez, M. (1983, noviembre). Conversando con Marcos Irizarry. *Plástica 11*, pp.36-38.
- Benítez, M. (1987, 28 de marzo). La gráfica de Marcos Irizarry. *El Reportero*, Sec. Viva, pp. 20-21.
- Bernárdez-Sanchís, C. (1995). Reencuentro con la Modernidad (1940-1956), en *Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*. Alianza Editorial, Madrid, España, p. 100.
- Biaggi, J. (1986, 18 de abril). *Entrevista al Señor Marcos Irizarry*, inédita, Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte, de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Biaggi, J. (1987) Entrevista a Marcos Irizarry. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Bonilla Norat, F. (1978, 8 de enero). Marcos Irizarry come home, *The San Juan Star*, p. 10.
- Bozal, V. (1991) *Historia del Arte en España II*. Madrid: Ediciones Istmo, p. 178.
- Cherson, S. (1973, 21 de diciembre). El esperanto visual de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, p. 53.
- Cherson, S. (1987, 26 de abril). Marcos Irizarry: parquedad, elegancia y maestría. *El Nuevo Día*, pp. 15-18.
- Clavería García, L. (2008), Cap. 9. *Mitsuo Miura y la huella del paisaje*. Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Universidad de Zaragoza. Web. 26 de octubre 2014. <<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/capitulos/capitulo09.pdf>>
- Clavería García, L. (2013) *Artistas japoneses contemporáneos en España: La producción artística de Mitsuo Miura*. Tesis digital, Universidad de Zaragoza. Web. 1 de junio de 2015.<<https://zaguan.unizar.es/record/12552/files/TESIS-2013-104.pdf>>.
- Crespo, A. (1988) *Marcos Irizarry*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, pp. 4-7.
- Cruz, M. S. *Marcos Irrizarry. Digitalizar Forma II*. Recopilación hecha para el Instituto de Cultura Puertorriqueña, División de Artes Plásticas, San Juan, Puerto Rico.
- Del Castillo, N. (1995). Espacio: una galería con voluntad provocadora. *Diálogo*, Sec. Libros, p. 59.

Exposición-homenaje al artista puertorriqueño Marcos Irizarry, VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano (1983, mayo). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.

Fraile, M. (2015, 11 de febrero) *Colocación de la Piedad y del Friso de los Apóstoles de Oteiza en el Santuario de Arántzazu, 1968-1969*. Web. 19 de abril 2015.

<<http://www.laquimeradelarte.blogspot.com.es>>

Jiménez - Blanco, M. D. (1999) Significados del Informalismo Español, en *À Rebours – La Rebelión Informalista [1939- 1968]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dore Ashton - comisaria. Madrid.

López, T. (2009) *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014. <<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>.

Macmasters, M. (2008, 17 de mayo) *Muestran cómo el color negro marca hitos en la historia del arte. La Jornada*, Mexico. Web. 26 de febrero 2015. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/18/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>>.

Maderuelo, Javier (1997). *Catálogo del Museo de Arte Abstracto Español*. Fundación Juan March. Cuenca, España. Madrid: Editorial De Arte y Ciencia, S.A.

Marrozzini, L. (1985) *Marcos Irizarry*, en *Exposición de obras recientes de Marcos Irizarry*, Museo de Bellas Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

Pérez Ruiz, J. A. (1984, 16 de mayo). Exposición de arte abstracto. *El Reportero*, Sec. Viva, 24.

Sullivan, E. ed. (1996). *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*. Madrid: Editorial Nerea S.A. pp. 129, 352: illus.

Tío, T. (1995). *El Portafolios Gráfico o la Hoja Liberada*. Exposición *El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, Exposición homenaje XI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Museo de las Américas, Antiguo Cartel de Ballajá, San Juan, p. 42.

Tió, T. (1987, 26 de marzo). Marcos Irizarry: del Caribe al Mediterráneo. *El Mundo*, pp. 81, 85.

Tolentino, M. (1986, 26 de feb.). Una esperada exposición de Artistas Abstractos de Puerto Rico, II. *El Listin Diario*, Santo Domingo, p. 14B.

**IX. APORTACIONES,
INFLUENCIAS Y
CONVERGENCIAS
EN LA OBRA DE
MARCOS IRIZARRY**

IX. APORTACIONES, INFLUENCIAS Y CONVERGENCIAS EN LA OBRA DE MARCOS IRIZARRY

El proceso creativo es un proceso de trabajo, es un proceso de encuentro. El artista es un elemento que a base de su trabajo aclara las ideas. El arte no es una cosa que se desarrolla de golpe, es algo que se va desarrollando a través del tiempo. Tenemos una sensibilidad un tanto aguda y la información que vamos adquiriendo a través del tiempo nos va aportando ese lenguaje.

Marcos Irizarry, 1987

La excelencia es el arte que se alcanza a través del entrenamiento y el hábito. Somos lo que hacemos repetidamente. La excelencia no es un acto, sino un hábito.

Aristóteles

En este capítulo se estudian los artistas que influenciaron y con los que tuvo afinidad Marcos Irizarry y las convergencias de su trabajo con el de otros contemporáneos. Asimismo, para dar mayor relevancia a la obra de Irizarry se analizará solo el periodo que corresponde esta investigación. Se ha realizado un estudio comparativo de la obra de estos artistas tanto a nivel temático como de medios y técnicas utilizados. De este modo, se ha situado la obra de Irizarry dentro del contexto artístico del momento para poder determinar si hay relación tanto formales, conceptuales como temáticas, entre el grupo seleccionado. La selección de los artistas se ha hecho en función de los posibles vínculos dentro del informalismo o abstracción, como también de la relación espacio-temporal y en su formación. Se han utilizado referencias que los mismos artistas han desvelado en diversas entrevistas.



*Fig. 99 Julio Zachrisson, “La Muerte de Chimbonbó”,
1963, aguafuerte, 49.2 x 62.9 cm.*

A lo largo de la obra de Marcos Irizarry, se ha visto reflejada una evolución y progresión. El artista siempre señaló que en su proceso de creación profundizaba dentro de su propia obra y que sus innovaciones provenían de su búsqueda y son consecuencia de sus trabajos anteriores. Para Irizarry, el artista a base de su trabajo aclara las ideas, además, el trabajo continuo, es decir, el estar siempre en un proceso de creación, permite desarrollar y conseguir nuevas formas de expresión. (Biaggi, 1986, p. 83).

López (2009) señala que "además de la influencia perdurable que pudo tener el Expresionismo abstracto o el Informalismo sobre su obra, su estilo tan personal y propio de abstracción combinaba corrientes actuales, entre ellas geometrismo, cinetismo, e incluso, constructivismo. No obstante, en opinión de Efraín Barradas, el artista nunca tomó completamente el sendero de ninguna de las corrientes antes mencionadas" (p. 115).



Fig. 100 Julio Zachrisson “Llanto por un toro”, aguafuerte y aguatinata, 48 x 63 cm.

Entre los artistas que han sido analizados según las influencias y aportaciones que tuvieron sobre el trabajo de Irizarry (y a la inversa) figuran: aquellos que compartieron con Irizarry la formación y experiencia madrileña, Julio Zachrisson y Mitsuo Miura; otros artistas del movimiento informalista en España; los artistas latinoamericanos, Rafael Coronel, Omar Rayo y Arthur Luiz Piza; los puertorriqueños Luis Hernández Cruz, Wilfredo Chiesa y Julio Suárez, además, de los que fueron contemporáneos a Marcos Irizarry y los artistas con quienes compartió afinidades. De hecho, la mayoría de estos artistas compartieron con Marcos una gran amistad.

Irizarry siempre señaló como una de sus experiencias e influencias más importantes en su desarrollo como grabador, la exposición de artistas brasileños que presencié en 1965 en Madrid, entre los que se encontraban los artistas Piza y De la Mónica, quienes influyeron, en palabras textuales del artista,

"significativamente en mi forma de hacer.

Estos grabadores trajeron todo un mundo de técnicas nuevas" (Biaggi, 1987, p.31).

IX.I. GOYA Y ZACHRISSON: LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y EL TALLER LIBRE

Marcos Irizarry es una figura clave en la historia del arte puertorriqueño, por su reconocimiento internacional y por la extensa, sólida e importante obra que nos dejó. Es importante volver a mencionar su traslado a Madrid en 1955, cuando comenzaba su formación artística. Al ingresar a la Escuela

de Bellas Artes de San Fernando en 1958, comienza a trabajar la pintura. Es el artista panameño Julio Zachrisson, quien lo introduce en el mundo de la gráfica. De hecho, Zachrisson, es realmente el primer artista que influenció a Marcos Irizarry. Anteriormente, en la Universidad de Puerto Rico, su primera formación la obtuvo del artista español radicado en la isla, Cristóbal Ruiz. Aunque sus clases eran muy académicas, enfocadas en un realismo-impresionista, y sus técnicas de la vieja escuela, no cabe duda que tuvo una influencia para que el joven Irizarry se trasladase a España. En una entrevista realizada para la Revista *Frente* (1978) con motivo de la visita del artista a Puerto Rico y la exposición en el Instituto de Cultura, Irizarry a la pregunta de por qué se fue a estudiar a Madrid responde que no lo tiene muy claro pero que quizá por el profesor Cristóbal Ruiz, que



Fig. 101 Francisco de Goya y Lucientes, "El sueño de la razón produce monstruos", Capricho # 43, 1799, aguafuerte, aguainta y puntaseca.

hablaba mucho de la Academia de San Fernando en sus clases y recuerda que para entrar a la academia había que hacer un examen muy riguroso.

La Escuela de Bellas Artes de San Fernando, es donde Zachrisson e Irizarry coinciden y trabajan junto a otros artistas en el Taller Libre, gracias al director de la Academia, Don Luis Alegre Núñez⁴¹, que les permitía trabajar solos y fuera del horario de clases en el Aula de grabado. El Taller Libre fue creado por ambos artistas junto a Gutiérrez, Aparicio, Marcodia y Eslava. Irizarry señala que durante muchísimo tiempo fue un taller muy creativo y que aprendían mucho entre todos (Biaggi, 1987, p. 30). Es en el taller donde Irizarry desarrolla una gran afinidad hacia el grabado y una maestría técnica. El Taller Libre permaneció activo por cinco años, visitaron artistas de otros países y artistas no universitarios, y en él se dio un intercambio de conocimientos, trabajo en equipo, reuniones y críticas colectivas.

"[E]n el Taller Libre se propagó (al menos, inicialmente) un estilo neo-expresionista, fundamentado en la línea, si bien

⁴¹ Durante la década de los sesenta también ejercía de profesor de dibujo, director de la Calcografía Nacional y profesor de la Escuela de Artes y Oficios.



Fig. 102 Julio Zachrisson, "Gran Kantule", 1988, aguafuerte, 49 x 37 cm.



Fig. 103 Marcos Irizarry, "Figura", aguafuerte, 1966, 30 x 22 cm.

éste tendía a fundirse con el Neo-surrealismo. Singularizaba a esta combinación una representación precisa, más bien meticulosa, que recalcaba en lo simbólico, con frecuencia resaltando la paradoja o la ironía, cosa particular de los surrealistas" (López, 2009, p. 57).

Julio Zachrisson venía de estudiar en México e Italia, de donde traía toda la tradición de surrealismo latinoamericano, de los muralistas y del arte con temática social. Según Irizarry, su compañero "tenía talento y fuerza de trabajo. Su forma de pintar era una especie de neoexpresionismo —nueva figuración— que estaba en boga en todos los artistas suramericanos" (Biaggi, 1987, p. 28), en palabras textuales del mismo artista:

Yo había estudiado pintura, escultura, historia del arte, pero, imagínate, que la historia del arte en la escuela llegaba hasta el impresionismo. Estábamos muy atrasados. Yo había aprendido a grabar en mi primer año en la escuela, pero Zachrisson me introdujo de lleno al mundo de la gráfica, y el grabado me absorbió totalmente. Nosotros tratamos de impulsar el grabado como un arte importante, en la misma categoría de la pintura. (Biaggi, p.28)

En este primer periodo de formación, tanto Irizarry como Zachrisson (fig. 99) quedaron impresionados con los grabados de Goya (fig. 101), según Gerardo Aparicio (2009), en entrevista de Teresa López, Goya era todavía más deslumbrante para los estudiantes de arte iberoamericanos: "Nosotros, los españoles, ya lo habíamos "digerido". Pero sabíamos que cuando llegaba un latinoamericano, se quedaba en estado de buenaventura" (p. 50). Además tenían acceso a la Calcografía Nacional donde iban a estudiar las matrices de los grabados de Goya ya que su profesor Alegre se los permitía.

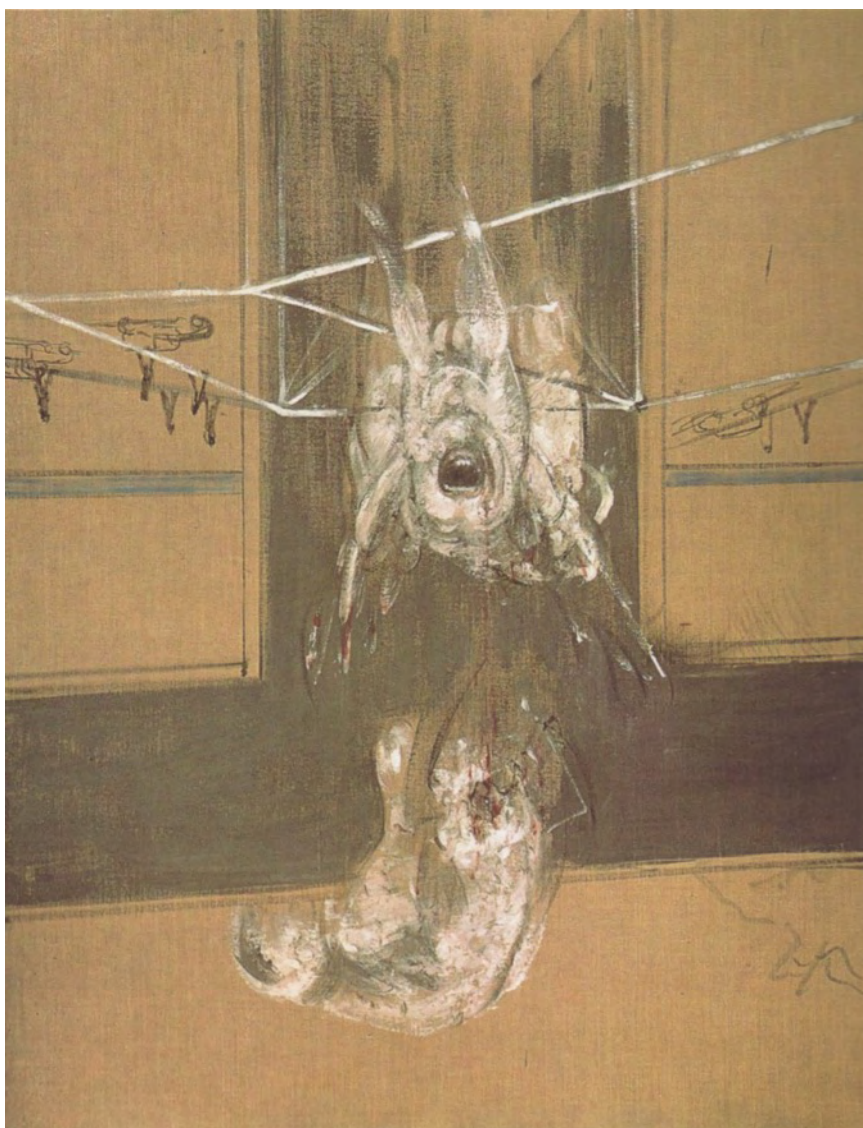


Fig. 104 Francis Bacon. "Fragment of a Crucifixion", 1950. óleo sobre lienzo, 139,7 x 108,6. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

Goya sirvió de inspiración a un gran número de artistas de todos los géneros que estaban en contra del régimen franquista, "la mayoría de los temas obedecían al ambiente de rebelión y ruptura propio de aquel decenio pero lo hacían sin renunciar a una figuración denunciadora de lo injusto, lo decadente y lo irracional mediante la representación de lo monstruoso inventado, inquietante unido en ocasiones a la delicadeza de un ambiguo lirismo" (Crespo, 1988, p. 5 y 6).

Si observamos la obra de Zachrisson e Irizarry durante esa época, hay similitud en el tratamiento de la técnica, el uso del aguafuerte, el aguatinta, las mordidas abiertas y la punta seca. Las composiciones son parecidas, así como, teatrales, bastantes oscuras, trabajadas con el claroscuro, la temática de figuras grotescas que representaban la situación de represión y las penurias de la dictadura, y donde existen coincidencias formales y simbólicas. Sobre las influencias y referencias de Zachrisson en esta época, Barradas hace una matización al respecto, “aunque el mismo Irizarry ha reconocido el peso de la obra de este artista panameño..., un examen más detallado de la obra de los dos grabadores muestra variantes y rasgos que delatan personalidades e intereses estéticos diferentes” (Barradas, 1987, p.7).

Al revisar la obra de los compañeros de Irizarry en el Taller Libre y en la escuela, Gerardo Aparicio, Natividad Gutiérrez, Marcodia y Eslava, no guarda relación ni en la temática, ni en la estética, ni en lo conceptual, con la obra de Irizarry de esa época. Solo con Zachrisson tuvo más afinidad y se ve la influencia entre ambos durante esa época.

Cabe señalar, que para los años sesenta se creó en Madrid el colectivo *Estampa Popular*, que tenía claras connotaciones políticas en contra del régimen. "Algunos miembros de la agrupación estaban ligados a la organización clandestina del Partido Comunista de España y defendían la necesidad de un arte comprometido en el campo político y social, lo que se traducía en formas muy elementales de realismo social que, se pensaba, permitían denunciar la opresión dominante y contribuir a la formación de una conciencia de clase y antifascista. Uno de sus objetivos era el de hacer llegar el grabado a todas las capas populares. Eligieron con preferencia las técnicas de la xilografía y el linograbado. Sus fundadores fueron José Ortega y Francisco Álvarez, con la colaboración entre



Fig. 105 Rafael Coronel, “Hombre con máscara”, óleo en canvas, s/f, 100 x 124 cm.

otros de Francisco Mateos, Antonio Saura, Ricardo Zamorano, Manuel Ortiz Valiente, Pascual Palacios Tárdez, Antonio R. Valdivieso, Javier Clavo, Luis Garrido, Manuel Calvo, Dimitri Papagueorguii, J. A. Álvarez, José Luis Delgado, José Duarte, Antonio Zarco...” (Aguilera, 2005, p.31). Este colectivo se asemejaba tanto en sus objetivos y en su forma de trabajar, a los grabadores puertorriqueños, como también, a la formación de talleres que se crearon en la década de los cincuenta en Puerto Rico. Con respecto al entorno de Irizarry, la mayoría de los artistas del Taller Libre optaron por trabajar el aguafuerte y se inclinaron más a las tendencias vanguardistas y de la Neofiguración a diferencia de este colectivo.



*Fig. 106 José Luis Cuevas. El comedor, 27 – IX – 1972.
Litografía, A. P., 57.5 x 77.3 cm.*

IX.II. RAFAEL CORONEL, JOSE LUIS CUEVAS Y OMAR RAYO: ARTISTAS LATINOAMERICANOS

Irizarry comenta que para esa época, además de a Goya, habían descubierto el trabajo de otros artistas mexicanos como, por ejemplo, Rafael Coronel y José Luis Cuevas y como referencia también tenía a Francis Bacon (fig. 104), que era un artista que despuntaba internacionalmente.

El dramatismo que Bacon representa, y como manipula y deforma la figura, fueron algunas de las características que influyeron a Irizarry. Sus pinturas repiten también la simetría de la figura, y la sobriedad en el color. Al igual que el artista español Saura, Bacon representa la crucifixión como

una alegoría del sufrimiento y las desgracias del hombre, y no tan solo como referencia, ni connotación religiosa. Ambos artistas trabajan dentro de la corriente de la Neofiguración al igual que Irizarry. Para la década de los ochenta, Irizarry retoma la pintura y vuelve a sus referencias, en su serie *Invocaciones* se observa tanto en el trazo expresivo como en la matización del color, las conexiones con Bacon.

Existe cierta relación en cuanto a la temática, entre la obra del pintor mexicano Rafael Coronel (fig. 105) con la obra temprana de Irizarry. Coronel presenta figuras decrépitas, utiliza la vejez para demostrarlo. Sus cuadros son bastante sombríos y según la crítica, "sus pinturas tienen una sobriedad melancólica." Irizarry comentaría en 1986: "con el mexicano Rafael Coronel, que también vino al taller y lo conocí en aquella época, no me influyó en una forma directa, en el sentido que yo trabajase como él, pero el hecho de conocer a esa gente, de saber que estaba ocurriendo una serie de cosas, fuera de lo que ocurría en la escuela, fue lo que influyó poco

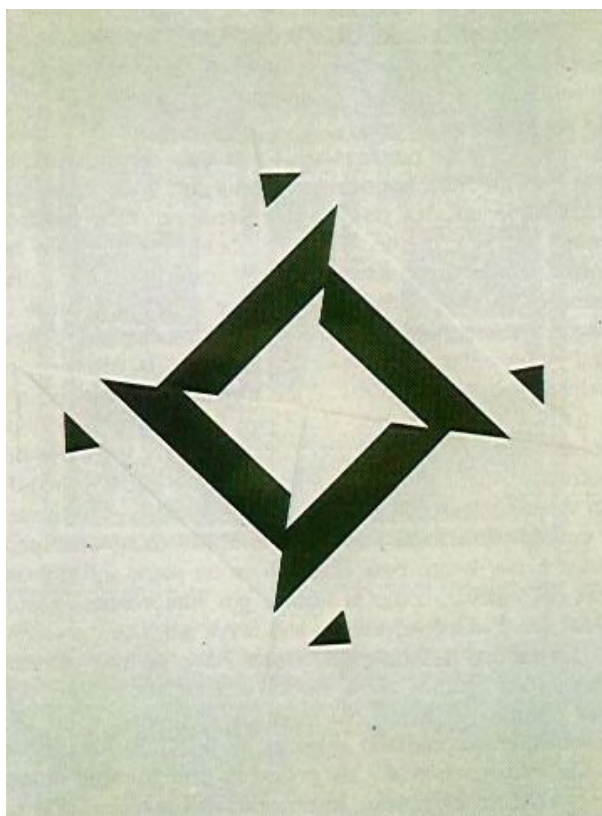


Fig. 107 Omar Rayo, 1973, intaglio, relieve y tinta, 86.5 x 66.5 cm. Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Fig. 108 Marcos Irizarry, Sin título, 1971, aguatinta y relieve, s/m.

a poco en mi forma de hacer...y realicé unos dibujos tipo expresionistas como Rafael Coronel, una serie de dibujos de viejas todas así como brujas, vestidas de negro” (Biaggi, 1986, p.16; 26).

José Luis Cuevas al igual que Irizarry en sus grabados de la época goyesca, utiliza la línea con una gran gestualidad. En el caso de Cuevas, retrata personajes desfavorecidos, prostitutas, enfermos, pordioseros, locos, mostrando a través de ellos la degradación humana, la angustia y la soledad. Sus figuras, al igual que las figuras de los grabados de Irizarry, son deformes y monstruosas, un ejemplo lo

vemos *En el comedor* (fig. 106) de 1972. La gráfica de Marcos Irizarry mostraba, en su época de formación, una temática similar, y visualmente guarda cierta relación con la atmósfera de sus obras. También coinciden sus figuras grotescas con los personajes de estos artistas.

Por otro lado, en 1968, Irizarry conoce en Puerto Rico a Omar Rayo, artista colombiano que fue invitado a presentar una exposición individual en la Galería Colibrí. A finales de los cincuenta,



Fig. 109 Omar Rayo, “Origami VI, 1970, intaglio y aguatinta, 76.2 x 55.88 cm.

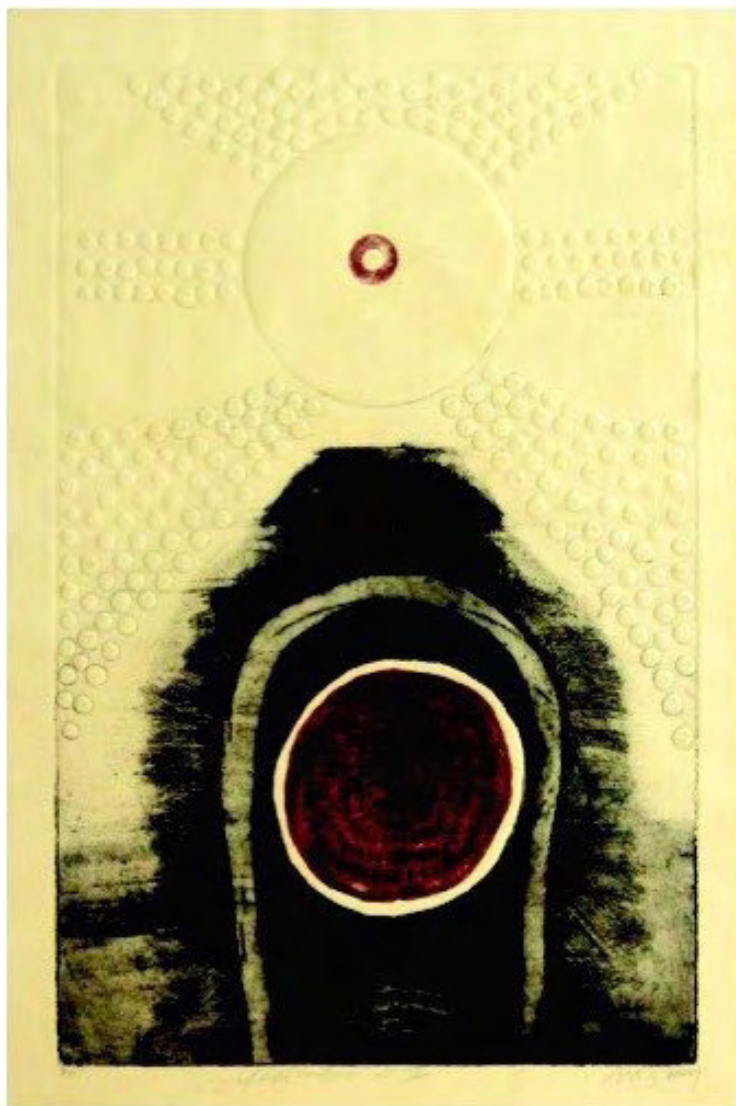


Fig. 110 Marcos Irizarry, "Geo-estructura IV", 1967, aguafuerte y relieve, 49.5 x 31.8 cm.

Rayo comienza a investigar las técnicas de pigmentos y tintes de los indios del Amazonas. La obra geométrica de Rayo se inspiró en el arte precolombino, los tatuajes de los indios de Bananao y del Amazonas. Entre la década del setenta y del ochenta realizó su obra más fructífera, importante y personal, sus grabados de relieves (fig. 109) sobre papel y sobre placas de cobres. Luego, en la pintura, también expresó su particular lenguaje geométrico donde mostró ese juego óptico de tridimensionalidad en contraste con los planos.

La obra de Rayo y de Piza, son las que guardan más similitudes y coinciden en formas y en técnicas con la de Irizarry. Rayo, Piza e Irizarry coinciden y exponen en la Primera Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan. La utilización del zig zag —que Irizarry lo desarrolla en su serie *Marruecos*— la utilización del blanco, negro y rojo (marrón) en sus obras y la experimentación con el relieve o gofrados, al estampar el blanco sobre blanco, son algunos de los elementos en los que sus obras convergen.

La obra de Rayo está dedicada a la figura geométrica y destaca al desarrollar el volumen real en las obras. “Su estilo original, con imágenes claras en objetos concretos es un arte geométrico-óptico, que aprovecha los cuadrados, los rectángulos y las líneas en zig zag y se expresa con el blanco, el negro y el rojo. Demuestra que el arte geométrico pertenece tanto al pasado ancestral como al futuro incierto. Utilizando el rastro de los ancestros indígenas, descubre nuevas maneras de ejecutar y presentar los intrincados laberintos visuales y geométricos”.⁴²

En 1983, Irizarry es invitado por Omar Rayo y Ligia García a dirigir un Taller de Grabado en Bogotá y presenta su exhibición individual en el Museo Rayo en Roldadillo, Colombia. Rayo le brindó apoyo e impulsó la obra de Irizarry en Colombia, además de que le presentó artistas en su país. En esa ocasión, Irizarry viajó a Cali, Medellín y a Bogotá, conoció y expuso con varios artistas colombianos en el país.

⁴² <http://omarrayo.com>

IX.III. ARTHUR LUIZ PIZA Y LA EXPERIMENTACIÓN CON EL RELIEVE

En 1965 se presentó en Madrid la exposición de artistas gráficos brasileños en la que participaron Arthur Luiz Piza y Roberto de la Mónica, entre otros. Irizarry presenció esa muestra y afirmó años después que esos artistas lo influenciaron significativamente en su forma de hacer y, que de igual forma, le proporcionaron muchas y nuevas ideas creativas y un estímulo, tal como ya mencionamos en un principio.

Arthur Luiz Piza es un grabador, pintor y escultor experimental, innovador del grabado en metal. En sus comienzos, trabajaba el grabado en metal en forma tradicional, utilizaba ácidos y buril, pero no estaba satisfecho con el resultado y no conseguía lo que quería. Piza buscaba conseguir más texturas, así como luces y sombras más fuertes. Comenzó a experimentar con nuevos instrumentos no tradicionales en el medio, experimentó con la gubia para crear surcos pero no tenía la suficiente fuerza con sus manos,

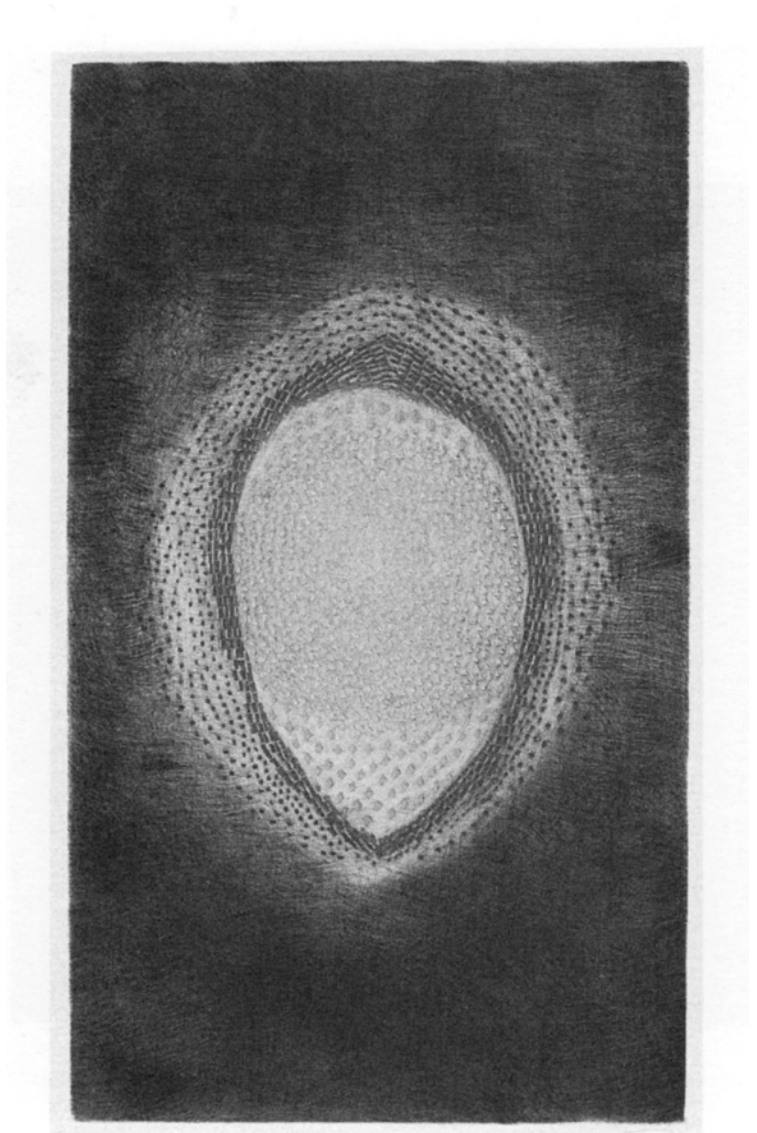


Fig. 111 Arthur Luiz Piza, “Verte jaune”, 1973, gubia en metal, 44.e x 26 cm.

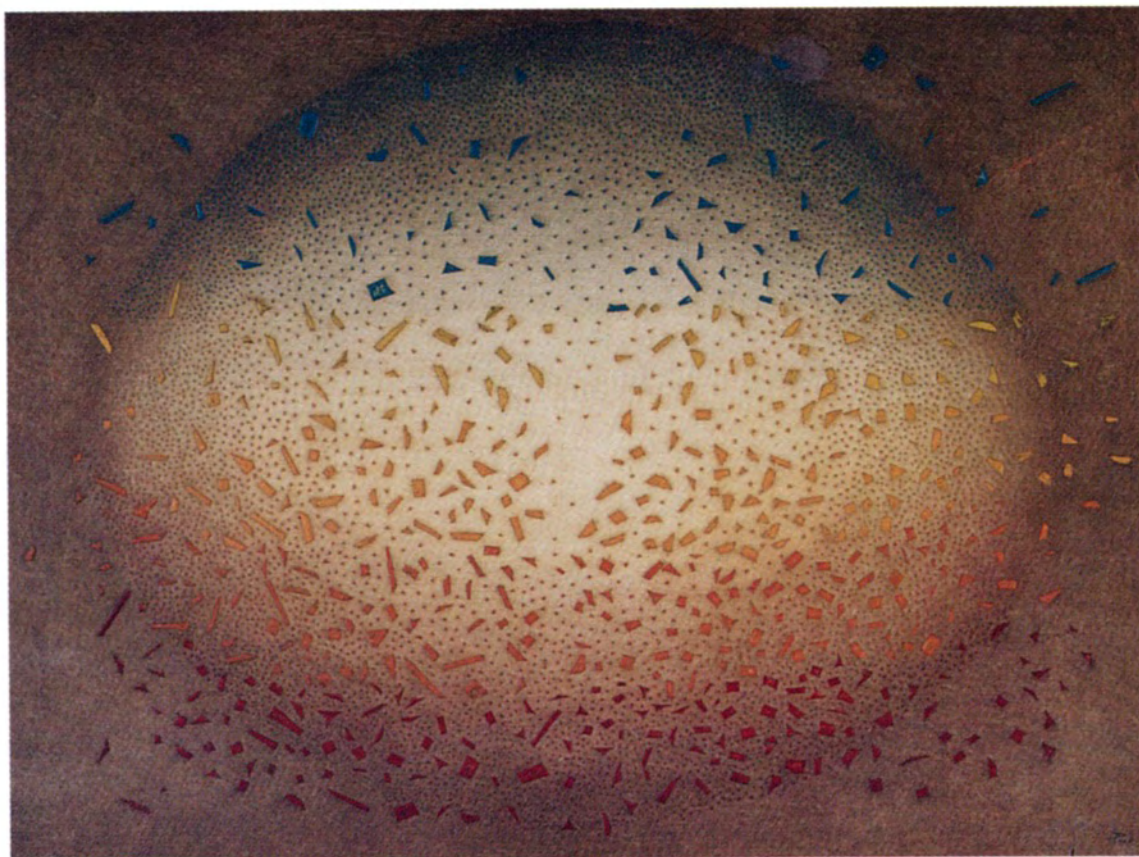


Fig. 112 Arthur Luiz Piza, "Fragmentation", 1988, gubia en metal, 56.5 x 74.7 cm.

y adoptó el martillo para ayudar a la gubia. Le hacía incisiones, rotos y cortaba la plancha de metal para luego imprimirla y crear los relieves.

En la obra de Irizarry de esta época, se ven las referencias directas de la obra de Piza, del uso del aguafuerte y las mordidas del ácido, Irizarry comenzó a realizar hendiduras e incisiones en las planchas. Al imprimir las planchas, creó relieves como un elemento más de la composición, el gofrado, en esto coincide con el trabajo de Piza. Para el artista el relieve era una forma de expresión del blanco, como él mismo expresó, "el blanco es un elemento no solamente decorativo sino importante para hacer funcionar el grabado. Desde luego, interesante en relación con las partes negras o las partes dibujadas". (Biaggi, 1987, p.32)

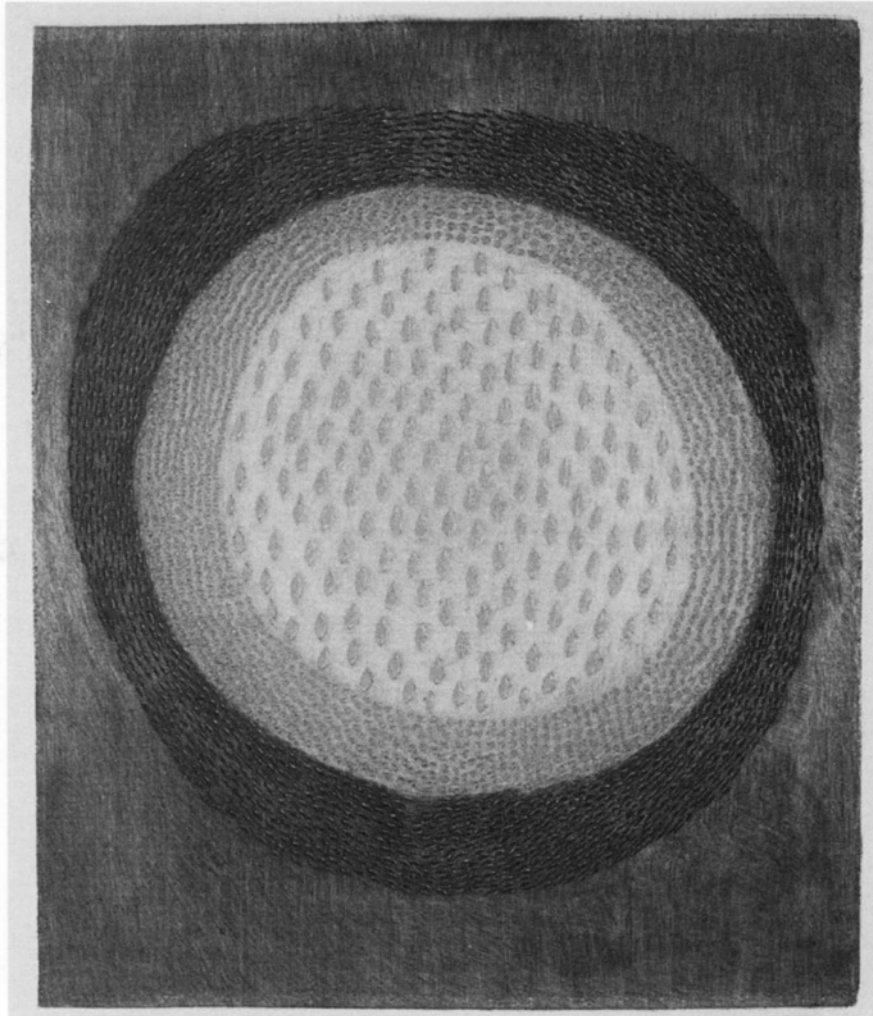


Fig. 113 Arthur Luiz Piza, "Béryl", 1971, gubia en metal, 35.7 x 29 cm.

Irizarry comparte premio con Piza en la Primera Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano en 1970, Barradas (1987) acertadamente, compara los grabados de la serie *Geo-estructuras* con la obra de Arthur Luiz Piza de los sesenta y setenta (fig. 110 y 113).

IX.IV. GRUPO EL PASO Y EL INFORMALISMO ESPAÑOL: MILLARES Y SAURA

El grupo El Paso fue objeto de estudio en los años de formación de Marcos Irizarry, en especial los artistas Millares y Saura. Entre los elementos que comparten es el uso del negro (proveniente de la



Fig. 114 Manuel Millares, “Homúnculo 4”, 1966, óleo y medios mixtos en arpillera. 100 x 81 x 14 cm.

tradición goyesca y las pinturas negras), la imagen fuerte y dramática de mucha gestualidad y referencias de la historia del arte. Una constante en el trabajo de los informalistas españoles, es que sus abstracciones se originan con una base estructural real, parten de la neofiguración a la abstracción, trabajan cuadros fragmentados, pintan cuadros pequeños para formar uno grande. De esta forma de trabajar salen las series, la metodología del trabajo serial. Tanto Irizarry, como los artistas informalistas coinciden en esta metodología de trabajo.



Fig. 115 Manuel Millares, "Cuadro 86", 1969, técnica mixta sobre arpillera, 132 x 98 cm. IVAM, Valencia.

A finales de los cincuenta, Millares, al igual que Saura, mueve su pintura de una neofiguración como se llamó en esa época y que conjuga el lenguaje informalista partiendo de manera ambigua de la figura humana abstraída (fig. 114). El grupo *El Paso* tiene interés por una cierta tradición española. Vicente Escudero, Saura y Millares coinciden en el uso de una gama cromática en la que predomina el negro, el rojo y el blanco, además en las referencias de los artistas que habían retratado la España negra, entre ellos, El Greco, Ribera (de la Mujer Barbuda), Velázquez (del Cristo y de los bufones), Goya (de la Quinta del Sordo), Picasso, y Gutiérrez Solana.

El Paso se funda en el 1957 en Madrid, y comenzó con una exposición colectiva en la Librería Buchholz y con el escrito de un manifiesto, justo en los años que Irizarry se matricula en la Escuela de Bellas Artes. En su manifiesto abogaban por una plástica revolucionaria "en la que estén presentes tradición dramática y directa expresión."⁴³

Millares en sus *Muros*, *Cuadros* (fig. 115) y *Homúnculos* (fig. 114), utiliza en un principio la arpillera sin alterarla, directamente utiliza el tejido, los pliegues, la textura y el tono tostado de la tela como un elemento formal. Más adelante, en 1957, se decanta por las imágenes llenas de dramatismo con la incorporación del negro. Para el 1960, su obra adquiere su estilo característico. En estos comienzos sus pinturas son un tanto geométricas y luego se mueve, como también lo haría Irizarry, "a lo que entonces se llamaba neofiguración que conjuga el lenguaje informalista con la necesidad de evocar de manera ambigua la figura humana" (Bonet, 1997, p. 60).

Irizarry utiliza la figura humana, el paisaje o los espacios como referencia para abstraerlos. Mari Carmen Ramírez dice que "a diferencia de la obra de muchos de los artistas latinoamericanos y puertorriqueños para quienes la eliminación de la figura a favor de áreas y planos de color se convirtió en el objetivo principal del acto estético, en Irizarry el camino hacia la abstracción se da ligado a una búsqueda de expresión donde los límites orgánicos de la figura no se abandonan del todo, dando paso a un dinámico juego de forma y color" (1987, p. XIII). La obra de Irizarry se comunica con la obra de Saura y Millares, los tres artistas en un momento, abstraen la figura y en

⁴³ Manifiesto escrito por el grupo en el verano de 1957. Otro de los puntos que el grupo enfatiza es que se crea para luchar por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales. Su propósito fue el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cañones exclusivistas o limitativos (en palabras textuales del manifiesto).

ocasiones la cabeza, la centran en la imagen y utilizan mayormente el negro. Se pueden reconocer, en la obra de Irizarry, rasgos estéticos que se identifican con el informalismo europeo y español.

IX.V. ARTISTAS ESPAÑOLES: MARTÍN CARO Y FERMÍN AGUAYO, ENTRE OTROS

Marcos Irizarry habla de la influencia que tuvo de muchos artistas y pintores que conoció en Madrid, tales como, Barjola, Martín Caro, Medina y Vento. De Martín Caro dice que era el profesor de Antonio Martorell y que expuso junto a Eslava, Zachrisson y él en la exposición *Los Cuatro Grabadores Contemporáneos*, en Pamplona y en Madrid en la Galería Urbis. En 1963, cuando participó en la exposición en Madrid, *Arte de América y España*, además de exponer junto a artistas relevantes norteamericanos, lo verdaderamente importante fue que tuvo contacto con los artistas latinoamericanos porque ellos estaban relacionados con la estética que practicaban en el Taller Libre en ese momento. Irizarry enfatiza que el contacto con ellos le dió la conciencia real de que eran pintores que estaban adentrándose en el mundo serio del arte y de la experiencia creadora. Irizarry explicó: "A partir de entonces entré de lleno en el mundo de la verdadera creatividad ya de una manera mucho más consciente. El conocer estos pintores fue muy bueno para mí" (Biaggi, 1987, p. 31) .

Aunque Irizarry no menciona ni hace referencia al artista Fermín Aguayo, del grupo Pórtico, en un momento de su carrera existen ciertas conexiones y coincidencias en la obra de ambos artistas. Se refleja en el periodo de la obra abstracta de Aguayo, antes de exiliarse a París para los años cincuenta donde, más adelante, su obra evolucionó hacia la figuración. Irizarry pudo tener contacto



Fig. 116 Fermín Aguayo, "Tinieblas", 1948, óleo sobre lienzo, 58 x 65 cm.

con la obra de este artista, si recordamos las series de paisajes que el mismo artista define, *Estructuras orgánicas* y *Geo-estructuras*, surgen a partir de un viaje que hizo por Aragón, tierra de donde procede Aguayo. Ambos artistas optaron, en un momento dado, por la construcción de la imagen geométrica y no rigurosa. Ambos dividían la pintura en triángulos, rectángulos, trapecios, semicírculos, todos demarcados por la línea negra, o trazo negro. Ejemplos claros son la serie *Mediterránea* de Irizarry y, las últimas obra abstractas de Aguayo (fig. 116), realizadas antes de que el grupo Pórtico se separara. Las obras tienen referencias constructivistas, expresionistas y neoplasticistas.

Otro artista que Irizarry menciona en una entrevista que le hiciera Marimar Benítez (1983) para la revista *Plástica*, es el artista Víctor Pamore. Irizarry vió la obra de este artista en Milán, los

aguafuertes de dos metros que lo impresionaron mucho, y puede ser que de ahí le surge la idea de realizar la obra Mural de 1974 (p. 34).

IX.VI. MITSUO MIURA: SU RELACIÓN CON EL PAISAJE

La influencia de Miura en la obra de Irizarry, o viceversa, como se mencionó anteriormente, se ha estudiado y profundizado poco. López (2009) menciona que tanto Irizarry como Miura "encontrarían en la abstracción la encarnación de una conciencia mística. De su propia tradición, Miura había acogido la noción de que el arte era un vehículo para canalizar asuntos relacionados a la filosofía y el espiritualismo oriental, un espacio donde explorar. Irizarry se reafirmaba en la noción de que el arte abstracto constituía en sí una práctica de profunda espiritualidad, nociones que heredaba directamente de la tradición abstracta y de artistas del pasado como Vassilly Kandinsky y otros precursores, como Kasimir Malevich" (pp. 97-98).



Fig. 117 Mitsuo Miura, "Paisaje", 1968, aguafuerte, aguatinata y manera negra, 32.5 x 25 cm.

Laura Clavería García (2013), estudiosa de la obra de Miura, no reconoce esa relación que señala López

(2009), ni la abstracción como la encarnación de una conciencia mística. Clavería (2013) en su tesis, afirma que Miura, en unos aspectos, se aleja de sus tradiciones y ascendencia japonesas, pero



Fig. 118 Mitsuo Miura, Sin título. 1969, aguafuerte y aguatinata, 18.2 x 14.4 cm.

en lo que si se relaciona es en su vinculación con la naturaleza. En algunas de las primeras obras, Miura representa formas vegetales y orgánicas para hablar del origen de la vida. (p. 379). La historiadora recalca que "su vinculación con el paisaje natural está completamente despojada de cualquier aspecto religioso o espiritual... el propio Miura ha afirmado en alguna ocasión que nunca se ha vinculado con el budismo o con el zen" (Clavería, 2013, p. 379).

La autora analiza el argumento de López: " la influencia de Miura en Marcos es 'palpable', aunque López no señala en qué aspectos", y Clavería (2013) termina señalando: "En cualquier caso, no sería en relación con 'una nueva conciencia mística' de la que esta autora hace partícipe a la obra de Miura, puesto que, al menos a juzgar por la información que disponemos nosotros, este artista nunca se ha mostrado interesado en este tipo de cuestiones espirituales" (p. 391). ¿A qué tipo de



Fig. 119 Mitsuo Miura, Sin título, 1972, aguafuerte, 69 x 52 cm.

cuestiones se refiere? Ahora Clavería se contradice, en un momento señala que es porque Miura no trata temas espirituales y luego, porque Irizarry, por la información que dispone –y comete el mismo error que López de no decir que información– no tuvo interés en cuestiones espirituales. Clavería no toma en cuenta, (es posible que no haya revisado con detenimiento toda la obra de Irizarry) las series de comienzos de los setenta, entre las que se encuentra el mural, donde el mismo artista hace referencia al sufismo, a las religiones orientales y a la música, influenciado por sus vivencias en Ibiza.

Miura llega al Taller Libre en 1966, luego de estudiar en Tokio en la Escuela de Bellas Artes. La obra que practicaba en esos años era bien expresiva y gestual, proveniente de la caligrafía, más adelante su obra se distingue por formas geométricas de múltiples colores y características minimalistas (la experimentación con el color ha sido una de sus constantes). Es importante señalar la aportación que hizo Irizarry, al igual que Aparicio, a la evolución y formación de Miura. Clavería (2013) indica que: "también es cierto que sin la cercanía a estos dos artistas [Irizarry y Aparicio] y la posibilidad de observar su método de trabajo, así como las enseñanzas directas que le pudieron transmitir, probablemente Miura no hubiese empezado a explorar este terreno [el de la gráfica] entonces, asimismo, Irizarry le presentó interesantes artistas a Miura entre los que se encuentran, Manuel Hernández Mompó o Juan Genovés (p. 278). Referente a la gráfica de Miura realizada en los años que vivió en Bustar Viejo, además de trabajar en series, practica la técnica del gofrado, utiliza clavos directamente en el tórculo, el gofrado es una de las técnicas más utilizadas por Irizarry desde mediados de los sesenta.

Un dato que se repite cuando se generaliza sobre la obra de Miura es que su primera obra tiene influencias de Jackson Pollock, Clavería (2013) desvincula esta relación, aunque la obra de Miura visualmente se parezca a la de Pollock, esta obra continúa las tendencias caligráficas (fig. 119) (Aguirre, 1972, en Clavería, p. 644) y dice que vincular la obra de este artista con los expresionistas abstractos puede resultar algo frívolo, aunque no podemos olvidar que Miura siempre ha tenido como referente el arte estadounidense. Puede tener similitudes tanto en la metodología de su trabajo o en la composición *all-over*, pero se diferencia en que su composición es más ordenada, su trazo más controlado y utiliza más color y luminosidad. (Clavería, 2013, p. 658)

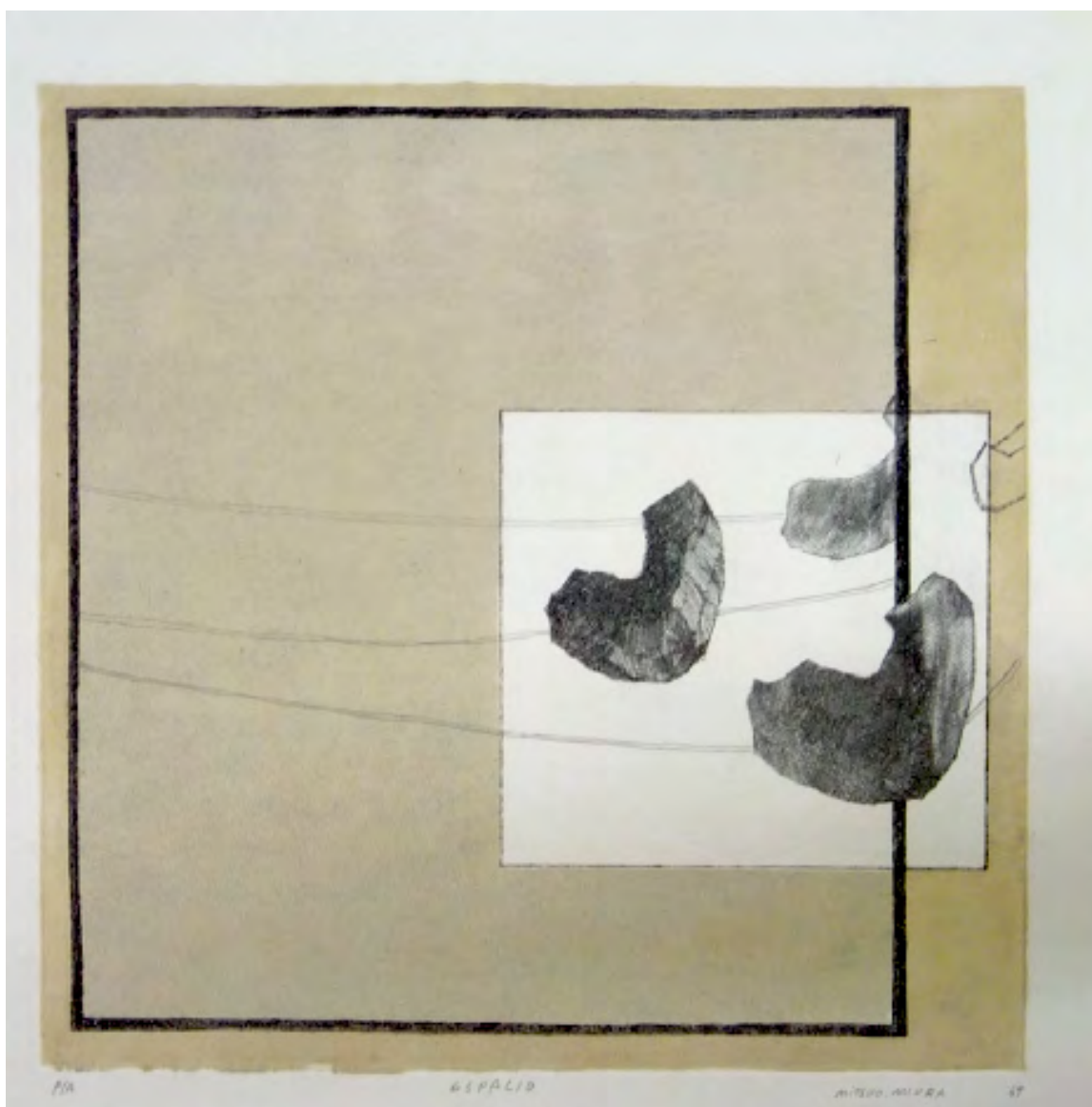


Fig. 120 Mitsuo Miuro, “Espacio”, 1969, aguafuerte y aguatinata, 30 x 28.5 cm.

Según Clavería, algunas de las valoraciones más interesantes sobre la obra de Miura y que tienen cierta relación con el trabajo de Irizarry, son que su obra "procede de la contemplación del paisaje y que resulta imprescindible el estudio espacial", además que ambos artistas fueron transformando el lenguaje figurativo hacia la abstracción, paulatinamente, Irizarry unos años antes que Miura. Mitsuo Miura reflexiona sobre el paisaje y argumenta: “...me empiezo a fijar en la transformación del paisaje. Ya no es solo el placer de contemplar el jardín en el que yo soy protagonista, ahora me obliga a ver a los demás. La naturaleza tiene su propia fuerza”.

Mientras Miura continuaba su formación artística en el Taller Libre de la escuela su obra se fue alejando paulatinamente del estilo académico y fue creando un estilo propio. Retoma el motivo de la hoja de papel arrugada que había trabajado anteriormente en 1968 (fig. 120). Clavería (2013) señala que sometió este motivo a un proceso de simplificación y seriación que será muy habitual en su trayectoria posterior y para el cual partió de la metodología usada en la creación gráfica (p. 390). Esta forma, la exploración y explotación de las formas a través de las series, y la metodología de trabajo es la utilizada por Irizarry desde la Serie Cabezas de 1965, otra coincidencia entre ambos artistas. Miura e Irizarry comienzan una transformación de la obra, de la figuración a la abstracción, en el caso de Irizarry orgánica-geométrica (1965-1966) y en Miura geométrica (1968-1971).

En 1969, Irizarry se muda junto a Miura y comparte casa y taller en Pozuelo de Alarcón (fig. 121). Para esta época Irizarry incursiona en la abstracción pura y realiza la Serie *Colibrí*. Como se ha indicado anteriormente, Irizarry, de una serie a otra trabaja los elementos formales y los desarrolla, a la vez que integra nuevos elementos. En las series antes mencionadas, hay un predominio de formas orgánicas que podrían tener ciertas reminiscencias de la naturaleza. Cuenta Gerardo Aparicio que vivían: "en Pozuelo, en la calle San José número uno. Y le llamábamos la calle Don Pepito. Con Marcos tenía una relación muy buena, aunque lo cierto es que Mitsuo siempre se ha llevado bien con todo el mundo. Marcos era un tipo simpático, muy echado para adelante, un puertorriqueño muy español, él barría la casa y Mitsuo cocinaba. Se habían dividido el trabajo así" (Clavería, 2013, p. 840).

En 1970, Miura convierte la hoja de papel, trabajada en sus primeros estudios, en un elemento geométrico. Miura trabaja una figura o forma que sale al superponer los contornos del papel y al



Fig. 121 Marcos Irizarry junto a Mitsuo Miura y Gerardo Aparicio en su taller de Pozuelo de Alarcón. (Archivo de Gerardo Aparicio, obtenida de la tesis de Clavería (2013)).

aislar el espacio que queda entre la primera y segunda silueta, que resulta en una forma rectangular. (Clavería, 2013, p. 398). Clavería señala, que se puede ver una huella de la obra de Marcos Irizarry, justo en el momento en que compartían casa en Pozuelo de Alarcón. Se manifiesta en algunos aspectos, aunque sea inconscientemente. Uno de estos es el salto que da Miura a la abstracción, precisamente durante esos años (p. 397).

Clavería (2013) destaca "algunas de las ideas, como la sencillez, la geometría pura, la contención cromática, el uso del blanco y el desarrollo de ritmos, así como otras características de la obra de Irizarry, como el rigor estructural que también serían manejadas por Miura en este periodo, especialmente en sus collages de papeles vegetales" (p. 390). Estas observaciones son algunas de

las razones por las que en este trabajo se estudia la relación entre ambos artistas que experimentaban juntos en esos años. Por otro lado, la estudiosa de la obra de Miura considera, que no se observa en ningún caso una influencia directa, y ninguno de los dos artistas lo reconoció. De la obra de Miura en la de Irizarry o viceversa, Clavería anota (con cierto desdén): "...ni el puertorriqueño tendría porqué ser el único referente para el japonés en su personal búsqueda de la abstracción geométrica" (p. 398). Lógicamente, no va a ser la única, ni debería, pero en un momento de formación y de experimentación, de compartir taller y vivencias, además, de que los dos artistas desarrollaron al mismo tiempo su lenguaje personal dentro de la abstracción, esas coincidencias, referencias o influencias, se dan de manera natural.

En una entrevista que le hace Laura Clavería (2013) a Miura en 2011, Clavería le pregunta sobre las obras que realizó cuando vivía con Irizarry (1969-1970) y si se habían influenciado mutuamente. Miura realizaba una obra de papeles recortados y también trabajó la serigrafía, reconoce que él e Irizarry tenían obras muy diferentes y comenta que vivir con Irizarry era muy fácil porque era una persona muy ordenada, muy estricto. La serigrafía sí la aprendió y la trabajó con él y con Aparicio, aunque solo cuando había un hueco o se lo permitían (p. 821).

Paralelamente, a comienzos de los setenta, Miura al igual que Irizarry se interesan por el paisaje. Desde 1972 Miura decide mudarse a Bustar Viejo donde permanece hasta mediados de los ochenta, posteriormente se fueron mudando un grupo de artistas y amigos, Irizarry con su compañera Smith, Gerardo Aparicio y Natividad Gutiérrez y, más adelante, Schlosser. Clavería enfatiza que aunque compartían y vivían todos en Bustar Viejo (fig. 123), lo cierto es que la mayoría de estos artistas trabajaron de forma independiente y no formaron un grupo con una línea de trabajo unívoca,

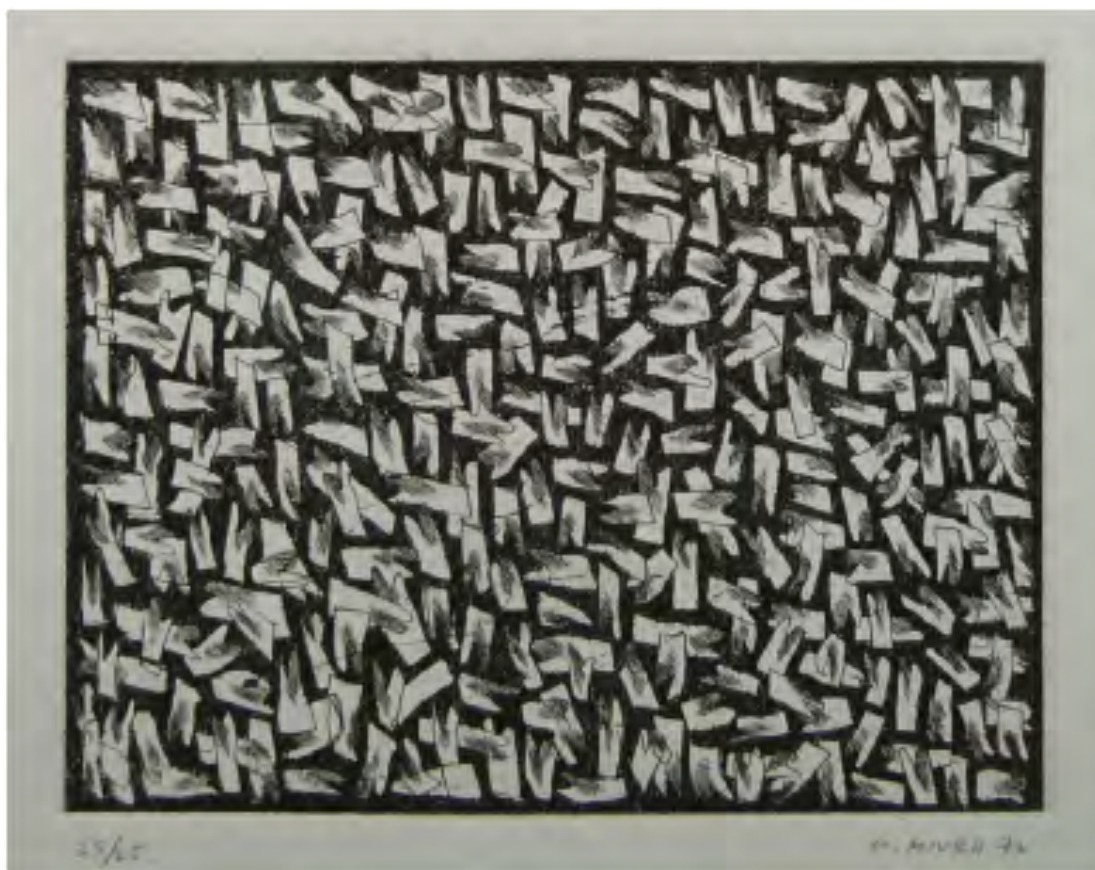


Fig. 122 Mitsuo Miura, Sin título, 1972, aguafuerte, 11.5 x 15 cm.

aunque la mayoría, en esos años, comenzaron a inspirarse en la naturaleza que les rodeaba. El hecho de vivir allí, el contacto con la naturaleza y compartir ese entorno los influyó a todos en su trabajo por algún tiempo (p. 312).

“Mitsuo Miura a diferencia de sus antecesores clásicos no parte de la naturaleza en estado prístino para crear paisajes, sino que sus creaciones son imágenes mentales, abstracciones de los paisajes que observa y analiza, en un doble proceso, dando lugar a unos resultados plásticos que tan sólo evidencian la huella de los mismos” (Clavería, 2008, p.160). Estas palabras podrían describir el acercamiento que Marcos Irizarry siempre ha tenido hacia el paisaje. Desde sus años de estudios, el artista comenzó a trabajar, en grabado y pintura, paisajes típicos de Segovia. A lo largo de su carrera y desarrollo de la abstracción, Irizarry retoma el paisaje como referencia e inspiración de una serie a

otra —desde el paisaje aragonés en *Geo-estructuras* y *Estructuras geológicas*, el paisaje mediterráneo y el de la isla de Ibiza, en *Mural* y *Mediterránea*, como también, en sus series pictóricas donde se inspira en el Sahara y en Marruecos—. Del Sahara Irizarry comentó en 1992: “Es un paisaje sobrecogedor, todo luz y minimalista a tope, donde las formas arenosas del desierto experimentan un cambio constante” (Alegre, 1992, p. 64).

Según Clavería García (2008), en la trayectoria de Miura "se infiere ese especial interés por el medio circundante que se manifiesta en los aspectos tanto materiales como formales y esenciales de su obra, con resultados unas veces rústicos y otras totalmente sutiles, aunque siempre cargados de poesía y de alusiones, que son producto, ante todo, de una constante y sensible relación con el paisaje (p. 153). En el caso de Irizarry, aunque la obra y los medios son distintos, su relación y acercamiento con el paisaje es similar al experimentado por Miura. En 1992, Irizarry comenta —sobre sus obras Sin título realizadas en collage y pintura con referencias al paisaje desértico del Sahara— que “experimentó un profundo impacto en ese ambiente desértico. Si bien esto no trasciende expresamente en la obras que conforman esta exposición, considero que sí se manifiesta en la búsqueda de un nuevo discurso, donde los conceptos se vuelven más sobrios y menos profuso en su cromatismo” (Alegre, 1992, p. 64). Esta explicación evidencia como el artista aborda en su obra la referencia del paisaje y como lo influye.

En diferentes momentos, Irizarry ha optado por vivir y trabajar en entornos naturales, disfruta la contemplación de la naturaleza, desde el Escorial, en Pozuelo de Alarcón, en Bustar Viejo, sin olvidar sus continuos viajes a Puerto Rico, donde vivió en las montañas de Maricao. Asimismo, el artista mencionó que la Isla de Ibiza lo influyó en cuanto al paisaje, en todo lo que envuelve la isla,



Fig. 123 Marcos Irizarry y Rebecca Smith (primeros de izquierda a derecha) en la casa de Bustar Viejo, junto a Alfredo Alcaín, Enrique Gómez Acebo, Mitsuo Miura y María Lara, Fernanda Mengs, Margarita Urrutia, Gerardo Aparicio y Nati Gutiérrez y Guillermo Lledó, en 1974. (Archivo de Gerardo Aparicio, obtenida de tesis de Clavería (2013)).

el color, la luminosidad, entre otras muchas cosas. Los paseos por el campo y el mar, al bucear y mirar el mundo debajo del mar, lo influyeron en la realización del gran mural, las ondulaciones, las formas orgánicas, los ritmos y los fluidos. Siempre disfrutó de los paseos por el campo, de la naturaleza a la vez que trabajó en su taller.

Como conclusión en su investigación, Clavería (2013) sí señala que Irizarry “deja una importante huella en múltiples aspectos del trabajo de Miura, tanto técnicos (iniciación a la serigrafía) como estilísticos (introducción en un camino de abstracción, sencillez, geometría pura)” (p. 647). En este estudio se añade, la vinculación de ambos con el paisaje, como lo abordan y las referencias continuas de éste en sus obras. Clavería concluye que no se puede hablar de una influencia directa



Fig. 124 Luis Hernández Cruz, "Paisaje Otoñal", 1978, 182 x 152.8 cm., acrílico sobre lienzo

ni única, puesto que Miura [e Irizarry] maneja[n] muchos otros referentes. (p. 647). Posteriormente, Miura se acerca más al arte estadounidense, y tiene referencias del arte pop, del minimalismo, y del arte conceptual, alejándose de la obra de Irizarry, si fue que, realmente, en algún momento confluyeron.

IX.VII. ARTISTAS PUERTORRIQUEÑOS: LUIS HERNÁNDEZ CRUZ, WILFREDO CHIESA Y JULIO SUÁREZ

La obra de los setenta de Marcos Irizarry guarda cierta relación con la obra de los artistas puertorriqueños Luis Hernández Cruz y Rolando Dirube (Benítez, 1987, p.20). Como se menciona

en el capítulo anterior, en ocasiones, se observa que la obra de Hernández Cruz e Irizarry convergen en estructura formal, construcción de la imagen y composición, además de que ambos artistas en distintos periodos, se inspiran en el paisaje. Luis Hernández Cruz construye estructuras insertadas orgánicamente unas con otras, como el efecto de puzzle (rompecabezas), aunque las formas de Hernández Cruz no son tan precisas, planas, ni "hard edge" en sus comienzos (fig. 124). También, en varias de las series de Irizarry, de esta época, se observa esta conjunción de formas, que se conectan, se complementan y que encajan perfectamente. Una de las diferencias que se observa entre la obra de ambos artistas es la utilización del color, Hernández Cruz además de desenvolverse más en la pintura, es un colorista innato, esto se puede deber a que estudió en American University y tuvo como profesor al teórico del color Josef Albers.

La obra de Luis Hernández Cruz y la de Marcos Irizarry coinciden en la integración de lo geométrico y lo orgánico, además, es una de las características principales donde convergen las exploraciones artísticas de sus obras. Bélgica Rodríguez (1994) señala que la obra de Luis Hernández Cruz en momentos, sintetiza “[u]na presencia constructivista cinética por una parte y por la otra una presencia abstracta-orgánica” y añade, “El trajinar por tan diferentes, pero no opuestas, propuestas plásticas, ha conferido a este creador puertorriqueño la posibilidad de expandir y dominar sus recursos plásticos y temáticos se han conjugado en todo momento, a manera de diálogo, entre ‘puntos’ y ‘argumentos’, las formas constructivas y las formas rítmicas entrelazadas en gran dinamismo”. Manuel Álvarez Lezama (1994) apunta, de manera poética, que, Luis Hernández Cruz, en sus cuadros, “logra ese difícil equilibrio entre la esencia de las formas y la poesía. La euforia estética creada por un ritmo interno definido por las rayas o franjas, y la intención de capturar los misterios del universo”.



Fig. 125 Julio Suárez, “La línea blanca”, 1991, acrílico y encáustica sobre tela, s/m.

Desde los años cincuenta, Irizarry y Hernández Cruz se conocieron en la Universidad de Puerto Rico, más adelante, uno desde España y, el otro, desde EEUU, comenzaron a aventurarse en el lenguaje de la abstracción. Para el 1966 se reencuentran en España, un año antes exponen juntos en la muestra *Arte de América y España* en Madrid. Los une una larga amistad y, a lo largo de sus carreras, mantuvieron el contacto, colaboraron y expusieron juntos. Los últimos años y las últimas series de Irizarry se presentaron junto a las obras de sus tres amigos y compañeros de batalla, Hernández Cruz, Wilfredo Chiesa y Julio Suárez.

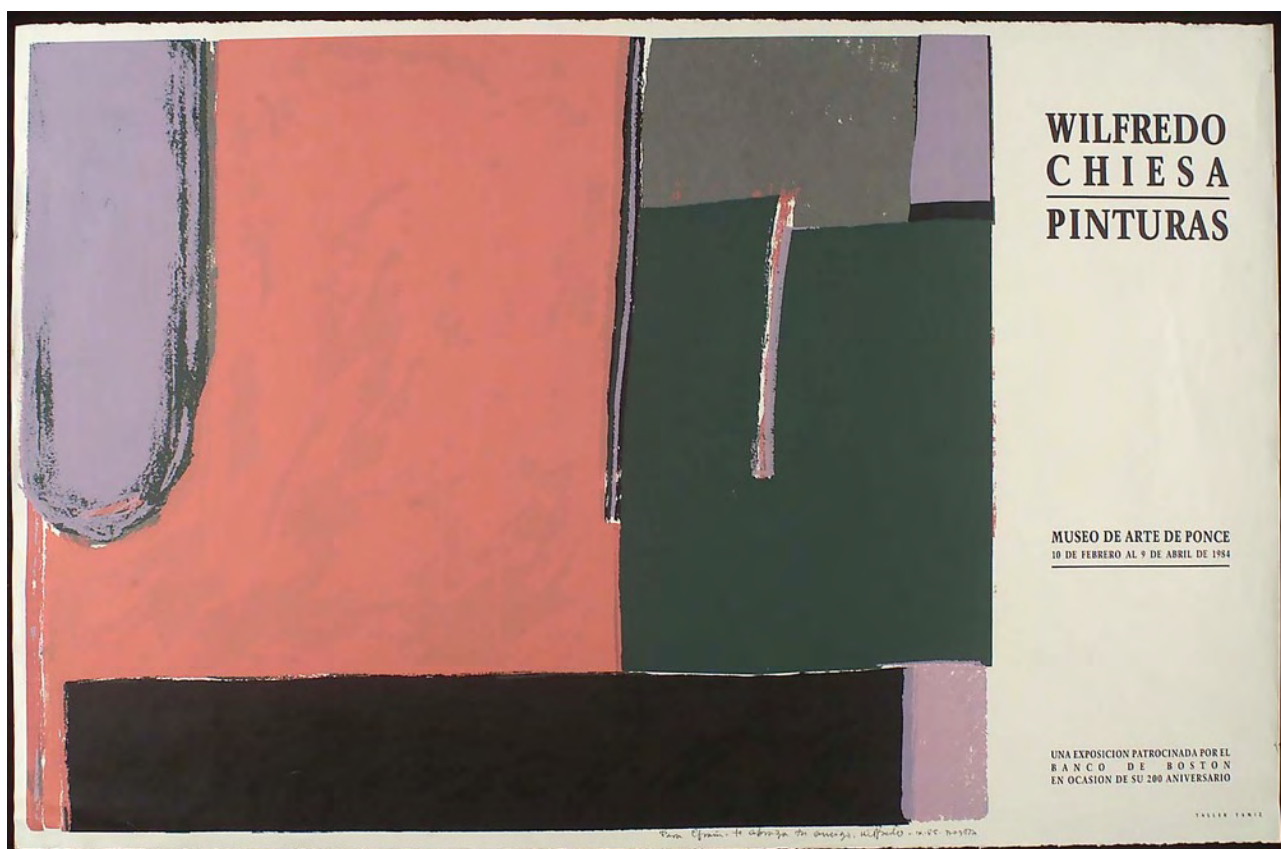


Fig. 126 Catálogo de “Wilfredo Chiesa: Pinturas”, 1984, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

Samuel Cherson señala que la serie *Mediterránea* refleja las experiencias compartidas con el pintor puertorriqueño Wilfredo Chiesa, cuando en 1984 viajaron ambos artistas a Madrid y Venecia, además del tiempo que permaneció junto a Irizarry en C'an Cova. “En Venecia, cuenta Wilfredo Chiesa, asistieron al *Encuentro Internacional de Anarquistas en Memoria de George Orwell*, bajo el auspicio de Black Rose, una entidad anarquista de Boston, Massachusetts” (López, 2009, p.121).

Wilfredo Chiesa forma parte de la generación de artistas abstractos puertorriqueños posterior a la de Irizarry. Chiesa estudia en los setenta en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico y en 1979, se radica en Boston, Massachusetts. El artista en su obra, divide el plano pictórico en amplias áreas geométricas de color que se integran en armonía. A principios de los ochenta, Chiesa, al igual que Irizarry en distintas series, delimita áreas de color con la línea negra en sus composiciones. Según

Barradas (1986), en la obra de Chiesa las texturas y las áreas limitadas de color, se encuentran separadas y estructuradas, además, señala el gusto del artista por el Art Deco, por la angulosidad de las áreas de color y en específico, por como estructura la composición (por las raíces de este movimiento en el cubismo). Además, Barradas añade que lo que define la obra de Wilfredo Chiesa “es la búsqueda de estructuras profundas en sus lienzos”. Paralelamente, Benítez (1986) apunta que, “es precisamente el aspecto formal —la estructuración de la obra— lo que preocupa fundamentalmente a Chiesa” (p. 23).



Fig. 127 Luis Hernández Cruz, "Transfigure Landscape", s/f, acrílico sobre tela, s/m.

Chiesa explica en 1984 que: “Las relaciones entre las formas y el color en mis obras, son encuentros que no aluden a formas específicas, pero obedecen las mismas leyes que dominan las relaciones fuera de ese espacio” (Benítez, 1984, p. 24). Samuel Cherson (1984) en la reseña de la Exposición de *Wilfredo Chiesa: Pinturas*, en el Museo de Ponce, señala que “las abstracciones (fig. 126) del joven pintor conjugan con elegancia cromática formas linguales y ovoides, cuadriláteros irregulares y estrechas franjas como elementos recurrentes” (p. 19).

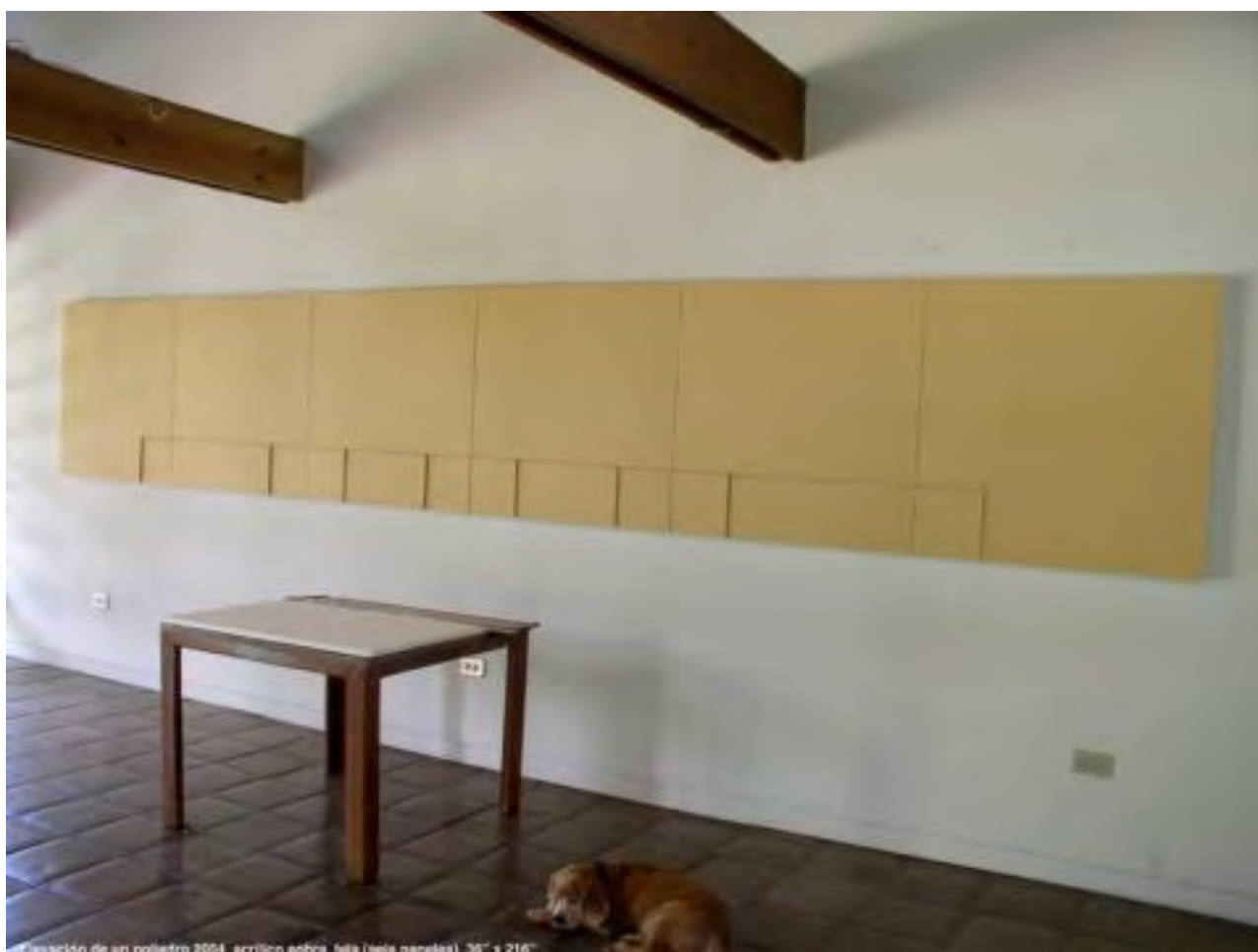


Fig. 128 Julio Suárez, “Elevación de un poliedro”, 2004, acrílico sobre tela, 91.4 x 548.6 cm.

La obra de Julio Suárez es la que más se diferencia de Irizarry entre los tres artistas, por el expresionismo, reduccionismo y simplicidad. Aunque Suárez, en sus comienzos, presenta una pintura expresionista —dramática, matérica, de mucho impasto, en la que utiliza la encáustica— cercana a la obra de Tàpies y con razgos de la obra de Millares (fig. 125), posteriormente su obra se acerca más a las corrientes minimalistas donde existe una relación entre un solo color y una sola forma. Una de las características fundamentales de la obra de Suárez es el uso mínimo del color (en esto se asemeja a Irizarry, en la parquedad del color) y la pincelada expresiva.

Actualmente se ha encaminado por el mundo de la instalación en donde ha llevado a cabo su deseo de que la obra sea un lugar físico, recuerda, en un sentido, a la Capilla de Rothko.

En 2006, Suárez declara:

Siempre he querido hacer algo para un lugar específico; que el trabajo realizado se convierta en el lugar. Lo imagino de un solo color, con una sola forma; que exista cuando hay alguien presente para luego desaparecer. Mientras tanto, elaboro cuadros y dibujos con un solo color, con una sola forma, con la ilusión de que se conviertan en el lugar específico que existe cuando hay alguien presente. Este pensamiento me acompaña a todos los lugares y luego desaparece, como muchas otras cosas.⁴⁴

⁴⁴ <http://mapr.org/es/museo/proa/artista/suarez-julio>

IX.VIII. OBRAS CITADAS

Alegre Barrios, M. (1992, 12 de mayo). El pincel abstracto de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, Sec. Por Dentro, p.64.

Aguilar Moreno, M. (2005) *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1991*. Memoria para optar al grado de doctor. Web. 14 de octubre de 2014.<<http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28495.pdf>>.

Barradas, E. (1986). Wilfredo Chiesa o un puertorriqueño pinta en Boston. *Obra reciente*, Galería Luigi Marrozzini, San Juan.

Benítez, M. (1987, 28 de marzo). La gráfica de Marcos Irizarry. *El Reportero*, Sec. Viva, pp.20-21.

Benítez, M. (1984, 13 de febrero). Wilfredo Chiesa en Ponce. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 24.

Benítez, M. (1986, 13 de septiembre). Wilfredo Chiesa: lo nuevo y lo viejo. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 23.

Biaggi, J. (1986, 18 de abril). *Entrevista al Señor Marcos Irizarry*, inédita, Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte, de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Bonet, J.M. y Maderuelo, J. (1997). Museo de Arte Abstracto Español Fundación Juan March. De Arte y Ciencia, S.A., Madrid.

Cherson, S. (1984, 1 de abril). Chiesa. *El Nuevo Día*, Sec. Arte, pp. 19-21.

Cintrão, R. (1997). *Arthur Luiz Piza: El Poeta de la Forma*. (texto traducido por María del Pilar Sacristán). Arthur Luiz Piza. Exposición Homenaje XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Clavería García, L. (2013) *Artistas japoneses contemporáneos en España: La producción artística de Mitsuo Miura*. Tesis digital, Universidad de Zaragoza. Web. 1 de junio de 2015.<<https://zaguan.unizar.es/record/12552/files/TESIS-2013-104.pdf>>.

López, T. (2009) *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014.<<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>

Ramírez, M. C. (1987) Introducción. En *Marcos Irizarry. 25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, p. XIII.

Rodríguez, B. y Álvarez Lezama, M. (1994) Luis Hernández Cruz: Una dialéctica plástica. Exposición *Luis Hernández Cruz*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Antiguo Arsenal de la Marina, San Juan.

Suárez, J. (2006). Declaración del artista, Directorio de artistas, Museo de Arte de Puerto Rico. Web. 10 de marzo 2015.<<http://mapr.org/es/museo/proa/artista/suarez-julio>>.

**X. REFLEXIONES DE
LA ÚLTIMA DÉCADA
DE LA OBRA DE
MARCOS IRIZARRY**

X. REFLEXIONES DE LA ÚLTIMA DÉCADA DE LA OBRA DE MARCOS IRIZARRY

La aventura de la creatividad no tiene cabida para el encasillamiento. Durante muchos años fui Marcos Irizarry “el grabador” y creo que en ese aspecto he cumplido mi misión. De la misma manera, aunque la decisión de dedicarme al grabado fue netamente orgánica, lo que me ha llevado a explorar de nueva cuenta la pintura ha fluido espontáneamente...

(Marcos Irizarry en Alegre, 1990, p. 83)

La presente investigación se centró en el estudio de la obra de Marcos Irizarry entre las décadas de 1950 al 1970, es el periodo de formación, del desarrollo de su lenguaje gráfico, de reafirmación como artista y de demostrar su oficio, aptitud y dedicación. Además, de que fue un momento de cambio, de fortalecimiento de las vanguardias y del desarrollo tanto del informalismo en España, como de la abstracción en Puerto Rico. Esto no quita que los últimos periodos de la obra sean vistos y analizados de manera general, para dar cuenta de la evolución en la que culminó su obra pictórica.

Luego de la *Serie Mediterránea* (1984), en donde ya se apreciaba el acercamiento de Irizarry hacia la pintura y asimismo, el color ya era un elemento fundamental en su obra, se intuye lo que va a ocurrir posteriormente. Se percibe la búsqueda de nuevas posibilidades con el uso del color. Irizarry comienza a trabajar el medio del acrílico y las tintas en las que mantiene relación con su obra anterior aunque muestra de una manera diferente el color y la estructura. Tió (1987) describe la obra de 1986, los Sin títulos, como "la apertura tectónica y monumental al laberinto mágico" (p. 85).

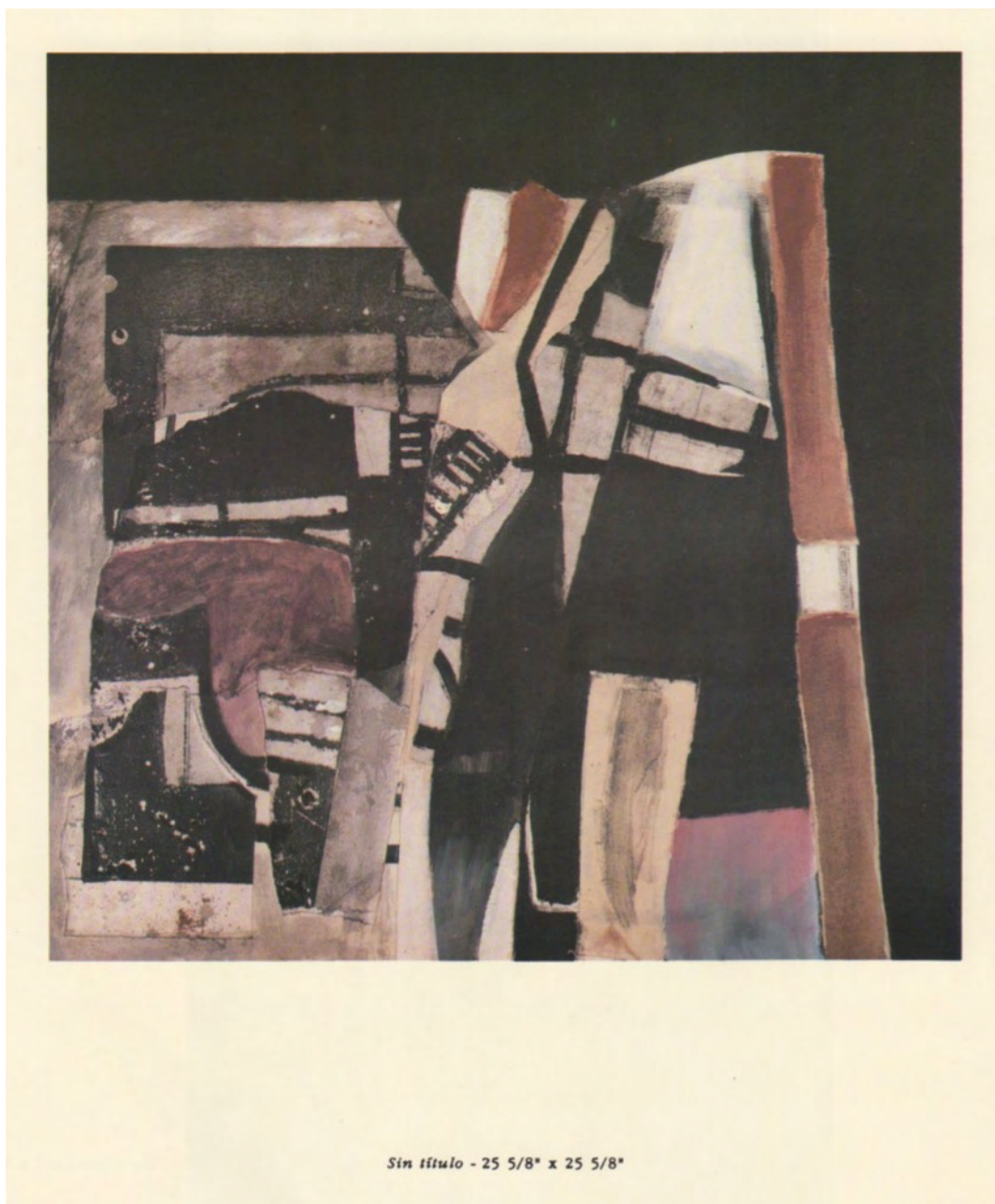


Fig. 129 Marcos Irizarry, Sin título, 1991, collage y acrílico sobre tela, 65 x 65 cm.

Irizarry comienza, en el 1986, a trabajar mezclando medios, utilizando tinta y acrílico e integrando el collage, todavía sobre el papel como soporte. En este momento, ocurrió toda una transición gradual entre medios, para finalmente decantarse por la pintura y trabajar el acrílico sobre tela. Durante este periodo, también regresó a investigar mezclando el collage con el acrílico sobre la tela.

Según historiadores del arte y críticos puertorriqueños como, García Gutiérrez, Ramírez y López apuntaron que en estas pinturas quedan vestigios de su trabajo gráfico anterior, en la que el artista continúa trabajando sobre el papel y mantiene la línea negra como recurso unificador de los collages.

Irizarry a través de su obra, en esta época, demostró su interés por las nuevas corrientes y los artistas que estaban despuntando tanto en América como en Europa. Su obra tiene claras referencias de los nuevos planteamientos neoexpresionistas que artistas de todo el mundo estaban incorporando en sus trabajos. Siguió de cerca los nuevos acontecimientos y las innovaciones producidas por artistas neoexpresnistas emergentes: los alemanes Georg Baselitz, Ansel Kiefer; los españoles Miquel Barceló y José María Sicilia... así como la transvanguardia italiana: Francesco Clemente, Sandro Chia y Enzo Cucchi y de América: Schnabel, Rothemberg y Basquiat (López, 2009, p.136); y los puertorriqueños Roche, O'Neil, Dávila Rinaldi, Zeno, Collazo, entre otros. Como señala López (2009), Irizarry empleaba una modalidad abstracto figurativa y cultivaba un eclecticismo, que se refiere por la ambigüedad de estilos que aparecían y las frecuentes citas o referencias a diversos artistas o a la historia del arte. (p. 137)

En 1987, es invitado en calidad de profesor visitante y nombrado pintor residente por la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, para organizar y ofrecer talleres de grabado en el programa de artes plásticas.

“La expansión de un mercado de arte independiente creó un boom nunca antes visto en el universo artístico puertorriqueño. También se fundó el Museo de Arte Contemporáneo en el 1984. Este Museo fue fundado por artistas y benefactores... conceptualizado en aras de fomentar experiencias

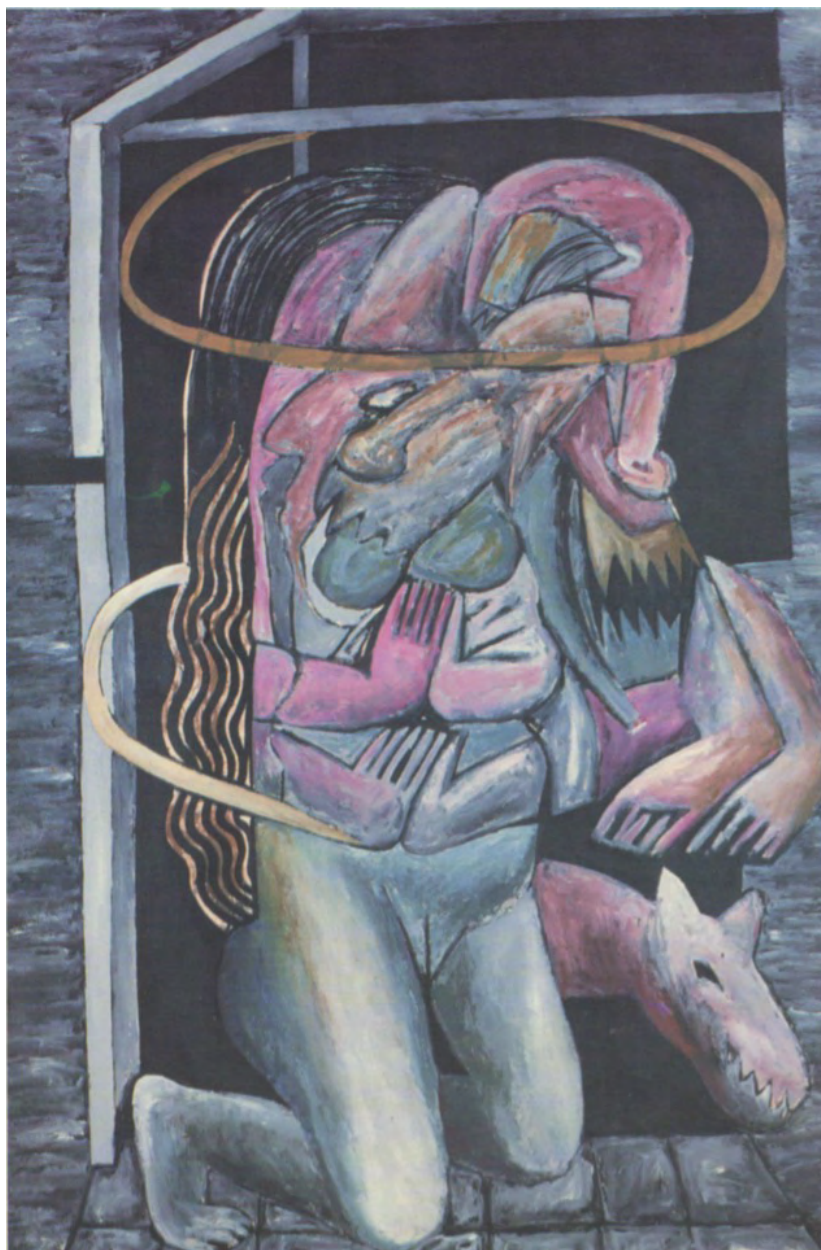


Fig. 130 Marcos Irizarry, “Involución V”, 1990, acrílico sobre tela, 106.8 x 167.6 cm

multidisciplinarias abiertas a todas las expresiones del arte y la cultura contemporánea” (López, 2006, p.15). Surgieron nuevos grupos de artistas de vanguardia, tanto abstractos como figurativos, los cuáles se agruparon para producir distintos colectivos. Entre las asociaciones que más se destacan en el ochenta se encuentran la Asociación de Mujeres Artistas, el Movimiento Sintetista Actualizado (MSA), El Grupo Frente (del cuál se gestó el Congreso de Artistas Abstractos) y Casa Candina [artistas ceramistas]. Estas asociación fueron fundamentales en la promoción y el

desarrollo de gran parte de las obras de los artistas al darle la voz y el espacio a una multiplicidad de expresiones que estaban fuera del arte hegemónico y del canon establecido.

X.I. SERIE MAYAGÜEZANA (1989)

Para el 1988, Marcos Irizarry comienza su aventura en la pintura. “El regreso a Puerto Rico durante la última parte de su vida sirvió para integrarlo a la vida académica y para conectar su modo de trabajo con la generación emergente de jóvenes artistas, como María Mater O’Neil o Carlos Collazo” (Bravo y Jackson, 2012, web). Con estos dos artistas Irizarry compartió taller en las montañas de Cayey a comienzos de 1989.

Entre 1988 y 1989, Irizarry trabaja la Serie *Mayagüezana*, en la que todavía guarda elementos de su obra gráfica anterior. El artista pega y desgarrar trozos de papel sobre el lienzo y continúa utilizando la línea negra como un elemento integrador y estructural. García Gutiérrez (1989) la define como una pintura gestual, que ostenta un trazo libre y enfático. Además añade, que ese trazo, junto al papel pegado y a las rayaduras que hace Irizarry crea una superficie muy activa donde se manifiestan formas eróticas de intensos contrastes colorísticos.

Irizarry narra sobre esos años:

“...nos fuimos (Carlos Collazo) con la amiga Gloria Vega a visitar una hacienda de café y tabaco en el Barrio Cuyón, entre Cayey y Aibonito. Se me ocurrió la idea de que aquel espacio podría ser un magnífico estudio. Así empezó la aventura de Cayey y se estrechó mi amistad con Carlos... Trabajábamos mucho, hablábamos de pintura, mirábamos la obra de cada cual sin que uno incidiese en la forma de pintar del otro... Uno iba al taller y sabía que



Fig. 131 Marcos Irizarry, “Gestación 1V”, 1989, acrílico sobre tela, 132 x 145.5 cm.

iba a encontrar amigos y que iban a acontecer cosas felices, digamos paseos, charlas, comelatas y gente trabajando” (López, 2009, p. 135).

X.II. SERIE INVOCACIONES (1988-1990)

En la serie Invocaciones de 1990 expuesta en el Chase Manhattan Bank en Puerto Rico, Marcos Irizarry retoma nuevamente la abstracción pictórica con reminiscencias de la figura, es su primera aproximación a la pintura luego de muchos años de trabajar el grabado. La serie consta de tres

grupos o subseries denominadas *Gestación, Evolución y Involución*, realizadas entre 1988 al 1990. El retorno a la pintura coincide con la vuelta a la neo figuración, luego del artista trabajar por tantos años la abstracción pura. Según los historiadores es una etapa de transición y transformación. Irizarry comentaba en 1990: “La aventura de la creatividad no tiene cabida al encasillamiento. Durante muchos años fui Marcos Irizarry ‘el grabador’ y creo que en ese aspecto he cumplido mi misión. De la misma manera en que la decisión de dedicarme al rabado fue netamente orgánica, lo que me ha llevado a explorar de nueva cuenta la pintura ha fluido espontáneamente... es un impulso que en manera alguna ha sido sometido a la razón” (Alegre, 1990, p. 83).

Para Marcos la pintura ha tenido una virtud liberadora, un renacer. “Es una nueva angustia; es otra búsqueda, asegura. “ La aventura de la creatividad nunca puede estar exenta de la dicotomía agonía-éxtasis. No creo estar ‘satisfecho’ en la connotación tradicional del término. Si te descuidas, ese sentimiento puede devenir en inercia. A lo más que puede aspirar un artista es a disfrutar la angustia que entraña el ejercicio de su arte” (Alegre, 1990, p. 83). Alegre (1992) señala que la serie *Invocaciones* —con la que el artista ganó el premio *Mención especial* de la Asociación Internacional de Críticos, capítulo de Puerto Rico— cuyo discurso ecléctico conjuga ya en su bidimensionalidad esa dicotomía entre lo figurativo y lo abstracto posee una patente carga expresionista (p. 64).

En *Invocaciones*, existe una lucha entre lo figurativo y lo abstracto, y confirma que en su incursión en la pintura, fue con una perspectiva bastante figurativa, más como un recurso para llegar a un mayor número de personas que como respuesta a sus inquietudes. Esta serie guarda cierta relación tanto en color y forma con el cubismo, con el Picasso más surrealista (Jackson, 2012, p. 39), por una temática empastada en el expresionismo abstracto (Ramírez, 1990, p. 8) y recuerda también la

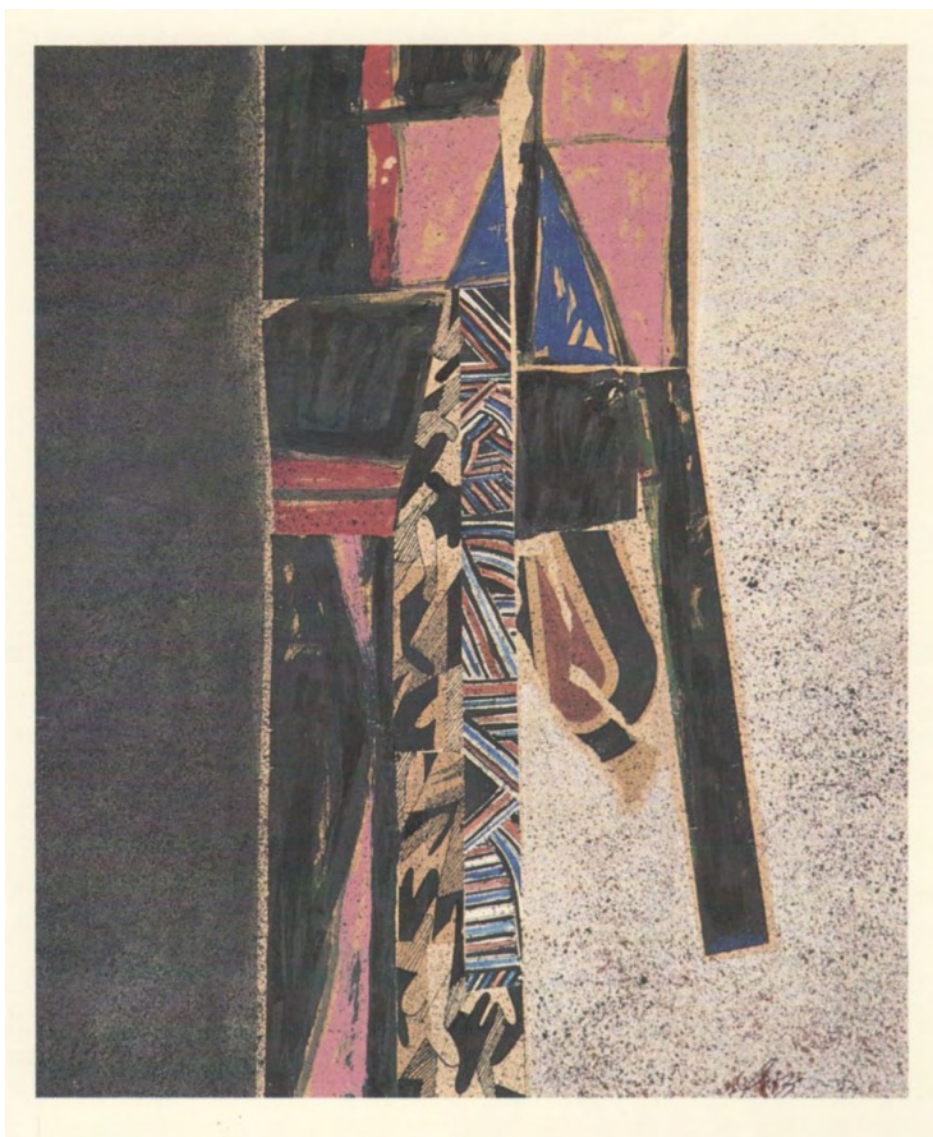


Fig. 132 Marcos Irizarry, “Variaciones y Enigmas”, 1992, collage sobre tela, 64.8 x 53.3 cm.

pintura de Francis Bacon. Esto se puede deber a que Irizarry estaba reencontrándose con el medio y experimentando luego de muchos años de trabajar el grabado. En su nueva búsqueda vuelve a sus referencias, como en sus años de formación.

Pérez Ruiz (1992) apunta que en este grupo de pinturas impera lo ‘raro’, que las figuras son criaturas gestadas en estados de ánimo situadas al margen del tiempo que parecen sobrevivientes de las ansias devoradoras de Cronos. Por otro lado, la serie *Invocaciones* como expone Mari Carmen



Fig. 133 Marcos Irizarry, Sin título, 1992, collage y acrílico sobre tela, 153.7 x 104.4 cm.



Fig. 134 Marcos Irizarry, Sin título, 1991, collage y acrílico sobre tela, 132 x 146 cm.

Ramírez en su presentación en el catálogo de la exposición, envuelve la exploración del color y el volumen en gran formato con suma libertad y lo que provee el medio de la pintura.

Irizarry se interesa, al regresar a la isla, que el espectador entienda y capte su obra, con temor, comienza a experimentar con la pintura y vuelve a la figuración, para sentirse aceptado y comprendido en su país. El artista señala que “La obra abstracta es poco aceptada por el espectador. En nuestro ambiente (se refiere al puertorriqueño) son mejores recibidas aquellas expresiones con elementos a los que se pueda asir fácilmente el observador” (Alegre, 1994, pp. 90-91). Esta postura que asume Irizarry en estos momentos, se puede entender por su experiencia con la crítica de su obra en el pasado (revisado anteriormente en el capítulo quinto), y por la realidad que vivió. En el futuro, Irizarry explica que su razón para incursionar nuevamente en la figura fue propiciada por la necesidad de buscar una alternativa a la repetición que comenzaba a impregnar su mundo de la

abstracción. Afirmación que no se comparte en este estudio y que su obra no lo demuestra, se entiende como una percepción y crítica personal. Irizarry explica: “Había caído entonces en una especulación puramente intelectual y era necesario explorar un nuevo lenguaje” (Alegre, 1992, p. 64).

X.III. SIN TÍTULOS (1990-1992)

En 1992, Irizarry presenta en San Juan en la Galería Botello, la exposición titulada *Variaciones y enigmas*, pinturas inspiradas en el desierto del Sahara. La serie estaba compuesta de diecisiete acrílicos y collage de papel sobre lienzo. Luego de su exposición *Invocaciones* y la presentación de la carpeta *Ocupación del fuego*, el artista expone en Palma de Mallorca y viaja por el desierto del Sahara. Con ese viaje, Irizarry buscaba un cambio, experiencias nuevas, algo diferente y allí lo consiguió. Con esta experiencia de viaje, nuevamente, retoma la abstracción y en este caso pictórica. En estas abstracciones Irizarry trabajó el collage, en donde pegaba y rasgaba sobre el lienzo y combinaba con pinceladas sueltas de pintura y formas dibujadas.

El artista hace hincapié en el efecto que le causó el paisaje del Sahara y como lo llevó a la pintura, explica: “considero que se manifiesta en la búsqueda de un nuevo discurso, donde los conceptos se vuelven más sobrios y menos profusos en su cromatismo” (Alegre, 1992, p. 64).

Jackson (2012) señala que en esta obra de principios de los noventa, predomina un tipo de signo ideogramático que acabó por convertirse en una de sus imágenes señeras: “una forma de cuñas cargada de polisemias y recalca la elegante concepción de la serie como una tensión irresuelta entre



Fig. 135 Marcos Irizarry, Serie Marruecos, "Tiznit", 1994, acrílico sobre tela, 169.5 x 166.3 cm.

los mecanismos de la construcción y de la destrucción artísticas durante el proceso de ejecución" (p. 39).

X.IV. SERIE MARRUECOS (1994)

Marruecos es la última serie de Irizarry antes de su fallecimiento en 1995. Consta de diecisiete acrílicos sobre lienzo donde predomina el negro y el blanco con matices de tonos marrones.

Irizarry explica que *Marruecos*, es una especie de homenaje a ese país, lugar que ha visitado con



Fig. 136 Marcos Irizarry, Serie Marruecos, "Chefchaouen", 1993, acrílico sobre tela, 145 x 113 cm.

cierta frecuencia y, a la vez se convierte en una etapa más en el proceso de evolución que todo artista debe buscar. (Alegre, 1994, p.90). Estas pinturas son una especie de símbolos y pictogramas donde se entremezclan formas orgánicas y geométricas, que pueden tener reflejos de símbolos africanos o de pinturas de la piel en henna. A su vez, podrían ser como instrumentos musicales o notas musicales.

Otros críticos como Enrique García Gutiérrez (1994) sugiere, que evocan signos codificados y que el misterio siempre ha caracterizado la obra del artista. "Misterio que ha encerrado una ambivalencia

de presencia y figuración humana, tras su fachada abstracta, que crea una circunstancia de apreciación que condiciona su revelación solo a los elegidos” (pp. 12-13). García Gutiérrez (1994) añade que en *Marruecos*, Irizarry se vuelve a sumergir en los mundos profundos y rotundos de la forma así como en los ritmos que tan admirablemente manejaba en la gráfica abstracta.

Para Jackson (2012), “Irizarry buscó en esta serie una solución feliz al dilema que le había obsesionado desde la década anterior, cuyo desenlace provisional se había saldado con el práctico abandono del grabado y la apuesta abierta por la pintura” (p. 40). Tanto Jackson (2012) como Álvarez Lezama (1993) señalan que las últimas series de Irizarry representan una vuelta a los orígenes en toda regla y que tiene reflejos de la historia del arte. Mientras Jackson (2012) apunta (de *Marruecos*) que es una vuelta “no tan solo a su imaginario artístico, ya que remiten a sus primeros grabados, como también, por los ideogramas con formas geométricas y biomorfas en las que se reflejan toda una historia del arte que remite desde las cuevas prehistóricas y su continuidad en ciertas tribus oceánicas, americanas y africanas, en los *patterns* que cubren sus composiciones textiles como en los tatuajes y la piel tatuada con henna”, (teniendo la misma percepción que mencionamos anteriormente) (p. 40). Álvarez Lezama (1993) expone que los colores de estas obras (Sin títulos, 1992) nos recuerdan las pinturas de las cuevas de Altamira y Lascaux, algunas partes de las pinturas interesantes de Klimt, como algunos signos que nos recuerdan el arte de los indios americanos y el arte africano. Además que recuerdan ciertos elementos de la obra de Escher. (p. F10). Ambos historiadores coinciden en esta reflexión con casi veinte años de diferencia.

En la serie *Marruecos* (1994), las formas cóncavas, convexas, curvas y rectas, donde aparece una nueva forma, el zigzag, que evoca movimiento y vibración, se entrelazan y conectan produciendo patrones, ritmos y compases. López (2009) propone que el zigzag alude a largas bocas dentadas y,

que si el espectador se deja seducir por el juego magistral, las pinturas son lúdicas y de connotaciones eróticas (p. 13)

Irizarry en una de sus últimas entrevistas, considera que la fama, el prestigio y el reconocimiento del artista no está entre sus prioridades, demostrando una vez más su carácter y gran personalidad. “Si bien es cierto que en Puerto Rico puedo tener cierto renombre, voy a Amsterdam y nadie me conoce. La fama es relativa, en Holanda por ejemplo, soy uno más. Esto me ha dado la perspectiva justa de mi persona en términos de popularidad. Si uno se queda en un solo lugar, con el tiempo puede llegar a creerse superhéroe, un gran personaje. Cuando sales te das cuenta que hay miles de pintores haciendo cosas mucho mejores que las tuyas. Entonces...¿ qué es la fama? Muchos artistas jóvenes se sienten famosos y se vuelven arrogantes, pero el tiempo enseña...” (Alegre, 1994, p.91).

Marcos Irizarry reflexiona: “Experimento una extraña mezcla de sentimientos cuando miro atrás. Es bastante peculiar. Siento que todo lo que he hecho quedó en el pasado y sólo es anécdota. En ocasiones siento como si no lo hubiera realizado. A veces me sorprende cuando encuentro alguna obra mía de otra época. La observo con sorpresa, como si no fuese su autor. Siempre me acompaña el sentimiento de que cada vez que me sumerjo en una obra es un nuevo comenzar” (Irizarry en Alegre, 1994, p. 91) Marcos falleció en San Juan, Puerto Rico, el 31 de mayo de 1995, tras batallar contra el cáncer.

Para Marcos Irizarry el proceso creativo que concluyó en esta serie fue un ejercicio liberador. El artista reflexiona que cuando dio el salto del grabado a la pintura, le molestaba que los espectadores le dijeran que sus pinturas tenían atributos del grabado. Con el tiempo su pintura fue adquiriendo

carácter propio y considera que con la Serie *Marruecos* culmina ese proceso, aunque ya en ese momento no le preocupa que la pintura se asemeje al grabado y por esto Irizarry determina que al ser esto así es un acto de liberación.

El arte es pura libertad...si se le quita la libertad pierde su razón de ser.

Marcos Irizarry

X.V. OBRAS CITADAS

Alegre Barrios, M. (1992, 12 de mayo). El pincel abstracto de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, Sec. Por Dentro, p.64.

Alegre Barrios, M. (1994, 18 de mayo). Perennes los inicios. *El Nuevo Día*, pp. 90-91.

Alvarez Lezama, M. (1993, 19 de abril). Irizarry mounts powerful show. *The San Juan Star*, p.F10-11.

Bravo, L. y Jackson, R. (2012, 9 de marzo) *Ayer y Hoy del Arte en Mayagüez, Mayagüez un Siglo de Artista*. Web. 26 de enero 2015. [revistacruce.com](http://www.revistacruce.com). <<http://www.revistacruce.com/artes/ayer-y-hoy-del-arte-en-mayaguez.html>>.

García Gutiérrez, E. (1994, 22 de mayo). Marcos Irizarry. Un arte siempre joven. *El Nuevo Día*, pp. 12-15.

García Gutiérrez, E. (1989, 4 de junio). Marcos Irizarry. Un nuevo rumbo. *El Nuevo Día*, Sec. Domingo, pp. 12-15.

Jackson, R. (2012) “Marcos Irizarry, una abstracción intercontinental”. *Mayagüez: un siglo de artistas*. San Juan: Multiart Group, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo de las Américas.

López, T. (2009) *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014. <<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>.

Marcos Irizarry. 25 años de obra sobre papel. (1960-1986), (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Pérez Ruiz, J.A (1992) *Marcos Irizarry, Julio Suárez: Acrílicos*, Catálogo Exposición de Arte Contemporáneo de Panamá.

Ramírez, M. C. (1990) Las Invocaciones de Marcos Irizarry, *Marcos Irizarry. Invocaciones*. Sala de Exposiciones Chase Manhattan Bank, San Juan, Puerto Rico

Tió, T. (1987, 26 de marzo). Marcos Irizarry: del Caribe al Mediterráneo. *El Mundo*, pp. 81, 85.

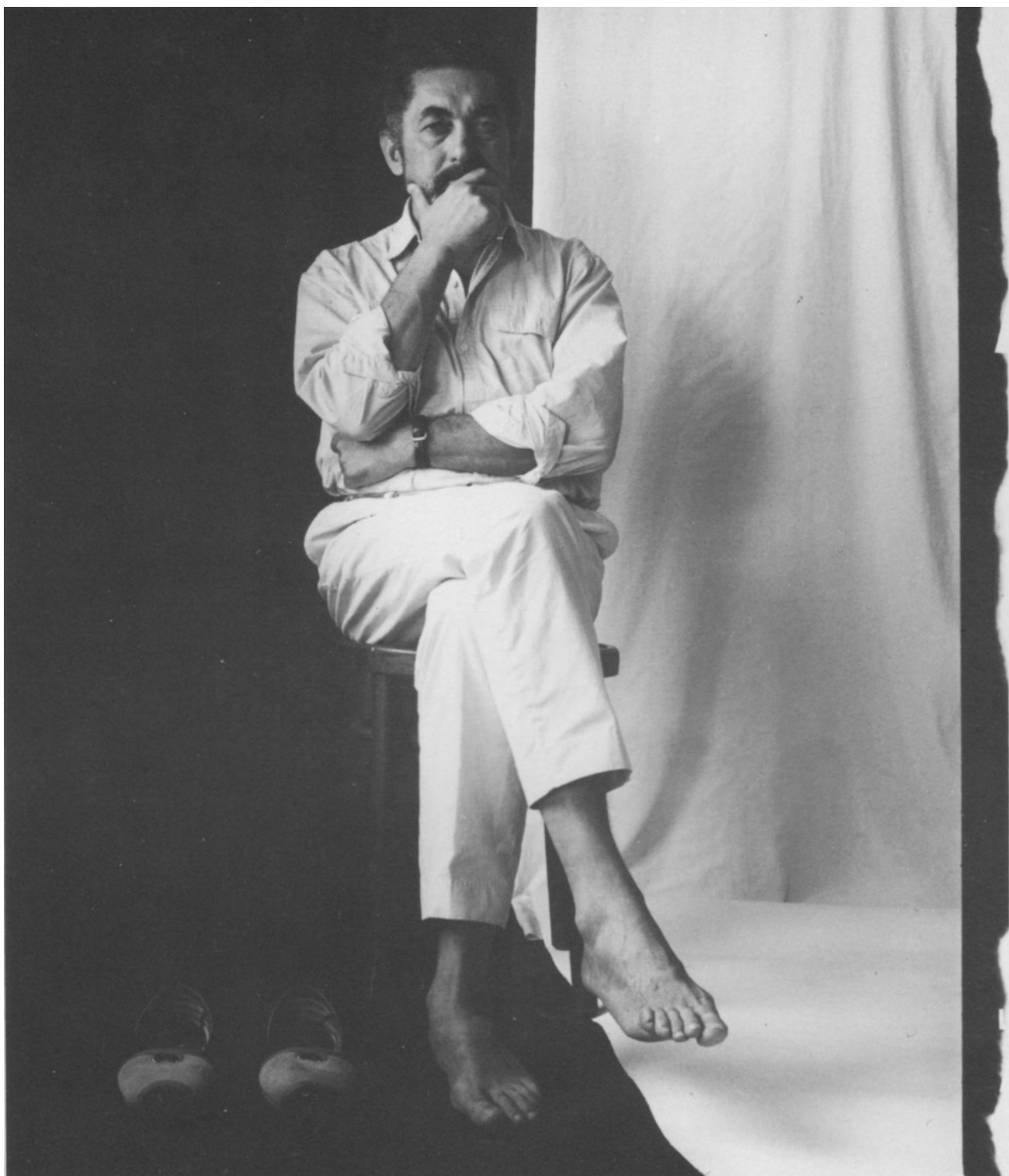


Fig. 137 Marcos Irizarry, 1992, fotografía presentada en el catálogo de la exposición Marcos Irizarry, Galería Botello.



Fig. 138 El artista en la fotografía del catálogo de la exposición Marruecos, Galería Botello, San Juan, 1994.

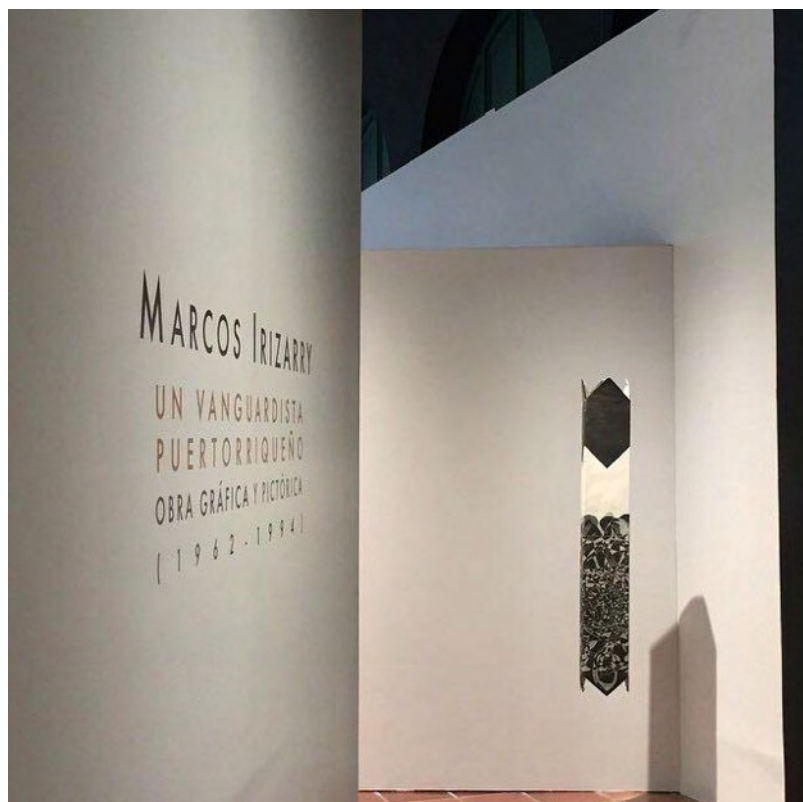
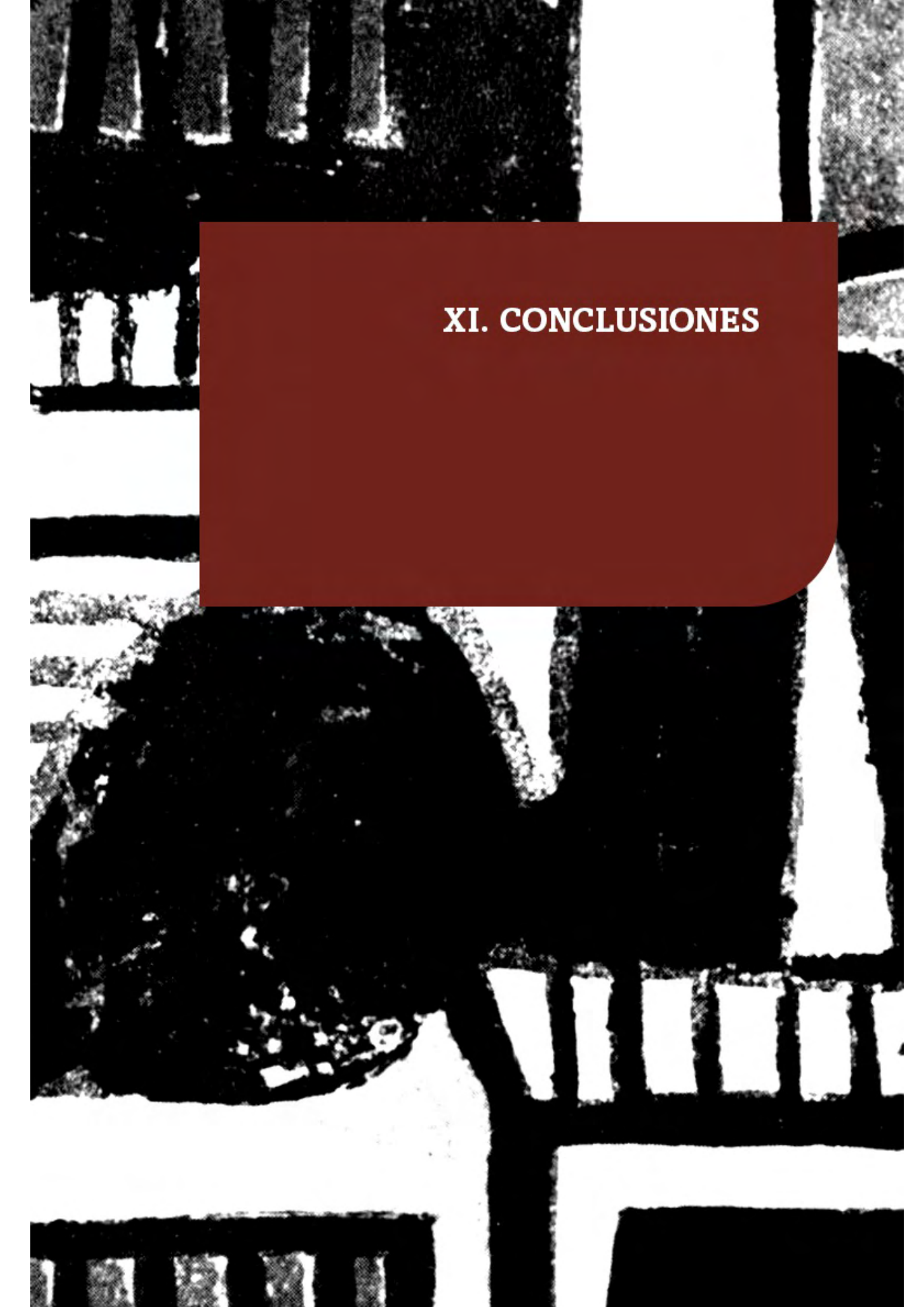


Fig. 139 Vista de la sala e invitación de la exposición “Marcos Irizarry un vanguardista puertorriqueño: obra gráfica (1960-1994)”. Museo de San Juan, 2015.



Fig. 140 Arriba: de derecha a izquierda, Marcos Irizarry junto a Ileana López editora de revista Caras y el fotógrafo Eric Borcharding. Abajo: Marcos Irizarry, tercero de izquierda a derecha, junto a un grupo de artistas puertorriqueños en la exposición homenaje a Antonio Seguí en el Chase Manhattan Bank en San Juan, a principios de los noventa. Fotos obtenidas de la Revista Caras.



XI. CONCLUSIONES

XI. CONCLUSIONES

El artista es un ser que va profundizando dentro de su obra y va descubriéndose, encontrándose.

Marcos Irizarry, 1987

Una vez realizada la catalogación y, llevado a cabo el análisis y el estudio de las obras de Marcos Irizarry, a través de una interpretación crítica y valorativa y, de haber registrado y revisado toda la bibliografía relativa a nuestro tema de investigación, se procederá a formular distintas conclusiones.

Por medio de la interpretación y el estudio comparativo, se ha procurado aportar nuevos puntos de vista, con el fin de lograr una mejor comprensión y definición de la obra. El estudio exhaustivo del trabajo de Irizarry ha permitido reconocer la personalidad artística y el carácter de la obra, tanto en el contexto europeo-español, como en el americano-puertorriqueño y, asimismo, en el internacional. Su obra está impregnada de constantes estilísticas y características formales que responden a un momento y que son compartidas con un amplio grupo de artistas contemporáneos con los que dialoga la obra.

La hipótesis fundamental de este trabajo se basa en que la obra del artista puertorriqueño, Marcos Irizarry, posee características, estéticas, conceptos y rasgos que pueden responder a las estipuladas tanto por el informalismo europeo-español o por la abstracción americana-puertorriqueña. Se concluyó que la obra cobra carácter distinto si se ve como parte del proceso estético español de la posguerra o si se la sitúa en el ámbito del arte puertorriqueño.

Para poder analizar la obra de Marcos Irizarry se estudió el desarrollo del informalismo y de la abstracción tanto, en España como en Puerto Rico, situando su obra dentro de esos movimientos, ya que Irizarry participó de la gestación de ambos. Como se ha argumentado a lo largo de esta investigación, el arte abstracto ha sido, en el siglo XX, uno de los estilos internacionales más emblemáticos e importantes. Se trata de una corriente artística que se creó como medio de resistencia y de cambio, desde la Rusia comunista hasta Estados Unidos donde se utilizó como reacción ante la Gran Depresión de 1929. En Europa, comenzó a popularizarse tras finalizar la Segunda Guerra Mundial. En España, durante la posguerra fue un medio de expresión contra el fascismo. En Puerto Rico, este estilo se convirtió en un símbolo del rompimiento con el pasado, proponiendo una apertura del arte puertorriqueño hacia otras corrientes de vanguardia internacionales, entre otros. Lo anterior demuestra que el arte abstracto y el informalismo no tienen nacionalidad sino que es un lenguaje entendido y promulgado alrededor del mundo y que puede tener connotaciones políticas y sociales de diverso tipo.

Como se señaló en la introducción, la temática del informalismo y la abstracción tiene relevancia en el presente por estar ubicada, como un elemento de estudio en un momento cultural específico, en el contexto de la obra de Marcos Irizarry y también el periodo que abarca este trabajo. Además, es significativa para el transcurso de la historia del arte tanto en España como en Puerto Rico.

Por otro lado, en esta investigación se incluyó una revisión de la historiografía, la prensa y la crítica de arte puertorriqueña censuradas, y en especial, lo relacionado al arte abstracto, con el propósito de conocer las causas del problema. Se ha llegado a la conclusión de que existe un serio problema de tergiversación y mala construcción de la historia que afecta el desarrollo y las referencias históricas

futuras. Estas referencias, que deberían servir para educar, promover y construir nuestra historia del arte, lo que hacen es confundir y distorsionar el curso de las artes y los procesos artísticos en Puerto Rico. El problema radicó en que se intentó atribuir al arte una concepción nacionalista. Además, solo cierto tipo de arte costumbrista (el figurativo) se consideraba puertorriqueño. Asimismo, en dichos textos y críticas abundan conceptos tergiversados y definiciones alteradas que se emplean para probar tesis obsoletas. Por todo ello, puede decirse que estas críticas son erróneas, limitantes y excluyentes, y se enfatiza la necesidad de que se respete la libertad artística, la apertura al exterior y el conocimiento del panorama artístico internacional. La obra de Marcos Irizarry no quedó excluida de esta problemática y se utilizó como uno de los diversos ejemplos.

Todavía hasta el día de hoy, los discursos de historia del arte en Puerto Rico para ubicar trabajos en el tiempo y hasta los mismos discursos críticos para evaluarlos parten de un criterio del nacionalismo cultural o de un criterio que toma en cuenta cuál es la postura asumida por el artista o grupo frente a la cuestión nacional. El trabajo corresponde a un periodo o es acertado porque: es antiimperialista, demuestra evolución de la cacareada identidad nacional, critica a los Estados Unidos, critica la inconciencia histórica o social de la gente, porque denuncia el Estado Libre Asociado o el status político actual. porque ataca el anexionismo, porque sirve de botón de muestra del sentimiento generacional [...] (Lugo, 2000, p.10).

Puerto Rico es una de las pocas “neocolonias” que aún perduran a comienzos del siglo XXI, como se afirmó en los capítulos V y VI. En un momento en que se debaten diversas teorías sobre la identidad, todavía persisten las mismas definiciones obsoletas de lo que supone ser puertorriqueño.

Se demostró que es erróneo que la abstracción se entienda como un lenguaje foráneo que procede sólo de Estados Unidos, y que los artistas abstractos puertorriqueños renuncian a sus raíces y se rinden al país dominante. Asimismo, se pone de manifiesto que la abstracción, por ser un estilo surgido y realizado en un tiempo y espacio histórico precisos, no puede ser abordada como una experiencia atemporal o ahistórica. Se deduce entonces, que la abstracción al ser un lenguaje universal, puede ser creada también en el contexto puertorriqueño.

Como tema principal, este estudio responde a los planteamientos estéticos y formales que la obra de Marcos Irizarry ha demostrado, de manera cronológica y periódica, para profundizar en lo contextual desde distintos puntos de vista. También sobre cómo esta obra, en determinados momentos, ha cobrado más sentido dentro del contexto europeo-español y, en otros, dentro del americano-puertorriqueño. Precisamente, esta dualidad demuestra que la obra de Marcos Irizarry es camaleónica, tal como se estipula el título de esta tesis.

Lo camaleónico en la obra de Irizarry se revela tanto en los contextos donde transita, “dos rutas creativas” (Barradas, 1987, p.6), como en las formas que ocupan las series. Luego de analizar la obra gráfica de Marcos Irizarry con detenimiento podemos concluir que se aprecian rasgos distintivos de ambos contextos. La obra posee la cualidad mimética ya que adquiere carácter distinto y diversos significados si se analiza como parte del informalismo europeo de las décadas del cincuenta y sesenta o si se sitúa en el contexto americano; en ambos dialoga y comparte características tanto temáticas, formales y conceptuales a mayor o menor escala.

Luego de estudiar y analizar la obra de Irizarry desde ambos contextos, se llega a la conclusión que en la obra de Irizarry se pueden reconocer rasgos e influencias identificadas en el informalismo español, comenzando con sus referencias a los artistas Goya, Miró, Saura y Millares. Esto se puede deber a que la formación de Irizarry, en Madrid, ocurrió a finales de los cincuenta y principios de los sesenta cuando el informalismo español estaba despuntando y comenzaban a presentarse las primeras exposiciones informalistas procedentes de los artistas que se formaron en París y en Nueva York. Las características que se descubren en el contexto del informalismo son la parquedad en el color, la monocromía, la utilización del negro, la referencia de la figura abstraída, el tono dramático, la metodología serial, y el desarrollo del arte geométrico, concreto y cinético que se dio en torno al Museo de Arte Abstracto de Cuenca y al movimiento de los artistas vascos en la década del setenta. La obra de Marcos Irizarry no es extraña en el contexto español, sino que guarda paralelismos; además, Irizarry participó junto al grupo de artistas que revivió el grabado en España en esas décadas.

En el contexto español y europeo, la obra de Irizarry se inserta con mucha fuerza en la vanguardia de la época; mientras que en el contexto de la abstracción americana la obra se acerca más a las corrientes del arte gráfico latinoamericano y norteamericano que puertorriqueño. No es lo mismo la abstracción de Marcos Irizarry vista en el contexto del informalismo español que ya estaba bien anclado, a diferencia del puertorriqueño que recientemente había descubierto la abstracción en la década de los cincuenta. (Barradas, 1987, p.6). Irizarry fue un vanguardista y un artista transgresor en su país, Puerto Rico, ya que, como se ha mencionado, fue de los primeros exponentes que presentó una propuesta gráfica abstracta, extensa y potente.

Otro rasgo y característica que muestra la obra de Irizarry en el contexto puertorriqueño es la factura en la obra:

“La abstracción puertorriqueña se inclinó más hacia la pintura técnicamente 'bien hecha', evitando, con pocas excepciones, lo accidental y las composiciones aparentemente azarosas de los 'action painters'. De este modo, los abstractos puertorriqueños se mantuvieron fieles a la exigencia de la obra de arte técnicamente lograda como prueba imprescindible de maestría y profesionalismo estético" (Rivera, 2009, p. 20).

Por otro lado, cabe señalar, que entre los artistas abstractos puertorriqueños predominaban las obras de carácter expresionista y las *formas orgánicas* en contraste a unos pocos que practicaban obras de carácter riguroso y controlado. (Benítez, 1984, p. 20). Lo orgánico en la obra de Irizarry —que procede de su constante referencia, relación y observación de la naturaleza y del paisaje (semejante a lo que ocurre en el arte puertorriqueño)— se puede observar en sus primeras series abstractas con referencias al paisaje calcáreo aragonés (las *Geo-estructuras*), como también en las series de los setenta, que hacen referencia al paisaje ibicenco, al océano, a los veleros, al fondo del mar, al cielo, a los colores de las casas y al paisaje mediterráneo (como se presenta en la serie *Mediterránea*) en las que evade y rechaza un geometrismo puro, concreto y riguroso. Además de tener reminiscencias del paisaje, lo orgánico en la obra de Irizarry puede tener referencias directas con la abstracción puertorriqueña (en especial con la obra de Luis Hernández Cruz, entre otros), y también compartir características con grabadores latinoamericanos, como Arthur Luiz Piza y Omar Rayo.

Una de las conclusiones alcanzadas en esta investigación, que tiene que ver con el contexto puertorriqueño, es el señalamiento de que el trabajo de Marcos Irizarry no apela al discurso de

identidad nacional, ni sigue los parámetros estipulados por el canon establecido en la gráfica puertorriqueña en las décadas del cincuenta y del sesenta. La obra de Irizarry se inserta en el arte vanguardista tanto de América como de Europa, influenciado por diversos orígenes. Irizarry se aproximó desde una forma esencialmente intuitiva, experimental y personal. “Su visión integradora de influencias, culturas y modos de vida está latente, así mismo en su concepción de la abstracción, en la que conviven sin conflicto las tendencias geométricas con otras de apariencia orgánica. Su evolución desde el grabado hasta la pintura, por la que apostó con fuerza en los últimos años de su vida, está perfectamente captada” (Bravo y Jackson, 2012, web).

Es imprescindible tener en cuenta que la mayoría de su trayectoria se desarrolla en España. Aunque Irizarry se mantiene viajando y visita consecuentemente Puerto Rico, su época de formación y de incursión en el grabado y en la técnica del aguafuerte ocurre en Madrid. Los años de formación en el Taller Libre en el Aula de grabado fueron fundamentales para el desarrollo de los artistas que participaron en el taller. Además, de la apertura que tuvieron, a través de sus visitantes, al arte del exterior y de la libertad para trabajar y crear. Por otra parte, Irizarry adquirió experiencia, maestría en la técnica, conocimientos, además del oficio y compromiso al trabajo arduo e incansable. Estos primeros años marcaron la trayectoria del artista siendo seducido por el grabado en metal por casi veinte años. Desde muy joven se inserta completamente en el panorama artístico español, lo que crea fuertes vínculos con otros artistas. Al Irizarry encontrarse entre dos mundos, dos países, participa de un sinnúmero de movimientos artísticos y obtiene una visión más amplia y crítica de lo que acontece simultáneamente en los dos continentes. La obra de Irizarry siguió, paralelamente, el curso y evolución de dos visiones, dos mundos y dos culturas diversas, lo que parecería condicionar

la unión entre lo geométrico y lo orgánico, y el juego entre los positivos y los negativos. Podríamos decir, entonces, que la obra de Irizarry es bimórfica, tanto en estructura como en personalidad.

El término bimórfico⁴⁵ se adjudica para definir esa dualidad existente en la obra de Irizarry: tanto desde una mirada estilística, el paralelismo entre lo geométrico y lo orgánico, y el doble contexto que se evidencia en los rasgos más intrínsecos de la obra y la vida del artista, lo que Bravo y Jackson (2012) describen como su “visión integradora de influencias, culturas y modos de vida”. Además, es asombroso como Irizarry logra unir dos formas que en apariencia son contradictorias, pero las combina armoniosa y coherentemente. Por esta y otras muchas razones historiadores del arte y estudiosos de la obra de Irizarry la han definido como “eclectica, híbrida, intercontinental, universalista, cosmopolita, transicional” (Alegre, 1992, p.64, Jackson, 2012, p. 39; López, 2009) y podemos añadir transnacional, ya que transita y dialoga con una variedad de estéticas, conceptos, estilos y territorios.

En esta investigación, se deducen los siguientes enunciados que finalmente dan sentido, y comprueban los argumentos cuestionados. Asimismo, dan entendimiento y proveen respuestas a las interrogantes que surgieron al estudiar la obra de Marcos Irizarry. A través del análisis de su obra, se ha pretendido abordar la mayoría de las interrogantes surgidas sobre la temática, los conceptos, la construcción de la imagen, el porqué de los medios seleccionados y las preocupaciones formales. Se descubre cómo la obra de Irizarry, en sus inicios, pasa de una figuración anclada en el

⁴⁵ El término bimórfico ha sido utilizado en las artes por artistas e historiadores para describir y definir formas y figuras en esculturas, pinturas, exposiciones, entre otros elementos artísticos. Por ejemplo, el artista Adolph Gottlieb presentó en sus obras surrealistas a mediados de los cuarenta figuras bimórficas. Igualmente el artista Óscar López (2009) llamó a un conjunto de obras, *Espacios y planos bimórficos de luz*. Mark Rothko, para comienzos de los cuarenta realizó una serie de figuras bimórficas cercanas al surrealismo, antes de comenzar sus abstracciones de cuadros de color modulados, entre otros artistas.

expresionismo –entendida como una relectura de la gráfica de Goya, misma referencia que tuvieron artistas españoles de su época— a una semiabstracción expresionista, donde las formas van adueñándose del espacio y cómo las partes de la figura se transforman en elementos independientes. Los elementos formales adquieren un rol protagónico, con referencias del movimiento Neofigurativo que se gestó en esa época y con referencias del paisaje. El resultado es una abstracción orgánica, que más tarde adquiere rasgos geométricos sin abandonar el rasgo orgánico tan característico de Irizarry. Esta evolución en la obra demuestra el interés de Irizarry por artistas contemporáneos latinoamericanos, norteamericanos y europeos, que practican la abstracción.

Al Irizarry trabajar su obra de manera serial, corrobora y explica esta evolución formal, la repetición de sus ideas y conceptos a través de sus series. En esta metodología se observa una evolución y transformación clara, cómo de una serie a otra los elementos estéticos evolucionan a su máxima expresión. Irizarry consiguió llevar las formas a incalculables variaciones, con una intensidad visual, logrando una obra de mayor rotundidad, fuerza y expresividad.

La transformación y la transición de su obra, desde la nueva figuración hasta la abstracción a mediados de los sesenta, se debió, en gran parte, al interés que tuvo Irizarry por explorar lo que el medio le ofrecía. Comenzó a investigar y a experimentar todas las posibilidades del aguafuerte sobre la plancha. Además del aguafuerte, aguatinas, mordidas abiertas, logró la tridimensionalidad a través del relieve y experimentó con la técnica del azúcar. “El juego entre espacios negativos y positivos, producto de un estudiado manejo que tuviera Irizarry sobre la forma o la no forma sugerida sobre un fondo intervenido o sin intervenir, marcará una de las más sólidas características del lenguaje plástico del artista” (Torres, 2015, web).

Irizarry, en más de una ocasión, señaló que las raíces de su lenguaje abstracto, nacen y están dentro de su propia búsqueda, de su relación con el medio y la técnica. Asimismo, como referencia y progresión de sus series, su obra anterior le va dando las claves para continuar su propia evolución. Además afirmó, que podrían encontrarse en el mismo lenguaje abstracto, reclamando el derecho de participar de todo el lenguaje que otros artistas abstractos han desarrollado y descubierto antes que él, como cualquier artista contemporáneo, que hereda las formas representativas desarrolladas por otros artistas (Biaggi, 1987) y fundamentada en todos los movimientos artísticos que Irizarry conoció y en los que participó: el informalismo europeo, la nueva figuración, el expresionismo, las variantes de la abstracción, el neoexpresionismo, el surrealismo abstracto, la abstracción postpictórica, el arte pop, el arte geométrico, concreto y cinético.

Sus obras se caracterizan por la unión de lo geométrico y lo orgánico, esa aparente contradicción, hace que la obra de Irizarry sea singular dentro del arte abstracto. Crespo (1968) nombró el estilo de Irizarry *Estructuralismo orgánico*, el escritor concluyó que, cuando Irizarry se adentra en la abstracción “comenzó su ascenso hacia la contemporaneidad de una visión estructural, y más general que particularmente, del mundo orgánico...”, asimismo Barletta (1983) asevera que en su obra, Irizarry fusiona tres aspectos fundamentales, lo material, lo orgánico y lo geométrico. Por otro lado, Barradas (1987) señala que siempre persiste en la obra de Irizarry el tono o recuerdo orgánico y define el estilo como una abstracción orgánica. Jackson (2012) concluye que “los elementos pretendidamente geométricos evocan entidades orgánicas, deslizándose así hacia el terreno de lo transitorio. De este modo, la poética de Irizarry supera los referentes de la abstracción histórica —Klee, Kandinsky, Miró—: la plasmación de los motivos como si estuvieran en un punto intermedio entre lo inerte y lo palpitante...” (p. 39).

De manera retrospectiva, a mediados de los años sesenta ocurrió un cambio en la obra de Irizarry. Sus figuras comenzaron a abstraerse, al ser deformadas, dando más atención a lo formal, a las texturas y a las formas por sí mismas, despojadas de toda referencia y anécdota. Es un momento clave en el que surge la serie *Cabezas* y con la que comienza la metamorfosis. Para Irizarry, la cabeza es una forma casi perfecta, el círculo. Eliminó las partes referenciales de la cara para crear un lenguaje plástico abstracto. Esta serie puede situarse dentro del contexto español, al tener referencias directas del informalismo en España, en especial de los integrantes del grupo *El Paso*.

Todavía con referencias del paisaje, en este caso del aragonés, aunque ya abstraído, Irizarry trabaja las series *Estructuras geológicas* y *Geo-estructuras*. En las *Geo-estructuras*, el círculo-óvalo, semilla-célula, óvulos o fósiles como se han descrito, se convierten en protagonistas. En la *Serie Colibrí* de 1970, llega a la abstracción pura. De hecho, esta obra fue catalogada como una abstracción geométrica, aunque pasa a destruir las posibilidades del geometrismo puro con el uso del aguafuerte y el relieve, según el análisis que hace Barradas.

Las series *C'an Covas* (1972), *Mural* (1974), *Rítmica* (1974) *Bustar Viejo* (1976-77) y *Formas recortadas* (1980-81), en las que Irizarry ha alcanzado la abstracción pura, son aquellas en las que el artista emplea el aguafuerte, el relieve y trabaja el grabado de gran formato. Las primeras podrían considerarse de transición, pues en ellas Irizarry va explorando distintas variaciones de los mismos elementos formales. Además, la línea negra demarcadora y definidora se mantiene de una serie a otra, enmarca formas variadas entre geométricas —convexas y cóncavas— y orgánicas, y juega magistralmente con los negativos y positivos.

En este periodo se observan relaciones tanto con el contexto abstracto americano como con el informalismo español. En la obra de Irizarry, lo orgánico, que siempre estuvo presente en su obra, podría tener referencias del trabajo de artistas abstractos puertorriqueños como hemos mencionado, aunque, en la obra de Irizarry predomina el uso del negro o una paleta de color mínima a diferencia de estos artistas. Irizarry, asimismo, incorpora el malva, el marrón y el plateado al negro y al blanco. Por otro lado, en la obra *Mural*, sus formas y sus composiciones tienen referencias de la obra de Joan Miró y de otros artistas geométricos, concretos y cinéticos europeos. Miró se convertiría en una referencia estética y ética del informalismo.

Para concluir con su extensa obra gráfica, se analizó la serie *Mediterránea, Figuras en la playa*, y el portafolios *Ocupación del fuego*. En *Mediterránea*, Irizarry llega a su máxima expresión gráfica, y es en donde "alcanza el cénit de su exploración estética" (Barradas, 1987, p.14). Muchos críticos la consideran una de las mejores y con ella el artista culmina su labor gráfica. En *Mediterránea*, utiliza la técnica del azúcar e incorpora de lleno el color. Barradas considera que esta obra es hasta ese momento "la de mayores méritos, técnicos y estéticos" (1987, p.14). Además, señala que es la serie donde el artista introduce una mayor innovación en el medio, resume todo el trabajo anterior y pronostica su siguiente obra pictórica. En *Mediterránea*, Irizarry retoma el tema del paisaje, en este caso el de Ibiza.

El paisaje y la naturaleza le sirvieron, de referencia, inspiración y alegoría, lo que le permitió que su acercamiento fuera evocador, alusivo y de unión. A lo largo de su carrera, vimos como Irizarry trabajó el tema del paisaje según el contexto que lo habitaba: el segoviano, el aragonés, el mediterráneo, el ibicenco, el de la sierra madrileña, el del desierto del Sahara y el de Marruecos.

El paisaje lo influyó directamente en su estado y es impresionante cómo logró traducirlo al lenguaje abstracto. En definitiva, Marcos Irizarry es un artista que estuvo inmerso, atento y contemplativo, inspirándose e interpretando de distintas formas el paisaje y la naturaleza en su obra.

En este estudio también se incluyó un análisis de las referencias, influencias y aportaciones de Marcos Irizarry a lo largo de su obra y de su carrera artística. Para ello, se revisó el trabajo de diversos exponentes, comenzando por Goya y la época de la España Negra; el panameño Julio Zachrisson; el japonés Mitsuo Miura; el grupo *El Paso*, en especial, Saura y Millares; así como varios artistas contemporáneos latinoamericanos, entre los que se encuentra Arthur Luiz Piza y algunos integrantes del grupo del *Way out* puertorriqueño con quienes Irizarry, trabajó, expuso y tuvo una cercana relación. Asimismo, se incluyen otros artistas que comparten las mismas inquietudes y se expresan en este lenguaje. Todas estas influencias aportaron y enriquecieron el trabajo de Irizarry y lo situaron en la vanguardia del momento, tanto en Europa como en América. También proporcionó a la investigación un mayor entendimiento en el análisis de su obra.

Es indispensable que en un futuro se continúen los estudios relacionados a la obra de Marcos Irizarry, y se realicen investigaciones en las que se abarque y se analice la inserción de su obra dentro del contexto del arte actual. Es menester un análisis más a fondo que de continuidad a lo iniciado en este trabajo, conocer con mayor detalle las diversas formas en que la obra se sostiene y dialoga con las corrientes teóricas más actuales, así como con las nuevas tendencias artísticas.

En el siglo XXI, las motivaciones y los cuestionamientos no son los mismos que hace cincuenta años, cuando los temas que predominaban y lo imprescindible en la crítica, en este caso la

puertorriqueña, era cuestionar la nacionalidad (si la obra reflejaba la identidad nacional) o si trataba temas o contextos en una sola dirección. A la conclusión que llegamos luego de este estudio es que la obra de Marcos Irizarry tiene diversas características y diversidad de contextos, es camaleónica, híbrida, transicional, ecléctica, cosmopolita, transnacional y bimórfica en contenido y forma, en estructura como en personalidad (Barradas, Jackson, Alegre, López, Torres, Cruz). La obra representa un conjunto de visiones, puntos de vista y generaciones, dialoga con la tradición y con la modernidad, a la vez que responde a las teorías más actuales y a los nuevos discursos —desde el fenómeno de la hibridación, propuesto por Homi K. Bhabha o Néstor García Canclini, hasta las remesas culturales, estipuladas por Juan Flores, entre otros teóricos—.

Marcos Irizarry es un maestro del grabado, a la vez que situó el grabado del aguafuerte en una posición importante, innovó, rescató y propició el auge tanto en Puerto Rico como en España. Irizarry llevó este medio a su máxima expresión en su lenguaje particular, la abstracción orgánica. Además, trabajó distintas técnicas en el metal, experimentó con nuevas formas como, por ejemplo, el relieve o gofrados haciendo incisiones en el metal para crear distintos efectos. Asimismo, estampó el gofrado creando el blanco sobre blanco del papel en la *Serie Colibrí* de 1970 en la que muestra una obra muy actual y contemporánea. Otra técnica con la que experimentó, desarrolló su lenguaje y renovó el aguafuerte fue la utilización del azúcar. En adición, trabajó el grabado modular y múltiple en su serie *Mural* de 1974, para crear grabados monumentales, que, en esa época, eran poco habituales en esa técnica. Posteriormente, mezcló las técnicas tradicionales con el collage, poniendo de manifiesto su capacidad artística para integrar técnicas, formas y elementos así como su necesidad de evolucionar y de experimentar y, sobre todo dan muestra de su libertad creativa.

La obra gráfica de Marcos Irizarry se revela como un libro abierto del grabado en metal. En ella, se puede apreciar cada uno de los pasos y las técnicas; las mordidas abiertas, las líneas precisas del aguafuerte y las aterciopeladas de la punta seca, las texturas creadas con la técnica del azúcar, los relieves de los gofrados, los planos, las formas orgánicas o geométricas, los negros sólidos, logrados con las resinas de las aguatinas al estar tiempo en el ácido, contrastando los negativos y los positivos. Finalmente, todo esto lo logró traducir a la pintura. Irizarry es un maestro del grabado y de la pintura con una gran obra de carácter universal. Fue un artista con una visión singular, una gran creatividad y sensibilidad, poseedor de un espíritu libre e inquieto tal y como lo demuestran sus obras.



XII. BIBLIOGRAFÍA

XII. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES – MARCOS IRIZARRY

Aguilera Cerni, V. (1967). *Marcos Irizarry*. Mala Galerija, Lubljana, Yugoslavia.

Ayllón, J. (1968, marzo). *Marcos Irizarry, Aguafuertes*. Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.

Barletta, R. (1983). La logica il laberinto, *Marcos Irizarry*. Circolo Culturale, Pro Desio, Italia, p. 36-38.

Barradas, E. (1987) El jardín del sendero que se bifurca. Sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Biaggi, J. (1987) Entrevista a Marcos Irizarry. En Marcos Irizarry. *25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*, (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Crespo, Ángel. (1988). *Marcos Irizarry: Serie Mediterránea*, en *Marcos Irizarry*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, pp. 4-7.

Crespo, Á. (1968). *Marcos Yrizarry*. Museo de Bellas Artes, Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas, Mayagüez.

Exposición-homenaje al artista puertorriqueño Marcos Irizarry, VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano (1983, mayo). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.

Exposición de grabados Marcos Yrizarry. (1968). Museo de Bellas Artes, Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas, Mayagüez, Puerto Rico.

Exposición de Marcos Irizarry, grabados, monotipos y dibujos. (1964, agosto). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.

Exposición de Obras Gráficas y Medios Mixtos Recientes de Marcos Irizarry, (1987, marzo – abril) Galería de Arte y Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.

Mandibola, E. (1982, junio). *Marcos Irizarry: ritmo dello spazio*. Museo Cívico-Salone dei Notai, Lodi, Italia.

Marasi, P. (1980). *Marcos Irizarry*. Galería L'Angolo, Placenza, Italia.

Marasi, P. y Barletta, R. (1984). *Marcos Irizarry*. Galería D'Arte, Palazzo Policreti, Pordone, Italia.

- Marasi, P. y Barletta, R. (1986). *Marcos Irizarry*. Spazio D'Arte-Aleph, Milano, Italia.
- Marcos Irizarry*. (1966). Galería II Girasole, Roma, Italia..
- Marcos Irizarry*. (1967). Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
- Marcos Irizarry*. (1967). Galería Seiquer, Madrid, España.
- Marcos Irizarry*, (1967). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Marcos Irizarry*. *Grabados*. (1968, junio). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Marcos Irizarry*. (1969, 1972, 1974, 1977). Galería Dach, Bilbao, España.
- Marcos Irizarry*. (1969, 1972, 1974, 1977). Galería Egam, Madrid, España.
- Marcos Irizarry*, (1969, 1971, 1973, 1985). Galería Siglo XV, Segovia, España.
- Marcos Irizarry*, (1971, agosto). La Casa del Siglo VI, Segovia, España.
- Marcos Irrizarry*, (1971). Salas Municipales de Cultura, Durango, España.
- Marcos Irizarry*, (1973). Sala Pratt, Valencia, España.
- Marcos Irizarry*. (1973). Talismán Prints, Laguna Beach, California.
- Marcos Irizarry*. (1974). Galería Amigos de la UNESCO, Alicante, España.
- Marcos Irizarry*. (1975, noviembre). Galería Berdusán, Zaragoza, España.
- Marcos Irizarry*. (1977). Galería Carmen Durango, Valladolid, España.
- Marcos Irizarry*. (1977, diciembre). Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- Marcos Irizarry*. (1978). Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.
- Marcos Irizarry*. (1978). Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, Sala de Arte, Mayagüez.
- Marcos Irizarry*. (1979, septiembre). Galería Carl Van der Voort, Ibiza España.
- Marcos Irizarry*. Irizarry, M. (1980, 1982). Galería Tórculo, Madrid, España.
- Marcos Irizarry*. *Obra reciente*. Court, P. (abril 1981). Galería Mainel, Burgos, España.
- Marcos Irizarry*. (1981, octubre). Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza, España.

Marcos Irizarry. Grabados. (1982, 1983, marzo). Galería Tórculo, Madrid, España.

Marcos Irizarry. (1983, marzo) Circolo Culturale “Pro-Desio”, Italia.

Marcos Irizarry: Grabados. (1983, noviembre). Museo Rayo, Roldanillo, Colombia.

Marcos Irizarry. 25 años de obra sobre papel. (1960-1986), (1987, marzo-abril). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Marcos Irizarry. Invocaciones. (1990, noviembre). Sala de Exposiciones Chase Manhattan Bank, San Juan, Puerto Rico.

Marcos Irizarry. (1992, mayo). Galería Botello, San Juan, Puerto Rico.

Marcos Irizarry. (1993). Galería Botello – Plaza las Américas, San Juan, Puerto Rico.

Marcos Yrizarry: Aguafuertes (1968). Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.

Marcos Yrizarry: Grabados. (1968). Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Marrozzini, L. (1985) *Marcos Irizarry*, en *Exposición de obras recientes de Marcos Irizarry*, Museo de Bellas Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

Pérez Ruiz, J.A (1992) *Marcos Irizarry, Julio Suárez: Acrílicos*, Catálogo Exposición de Arte Contemporáneo, Panamá.

Ramírez, M. C. (1987) Introducción. En *Marcos Irizarry. 25 años de obra sobre papel. (1960-1986)*. Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

Ramírez, M. C. (1990) Las Invocaciones de Marcos Irizarry, *Marcos Irizarry. Invocaciones*, Sala de Exposiciones Chase Manhattan Bank, San Juan, Puerto Rico.

The Rythms and Patterns of Marcos Irizarry. (1984, febrero) Cayman Gallery, Nueva York.

Marcos Irizarry. Pintura. (1989 mayo – junio). Galería Luigi Marrozzini, San Juan, Puerto Rico.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS – MARCOS IRIZARRY

Arte Actual de América y España. (1963). Madrid, España.

Artistas Abstractos de Puerto Rico. (1986, febrero). Galería de Arte Moderno de Santo Domingo, República Dominicana.

- Catálogo General Arte de América y España.* (1963). Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.
- Colectiva de Arte Puertorriqueño.* (1985, noviembre). Articentro, Galería Costa Azul, San Juan, Puerto Rico.
- Cuarta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.* (1979). Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- Cuatro Grabadores contemporáneos.* (1963). Madrid, España.
- Dos artistas puertorriqueños: Marcos Irizarry, Isabel Maldonado.* (1985, diciembre). Cámara de Comercio, Cali, Colombia.
- Exhibición de los premios Bienales.* (sin fecha). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Centro Cultural de Barranquitas, Puerto Rico.
- Exhibición de los premios Bienales.* (sin fecha). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo de Casa Blanca, San Juan, Puerto Rico.
- Exposición colectiva de grabados puertorriqueños, Catálogo 7.* (1974, octubre). Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
- Grabados Puertorriqueños, Coleccion Esso Standard Oil Company (Puerto Rico)* Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Gráfica: Báez, Botello, Chagall, Gignard, De Romero, Dirube, Hernández Cruz, Irizarry, Miró, Papart, Reyes, Rosado del Valle, Shalomof Sadeh, Tobiasse.* (sin fecha). Galería Botello, San Juan, Puerto Rico.
- Gráfica del Caribe, Quinta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.* (1981). Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- Henry Arias, Marcos Irizarry, Jairo Méndez, Eduardo Nieto.* (1983, noviembre). Galería Mirart, Bogotá, Colombia.
- Jackson, R. (2012) Marcos Irizarry, una abstracción intercontinental. *Mayagüez: un siglo de artistas.* San Juan: Multiart Group, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo de las Américas.
- Marcos Irizarry, Vicente Aguilera Cerni.* (1967). Mala Galerija, Lubljana, Yugoslavia.
- Premios Bienales 1970-1973, I a VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.* (1983). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.
- Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico.* (1984, mayo). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Arsenal de la Puntilla, San Juan, Puerto Rico.

Quinta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. (1981). Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.

Segunda Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe. (1972). Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.

Sexta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. (1983). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Arsenal de la Puntilla, San Juan, Puerto Rico.

Tercera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. (1974). Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.

Segundo Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico. (1986, mayo). Instituto de Cultura Puertorriqueña, Arsenal de la Puntilla, San Juan, Puerto Rico.

The art heritage of Puerto Rico, Pre-Columbian to present – La herencia artística de Puerto Rico, época presente. (1974). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Wifredo Chiesa, Luis Hernández Cruz, Marcos Irizarry, Julio Suárez. (1996, marzo-noviembre). Museo de Arte de Ponce, Art Museum of the Americas/ O.A.S., Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Tío, T. (1995). *El Portafolios Gráfico o la Hoja Liberada.* Exposición *El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, Exposición homenaje XI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Museo de las Américas, Antiguo Cartel de Ballajá, San Juan, p. 42.

Tres Bienales del Grabado Latinoamericano: Selección y obras premiadas. (1974, septiembre). Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS

About prints (1964, 11 diciembre). *San Juan Review*, pp.18-20, 63-64.

Abre hoy exposición de Marcos Irizarry (1977, 9 de diciembre). *El Nuevo Día*, p.36.

Aguirre, Fernando (1995, 3 de junio). Marcos Irizarry, pintor y grabador. *El País*, Necrológicas, p. 45.

Alegre Barrios, M. (1990, 29 de noviembre). Anhelos de arte y tiempo. Marcos Irizarry y sus invocaciones de vida. *El Nuevo Día*, Arte, Sec. Por Dentro, pp.81-83.

Alegre Barrios, M. (1992, 12 de mayo). El pincel abstracto de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, Sec. Por Dentro, p.64.

- Alegre Barrios, M. (1994, 18 de mayo). Perennes los inicios. *El Nuevo Día*, pp.90-91.
- Alvarez Lezama, Manuel. (1996, octubre 20) "Abstract tracks". *The San Juan Star*, Venue, p.16
- Alvarez Lezama, M. (1993, 19 de abril). Irizarry mounts powerful show. *The San Juan Star*, p. F10-11.
- Alvarez Lezama, M. (1996, 24 de marzo). Kudos for Pintura Reciente. *The San Juan Star*, Sec. Venue, pp. 15-17.
- Alvarez, Lezama, M. (1994, 5 de junio). Marcos Irizarry comes of age with 'Marruecos'. *The San Juan Star*, Sec. Venue, p. 7.
- Artistas grabadores en Galería Egam (1971, 20 de enero), Madrid.
- Benítez, M. (1983, noviembre). Conversando con Marcos Irizarry. *Plástica 11*, pp. 36-38.
- Benítez, M. (1984, 2 de junio) Congreso de Artistas Abstractos II. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 20.
- Benítez, M. (1986, 24 de mayo). El Congreso de Artistas Abstractos: portafolio contra la represión. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 25.
- Benítez, M. (1985, 6 de abril). Irizarry y Marín: la tiranía del 'Zeitgeist'. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 23.
- Benítez, M. (1987, 23 de marzo). La Muestra de Marcos. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 25.
- Benítez, M. (1987, 28 de marzo). La gráfica de Marcos Irizarry. *El Reportero*, Sec. Viva, pp. 20-21.
- Benítez, M. (1984, 12 de mayo). Primer Congreso de Artistas Abstractos: algunas preguntas en torno a las exposiciones instantáneas. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 23.
- Benítez, M. (1984, 13 de febrero). Wilfredo Chiesa en Ponce. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 24.
- Benítez, M. (1986, 13 de septiembre). Wilfredo Chiesa: lo nuevo y lo viejo. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 23.
- Biaggi, Jackeline. (1987, mayo). Entrevista con Marcos Irizarry. *Diálogo*, San Juan, P. R., p. 33.
- Bonilla Norat, F. (1978, 8 de enero). Marcos Irizarry come home. *San Juan Star*, p. 10.
- Buján, J. (1984, 21 de marzo). La geometría rítmica como lenguaje universal – Marcos Irizarry en la Galería Caymán. *Noticias del Mundo*.
- Cabrera, A. R. (1964, 28 de agosto). El Instituto de Cultura Puertorriqueña; Marcos Irizarry presenta colección de 40 cuadros. *El Mundo*, p. 20.

- Case, W.P. (1969, 28 de noviembre). Marcos Irizarry – Gerardo Aparicio Exhibition. *Guidepost*.
- Cherson, S (1984, 8 de julio). Ante un Congreso de Arte Abstracto. *El Nuevo Día*, p. 16-18.
- Cherson, S. (1984, 1 de abril). Chiesa. *El Nuevo Día*, Sec. Arte, pp. 19-21.
- Cherson, S. (1977, 21 de diciembre). El esperanto visual de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, p. 53.
- Cherson, S. (1983, 10 de julio). Irizarry: austeridad y sensualidad. *El Nuevo Día*, pp. 17-18.
- Cherson, S. (1979, 14 de abril). Irizarry: color como antídoto. *El Nuevo Día*.
- Cherson, S. (1986, 10 de julio). Irizarry: el hombre – pájaro. *El Nuevo Día*, pp. 16-17.
- Cherson, S. (1981, julio). La Quinta Bienal. *Plástica 7*, pp.19-25.
- Cherson, S. (1985, 7 de abril). La raíz boricua de Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, pp. 12-14.
- Cherson, S. (1987, 26 de abril). Marcos Irizarry: parquedad, elegancia y maestría. *El Nuevo Día*, pp. 15-18.
- Cherson, S. (1987, 26 de abril). Muestras satélites de la Bienal. *El Nuevo Día*, p. 22.
- Cherson, S. (1987, 4 de mayo). Vuelve al ataque la fea y artera garra chauvinista. *El Nuevo Día*, p.76.
- Cidoncha, I. (1995, 1 de junio). Luto en el lienzo. *El Nuevo Día*, Sec. *Gentío*, p.28.
- Colección de gráfica Esso en Puerto Rico (1980, junio). *Imagen 4*, pp. 32-33.
- Colón Camacho, D. (1992, 15 de mayo). La gráfica, voz y reflejo del alma boricua. *El Nuevo Día*.
- Colón Camacho, D. (1996, 27 de marzo). Maestros en el Museo de Arte. *El Nuevo Día*, pp. 90-91.
- Colón Camacho, D. (1994, 3 de junio). Persuasiva la obra de Irizarry. *El Nuevo Día*. pp. 100-101.
- Cuatro grabadores contemporáneos: Eslava, Zachrisson, Marín Caro, Irizarry. (1963, 30 de junio). *Periódico Navarro de Información*.
- Del Castillo, N. (1995). Espacio: una galería con voluntad provocadora. *Diálogo*, p.59.
- Delgado, E. (2004, 3 de junio). Tesoro de la plástica nuestra. *El Nuevo Día*, p. 3.
- Entregan premios de Festival de Navidad. (1964, 23 de diciembre). Ateneo Puertorriqueño. *El Mundo*.

- Entrevista de Marcos Irizarry (1978, 28 de febrero). *Frente*, Año 2, Vol.5, pp. 31-33.
- Exposición de grabados de Marcos Irizarry. (1979, 7 de marzo). *El Mundo*, p. 12.
- Exposición de Marcos Irizarry (1964, julio-septiembre). *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Núm. 34, pp. 31-33.
- Exposición conjunta de grabados puertorriqueños en la Galería Colibrí (1979, 7 de marzo). *El Mundo*.
- Ferrer, M. (1995, 1 de junio). Marcos Irizarry dies of cancer. *The San Juan Star*, Sec. Portfolio, p. 42.
- Fletcher, R. (1975). Graphics in Spain. En William, D. (comp.) *Contemporary Spanish Art*. New York: *The Art Digest*. pp.142-149.
- García Gutiérrez, E. (1996, 31 de marzo). Cuatro Maestros de la abstracción. *El Nuevo Día*, pp. 10-12.
- García Gutiérrez, E. Consagrado Marcos Irizarry. *El Nuevo Día*, s/p.
- García Gutiérrez, E. (1994, 22 de mayo). Marcos Irizarry. Un arte siempre joven. *El Nuevo Día*, pp. 12-15.
- García Gutiérrez, E. (1989, 4 de junio). Marcos Irizarry. Un nuevo rumbo. *El Nuevo Día*, Sec. Domingo, pp. 12-15.
- García Passalacqua, J. M. (1995, 24-30 de marzo). La faz archivada: orígenes y actualidad de la nacionalidad Puertorriqueña. *Claridad*, p.14.
- Géigel Polanco, V. La Nacionalidad Puertorriqueña. *Ateneo Puertorriqueño*, Año II #2, pp.87-93.
- Gil, L. (1986, 22 de febrero). En la galería de Arte Moderno: Artistas Abstractos de Puerto Rico. *El Caribe*, p.13.
- Irizarry: austeridad y sensualidad. (1983, 10 de julio). *El Nuevo Día*, p.18.
- Jacobs, J.(1967, diciembre) Art in Puerto Rico, *Art Gallery Magazine*, Volumen XI, Número 3, pp. 17 - 27.
- La primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano (1970, enero-marzo). *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, XIII: p.46.
- La colección de Marcos Irizarry al RUM. (2003, octubre). *Diálogo, Breves universitarios*, p. 9.

- Lamentables pérdidas. (1995, 30 de junio). *Boletín Informativo*, Liga de estudiantes de arte de San Juan, Puerto Rico.
- Laosa, M. Marcos Irizarry: en plena libertad. *Caras de Puerto Rico*, Año 2, núm. 4, pp. 66-69.
- Marcos Irizarry, Galería Maloney, Grabados, pinturas y tapices (1981, 3 de junio). *Diario de Ibiza*.
- Marcos Irizarry ata Galeria Van Der Voort (1979, 7 de septiembre). *Ibiza News*.
- Marcos Irizarry (1976, 12 de mayo). *El Vocero*, p. 26.
- Margenat, A. (1974, 20 de agosto). Elogiado en el exterior; inauguran mañana exposición de obras de Marcos Irizarry. *El Mundo*, p. 4.
- Margenat, A. (1964, 26 de agosto). Inauguran mañana exposición de Obras de Marcos Yrizarry”. *El Mundo*.
- Marta Traba: El Arte en Puerto Rico (1971, 14 de febrero). *Claridad*. p. 21.
- Martorell, A. (1995, 16 al 22 de junio). Un Marco para Marcos. *Claridad*, Especial para En Rojo, p. 30.
- Matías, W. I. (2003, 18 de septiembre). La colección de Irizarry en el RUM. *El Nuevo Día*.
- Mayagüezano estudia arte en España (1962, 23 de abril). *El Mundo*.
- Mc. Donald, R. (1971, June 20) Printmaking in Spain Today. *Art International*, Vol. XV/6, pp. 41-46.
- Mestey Villamil, O. (1978, 27 de diciembre). Arte para todos. *Frente, Movimiento de renovación social del arte*, Año 2, Vol. 5.
- Metamorfosis de un artista (1995. 18 de julio). *El Vocero*, S-13.
- Molina, A. (1968, 20 de abril). Grabados de Marcos Irizarry. *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, Suplemento Sabatino, p. 24.
- Molina, A. (1978, 1 de enero). La excelencia plasmada del grabado. *El Mundo*.
- Molina, A. (1972, 20 de enero). La Bienal del grabado. *El Mundo*, 18-A.
- Molinary Matías, R. (1962, 21 de julio). Pintor boricua gana premio en España; otro obtiene éxito con exposición. *El Mundo*.
- Pabón Ortega, C. (1995). De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad. *Bordes*, núm. 1, pp. 22-40.

- Pabón Ortega, C. (1998). De cómo se (de)construye el pasado. *Bordes*, núm. 6, pp. 6-18.
- Pabón Ortega, C. (1996, febrero). ¿Quién la define? *Diálogo*, p. 18.
- Pérez Ruiz, J. A. (1985, 9 de diciembre). Galería Costa Azul. *El Reportero*, Sec. Viva, 29.
- Pérez Ruiz, J. A. (1984, 16 de mayo). Exposición de arte abstracto. *El Reportero*, Sec. Viva, 24.
- Pérez Ruiz, J. A. (1983, 29 de julio). Exposición homenaje a Marcos Irizarry. *El Reportero*, Sec. Viva, p. 8.
- Primera Bienal del Grabado Latinoamericano (1970, febrero-marzo). *Urbe*, XIV:39, pp. 40-43.
- Reyes, E. (1995, 16-22 de junio). Pequeño responso para un taumaturgo inmortal. *Claridad*, p. 25.
- Rodríguez, M. (1986, 12 de marzo). Dominican Encounter: a dynamic exchange. *The San Juan Star*, Sunday Magazine, p. 10.
- Rodríguez, M. (1986, 18 de mayo). Abstract show sets example. *The San Juan Star*, Sunday Magazine, p. 8.
- Rodríguez, M. (1984, 13 de mayo). Art Takes a New Turn. Abstractionists in Congress. *The San Juan Star*, Sunday Magazine, p. 7.
- Rodríguez, M. (1985, 17 de marzo). Marcos Irizarry returns home with a new technique and work that is just simply superb. *The San Juan Star*, Sunday Magazine, p. 7.
- Rodríguez, M. (1987, 29 de marzo). Marcos Irizarry: '26 years of works on paper'. *The San Juan Star*, Sunday Magazine, p.4.
- Rodríguez, M. (1983, 19 de junio). A tribute to Marcos Irizarry. *The San Juan Star*.
- Route-Gómez Eneid (1994, 19 de junio). Marcos Irizarry, An Artist finds his voice. A distinct school of thought. *The San Juan Star*, pp. 4-5.
- Schjeldahl, P. (1973, 5 de agosto). Surprise from Puerto Rico. *The New York Times*, p.25.
- “Serie Mayagüezana” (1989, 12 de mayo). *The San Juan Star*.
- Skerret, L. (1970, febrero). Primera Bienal del Grabado de San Juan. *Angela Luisa*, IV:34, pp. 61-63.
- Squirru, R. (1972, enero-marzo). La Segunda Bienal. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, XV:54, pp. 39-42.
- Tió, T. (1986, 22 de mayo). Abstractos en el Arsenal. *El Mundo*, pp. 74-75.

- Tió, T. (1985, 28 de marzo). Marcos Irizarry: 49 obras en serie. *El Mundo*, p. 62.
- Tió, T. (1987, 26 de marzo). Marcos Irizarry: del Caribe al Mediterráneo. *El Mundo*, pp. 81, 85.
- Tió, T. (1983, 30 de junio). Marcos Irizarry y la forma infinita. *El Mundo*, p. 2-B.
- De Tolentino, M. (1986, 25 de febrero). Una esperada exposición de Artistas Abstractos de Puerto Rico, I. *Listín Diario*, p. 10.
- De Tolentino, M. (1986, 26 de febrero). Una esperada exposición de Artistas Abstractos de Puerto Rico, II. *Listín Diario*, p. 14-B.
- Torres Martinó, J.A. (1983). "Apuntes sobre la pintura puertorriqueña (de las décadas del cuarenta al sesenta)". *El Sol* 27, pp. 3-4:11-17.
- Torres Penchi, I. (1990, marzo). Irizarry: La propuesta de ideas nuevas, *Visión*, San Juan, p. 12.
- Turriano, J. (1977, 14 de noviembre). Últimos grabados de Marcos Irizarry. *El Adelantado de Segovia*, p. 5.
- Vélez, A. (2003, octubre/noviembre). Al MuSA la obra de Marcos Irizarry. *La Gaceta Colegial*. Recinto Universitario de Mayagüez, Año 5 Vol.V, p. 5.
- Venticinco años de gráfica puertorriqueña (1977, 28 de noviembre). *Frente*, Año I, Vol.2, p. 3.
- Veras, J. M. Desde Puerto Rico: Artistas Abstractos en el GAM. *Listín Diario*.
- Villares, R. (1969, 20 de julio). Exposición de La Habana, 329 formas para pintar un continente. *Bohemia*, Núm. 6125,

LIBROS Y FOLLETOS

- Acosta, I.(1989). *La Mordaza: Puerto Rico 1948 - 1957*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Arte en España 1918-1994*. (1995). Colección Arte Contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial.
- Artes Gráficas Panamericanas* (1979). Cartón y Papel de Colombia, S.A., Cartón y Papel de México, S.A., Cartón de Venezuela, S.A.
- Ayala, C. y Bernabe, R. (2011). *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*. Traducido por Aurora Lauzardo Ugarte. San Juan: Ediciones Callejón.

- Barnett N. (1945). The Painting of Tamayo and Gottlieb, en *Selected Writings and Interviews*, Nueva York (1990) Nueva York, p. 73.
- Battcock, G. (1968). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton.
- Benítez, M. (1998). El arte de Puerto Rico en las décadas del sesenta y setenta, en Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (ed.). *Puerto Rico. Arte e Identidad*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Bernárdez-Sanchís, C. (1995). Reencuentro con la Modernidad (1940-1956), en *Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*. Alianza Editorial, Madrid, España, pp. 124-125.
- Beuchot, M. (2003). *Hermenéutica Analógica y del Umbral*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Beuchot, M. (ed. 2011). *Puentes Hermenéuticos hacia las Humanidades y la Cultura*. Universidad Iberoamericana.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bozal, V. (1991). *Historia del Arte en España II*. Madrid: Ediciones Istmo, p. 178.
- Bozal, V. (ed.). (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. España: La balsa de la Medusa, 81.
- Bonet, J.M. et al. (2004). *España años 50. Una década de creación*. Málaga: Museo Municipal de Málaga.
- Carrete Parrondo, J. et al. (1988). SUMMA ARTIS: *Historia General del Arte Español*, Tomo XXXII. Madrid: Espasa Calpe.
- Carrete Parrondo, J. (1988) Presentación. *Marcos Irizarry: Serie Mediterránea*. Madrid: Real Academia de Bella Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, p. 3.
- Carrión, J. M. (1996). *Voluntad de nación: Ensayos sobre el nacionalismo en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Nueva Aurora.
- Chatterjee, P. (1992). *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?* Minneapolis: University of Minnesota Press. second edition.
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. España: Ediciones Akal, S.A.
- Clark, T. J. (1999). The unhappy consciousness y In defense of Abstract Expressionism, en *Farewell to an Idea*. New Haven y Londres: Yale University Press.

- Combada, V., Subirats, E. y Rubio, J. (1980). *El Descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Blume, pp. 78, 80 y 81.
- Crow, T. (2001). *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955 -1969*. Madrid: Colección Arte en Contexto, Editorial Akal.
- Cruz, M. (2002). *Filosofía Contemporánea*. Taurus Pensamiento. España: Santillana Ediciones Generales.
- Dávila, A. (1997). *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dietz, J. (1998). *Historia económica de Puerto Rico*, San Juan: Editorial Huracán.
- Domínguez, A. (2004). *España. Tres Milenios de Historia*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia S.S. segunda edición.
- El arte abstracto formal, el informalismo y la nueva figuración* (1964). Escuela de Zaragoza.
- El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980). Barcelona: Editorial Blume. pp. 78, 80 y 81.
- Fernández, J. A. (1984). *Retratos*. España: Editora Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Fernández Méndez, E. (1980). *Historia cultural de Puerto Rico: 1493-1968*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico: Editorial Universitaria, cuarta edición, reimpresión.
- Fernández Méndez, E. (1970). *La identidad y la cultura*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Flores, J. (2009). *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York: Taylor & Francis.
- Foro del Ateneo Puertorriqueño 1940 (1976). *Problemas de la Cultura en Puerto Rico*. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras: Editorial Universitaria.
- Foster, H. et al. (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y Hermenéutica*. España: Ediciones Paidós.
- Gallego, A. (1999). *Historia del Grabado en España*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Goldwater, R. y Treves, M. (1945). *Artists on art*. Nueva York: Pantheon.

- González, J.L. (1980). *El país de los cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- González Lamela, M. P. (1999). *El Exilio Artístico Español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico 1936-1960*. A Coruña: Edicions do Castro.
- Gran Enciclopedia de Puerto Rico* (1976). Tomo VIII. España: Ediciones R.
- Greenberg, C. (1961). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Habermas, J. (2007). *Identidades nacionales y postnacionales*, 3ra ed. Madrid: Ed. Tecnos.
- Hermanidad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (1998). *Puerto Rico. Arte e Identidad*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Hosbawn, E. y Terence, R. editores (1997). *The Invention of Tradition*, Reimpresión. Cambridge: Cambridge University Press.
- Janson, H.W. (1995). *History of Art*. (5a ed). Nueva York: Revised and Expanded by Anthony F. Janson. Prentice Hall, Inc., and Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- La expresión plástica sobre papel* (1991). Madrid: Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones.
- Lucie-Smith, E. (1996). *Artes Visuales en el Siglo XX*. Londres: Laurence King Publishing. España: (2000) Könemann, Alemania.
- Lucie-Smith, E. (2003). *Latin American Art in the 20th Century*. Londres: Thames & Hudson.
- Memmi, A. (1990). *Retrato del Colonizado*. Prólogo de Jean-Paul Sastre, (7a ed). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the Jungle: New Positions in Cultural Studies*. Nueva York: Routledge.
- Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Mosquera, G. ed. (1996). *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge Massachussets: The MIT Press.
- Pabón, C. (2002). *Nación Postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Pedreira, A. S. (1987). *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil.

- Pérez – Lizano, M. (1985). *Arte Contemporáneo de Puerto Rico. 1950 – 1983: Cerámica, Escultura, Pintura*. España: Ediciones Cruz Ansata, Zaragoza, pp. 121-140.
- Picó, F. (1986). *Historia General de Puerto Rico*. Puerto Rico: Ediciones Huracán-Academia.
- Problemas de la Cultura en Puerto Rico* (1976). Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico: Editorial Universitaria.
- Rafols, J.F. (2001). *Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Optima.
- Ríos, A. (2002). *Las artes visuales puertorriqueñas a principios del siglo XXI*. San Juan: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Rivera, N. (1997). *Visual artist and the Puaerto Rican Performing Arts, 1950-1990*. New York: Peter Lang Publishing.
- Rivera, N. (2009). *Con urgencia: Escritos sobre Arte Puertorriqueño Contemporáneo*. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Rosenberg, H. (1959). *The Tradition of the New*. Nueva York: Horizon Press.
- Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Editorial.
- Scarano, F. A. (1993). *Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia*. Santafé de Bogotá, Colombia: Mc Graw-Hill Interamericana, S.A.
- Shapiro D. y Shapiro C. (1990). *Abstract Expressionism: A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steinberg, L. (1972). *Other Criteria: Confrontation with Twentieth-Century Art*. Londres, Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Sullivan, E. ed. (1996). *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*. Madrid: Editorial Nerea S.A. pp. 129, 352: ilus.
- Torres Martinó, J. A. (2001). *Mirar y ver. Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico.
- Terenzio, S. ed. (1992). *The Collected Writings of Robert Motherwell*. New York: Oxford University Press.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

Traba, M. (1971). *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras: Ed. Librería Internacional.

Trías Monge, J. (2000). *Las penas de la colonia más antigua del mundo*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Tykes, W. (1975). *Contemporary Spanish Art*. Nueva York: Art Digest Inc.

Victoria, S. (2001). *El Informalismo Español fuera de España. Visión y experiencia personal (1955-1965)*. Zaragoza: Biblioteca Aragonesa de Cultura.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline (1996). Guggenheim Museum. Mark Rosenthal -curator. New York.

À Rebours – La Rebelión Informalista [1939- 1968] (1999). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dore Ashton -comisaria. Madrid.

Arthur Luiz Piza. Exposición Homenaje (1998). XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Antiguo Convento de los Dominicos. Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Barradas, E. (1986). Wilfredo Chiesa o un puertorriqueño pinta en Boston. *Obra reciente*, Galería Luigi Marrozzini, San Juan.

Bonet, J.M. (1991). *23 artistas: Madrid años 70*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Bonet, J.M. y Maderuelo, J. (1997). Museo de Arte Abstracto Español Fundación Juan March. De Arte y Ciencia, S.A., Madrid.

Carlos Collazo 1956-1990. Exposición Homenaje. (1994). Antiguo Arsenal de la Marina Española, San Juan, Puerto Rico.

Craven, D. (1999) *Artistas Internacionales, Público Nacional, Mecenas Locales. À Rebours – La Rebelión Informalista (1939-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Doce artistas: obra reciente. (1992). Arte Contemporáneo en el Banco de Desarrollo Económico para Puerto Rico.

Grupo El Paso (1997-98). Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso. Ramón Álvarez – comisario, texto de Juan Manuel Bonet. Caixaviga, Galicia.

Jiménez - Blanco, M. D. (1999) Significados del Informalismo Español, en *À Rebours – La Rebelión Informalista [1939- 1968]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dore Ashton - comisaria. Madrid.

Maderuelo, Javier (1997). *Catálogo del Museo de Arte Abstracto Español*. Fundación Juan March. Cuenca, España. Madrid: Editorial De Arte y Ciencia, S.A.

Nieves Falcón, L. (1998) La imaginación creadora y la libertad. *100 en la Sien: 10 artistas ante el 98*. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico.

Ramos, F. J. (1988). *100 años después... 100 artistas contemporáneos. Reflexiones en torno a la presencia norteamericana*. San Juan: Comité de los cien. Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Rodríguez, B. y Álvarez Lezama, M. (1994) Luis Hernández Cruz: Una dialéctica plástica. Exposición *Luis Hernández Cruz*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Antiguo Arsenal de la Marina, San Juan.

Torres Martinó, J. A. (1989). *De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 al 1948*. San Juan: Catálogo de exposición en Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

FUENTES INÉDITAS

Acosta Belén, E. (1976). *Literature and Ideology in the Works of the Generation of 1950*. Tesis doctoral.

Biaggi, Jacqueline. (1986, 18 de abril). *Entrevista al Señor Marcos Irizarry*, inédita, Archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte, de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Barradas, E. (1985). *Carta de Efrain Barradas. Respuesta a Samuel Cherson*. Manuscrito no publicado. San Juan, Puerto Rico, 1 pág.

Cruz Díaz, B. (2003). *Arte Abstracto e Identidad Nacional en el Arte Puertorriqueño*. Tesina para la obtención del DEA. (Revisión). Universidad Complutense de Madrid.

De Blas, M. (2003). *Informe para Certificado-Diploma de Estudios Avanzados (DEA)* de la alumna Brenda Cruz Díaz, “Arte Abstracto e Identidad Nacional en El Arte Puertorriqueño. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

Cruz, M. S. *Marcos Irizarry. Digitalizar Forma II*. Recopilación hecha para el Instituto de Cultura Puertorriqueña, División de Artes Plásticas, San Juan, Puerto Rico.

Fritz, S. (1991). *Puerto Rico, Arte e identidad*. Filme de 16mm. San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos.

Rivera, N. (2000, 30 de noviembre). *Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional. Una réplica crítica al libro Puerto Rico: Arte e identidad*. Conferencia ofrecida a estudiantes en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.

Ruiz, S. *Génesis y realización de una obra de arte*. Vídeo documental, (30 minutos).

Vega, G. (1971). *Sobre Marcos Irizarry*. Monografía realizada para el curso de Arte contemporáneo puertorriqueño de la Prof. Carmen T. Ruiz.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

Ángel Crespo en página web: Poemas del alma. Web. 2 de junio 2015. <<http://www.poemas-del-alma.com/angel-crespo.htm>>.

Aguilar Moreno, M. (2005) *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1991*. Memoria para optar al grado de doctor. Web. 14 de octubre de 2014. <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28495.pdf>>.

Aguirre, F. (1995, 3 de junio) *Marcos Irizarry, pintor y grabador*. Necrológicas, *El País*, Archivo edición impresa. Web. 16 de marzo de 2015. <http://elpais.com/diario/1995/06/03/agenda/802130401_850215.html>.

Archivo documental de Artes Plásticas Puertorriqueñas. *Marcos Irizarry*. Web. 15 de marzo de 2015. <<http://ponce.inter.edu/vl/aappr/fb/mi.html>>.

Bravo, L. y Jackson, R. (2012, 9 de marzo) *Ayer y Hoy del Arte en Mayagüez, Mayagüez un Siglo de Artista*. Web. 26 de enero 2015. [revistacruce.com](http://www.revistacruce.com). <<http://www.revistacruce.com/artes/ayer-y-hoy-del-arte-en-mayaguez.html>>.

Burgueño, M.J. (2009, 5 de junio) *El blanco y el negro en la pintura contemporánea española*. Revista de Arte Logopress. Madrid. Web. 26 de febrero 2015. <<http://www.revistadearte.com/2009/07/05/el-blanco-y-el-negro-en-la-pintura-contemporanea-espanola/>>.

Calvo, F. (2001). *Naturaleza y Misión de la Crítica de Arte*. Discurso del Académico Electo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Web. 12 de marzo de 2015. <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/calvo_serraller_francisco-2001.pdf?PHPSESSID=13e0a2e8acd91c06e0d893b768b54ef6>.

Caprichos. Página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Web. 24 de febrero de 2015. <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya>>.

- Clavería García, L. (2013) *Artistas japoneses contemporáneos en España: La producción artística de Mitsuo Miura*. Tesis digital, Universidad de Zaragoza. Web. 1 de junio de 2015. <<https://zaguan.unizar.es/record/12552/files/TESIS-2013-104.pdf>>.
- Clavería García, L. (2008), Cap. 9. *Mitsuo Miura y la huella del paisaje*. (Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico). Universidad de Zaragoza. Web. 26 de octubre 2014. <<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/capitulos/capitulo09.pdf>>.
- Fiesta artística en el Museo de las Américas*. (2012, 26 de marzo) Web. 13 de abril de 2015. <<http://www.noticel.com/noticia/121044/fiesta-artistica-en-el-museo-de-las-americas.html>>.
- First Bienal, Arte Foundation*. Web. 24 de marzo de 2015. <www.artefoundation.com/libraries/bienal/index.html>.
- Flores, J. (2006). *La diáspora como fuente y desafío*. Nueva Sociedad: Democracia y política en América Latina. Web. 25 de junio 2015. <<http://nuso.org/articulo/la-diaspora-como-fuente-y-desafio>>.
- Fraile, M. (2015, 11 de febrero) *Colocación de la Piedad y del Friso de los Apóstoles de Oteiza en el Santuario de Arantzazu, 1968-1969*. Web. 19 de abril 2015. <<http://www.laquimeradelarte.blogspot.com.es>>.
- Fullana M. (2015, 17 de julio) Marcos Irizarry: la visión de un vanguardista desconocido. El Nuevo Día Digital. Web. 12 de julio de 2015. <<http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/marcosirizarrylavisiondeunvanguardistadesconocido-2074855/>>.
- García, M. (2009, febrero) *Blanco / Negro: sujeto, espacio, percepción*. Valencia: Arte y Libertad. Web. 11 de abril de 2015 <<http://www.arteylibertad.org/articulo-2171/blanco-y-negro-fundacion-chirivella-soriano>>.
- Gómez, J. L. (2000, 20 de noviembre) *Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica*. Resumen del libro de Mauricio Beuchot. (1997) *Tratado de hermenéutica analógica*. Mexico: UNAM. Web. 15 de diciembre de 2006. <<http://www.ensayistas.org/teoria/beuchot/>>.
- Greenberg, C. (1960). *Modernist Painting*. Washington, D.C.: Voice of America. Web. 11 de enero 2015. <<http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>>
- José Luis Cuevas. Página web. Web. 18 de noviembre de 2014. <<http://www.joseluis Cuevas.com.mx/grafica2.html>>.
- Julio Zachrisson (20th Century) Panamanian Lot 359. *La Dolce Vita*, grabado, 19 x 25". Página live auctioneers. Web. 7 de marzo de 2015. <<https://www.liveauctioneers.com/item/2162572>>.
- Julio Augusto Zachrisson. The Death of Chimbonbó. Moma Collection. Web. 13 de marzo de 2015. <<https://www.moma.org/collection/works/64650>>.

López, T. (2009) *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*. Tesis digital. Web. 12 de noviembre 2014.<<https://es.scribd.com/doc/66282577/TESISMAESTRIAFINALENTREGA>>.

López, T (2006) *Otro Arte*. Ensayo publicado en [El-Status.com](http://www.el-status.com). Web. 18 de noviembre 2014.<http://www.el-status.com/texts/otroarte_lopez.pdf>.

Macmasters, M. (2008, 17 de mayo) *Muestran cómo el color negro marca hitos en la historia del arte*. *La Jornada*, Mexico. Web. 26 de febrero 2015.<<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/18/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>>.

Marcos Irizarry/ Museo de Arte de Puerto Rico. Página web del Museo. Web. 16 de marzo de 2015.<mapr.org/es/museo/proa/artista/irizarry-marcos>.

Marzo, J.L. (2006) *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Web. 18 de noviembre 2014.<http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf>.

Navarrete, E. (1999) *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la Primera Mitad del Siglo XIX*. Tesis digital. Web. 3 de marzo de 2015.<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/tesis_doctorales/academia_1999.pdf?PHPSESSID=bc13bf13b50bc1869343a16592135b07>.

Omar Rayo Reyes. *Recuento*. Página Digital Colarte. Web. 4 de junio de 2015.<<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=378>>.

Ortíz Díaz, G. (2015) *Marcos Irizarry: libre en la abstracción*. Fundación para la Cultura Puertorriqueña. 7 de junio de 2015. Web. 15 de junio.<<http://prpop.org/2015/06/marcos-irizarry-libre-en-la-abstraccion/>>.

Primera exposición retrospectiva de Marcos Irizarry. (2015, 28 de mayo) Diálogo UPR Digital. Web. 11 de junio de 2015. <<http://dialogoupr.com/cultura/actualidad/primera-exposicion-retrospectiva-de-mario-irizarry/>>.

Reúnen la obra de Marcos Irizarry, el vanguardista boricua ligado a Ibiza (29 mayo 2015) *La Vanguardia*, Cultura. Web 30 de mayo 2015.<<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150529/54431525557/reunen-la-obra-de-marcos-irizarry-el-vanguardista-boricua-ligado-a-ibiza.html>> .

Reyes Franco, M. (2013) *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970-1980)*. Tesis digital. Web. 28 de abril de 2015.<http://www.academia.edu/7460774/Poéticas_pol%C3%ADticas_gr%C3%A1fica_alternativa_poes%C3%ADa_y_acci%C3%B3n_contestataria_en_Puerto_Rico_1970_1980>.

Reyes Franco, M. (2015). *Poscolonialidad en el arte contemporáneo en Puerto Rico*. Escrito realizado como candidata de maestría para Historia del arte argentino y Latinoamericano, Instituto

de Altos Estudios Sociales, Buenos Aires. Web. 12 de junio, 2015. <[https://www.academia.edu/4841596/Poscolonialidad en el arte contemporáneo en Puerto Rico](https://www.academia.edu/4841596/Poscolonialidad_en_el_arte_contemporaneo_en_Puerto_Rico)>.

Scarpelli, A. y Costa, F. (2013) *La ambivalencia de la condición migrante*. Entrevista a Homi Bhabha, 26 de julio de 2013. Web. 10 de mayo de 2015. <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/ambivalencia-condicion-migrante_0_963503659.html>.

Simposio sobre Marcos Irizarry (2008, 27 de abril) Autogiro/el giro del arte actual en Puerto Rico y el mundo. Web. 17 de marzo 2015. <<http://autogiro.cronicaurbana.com/simposio-sobre-marcos-irizarry/>>.

Segarra, A. (2008) *Simposio Marcos Irizarry/ MUSA-UPRM*. Web. 5 de marzo 2015. <<http://www.conboca.org/2008/04/26/simposio-marcos-irizarry-musa---uprm/>>.

Suárez, J. (2006). Declaración del artista, Directorio de artistas, Museo de Arte de Puerto Rico. Web. 10 de marzo 2015. <<http://mapr.org/es/museo/proa/artista/suarez-julio>>.

Torres Arzola, R. (2015, junio 15). *Marcos Irizarry, hoy*. Web. 20 de junio de 2015. <<http://www.visiondoble.net/2015/06/15/marcos-irizarry-hoy/>>.

Tusell, G. (2003). *La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)*, UNED, Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H. del Arte, t. 16, 2003. Web. 7 de abril 2015. pp. 226-227. <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/download/2412/2285>> .

Vega, M.J. (2009). *Homi Bhabha*. Universidad Autónoma de Barcelona.. Portal Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de estudios clásicos sobre sociedad y política. Web. 8 de mayo 2015. <http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/inst_lucio_anneo_seneca/educacion/proy_apolo/galer%EDa_filologos/homi_bhabha>.

Vélez, A. (2003, 22 de septiembre). *Al MuSA obra de Marcos Irizarry*. Prensa RUM. Web. 6 de octubre de 2014. <<http://www.uprm.edu/news/articles/as0912003.html>>.



XIII. APÉNDICES

XIII. APÉNDICES:

XIII.I. Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi director Mariano de Blas Ortega por ser mi guía, por sus reflexiones, opiniones y conocimientos; por todos los años de apoyo y ayuda en este proceso.

Agradezco a mis profesores y al Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, a Jaime Romano, Néstor Millán, Rafael Rivera Rosa, Martín García, Julio Suárez, María del Pilar González Lamela, Maria Luisa Moreno e Ingrid Jiménez por sus enseñanzas, sus conocimientos y por darme las herramientas. A mi profesor y amigo Nelson Rivera por enseñarme otra visión de las artes, una más crítica y consciente. Gracias a Efraín Barradas por sus excelentes escritos y sus aportes a la crítica y la historia del arte puertorriqueño. Al Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Complutense, en especial, a Paloma de la Secretaría por su eficiente trabajo. A Oscar Mestey y a la Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico por su excelente atención y por proporcionar la mayor parte del material. A la Colección Puertorriqueña, de la Biblioteca José M. Lázaro, a la Biblioteca del Museo de Arte Reina Sofía, y a la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. A Luis M. Pérez, Dalila Rodríguez y a Jotham Malavé del Municipio de San Juan, por su ayuda desinteresada y por proporcionarme fotos de las obras. A Natalia Olivero, Natalí González, Elsa Meléndez y Nelson Rivera, por la lectura, comentarios y correcciones. A mis amigas y amigos, compañeros de luchas y jangueos. A mi familia, a mi padre Ramón y mi hermana Lymaris, por todo su apoyo, comprensión y cariño. A mi hermano Ramón por proveerme de buenos libros a lo largo de la investigación y por su apoyo y su ayuda al final del camino. A Kiko, mi compañero de vida, por su complicidad, amor y su ayuda. Por último y no menos importante, a mi madre, que le debo todo, sin su ayuda, apoyo y amor incondicional esto no sería posible, comparto este logro con ella. Gracias

XII.II. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1 La madre del artista, Doña Sara Irizarry, junto a Marcos González Irizarry.

Fig. 2 Taller de dibujo y grabado en San Miguel, Ibiza.

Fig. 3 Casa del artista en C'an Mariano Cova en Ibiza, Islas Baleares, España.

Fig. 4 Retrato del artista, 1993.

Fig. 5 Encuentro de artistas en Puerto Rico. De izquierda a derecha: Ryszak Otrera, German Heller, Antonio Frasconi, Pablo Rubio, López Max, Jorge Glusberg, Marcos Irizarry y Julio Suárez.

Fig. 6 Marcos Irizarry en la finca en Maricao, Puerto Rico.

Fig. 7 Marcos Irizarry, "De la serie Invocaciones". *Evolución III*, 1990. Acrílico sobre tela, 166,4 x 181,6 cm.

Fig. 8 El artista.

Fig. 9 Piet Mondrian. *Composition with blue square II*, 1936-42. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fig. 10 Wassily Kandinsky, *Pintura con arco negro*, 1912. Óleo sobre lienzo, 1.89 x 1.98 m. Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle au Centre George Pompidou, París. Regalo de Nina Kandinsky, 1976.

Fig. 11 Kasimir Malevich, *Composición suprematista (cuadrilátero, amarillo sobre fondo blanco)*, 1917-18. Óleo sobre lienzo, 106 x 70,5. Stedelijkmuseum, Amsterdam.

Fig. 12 Robert Motherwell, *Elegía a la República Española, nº 70*, 1961. Óleo sobre lienzo, 1,75 x 2,85 m. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fig. 13 Mark Rothko, *Verde y castaño*, 1953. Óleo sobre lienzo, 2,32 x 1,39 m. Colección Phillips, Washington D.C.

Fig. 14 Manuel Millares, *Galería de la mina*, 1965. Arpillera y pintura, 81 x 100 cm.

Fig. 15 Alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Marcos Irizarry es el tercero de izquierda a derecha en la fila de delante.

Fig. 16 Antonio Saura, *Clea*, 1957. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. IVAM, Valencia.

Fig. 17 Manuel Millares. *Cuadro 190B*, 1962, técnica mixta y arpillera, 100 x 130 cm.

Fig. 18 Jiro Yoshihara, *Sin título*, 1959. Óleo sobre lienzo, 1.62 x 1.3m. Galería Stadler, París.

Fig. 19 Grupo El Paso. De izquierda a derecha Serrano, Saura, Rivera, Chirino, Millares, Canogar, Viola y Feito.

Fig. 20 Alberto Burri, *Saco y blanco*, 1953. Tela de saco y óleo sobre lienzo, 1.50 x 2.50 m. Museo Nacional de Arte Moderno, París

Fig. 21 Nicolas de Stäel. *Les Martigues*, 1954. Óleo sobre lienzo, 146 x 97 cm. Kunstmuseum, Winterthur, Suiza

Fig. 22 Lyubov Popova. *Arquitectura pictórica*, 1918. Óleo sobre cartón, 59.4 x 39.3 cm. Museo de Arte de Dallas, Texas.

Fig. 23 El Lissitzky. Poster, *Beat the whites with the red wedge*, 1920. Litografía, 49 x 69 cm. Librería Lenin, Moscú.

Fig. 24 Esteban Vicente, *Sin título*, 1953. Óleo sobre papel pegado a lienzo, 40.6 x 63.5 cm. Colección Arte Contemporáneo.

Fig. 25 Eugenio F. Granell, *Retrato póstumo de Baltasar Gracián*, 1954. Óleo sobre lienzo, 93 x 227 cm.

Fig. 26 Julio Rosado del Valle, *Paisaje*, 1957. Óleo sobre tela, 103,5 x 103,5 cm. Colección Consejo de Educación Superior. San Juan, Puerto Rico.

Fig. 27 Esteban Vicente. *Untitled*, 1978. Óleo sobre lienzo, 173 x 142 cm. Colección Arte Contemporánea, España.

Fig. 28 Hans Hoffman. *Esmeralda, rojo y amarillo germinante*, 1959. Óleo sobre lienzo, 1,40 x 1,02 m. Museo de Arte de Cleveland, Ohio.

Fig. 29 Luis Hernández Cruz. *Estructura de un ovalo*, sin fecha, serigrafía.

Fig. 30 Mapa de Puerto Rico (obtenido de *Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia*. Scarano,1993).

Fig. 31 Francisco Oller, *Hacienda Aurora*, pintura al óleo. (Hacienda azucarera, Obtenido de Scarano, Francisco A. *Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia* (1993).

Fig. 32 Albizu Campos en compañía de sus dirigentes (obtenido de *Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia*. Scarano,1993).

Fig. 33 Cortadores de caña en acción (cortesía de Osvaldo García, obtenido de *Puerto Rico. Cinco Siglos de Historia*. Scarano,1993).

Fig. 34 Lorenzo Homar, *El Maestro*, 1972. Xilografía, 71 x 99 cm.

Fig. 35 Piet Mondrian *Composición V*, 1914. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fig. 36 Domingo López, *Experimento sobre energía naranja*, 1969. Plexiglás, 129,5 x 129,5 x 7,6 cm, Colección Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Fig. 37 Luis Hernández Cruz, *Signos Arcaicos*, sin fecha, serigrafía, 45 x 60,5 cm.

Fig. 38 Robert Motherwell, *Elegy Study*, 1958. Óleo sobre papel, 55,8 x 71,1 cm. Dedalus Foundation Inc., Nueva York.

Fig. 39 Olga Albizu, *Amarillo 20-4*, (s.f.). Óleo sobre lienzo, 77 x 77 cm.

Fig. 40 Marcos Irizarry, Sin título, s/f, aguafuerte y relieve 76.2 x 55.8 cm.

Fig. 41 Marcos Irizarry, Serie *Bustar Viejo*, 1979. Aguafuerte y aguatinta, s/m.

Fig. 42 Rafael Tufiño, *La ceiba de Loiza*, 1963. Xilografía, 42 x 61 cm.

Fig. 43 Fig. 42 Carlos Irizarry, *Pablo Picasso*, s.f., serigrafía, 61,5 x 77.8 cm.

Fig. 44 Taller de grabado de la Universidad de Puerto Rico. En la foto Tufiño, Homar, Rodríguez Baez y Marichal entre otros (obtenida de *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, 1936-1960 [1999]*).

Fig. 45 Marcos Irizarry, *El sueño*, 1963. Aguafuerte y aguatinta, 48,3 x 64,8 cm.

Fig. 46 Francisco de Goya, *Mucho hay que chupar*, 1799, Capricho #45, aguafuerte, aguatinta y puntaseca.

Fig. 47 Marcos Irizarry, *Venus con Flores*, 1964, aguafuerte y aguatinta, 32,5 x 49,5 cm.

Fig. 48 Ejemplos de los relieves de Marcos Irizarry y la estampación blanco sobre blanco de los gofrados.

Fig. 49 Marcos Irizarry, *Cabeza IV*, 1967, aguafuerte, aguatinta y gofrado, 32 x 49 cm.

Fig. 50 Julio Zachrisson, *La Dolce Vita*, aguafuerte, edition 50, papel 19 x 25.

Fig. 51 Francisco de Goya, *Obsequió al maestro*, Capricho # 47, 1799, aguafuerte, aguatinta y retoques de puntaseca.

Fig. 52 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1962, aguafuerte y aguatinta sobre papel, 32 x 25 cm.

Fig. 53 Marcos Irizarry, *Las chismosas*, 1962-1963, aguafuerte y aguatinta, 31.8 x 24.8 cm.

Fig. 54 Marcos Irizarry, *Lázaro, Marta y María*, 1964, aguafuerte y acuatinta, 49.8 x 32.2 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Fig. 55 Marcos Irizarry, *La mujer del sombrero y la mariposa*, 1963, aguafuerte y aguatinata, 31.8 x 24 cm.

Fig. 56 Marcos Irizarry, *Baquiné*, 1964-67, aguafuerte y aguatinata, 49.7 x 63.7 cm., Colección de Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Fig. 57 Algunos de los concursantes premiados en los certámenes del Festival de Navidad celebrado por el Ateneo Puertorriqueño. (Izquierda a aderecha) Andrés Castro Ríos, Mención de Honor en el Certamen de Poesía, Jack Delano, premio de publicación para Composición Musical, Marcos Irizarry, premio de grabado, Francisco Arriví, premio de poesía, Juan Alberto Terrassa, premio de dibujo."; Información: El Mundo, 23/diciembre/1964.

Fig. 58 Marcos Irizarry, *Metamorfosis de una cabeza II*, 1965, aguafuerte y aguatinata, 29.2 x 24.1 cm.

Fig. 59 Marcos Irizarry, *Cabeza II*, 1966, aguafuerte, aguatinata y gofrado, 31 x 44 cm.

Fig. 60 Antonio Saura, *Crucifixión*, 1959, óleo sobre lienzo, 131 x 163 cm. IVAM, Valencia.

Fig. 61 Marcos Irizarry, *Cabeza V*, 1967, aguafuerte, aguatinata y gofrado, 63 x 59 cm.

Fig. 62 Marcos Irizarry, *Cabeza IX*, 1967, aguafuerte, aguatinata y relieve, 49.5 x 31.8 cm.

Fig. 63 Pintura de Antonio Saura (sin información).

Fig. 64 Biblioteca de Zóbel en Cuenca en los años setenta (obtenida de la tesis de Clavería (2013).

Fig. 65 Marcos Irizarry, *Geo-estructura II*, 1967, aguafuerte, aguatinata y relieve (gofrado), 31,8 x 49,5 cm.

Fig. 66 Marcos Irizarry, *Geo-estructura IV*, 1967, aguafuerte, aguatinata y relieve, 49,5 x 31,8 cm.

Fig. 67 Marcos Irizarry, "Catálogo #29", 1968, aguafuerte, relieve y serigrafía. Cubierta original del catálogo Exposición Galería Colibrí.

Fig. 68 Catálogo de la Exposición de Marcos Irizarry en la Galería Colibrí en 1968. De izquierda a derecha, *Geo-estructura III*, *Estructura orgánica III*, *Geo-estructura VIII*, *Geo-estructura IV*, aguafuertes, aguatinatas y relieves, 1967.

Fig. 69 Marcos Irizarry, *Estructura orgánica V*, 1967, aguafuerte, aguatinata y relieve, 49.5 x 31.8 cm.

Fig. 70 Cartel de la Exposición *Marcos Irizarry* en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, junio, 1968.

Fig. 71 Marcos Irizarry, *Forma II*, 1970, aguafuerte, aguatinta y relieve, 49,5 x 31,8 cm.

Fig. 72 Marcos Irizarry, *Serie Colibrí*, 1970, aguafuerte y relieve. 64,8 x 49,5 cm.

Fig. 73 Marcos Irizarry, *Serie Colibrí*, 1970, aguafuerte y gofrado.

Fig. 74 Marcos Irizarry, 1969, *Sin título* (*Serie Colibrí* o *C'an Covas*), 76.2 x 55.8 cm.

Fig. 75 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1969, aguafuerte, aguatinta y relieve. (Por la fecha de realización podría ser de la *Serie Colibrí* o comienzos de la *Serie C'an Covas*, aunque en esta última serie, Irizarry añadió los colores marrón y plateado como aparece en la imagen.)

Fig. 76 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1970, aguafuerte, aguatinta y relieve, 77 x 54 cm.

Fig. 77 Marcos Irizarry, *Sin título*, *Serie C'an Covas*, 1972, aguafuerte y aguatinta, 30 x 40 cm.

Fig. 78 Marcos Irizarry, *Sin título*, *Serie C'an Covas*, 1972, aguafuerte y aguatinta, s/m. Grabados similares a este aparecen en el Catálogo de la Exposición "The rhythms and patterns of Marcos Irizarry" en la Galería Cayman de Nueva York en 1984.

Fig. 79 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1973, aguafuerte y aguatinta, 31.2 x 24.8 cm. (Puede formar parte de la *Serie Pozuelo de Alarcón*, o estudios para la *Serie Mural*.)

Fig. 80 Marcos Irizarry, *Sin título*, s/f, aguafuerte y relieve 76.2 x 55.8 cm.

Fig. 81 Luis Hernández Cruz, *Suite 14 paisajes*, 1969, grabado en linóleo, 22,22 x 31,75 cm.

Fig. 82 Marcos Irizarry, *Serie Mural*, (detalle) 1974, aguafuerte, s/m.

Fig. 83 Marcos Irizarry (derecha) junto a la obra *Mural*, 1974.

Fig. 84 Marcos Irizarry, *Sin título*, *Serie Mural* (detalle), 1974, aguafuerte, 2.10 m x 6.42 m.

Fig. 85 Marcos Irizarry, *Sin título*, *Serie Mural*, 1974, aguafuerte, 2.10 m x 6.42 m.

Fig. 86 Marcos Irizarry, *Serie Origami*, aguafuerte, 1970- 1975, medidas variables.

Fig. 87 Marcos Irizarry, *Sin título*, *Serie Bustar Viejo*, 1979, aguafuerte y aguatinta, 64.2 x 48.9cm.

Fig. 88 Cartel de la Exposición *Irizarry* en la Galería Carl Vander Woort, Ibiza, en 1979.

Fig. 89 Marcos Irizarry, *Sin título*, *Serie Bustar Viejo*, 1979-80, aguafuerte y aguatinta, 129 x 99 cm.

- Fig. 90 Marcos Irizarry, *Serie Formas recortadas*, 1980-81, aguafuerte y aguatinta, s/m.
- Fig. 91 Marcos Irizarry, *Serie Formas recortadas*, 1980-81, aguafuerte y aguatinta, 49.5 x 69.9 cm.
- Fig. 92 Marcos Irizarry, *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y técnica del azúcar, s/m.
- Fig. 93 Marcos Irizarry, *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y técnica del azúcar, 49.5 x 69.9 cm.
- Fig. 94 Marcos Irizarry, *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y técnica del azúcar. s/m.
- Fig. 95 Fermín Aguayo, *Taller*, 1952, óleo sobre lienzo pegado a tabla, 50 x 70 cm.
- Fig. 96 Marcos Irizarry, *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y técnica del azúcar, 49.2 x 69.2 cm.
- Fig. 97 Marcos Irizarry, del portafolios *Ocupación del fuego*, 1987, aguatinta.
- Fig. 98 Marcos Irizarry, del portafolios *Ocupación del fuego*, 1987, aguatinta.
- Fig. 99 Julio Zachrisson, *La Muerte de Chimbonbó*, 1963, aguafuerte, 49.2 x 62.9cm.
- Fig. 100 Julio Zachrisson *Llanto por un toro*, aguafuerte y aguatinta, 48 x 63 cm.
- Fig. 101 Francisco de Goya y Lucientes, *El sueño de la razón produce monstruos, Capricho # 43*, 1799, aguafuerte, aguatinta y puntaseca.
- Fig. 102 Julio Zachrisson, *Gran Kantule*, 1988, aguafuerte, 49 x 37 cm.
- Fig. 103 Marcos Irizarry, *Figura*, aguafuerte, 1966, 30 x 22 cm.
- Fig. 104 Francis Bacon, *Fragment of a Crucifixion*, 1950. óleo sobre lienzo, 139,7 x 108,6. Stedelik Van Abbemuseum, Eindhoven.
- Fig. 105 Rafael Coronel, *Hombre con máscara*, óleo en canvas, s/f, 100 x 124 cm.
- Fig. 106 José Luis Cuevas. *El comedor*, 1972, litografía, A. P., 57.5 x 77.3 cm.
- Fig. 107 Omar Rayo, 1973, intaglio, relieve y tinta, 86.5 x 66.5 cm. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Fig. 108 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1971, aguatinta y relieve, s/m.
- Fig. 109 Omar Rayo, *Origami VI*, 1970, intaglio y aguatinta, 76.2 x 55.88 cm.
- Fig. 110 Marcos Irizarry, *Geo-estructura IV*, 1967, aguafuerte y relieve, 49.5 x 31.8 cm.
- Fig. 111 Arthur Luiz Piza, *Verte jaune*, 1973, gubia en metal, 44.e x 26 cm.

Fig. 112 Arthur Luiz Piza, *Fragmentation*, 1988, gubia en metal, 56.5 x 74.7 cm.

Fig. 113 Arthur Luiz Piza, *Béryl*, 1971, gubia en metal, 35.7 x 29 cm.

Fig. 114 Manuel Millares, *Homúnculo 4*, 1966, óleo y medios mixtos en arpillera. 100 x 81 x 14 cm.

Fig. 115 Manuel Millares, *Cuadro 86*, 1969, técnica mixta sobre arpillera, 132 x 98 cm. IVAM, Valencia.

Fig. 116 Fermín Aguayo, *Tinieblas*, 1948, oleo sobre lienzo, 58 x 65 cm.

Fig. 117 Mitsuo Miura, *Paisaje*, 1968, aguafuerte, aguatinata y manera negra, 32.5 x 25 cm.

Fig. 118 Mitsuo Miura, *Sin título*. 1969, aguafuerte y aguatinata, 18.2 x 14.4 cm.

Fig. 119 Mitsuo Miura, *Sin título*, 1972, aguafuerte, 69 x 52 cm.

Fig. 120 Mitsuo Miuro, *Espacio*, 1969, aguafuerte y aguatinata, 30 x 28.5 cm.

Fig. 121 Marcos Irizarry junto a Mitsuo Miura y Gerardo Aparicio en su taller de Pozuelo de Alarcón. (Archivo de Gerardo Aparicio, obtenida de la tesis de Clavería (2013)).

Fig. 122 Mitsuo Miura, *Sin título*, 1972, aguafuerte, 11.5 x 15 cm.

Fig. 123 Marcos Irizarry y Rebecca Smith (primeros de izquierda a derecha) en la casa de Bustar Viejo, junto a Alfredo Alcaín, Enrique Gómez Acebo, Mitsuo Miura y María Lara, Fernanda Mengs, Margarita Urrutia, Gerardo Aparicio y Nati Gutiérrez y Guillermo Lledó, en 1974. (Archivo de Gerardo Aparicio, obtenida de tesis de Clavería (2013)).

Fig. 124 Luis Hernández Cruz, *Paisaje Otoñal*, 1978, 182 x 152.8 cm., acrílico sobre lienzo

Fig. 125 Julio Suárez, *La línea blanca*, 1991, acrílico y encáustica sobre tela, s/m.

Fig. 126 Catálogo de la exposición *Wifredo Chiesa: Pinturas*, 1984, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

Fig. 127 Luis Hernández Cruz, *Transfigure Landscape*, s/f, acrílico sobre tela, s/m.

Fig. 128 Julio Suárez, *Elevación de un poliedro*, 2004, acrílico sobre tela, 91.4 x 548.6 cm.

Fig. 129 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 65 x 65 cm.

Fig. 130 Marcos Irizarry, *Involución V*, 1990, acrílico sobre tela, 106.8 x 167.6 cm.

Fig. 131 Marcos Irizarry, *Gestación 1V*, 1989, acrílico sobre tela, 132 x 145.5 cm.

Fig. 132 Marcos Irizarry, *Variaciones y Enigmas*, 1992, collage sobre tela, 64.8 x 53.3 cm.

Fig. 133 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1992, collage y acrílico sobre tela, 153.7 x 104.4 cm.

Fig. 134 Marcos Irizarry, *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 132 x 146 cm.

Fig. 135 Marcos Irizarry, *Serie Marruecos, Tiznit*, 1994, acrílico sobre tela, 169.5 x 166.3 cm.

Fig. 136 Marcos Irizarry, *Serie Marruecos, Chefchaouen*, 1993, acrílico sobre tela, 145 x 113 cm.

Fig. 137 Marcos Irizarry, 1992, fotografía presentada en el catálogo de la exposición *Marcos Irizarry*, Galería Botello.

Fig. 138 El artista en la fotografía del catálogo de la exposición *Marruecos*, Galería Botello, San Juan, 1994.

Fig. 139 Vista de la sala e invitación de la exposición *Marcos Irizarry un vanguardista puertorriqueño: obra gráfica (1960-1994)*. Museo de San Juan, 2015.

Fig. 140 Arriba: de derecha a izquierda, Marcos Irizarry junto a Ileana López editora de revista *Caras* y el fotógrafo Eric Borcharding. Abajo: Marcos Irizarry, tercero de izquierda a derecha, junto a un grupo de artistas puertorriqueños en la exposición homenaje a Antonio Seguí en el Chase Manhattan Bank en San Juan, a principios de los noventa. Fotos obtenidas de la revista *Caras*.

XIII.III. PERIODOS EN LA OBRA DE MARCOS IRIZARRY

I. Primer periodo: Etapa Goyesca (1962-1964) figurativa. En este periodo Irizarry reinterpreta la obra de Goya.

Las obras obras significativas de ese periodo son:

Brujas I, 1962-63, aguafuerte y aguatinta, 31.8 x 24.8 cm.

Brujas II, 1962-63, aguafuerte y aguatinta, 31.8 x 24.8 cm.

Las chismosas, 1962-63, aguafuerte y aguatinta, 31.8 x 24.8 cm.

Irizarry va dirigiendo su obra a una abstracción orgánica.

II. Segundo periodo: Etapa Orgánica (1964-1965) Momento de transición y cambio radical de esa primera etapa figurativa con referencia a la obra de Goya hacia una obra abstracta orgánica donde predominan las formas redondas, circulares.

Palabras de Marcos Irizarry sobre en 1987:

Del paso de la representación a lo abstracto, mediada la década del 60, dice:

No abandono el lenguaje figurativo de una forma definitiva; más bien éste va paulatinamente cambiando de la figuración a la abstracción. De una forma lenta voy traduciendo la figura y haciéndola más compleja hasta convertirla en abstracción. Cuando comencé la serie de las cabezas estaba en el proceso de dibujar y deformar las figuras para crear un acontecimiento plástico en la estampa. Poco a poco fui eliminando la parte anecdótica de la figura; los ojos, la boca...Al eliminar cosas y al especular más con las formas me surgió la idea de hacer la serie de las cabezas. La forma de la cabeza es casi

perfecta, porque es una especie de círculo de pelota que uno puede manipular y trabajar inventando sobre ella.⁴⁶

Serie: Cabeza 1965, aguafuerte y aguatinta

III. Tercer periodo: De 1965-1967. Momento importantísimo en su evolución artística. Qué ocurrió e influenció a Irizarry en esos dos años donde fue cambiando de una semi-abstracción expresionista a una abstracción orgánica. Revisar los movimientos artísticos españoles, exposiciones que ocurrieron en estos años tanto en Madrid como en Puerto Rico, Francia, Italia y Yugoslavia por donde el artista viajó y presenció exposiciones.

Series del tercer periodo:

Serie Cabeza (1966-67)

Serie de las Estructuras orgánicas, (paisajes) (1967)

Serie: Geo-estructuras

IV. Cuarto periodo: los setenta. Series en las que ha alcanzado la abstracción pura. Empleo del aguafuerte y relieve. El artista vuelve al paisaje como referencia. De la serie Colibrí, que se catalogó como una abstracción geométrica, en este periodo pasa a destruir, según el análisis que hace Efraín Barradas, con el uso del aguafuerte y el relieve, las posibilidades del geometrismo puro. Son series de transición.

Series más significativas de este periodo:

Colibrí (1970)

Cán Covas (1972)

Mural (1974)

Rítmica (1974)

⁴⁶ Presentación del Catálogo Exposición de Obras Gráficas y Medios Mixtos Recientes de Marcos Irizarry, del 19 de marzo al 10 de abril de 1987. Palabras de Marcos Irizarry. Lugar no especificado en el catálogo.

Bustar Viejo (1976-77)

Formas recortadas (1979-82)

V. Quinto periodo: Mediterránea (1984). Redescubrimiento del aguafuerte con la técnica del azúcar. La serie Mediterránea es considerada una de las obras de mayores méritos técnicos y estéticos hasta ese momento. Utiliza el color, que antes no había tomado la importancia y la función que asume en esta obra con relación a su gráfica anterior.

Mediterránea (1984)

Figuras en la playa (1985)

Ocupación del fuego (portafolios, 1987)

VI. Sexto periodo: Última década (1986-1995). Se decanta por la pintura. De la técnica del azúcar que trabajó en el grabado, que se trabaja muy libre y con el uso de pinceles, hay un tramo muy corto y una relación directa entre esta técnica y la pintura. Además en una de sus últimas series gráficas, en la que hace mérito del grabado, como lo fue la serie Mediterránea, con el uso del color ya se estaba incorporando a un lenguaje pictórico característico. A Irizarry le molestaba que le comentaran que sus primeras pinturas fueran muy cercanas al grabado, pero es de esperar cuando existe esa mimesis entre las dos técnicas. Comienza en el 1986 a trabajar mezclando medios, utilizando tinta y acrílico, todavía sobre el papel como soporte. Pienso que fue toda una transición gradual entre medios mixtos y la conclusión de trabajar con acrílicos sobre tela. Durante este periodo, también investigó con el collage mezclándolo con acrílico sobre tela.

Series de esta década:

Serie Maricao (1986-87)

Serie San Miguel (1986-87)

Serie Invocaciones: Gestación, Evolución e Involución (1989-90)

Serie de collage sobre tela (Sin Título) y Variaciones y enigmas (1991 y 1992)

Serie Marruecos (1993-1994)

XIII.IV. CATÁLOGO DE LA OBRA DE MARCOS IRIZARRY (1954 - 1994).

1. *Don Cristóbal Ruiz*, 1954, dibujo a lápiz, 16" x 12" (40.7 x 30.5 cm.)
2. *Jarra con pescado y limones*, 1962, monotipo, 25 ½" x 20" (64.8 x 50.8 cm.)
3. *Grisés*, 1962, monotipo, 19 ½" x 25" (49.5 x 50.8 cm.)
4. *Monotipo Núm. 1*, 1962, sin medidas registradas
5. *Monotipo Núm. 2*, 1962, sin medidas registradas
6. *Monotipo Núm. 3*, 1962, sin medidas registradas
7. *Monotipo Núm. 4*, 1962, sin medidas registradas
8. *Monotipo Núm. 5*, 1962, sin medidas registradas
9. *Brujas I*, 1962-63, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ¾" (31.8 x 24.8 cm.)
10. *Brujas II*, 1962-63, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ¾" (31.8 x 24.8 cm.)
11. *Las chismosas*, 1962-63, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ¾" (31.8 x 24.8 cm.)
12. *Lázaro con Marta y María I*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 12 ¾" (49.5 x 32.4 cm.)
13. *Lázaro con Marta y María II*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 19 ½" (31.8 x 49.5 cm.)
14. *El abrazo*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 19 ¼" x 13 ½" (48.9 x 34.3 cm.)
15. *Dos mujeres*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 12 ½" (49.5 x 31.8 cm.)
16. *Tres mujeres*, 1963, aguafuerte y aguatinta, sin medidas registradas
17. *Mujer mirándose al espejo*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 12 ¼" (49.5 x 32.4 cm.)
18. *La resurrección de Lázaro*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 19" x 12 ½" (48.3 x 31.8 cm.)
19. *La mujer del sombrero y la mariposa*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½" (31.8 x 24.1 cm.)
20. *Maternidad*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 12 ¾" x 9 ¾" (32.4 x 24.8 cm.)
21. *El Baile*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 6 ½" x 19" (16.5 x 48.5 cm.)

22. *La niña del caballito*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 9 ½" x 9 ¾" (24.1 x 24.8 cm.)
23. *El sueño*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 19" x 25 ½" (48.3 x 64.8 cm.)
24. *El milagro*, 1963, aguafuerte y a (de San Hermenegildo)guatinta, sin medidas registrada50" x 64", con este grabado Irizarry gana la Medalla de Oro del XV Salón de Grabado de Madrid, 1966.afuerte y aguatinta, 12 ½ " x 9 ¾" (31.8 x 24.8 cm.)
26. *Torso de Mujer*, 1963, aguafuerte y aguatinta, 12 ½ " x 9 ¾" (31.8 x 24.8 cm.)
Colección Luis T. Moscoso
27. *El político*, 1963, dibujo en papel de estraza, lienzo, tinta, tempera y carbón, 36" x 26 ¼" (91.4 x 62.2 cm.)
28. *El feto*, 1964, dibujo en papel de estraza, lienzo, tinta, tempera y carbón, 26 ¼" x 26" (66.7 x 66 cm.)
29. *Venus con Flores*, 1964, aguafuerte y aguatinta, 12 1/2" x 19 1/2" (32.4 x 49.5 cm.) Ed. 15.
30. *La niña mala*, 1964, dibujo en tinta sobre papel, 26" x 26" (66 x 66 cm.)
Colección Sra. Alicia Schwarz
30. *El asesinato*, 1964-65, dibujo a tinta, 36 ¼" x 47 5/8" (91.1 x 121 cm.)
Colección Museo de Ponce.
31. *Mujeres conversando*, 1964-65, xilografía, sin medidas registradas.
32. *Lázaro con Marta y María*, 1964-65, xilografía, sin medidas registradas.
33. *Buscando la salida*, 1964-65, xilografía, 32" x 15 ¼" (81.3 x 38.7 cm.)
Colección Museo de la Universidad de Puerto Rico.
34. *Mujer con flores*, 1964-65, xilografía, 14 ¼" x 14 1/8" (36.2 x 35.9 cm.)
Colección Luis T. Moscoso.
35. *Hombre comido por las flores*, 1964-65, aguafuerte, 12 ¾" x 9 ¾" (32.4 x 24.8 cm.)
Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.
36. *Mujer con pájaros*, 1964-65, aguafuerte y aguatinta, 19" x 13", (48.2 x 33 cm.).
37. *Mujer con flores*, 1965, litografía, 21" x 15" (53.3 x 38.1 cm.).
38. *El chelista*, 1965, litografía, sin medidas registradas.
39. *Figura*, 1965, litografía, sin medidas registradas.
40. *El Par*, 1965, litografía, sin medidas registradas.

41. *Caballo y media luna*, 1965, litografía, 19 ½" x 14 ½" (49.5 x 36.9 cm.) Colección Luis T. Moscoso.
42. *Cabeza*, 1965, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 19 ½" (31.8 x 49.5 cm.)
43. *Cabeza*, 1965, aguafuerte y aguatinta, 19" x 12 ½" (49.5 x 31.8 cm.)
44. *Metamorfosis de una cabeza Núm. I*, 1965, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ¾" (31.8 x 24.8 cm.)
45. *Metamorfosis de una cabeza Núm. II*, 1965, aguafuerte y aguatinta, 11 ½" x 9 ½" (29.2 x 24.1 cm.)
46. *Metamorfosis de una cabeza Núm. IV*, 1965, aguafuerte, aguatinta, relieve y buril, 25 ¼" x 19 ¼" (64.2 x 48.9 cm.)
47. *Figura*, 1966, aguafuerte y aguatinta, 12 ¼" x 9 ¼" (31.8 x 24.8 cm.) Ed. 55
48. *Cabeza y flores*, 1966, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½" (31.8 x 24.1 cm.) Ed. 15
49. *Cabeza Núm. I*, 1966, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½" (31.8 x 24.1cm.), Ed. 25
50. *Cabeza Núm. II*, 1966, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 12 ½" (49.5 x 31.8 cm.), Ed. 25
51. *Cabeza Núm. III*, 1966, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½" (31.8 x 24.1cm.), Ed. 25
52. *Cabeza Núm. IV*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 19" (31.8 x 48.3cm.), Ed. 20
53. *Cabeza Núm. V*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 24" x 19 ¼" (63 x 59 cm.), Ed. 15
54. *Cabeza Núm. VI*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 24" x 19 ¼" (61 x 48.9cm.), Ed. 15
55. *Cabeza Núm. VII*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 12 ½" (49.5 x 31.8 cm.) Ed. 20
Colección Museo del Barrio
56. *Cabeza Núm. VIII*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 30 ½" x 21 ½" (77.5 x 54.6 cm.) Ed. 15
57. *Cabeza Núm. VIII*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½", (31.8 x 24.1cm.), Ed. 15
58. *Cabeza Núm. IX*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 12 ½" (49.5 x 31.8 cm.), Ed. 20
59. *Geo-estructura I*, 1967, aguafuerte, aguatinta y relieve, 19 ¼" x 12 ½", (48.9 x 31.8 cm.) Ed. 20
60. *Geo-estructura II*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½" (31.8 x 24 cm.) Ed. 20

61. *Geo-estructura II*, 1967, aguafuerte, aguatinta y relieve, 12 ½" x 19 ½" (31.8 x 49.5 cm.) Ed. 20
62. *Geo-estructura III*, 1967, aguafuerte y relieve, 12 ½" x 19 ½" (31.8 x 49.5 cm.) Ed. 20
63. *Geo-estructura IV*, 1967, aguafuerte, aguatinta y relieve, 19 ½" x 12 ½", (49.5 x 31.8 cm.) Ed. 20
64. *Geo-estructura V*, 1967, aguafuerte y relieve, 9 ¼" x 12 ½" (24.7 x 31.8 cm.) Ed. 20
65. *Geo-estructura VI*, 1967, aguafuerte y relieve, 9 ¾" x 12 ½" (24.8 x 31.8 cm.) Ed. 20
66. *Geo-estructura VII*, 1967, aguafuerte y relieve, 12 ½" x 19 ½" (31.8 x 49.5 cm.) Ed. 20
67. *Geo-estructura VIII*, 1967, aguafuerte y relieve, 9 ¼" x 12 ½" (24.7 x 31.5 cm.) Ed. 20
68. *Geo-estructura IX*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ¼" (31.8 x 24.8 cm.) Ed. 20
69. *Geo-estructura X*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 6 ¼" x 9 ½" (16.8 x 24.5 cm.) Ed. 20
58. *Paisaje*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 38" x 25" (93 x 65 cm.) Ed. 15
59. *Puerta*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 24" x 19" (61 x 48.3cm.) Ed. 15
60. *Portafolio sobre texto de Gonzalo Suárez*, serigrafía, 19 ½" x 14" (49.5 x 35.6 cm.) Colección Museo del Barrio
61. *Serie Orgánica*, 1967, aguafuerte, aguatinta y relieve, 13" x 9 ½" (33 x 24.1 cm.)
62. *Estructura Orgánica Núm. I*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12" x 9 ½" (31 x 24.5 cm.) Ed. 15
63. *Estructura Orgánica Núm. II*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12" x 9 ½" (31 x 24.5 cm.) Ed.20
64. *Estructura Orgánica Núm. III*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12" x 9 ½" (31 x 24.5 cm.) Ed.20
65. *Estructura Orgánica Núm. IV*, 1967, aguafuerte y relieve, 12 ½" x 9 ¾" (31.8 x 24.8 cm.) Ed.15
66. *Estructura Orgánica Núm. V*, 1967, aguafuerte, aguatinta y relieve, 19 ½" x 12 ½" (49.5 x 31.8 cm.) Ed.20
67. *Estructura Orgánica Núm. VI*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½" (31.8 x 24 cm.) Ed. 20

68. *Estructura Orgánica Núm. VII*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 12 ½" x 9 ½"
(31.8 x 24 cm.) Ed. 20
69. *Estructura Orgánica Núm. VIII*, 1967, aguafuerte y relieve, 12 " x 9 ¾" (31 x 24.8 cm.)
Ed. 20
70. *Estructura Orgánica Núm. IX*, 1967, aguafuerte y aguatinta, 19 ¼" x 12 ½"
(49.8 x 31.5 cm.) Ed. 20
71. *Geometría II*, 1969, aguafuerte, 25" x 19 ½" (63.5 x 49.5 cm.) Colección Museo del Barrio
72. *Figura*, 1970, aguafuerte y relieve, 24 ¾" x 19 ½" (62.8 x 49.5 cm.)
73. *Forma II*, 1970, aguafuerte y relieve, 19 ½" x 9 ½" (49.5 x 24.1 cm.) Obra premiada en la
Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Puerto Rico.
74. *Serie Colibrí*, Ibiza, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
75. *Serie Colibrí*, 1969-70, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
76. *Serie Colibrí*, 1969-70, aguafuerte y relieve, 22 ¼" x 28" (56 x 71.1 cm.)
77. *Serie Colibrí*, 1969-70, aguafuerte y relieve, 51 ¼" x 38 ¾" (130.2 x 98.5 cm.) Colección
Galería Botello, Viejo San Juan
78. *Serie Colibrí*, 1970, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
79. *Serie Colibrí*, 1970, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
80. *Serie Colibrí*, 1970, relieve en blanco, 22 ¼" x 30" (56 x 76.2 cm.)
81. *Serie Colibrí*, 1970, relieve y aguafuerte, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
82. *Serie Colibrí*, 1970, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
83. *Serie Colibrí*, 1970, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
84. *Serie Colibrí*, 1970, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
85. *Serie Colibrí*, 1970, collage, aguafuerte y relieve, 52 ¼" x 19 ½" (132.7 x 49.5 cm.)
86. *Serie Colibrí*, 1970, collage, aguafuerte y relieve, 25 ¼" x 19 ½" (64.8 x 49.5 cm.)
87. 1970, aguafuerte con relieves, 34" x 19" (Gran Enciclopedia de Puerto Rico, Tomo 8,
Artes Plásticas)

88. *Pozuelo de Alarcón*, 1971-72, aguafuerte, 50 ½" x 39" (128.3 x 99 cm.)
Colección Miguel Frontera.
89. *Serie Origami*, 1970-75, figuras de papel hechas con grabado, medidas variables.
90. *Serie Cán Covas*, 1972, aguafuerte y relieve, 13 ½ " x 19 ½" (34.3 x 49.5 cm.)
90. *Serie Cán Covas*, 1972, aguafuerte y relieve, 13 ½ " x 19 ½" (34.3 x 49.5 cm.)
91. *Serie Cán Covas*, 1972, aguafuerte y relieve, 13 ¾ " x 19 ½" (34.9 x 49.5 cm.)
92. *Serie Cán Covas*, 1972, aguafuerte y relieve, 19 ½" x 13 ½ " (49.5 x 34.3 cm.)
93. *Serie Mural*, 1974, aguafuerte, 19 ½" x 25 ½" (49.5 x 64.8 cm.)
94. *Serie Mural*, 1974, aguafuerte, 19 ½" x 25 ¼ " (49.5 x 64.2 cm.)
95. *Mural*, 1974, aguafuerte, 6' x 4" x 20' x 10 3/8" (2 m. 10 cm. x 6 m. 42 cm.)
Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña
96. *Serie Bustar Viejo*, 1976-77, aguafuerte y relieve, 25 ½" x 38 ½" (64.8 x 97.8 cm.)
97. *Serie Bustar Viejo*, 1976-77, aguafuerte y relieve, 19 ¼" x 25 ¼" (48.9 x 64.2 cm.)
98. *Serie Bustar Viejo*, 1976-77, aguafuerte y relieve, 25 ¼" x 19 ¼" (64.2 x 48.9.)
99. *Serie Bustar Viejo*, 1976-77, aguafuerte, 19 ½" x 12 ½" (49.5 x 31.8 cm.)
100. *Serie Bustar Viejo*, 1976-77, aguafuerte y relieve, 25 ¼" x 19 ¼" (64.2 x 48.9 cm.)
101. *Serie Bustar Viejo*, 1979, aguafuerte, 50 ¾" x 39" (129 x 99 cm.)
Colección Galería Botello, Viejo San Juan
102. *Collage*, 1979, papel y tinta, 30" x 22 " (76.2 x 55.9 cm.)
103. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 50 x 30 cm. (19 ¾" x 11 ¾") Negro, marrón y beige, Ed. 25 + 3 P.A.
104. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 50 x 32 cm.(19 ¾ " x 12 ½") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
105. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 49 x 32 cm. (19 ¼" x 12 ½") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
106. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 56 x 76 cm. zinc 32 x 49 cm. (12 ½" x 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.

107. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 56 x 76 cm. zinc 39 x 49 cm. (15 ½" x 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 3 P.A.
108. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 56 x 76 cm. zinc 49 x 64 cm. (19 ¼" x 25") Negro, marrón y beige, Ed. 30 + 3 P.A.
109. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 64 x 49 cm. (25" x 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
110. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 64 x 49 cm. (25" x 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
111. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 64 x 49 cm. (25" x 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
112. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 64 x 49 cm. (25" x 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
113. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 105 cm. zinc 64 x 98 cm. (25 ¼" X 38 ½") Negro, marrón y beige, Ed. 30 + 3 P.A.
114. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 56 x 76 cm. zinc 30 x 50 cm. (11 ¾" X 19 ¾") Negro, marrón y beige, Ed. 20 + 2 P.A.
115. 1979, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 56 x 76 cm. zinc 30 x 50 cm. (11 ¾" X 19 ¾") Negro, marrón y beige, Ed. 25 + 3 P.A.
116. 1980, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 64 x 49 cm. (25 ¼" X 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
117. 1980, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 56 cm. zinc 64 x 49 cm. (25 ¼" X 19 ¼") Negro, marrón y beige, Ed. 50 + 5 P.A.
118. 1980, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 105 cm. zinc 64 x 98 cm. (25 ¼" X 38 ½") (2 planchas) Negro, marrón y beige, Ed. 30 + 3 P.A.
119. 1980, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 105 cm. zinc 64 x 98 cm. (25 ¼" X 38 ½") (2 planchas) Negro, marrón y beige, Ed. 30 + 3 P.A.
120. 1980, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 105 cm. hierro 50 x 85 cm. (19 ¾" X 33 ½") Negro, marrón y beige, Ed. 30 + 3 P.A.
121. 1980, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 76 x 105 cm. , hierro 50 x 85 cm. (19 ¾" X 33 ½") Negro, marrón y beige, Ed. 30 + 3 P.A.
122. 1980, aguafuerte, Guarro S. Alfa de 144 x 106 cm. , zinc 135 x 100 cm. (53" X 39 ¼") (4 planchas) Negro, marrón y beige, Ed. 30 + 3 P.A.

123. *Serie Formas Recortadas*, 1980-81, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 16 ¼"
(49.5 x 41.3 cm.)
124. *Serie Formas Recortadas*, 1980-81, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 27 ½"
(49.5 x 69.9 cm.)
125. *Serie Formas Recortadas*, 1980-81, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 27 ½"
(49.5 x 69.9 cm.)
126. *Serie Formas Recortadas*, 1980-81, aguafuerte y aguatinta, 27 ¼" x 38" (69.2 x 96.5 cm.)
127. *Serie Formas Recortadas*, 1980-81, aguafuerte y aguatinta, 19 ½" x 27 ½"
(49.5 x 69.9 cm.)
128. *Abstracción*, (sin año) aguafuerte, 630 x 905 mm (24 ¾" x 35 ½") Ed. 75, Colección
Biblioteca Nacional de Madrid
129. A-1, 1982, aguafuerte y aguatinta, Arches 58 x 78 cm., hierro 49 x 69 cm. (19 ¼" x 27")
Marrón y negro, Ed. 30 + 5 P.A.
130. A-2, 1982, aguafuerte y aguatinta, Arches 58 x 78 cm. , hierro 49 x 69 cm. (19 ¼" x 27")
Marrón y negro, Ed. 30 + 5 P.A.
131. A-3, 1982, aguafuerte y aguatinta, Arches 58 x 78 cm., hierro 49 x 69 cm. (19 ¼" x 27")
Marrón y negro, Ed. 30 + 5 P.A.
132. A-4, 1982, aguafuerte y aguatinta, Arches 58 x 78 cm., hierro 49 x 69 cm. (19 ¼" x 27")
Marrón y negro, Ed. 30 + 5 P.A.
133. A-5, 1982, aguafuerte y aguatinta, Moulin de Greysse 57 x 76 cm., hierro 49 x 69 cm.
(19 ¼" x 27") Marrón y negro, Ed. 30 + 5 P.A.
134. A-6, 1982, aguafuerte y aguatinta, Moulin de Greysse 57 x 76 cm., hierro 69.5 x 49.5 cm.
(27 ¼" x 19 ½") Marrón y negro, Ed. 30 + 5 P.A. Colección Biblioteca Nacional de Madrid
135. A-7, 1982, aguafuerte y aguatinta, Arches 57 x 76 cm., hierro 49 x 69 cm. (19 ¼" x 27")
Negro y marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
136. A-8, 1982, aguafuerte y aguatinta, Guarro 57 x 76 cm., hierro 49 x 69 cm. (19 ¼" x 27")
Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
137. B-1, 1982, aguafuerte y aguatinta, Guarro, 55 x 77 cm., latón 34.5 x 49.5 cm.
(13 ½" x 19 ½") Ocre y negro, Ed. 30 + 5 P.A.
138. B-2, 1982, aguafuerte y aguatinta, Guarro, 55 x 77 cm., latón 34.5 x 49.5 cm.
(13 ½" x 19 ½") Ocre y negro, Ed. 30 + 5 P.A.

139. B-3, 1982, aguafuerte, Guarro, 78.5 x 53.5 cm., latón 40 x 34 cm. (15 ¾" x 13 ½") Negro, Ed. 30 + 5 P.A.
140. C-1, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro, 37 x 57 cm., hierro 29.5 x 49.5 cm. (11 ½" x 19 ½") Negro y ocre, Ed. 30 + 5 P.A.
- 141.C-2, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro, 77 x 55.5 cm., zinc 64 x 49 cm. (25 ¼" x 19 ¼") Negro y ocre, Ed. 30 + 5 P.A.
- 142.C-3, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro, 55 x 77 cm., latón 34 x 49.5 cm. (15 ¼" x 19 ½") Negro y ocre, Ed. 30 + 5 P.A.
- 143.C-4, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro, 69 x 52 cm., hierro 49.5 x 41.5 cm. (19 ½" x 16 ¼") Negro y marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 144.C-5, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro 57 x 77 cm., zinc 49 x 64 cm. (19 ¼" x 25 ¼") Negro y marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 145.D-1, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro 38.5 x 55.5 cm., hierro 29.5 x 49.5 cm. (11 ½" x 19 ½") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 146.D-2, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro 37 x 57 cm., hierro 29.5 x 49.5 cm. (11 ½" x 19 ½") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 147.D-3, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro 37 x 58.5 cm., hierro 29 x 49.5 cm. (11 ½" x 19 ½") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 148.D-4, 1982, aguafuerte, Guarro 36.5 x 57 cm., hierro 29 x 49.5 cm. (11 ½" x 19 ½") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 149.D-5, 1982, aguafuerte, Guarro 36.5 x 57 cm., hierro 29 x 49 cm. (11 ½" x 19 ¼") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 150.D-6, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro 37 x 57 cm., hierro 29 x 49.5 cm. (11 ½" x 19 ½") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 151.D-7, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro 37 x 56.5 cm., hierro 29.5 x 49.5 cm. (11 ½" x 19 ½") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 152.D-8, 1982, aguafuerte, Guarro 53 x 78 cm., hierro 29 x 50 cm. (11 ½" x 19 ¾") Negro y Marrón, Ed. 30 + 5 P.A.
- 153.E-1, 1982, aguafuerte y aguatinata, Guarro, 77 x 104 cm., hierro 69 x 97 cm. (27" x 38") Negro y rosáceo, Ed. 30 + 5 P.A.
- 154.Serie Mediterránea, 1984, aguafuerte y azúcar, 58 ½" x 27 ½" (148.6 x 69.9 cm.)

Colección Museo de la Universidad de Puerto Rico

155. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 27 ¼” x 38 ¼” (69.2 x 97.2 cm.)
156. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 19 ½” x 27 ½” (49.5 x 69.9 cm.)
157. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 19 ½” x 27 ½” (49.5 x 69.9 cm.)
158. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 19 ¼” x 27 ¼” (49.2 x 69.2 cm.)
159. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 11 ¾” x 19 ½” (30.5 x 49.5 cm.)
160. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 11 ¾” x 19 ½” (30.5 x 49.5 cm.)
161. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 11 ¾” x 19 ½” (30.5 x 49.5 cm.)
162. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 11 ¾” x 19 ½” (30.5 x 49.5 cm.)
163. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 27 ¼” x 77 ¾” (69.2 x 197.5 cm.)
Colección Museo de la Universidad de Puerto Rico
164. *Serie Mediterránea*, 1984, aguafuerte y azúcar, 3’ x 6” x 12’ x 7” (1m. 39cm. x 3m. 95cm.)
165. *Figuras en la playa*, 1985, aguafuerte y azúcar, 11 ¾” x 19 ½” (30.5 x 49.5 cm.)
166. *Figuras en la playa*, 1985, monotipo, 19 ½” x 30 ½” (49.5 x 77.5 cm.)
167. *Sin Título*, 1985, acrílico sobre papel, 43 ¼” x 79” (109.9 x 200 cm.)
168. *Sin Título*, 1985, acrílico sobre papel, 43” x 44” (109.2 x 111.7 cm.)
169. *Sin Título*, 1986, tinta y acrílico sobre papel, 30” x 78” (76.2 x 198.2 cm.)
170. *Sin Título*, 1986, tinta y acrílico sobre papel, 30” x 78” (76.2 x 198.2 cm.)
171. *Serie Maricao*, 1986-87, medio mixto, (sin medidas)
172. *Serie Maricao*, 1986-87, medio mixto, (sin medidas)
173. *Serie Maricao*, 1986-87, medio mixto, (sin medidas)
174. *Serie Maricao*, 1986-87, medio mixto, (sin medidas)
175. *Serie San Miguel*, 1986-87, medio mixto, (sin medidas)
176. *Serie San Miguel*, 1986-87, medio mixto, (sin medidas)

177. *Amplesso*, 1989, acrílico sobre tela, (sin medidas)
178. *Amor, Amore*, 1989, acrílico sobre tela, (sin medidas)
179. *Dos figuras*, 1989, acrílico sobre tela, (sin medidas)
180. *Serie Mayagüezana* (Tengo información del I.C.P. que en el 1989 pinta una serie con este nombre, en Maricao, Puerto Rico, pero no tengo ninguna obra catalogada de esta serie.)
181. *Gestación I*, 1990, acrílico sobre tela, 98 ¼" x 107 ¾" (249.5 x 273.7 cm.)
182. *Gestación II*, 1990, acrílico sobre tela, 95 ½" x 107" (241.9 x 273.7 cm.)
183. *Gestación III*, 1989, acrílico sobre tela, 52" x 57" (132 x 144.8 cm.)
184. *Gestación IV*, 1989, acrílico sobre tela, 52" x 57 ½" (132 x 146 cm.)
185. *Evolución I*, 1989, acrílico sobre tela, 66" x 71 ½" (132 x 146 cm.)
186. *Evolución II*, 1989, acrílico sobre tela, 65 ½" x 71 ½" (164.7 x 181.6 cm.)
187. *Evolución III*, 1990, acrílico sobre tela, 104" x 72" (166.4 x 181.6 cm.)
188. *Evolución IV*, 1990, acrílico sobre tela, 63" x 67" (160 x 170.2 cm.)
189. *Evolución V*, 1990, acrílico sobre tela, 55 ¼" x 54 ½" (140.3 x 138.4 cm.)
190. *Involución I*, 1990, acrílico sobre tela, 64" x 67 ½" (162.5 x 171.5 cm.)
191. *Involución II*, 1990, acrílico sobre tela, 51" x 70" (129.5 x 177.8 cm.)
192. *Involución III*, 1990, acrílico sobre tela, 52 ½" x 57 ½" (132 x 146 cm.)
193. *Involución IV*, 1990, acrílico sobre tela, 52" x 54" (132 x 137 cm.)
194. *Involución V*, 1990, acrílico sobre tela, 42 ¾" x 66" (108.6 x 167.6 cm.)
195. *Involución VI*, 1990, acrílico sobre tela, 44 ¾" x 63 ½" (113.6 x 161.3 cm.)
196. *Involución VII*, 1990, acrílico sobre tela, 66" x 70" (167.6 x 177.9 cm.)
197. *Involución VIII*, 1990, acrílico sobre tela, 52" x 57 ½" (132 x 146 cm.)
198. *Involución IX (La Espera)* 1990, acrílico sobre tela, 54 ½" x 53" (138.4 x 134.6)
199. *Sin título*, 1992, collage y acrílico sobre tela, 41 1/8" x 60 ½" (104.4 x 153.7 cm.)

200. *Sin título*, 1992, collage y acrílico sobre tela, 47 ½" x 60" (120.6 x 152.4 cm.)
201. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 35" x 45 5/8" (63.5 x 115.8 cm.)
202. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela (díptico) 25 3/8" x 42 ½" (64.4 x 107.9 cm.)
203. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 52 ½" x 55 1/8" (133.3 x 139.9 cm.)
204. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 10 ½" x 45 ½" (26.7 x 115.6 cm.)
205. *Sin título*, 1992, collage y acrílico sobre tela, 36" x 71" (91.4 x 180.3 cm.)
206. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 25 5/8" x 25 5/8" (65 x 65 cm.)
207. *Sin título*, 1992, collage y acrílico sobre tela, 46" x 39 ½" (116.8 x 100.3 cm.)
208. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 57 ½" x 52" (146 x 132 cm.)
209. *Sin título*, 1992, collage y acrílico sobre tela, 60 ½" x 52" (153.7 x 132 cm.)
210. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 28 ¾" x 28 ¾" (73 x 73 cm.)
211. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 78 9/16" x 38 1/6" (199.6 x 97 cm.)
212. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 42 5/8" x 66 5/8" (108.2 x 169.1 cm.)
213. *Sin título*, 1991, collage y acrílico sobre tela, 63 ½" x 44 ¾" (161.3 x 113.3 cm.)
214. *Sin título*, 1992, collage y acrílico sobre tela, 184" x 48 ¾" (467.3 x 123.8 cm.)
215. *Variaciones y enigmas*, 1992, collage sobre tela, 25 ¼" x 21" (64.1 x 53.3 cm.)
216. *Variaciones y enigmas*, 1992, collage sobre tela, 25" x 21" (63.5 x 53.3 cm.)
217. *Tiznit*, Serie Marruecos, 1994, acrílico sobre tela, 66 ¼" x 65 ½" (168.3 x 166.4 cm.)
218. *Taoux*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 63" x 44 ¼" (160 x 112.4 cm.)
219. *Ketama*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 57" x 52" (144.8 x 132 cm.)
220. *Kenitra*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 78" x 37 ¼" (198.1 x 94.6 cm.)
221. *Agadir*, Serie Marruecos, 1994, acrílico sobre tela, 68" x 50" (172.7 x 127 cm.)
222. *Chefchaouen*, Serie Marruecos, 1993, 57 ¼" x 44 ½" (145.4 x 113 cm.)
223. *Asilah*, Serie Marruecos, 1994, acrílico sobre tela, 68 ¼" x 46 ½" (173.4 x 118.1 cm.)

224. *Essaouira*, Serie Marruecos, 1994, acrílico sobre tela, 66" x 54" (167.6 x 137.1 cm.)
225. *Touroug*, Serie Marruecos, 1994, acrílico sobre tela, 60" x 50" (152.4 x 127 cm.)
226. *Ifrane*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 54 ½ " x 52" (138.4 x 132 cm.)
227. *El Jadida*, Serie Marruecos, 1994, acrílico sobre tela, 65 1/2" x 65 1/2" (166.4 x 166.4 cm.)
228. *Ouarzaza*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 66" x 42" (167.6 x 106.7 cm.)
229. *Aouli*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 57" x 52" (144.8 x 132 cm.)
230. *Casa Blanca*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 63" x 34 ¾" (160 x 88.3 cm.)
231. *Ouazzane*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 63" x 34 ¾" (160 x 88.3 cm.)
232. *Meknes*, Serie Marruecos, 1994, acrílico sobre tela, 67 ¼" x 46 ½" (170.8 x 118.1 cm.)
233. *Safi*, Serie Marruecos, 1993, acrílico sobre tela, 63" x 34 ¾" (160 x 88.3 cm.)

XIII.V. CURRÍCULUM VITAE DE MARCOS IRIZARRY

MARCOS IRIZARRY

Datos Biográficos

Marcos Irizarry nació en Mayagüez, Puerto Rico, el 7 de octubre de 1936. Muere en Guaynabo, Puerto Rico, el 31 de mayo de 1995.

Formación Académica

- 1954 Estudia dibujo con el maestro Cristóbal Ruiz, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
Estudia dibujo comercial con Don Nino Espadacino, Escuela Vocacional Miguel Such, Río Piedras, Puerto Rico.
- 1955 Se traslada a vivir a Madrid, España.
Se prepara, junto a un grupo de compañeros, para ingresar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 1958 Ingresa a la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Permanece en la Academia hasta el 1968.
- 1963 Se incorpora al taller de grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, dirigido por el Prof. Luis Alegre Núñez, director de la Escuela.
Participa en el Taller Libre, creado en la clase de grabado, donde se fomenta la experimentación con diversas técnicas de grabado.

Experiencia profesional

- 1955 Comienza a trabajar en el Museo de Reproducciones Artísticas conocido como el Casón del Retiro, Madrid.
- 1968 Es invitado por el Sr. Ricardo Alegría, Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, a crear un taller de grabado en metal en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto, en San Juan, Puerto Rico.
Ya existía un taller de serigrafía y xilografía dirigido por Lorenzo Homar.
- 1983 Es invitado por el artista Omar Rayo y Ligia García a ofrecer un taller de grabado en Bogotá, Colombia.
- 1987 Es invitado, en calidad de Profesor Visitante, por el Recinto de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico a organizar y ofrecer talleres de grabado en el programa de artes plásticas.

- 1994 Participa en el Seminario: “El estado de las Artes Plásticas en Puerto Rico y América” que realizó el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Premios y distinciones

- 1962 Medalla Pensionada del Paular, premio adjudicado a los estudiantes más destacados de la clase de paisaje. Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.
- 1964 Premio del Grabado, Certamen del Ateneo Puertorriqueño, San Juan, Puerto Rico.
- 1966 Medalla de Oro, XV Salón de Grabado de Madrid, España.
- 1969 Premio Javier Báez, La Habana, Cuba.
- 1970 Primer Premio, Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, Puerto Rico.
- 1979 Primer Premio de Gráfica, Artexpo de San Juan, San Juan, Puerto Rico.
- 1983 Premio de Adquisición, Museo Rayo, Roldanillo, Colombia.
- Exposición - homenaje, organizada con motivo de la VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano.
- 1984 Jurado en la Bienal de Arte Gráfica de Ibiza, España.
- 1985 Invitado a Asilah a la Universidad de Verano de Estudios Hispanoárabes por el Ministerio de Cultura de Marruecos.
- 1986 Jurado en la VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.
- 1987 Pintor Residente, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, Mayagüez, Puerto Rico.

Exposiciones individuales

- 1965 Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- 1966 Galería II Girasole, Roma, Italia.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- 1967 Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
Mala Galerija, Ljubljana, Yugoslavia.
Galería Seiguer, Madrid, España.

- 1968 Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.
Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
- 1969 Galería Egam, Madrid, España.
Galería Siglo XV, Segovia, España.
- 1970 La Casa del Siglo XV, Segovia, España.
Galería Mainel, Burgos, España.
- 1971 Salas Municipales de Cultura Durango, Viscaya, España.
La Casa del Siglo XV, Segovia, España.
Galería Egam, Madrid, España.
Galería Mainel, Burgos, España.
- 1972 Galería Egam, Madrid, España.
- 1973 Galería Pratt, Valencia, España.
Galería Siglo XV, Segovia, España.
- 1974 Galería Egam, Madrid, España.
Galería Amigos de la UNESCO, Alicante, España.
Talismán Prints, Laguna Beach, California, E.E.U.U.
- 1975 Galería Berdusán, Zaragoza, España.
Galería Dach, Bilbao, España.
- 1976 Washington World Gallery, Washington, D.C., E.E.U.U.
- 1977 Museo del Grabado Latinoamericano, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan,
Puerto Rico.
Galería Egam, Madrid, España.
Galería Carmen Durango, Valladolid, España.
- 1978 Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.
Sala de Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, Puerto Rico.
Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.
- 1979 Galería Carl Van Der Voort, Ibiza, España.
Galería Bell, Book and Candle, San Juan, Puerto Rico.
- 1980 Galería L'Angolo, Piacenza, Italia.
Galería Tórculo, Madrid, España.
Museo de Arte Moderno, Ibiza, España.
- 1981 Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza, España.

- Galería Maloney, Ibiza, España.
- 1982 Galería Tórculo, Madrid, España.
 Museo Cívico de Lodi, Italia.
 Desio, Italia.
 Galería Maloney, Ibiza, España.
 Museo de Arte Moderno, Ibiza, España.
- 1983 Museo Rayo, Roldanillo, Colombia.
 Galería Tórculo, Madrid, España.
 Museo del Grabado Latinoamericano, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- 1984 Galería Caymán, New York, E.E.U.U.
 Galería D'Arte, Palazzo Policreti, Pordenone, Italia.
 Tossan-Tossan Gallery, Nueva York, E.E.U.U.
- 1985 Realiza Mural para el Museo Vial de Roldanillo - Museo Rayo, Colombia.
 Cámara de Comercio, Cali, Colombia.
 Casa Siglo XV, Segovia, España.
 Museo de Bellas Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
 Galería Tossan-Tossan, Nueva York, Estados Unidos.
- 1986 Spazio D'Arte, Aleph, Italia.
- 1987 Galería de Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.
- 1988 Galería de Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.
 Inauguración Museo Taller Casa Ramírez de Arellano, San Germán, Puerto Rico.
- 1989 “Caixa de Balears” ”Sa Nostra”, Sala de Cultura, Ibiza, España.
 Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
 Instalación junto a Teresa López, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.
 Museo de la Calcografía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.
 Galería Santo Domingo, República Dominicana.
- 1990 Galería Matices, presentación de carpeta: “Ocupación del Fuego”, junto a Ángel Crespo, Mayagüez, Puerto Rico.
 Galería de Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.
 Sala de Arte, Centro de Estudiantes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.
- 1991 Fundación “Sa Nostra”, Palma de Mallorca, Baleares, España.
 Galería Caribe, San Juan, Puerto Rico.
 Exposición de Pintura, Galería de Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.

Museo de Arte e Historia, San Juan, Puerto Rico, presentación de carpeta:
 “Ocupación del Fuego”, San Juan, Puerto Rico.
 Chase Mahattan Bank, “Innovaciones”, Hato Rey, Puerto Rico.

- 1992 Museo Contemporáneo de Panamá, “Julio Suárez – Marcos Irizarry”, Panamá.
 Sala de Arte, Centro de Estudiantes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de
 Mayagüez.
 Galería Botello, Plaza las Américas, San Juan, Puerto Rico.
- 1993 Liga del Arte, presentación de carpeta: “Ocupación del Fuego”, San Juan,
 Puerto Rico.
 Casa Museo Ramírez de Arellano, presentación de carpeta: “Ocupación del Fuego”,
 San Germán, Puerto Rico.
 Galería “Sa Nostra”, Formentera, España.
 Galería “Sa Nostra”, Menorca, España.
 Galería “Sa Nostra”, Ibiza, España.
- 1994 Galería Botello, “Marruecos”, Plaza las Américas, San Juan, Puerto Rico.

Exposiciones colectivas

- 1963 Arte Actual de América y España, Madrid, España.
 Cuatro Grabadores Contemporáneos, España.
 Galería Gammel-Strand, Copenhague, Dinamarca.
 11 Certamen Nacional de Artes Plásticas, Madrid, España.
- 1964 Pioneer Museum, Haggin Gallery, California, E.E.U.U.
 Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
- 1965 Portland State College, Oregon, E.E.U.U.
 Mills Art Gallery, California, E.E.U.U.
 Rogue Art Gallery, California, E.E.U.U.
 Crocker Art Gallery, Sacramento, California, E.E.U.U.
 Feria Mundial de Nueva York. A través de la Galería Subamericana de Nueva York,
 Estados Unidos.
- 1966 Grabados Puertorriqueños, Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
 Grabadores Puertorriqueños, Galería Sudamericana, New York, E.E.U.U.
 Puerto Rican Prints and Posters, Pratt Institute, New York, E.E.U.U.
 Salón Latinoamericano de la Gráfica, La Casa de las Américas, La Habana,
 Cuba.
 Concurso Nacional de Bellas Artes, Madrid, España.
 Galería Urbis, Madrid, España.
- 1967 Bienal Internacional de Arte Gráfica, Ljubljana, Yugoslavia.

- 1969 Bienal Internacional de Arte Gráfica, La Habana, Cuba.
Participa en la Carpeta de Gráfica Latinoamericana Editada por la Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico.
Bienal Internacional de Grabados, Ljubljana Yugoslavia.
Salón Latinoamericano 1968, Bienal Internacional de Grabado, Cracovia, Polonia.
Gráfica Española, Galeria L'areo, Macerata, Italia.
- 1970 Bienal Panamericana de Panamericana de Arte Gráfica, Colombia.
Salón del Grabado Latinoamericano, La Habana, Cuba.
Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Puerto Rico.
- 1971 Exposición Arte Actual Torre del Merino, Santillana del Mar, España.
Bienal Internacional de Arte Gráfica, Ljubljana, Yugoslavia.
- 1972 Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Puerto Rico.
- 1973 Herencia Artística de Puerto Rico, Museo Metropolitano de New York, E.E.U.U.
Décima Bienal Internacional de Arte Gráfica, Ljubljana, Yugoslavia.
- 1974 Tercera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Puerto Rico.
Bienal Internacional de las Artes Gráficas, Wlesenweg, Alemania.
Primera Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, Segovia, España.
- 1975 XI Bienal Internacional de Arte Gráfica, Ljubljana, Yugoslavia.
Corcoran Gallery, Washington, D.C., E.E.U.U.
- 1976 Bienal Internacional de Arte Gráfica, Noruega.
Bienal Internacional de las Artes Gráficas, Frechen, Alemania.
Arte Actual de Iberoamérica, Madrid, España.
Galería Machón, Valladolid, España.
Bienal Internacional de Grabado, Menton, Francia.
Ibiza Gráfico, Ibiza, España.
- 1976-77 Contemporary Printmakers of America O.E.A., Washington, D.C., E.E.U.U.
- 1979 De Armas Gallery, Miami, Florida, E.E.U.U.
Cuarta Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Puerto Rico.
- 1980 Pratt Graphic Center, Travelling Exhibition, New York, E.E.U.U.
Galería Aelee Puigcerda, Madrid, España.
Ibiza Graphic, Ibiza, España.
Bienal del Grabado, Biella, Italia.
- 1981 Arco '81, Madrid, España.
- 1982 Ibiza Graphic, Ibiza, España.

Arco '82, Ibiza, España.

- 1983 Museo del Grabado Latinoamericano, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
Galería Mirat, Bogotá, Colombia.
Galería Maloney, Ibiza, España.
Galería L'Angolo, Piacenza, Italia.
- 1984 Selections from a Decade, Museum of Contemporary Hispanic Arts (MOCHA), New York, E.E.U.U.
Primera Bienal de la Habana 84, Centro Wilfredo Lam, La Habana, Cuba.
Tossan-Tossan, New York, E.E.U.U.
- 1986 Congreso de Artistas Abstractos, Galería de Arte Moderno de Santo Domingo, República Dominicana.
Congreso de Artistas Abstractos, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- 1989 Bienal Internacional de Arte Gráfica, Ljubljana, Yugoslavia.
El Espíritu Latinoamericano en los E.E.U.U. del 1920-1970, Museo del Bronx, New York, E.E.U.U.
- 1990 Exposición Puertorriqueña Contra el Hambre, Chase Manhattan Bank, San Juan, Puerto Rico.
- 1992 45 Años de Expresión Gráfica Puertorriqueña, Sevilla, España.
Doce Artistas. Obras Recientes, Banco de Desarrollo Económico, San Juan, Puerto Rico.
Primera Bienal de Pintura del Caribe, Galería Arte Moderno, San Juan, Puerto Rico.
- 1993 Exposición Pequeño Formato, Galería Luigi Marrozzini, San Juan, Puerto Rico.
- 2000 Los tesoros de la pintura puertorriqueña, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.
- 2005 Imagen de una cultura. Obras de la colección de la Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.
- 2007 Contexto puertorriqueño: del Rococó colonial al arte global, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.
- 2012 Mayagüez: Un siglo de artistas, Museo de las Américas, Cuartel de Ballajá, San Juan, Puerto Rico.

Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.

Museos y colecciones

Biblioteca Nacional de Madrid, España.
Biblioteca Nacional de París, Francia.
Bienal de Arte Gráfica, 1989, Ljubijana, Yugoslavia.
Colección Cartón y Papel de Colombia, Colombia.
Colección Chase Mahattan Bank, San Juan, Puerto Rico.
Exxon Collection, E.E.U.U.
Galería de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana.
Galería Sexante, Bogotá, Colombia.
Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, España.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
Museo de Arte Abstracto, Cuenca, España.
Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza, España.
Museo de Arte Moderno, Madrid, España.
Museo de Arte Moderno de Nueva York, E.E.U.U.
Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.
Museo de Historia, Antropología y Arte, UPR, Río Piedras, Puerto Rico.
Museo del Barrio, Nueva York, E.E.U.U.
Museo del Grabado, Madrid, España.
Museo Rayo, Colombia.
Museo Skopje, Yugoslavia.
The Hispanic Society of America, Nueva York, E.E.U.U.

Bibliografía

Nota: ver la bibliografía extensa de Marcos Irizarry que está incluida y señalada en la Bibliografía General de la Tesis.

XIII.VI. BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS PUERTORRIQUEÑOS Y LATINOAMERICANOS.

Olga ALBIZU

(Ponce, Puerto Rico, 1924-N.Y.C., 2005) Pintora, residió en Nueva York.

Estudios y trayectoria 1945: Licenciatura en Arte por la Universidad de Puerto Rico. 1948: Estudiante de Hans Hoffman, Nueva York. 1949: Art Students League, Nueva York. 1951: Grand Chaumiere, París, Francia. 1952: Academia de Belli Arti, Florencia, Italia. 1956: Desde entonces reside en Nueva York. Premios 1948: Beca de estudiantes, Nueva York. City Scholarship. 1964: Segundo Premio, Salón Esso de Artistas Jóvenes, San Juan, Puerto Rico. 1967: Segundo Premio, Ateneo Puertorriqueño, Puerto Rico. Exposiciones individuales 1957, 1958, 1961, 1964: Galeria First Federal Savings, San Juan, Puerto Rico. 1959,1960: Roldand de Aenlle Galery, Nueva York. 1966: Pan American Union, Washington, D.C., EEUU. 1969: Galería Santiago, San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1957: Puerto Rican Painting, Riverside Museum, Nueva York. 1958: I Bienal Interamericana de pintura y grabado, México. 1985: Pintura y gráfica de los años 50, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1988: The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920-1970, Bronx Museum, Nueva York. Colecciones Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Museo de Arte Contemporáneo, Puerto Rico. Museo de la Universidad de Puerto Rico. Ateneo Puertorriqueño, Puerto Rico.

Myrna BÁEZ

(San Juan, Puerto Rico, 1931) Pintora, grabadora y profesora.

Estudios y trayectoria 1951: Licenciada en Ciencias por la Universidad de Puerto Rico. 1951-57: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España. 1957-61: Aprendizaje gráfico con Lorenzo Homar en el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueño, Puerto Rico. 1969-70: Pratt Graphic Center, Nueva York. Artista residente de la Universidad del Sagrado Corazón. 1963-85: Profesora de la Universidad del Sagrado Corazón. Premios 1966: Premio de pintura, Ateneo Puertorriqueño, Puerto Rico. 1970: Premio Certamen Anual del Pratt Graphic Center, Nueva York. Premio de gráfica Ateneo Puertorriqueño, Puerto Rico. 1974: Premio Único Salón de Pintura Amigos de la UNESCO. 1975: Primer premio de pintura y mención en grabado, Revista Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico. 1977: Premio I Bienal de Grabado, Maracaibo,

Venezuela. 1987:III premio pintura Bienal de Cuenca, Ecuador. Exposiciones individuales 1962,1985,1988: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1966: Galería Colibrí San Juan, Puerto Rico. 1976: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1981,1992, 1994: Galería Botello, San Juan, Puerto Rico. 1982: Retrospectiva Museo del Barrio, Nueva York. Museo de Bellas Artes Springfield, Massachusets, Chase Manhattan Bank, Puerto Rico. 1988: Exposición homenaje VII Bienal de San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1963: Arte actual en América y España, Madrid, España. 1965: Dos siglos de pintura puertorriqueña, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1971, 1975, 1976, 1981: Bienal americana de artes gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia. 1975: The Collography: A New Print Medium, Pratt Graphic Center, Nueva York. 1986: Presencia femenina latinoamericana, Galería Época, Santiago, Chile. 1987: XIX Bienal de Sao Paulo, Brasil. 1988: El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos 1920-1970, Museo del Bronx, Nueva York. 1990: Figuración y fabulación: 75 años de pintura latinoamericana, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. 1990-92: New Art from Puerto Rico, Museo de Bellas Artes, Springfield, Massachusetts. 1992: Muestra de pintura y escultura latinoamericana, Galería Espacio, San Salvador, El Salvador. Colecciones Museo Haydée Santamaría, Cuba; Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico; Museo de la Universidad de Puerto Rico; Compañía de Turismo de Puerto Rico; Museo de Arte Moderno, Nueva York; Museo Metropolitano, Nueva York; , Museo La Tertulia, Cali, Colombia.

Angel BOTELLO

(Galicia, España 1913- San Juan, Puerto Rico 1986) Pintor, escultor y artista gráfico.

Estudios y trayectoria 1930-34: Ècole de Beaux Arts, Burdeos, Francia. 1935: Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España. 1953: se establece en Puerto Rico. Funda la Galería Botello en San Juan, Puerto Rico. Premios 1935: Beca del Conde de Cartagena para estudios. Exposiciones individuales 1935: Ateneo, Vigo, España. 1941: Casino de Puerto Rico. 1943: Centro Gallego, La Habana, Cuba. 1948: Universidad de Puerto Rico. 1989: Recinto de Ciencia Médicas, Universidad de Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1940: Feria Mundial, Nueva York. 1972: II Bienal de San Juan, Puerto Rico. 1989: Presencia del exilio español en Puerto Rico. Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico. 1995: Exposición Antológica, Centro Cultural Caixa, Vigo, España.

José CAMPECHE

(San Juan, Puerto Rico 1751-1809) Pintor

Estudios y trayectoria 1775-1778: Pintura con el pintor español Luis Paret y Alcazar. Exposiciones retrospectivas 1948: Sala de Exposiciones, Universidad de Puerto Rico. 1959, 1971, 1973, 1985: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1988: Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. 1962: Dos siglos de pintura puertorriqueña, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1973: La herencia artística de Puerto Rico: época precolombina al presente, el Museo del Barrio, Nueva York. 1976: Pintura Hispanoamericana en Puerto Rico, Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987: Maestros de la pintura puertorriqueña, Museo de Bellas Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1992: Campeche/Oller/Rodón, Pabellón Nacional de Puerto Rico en Sevilla, España. Colecciones Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Arzobispado de San Juan, Puerto Rico. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Wilfredo CHIESA

(San Juan, Puerto Rico 1952) Pintor, artista gráfico y profesor

Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, donde obtuvo un Bachillerato en Bellas Artes con concentración en pintura en 1972. A finales de los años setenta se traslada a Massachusetts, donde en 1977 se destaca como artista residente en el Boston Center for the Arts. En 1979, comienza a trabajar como profesor de arte en la Universidad de Massachusetts en Boston, posición que actualmente continúa ocupando. Ha enseñado además, en Wellesley College, así como en Bennington College, e igualmente ha sido artista invitado y jurado en muchas otras instituciones académicas. También forma parte de la Comisión Evaluadora de Programas como el Graduate School of Design de Harvard University y el Massachusetts College of Art. Exposiciones individuales (selección): 2013: Art Cabinet Nantucket, Nantucket, Massachusetts, Estados Unidos. 2011: Jeffrey Leder Gallery, Long Island City, Nueva York, Estados Unidos. 2008: Stages Instead, Pierre Menard Gallery, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. 2006: Art Cabinet Nantucket, Nantucket, Massachusetts, Estados Unidos. Biaggi Faure Fine Arts, San Juan, Puerto Rico. Exposiciones colectivas (selección): 2011: Décimo Aniversario, Obra Galería, San Juan, Puerto Rico. Art Cabinet, Sherburne Hall, Nantucket, Massachusetts, Estados Unidos. 2010: Careos/Relevos, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico. Imagine it Thick in Your Own Hair, Pierre Menard Gallery, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Stoked on Spring, Milk Gallery, Nueva York, Estados Unidos. Exhibición Inaugural, Jeffrey Leder Gallery,

Nueva York, Estados Unidos. Contemporary Art Auction, Heller Ehrman LLP Collection, San Francisco, California, Estados Unidos. 2009: Art Chicago, Peter Findlay Gallery, Nueva York, Estados Unidos. Scope Miami, Space Other Gallery, Miami, Florida, Estados Unidos. Circa'08, Space Other Gallery, Centro de Convenciones de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico. 2007: Art Chicago, Peter Findlay Gallery, Chicago, Illinois, Estados Unidos. Premios (selección): 2003-2004: Residencia. Boston Center for the Arts, Boston, Massachusetts, Estados Unidos. 1982: Residencia. The Artist Foundation, Boston, Massachusetts, Estados Unidos. 1981: Beca. The McDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, Estados Unidos. 1977: Residencia. Massachusetts Council of the Arts, Boston, Massachusetts, Estados Unidos. 1976: Beca. Fondo de Becas para las Artes Plásticas, San Juan, Puerto Rico. 1975: Beca. Fundación Martínez Cañas, San Juan, Puerto Rico. Primera Mención de Honor. II Salón de Pintura de la UNESCO, San Juan, Puerto Rico. Colecciones en EEUU, Colombia, Puerto Rico, Inglaterra, Noruega, Italia, Brasil y Francia.

Eugenio FERNÁNDEZ GRANELL

(La Coruña, España 1912) Pintor, escritor, violinista y profesor.

Estudios y trayectoria 1950-57: Se radica en Puerto Rico. Funda el movimiento surrealista El Mirador Azul con un grupo de sus estudiantes. 1967: Doctorado, New School for Social Research, Nueva York. 1957-1982: Profesor, Brookling College, Nueva York. 1985: Regresa a Madrid donde reside actualmente. Exposiciones individuales (selección limitada a su estancia en Puerto Rico) 1951: El grabado en el libro, Universidad de Puerto Rico. 1955: Art of Puerto Rico, Community Gallery, Filadelfia. 1957: Puerto Rican Artists, Riverside Museum, Nueva York. Exposición El Mirador Azul, Universidad de Puerto Rico. 1989: Presencia del exilio español en Puerto Rico, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico. Colecciones Museo Universidad de Puerto Rico.

Rafael FERRER

(Santurce, Puerto Rico 1933) Escultor, pintor, artista gráfico y profesor.

Estudios y trayectoria 1951: Universidad de Syracuse. 1966: Se radica en Filadelfia. Exposiciones individuales 1964: Museo Universidad de Puerto Rico. 1966: Casa el Arte, San Juan, Puerto Rico.

1968,1970: Galería Leo Castelli, Nueva York. 1971: Whitney Museum, Nueva York. 1974: MAC , Chicago. 1974: Museo de Arte Moderno, Nueva York. 1975: Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. 1978: Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusets. Selección de exposiciones colectivas 1961: Ferrer- Villamil, Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1968: Between object and Environment, Instituto de Arte Contemporáneo, Philadelphia. 1969: Rafael Ferrer- Robert Morris, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, Puerto Rico. 1970: Monumental Art, Centro de Arte Contemporáneo, Ohio. Information, Museo dde Arte Moderno, Nueva York. 1971: Depth and Presence, Corcoran Gallery, Washington, D.C. 1973: The Invisible Artists in the United States 1920-70, Bronx Museum, Nueva York. Colecciones Museo de la Universidad de Puerto Rico, Compañía de Turismo de Puerto Rico.

Ramón FRADE

(Cayey, Puerto Rico 1875-1954) Pintor, arquitecto.

Estudios y trayectoria 1887: Escuela municipal de dibujo, Santo Domingo, República Dominicana. 1891-1894: Cursos nocturnos de La Normal. Dibujante del periódico El Lápiz, Santo Domingo. 1892:Escuela de telégrafos. Conoce a M. Adolph Laglande. 1893: Frecuenta el taller del pintor dominicano Luis Desangles. 1897-1927: Reside en Haití. 1907: Reside por seis meses en Italia. 1913-1927: Estudios de Arquitectura, American School of Correspondence. 1936-1939: Ingeniero de la P.R. Relief Administration. Premios 1907: Beca de Estudios. Exposiciones individuales 1905: Secretaría de la Cámara de Delegados, San Juan, Puerto Rico. 1955: Galería Pintadera, San Juan, Puerto Rico. 1965: Museo de la Universidad de Puerto Rico.1985: Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1957: Dos siglos de pintura puertorriqueña, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1973: La herencia artística de Puerto Rico: época precolombina al presente. Museo del Barrio/ Museo Metropolitano, Nueva York. 1987: Puerto Rican Painting: Between Past and Present, The Squibb Gallery, Princeton, N.J. 1988: De Oller a los Cuarenta: La pintura en Puerto Rico. 1898-1948: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1992: Imágenes de la tierra, Pabellón de Puerto Rico en Sevilla, España. Colecciones Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Museo de Cayey, Puerto Rico. Museo de la Universidad de Puerto Rico, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico.

Luis HERNÁNDEZ CRUZ

(San Juan, Puerto Rico 1936) Pintor, escultor, artista gráfico y profesor.

Estudios y trayectoria 1958: Licenciado en Artes, Universidad de Puerto Rico. 1959: MA en Artes, American University, Washington, D.C. 1977: Funda el Grupo Frente. 1984: Preside el Congreso de Artistas Abstractos en Puerto Rico. 1968-1992: Profesor Universidad de Puerto Rico. Premios 1962: Primer Premio de Pintura IBEC, San Juan, Puerto Rico. 1964: Primer Premio Concurso Esso, San Juan, Puerto Rico. 1972: Premio II Bienal San Juan, Puerto Rico del Grabado Latinoamericano. 1976: Premio Salón de Pintura Amigos de la UNESCO, Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1977: Premio Mobil Oil Caribe, Puerto Rico. 1986: Premio VII Bienal de San Juan, Puerto Rico. Exposiciones individuales 1961, 1965, 1971, 1973, 1976: Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1968: Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, España. 1973: Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, España. 1975: XIII Bienal de Sao Paulo, Brasil. Museo de Arte Moderno de América Latina, Washington D.C. 1984: Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. 1988: El Arsenal, San Juan, Puerto Rico. 1991: Exposición homenaje IX Bienal de San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1963: Arte actual de América y España, Madrid, España. 1970, 1972, 1974, 1976, 1978, 1980, 1983, 1985: Bienal de San Juan, Puerto Rico. 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989: Bienal de Ljubljana, Yugoslavia. 1987: I Bienal de Cuenca, Ecuador. 1987, 1988: Puerto Rican Painting: Between Past and Present, The Squibb Gallery, Princeton, N.J. 1989: Pintura y escultura de los años setenta en Puerto Rico, Museo de Arte Contemporáneo, San Juan, Puerto Rico. 1992: Imágenes de la tierra, Pabellón de Puerto Rico en Sevilla, España. Colecciones: Library of Congress, Washington D.C. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, España. Museum of Contemporary Latin American Art, Washington D.C., Museo Rayo, Colombia. Museo de la Universidad de Puerto Rico. Compañía de Turismo de Puerto Rico.

Lorenzo HOMAR

(San Juan, Puerto Rico 1913- San Juan 2004) Pintor, artista gráfico.

Estudios y trayectoria 1930: Art Students League, Nueva York. 1936: Diseñador de joyas, Casa Cartier, Nueva York. 1939: Instituto Pratt, Nueva York. 1946: Escuela de Arte del Museo de Brooklyn, Nueva York. 1950, 1952: Fundador y miembro del Centro de Arte Puertorriqueño. 1951, 1956: Artista gráfico y director de la Sección Gráfica de DIVEDCO. 1957-1973: Director, Taller de Gráfica, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Premios 1952, 1955: Segundo premio

de pintura del Ateneo Puertorriqueño. 1956: Mención honorífica en gráfica, Ateneo Puertorriqueño; Beca Guggenheim. 1957: Primer premio pintura histórica Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1958: Premio grabado Ateneo Puertorriqueño. 1965: Premio Festival del Libro, Leipzig, Alemania. 1966: Mención de mérito, Typomundis 20, Stuttgart, Alemania. 1971: Primer premio, Bienal de Ilustración de libros de niños, Bratislava, Checoslovaquia. Exposiciones individuales 1950: Escuela de Arte Museo de Brooklyn, Ateneo Puertorriqueño. 1960, 1970: Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1963: Galería Isla, San Juan, Puerto Rico. 1971: Davidson Art Center; Universidad Wesleyan, Conn. 1975, 1977: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, Puerto Rico. 1978: Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. 1984 Princeton University. 1991: Pratt Institute, Nueva York. 1993: Galería Palomas, San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1956: Gráfica de Puerto Rico, Holanda. 1957: Puerto Rican Artists, Riverside Museum, Nueva York. 1958: I Bienal Interamericana de Dibujo y Pintura, México. 1962: Dos siglos de pintura puertorriqueña, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1965: Bienal del Libro, Leipzig, Alemania. 1966: Printings and Graphics of Puerto Rico, Randolph Gallery, Houston, Texas. 1970: Bienal del Grabado de San Juan, Puerto Rico. 1970, 1972, 1974, 1976, 1978: Bienal del Cartel, Varsovia, Polonia. 1971, 1973, 1975: Bienal de Ljubljana, Yugoslavia. 1971, 1973, 1974, 1977: Bienal de Cali, Colombia. 1985: El cartel en Puerto Rico. 1950-1985: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1986: La xilografía en Puerto Rico, Museo de la Universidad de Puerto Rico; Puerto Rican Paintings: Between Past and Present, The Squibb Gallery, Princeton, N.J. 1988: The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, Bronx Museum, Nueva York. 1992: 45 años de expresión gráfica puertorriqueña, Pabellón de Puerto Rico en Sevilla, España. Colecciones Museo Metropolitano, Nueva York. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Casa Las Américas, Cuba. Princeton University. Library of Congress, Washington D.C., Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Carlos IRIZARRY

(Santa Isabel, Puerto Rico 1938) Pintor y artista gráfico.

Estudios y trayectoria 1954-1958: Escuela de Arte y Diseño de Nueva York. Co-Fundador y Director del Centro Nacional de las Artes de San Juan, Puerto Rico. Premios 1970: Mención, I Bienal de Grabado Latinoamericano. 1972: Primer Premio, Exposición Internacional del

Grabado de Protesta, Viena, Austria. 1975: Segundo Premio, Pintura Revista Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico. Exposiciones individuales 1970-1983 Museo de Bellas Artes, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1974: Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. 1989: Museo de Arte e Historia de San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1970, 1972, 1974, 1987: Bienal de San Juan, Puerto Rico. 1973: Bienal del Grabado, Cracovia, Polonia; Exposición Internacional del Dibujo, Yugoslavia. 1983: Arte Actual en Puerto Rico. Chase Manhattan Bank, Puerto Rico. 1987: Puerto Rican Paintings: Between Past and Present, The Squibb Gallery, Princeton, N.J. 1989: Pintura y escultura de los años setenta en Puerto Rico, Museo de Arte Contemporáneo, Puerto Rico. 1992: 45 Años de Expresión Gráfica Puertorriqueña, Pabellón de Puerto Rico en Sevilla, España. Colecciones Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. First Federal Savings Bank, San Juan, Puerto Rico. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Marcos IRIZARRY

(Mayagüez, Puerto Rico 1936-San Juan, Puerto Rico 1995) Artista gráfico, pintor y profesor.

Estudios y trayectoria 1952-1954: Pintura con el artista español Cristóbal Ruiz, Universidad de Puerto Rico. 1958: Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España. 1987-1995: Artista residente de la Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, Puerto Rico. Premios 1962: Medalla Pensionado del Paular, Academia de San Fernando, Madrid, España. 1964: Premio Grabado, Ateneo Puertorriqueño. 1966: Medalla de Oro, XV Salón del Grabado, Madrid, España. 1970: Primer Premio, Bienal del Grabado, San Juan, Puerto Rico. 1983: Premio de Adquisición, Museo Rayo, Roldanillo, Colombia. Exposiciones individuales 1965: Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1969. 1971, 1972, 1974: Galería Egam, Madrid, España. 1978: Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. 1981: Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza, España. 1983: Museo Rayo, Roldanillo, Colombia; Exposición Homenaje VI Bienal de San Juan, Puerto Rico. 1985: Museo de Bellas Artes, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1987: Museo de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico. 1992: Galería Botello, Hato Rey, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1965: 1968, 1971, 1973, 1975, 1989: Bienal Internacional del Grabado, Ljubljana, Yugoslavia. 1970, 1972, 1974, 1979: Bienal de San Juan, Puerto Rico. 1974: I Bienal Internacional de obra gráfica y arte seriado, Segovia, España. 1976: Contemporary Printmakers of America, Washington D.C. 1986: Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1989: The Latin American Spirit, Museo del Bronx, Nueva York. 2000:

Los Tesoros de la pintura puertorriqueña, MAPR, San Juan. 2005: Imagen de una cultura Obras de la Colección de la Cooperativa de Seguros Múltiples de PR, MAPR. 2007: Contexto Puertorriqueño: Del rococó colonial al arte global, MAPR, San Juan. 2012: Mayagüez Un siglo de artistas, Museo de las Américas, Cuartel de Ballajá, San Juan. 2013: Interconexiones: Lecturas Curatoriales de la Colección del MAPR, San Juan. Colecciones Museo de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico. Museo Rayo, Colombia. Museo del Grabado, Madrid, España. Museo de Arte Moderno, Madrid, España. Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Compañía de Turismo de Puerto Rico.

Domingo LOPEZ DE VICTORIA

(Gurabo, Puerto Rico 1942) Pintor

Estudios y trayectoria Licenciatura en Arte por la Universidad de Puerto Rico. Premios 1966: Segundo premio Ateneo Puertorriqueño. 1969: Beca Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Exposiciones individuales 1964: Universidad de Puerto Rico. 1967: Galería 63, San Juan, Puerto Rico. 1968: La Casa del Arte, San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1967: La Nueva Abstracción, Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1973: Pintura Estructural, La Casa del Arte, San Juan, Puerto Rico. 1977: Pintura Puertorriqueña, Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1986: Glass Summer Exposition, Park Place Glass Gallery, San Juan, Puerto Rico. 1988: The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920-1970, Bronx Museum, Nueva York. Colecciones Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico: Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Carlos MARICHAL

(Islas Canarias 1923- San Juan, Puerto Rico 1969) Artista Gráfico, escenógrafo, pintor y profesor.

Estudios y trayectoria 1942: Escuela de Artes del Libro, México. 1949: Se radica en Puerto Rico. 1949-1969 Profesor Universidad de Puerto Rico. Premios 1957: Primer premio de arte gráfico, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Exposiciones individuales 1957, 1968: Galería Pintadera, San Juan, Puerto Rico. 1960, 1972: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1963: Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1970: Museo de Bellas Artes, Instituto de la

Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1988, 1989: Galería Oller, Universidad de Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1948: 48 Grabadores, Instituto Campechano, México. 1951: Exposición del grabado del libro y la estampa, Universidad de Puerto Rico. 1951: Grabados Puertorriqueños, Venecia, Italia. 1956: Gráfica de Puerto Rico, Holanda. 1957: Puerto Rican Artists, Riverside Museum, Nueva York. 1958: El dibujo como medio de expresión, Universidad de Puerto Rico. 1959: Artes gráficas puertorriqueñas, Pratt Institute, Nueva York. 1962: Dos siglos de pintura puertorriqueña, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1963: Gráfica puertorriqueña, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1965: Exposición de retratos, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1986: La xilografía en Puerto Rico, Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987: Master prints from Puerto Rico, Rancho Santiago College, California. 1989: Presencia del exilio español en Puerto Rico, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico. Colecciones Museo de la Universidad de Puerto Rico. Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

Francisco OLLER Y CESTEROS

(San Juan, Puerto Rico 1833- Cataño, Puerto Rico 1917) Pintor.

Estudios y trayectoria 1851-1853: Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España. 1858-1865: Academia de Bellas Artes, Taller de Thomas Couture, Academie Suisse y Atelier de Notre Dame-des-Champs, París, Francia. 1868: Funda su primera escuela de dibujo en San Juan, Puerto Rico. 1873-1877: Reside en Francia. 1877: Viaja a Madrid. 1884: Regresa a Puerto Rico. 1889: Funda la escuela para señoritas en el Ateneo Puertorriqueño. 1898: Funda la Academia de Dibujo y Pintura en San Juan, Puerto Rico. 1903-1904: Profesor de dibujo de la Escuela Normal. 1907-1911: Maestro de dibujo en las escuelas públicas de Puerto Rico. Premios 1854: Medalla de plata, Primera Feria Exposición, Puerto Rico. 1855: Mención y Medalla de plata, Segunda Feria Exposición, Puerto Rico. 1872: Pintor de la Real Cámara. 1893: Medalla de oro, exposición del Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico. 1908: Medalla de oro, Ateneo Puertorriqueño, San Juan, Puerto Rico. Exposiciones individuales 1868: Sociedad Económica de Amigos del País. 1883: Palacio de la Correspondencia de Madrid, España. 1893: Palacio de Santurce, Puerto Rico. 1948: Universidad de Puerto Rico. 1959: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1983: Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1854: Primera Exposición Pública de la Industria, Agricultura y Bellas Artes, San Juan, Puerto Rico.

1875: Salón des Refusés, París, Francia. 1878-1881: Exposición Nacional, Madrid, España. 1908: Exposición Anual Ateneo Puertorriqueño. 1929, 1931, 1933: Exposición de Arte e Historia, Universidad de Puerto Rico. 1962: Dos siglos de pintura puertorriqueña, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1973: La herencia artística de Puerto Rico: época precolombina al presente, Museo del Barrio/Museo Metropolitano, Nueva York. 1987: Puerto Rican Paintings: Between Past and Present, The Squibb Gallery, Princeton, N.J. 1992: Oller, Rodón, Campeche, Pabellón de Puerto Rico en Sevilla, España. Colecciones Ateneo Puertorriqueño. Museo de la Universidad de Puerto Rico. Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Musé d'Orsay, París, Francia.

Arthur Luiz PIZA

(São Paulo, Brasil, 1928) Reside en París dese 1951. Pintor y artista gráfico

Estudios y trayectoria: En la década de 1940, estudió pintura y fresco con Antonio Gomide. Cursó estudios de grabado con Johnny Friedlaender, en París, a partir de 1953. Se dedica después a la acuarela y el collage. Realiza muestras individuales en Brasil y en varios otros países (Japón, Ecuador, Francia, Alemania, Suiza, Suécia, Yugoslavia, Italia, España, Dinamarca y Estados Unidos). Exposiciones internacionales (selección): 1951- 1963: Participa en la Bienal de São Paulo; 1961-1963: Bienal de París; 1966: Bienal de Venezia; 1959: Documenta de Kassel; 1964: Cinquante ans de collage, Museo de Arte de St. Etienne; Museo de Arte Decorativo de París; 1968: Art Vivant, Fundación Maeght; 1964-1974: Bienal de Cracovia; 1957- 1981: Exposición Internacional de Grabado de Liubliana; 1971: Itinéraires Blancs, Museo de Arte de St. Etienne; Graphik der Wel, Nuremberg; 1972-2000: Bienal de Grabado de Noruega; 1984 y 1986: Bienal de Havana; 1958-1985: Trienal de Grenchen, 1970-2001: Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe; 1982-2002: Peintres et Graveurs Français, París; 1960-1974: Realités Nouvelles, París; Salón de Jeune Gravure Contemporaine; 1964-2000: Salón de Mayo de París; 1990: Bienal Internacional de Grafica de Vico; 1989: Bienal de Niort, Homenaje a Piza; 1991: Bienal de Estampa Contemporánea en Francia; 1990: Latein Americanischer Kunst, Alemania; 1992: Arte de América Latina, de 1911 a 1968, Centre Georges Pompidou, París; 1993: Trienal de las Américas, Francia; 1997: Sakaide City Museum of Art, Kagawa, Japón. Raquel Arnaud representa Arthur Luiz Piza desde 1973.

Omar RAYO REYES

(Roldanillo, Valle, 1928-Palmira, 2010) Pintor, grabador, caricaturista

1948: El maderismo, primera etapa pictórica, caricaturas hechas en acuarela y lápiz de color sobre papel. Bejuquismo otra de sus etapas donde los elementos vegetales como ramas y lianas parecen cobrar vida humana, influenciado por el surrealismo, hechas con témpera y lápices de color, llegó con dos colores el negro y el blanco en acrílico sobre lienzo. 1954: visita Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil. Realiza la serie Vía Sur. 1958: Regresa a Colombia. Exhibe en Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla. 1959: Vive y trabaja en México. Inicia sus grabados conocidos como Intaglios y realiza pinturas geométricas abstractas sin sombreado. 1960 Se establece en Nueva York. Consigue su estilo pictórico con ilusión óptica mediante la representación de bandas intercaladas. Durante esta décadas realiza 36 exposiciones tanto de pinturas y grabados. Recibe seis reconocimientos internacionales. 1970: Realiza en esa década 54 exposiciones individuales. Le otorgaron siete importantes reconocimientos: Premio Internacional de la Bienal de Sao Paulo y la Beca Guggenheim. 1980: 65 muestras individuales. Se comienza la construcción del museo en Roldadillo y se culminó en 1981. 1984: Premio Berni en Bienal de la Habana. 1990: Exposiciones antológicas de sus pinturas y grabados. 2000 exposiciones en Beijin y Sidney. Se publican libros monográficos de su obra. Produce series como Criaturas Abisales, Semillas del Sol, entre otra. Ha realizado más de 200 exposiciones en Japón, Hungría, Polonia, Alemania, Noruega, Francia, España, Italia, Estados Unidos, Costa Rica, Puerto Rico, México, Venezuela, Ecuador, Perú, Chile, Brasil, China. (Información obtenida en <<http://www.museorayo.co/intaglio/index.html>>)

Carlos Raquel RIVERA

(Yauco, Puerto Rico 1923- San Juan, Puerto Rico 1999) Pintor y artista gráfico.

Estudios y trayectoria 1947-1949: Academia de Arte de Edna Coll, Santurce, Puerto Rico. 1949: Liga de estudiantes de Nueva York. 1954-1963: Artista gráfico de la DIVEDCO, Puerto Rico. Premios 1953: Primer Premio de Gráfica, Ateneo Puertorriqueño, Puerto Rico. 1954: Segundo Premio de Grabado, Ateneo Puertorriqueño, Puerto Rico. 1957: Premio de Grabado, Ateneo Puertorriqueño, Puerto Rico. 1958: Tercer Premio de Grabado, I Bienal Internacional de Pintura y Grabado, México. 1961: Primer Premio Concurso de Paisaje, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1992: Premio Nacional de la Cultura. Exposiciones individuales 1964: Galería Colibrí,

San Juan, Puerto Rico. 1966,1972: Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1971: La Casa del Arte, San Juan, Puerto Rico. 1980: El Museo del Barrio, Nueva York. 1984: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1993: Exposición Homenaje IX Bienal de San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1956: Gráfica de Puerto Rico, Holanda. 1957: Puerto Rican Artists, Riverside Museum 1958: I Bienal Latinoamericana de Pintura y Grabado, México. 1960: Exposición Internacional de Carteles, Ontario, Canadá. 1961: Grabadores Puertorriqueños, La Habana, Cuba. 1977: 25 Años de Gráfica Puertorriqueña, Chase Manhattan Bank, Puerto Rico. 1981: Sala de Gráfica Puertorriqueña en saludo a Latinoamérica, San Juan, Puerto Rico. 1985: El Cartel en Puerto Rico, Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987: Puerto Rican Paintings: Between Past and Present, The Squibb Gallery, Princeton, N.J. 1988: The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, Bronx Museum, Nueva York. 1992: 45 años de expresión gráfica puertorriqueña, Pabellón de Puerto Rico en Sevilla, España. Colecciones Instituto de la Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Museo de la Universidad de Puerto Rico. Museo El Barrio, Nueva York.

Julio ROSADO DEL VALLE

(Cataño, Puerto Rico 1922-San Juan, Puerto Rico 2009) Pintor, dibujante.

Estudios y trayectoria 1945: Universidad de Puerto Rico. Pintura con Cristobal Ruiz. 1946: New School for Social Research, Nueva York. 1947-48: Academia de Bellas Artes, Florencia, Italia. 1949-1952: Artista gráfico de la DIVEDCO 1954-58: Artista residente de la Universidad de Puerto Rico. 1991: Artista residente de la Universidad de Turabo, Caguas, Puerto Rico. Premios 1946: Beca de la Universidad de Puerto Rico para estudios. 1950: Finalista, Certamen para Mural, Hotel Caribe Hilton, San Juan, Puerto Rico. 1952: Medalla de oro, mural, Painting Exhibition, Nueva York. 1957: Beca Guggenheim. Exposiciones individuales 1945, 1954, 1966: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. 1959, 1963: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 1982: Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. 1988: Museo de Arte Contemporáneo, San Juan, Puerto Rico. 1993: Galería Luigi Marrozzini, San Juan, Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1957: Riverside Museum, Nueva York. 1958: I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, México. 1967: Arte Latinoamericano desde la Independencia, México. 1970: Bienal de Arte, Coltejer, Colombia. 1973: IX Bienal de Menton, Francia. 1984: Primer Congreso de Artistas Abstractos, San Juan, Puerto Rico. 1986: 25 Años de Pintura Puertorriqueña, Museo de Arte de

Ponce, Puerto Rico. 1987: Puerto Rican Paintings: Between Past and Present, The Squibb Galery, Princeton, Nueva Jersey. XIX Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil. 1988: The Latin American Spirit in the United States, Bronx Museum, Nueva York. 1992: Imágenes de la Tierra, Pabellón de Puerto Rico, Sevilla, España. Colecciones Museo de Arte Contemporáneo, San Juan, Puerto Rico. Museo de la Universidad de Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Museo de la Organización de Estados Americanos, Washington, D.C. Museo Universidad de Indiana.

Cristobal RUIZ

(Villacarrilo, Jaén, España 1881- México, 1962) Pintor y escultor.

Estudios y trayectoria 1894: Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España. 1902: Academia Julien, París. 1927-1932: Escuela de Bellas Artes y Oficios de Ubeda, España. 1933-1936: Academia de Bellas Artes, Madrid, España. 1938: Se radica en Puerto Rico. 1945-1962: Artista residente y profesor de la Universidad de Puerto Rico. Premios 1917: Premio Pintura, Exposición nacional de Madrid. 1921: Segundo Premio, Exposición nacional de Madrid Exposiciones individuales 1938: Salón de Actos, Universidad de Puerto Rico. 1942: Ateneo Puertorriqueño, Universidad de Puerto Rico. 1948, 1950, 1953, 1957: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico. 1962, 1985: Museo Universidad de Puerto Rico. Selección de exposiciones colectivas 1958: El dibujo como medio de expresión, Universidad de Puerto Rico. 1962: Pintura y escritura, Museo Universidad de Puerto Rico. 1987: De Oller a los Cuarenta: La pintura en Puerto Rico. 1898-1948: Museo Universidad de Puerto Rico. 1989: Presencia del exilio español en Puerto Rico, Biblioteca Jose María Lázaro, Universidad de Puerto Rico. 1992: Quinientos años de pintura en Puerto Rico, Museo de las Américas, San Juan, Puerto Rico. Colecciones Museo Universidad de Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico.

Julio SUAREZ

(Guaynabo, P.R. 1947) Pintor y profesor.

Estudios y trayectoria 1960-1963: Taller de dibujo y pintura con Fran Cervoni. 1967-1971: BA Escuela de Artes Plásticas, ICP, P.R. 1972-1974: Escuela Nacional de Artes Plásticas, México. Exposiciones individuales: 1976: Museo de Bellas Artes, ICP, P.R. 1980: Galería San Sebastian, P.R.

1980: Galería San Sebastian, P.R. 1984, 1989: Galería Luigi Marrozzini, San Juan, P.R. 1992: Pinturas, Museo de Arte Contemporáneo de Panamá. 1993: Pinturas Casa Rodrigo de Bástidas ; Santo Domingo. 2000: Monumento Histórico 2000 UPR, Recinto de Mayagüez. 2001: Pinturas Rcientes, Galería Raíces, San Juan. 2013: Julio Suarez: Lugar Específico, Galería R: J: Reynolds, Museo de Arte de PR, San Juan. Selección de Exposiciones colectivas:1974: Nueva Generación de Artistas Puertorriqueños, ICP. 1979: IV Bienal de San Juan, P.R. 1981: Cuatro Pinturas Abstractos, Museo U.P.R. 1983: XVII Bienal de Sao Paulo, Brasil. 1987:Puerto Rican Painting: Between Past and Present, Princeton, N.J. 1989:Pintura y escultura de los años setenta, MAC, San Juan.1995: XI Bienal del Grabado del Grabado Latinoamericano y el Caribe, La Hoja Perdida, ICP, San Juan; The Richness of Diversity, Susquehanna Art Museum, Harrisburg, Pennsylvania. 2000: Tesoros de la Pintura Puertorriqueña, MAPR, San Juan. 2002: Utopía, Galería de Arte, San Juan. 2004: Trienal Poligráfica de San Juan, ICP. 2005: Trabajos de la Colección Berezdivin, Espacio 1414, San Juan. 2007: Contexto puertorriqueño: del rococó colonial del arte global, MAPR. 2008: Dípticos y trípticos, Galería Petrus, San Juan. Colecciones MAPR, Plaza de Guánica, arte público. UPR Recinto de Mayagüez.

Rafael TUFÍÑO

(Brooklyn, N.Y. 1922-San Juan, P. R. 2008) Pintor, dibujante, artista gráfico, muralista e ilustrador.

Estudios y trayectoria 1940-1941: Pintura y dibujo con el artista español Alejandro Sánchez Felipe. 1943: Taller de Juan Rosado 1947-1950: Academia de San Carlos, México. 1950: miembro fundador del Centro de Arte Puertorriqueño, P.R. 1950-1963: artista gráfico de la DIVEDCO, P.R. Premios: 1950, 1951: Premio, Exposición al Aire Libre, Centro de Arte Puertorriqueño. 1952, 1957: Primer Premio, Pintura, Ateneo Puertorriqueño. 1954: Beca Guggenheim, N.Y. 1960: Segundo Premio, Pintura, Certamen de Paisaje, ICP, P.R. Exposiciones individuales: 1941: Casino de P.R. 1959,1974: ICP. 1963: Galería Colibrí, San Juan, P.R. 1985: Galería Caliban, San Juan, P.R. 1991: Casa del Libro, San Juan. Selección de exposiciones colectivas: 1956: Gráfica de Puerto Rico, Holanda. 1957: Puerto Rican Artists, Riversidce Museum, NY. 1958: Primera Bienal Interoamericana de Pintura y Grabado, México. 1959: Artes Gráficas Puertorriqueñas, Pratt Institute, NY. 1970: Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamerticano y del Caribe, San Juan. 1973: La Herencia Artística de Puerto Rico, Museo del Barrio/Museo Metropolitan, NY. 1977, 1978: I y II Muestra de Pintura y Escultura Puertorriqueña, ICP, P.R. 1987: La Estampa

Serigráfica: Cuatro Décadas, Museo UPR. 1988: The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, Bronx Museum, NY. 1992: 45 Años de Expresión Gráfica Puertorriqueña, Pabellón de P.R. en Sevilla, España. Colecciones: Museo UPR, ICP, Compañía de Turismo P.R., Museo de Arte Contemporáneo de P.R. y MAP de P.R.

Esteban VICENTE

(Turégano, Segovia, España 1903-Nueva York, EEUU 2001) Pintor

Estudios y trayectoria Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España. 1929: Se traslada a París, tomando contacto con Picasso, Dufy y Max Ernst. 1936: Se instala en Nueva York. 1940: Se nacionaliza estadounidense. Exposiciones De Kooning, E. “Vicente paints a collage”, Art News, 1953; Esteban Vicente: obra reciente, cat. Madrid, Gal. Theo, 1988; Esteban Vicente, cat., Zaragoza, Ibercaja, 1990; Esteban Vicente, cat., Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, 1990; Steitz, W., Esteban Vicente Paintings, Collages, Drawings, cat., The Art Museum, Princeton University, 1966; Suro, D., “La Pintura en Nueva York: Esteban Vicente, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1957; Todolí, V., y Seseña, N., (eds.), Esteban Vicente: pinturas y collages 1925-1985, cat., Madrid, Fundd. Banco Exterior, 1987.

Julio ZACHRISSON

(Ciudad de Panamá, Panamá, 1928) Pintor, grabador, dibujante

Estudios y trayectoria 1953 y 1959 en el Instituto de Bellas Artes de la ciudad de México, donde realiza sus primeras exposiciones y vive las polémicas entre los muralistas y los abanderados de una búsqueda de formas nuevas. Su postura conciliadora le permite asimilar lo positivo de cada visión, estimulado por el movimiento creativo renovador que empezaba a surgir al calor de la discusión. En 1959 viaja a Europa, y en 1960 trabaja en los talleres de la Academia Pietro Vannucci, en Italia. Exposiciones individuales (selección) 2002-2003: Diputación Provincial de Jaén. 2000-2001: Fundación Eberhard Schlotter, Altea, Alicante. 1998-1999: The Godwing-Ternbach Museum. Queens College, New York. 1996-1997: Sala de la Corona de Aragón, Zaragoza. Sala Zuloaga, Fuendetodos, Zaragoza. 1992-1993: Caja Provincial de Ahorros, Córdoba. Museo de Arte Contemporáneo, Panamá. 1988-1989: Galería Mácula, Alicante. 1986-1987: Caja de Ahorros Municipal, Vigo. 1984-1985: Universidad de Santiago de Compostela. 1982-1983: Galería Tórculo, Madrid. Galería Arteconsult, Panamá. Galería Tórculo, Madrid. 1980-1981: Museo de Bellas Artes,

Santander. 1978-1979: Instituto Nacional de Cultura, Panamá. Exposiciones Colectivas: 2000-2001: Panamá Contemporáneo, Instituto Italo-Latinoamericano Roma. Casa de América, Madrid. Museo Arte Contemporáneo, Panamá. 1998-1999: II Trienal de Arte Gráfico Estampa Contemporánea, Gijón, Asturias. Cross Currents, Painting from Panamá, Americas Society Art Gallery, New York. Exposición Artes Plásticas de América Latina y Caribe, Unesco, París. 1996-1997: El Objeto del Arte, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. 1994-1995: Maestros Grabadores, Fuendetodos, Zaragoza. 1992-1993: Premio Internacional de Pintura Ybarra, Sevilla. X Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes 1990-1991: El Arte de los 60, Madrid. IX Bienal de San Juan, Puerto Rico. Premios (selección): 1996: Premio Grabado Aragón Goya, Gobierno de Aragón, Zaragoza. 1993: Premio Concurso Nacional de Grabado, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Nota:

Las biografías fueron obtenidas del libro *Puerto Rico. Arte e Identidad*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, editado por la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, recopiladas por Flavia Marichal Lugo, curadora del Museo de Arqueología Arte e Historia de la Universidad de Puerto Rico y del Directorio de artistas del Museo de Arte de Puerto Rico (actualización), excepto la del artista español Esteban Vicente tomada del libro *Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1995; la de los artistas Julio Zachrisson, Omar Rayo y José Luis Cuevas obtenidas de sus páginas web y la de Arthur Luiz Piza del catálogo *Arthur Luiz Piza: Exposición Homenaje*, XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, 1998 y de la página web de la Galería Raquel Arnaud.

XIII.VII. RESUMEN DE LA MEMORIA DEL PROYECTO EN INGLÉS Y EN ESPAÑOL

XIII.VII. SUMMARY OF THE PROJECT IN ENGLISH

The chameleonic art of Marcos Irizarry, between European Informalism and American Abstraction (1950-1970)

Marcos Irizarry (Mayagüez, Puerto Rico 1936-San Juan, Puerto Rico 1995) is one of the most influential Puerto Rican abstract artist. His abstract paintings and graphic work were not only significant in Puerto Rico but also in Spain. The purpose of this investigation is the comprehensive study and analysis of Marcos Irizarry's work.

This investigation is important and essential as a contribution to Puerto Rican art history and to attain a greater understanding of abstraction and fine art in the suggested decades. The study will also expand the concept of Puerto Rican art and will help to gain a better understanding of the Marcos Irizarry's work, ascribing the value and importance it has in history. Moreover, it is important to point out that this is a difficult task given that works and writings about this theme are limited.

The fundamental hypothesis of this thesis is that the work of the Puerto Rican artist, Marcos Irizarry, it possesses characteristics, aesthetic, concepts and features that are stipulated by both, the European-Spanish Informalism and the American-Puerto Rican Abstraction. It was concluded that the work takes on a different character if it is seen as part of the Spanish post-war aesthetic process or whether it falls within the scope of Puerto Rican art. Not only does his work obtains different

meanings but it has influence and importance in both context. Therefore, even today, his work has a dialogue with contemporary theories in the international context.

The interdisciplinary methodology of this research is scientific-chronological and uses the analogue hermeneutics as an exercise in interpretation to decipher the different meanings. Therefore, when analysing the work and the texts of Marcos Irizarry and other artists, several interpretations are presented: his work in different contexts, as well as different views of critics and theorists on a specific theme in order to support the hypotheses and try to decipher the intention of the artist through his work and texts. At the same time, this thesis expects to generate further discussion, research, and a better understanding of the work of Puerto Rican artist Marcos Irizarry, making it a contribution to the history of Puerto Rican and Spanish art.

In the search for bibliographical sources, it was essential to collect, catalogue and document all the texts, writings, exhibition brochures and catalogues, interviews, thesis and reviews of the artist for further study and research of this period. Moreover, the catalogued list of Irizarry's work for each period is included with the technical factsheet for each work. This catalogued list served as a starting point to identify his work and later on to do the analysis and comparative study.

In order to analyse the work of Marcos Irizarry, I considered the development of Informalism and Abstraction in Spain and in Puerto Rico. Irizarry participated in the gestation of both movements at different work places. In Puerto Rico, abstract art developed as a symbol of rupture with the past by proposing opening up Puerto Rican art to the currents of international avant-garde movement. In Spain, the informalist movement came up late in comparison to the rest of Europe and the United States. Making abstract art in the late fifties in Spain was, more than adopting an aesthetic posture,

taking a political stance against the regime that favoured an academic art that exalted national values. The theme of Informalism and Abstraction is relevant in the present to be located as an element of study in a specific cultural moment, in the context of the work of Marcos Irizarry and the study period, but no less significant for the course of the history of art in Spain and in Puerto Rico.

Furthermore, this research sought to review the historiography, the printed press and the art critiques that were censored in Puerto Rican art, especially the ones related to abstract art in order to get to the causes of the problem. When one gets deeper revision of literature, the texts and essays lead to the conclusion that there is a serious problem of misrepresentation and poor construction of the story that affects the development and future historical references. The problem is that in the historiography and criticism in Puerto Rico, trying to seek a nationalist conception of art that only certain art (figurative) is considered as a “Puerto Rican Art” or that can account for what is Puerto Rican. It has been shown that it is wrong and exclusive limiting criticism and the need to respect artistic freedom is emphasized as it is openness to foreign influences and knowledge of the international art scene.

Puerto Rico is one of the few "neo-colonies" that still exist in the early twenty-first century, as demonstrated (chapters V and VI), still dragging the same out-dated definitions of what it means to be Puerto Rican, at a time when several identity theories are discussed. It proved to be wrong that abstraction is seen as a foreign movement, which comes only from US, and that Puerto Rican abstract artists gave up their roots and surrendered to a dominant country. It is clearly that abstraction, being an activity done in a precise historical time and space, cannot be approached as a timeless or ahistorical experience. In this thesis, they were considered poscolonial theories like

Homi Bhabha and Nestor Garcia Cancliani, also the life and work of Irizarry served as answers these theories and thesis proposed by Juan Flores on "remesas culturales" .

The main theme of this study responds to the aesthetic and formal approaches that the work of Marcos Irizarry demonstrates in a chronological and periodical way. This allows it to have a deeper contextual approach when seen from different points of view. This writing shows that the work of Marcos Irizarry is chameleonic as stated in the title of this thesis. The chameleon in the work of Irizarry is revealed both in the contexts in which travels, "two creative routes" (Barradas, 1987, p. 6), and the forms that occupy the series. After analyzing the Marcos Irizarry's graphic work carefully we can conclude that distinctive features of both contexts are appreciated. The work has the mimetic quality as distinct character, and acquires different meanings if analysed as part of the European Informalism of the fifties and sixties or in the American context.

In the Spanish and European context, the work of Irizarry is inserted strongly into the forefront of the time; whereas in the context of American abstraction can work closer to the Latin American and North American currents that Puerto Rican graphic art. Irizarry was an avant-garde and transgressive artist in his country, Puerto Rico, because he was one of the first exponents who presented an abstract, extensive and powerful graphical proposal.

This study explains how his work goes from figurative style rooted in expressionism, understood as a reinterpretation of Goya's graphic work which was the reference many Spanish artists of his time had, to an abstract style where the figures start taking over the space becoming independent elements. The formal elements acquire a central role with references of the Neofigurative movement, which emerged around that time, and of landscape. The result is an organic abstraction

that later on became more geometric without completely getting rid of the organic trait that defines Irizarry's work. The evolution observed in his work demonstrates the artist's interest in the work of other Latin American and European contemporary abstract artists. The fact that Irizarry used serial methods to create his work by repeating ideas and concepts, explains and corroborates this formal evolution. Eventually he mastered a style of his own that proves it as a genuine organic evolution.

Through the interpretation and comparative study, it has tried to bring new perspectives to achieve a better understanding and definition of their work. It is imperative to note that most of his career develops in Spain. Although Irizarry kept traveling and visiting Puerto Rico, his time training and venture into printmaking and etching technique it takes place in Madrid. Even through Irizarry is found between two worlds, he participates in a number of artistic movements and gets a broader and more critical of what happens simultaneously in both continents vision. Irizarry's work continued a parallel course and evolution of two visions, two worlds and two different cultures, which seem to condition the union between the geometric and the organic, and the game between positive and negative. We could say, then, that the work is "bimórfico" (bimorph), both in structure and personality. The bimorph term defines this duality in the Irizarry's work: parallelism between the geometric and the organic, and the dual background as evidenced by the intrinsic features of the work and the artist's life. Furthermore, it is amazing how Irizarry manages to unite two forms that are apparently contradictory, but combines harmoniously and coherently.

In the mid-60s there is a change in the work of Irizarry. They will deform and he will pay more attention to formal aspects and shapes, texture and forms by themselves, removing all reference to anecdotal, where *Heads* series (1966-67) arises. This series has direct references to works of Spanish informality, especially the group El Paso, located within the Spanish context.

In reference to landscape, in this case the Aragonese countryside, although abstracted, Irizarry works *Geological structures* and *Geo-structures* series (1967). Following that, the *Hummingbird* Series (1970) comes to pure abstraction that was classified as a geometric abstraction. The series *C'an Covas* (1972), *Mural* (1974), *Rhythm* (1974), *Bustar Viejo* (1976-1977) and *Cut Forms* (1980-81), in addition to the series that has reached the pure abstraction which employs etching and embossing, they are series in which the artist will explore different variations of the same formal elements, the demarcation and defining black line remains of one series to another framing varied forms, geometric and organic and playing brilliantly with the negative and positive. In this period you can see relationships in both the American abstract context as the Spanish informalism. Organic in the work of Irizarry could have references to the work of Puerto Ricans abstract artists like Hernandez Cruz and Dirube. Although the work of Irizarry predominant use of black or minimal color palette are different in these artists. Irizarry incorporates mauve, brown and silver to black and white. On the other hand their forms and compositions have references of Miro's work and certain other European artists.

To conclude his extensive graphic work analysed the *Mediterranean* series and *Figuras en la playa*, where Irizarry reaches its maximum graphic expression. Many critics consider it one of the best artist, culminates his graphic work. In *Mediterranean*, using the technique of sugar and incorporates full color, Irizarry find more innovation in the middle, summarizing all the previous work and predicts his next painting.

The study focused on the references, influences and contributions of Marcos Irizarry throughout his work and his career. For this was the revision the work of artists, starting with Goya and the Black Spain period, Julio Zachrisson of Panama, El Paso group, especially, Saura and Millares, some

Latin American contemporary artists and some of the group's "Way out" with whom Irizarry worked, exhibited and had a close relationship. All these influences contributed and enriched Irizarry's work and stood at the forefront of the times, both in Europe and America.

Marcos Irizarry is a master engraver, who placed engraving etching in an important position in Puerto Rico, leading to a boom in the island and also, in Spain. Irizarry took the medium to its fullest, besides working the different techniques in the metal, he experimented with new forms, he worked relief or embossed, making incisions in the metal to create different effects. Then stamped embossing, creating white on white in the paper, on the *Hummingbird Series* (1970) which shows a very current and contemporary work. In addition, he worked modular and multiple prints in his *Mural's* series (1974), to create monumental prints, large format, rarely seen at that time in that technique and subsequently, mixed traditional techniques with collage, showing his artistic ability to integrate techniques, forms and elements; their need to evolve and experiment; become clear his creative freedom. Marcos Irizarry is a master of engraving and painting, with a singular vision, great creativity and sensitivity, possessor of a free and restless spirit... as his works prove it.

XIII.VII. RESUMEN DE LA MEMORIA DEL PROYECTO EN ESPAÑOL

El arte camaleónico de Marcos Irizarry: entre el informalismo europeo y la abstracción americana (1950-1970)

Marcos Irizarry (Mayagüez, Puerto Rico 1936-San Juan, Puerto Rico 1995) es uno de los artistas plásticos puertorriqueños más destacados e influyentes que creó una de las obras gráficas y

pictóricas abstractas más significativas en Puerto Rico y España. La presente investigación tiene como objetivo el estudio y análisis de la obra de Marcos Irizarry.

El estudio de la obra de Marcos Irizarry es importante, ya que los trabajos y escritos realizados tanto en Puerto Rico como en España son limitados, y mayormente se basan en el contexto puertorriqueño. El objetivo de esta investigación es contribuir a la historia del arte de Puerto Rico, de modo que se fomente el estudio, y se logre un mayor entendimiento de la abstracción y de la extensa obra gráfica del artista puertorriqueño Marcos Irizarry, sobre todo el que se dio durante las décadas sugeridas y mostrar su trascendencia, su gran legado, su amplio alcance y reafirmar su carácter universal.

La hipótesis fundamental de este trabajo se basa en que la obra del artista puertorriqueño, Marcos Irizarry posee características, estéticas, conceptos y rasgos que pueden responder a las estipuladas tanto por el informalismo europeo-español o por la abstracción americana-puertorriqueña. Se concluyó que la obra gráfica realizada entre finales de los cincuenta hasta finales de los setenta, cobra carácter distinto si se ve como parte del proceso estético español de la posguerra o si se la sitúa en el ámbito del arte puertorriqueño. Además, adquiere distintos significados, tiene un amplio alcance e importancia en ambos contextos y todavía en la actualidad dialoga con las teorías contemporáneas en el contexto internacional.

La metodología interdisciplinar es de carácter científica–cronológica y se utiliza la hermenéutica analógica como ejercicio de interpretación para descifrar los distintos significados. Cuando se interpreta la obra y los textos de Marcos Irizarry y otros artistas, se presentan varias interpretaciones: la obra en distintos contextos, como también los distintos puntos de vista de

críticos y teóricos sobre un mismo tema para fundamentar las hipótesis e intentar descifrar la intención del artista a través de su obra y de los textos. Al mismo tiempo la tesis espera generar nuevos debates, otras líneas de investigación y lograr un mejor entendimiento de la obra del artista puertorriqueño Marcos Irizarry, y que sea una aportación a la historia del arte puertorriqueño y español.

En la búsqueda de fuentes bibliográficas, fue esencial recopilar, catalogar y documentar todo los textos, escritos, catálogos, entrevistas, tesis y reseñas del artista para futuros estudios e investigaciones de este periodo. Además se incluye la catalogación de la obra de Irizarry por periodos, con la ficha técnica de cada obra. Este catálogo sirvió como punto de partida para reconocer la obra y para posteriormente realizar el análisis y el estudio comparativo.

Para poder analizar la obra de Marcos Irizarry se realizó un análisis del desarrollo del informalismo y la abstracción tanto en España como en Puerto Rico. Situando su obra dentro de esos movimientos, ya que Irizarry participó de la gestación de ambos. Las primeras manifestaciones de arte abstracto en Puerto Rico surgen hace alrededor de cincuenta y cinco años. Éste fue el momento de apertura cultural a las tendencias internacionales del arte moderno. El interés por la abstracción, nos lleva a investigar y a estudiar los orígenes de ésta, especialmente el movimiento abstracto puertorriqueño, cuya tradición no es tan fuerte como el movimiento español. En España, el movimiento informalista fue tardío en comparación con el resto de Europa y Estados Unidos. Hacer arte abstracto a finales de los cincuenta, en España, era más que adoptar una estética, era tomar una postura política, en contra del régimen que lo que buscaba era un arte academicista que exaltara los valores nacionales. La temática del informalismo y la abstracción tiene relevancia en el presente por estar ubicada como un elemento de estudio en un momento cultural específico, en el contexto de la

obra de Marcos Irizarry y el periodo del estudio, pero no deja de ser significativa para el transcurso de la historia del arte tanto en España como en Puerto Rico.

Por otro lado, esta investigación procuró revisar la historiografía, la prensa y la crítica de arte puertorriqueña censuradas, y en especial lo relacionado al arte abstracto, para llegar a las causas del problema. Indagando en los textos y ensayos revisados, concluimos que existe un serio problema de tergiversación y mala construcción de la historia que afecta el desarrollo y las referencias históricas futuras. El problema radica en que en la historiografía y la crítica en Puerto Rico, tratan de buscarle al arte una concepción nacionalista, que solo cierto arte (el figurativo) es considerado como puertorriqueño o que puede dar razón de lo que es puertorriqueño. Se ha demostrado que es un error la crítica limitante y excluyente, y se enfatiza la necesidad de que se respete la libertad artística, la apertura al exterior y el conocimiento del panorama artístico internacional.

Puerto Rico es una de las pocas “neocolonias” que todavía perduran a comienzos del siglo XXI y como quedó demostrado a lo largo del estudio, todavía arrastra las mismas definiciones obsoletas de lo que se supone ser puertorriqueño, o de la(s) identidad(es), en un momento en que se debaten varias teorías identitarias. Se demostró que es erróneo que la abstracción se entienda como un lenguaje foráneo, que procede sólo de EEUU, y que los artistas abstractos puertorriqueños renuncian a sus raíces y se rinden al país dominante. Claramente se prueba que la abstracción, por ser una actividad hecha en un tiempo y espacio histórico precisos, no puede ser abordada como una experiencia atemporal o ahistórica. Se deduce entonces, que la abstracción al ser un lenguaje universal, puede ser creada también en el contexto puertorriqueño. En esta tesis, se tomaron en cuenta teorías poscoloniales como la de Homi Bhabha y de Néstor García Cancliani, asimismo, se

atiende la vida y la obra de Irizarry según responde a estas teorías y a la tesis que propone Juan Flores sobre las “remesas culturales”.

Como tema principal, el estudio responde a los planteamientos estéticos y formales que la obra de Marcos Irizarry va demostrando de manera cronológica y periódica para profundizar en lo contextual desde distintos puntos de vistas y como la obra en momentos tomaba más sentido dentro del contexto español-europeo y en otros del contexto puertorriqueño-americano, por esto se dice y se demuestra que la obra de Marcos Irizarry es camaleónica como lo estipula el título. Lo camaleónico en la obra de Irizarry se revela tanto en los contextos donde transita, “dos rutas creativas” (Barradas, 1987, p.6), como en las formas que ocupan las series. Luego de analizar la obra gráfica de Marcos Irizarry con detenimiento podemos concluir que se aprecian rasgos distintivos de ambos contextos. La obra posee la cualidad mimética ya que adquiere carácter distinto y diversos significados si se analiza como parte del informalismo europeo de las décadas del cincuenta y sesenta o si se sitúa en el contexto americano.

En el contexto español y europeo, la obra de Irizarry se inserta con mucha fuerza en la vanguardia de la época; mientras que en el contexto de la abstracción americana la obra se acerca más a las corrientes del arte gráfico latinoamericano y norteamericano que puertorriqueño. Irizarry fue un vanguardista y un artista transgresor en su país, Puerto Rico, ya que, como se ha mencionado, fue de los primeros exponentes que presentó una propuesta gráfica abstracta, extensa y potente.

En esta investigación, se descubre cómo la obra de Irizarry pasa de una figuración anclada en el expresionismo —entendida como una relectura de la gráfica de Goya, misma referencia que tuvieron artistas españoles de su época— a una semiabstracción expresionista. Los elementos formales

adquieren un rol protagónico, con referencias del movimiento Neofigurativo que se gestó en esa época y con referencias del paisaje. El resultado es una abstracción orgánica, que más tarde adquiere rasgos geométricos sin abandonar el rasgo orgánico tan característico de Irizarry. Esta evolución en la obra demuestra el interés de Irizarry por artistas contemporáneos latinoamericanos, norteamericanos y europeos, que practican la abstracción. Al Irizarry trabajar su obra de manera serial, corrobora y explica esta evolución formal, la repetición de sus ideas y conceptos a través de sus series. En esta metodología se observa una evolución y transformación clara, cómo de una serie a otra los elementos estéticos evolucionan a su máxima expresión.

Es imprescindible tener en cuenta que la mayoría de su trayectoria se desarrolla en España. Aunque Irizarry se mantiene viajando y visita consecuentemente Puerto Rico, su época de formación y de incursión en el grabado y en la técnica del aguafuerte ocurre en Madrid. Al Irizarry encontrarse entre dos mundos, dos países, participa de un sinnúmero de movimientos artísticos y obtiene una visión más amplia y crítica de lo que acontece simultáneamente en los dos continentes. La obra de Irizarry siguió, paralelamente, el curso y evolución de dos visiones, dos mundos y dos culturas diversas, lo que parecería condicionar la unión entre lo geométrico y lo orgánico, y el juego entre los positivos y los negativos. Podríamos decir, entonces, que la obra de Irizarry es bimórfica, tanto en estructura como en personalidad. El término bimórfico se adjudica para definir esa dualidad existente en la obra de Irizarry: tanto desde una mirada estilística, el paralelismo entre lo geométrico y lo orgánico, y el doble contexto que se evidencia en los rasgos más intrínsecos de la obra y la vida del artista. Además, es asombroso como Irizarry logra unir dos formas que en apariencia son contradictorias, pero las combina armoniosa y coherentemente.

A mediados de los años sesenta ocurre un cambio en la obra de Irizarry, sus figuras comienzan a abstraerse, las va deformando y le va dando más atención a los aspectos formales, a la textura y las formas por si mismas, quitando toda referencia y parte anecdótica, donde surge la serie *Cabezas*. Esta serie tiene referencias directas de obras del informalismo español, en especial de los integrantes del grupo El Paso y se puede situar dentro del contexto español.

Todavía con referencias del paisaje y en este caso del paisaje aragonés, aunque ya abstraído, Irizarry trabaja las series *Estructuras geológicas* y *Geo-estructuras*. En la siguiente, la *Serie Colibrí* de 1970, llega a la abstracción pura que se catalogó como una abstracción geométrica. Las series: *C'an Covas* (1972), *Mural* (1974), *Rítmica* (1974) *Bustar Viejo* (1976-77) y *Formas recortadas* (1980-81), además de ser las series en las que ha alcanzado la abstracción pura en donde emplea el aguafuerte y relieve, son series donde el artista va explorando distintas variaciones de los mismos elementos formales, la línea negra demarcadora y definidora se mantiene de una serie a otra enmarcando formas variadas, entre geométricas y orgánicas y jugando magistralmente con los negativos y positivos. En este periodo se pueden ver relaciones tanto en el contexto abstracto americano como del informalismo español. Lo orgánico en la obra de Irizarry podría tener referencias con la obra de artistas abstractos puertorriqueños como Hernández Cruz y Dirube, aunque en la obra de Irizarry predomina el uso del negro o una paleta de color mínima a diferencia de estos artistas, si lo acerca a los informalistas. Por otro lado sus formas y sus composiciones tienen referencias de la obra de Miró y de otros artistas geométricos europeos.

Para concluir con su extensa obra gráfica se analizó las series *Mediterránea* y *Figuras en la playa* en la que Irizarry llega a su máxima expresión gráfica. Muchos críticos la consideran una de las mejores y con ella el artista culmina su labor gráfica. En *Mediterránea*, utiliza la técnica del azúcar

e incorpora de lleno el color, y en la que introduce una mayor innovación en el medio, resume todo el trabajo anterior y pronostica su siguiente obra pictórica.

En este estudio también se incluyó un análisis de las referencias, influencias y aportaciones de Marcos Irizarry a lo largo de su obra y de su carrera artística. Para ello, se revisó el trabajo de diversos exponentes, comenzando por Goya y la época de la España Negra; el panameño Julio Zachrisson; el japonés Mitsuo Miura; el grupo *El Paso*, en especial, Saura y Millares; así como varios artistas contemporáneos latinoamericanos, entre los que se encuentra Arthur Luiz Piza y algunos integrantes del grupo del *Way out* puertorriqueño con quienes Irizarry, trabajó, expuso y tuvo una cercana relación. Todas estas referencias aportaron y enriquecieron el trabajo de Irizarry y lo situaron en la vanguardia del momento, tanto en Europa como en América.

Marcos Irizarry es un maestro del grabado, además de situar el grabado del aguafuerte en una posición importante, rescató y propició el auge en Puerto Rico y en España. Irizarry llevó el medio a su máxima expresión, además de trabajar las distintas técnicas en el metal, experimentó con nuevas formas, trabajó el relieve o gofrados, haciendo incisiones en el metal para crear distintos efectos, luego estampó el gofrado, creando el blanco sobre blanco del papel, en la *Serie Colibrí* de 1970, en la que muestra una obra muy actual y contemporánea. En adición, trabajó el grabado modular y múltiple en su serie *Mural* de 1974, para crear grabados monumentales, de gran formato, poco vistos en esa época en esa técnica y posteriormente, mezcló las técnicas tradicionales con el collage, demostrando su capacidad artística de integrar técnicas, formas y elementos; su necesidad de evolucionar y de experimentar; quedando de manifiesto su libertad creadora. Marcos Irizarry es un maestro del grabado y de la pintura, con una visión singular, una gran creatividad y sensibilidad, poseedor de un espíritu libre e inquieto...como sus obras lo demuestran.