



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
División de Estudios de Posgrado

---

**Lorenzo Homar**  
Exponente Ejemplar de la Gráfica  
Contemporánea en Puerto Rico

---

## **TESIS**

Que para obtener el grado de:

**MAESTRIA EN ARTES VISUALES  
ORIENTACION EN PINTURA**

**P R E S E N T A :**  
Juan D. Cupeles Cintrón

---

Director de tesis:  
Daniel Manzano Aguila

Asesores:  
Juan Antonio Madrid Vargas  
José De Santiago Silva



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DATOS BIOGRAFICOS



Juan David Cupeles Cintrón nació en San Germán, Puerto Rico, el 29 de diciembre de 1946. Cursó sus primeros estudios en su pueblo natal. Durante sus años escolares se destacó como líder de su clase. Le gustaba participar en todo tipo de actividad, principalmente las relacionadas con arte. Mientras estudiaba la escuela superior obtuvo el primer premio en un certamen de pintura con la obra "Paisaje Marino". En la graduación de cuarto año de la escuela superior obtuvo una medalla como el estudiante más cooperador de la clase y además un reconocimiento público

por la decoración de la escenografía del teatro donde se llevó a cabo la graduación de su clase, la cual estuvo bajo su dirección.

Ingresó en 1966 al Departamento de Bellas Artes de la Universidad Católica de Ponce. Estando en la Universidad, en 1967 organizó y fue presidente de un Club de Arte. Participó en una serie de exposiciones colectivas. En 1968 participó en la Bienal de Pintura para Artistas jóvenes, que se llevó a cabo en Ibiza, España. También participó activamente en varias exposiciones colectivas que organizó el Círculo de Recreo, tanto en sus facilidades como en la alcaldía de San Germán en el 1969 y 1970.

Organizó su primera exposición individual aún siendo estudiante universitario. La exposición se llevó a cabo en la Galería de Arte del Centro de Estudiantes de la Universidad Interamericana, Recinto de San Germán, en 1971. También en este mismo año comenzó a trabajar en la Escuela de Artes Plásticas Lucchetti del Departamento de Instrucción Pública en Santurce, Puerto Rico.

En el 1974 se convirtió en el primer puertorriqueño becado para ir a estudiar a la U.N.A.M. México, una maestría en Arte. En México participó en una gran variedad de exposiciones de grabado y pintura que recorrieron parte de la República.

Al regresar a Puerto Rico en el año 1976 realizó una serie de exposiciones en el pueblo de San Germán, tituladas "El Arte Llega al Pueblo". Esta serie de exposiciones se llevaron a cabo en las canchas de las urbanizaciones y parcelas más pobladas del pueblo. Estas exposiciones continuaron llevándose a cabo por diferentes pueblos de la isla hasta llegar a las galerías y universidades del área metropolitana.

Como resultado de la buena acogida de estas exposiciones fue invitado al programa de televisión "Conozca a Nuestros Artistas", que se transmitía por la WIPR. Ha trabajado como profesor de arte en el Departamento de Humanidades de la Universidad Interamericana y el Colegio Universitario del Turabo en Caguas, Puerto Rico.

En los últimos años ha cultivado el género poético y literario como la crítica artística habiéndose publicado algunos de sus artículos en la prensa de Puerto Rico y en México. Ha colaborado con instituciones cooperativistas y municipales desarrollando talleres de arte en pro de la juventud puertorriqueña. Como parte de esta actividad tan destacada en los últimos años, en el 1984 se le ofreció público reconocimiento junto a otros profesionales en su campo, tanto por el Cub Sangermeño como por la clase graduanda de la Escuela de Artes Visuales Lucchetti, hoy Escuela Central de Bellas Artes.

Su gran interés por el desarrollo del Arte le ha llevado a continuar estudios avanzados en educación artística en México.

## INDICE

	Pág.
<b>RECONOCIMIENTO</b> .....	<b>13</b>
<b>CRONOLOGIA DE LORENZO HOMAR</b> .....	<b>17</b>
<b>INTRODUCCION</b> .....	<b>21</b>
<b>CAPITULO I</b> .....	<b>25</b>
<b>ANTECEDENTES Y PROCESO HISTORICO DE LA GRAFICA PUERTORRIQUEÑA</b>	
El Lenguaje de la Gráfica .....	27
Relación de la Gráfica en el Medio Ambiente y su Función Social .....	35
Taller de Gráfica de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) .....	43
Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) .....	57
Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) .....	67

	Pág.
<b>CAPITULO II</b> .....	<b>75</b>
<b>LORENZO HOMAR: EXPONENTE EJEMPLAR DE LA GRAFICA CONTEMPORANEA EN PUERTO RICO</b>	
<b>Desarrollo Pictórico</b> .....	<b>77</b>
<b>Desarrollo Gráfico</b> .....	<b>103</b>
<b>Linóleo</b> .....	<b>106</b>
<b>Xilografía</b> .....	<b>134</b>
<b>Carteles/Serigrafía</b> .....	<b>140</b>
<b>Trascendencia de Lorenzo Homar a Nivel     Internacional</b> .....	<b>166</b>
<b>Resumen</b> .....	<b>167</b>
<b>CAPITULO III</b> .....	<b>169</b>
<b>Conclusión</b> .....	<b>171</b>
<b>INDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	<b>175</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>177</b>



1. Autoriérato 1974-Serigrafia



1. Autoritratto 1974-Serigrafia

## **CRONOLOGIA DE LORENZO HOMAR**

- 1913** Nace en Puerta de Tierra, San Juan, Puerto Rico, segundo de cuatro hijos varones.
- 1928** Familia emigra a Nueva York; ya ha desarrollado interés por el dibujo y la pintura, además de afición a la gimnasia, el boxeo y los clavados.
- 1930** Trabaja en almacén de tejidos que lo expone al mundo del diseño.
- 1931** Contacto con Reginald Marsh, quien lo estimula a estudiar arte y lo expone al arte contemporáneo. Toma clases en el "Art Students' League".
- 1936** Comienza su trabajo acrobático hacia una profesión en vaudeville. Más tarde trabaja en funciones con algunas de las grandes bandas de "swing" en Nueva York.
- 1937** Ingresa a Cartier como aprendiz de diseñador. Más tarde como diseñador de joyas.
- 1940** Comienza estudios formales de arte en Pratt Institute.
- 1942** Sirve en el ejército, frente del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial. Sus dibujos de combate y caricaturas aparecen en *Yank*, *Infantry Journal*, *Bell Syndicate*, *EEUU* y *El Mundo* en San Juan, P. R.

- 1946 Regresa a trabajar en Cartier, después de haber participado en la Segunda Guerra Mundial. Estudia en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn.
- 1950 Regresa a Puerto Rico. Celebra Exposición en el Ateneo Puertorriqueño y con José A. Torres Martínó, Félix Rodríguez Báez y Rafael Tufiño funda el Centro de Arte Puertorriqueño.
- 1951 Comienza a trabajar en la División de Educación de la Comunidad. Al próximo año es nombrado director del Taller de Gráfica de dicha entidad.
- 1956 Becado por la Fundación Guggenheim se traslada a Nueva York.
- 1957 Regresa a Puerto Rico a organizar y dirigir (hasta 1973) el Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En este taller-escuela se entrenaron los más distinguidos artistas gráficos de la nueva generación.
- 1958 Participó en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en Ciudad México, junto a otros compañeros de DIVEDCO.
- 1960 Y participó en la Exposición Internacional de Carteles celebrada en Ontario, Canadá, y a la que concurren 44 países. En ésta fueron seleccionadas siete carteles, ocupando así el segundo lugar en el orden de aportaciones a la exposición por individuos. Celebra importante exposición en el Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- 1965 Premio en la Bienal del Libro de Leipzig por su Unicornio en la Isla.
- 1966 Mención de mérito Typomundus 20, Stuttgart. Diseña y ejecuta dos murales en la Piscina Olímpica de San Juan.

- 1967 Viaje de estudios sabáticos a Europa donde estudia diseños de libros, caligrafía y talla de inscripciones en piedra.
- 1970 Contribuye a la organización de la Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano. Exposición de Honor de José Clemente Orozco y Lorenzo Homar en la Bienal.
- 1971 Premio en la Bienal de Ilustraciones de Libros de Niños de Bratislava, Checoslovaquia. Exposición en el Museo La Tertulia, Cali, Colombia.
- 1973 Renuncia al Instituto de Cultura Puertorriqueña para crear su propio taller. Comienza a experimentar con esmaltes.
- 1974 Diseña símbolos, carteles y medallas para los VIII Juegos Panamericanos en San Juan, Puerto Rico, 1979.
- 1975 Regresa a Colombia invitado a dirigir y ejecutar el Primer Portafolio de Serigrafías del Museo La Tertulia. Entrena a los artistas colombianos en el arte de la serigrafía.
- 1976 Viajó a Cuba como delegado al Congreso de Artes Plásticas de la Habana. Es invitado por el gobierno cubano a establecer taller de serigrafía.
- 1978 Celebró retrospectiva de toda su obra artística en el Museo de Arte de Ponce y en el Recinto Universitario del Colegio de Artes Mecánicas de Mayaguez, finalizando en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en la ciudad capital de San Juan.
- 1979 Participó en Exposiciones de Carteles de Puerto Rico como parte de las actividades del Día de la Solidaridad y Apoyo a la Independencia de Puerto Rico, celebrada en Ciudad de México.

- 1980 Realiza la serigrafía artística de la serie de bailarinas Alicia, en homenaje a la bailarina cubana, Alicia Alonso.
- 1981 Representó la serigrafía Homenaje Taller de Histriones 1971-81 (cartel).
- 1982 Representó la serigrafía Sacrificio Frente a la Torre dramatizando el asesinato de dos jóvenes independentistas en el Cerro Maravilla en 1978, llevado a cabo por sectores de ultraderecha dentro de las fuerzas policiales gubernamentales.
- 1983 Y realizó la exposición "Lorenzo Homar a Puerto Rican Master of Calligraphy and The Graphic Arts" en la Universidad de Princeton en New Jersey, Estados Unidos. Representó la serigrafía artística de la serie de bailarinas Alma y en la cual innovó con una nueva superficie conocida como "mylar", película de poliéster.
- 1985 Año muy fructífero en diseño y exposiciones. Realiza exposición Lorenzo Homar: Lettering, Posters, Prints en la Universidad de Connecticut, Estados Unidos. Diseña el cartel y participa con 85 obras aproximadamente en la Exposición El Cartel en Puerto Rico Museo—U.P.R. También diseñó el cartel anunciando El Festival Casals.
- 1986 El estudiante de arte en México, J. David Cupeles llevó una exposición de Cartel Puertorriqueños a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México. De 40 carteles 15 eran de Lorenzo Homar.

Nota: Parte de los datos de esta cronología han sido tomados del catálogo -Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar.- Editada por Marimar Benítez.

## INTRODUCCION

Todo intento de abordar la gráfica, puertorriqueña como objeto de estudio tendrá que escudriñar, por fuerza, los aportes de su máximo exponente: Lorenzo Homar. En este trabajo me propongo analizar la contribución cimera de este autor al movimiento de la gráfica en Puerto Rico y a su trascendencia internacional. De hecho, se le debe a Homar -y a otros artistas puertorriqueños tales como Rafael Tufiño, Carlos Raquel, José A. Torres Martínó, Antonio Martorrell y José R. Alicea -la difusión nacional e internacional de la gráfica puertorriqueña y su exaltación como una de las manifestaciones más representativas del arte puertorriqueño por su compromiso con los valores nacionales, con la expresión plástica y con la concepción estética.

**Lorenzo Homar** es un artista polifacético. Además de dominar las técnicas del grabado y del diseño escénico, posee las cualidades básicas que definen al artista integral: creatividad, dedicación y disciplina, condiciones que le permiten innovar sin desvirtuar la función original de la gráfica que tiene como fin la comunicación directa sin tomar caminos fáciles. Como artista de amplias miras, incursiona en el campo de la acrobacia, el diseño de joyas y la escenografía. Homar se comporta como joven ansioso de conocer y profundizar en cada trabajo, y procede con sentido de autocrítica. Su obra manifiesta la superación constante que resulta de un proceso de experimentación, investigación y paciente elaboración. Quizás ello sea consecuencia de las exigencias de su época y su medioambiente, hacia los años de 1930.

Entiendo que sólo la perseverancia puede nutrir la imaginación para continuar produciendo en el medio artístico. No han sido pocas las dificultades que han tenido que enfrentar los artistas de su momento. El arte del cartel recibió entonces el apoyo de agencias gubernamentales a través de la creación de talleres de artes gráficas como el de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) y el del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). Pero es la autogestión de los artistas plásticos, al incursionar en la gráfica como otro medio de expresión artística, lo que ha enriquecido más la cultura puertorriqueña.

No fue hasta el año de 1974 que Lorenzo Homar logró establecer su propio taller. Desde allí continuó la realización de una obra personal poniendo en práctica la experiencia acumulada mientras dirigió los Talleres de Gráfica de DIVEDCO y el ICP. Muchos artistas han sido sus discípulos, y muchos se han destacado en la gráfica; pero ninguno se ha mantenido fiel a su escuela, tomando luego rumbos independientes.

Contó Homar con la dirección, enseñanza e influencias de los mejores maestros y artistas de su época: los norteamericanos Ben Shahn y Arthur Osver, el húngaro Gabor Peterdi, el mexicano Rufino Tamayo y el acercamiento a la gráfica de los artistas del Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGP) a través de su compañero, Rafael Tufiño. No se puede obviar la influencia del trabajo de diseño de joyería en que se desempeñó, mientras residía, en sus años de juventud, en la ciudad de Nueva York. Allí cultivaría el género de la pintura a nivel personal --participando en competencias para pintores y exposiciones individuales y colectivas en galerías privadas y en el Museo de Arte de Brooklyn.

Situaciones y experiencias se iban conjugando en la formación del pintor, quien quedaría fascinado por los carteles y la temática social y estética de Ben Shahn y por el dominio del color en Rufino Tamayo. No hay duda de que a los grandes pintores les atrae el trabajo del cartel, en tanto este medio se presta para emplear los recursos formales de la pintura, con una mayor oportunidad de divulgación de la obra artística.

Lorenzo Homar ha recibido premios y reconocimientos por su realización destacada en el diseño e ilustración de libros, y en el género del cartel en prestigiosas bienales del mundo. Su obra ha trascendido los límites nacionales, dándose a conocer en América Latina, Europa y Estados Unidos, donde ha realizado exposiciones en importantes museos y galerías.

En este estudio me propongo demostrar cómo Lorenzo Homar ha logrado exaltar el cartel artístico puertorriqueño a su máxima expresión plástica, al conjugar todos los elementos de la pintura hasta integrar texto e imagen como ningún otro artista en nuestro país había logrado.

## **CAPITULO I**

# **ANTECEDENTES Y PROCESO HISTORICO DE LA GRAFICA PUERTORRIQUEÑA**

## EL LENGUAJE DE LA GRAFICA

La gráfica del cartel surge en el siglo XIX en Inglaterra pero es en Francia donde ocurre su verdadero desarrollo histórico como una necesidad comercial y social relacionada con la múltiple actividad cultural de la sociedad capitalista.<sup>1</sup> La escasez de especialistas en la técnica del cartel hizo que muchos pintores de caballete cultivaran el nuevo género. Posiblemente, los primeros carteles fueron producto de encargos, hasta que esta actividad les ocupó por completo.

Desde su nacimiento (1870), hasta los carteles de protesta de los años 60 y 70 de nuestro siglo, sería posible seguir la evolución del gusto artístico e incluso los estilos de vida de cada época en particular. La verdadera aportación al arte del cartel la inició Chéret.

"Jules Chéret (1836-1933) dibujaba directamente sus diseños en la piedra litográfica, devolviendo así a la litografía ese carácter de medio directo de creación que había tenido con Goya y otras figuras de comienzos de siglo. Desde entonces, la litografía se había utilizado en general simplemente como un procedimiento para reproducir otras formas de expresión artística. Pese a ello, en Francia se había conservado la tradición de la litografía aplicada a la ilustración de libros. Desde un punto de vista técnico, es posible trazar la evolución del cartel a través de la página impresa." <sup>2</sup>

1

J. Bornicoat, Los Carteles --Su Historia y Lenguaje, 1972, pp. 7-8

2

Ibidem.

El cartel o afiche es un medio para alcanzar un fin: vender una idea, una mercancía o cumplir el objetivo de concientizar al público en algún sentido. Desde el punto de vista psicológico, el cartel ejerce un factor determinante -- se proyecta de una manera sugestiva tratando de lograr que el contemplador reaccione a participar activamente en lo que se persigue. Es por eso que su impacto logrado a través de imagen y texto es indispensable que lo identifiquen afín con el mensaje -- de otra manera el cartel no lograría su propósito.

Ya a principios de siglo y como consecuencia de las necesidades de la época se diversifica su utilización. Se usa ampliamente en España para anunciar eventos culturales y sociales como obras de teatro y zarzuelas. Más adelante sirve como medio propagandístico del gobierno socialista republicano durante la Guerra Civil Española (1936-1939). En México se utiliza también con propósitos similares: anunciar corridas de toros y desarrollar una propaganda antifascista para la época de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Otros países que participan en esta guerra, como Alemania y Estados Unidos, hacen uso de este medio para su propaganda ideológica.

Sobre el nacimiento del cartel en Puerto Rico manifiesta el crítico español, Gaya Nuño:

"El cartel puertorriqueño ha nacido por generación espontánea, como Minerva de la cabeza de Júpiter, armada ya de todas las armas. Ninguna tradición isleña, antillana ni siquiera americana, ha propiciado su nacimiento. Aparece en el momento en que la escuela de pintura boricua constituye todo un renacimiento, desproporcionado en número de sus artistas con la población del Estado." <sup>3</sup>

Gaya Nuño emplea la metáfora para establecer la estrecha relación existente entre el cartel y la pintura, e identifica el cartel a su vez como medio independiente sustentado por sí mismo.

<sup>3</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, "Teoría y Elogio del Cartel Puertorriqueño", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Año V, Num. 17, octubre a diciembre 1962, p. 26.

Teresa Tió ofrece datos más específicos de los inicios del cartel en Puerto Rico:

"Desde los años treinta se tiene noticia de anuncios comerciales norteamericanos que serían extensión de los usados por los medios de publicidad en Estados Unidos. Suponemos, además, que la propaganda y orientación norteamericana durante la Gran Depresión llegara a Puerto Rico en forma de carteles. Pero lo fundamental es reconocer el inicio del cartel puertorriqueño, cuyo arranque ininterrumpido se constituye en el tiempo en tradición. Ese arranque se inicia en la década del Cuarenta." <sup>4</sup>

Sin embargo, son las agencias gubernamentales e instituciones educativas las que adoptarían el medio cartelístico ampliamente para difundir información y mensajes educativos. Por su naturaleza didáctica, la integración del texto y la imagen en estos carteles tenía que ser sencilla, clara e impactante pues los programas de estas agencias perseguían cambiar los valores y la conducta del pueblo, en su mayoría de la ruralía. Por lo mismo que en esa época el analfabetismo rural estaba generalizado, el cartel proveía gran alcance ya que el mensaje llegaría al menos a través de la imagen.

La función del cartel en Puerto Rico ha evolucionado desde el cartel comercial de los años 30, al cartel educativo hacia los años 50 y finalmente, al cartel cultural-social que se desarrolla posteriormente y hasta el presente. La proliferación de actividades socio-culturales desde la década del 50 ha brindado la oportunidad a nuestros artistas de desarrollar un cartel de amplio valor estético abordando la técnica serigráfica. Este cartel artístico es la consecuencia de la incursión de nuestros pintores en dicho medio explorando sus posibilidades plásticas. El factor económico en la utilización de materiales, la cualidad multiejemplar masiva y el limitado uso estético del color no serían ya los factores determinantes en la realización del cartel sino que ahora el objetivo es claramente alcanzar un fin estético y plástico.

<sup>4</sup>  
Teresa Tió, *Carteles Puertorriqueños*, 1984, p. 5

En el cartel se manifiesta una de las formas más directas de comunicación visual entre el artista y el contemplador. Se consolidan la imagen visual y el "letrismo"<sup>5</sup> que dependiendo de su forma y contenido, provocarán estímulos y reacciones y tiene por límite la imaginación. Su mensaje debe proyectarse visualmente y captarse al paso. La lectura global del cartel debe hacer comprensible su mensaje para que el público pueda entender o relacionar conceptos con facilidad. Se podría comparar con un telegrama. El texto escrito se reducirá a lo imprescindible: un nombre, una frase breve, una dirección. El resto de la información debe proyectarlo la imagen. Deben utilizarse colores llamativos para captar la inmediata atención del contemplador. Cualquiera de las siguientes manifestaciones es apta para la obtención de esta imagen: pintura, dibujo, fotografía, fotomontaje, "collage" y otras. La imagen puede consistir en un signo, la distribución tipográfica de un texto y formas representativas del color que en conjunto sustentan el tema a transmitirse.

Entre las características de la gráfica cartelística cabe destacar su cualidad multiejemplar, lo cual ofrece, como se sugirió anteriormente, la posibilidad de difundir el mensaje a un número mayor de personas y abaratar los costos de la producción, a la par que ofrecer una obra artística a bajo costo.

La evolución del cartel demuestra que entre la gráfica y la pintura existen relaciones más estrechas que entre otras formas de expresión artística.<sup>6</sup> Esto se evidencia con la integración de muchos pintores y diseñadores puertorriqueños al medio de la gráfica, logrando así plasmar su experiencia y conocimientos para enriquecerla. Entre todos estos pintores se destacan Rafael Tufiño, Julio Rosado del Valle, Carlos Raquel Rivera, Rubén Moreira, José M. Contreras, Félix Bonilla Norat, Eduardo Vera, Manuel Hernández Acevedo, Antonio Maldonado, José Rosa, Antonio Martorell, José R. Alicea, Myrna Báez, Rafael Rivera Ro-

<sup>5</sup> Para Lorenzo Homar la letra en el cartel no es caligrafía o tipografía. Ha creado el término "letrismo" para definir la habilidad para manejar cualquier tipo de letra, pudiendo ser desde la letra más calligráfica hasta la más tipográfica. Define la caligrafía como el arte del bello escribir sin convertirlo en una manera personal de escritura y la tipografía como la letra ya hecha para reproducción gráfica, con sus características universales para uso industrial.

<sup>6</sup> J. Barnicoat, *Op.cit.*, p. 253.

sa, Nelson Sambolín, Luis Alonso, Ida Nieves, Luis Germán Cajigas, Lyzzette Rosado, y por supuesto, Lorenzo Homar. Han sido estudiosos del color, del diseño y la iconografía. En sus realizaciones se combinan armónicamente estos elementos y logran que su arte no sólo tenga permanencia que trascienda una situación en el tiempo por el contenido anecdótico, sino primordialmente por sus cualidades estéticas.

"En sus principios, el cartel se concibe aquí como una especie de ilustración, de cuadro, al cual se le añade la letra a posteriori. Todavía hoy se cultiva esta manera de hacer carteles, que en verdad no es nada desdeñable, pero que es resabio proveniente de la pintura, del que pronto se curan diseñadores de la talla de Lorenzo Homar, nuestro más importante cartelista. Homar desarrolla a plenitud la tendencia purista, la del diseño integrado." 7

En el cartel de Homar el letrismo juega un papel relevante; es texto, imagen misma, disertación literaria y discurso visual, producto de un estudio minucioso para integrar la forma del texto y mensaje. 8 No hay duda que la letra, en ocasiones, es un hecho indivisible de la imagen y el reflejo de todo sentimiento humano para el bien común a través del lenguaje que sintetiza las ideas por sí solas en un cartel. Las letras expresan una cualidad estética y encierran su particular forma plástica. Para Homar las letras son "la computadora más antigua". Esta analogía podría interpretarse como la función de las computadoras la cual es organizar símbolos y letras para obtener como resultado final una oración o idea concreta perteneciente al concepto universalista de las letras y la sabiduría. La letra se constituye en elemento formal e integral al diseño de tal forma que en ocasiones es la ima-

7  
Jose A. Torres Martínó, "El Cartel Puertorriqueño", artículo basado en las ideas generales contenidas en una ponencia televisada en las ideas generales contenidas en una ponencia televisada en julio de 1979 por WIPR-TV, bajo los auspicios de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, P.R. y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.

8  
Véase Ilust. e Ilust. donde se puede apreciar como la imagen ha sido representada utilizando el texto caligráfico.

gen dominante. <sup>9</sup> Françoise Enel manifiesta lo siguiente en relación al texto en el cartel:

“El texto interviene entonces para amplificar el mensaje principal, corregir los mensajes ambiguos y suprimir los parásitos, con el fin de garantizar una transmisión óptima del mensaje publicitario. En resumen, la imagen capta la mirada del receptor y se imprime en su memoria de una manera más clara y duradera que largos discursos.” <sup>10</sup>

El cartel puertorriqueño se ha enriquecido por la integración de la caligrafía o “letrismo” como parte integral de la imagen. Se concibe la letra como otro elemento de la composición estética. Lorenzo Homar ha sido el iniciador de esta integración, la cual se manifiesta a través de toda su obra cartelística. Sobre esta integración comenta Homar:

“En primer lugar lo hacemos para lograr una integración mayor entre imagen y texto pero también puede ser por no tener a mano el uso de fuentes de gran variedad para uso en carteles. Pero para el verdadero diseñador de carteles el estudio de la caligrafía y tipografía es indispensable.” <sup>11</sup>

La caligrafía es idea y forma --es válida por lo que dice y por lo que se observa. Se sustenta por sí misma. La letra es el símbolo esencial mediante el cual se logra la comunicación visual y gráfica para perpetuar la existencia misma. ¿Será esto lo que mueve a Lorenzo Homar a ir en busca de la esencia de la comunicación misma? A continuación la apreciación personal de Homar sobre el cartel:

“El cartel requiere una preparación completa. Al estudio académico de la pintura y el dibujo se le añade la caligrafía y su

<sup>9</sup>  
Teresa Tió, *Op. cit.*, p. 8

<sup>10</sup>  
Françoise Enel, *El Cartel-Lenguaje, Funciones, Retórica*, 1974, p. 23.

<sup>11</sup>  
Lorenzo Homar, *Algunas Notas Sobre el Cartel*, disertación en el Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, en ocasión de la Exposición Retrospectiva de Lorenzo Homar del 15 de octubre de 1978 al 31 de enero de 1979.

historia para así entender mejor la tipografía. El grabado, o sea, la xilografía, la litografía y la serigrafía, como también los medios de impresión y su historia.

Pero también algo más importante que es el desarrollar una cultura amplia, una inquietud por todos los grandes logros del hombre y la mujer, sus triunfos como también sus derrotas, la música y sus instrumentos, la literatura, el teatro en general, el cine, la televisión, los deportes, la prensa, la política, la sátira, el retrato, la caricatura, la filosofía, la psicología y la naturaleza, en fin el cartel es una disciplina moderna, muy amplia y completa." 12

En resumen, el lenguaje de la gráfica es la comunicación visual masiva (multiejemplar) donde el artista dirige la atención del contemplador para la comprensión de un mensaje expresado al igual que la pintura, a través de símbolos, colores e imágenes. Su lenguaje se convierte en universal cuando se utiliza creativa y efectivamente para lograr su función. Esta función del cartel ha evolucionado con los tiempos para adaptarse a las realidades sociales de Puerto Rico, una sociedad moderna que necesita emplear recursos audiovisuales para mantener un contacto directo con todos los sectores que la componen. En nuestro próximo tema discutiremos la función que ha desempeñado la gráfica en Puerto Rico.

## RELACION DE LA GRAFICA EN EL MEDIO AMBIENTE Y SU FUNCION SOCIAL

En el tema anterior quedó establecido que la función del cartel es comunicar. Es éste un medio de comunicación visual que informa sobre diferentes sucesos o actividades a realizarse en un espacio y tiempo determinado, y un fenómeno que se produce en el arte por la necesidad de divulgar y atraer la atención hacia las actividades aludidas. Es con esta idea básica que hemos de abordar la gráfica en relación a la sociedad puertorriqueña.

En la década del 1950 convergen en Puerto Rico muchos artistas con un espíritu creador e innovador, esto motivado por las influencias extranjeras en el medio de la gráfica. Las circunstancias de la época impedían que el esfuerzo individual rindiera los frutos deseados. <sup>1</sup> La necesidad de desarrollarse colectivamente da origen al Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) --primer movimiento artístico privado organizado por artistas nacionales. El concepto de creación colectiva enriquecería al medio gráfico propulsando en el futuro la creación de talleres, los cuales integrarían a los artistas con una nueva concepción de colectividad.

El movimiento gráfico puertorriqueño ha aportado a nuestra sociedad un medio efectivo de comunicación masiva y apreciación por su valor estético. El portafolio vino a ser un recurso innovador que se convertiría en un medio adecuado para difundir el trabajo de grupo y lograr mayor difusión, al tiempo que se lograba del pú-

<sup>1</sup>  
Los años 50 marcaron la culminación y derrota de las luchas del Partido Nacionalista en la política puertorriqueña y el surgimiento del nuevo estatus denominado Estado Libre Asociado.

blico su adquisición. Este trabajo de grupo promovería la concepción de una obra de excelencia donde cada artista perseguiría su propia superación. La existencia del CAP fue efímera pero sus conceptos hallaron eco en otras organizaciones.

La creación de los Talleres Gráficos de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) y del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) durante la década del 1950, también contribuyó al desarrollo incipiente del movimiento gráfico puertorriqueño. Estas agencias gubernamentales fomentaron la difusión del cartel, adoptándolo como el medio más adecuado para informar y educar al pueblo. Por estar afiliado al Departamento de Instrucción Pública, DIVEDCO, en particular, ejerció una función primordialmente didáctica, mientras que el ICP, concentró su actividad gráfica en el fomento de la cultura. Estos talleres brindaron la oportunidad a los artistas de volcar colectivamente sus inquietudes creativas y sus habilidades plásticas a través de la gráfica.

La utilización de temas y colores en los carteles serigráficos muy identificados con la idiosincracia y tradición puertorriqueña, promovió el desarrollo de una conciencia nacional en todas las estratas sociales, especialmente en la naciente clase media. Así comenzó a valorarse el cartel, no como un simple mensaje publicitario sino como obra artística de perdurable estima y como objeto de colección. Ha contribuido a esto la impresión manual de la técnica serigráfica como medio de abaratar el costo de su producción. Esta fue adoptada por nuestros artistas plásticos por su flexibilidad en el tratamiento, desarrollo del color y la integración del texto caligráfico con la imagen para lograr un fin plástico. El cartel puertorriqueño se ha distinguido por una irrefutable excelencia artística.

"En términos estilísticos la gráfica de la Generación del 50 tiene características afines a la gráfica mexicana".<sup>2</sup> Esta afinidad al Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGP) se manifestó en algunos artistas puertorriqueños participantes en estos

<sup>2</sup> Marimar Benítez, "Tres Décadas de Gráfica Puertorriqueña", El Sol, XXVII, Núm. 3-4, 1983, p. 7.

talleres, principalmente a través de la temática abordada, es decir, una temática de tipo popular y social dirigida a las masas marginadas. "La experiencia del grabador, desdeñada por mucho tiempo como artesanía, fue justamente valorada por los fundadores del muralismo mexicano. José Guadalupe Posada influyó hasta cierto punto en ellos, al igual que en (Leopoldo) Méndez. Muchos de los grabados de éste emanan de la misma realidad popular." <sup>3</sup>

Escribe Susan Sontag que "los carteles lograron más rápidamente un reconocimiento como 'arte' que las otras nuevas formas artísticas que surgieron a finales del siglo pasado. La razón, quizá, se debe al número de artistas distinguidos, como Toulouse-Lautrec, Mucha y Beardsley, que adoptaron rápidamente esta forma de expresión estética. Sin esta infusión de talento y prestigio, los carteles hubieran tenido tal vez que aguardar tanto como el cine para ser reconocidos como obras de arte en sí." <sup>4</sup> Además de los artistas que enumera Susan Sontag, podemos añadir a Cassandre, Pablo Picasso y Ben Shahn, cada uno representante de un movimiento artístico y una época diferente. En Puerto Rico quedó evidenciada la incursión, en el medio de la gráfica, de prestigiosos artistas plásticos que llevaron sus conocimientos pictóricos a este nuevo medio; de ese modo se logró el reconocimiento del cartel puertorriqueño como pieza artística.

El cartel no ha estado exento de las influencias de la moda y de las transformaciones político-sociales de los tiempos.

"En este sentido la gráfica puertorriqueña se acerca a la gráfica de los Expresionistas Alemanes, para quienes también el coraje y la indignación son los componentes básicos de la actitud del artista. Al igual que ellos, el coraje va a tomar el giro de la denuncia, la caricatura, la sátira o la acusación directa a la sociedad que se critica; su contenido es social y su expresión simultáneamente austera y

<sup>3</sup>

Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez, 1970, p. 33.

<sup>4</sup>

Susan Sontag, "Carteles: Anuncio, Arte, Artefacto Político, Comodidad", *El Arte en la Revolución*, 1970, p. 6.

drámatica. Es esta otra razón por la cual los artistas de la Generación del 50 escogen el grabado como medio de expresión: se presta a imágenes dramáticas de potente impacto visual.<sup>5</sup>

Durante la década del 1960 se desencadena la época de oro del cartel puertorriqueño. Este ha trascendido ya como obra de arte por sí mismo. El renombre del artista creador impide la apreciación objetiva del contemplador independientemente de su calidad, valor creativo y estético, lo que le lleva a convertirse desmesuradamente en objeto de colección. Esta "fiebre de coleccionista gráfico" ha fomentado que algunos artistas produzcan en la actualidad un cartel con tendencia a lo extremadamente limitado y en ocasiones al poco estudio del diseño, su caligrafía y su función estética. Por otro lado, la comercialización del medio ha desencadenado la producción masiva, sacrificando la creatividad, calidad y el abandono del empleo de la técnica de la impresión manual de cartel serigráfico.

Ni el mismo Lorenzo Homar ha estado exento durante la última década de algunas de estas influencias, como puede observarse en el Cartel del Festival Casals de 1982, el cual ha sido realizado por medios mecánicos y su caligrafía es elegida de tipos comerciales adquiridos en series y pegadas a una marina ejecutada primordialmente con un fin pictórico; en consecuencia, no ocurre la integración "letrismo"-imagen que es el fuerte de Homar. Las ediciones de la producción gráfica más reciente de Homar suelen ser limitadas. No están orientadas a cumplir con la comunicación masiva al alcance del pueblo. Esta obra está destinada a grupos muy selectos, es decir los coleccionistas de una élite o burguesía.

El propio artista ha manifestado que la concepción de su obra es pictórica.<sup>6</sup> Es en la obra de Lorenzo Homar que se evidencia la transformación de un cartel comercial a uno genui-

<sup>5</sup>  
Marimar Benítez, Op. cit., pp. 6-7

<sup>6</sup>  
Entrevista personal con el artista Lorenzo Homar, celebrada en abril de 1985.

namente artístico dirigido a perpetuarse como arte mayor gracias a sus atributos de excelencia, maestría técnica y a su constante búsqueda de medios que enriquezcan la función plástica. A este respecto Gaya Nuño analiza la función del cartel hacia 1962, aunque más adelante se ha observado alguna producción de carteles serigráficos con tendencias comerciales de menor escala.

"En contra de los hechos generales que normalmente sustentan y financian el arte del cartel, aquí (Puerto Rico) no se produce el fenómeno naturalísimo de que éste pregone las excelencias de ningún producto industrial, de una marca de ron, de otra de café. Ni siquiera existen carteles provistos de la sugerencia más mínimamente interesada en el dinero, la de 'Visita a Puerto Rico', 'Conozca Ud. el Yunque', 'Recorra Nuestros Parques Nacionales'. Creo que deberían existir estos carteles, y lógicamente, no para fijarlos en la Isla, sino el extranjero. Lo anunciado por los carteles boricuas suele ser un festival de teatro, un concierto, una exposición de arte o historia, la fecha de un centenario, etc. " 7

Homar no ha estado ajeno a las modas circunstanciales del momento, lo cual sin duda, deja huella su obra. Sin embargo, ha podido integrar lo mejor de las ideas en el ambiente en momentos determinandos, sin menoscabar el estilo personal que le imparte a cada obra y le caracteriza.

Con estas perspectivas, Homar ha abierto caminos y sentado pautas para que otros artistas puedan desarrollarse a plenitud en el campo de la gráfica. Ha contribuido al arte puertorriqueño con valiosos aportes, sobre todo, en la reafirmación de nuestras raíces hispanas y nacionales a través de su temática. Dicha temática se vehiculiza en realizaciones que abarcan la ilustración de portadas de libros, las caricaturas político-sociales, los diseños

<sup>7</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, "Teoría y Elogio del Cartel Puertorriqueño", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Año V, Núm. 17, octubre a diciembre 1962, p. 26.

escenográficos, los carteles educativos y culturales, la denuncia social, y sus últimas representaciones de elaborados perfiles de bailarinas, cuya ejecución alcanza la fina artesanía de un orfebre. En estas últimas ha trabajado minuciosamente la caracterización de la figura humana, proyectando así su admiración por el ballet.

Los procesos sociales, los cambios económicos y las transformaciones culturales han impulsado el cartel como un medio para hacer que los artistas se superen en cada obra realizada. La situación colonial de Puerto Rico, su subordinación política a los Estados Unidos de América, ha servido de agente catalizador para la realización y difusión del cartel de protesta social, que se comienza a manifestar desde los años 60, como instrumento de enfrentamiento político. Estos temas han dado lugar a que los artistas se hayan esmerado en la utilización de mensajes claros, directos y concientizadores a través del texto, los símbolos y los colores. Todo movimiento político en Puerto Rico, especialmente la izquierda, ha utilizado el cartel como el medio más propicio para comunicar sus ideas a las masas. Sin embargo, durante la última década, esta función ha sido reemplazada por otros medio de comunciación masiva, tales como el cine y la televisión. Respecto a esto menciona Homar:

"A pesar de la producción en estos años, me parece se está debilitando la tradición del cartel puertorriqueño. Parece ser que los artistas ya no están interesados, aún aquellos en posición de poder hacerlo. Quizás los artistas creen que ya no es necesario el cartel, que el cine y la televisión lo han reemplazado o anulado." <sup>8</sup>

En algunos periodos específicos de nuestra historia, algunos artistas gráficos de tendencias ideológicas izquierdistas, se han visto asediados por el "mismo sistema" y clases sociales acondicionadas y asimiladas al "american way of life". La representación de temáticas controvertibles abordadas por estos artistas

<sup>8</sup> Lorenzo Homar, "Algunas Notas Sobre el Cartel", disertación en el Recinto Universitario de Mayaguez, Universidad de Puerto Rico, en ocasión de la Exposición Retrospectiva de Lorenzo Homar del 15 de octubre de 1978 al 31 de enero de 1979.

han representado una amenaza a la ideología colonial y anxio-nista, provocando reacciones negativas ante este tipo de temática. Ello ha obstaculizado, solapadamente, la libertad creativa de los artistas.

De lo antes expuesto cabe concluir que ha sido por medio de la gráfica y el cartel, que la apreciación artística en Puerto Rico se ha manifestado preferentemente. El cartel serigráfico ha servido de vehículo dentro de las artes gráficas para conducir el gusto del espectador hacia el aprecio de otras expresiones plásticas como el dibujo, pintura, escultura, etc., ya que las artes gráficas han servido de puente entre el pueblo, la galería y el museo.

Muestra representativa de esto ha sido la proliferación de galerías de arte, la creación en 1965 del Museo de Arte en la ciudad de Ponce, en donde se exhiben obras de diferentes movimientos artísticos europeos, arte puertorriqueño y exposiciones itinerantes. Desde la década del 1960 se han desarrollado talleres de arte en diferentes instituciones universitarias privadas y del estado, y para el 1970 el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) organiza la celebración de la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico, actividad que se continúa celebrando en el presente. En 1966 se funda la Escuela de Artes Plásticas adscrita al ICP y en 1970, la primera escuela Intermedia y Superior de Artes adscrita al Departamento de Instrucción Pública, Escuela Lucchetti, la cual se transformó en 1985, en la Escuela Central de Bellas Artes.

## DIVISION DE EDUCACION DE LA COMUNIDAD

La creación de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) como agencia gubernamental adscrita al Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, se remonta al Taller de Cinema y Gráfica de la Comisión de Parques y Recreos Públicos. Este fue el primer taller de artes gráficas en Puerto Rico. El mismo operó bajo este organismo desde su fundación en 1946 hasta el 14 de mayo de 1949, cuando por proyecto de ley se convirtió en DIVEDCO. Desde sus inicios el taller estuvo bajo la dirección de Jack Delano, fotógrafo nacido en la Unión Soviética y de su esposa, la diseñadora norteamericana, Irene Delano.

La trayectoria política de Puerto Rico en esta época en particular es trascendental en la institucionalización de agencias gubernamentales. En 1948 el Partido Popular Democrático (PPD) asumió la administración del gobierno y por primera vez el pueblo eligió por voto directo a un gobernador puertorriqueño: Luis Muñoz Marín, quien además de político y periodista, cultivaba el género literario. Su programa de gobierno y su estrategia populista propulsarían el programa "Manos a la Obra", que en esencia pretendía introducir reformas sociales "convencidos de que la industrialización era imprescindible para lograr mejorar el nivel de vida en la Isla".<sup>1</sup>

Los problemas sociales de Puerto Rico para esa época eran muchos: pobreza extrema, analfabetismo, carencia de hábitos

<sup>1</sup>  
J.L. Vives Maldonado, *Historia de Puerto Rico*, 1978, p. 296.

de higiene, enfermedades, desempleo. En resumen, todos los problemas que confronta una isla en estado de dependencia. Los veteranos puertorriqueños de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y de la Guerra de Corea (1949-1953) <sup>2</sup> regresan a Puerto Rico aumentando la tasa de desempleo, lo que empeora las condiciones de vida prevalecientes como resultado de la post-guerra. La emigración del "jíbaro" <sup>3</sup> puertorriqueño hacia los Estados Unidos, en busca de mejores oportunidades, es prueba fehaciente de la situación imperante en Puerto Rico para esa época.

El nuevo gobierno impulsó el programa "Manos a la Obra" con la ayuda y el asesoramiento del gobierno norteamericano. Para poder desarrollar el cambio de una sociedad agrícola a una industrial, era necesario educar al pueblo. Se hacía perentorio el transformar los valores del puertorriqueño, modificar los hábitos y las costumbres e integrar los habitantes de las áreas rurales a ese proceso. El gobernador Muñoz Marín delegó en extranjeros provenientes de los Estados Unidos la encomienda de organizar a DIVEDCO como agencia gubernamental. Muñoz se había relacionado con ellos anteriormente a través de sus viajes a Estados Unidos y aprovechó sus conocimientos y experiencia para obtener rápidamente los resultados deseados.

El objetivo de la agencia era producir material didáctico para ser utilizado en la difusión masiva de los nuevos programas gubernamentales, por lo cual se desarrollaron nuevos talentos artísticos puertorriqueños. Se integraron a DIVEDCO los mejores pintores puertorriqueños de ese momento --algunos regresaban del extranjero-- como Julio Rosado del Valle, Félix Bonilla, Rafael Tufiño y Lorenzo Homar (este último específicamente en 1951). Estos artistas contribuyeron con sus conocimientos y experiencia a la formación de nuevos talentos en colaboración con Irene Delano. Algunos de los que se integraron al Taller de Gráfica habían

<sup>2</sup> Los ciudadanos puertorriqueños tienen, por obligación que servir en el servicio militar obligatorio norteamericano, de acuerdo a la Ley Jones (1917), que promulgó en Congreso de los Estados Unidos, la cual impuso la ciudadanía norteamericana a los nacidos en Puerto Rico.

<sup>3</sup> Refiriéndose al campesino puertorriqueño que popularmente se le llama jíbaro.

adquirido su formación artística anteriormente y no fueron discípulos de Irene Delano aunque sí sus colaboradores y compañeros --entre estos Rafael Tufiño y Lorenzo Homar.

El creador del programa a desarrollarse en DIVEDCO fue Edwin Rosskam y su director ejecutivo, Fred Wale. Sus instalaciones permanentes quedaron inauguradas en 1950 en el Viejo San Juan. Continuarían laborando como directores del Taller de Cinema y Gráfica, Jack e Irene Delano, respectivamente. "Robert Gwathmey, <sup>4</sup> pintor norteamericano, colaboró por espacio de un mes con Irene Delano hacia 1946-47, durante el cual diseñó carteles educativos e informativos sobre el plan manos a la obra. " <sup>5</sup> Estos dos talleres se integraron en el desarrollo de un trabajo colectivo, aunando talentos e ideas entre cineastas, escritores, artistas plásticos y gráficos, con el fin de producir material didáctico para difundir mensajes e información en concordancia con la programática de la agencia.

La encomienda de DIVEDCO consistía en la producción de películas, libros, folletos, ilustraciones, carteles y otros trabajos misceláneos para la difusión de programas desarrollados para mejorar el nivel de vida en las áreas rurales, y sobre todo, desarrollar y aumentar los recursos disponibles. El material tenía que prepararse de tal forma que su contenido o mensaje fuera comprensible, impactante y estimulante.

La programática gubernamental abarcaría desde modificar hábitos de higiene, alertar sobre el control de enfermedades, construcción de viviendas, puentes, carreteras; hasta concientizar al pueblo en la participación electoral y eliminación de la venta del voto durante la celebración de elecciones --práctica muy común entre los partidos políticos del momento, aprovechando la ignorancia del "jíbaro" y menoscabando su derecho a votar libremente.

<sup>4</sup> Robert Gwathmey (1903), pintor norteamericano que representaba a los trabajadores negros americanos y su obra se caracterizaba por áreas planas de color, frecuentemente ubicadas dentro de un marco lineal. "Painting and Sculpture", Dictionary of Artists and Art Terms., Vol. IV, 1981, p. 113.

<sup>5</sup> Teresa Tió, "Irene Delano y los Inicios del Cartel", Catálogo Irene y Jack Delano en Puerto Rico, 1981, p. 24.

La mayoría de los artistas que se integraron a DIVEDCO, además de disfrutar de un empleo a tiempo completo y estable, estaban motivados por el sentido de justicia social y la realidad puertorriqueña. En esta agencia se propiciaba la oportunidad de crear, aprender y realizarse como seres humanos. Opina Lorenzo Homar que "fueron años de gran entusiasmo y la mayoría de nosotros creíamos en el proyecto. Esa fue la razón, por aquellos años de creatividad, intensa producción y satisfacción. Tanto Edwin Rosskam, creador del programa, como Fred Wale, su director ejecutivo, casi siempre respaldaron nuestros esfuerzos con entusiasmo, algo muy importante en el arte." <sup>6</sup>

Bajo la dirección de Irene Delano se desarrollarían nuevos artistas en las artes gráficas y plásticas como Eduardo Vera, Manuel Hernández Acevedo y Francisco Palacios, quienes fueron discípulos y se han convertido en grandes exponentes de la obra gráfica. El Taller de Gráfica sirvió de taller-escuela, que se enriquecería con la integración de casi todos los artistas que habían colaborado en el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) para los años 50. Los artistas del CAP continuaron desarrollando implícitamente en DIVEDCO, el concepto de trabajo colectivo ya que aunque el trabajo no se desarrollaba colectivamente como tal, sí existía una comunicación de intercambio de experiencias e ideas entre los artistas. Irene, "artista identificada con las tendencias socio-políticas más liberales de su época y acostumbrada al trabajo colectivo", <sup>7</sup> participaría de este intercambio.

"Había que producir mucho y bueno; libros para el pueblo, en tiradas de 50,000 a 100,000, profusamente ilustrados y redactados por conocidos escritores como René Marqués, carteles que anunciaban las películas, en tiradas que sobrepasaban las 5,000 copias y también trabajos misceláneos como el cartel de felicitaciones en la época de Navidad." <sup>8</sup>

<sup>6</sup> Lorenzo Homar, "Algunas Notas Sobre el Cartel", disertación en el Recinto Universitario de Mayaguez, Universidad de Puerto Rico, en ocasión de la Exposición Retrospectiva de Lorenzo Homar del 15 de octubre de 1978 al 31 de enero de 1979.

<sup>7</sup>

Teresa Tió, *Carteles Puertorriqueños*, 1984, p. 7

<sup>8</sup>

Carmen Wale, "Notas Sobre Jack e Irene Delano", *Catálogo Irene y Jack Delano en Puerto Rico*, 1981, p. 9

Irene Delano propulsaría la técnica serigráfica como la más adecuada en la preparación de carteles. En efecto, es DIVEDCO el organismo que sentó las bases para convertir al cartel serigráfico puertorriqueño en la máxima expresión artística hasta lograr una identidad propia como se ha comprobado con la producción de carteles de la década del 1960. El Taller de Gráfica se concentró en la experimentación con la técnica de la serigrafía. Pudo desarrollarse además una temática identificada con la idiosincrasia y realidad puertorriqueñas con tendencias a abordar temas culturales --carteles para anunciar películas, obras de teatro, actividades culturales, etc.

“Para la producción de los carteles Irene escoge el medio serigráfico. Las razones que pesan sobre esa decisión son de índole económica y artística. Resultaba ser el proceso técnico que mejor se adaptaba al escaso presupuesto ya que para el mismo no se requiere prensas ni máquinas costosas; sólo es necesaria la mano de obra y éste era un recurso disponible. En la decisión también jugó un papel importante las propiedades plásticas del medio ya que la textura y la saturación de color logradas en el proceso serigráfico son de mayor calidad cromática que las logradas por la tinta de imprenta. Por otro lado, Irene conocía desde niña la técnica ya que su madre tenía un taller de estampados sobre telas en el que usaba el proceso serigráfico.”<sup>9</sup>

“Irene estimularía también a los artistas y a los aprendices a expresar ideas manteniendo su individualidad. Su crítica iba dirigida a contribuir en la superación del artista, manteniendo el respeto hacia el grupo y siempre con el objetivo de superación y excelencia en el trabajo.”<sup>10</sup> DIVEDCO, por ser una agencia gubernamental, tenía que mantener una posición de acuerdo con la política pública del gobierno. Por supuesto que las obras tenían que pasar por una censura solapada y en oca-

9

Teresa Tió, "Irene Delano y los Inicios del Cartel", Op. cit., p. 24.

10

Entrevista personal celebrada con el artista Eduardo Vera en marzo de 1985

siones el artista tendría que imponerse para defender sus ideas creativas para que su mensaje o tema y su diseño no se diluyeran.

Irene Delano dirigió el Taller de Gráfica hasta 1952. En ese año Lorenzo Homar asumió la dirección; un año después de haber ingresado a DIVEDCO. Homar continuó su labor artística a la vez que se desempeñaba como director. Es en DIVEDCO donde él comenzó el proceso de experimentación con los carteles serigráficos, técnica que adoptaría casi en su totalidad en el decenio del 1960. Afirma José A. Torres Martinó que "desde sus primeros afiches comienza a revelarse su preocupación por la integración de letra e imagen".<sup>11</sup>

Los primeros carteles que se produjeron en DIVEDCO "son de diseños escuetos que comunican rápidamente el mensaje. Su uso del color es restringido a pocos tonos. Son austeros, si los comparamos con sus carteles posteriores; pero dentro de esa austeridad se destaca el diseño cuidadosamente ejecutado".<sup>12</sup>

Posiblemente esto se debía a la función didáctica que se demandaba de dicho cartel. Se hacían tiradas considerablemente cuantiosas, lo que limitaba la profusión de colores. El cartel se caracterizaba también por el diseño de la letra sobrepuesta a la imagen, la cual era de color y tamaño llamativo, práctica que más tarde se elimina casi en su totalidad para lograr la **integración del texto e imagen**, lo cual ha sido una de las aportaciones de Homar en la **gráfica cartelística puertorriqueña**. El uso de palabras directas y de uso común facilitaba que el contemplador pudiera interpretar y relacionar el mensaje a través de la imagen. Representativo de esto son los carteles *La Mosca* (serigrafía, 1947) concebido por Irene Delano y realizado por

11

José A. Torres Martinó, "El Cartel Puertorriqueño", artículo basado en las ideas generales contenidas en una ponencia televisada en julio de 1979 por WIPR-TV, bajo los auspicios de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, P.R. y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.

12

Marimar Benítez, "Lorenzo Homar y el Arte Contemporáneo de Puerto Rico", Catálogo Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar, 1978, p. 34.

Francisco Palacios, y el cartel realizado por Lorenzo Homar para la película *Los Peloteros* (serigrafía, 1950), (Ilust. 2) "Respecto a su diseño Irene había pensado en un formato bien estrecho para así poder colocarse hasta en palmas y postes. También se colocaron sobre paredes y verjas, a veces seis, uno al lado del otro creando así un patrón de diseño interesante ya que la repetición de imágenes como palabras es una forma efectiva en el anuncio." <sup>13</sup> Este cartel no se concebía con el propósito de trascender en el tiempo --característica del cartel de las futuras generaciones. Su objetivo era sólo comunicar un mensaje directo a través de imágenes y letras. "Tal vocación didáctica del cartelismo incipiente se amplía e intensifica al surgir la DIVEDCO." <sup>14</sup>

Lorenzo Homar adoptó la técnica serigráfica como el medio escogido por DIVEDCO para la producción del trabajo a desarrollarse en la agencia por las diversas posibilidades que ofrecía el medio. En su obra personal continuó experimentado con la técnica del grabado en linóleo y la xilografía, medio por el cual profesa gran afecto.

Entre las obras más destacadas de Homar en este periodo se destacan entre muchas los linóleos *Mujer de Barceloneta* y *Tintorera del Mar*, ambos de 1952. Esta última sería la inspiración para la realización posterior del *Portafolio de Plenas*, (linóleo, 1953-54), en el cual Homar y Tufiño se unen para su concepción y ejecución. En el género del cartel se destaca *Una voz en la Montaña* (1952), (Ilust.3) y *Los Peloteros* (1950), ambos realizados en la técnica serigráfica. Más adelante en este trabajo se analizarán en detalle estas obras.

Las condiciones que se desarrollaban en DIVEDCO no propiciaban el estudio minucioso de la caligrafía artística por su limitación a la temática didáctica. El *Portafolio de Plenas* presentó la oportunidad para manifestar inquietudes e innovar en

<sup>13</sup>  
Lorenzo Homar, *Op. cit.*

<sup>14</sup>  
José A. Torres Martín, *Op. cit.*

una tipografía ornamental, propio de los artistas. Homar incursionó por primera vez en Puerto Rico en la experimentación con las letras, lo que le llevaría más adelante a integrarla con la imagen logrando así enriquecer la composición y estética del cartel. El portafolio le condujo a conocer a Elmer Adler, director y fundador de la Casa del Libro,<sup>15</sup> quien quedó impresionado con la calidad del estilo tipográfico representado en cada una de las plenas que constituyeron el portafolio. Desde esos momentos, Homar y Tufiño realizaron estudios caligráficos en la Casa del Libro y diseñaron carteles muy importantes para dicha institución. Homar acudía a la Casa del Libro casi a diario para estudiar la colección de libros incunables y contemporáneos --su impresión, caligrafía, tipografía e ilustración. Estos estudios incrementaron su superación y, por último, la excelencia como diseñador de carteles.

Como parte de la integración de los Talleres de Cinema y Gráfica, el cartel *Una Voz en la Montaña* se realizó para anunciar la película que llevaba el mismo título. Esta película fue premiada en el Festival de Venecia para inicios de la década del 1960.

En 1956 Homar fue becado por la Fundación Guggenheim mientras laboraba en DIVEDCO. Se trasladó a Nueva York para realizar sus estudios y desde allí comenzó a realizar trabajos para el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), institución a la que se integró a su regreso a la Isla en 1957. El taller quedó bajo la dirección de Rafael Tufiño durante la ausencia de Homar.

La aportación de DIVEDCO al pueblo y a la cultura puertorriqueña ha sido muy significativa. Su programática hacia las décadas del 1950 y 1960 definitivamente contribuyó en la trans-

<sup>15</sup> La Casa del Libro es una institución incorporada bajo las leyes de Puerto Rico a fines de diciembre de 1956, como entidad pública y educacional, organizada estrictamente con fines culturales y no pecuniarios, dedicada al estímulo y desenvolvimiento de las artes del libro en Puerto Rico. Uno de los objetivos de ésta fue fundar una especializada biblioteca en que, de una manera científica, se coleccionaron ejemplares sobresalientes de lo mejor en producción y diseño de libros a través de los siglos, desde los manuscritos y los incunables (anteriores al año 1501), hasta los mejores y más significativos entre los impresos en nuestro tiempo. Además, la biblioteca incluiría otra clase de libros: aquellos que por su contenido y la reconocida autoridad de sus autores fueran de utilidad como referencia y guía en asuntos de especial interés para el coleccionista, el bibliotecario, el bibliófilo, el impresor, el encuadernador, etc. "La Casa del Libro", Catálogo Amigos de Calle del Cristo 255, 1958.



2. Los Peloteros 1950-Serigrafía (Cartel)



3. Una Voz en la Montaña. 1952 Serigrafía (Cartel)

formación social planificada por el gobierno en el poder. La integración de artistas plásticos a su taller gráfico contribuyó al desarrollo incipiente del movimiento artístico. La experimentación con la técnica serigráfica fue trascendental en la trayectoria de Lorenzo Homar y otros artistas, y fundamental para el cartel que se desarrolló más adelante en el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

DIVEDCO continúa en la actualidad como agencia gubernamental pero no ha estado exenta de los vaivenes políticos desencadenados durante las décadas del 1970 y del 1980. El Taller de Artes Gráficas está bajo la dirección del artista pintor puertorriqueño, Antonio Maldonado. La intención que dio vida a esta institución no está de acuerdo con la realidad social que vive la Isla en la actualidad. La transformación de una economía agrícola a una industrial ha provocado cambios drásticos en la sociedad: emigración del jíbaro de las áreas rurales a las ciudades, modernos sistemas de comunicaciones y transportes, sobrepoblación, y otros. Es imperante una reestructuración de sus funciones y de su programa de acuerdo con las nuevas realidades del país. La tarea no ha de ser fácil pero redundará en beneficio de los artistas gráficos y del pueblo puertorriqueño.

## CENTRO DE ARTE PUERTORRIQUEÑO

El origen del Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) se remonta al "Estudio 17". Este fue un taller de arte organizado por José A. Torres Martínó y Félix Rodríguez Báez en 1949 y sirvió como centro de reunión para la clase artística e intelectual de ese momento. <sup>1</sup> Es a través de este intercambio artístico que fecunda la idea para la creación del CAP. La concepción de la idea surgió por la necesidad de desarrollar un trabajo colectivo, y transforma la trayectoria del Estudio 17, que dejó de existir para dar origen al Centro de Arte Puertorriqueño.

El CAP se ha de fijar cuatro objetivos: desarrollar un arte puertorriqueño, fomentar una identificación entre el arte y el pueblo, trabajar colectivamente y, finalmente, promover la preferencia por las artes gráficas para llegar a un público más amplio. Menciona Marimar Benítez, que "esta identificación entre el arte y el pueblo y el acercamiento colectivo al proceso de creación responde en gran medida a la influencia de las pautas establecidas en México en el 1922 en el manifiesto del Sindicato de Pintores y reiteradas en el 1929 por Diego Rivera en el programa de la Escuela de Artes Plásticas. El acercamiento de los mexicanos al arte, producto de la Revolución Mexicana, es de carácter radical y orientado hacia el proletariado y las luchas de liberación y proclama que el arte tiene que tener un carácter público". <sup>2</sup> Entendemos que esta influencia del Taller de la Gráfica Mexicana

<sup>1</sup> Entrevistas personales con los artistas José A. Torres Martínó, Félix Rodríguez Báez y Lorenzo Homar, celebradas entre febrero y abril de 1985.

<sup>2</sup> Marimar Benítez, "Lorenzo Homar y el Arte Contemporáneo de Puerto Rico", Catálogo Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar, 1978, p. 29.

na se manifestó a través de Rafael Tufiño por su relación tan estrecha con los artistas mexicanos mientras cursaba estudios en la ciudad azteca. Además, el logro artístico del taller de la gráfica trascendía hacia el extranjero sin pasar inadvertido para un grupo de artistas puertorriqueños que se interesaron en las diferentes manifestaciones de la gráfica.

La mayor parte de los artistas que constituían el grupo asumen una posición crítica y de vanguardia. Manifiestan su inconformidad por el nuevo sistema de gobierno; uno incondicional, que pretendía hacer de Puerto Rico y sus habitantes una extensión de la explotación norteamericana en Cuba para esa época. Es en este sentido que la gráfica puertorriqueña se acerca a la gráfica popular mexicana y a su exponente máximo, Leopoldo Méndez, y los trabajos realizados por el artista norteamericano, Ben Shahn. Nuestros artistas no fueron tan dramáticos y directos como los artistas mexicanos de la gráfica popular a pesar de manifestar cierta similitud temática y estilística. La temática de crítica político-social puertorriqueña fue abordada desde esta época en adelante por muchos artistas y en especial por Rafael Tufiño y Lorenzo Homar, este último fue colaborador consecuente del rotativo Claridad, semanario oficial del Partido Socialista Puertorriqueño (PSP) y La Escalera, revista bi-mensual de análisis político, editada y publicada por "Publicaciones Geranisam".

Este grupo de jóvenes artistas compartían también intereses e inquietudes afines, dada la situación socio-económica, cultural y política que se desarrollaba para esa época. Todos provenían de hogares proletarios que en diferentes circunstancias habían padecido limitaciones económicas, sintiendo en carne propia la explotación del hombre por el hombre, típico de un sistema capitalista, agrícola y dependiente. El momento era adecuado para denunciar la represión y angustia por la cual atravesaba esta clase social.

Los artistas constituían una clase aparte. Sólo unos privilegiados gozaban del reconocimiento de una élite. La mayor parte de la obra artística se producía por encargo y la oportunidad de exponer las obras se limitaba a un reducido grupo de artistas con acceso a lugares exclusivos, como la sala de exposiciones de la Aca-

demia de Arte de Edna Coll y las galerías de arte de la Universidad de Puerto Rico y del Ateneo Puertorriqueño.<sup>3</sup> El método de trabajo individual que practicaban los artistas impedía desarrollar una labor colectiva donde se compartieran conocimientos e ideas para enriquecer su obra, el dominio de las técnicas y fomentar la educación del pueblo por la apreciación del arte. Así, este grupo se percató de la necesidad de organizarse como clase artística. Sus inquietudes intelectuales se manifestaron en la realización de sus obras a través de la diversidad en la temática desarrollada: costumbrista, folklórica y de crítica política-social. El artista se atrevió a abordar temáticas controvertibles, alejándose ya de los temas convencionales.

Los siguientes artistas fueron los miembros fundadores del CAP, aunque contaron con la colaboración de muchos otros. Aportaron una educación formal en arte adquirida en talleres de reconocidas instituciones puertorriqueñas y extranjeras; como la formación artística de Rafael Tufiño en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México, José A. Torres Martinó en el Pratt Institute en Nueva York, bajo Rufino Tamayo en la Escuela del Museo de Brooklyn y en la Academia de Florencia en Italia, Félix Rodríguez Báez y Carlos Raquel Rivera en la Academia de Arte de Edna Coll en Puerto Rico. Lorenzo Homar estudió con los maestros Rufino Tamayo, Arthur Osver y Gabor Peterdi en la Escuela de Arte del Museo de Arte de Brooklyn en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. En esta misma ciudad estudió también en Pratt Institute y se relacionó con Ben Shahn por quien sintió gran admiración e identificación. El destacado artista español, Carlos Marichal, quien residió también en México, se integró al CAP un poco más tarde. Homar le ha considerado como el mejor escenógrafo que haya conocido en la Isla.

Todos ellos convergen en la misma época, cada uno aportando su estilo personal en las diferentes técnicas, temáticas, materiales, experiencias y formación artístico-ideológica. Manejaban con gran dominio la técnica del dibujo y la pintura. Esto ha quedado demostrando irrefutablemente con la obra realizada a través de los años, donde manifiestan su sensibilidad, creatividad artística y

<sup>3</sup>  
Entrevistas personales Op. cit.

su idiosincracia puertorriqueña. Hasta esta época los artistas habían preferido abordar las técnicas uniejemplares como el dibujo, la pintura, escultura, etc. La gráfica no gozaba de popularidad y se le relacionaba con las artes industriales pues se desconocían las posibilidades que ofrecía este medio en el desarrollo de las bellas artes. Entre las técnicas utilizadas por los artistas del CAP estuvieron el grabado en linóleo, serigrafía, intaglio, xilografía y pintura.

Convergián en el CAP también intelectuales, políticos y afionados a la obra pictórica y gráfica. Estos se convirtieron en socios de la organización y aportaron económicamente para su funcionamiento. Sentaron las bases para las futuras instituciones gubernamentales y privadas que habrían de organizar talleres para satisfacer las necesidades del país; entre estos el *Mirador Azul*, taller de arte adscrito a la Universidad de Puerto Rico, el *Taller Campeche*, adscrito al ICP, el *Taller Alacrán*, organizado por el artista gráfico Antonio Martorell, y el *Taller Bija*, que contó con la participación de los artistas gráficos Rafael Riviera Rosa y Nelson Sambolín y en la actualidad bajo la dirección de otros artistas.

"A mediados de la década de los '60 se desencadena una serie de hechos que trastocan la correlación de fuerzas políticas en y fuera de nuestro país. Naturalmente, estos hechos habrían de tener un peso definitivo en el carácter del cartel como forma de expresión en Puerto Rico. Su secuela mayor fue surgimiento de un vigoroso movimiento cartelístico independiente. Recordamos al *Taller Alacrán*, el *Taller Visión Plástica*, el *Taller Bija*, el *Taller Quinqué*, el *Taller el Seco*, el *Taller Blondet*, el *Taller Cupey* y el *Taller Capricornio*, entre otros. Estos talleres fueron organizados por artistas jóvenes, discípulos directos e indirectos de los pioneros del 50, de los cuales heredaron no solamente una gran autoexigencia para con su oficio, sino también una gran receptividad de parte del público. La fiebre del cartel había subido a su máximo." <sup>4</sup>

Indudablemente que el CAP fue la organización precursora que dio a conocer la gráfica (en particular la técnica del linóleo, xi-

<sup>4</sup> Nelson Sambolín, "La Colección de Carteles SK&F -- No son Todos los que Están ...", *Claridad*, 21 al 27 de septiembre de 1984.

lografía, litografía y serigrafía) como otro medio de expresión artística y como recurso para concientizar a un pueblo inconciente de su propia problemática social y privados de la oportunidad de desarrollar su sensibilidad artística. Consecuencia de esto es la actual apreciación de la obra gráfica puertorriqueña como objeto apreciado de colección artística.

Las instalaciones del CAP consistían en una sala de exposiciones, un taller de artes gráficas que se ponía a la disposición de todos los artistas del país, salón de clases y una tienda de venta de materiales de arte. También ofrecía a sus socios la oportunidad de alquilar obras pagando una mensualidad. Si el socio decidía adquirir la obra, entonces se le aplicaba el alquiler al precio de venta. Su sala de exposiciones brindó la oportunidad a otros artistas para exponer sus obras e intercambiar experiencias. Algunos de los artistas ofrecían charlas y conferencias de arte en diferentes pueblos de la Isla. Esto causó entusiasmo en la juventud y en el pueblo que se interesaba en el arte.

El grupo de artistas celebró su primera exposición al aire libre en 1949. Sin embargo, no es hasta 1950 que Lorenzo Homar se relaciona con los artistas del Estudio 17 y se formaliza el CAP como organización. En 1951 se publica su primer portafolio en conmemoración del primer aniversario que consistió de seis grabados en linóleo, una xilografía y una serigrafía para un total de ocho obras. Lo titularon *La Estampa Puertorriqueña*. El concepto de portafolio se introduce así en Puerto Rico. El mismo perdura hasta nuestros días y se le considera uno de los conceptos más difundidos para la presentación de obras individuales y colectivas.

Participaron en este portafolio ocho artistas: José A. Torres Martín, Félix Rodríguez Báez, Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, Carlos Raquel Rivera, Rubén Rivera Aponte, Samuel Sánchez y Carlos Marichal. La serigrafía que integró este portafolio fue colaboración de José A. Torres Martín y la xilografía, de Carlos Marchal. Lorenzo Homar contribuyó con el grabado *Saltimbanquis*, su primer grabado en linóleo, que se distingue por su excelente dominio de la línea y donde queda evidenciada la influencia del maestro Ben Shahn.

El portafolio se imprimió en las instalaciones de la Editorial Caribe, que dirigía Luis Muñoz Lee, quien fue uno de los colaboradores más incondicionales del CAP. Fue publicado en imprenta de prensa plana y firmado por cada uno de los artista. El único trabajo en serigrafía se imprimió por separado. La edición consistió de 500 ejemplares y se vendió en su totalidad. Acompañó a este portafolio un manifiesto en dos idiomas (Español e Ingles), donde se exponían los objetivos que pretendía lograr esta nueva organización artística. El manifiesto fue escrito por José A. Torres Martínó, quien figuró como el ideólogo del grupo y se ha distinguido por sus escritos en relación a la historia y teoría de la gráfica puerriqueña.

Los artistas del CAP emprendieron, con el compromiso de superación, la realización de las obras que presentaron en el segundo portafolio el cual apareció en 1953. Este consistió en nueve obras serigráficas que titularon *Estampas de San Juan*.<sup>5</sup> Para este momento, el Taller de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), estaba completamente organizado y existía una estrecha relación con los artistas integrantes del CAP. En efecto, ya para el 1951, Lorenzo Homar estaba integrado a DIVEDCO y colaborada activamente con el CAP hasta que desapareciera dicho taller. Podría considerarse que ambas instituciones en un momento dado ejercieron una relación simbiótica, operando cada una independientemente pero proveyendo a los artistas diferentes experiencias en el medio gráfico. La obra serigráfica que se estaba realizando en DIVEDCO y el interés de integrar el color al diseño contribuyó a que este segundo portafolio se preparara utilizando totalmente la serigrafía. Toda la obra incluida se imprimió en DIVEDCO.

Participaron en el segundo portafolio los siguientes artistas: Juan Díaz, José Figueroa, Manuel Hernández Acevedo, Lorenzo Homar, Luis Muñoz Lee, Francisco Palacios, Carlos Raquel Rivera, Rafael Tufiño y Eduardo Vera. Homar contribuyó con una de

<sup>5</sup> Marimar Benítez, *Op. cit.*, p. 30. Menciona Marimar Benítez que este portafolio consistió de ocho obras serigráficas. Sin embargo, enumera a nueve artistas participantes. Confirman la participación de los nueve artistas, cada uno aportando su obra individual, las entrevistas personales con Antonio Maldonado y Eduardo Vera, celebradas en febrero de 1985.

las obras más controvertibles por su contenido satírico: **Los Turistas** (1953). Manifestaba su denuncia del sistema de gobierno vigente, que comenzaba a promover la Isla como una alternativa favorable para los turistas norteamericanos, acelerando así el proceso de asimilación a la cultura norteamericana. Censuraba también el que se aspirara convertir a nuestro país en un traspatio del mencionado turismo a los fines de mitigar las condiciones de extrema pobreza imperantes en la Isla. Homar ha cultivado la caricatura y la sátira como recurso para manifestar su crítica político-social. Este portafolio fue criticado adversamente por diferentes sectores y los artistas fueron calificados de "subversivos".

Esta vez el portafolio fue acompañado de un prólogo escrito por René Marqués, prestigioso dramaturgo que para ese momento laboraba en DIVEDCO y analizó esta obra en perspectiva con la situación particular puertorriqueña. Comentó favorablemente la superación de sus integrantes ante el despertar de estos hacia una conciencia nacional, dejando atrás la representación de una temática simple y tradicionalista. Como mencionamos anteriormente, un sector de la opinión pública difirió del análisis del escritor René Marqués.

Menciona Félix Rodríguez Báez: "que este segundo portafolio no va a ser la estampa del turista que viene a ver el concepto pintoresco de la ciudad sino una estampa de las vivencias de la gente que vive en esa vieja ciudad."<sup>6</sup> Los títulos de algunas de las obras así lo confirman: **El Limpiabotas, Vendedora de Billetes, Carritos de la Plaza, Lanchas de Cataño, Calle McArthur.**

Fue para los años 50 que las fuerzas independentistas lograron atraer a los sectores más alertas de las masas para ejercer presión e intentar llegar al poder. De hecho, es cuando mayor representación electoral logra un partido exclusivamente independentista --el Partido Independentista Puertorriqueño (PIP) --en la historia política de Puerto Rico. También otro sector que propulsaba la

<sup>6</sup> Entrevista personal con el artista Félix Rodríguez Báez, celebrada en febrero de 1985. Se refiere aquí a la zona histórica de la antigua ciudad de San Juan, capital de Puerto Rico, fundada en el siglo XVI.

toma del poder por medio de la revolución armada, el Partido Nacionalista Puertorriqueño, lleva a cabo diferentes actos de presión para llamar la atención internacional y dramatizar el estado colonial que sufre la Isla. En 1950 ocurre la Revuelta Nacionalista en Puerto Rico y también un comando nacionalista ataca la Casa Blair en Washington, D.C. Dos años después, en 1952, otro comando nacionalista atacó al Congreso de los Estados Unidos en plena sesión de trabajo. Como consecuencia de esta convulsión política, se desata una cacería contra el pueblo patriota e intelectual, de la cual formaban parte la mayoría de los artistas del CAP. Su trabajo se obstaculiza y se afecta por la actitud del gobierno en el poder, que respaldaba y fomentaba esta persecución hacia todo lo que significara conciencia nacional.

El nuevo giro que permitió el gobierno en DIVEDCO absorbió a muchos de los artistas del CAP. Esta agencia gubernamental se convirtió en una fuente de empleo para los artistas más destacados del país. El taller gráfico de DIVEDCO proveía materiales y otros recursos para experimentar con diferentes técnicas. Es aquí donde proliferó la producción del cartel serigráfico. El concepto del trabajo colectivo se asemejaría pero no sería igual que en el CAP. La colaboración y aportación de estos artistas al CAP sería limitada como consecuencia de estar sometidos a un horario de trabajo flexible. El poco tiempo disponible de los artistas, en resumen, es el factor primordial que causó la desaparición del CAP. Sin embargo, al desaparecer esta organización, sus conceptos tuvieron continuidad dentro del Taller de Gráfica de DIVEDCO y en otros talleres de arte que se habrían de organizar en el futuro. Los artistas siguieron poniendo su obra creativa al servicio de sus ideales.

Fueron Lorenzo Homar y Rafael Tufiño, junto a los otros miembros del CAP, los agentes catalizadores dentro del medio artístico para revelar y demostrar al pueblo puertorriqueño su excelencia en el medio pictórico proyectado en la gráfica --medio que ha inundado nuestra sociedad hasta el presente para difundir ideas y mensajes. Al momento del cierre del CAP, Homar y Tufiño ya habían comenzado la preparación del Portafolio de Plenas.

Más adelante, surgió la idea de realizar una donación de obra gráfica puertorriqueña al Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGP) en apoyo y reconocimiento por sus aportes tan significativos. Esa encomienda la llevaron en 1954 dos artistas puertorriqueños: Antonio Maldonado, quien había estudiado en la Academia San Carlos y Carlos Raquel Rivera, quien para ese momento era uno de los artistas integrantes de DIVEDCO.

El segundo portafolio del CAP integró la obra gráfica --Estampas de San Juan-- y carteles que se habían realizado en DIVEDCO; un total aproximada de 50 obras. Los artistas gráficos mexicanos quedaron muy complacidos con esta muestra puertorriqueña y recomendaron su exhibición en la Galería Nueva Generación en la Ciudad de México. La exposición fue reseñada en la prensa mexicana y recibió favorables elogios.<sup>7</sup> Para esa época los artistas mexicanos no realizaban su obra en la técnica serigráfica.

Los miembros del Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGP) correspondieron con una muestra de la obra del taller para los artistas puertorriqueños, que fue expuesta en el Museo-Galería de la Universidad de Puerto Rico. Por primera vez se llevó a cabo este tipo de reciprocidad artística. Como parte del establecimiento de esta relación, los artistas puertorriqueños fueron invitados a participar en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado realizada en México cuatro años más tarde, (1958).

Mas ocurre un fenómeno que despierta preocupación: Puerto Rico no volvería a ser invitado a México a subsiguientes eventos de intercambio artístico. Habría que deducir que Puerto Rico, al no disfrutar de su soberanía, era excluido de muchas actividades artísticas internacionales. Por supuesto, las oportunidades para difundir nuestro arte internacionalmente pudiera ser manipuladas solapadamente por agencias ligadas a los intereses norteamericanos. Tomemos como ejemplo actual al atentado norteamericano hacia nuestra soberanía deportiva y el impedimiento evidente para

<sup>7</sup>  
Entrevista personal con el artista Antonio Maldonado, celebrada en febrero de 1985.

que Puerto Rico ingresara a la organización cultural de las Naciones Unidas, la UNESCO.<sup>8</sup>

Mientras Puerto Rico no soluciones su "status" y adquiera su soberanía, se sucederán situaciones que empañen y obstaculicen las actividades artísticas en todas sus manifestaciones. No obstante, los artistas puertorriqueños se esmeran en producir obras de excelencia y persiguen abrirse camino para trascender a nivel internacional, lo que representa la conciencia de un pueblo que se niega a sucumbir ante las condiciones adversas que le presentan diferentes organismos culturales, tanto a nivel nacional como internacional.

8

El gobierno norteamericano presionó a los organismos deportivos gubernamentales para impedir la participación de la delegación puertorriqueña en los Juegos Olímpicos de 1980 en Moscú. Diríamos que prácticamente logró su objetivo —que por intimidación redujo nuestra participación considerablemente. Sólo unos pocos desafiaron el mandato norteamericano.

También recientemente, se ha discutido el caso de la participación ilegal de un norteamericano como miembro de un equipo de baloncesto local, violando la reglamentación que rige nuestra soberanía deportiva.

## INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

El Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) se creó por proyecto de ley el 30 de junio de 1955 bajo la dirección del arqueólogo puertorriqueño, Dr. Ricardo E. Alegría. Fue aprobado por la **Asamblea Legislativa de Puerto Rico** con el voto en contra de todos los representantes de los partidos de minoría. Esta oposición sería, en el caso del partido anexionista, una consecuencia de la psicología colonial --sectores que negaban la existencia de una cultura específicamente puertorriqueña y que propugnaban la norteamericanización cultural del país como etapa preparatoria de su anexión, como estado, a la Unión norteamericana y su apreciación por todo lo occidentalizante.<sup>1</sup>

El objetivo de esta corporación pública sería el estudio, conservación, divulgación y enriquecimiento de nuestra cultura nacional. La asimilación de una cultura extranjera por la situación colonial de la Isla continuaría manifestándose aceleradamente, diluyendo y deteriorando los valores representativos de nuestra idiosincrasia nacional: folklóre, idioma y cultura. El puertorriqueño dejaba atrás su apreciación por lo autóctono para adoptar las corrientes y valores que unas veces, solapadamente y otras más abiertamente, imponía la nación norteamericana.

La contribución del ICP al pueblo puertorriqueño ha sido diversa y muy valiosa: establecimiento de museos, organización de exposiciones de arte y artesanías, restauración de edificaciones antiguas, festivales de teatro e instrumentos musicales típicos, ce-

<sup>1</sup> Ricardo E. Alegría, *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*, 1978, pp. 7-8

lebración de efemérides, descubrimientos e investigaciones arqueológicas, organización de centros culturales en diferentes pueblos de la Isla y diseño y publicación de libros y carteles. También ofrece ayuda a instituciones y agrupaciones dedicadas al fomento de diversas manifestaciones de nuestra cultura.

El ICP necesitaba un medio efectivo de comunicación para difundir sus diversas actividades y reconocía la necesidad de promover las artes plásticas en Puerto Rico. Para esto requeriría proveer recursos a los artistas jóvenes y exponerlos a la influencia de artistas experimentados. Esta necesidad se satisface con la organización e integración del Taller de Artes Gráficas al ICP en 1957 bajo la dirección de Lorenzo Homar, dos años después de su fundación.

La actividad artística en el medio gráfico que se despliega en este Taller, podríamos afirmar, desencadenó la época de oro del cartel serigráfico puertorriqueño. No podemos obviar la función determinante que ejercieron la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) y el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), precursores en el desarrollo de esta actividad artística. La madurez del cartel serigráfico se logra por la integración de los artistas plásticos de la generación del 50, quienes aportaron a la gráfica puertorriqueña su formación y experiencia como pintores.

La técnica serigráfica sería la más abordada en el Taller de Artes Gráficas sin abandonar por completo el tratamiento de otras técnicas como el grabado en linóleo. Menciona Teresa Tió al respecto que „la serigrafía sería la técnica de impresión gráfica empleada por razones análogas a las que llevaron a Irene Delano a su uso.“<sup>2</sup> Se refiere aquí, en esta cita, al cartel serigráfico producido por los artistas en DIVEDCO. La economía en los costos de producción de la técnica serigráfica si sería un factor a considerarse en el Taller pero no determinante ya que Lorenzo Homar y otros artistas habían experimentado con esta técnica anteriormente, y esta exposición previa al medio les permitía reconocer sus posibilidades plásticas.

<sup>2</sup>  
Teresa Tió, *Carteles Puertorriqueños*, 1984, p. 9.

"El Instituto ha venido proporcionando a los artistas estímulos e incentivos para su obra creadora, sin intervenir en la completa libertad que deben tener para concebir y manifestar su arte." <sup>3</sup> Hasta qué punto esto sería correcto, es algo debatible ya que por ser el ICP una corporación pública, sometida a las presiones gubernamentales y a sectores de opinión pública, necesitaba conservar su posición e imagen en armonía con estos sectores, lo que nos hace suponer que el artista con tendencias de izquierda sería censurado. Solapadamente de representar algún tema controvertible que pudiera afectar la imagen de este Instituto, al igual que sucedería en DIVEDCO.

La variedad de actividades patrocinadas por el ICP facilitó a los artistas del Taller abordar temas versátiles y tratar diseños más artísticos, ambiciosos y complejos. Las posibilidades creativas del cartel cultural que allí se desarrolló no se manifestaban de igual forma en el cartel de contenido didáctico que producía DIVEDCO. Todas estas condiciones propiciaron que el cartel cultural se impusiera al cartel educativo durante las décadas del 1960 y 1970.

Sin embargo, el cartel cultural, de una manera indirecta, también en ocasiones llegó a ejercer su función didáctica y concientizadora de nuestra historia cultural y nacional; sobre todo cuando abordaba temas históricos, efemérides y exposiciones. Es entonces cuando el pueblo comienza a apreciar el cartel como objeto de arte para su colección por su calidad técnica, estética y por el renombre del artista. Hemos mencionado anteriormente como este desarrollo y aprecio por el cartel ha conllevado también al deterioro de su función multiejemplar; se limita su difusión por su intención de guardársele en vez de exhibirse, de incrementar su valor económico a través de una forzada escasez típica de las piezas para coleccionistas.

El taller de Artes Gráficas se enriquecería con la experiencia y conocimiento de algunos artistas plásticos y gráficos provenientes de DIVEDCO, como Rafael Tufiño y Luis Germán Cajigas,

<sup>3</sup>  
Ricardo E. Alegría, Op. cit.

y de muchos otros que se integraron a través de toda la existencia del ICP. Bajo la dirección de Lorenzo Homar se desarrollaron muchos de los más prestigiosos artistas gráficos de las generaciones del 60 y 70. Entre algunos de sus discípulos se encuentran Myrna Báez, Antonio Martorell, José R. Alicea, Rafael Rivera Rosa y José Rosa -- este último , se desempeña en la actualidad como director de este Taller. El concepto de taller-escuela y trabajo colectivo fue adoptado por Homar. El discípulo trabajaba en estrecho contacto con el artista-maestro, actuando a la vez como aprendiz y como ayudante del taller. Sin duda que la disciplina y excelencia de Homar influyeron directamente a sus discípulos , sin impedir que cada uno tomara un rumbo diferente, cultivando su propio estilo y manteniendo su individualidad.

Lorenzo Homar se integró al ICP como director del Taller de Artes Gráficas en 1957, cuando regresó a la Isla proveniente de los Estados Unidos, después de cursar estudios becados por la Fundación Guggenheim. Aún durante este periodo intenso de estudios, Homar también produjo una obra personal y continuó abordando una temática representativa de la idiosincracia puertorriqueña, aunque el ambiente neoyorkino inspiraría también algunos bocetos. Entre los trabajos más sobresalientes en esta etapa de la vida de Homar, se encuentra la realización del linóleo *Martín Peña Pescador* (1957) y otros 32 grabados encargados por el ICP para la ilustración de un poemario del poeta puertorriqueño, Luis Lloréns Torres. La Fundación Guggenheim le autorizó a interrumpir brevemente sus estudios para trasladarse a la Isla y diseñar la escenografía del Ballet *Juan Bobo* y las Fiestas para los Ballets de San Juan. <sup>4</sup> En este momento asistió también a los ensayos del Festival Casals donde realizó bocetos de los músicos que allí participaban, algunos de los cuales trabajó en óleo sobre papel. Su inquietud creativa le impulsaba a ir en busca de experiencias que le permitieran una expresión plástica o gráfica.

La organización del Taller de Artes Gráficas en 1957 como una nueva dependencia del ICP se inició bajo la dirección de

<sup>4</sup> Desde el año 1956 ha venido actuando estrechamente asociada al Instituto la principal compañía de ballet profesional de Puerto Rico, Ballets de San Juan. El repertorio de la compañía incluye ballet clásico y moderno y ballet inspirado en cuentos y leyendas puertorriqueñas. Ricardo E. Alegría, Op. cit., p. 171.

Homar sin contar éste con ayudantes para la elaboración de los carteles. Esta limitación de recursos humanos impactó en el color la producción de los primeros carteles allí diseñados pero no así en su calidad de diseño. Igual esto fue el diseño del primer cartel que se produjo en el Taller: *Exposición de Imaginería Popular* (diciembre 1957). En esta obra Homar utilizó la técnica del linóleo, presentando las características de las tallas populares realizadas por los santeros<sup>5</sup> pero sacrificando la expresión del color, tan características de las tallas, con el objetivo de simplificar su impresión. Sin embargo, no deja de representar magistralmente los santos de la imaginería popular y su particular apariencia rústica. La innovación y la inquietud por el mejoramiento de la técnica, característica muy particular del artista que aquí estudiamos, fue su aporte principal al cartel serigráfico mientras dirigía el Taller.

Homar experimentó con texturas, colores, diseños, materiales, y sobre todo, con la integración de la letra a la imagen. Todo ello reflejaba una conciencia más clara de las posibilidades de desarrollo del medio, que constituyeron el reto que enfrentó Homar en el ICP, y que transmitió a sus discípulos y compañeros. La creación del Taller de Serigrafía como apéndice del Taller de Artes Gráficas definitivamente contribuyó al desarrollo del cartel serigráfico al concentrarse el Taller en dicha actividad independientemente de otras técnicas.

Entre las realizaciones de Homar en el ICP se destaca el diseño en xilografía del emblema oficial de esa agencia; representación íntegra de la descendencia de nuestras raíces puertorriqueñas y herencia étnica. Este estuvo personalmente involucrado en la creación de los carteles que se elaboraban en el Taller, en número considerable. Nuestro artista diseñaba en ocasiones, hasta dos

<sup>5</sup> Durante siglos los puertorriqueños han venerado en sus hogares pequeñas tallas que representan la temática católica. Por costumbre se llaman "santos", aunque sus temas abarcan no sólo los personajes del santoral, sino, además, los personajes y las escenas bíblicas y los dogmas de la religión. Esta imaginería se tallaba a petición de los interesados por artífices que se llamaron "santeros". El oficio se conoció como la "santería". En general, los santeros carecían de educación artística formal. Irene Curbelo de Díaz González, *Santos de Puerto Rico*, 1970, p. 5

carteles serigráficos por semana. También produjo diseños de escenografía y vestuario.

El año de 1958 sería uno prolífico en las artes gráficas en cuanto a la organización de actividades artísticas y la cuantiosa producción de obras. En este año la mayoría de los artistas de DIVEDCO y del ICP se trasladaron a Ciudad de México para participar en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. Se expusieron así a las ideas y experiencias más avanzadas de la época en Latinoamérica. Entre estos artistas mencionamos algunos: Lorenzo Homar, José A. Torres Martínó, Félix Bonilla Norat, Eduardo Vera, Manuel Hernández Acevedo, Antonio Maldonado, Carlos Raquel Rivera y Rafael Tufiño. Acompañó a los artistas el Dr. Ricardo Alegría, director del ICP y también los literatos René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel y Pedro Juan Soto. Tuvieron oportunidad de reunirse y compartir con Siqueiros, Leopoldo Méndez y González Camarena, todos grandes exponentes de la plástica mexicana. De hecho, el artista Félix Bonilla Norat prolongó su estadía en México para dictar clases de serigrafía a algunos artistas del Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGP).

Menciona Alberto Beltrán respecto al tratamiento que le daban a la técnica serigráfica los artistas del TGP, que la serigrafía, al igual que el grabado en hueco, aguafuerte, punta seca y otras variantes, no fueron preferidas por las mayores dificultades para la impresión, lo que hace más selecto y dificulta su aprovechamiento dentro de los objetivos propuestos. Es por esto que los artistas prefirieron la técnica del linóleo por sus ventajas en la impresión. Añade además, que la preparación de los miembros del TGP no era de verdaderos artistas gráficos ya que la mayoría procedía de las escuelas de pintura.<sup>6</sup>

Los artistas puertorriqueños llevaron una exposición de gráfica que exhibieron en la Casa de la Asegurada a la misma vez que se celebraba la Bienal. Hasta los mismos artistas del TGP ayudaron en el montaje de esta exposición. La misma fue bien

<sup>6</sup> Entrevistas personales celebradas con los artistas Antonio Maldonado, Eduardo Vera y José A. Torres Martínó entre febrero y abril de 1985.

recibida pero no tan calurosamente como la primera muestra llevada por Antonio Maldonado y Carlos Raquel Rivera en 1954, pues la Bienal acaparó la atención por su importancia.<sup>7</sup>

La actividad cultural que se desarrolló durante la década del 1960, permitió a los artistas del Taller del ICP cultivar todos los géneros del diseño de carteles, por lo que les fue posible alcanzar la madurez en su concepción gráfica y como mencionamos anteriormente, la época de oro del cartel serigráfico puertorriqueño.

Más adelante, en 1970, se celebró en Puerto Rico la Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, durante la cual se presentó conjuntamente una exposición retrospectiva de Lorenzo Homar y una exposición-homenaje a José Clemente Orozco. Este evento se ha seguido llevando a cabo hasta el presente como una de las actividades más relevantes en el medio cultural de la Isla.

La labor del ICP se vió impedida por la maquinaria anexionista que se mantuvo en el gobierno por un periodo de ocho años consecutivos (1976-1984). La asimilación a la cultura norteamericana se hizo más evidente, causando un total estancamiento en el desarrollo de las artes plásticas, del cual tardará algunos años en recuperar el ritmo de desarrollo que alcanzó hasta mediados de los años 70.

A pesar de los esfuerzos del ICP por preservar y promover nuestra cultura, el quehacer del artista permanece relegado en segundo término. La Isla carece de instituciones que se dediquen exclusivamente al reconocimiento, catalogación, exhibición, conservación y difusión del arte contemporáneo. En efecto, surge la iniciativa recientemente de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan para promover la fundación de un Museo de Arte Contemporáneo con salas permanentes para la exhibición de la obra gráfica.

<sup>7</sup> Alberto Beltrán, "La Obra del Taller de Gráfica Popular", Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977, 1977, p. 6.

## **CAPITULO II**

### **LORENZO HOMAR: EXPONENTE EJEMPLAR DE LA GRAFICA PUERTORRIQUEÑA EN PUERTO RICO**

## DESARROLLO PICTORICO \*

La trayectoria artística de Lorenzo Homar ha estado condicionada, como la de cualquier otro artista, a las influencias del medio en que se desarrolla. Expondremos en este tema la formación de Homar en el campo de la pintura, y el alcance que dichas influencias puedan haber tenido en su personalidad.

Homar nació en San Juan de Puerto Rico en 1913, hijo de emigrantes mallorquines radicados en la Isla, y el segundo de cuatro hijos varones. Su familia pertenecía a la clase media y desde temprana edad le expusieron a las diversas manifestaciones culturales que dejarían profundas huellas en su posterior desarrollo artístico. En 1928 su familia emigra hacia Estados Unidos (Nueva York) en busca de mejores condiciones económicas. Motiva su salida de Puerto Rico el fracaso del negocio al cual se dedicaba su padre. La situación económica por la que atraviesa la nación norteamericana (depresión de 1930) troncha las aspiraciones del joven Homar de estudiar arquitectura. Comienza a trabajar en un almacén de exportaciones textiles impresos a colores para colaborar en el sustento familiar. En este ambiente se establecen sus primeros contactos con la realidad de los grupos minoritarios oprimidos por el sistema capitalista imperante y por el racismo norteamericano. Esta experiencia contribuyó a que se desarrollaran en él preocupaciones de carácter humanístico, y fue también su primer con-

\* Los datos biográficos del artista Lorenzo Homar han sido tomados mayormente a través de entrevistas personales con el mismo artista, celebradas entre febrero y agosto de 1985, y "Lorenzo Homar y el Arte Contemporáneo de Puerto Rico", Catálogo Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar 1978 por Marimar Benítez.

tacto con el mundo de la forma y el color. Continuó su educación académica mientras trabajaba. Asistió a la escuela industrial "Textile High School" (Escuela Superior de Textiles) cuatro noches a la semana y dedicó la quinta noche a practicar gimnasia en la YMCA (Asociación de Jóvenes Cristianos) además de dedicarse consecuentemente al dibujo por cuenta propia. Como deportista, se ejerció además en la natación y el clavado.

Su participación profesional con un grupo de acróbatas del vaudeville estimuló en Homar la admiración por la figura humana que luego se expresa a través de su obra. Por medio de sus compañeros acróbatas, pudo asistir a clases de anatomía y fisiología en la Universidad de Columbia en la misma ciudad.

La mayor parte de los artistas norteamericanos de la generación del 1930, participaron en el programa auspiciado por el gobierno norteamericano, WPA (Works Project Administration), durante la crisis de la depresión. Dicho programa brindó fuentes de empleo para crear una obra artística de carácter público en edificios gubernamentales, pretendiendo emular al movimiento muralista mexicano desarrollado por los Tres Grandes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En efecto, estos artistas mexicanos llegaron a realizar proyectos murales en los Estados Unidos en diferentes ocasiones. Siqueiros, en particular, junto al pintor norteamericano Jackson Pollock, desarrolló talleres para enseñar la técnica de la pintura mural adoptándola como parte del programa de la WPA. Lorenzo Homar conoció en 1931 al pintor norteamericano, Reginal Marsh, <sup>1</sup> mientras éste realizaba un proyecto mural para el programa de WPA en el edificio de la Aduana en Manhattan (Nueva York). Ben Shahn participó también en este programa como fotógrafo.

Por medio de Reginal Marsh, Lorenzo Homar realizó su incursión sistemática y definitiva en la pintura. Le instó a cursar

<sup>1</sup> Reginald Marsh (1898-1954), pintor norteamericano de la escena urbana. Fue un prolífico ilustrador de periódicos durante la década del 1920. Abordó la pintura con seriedad en 1923, trabajando mayormente la pintura al temple y además produjo grabados. Los figuras desaliñadas o atormentadas en los trabajos de Marsh aparentan expresar la decadencia de la vida en la ciudad durante la época de la depresión. Después de los finales de la década del 1930, la calidad de su arte declinó dramáticamente. "Painting and Sculpture", Dictionary of Artists and Art Terms, Vol. IV, 1981, p. 113.

estudios en el "Art Students League" (Liga de Estudiantes de Arte) y despertó en él su interés por los valores culturales e intelectuales de los museos, exponiéndolo así al mundo del arte contemporáneo de su época. Marsh llegaría a destacarse como pintor durante los años de la Gran Depresión sin llegar a pertenecer a ningún movimiento específico. Desarrolló una obra mayormente realista, aunque llegó a producir alguna obra donde predominó un estilo expresionista. En el "Art Students League", Homar estudió dibujo los sábados por la tarde bajo la dirección del pintor norteamericano, George Bridgeman.

En 1937 Lorenzo Homar comienza a trabajar como diseñador en la Casa Cartier de Nueva York. Allí el estudio de la técnica del grabado y del diseño era obligatorio para sus aprendices debido al prestigio que representaba el nombre Cartier en el diseño y elaboración de joyas. Homar aprendió diseño bajo la dirección de dos experimentados diseñadores: el francés Maurice Daudier (enviado por la Casa Cartier de París, Francia, a dirigir el taller de diseño), y el norteamericano Harold Graeter. Para Lorenzo Homar, Daudier era un virtuoso del diseño; entre los mejores de Francia, quien gustaba de realizar pinturas en gouaches y acuarela. Le califica como "artista artesano", diseñador de terronería, acero y bronce.

El taller de grabado estaba bajo la dirección del grabador norteamericano, Ernest Loth. Allí aprendió a grabar en acero dulce, sin templear, e inmediatamente adquirió el dominio técnico. Menciona Homar que en Cartier fue ubicado como diseñador de joyas por su concepción creativa y que el grabado se limitaba a reproducir los diseños que realizaba el diseñador. En 1940 comenzó estudios formales de arte en Pratt Institute en la misma ciudad.

En 1942 interrumpió sus labores en la Casa Cartier para realizar el servicio militar obligatorio norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Se reintegró a sus labores de diseñador en 1946 y comenzó a cursar estudios nocturnos en la Escuela del Museo de Arte de Brooklyn bajo la dirección de

sus maestros, el mexicano Rufino Tamayo,<sup>2</sup> el norteamericano Arthur Osver y el húngaro, Gabor Peterdi.<sup>3</sup> Trabajó en Cartier como diseñador hasta el 1950, cuando decidió regresar a Puerto Rico. Su experiencia en Cartier le permitió alcanzar gran destreza y maestría en el diseño. El dominio técnico del dibujo lo adquirió Homar desempeñándose como diseñador lo cual se hace evidente en toda su realización artística de ahí en adelante.

En el Museo de Arte de Brooklyn conoció al maestro pintor, fotógrafo y artista gráfico, Ben Shahn,<sup>4</sup> con quien estableció una amistad personal y admiración por su obra, y conoció también al pintor expresionista alemán, Max Beckmann, quien radicó en Estados Unidos desde 1947. Se observa en varios trabajos de Homar la influencia de Shahn, que aunque en particular no fue su maestro, sí influyó en el dominio de la línea y en el tratamiento de la figura humana, sobre todo en rostros y manos.

La Escuela del Museo de Brooklyn estaba bajo la dirección de Augustus Peck, diseñador e ilustrador. El método de enseñanza era a modo de taller bajo la tutela de distinguidos artistas-maestros. Los estudiantes podían escoger a sus maestros en búsqueda de variedad de estilos, técnicas y conocimientos. Durante el día, la escuela operaba como una universidad especiali-

2

Rufino Tamayo (1899) realizó importantes decoraciones murales. Más próximo al lirismo y a la invención pura, su arte refunde expresionismo y surrealismo, naturalismo y simbolismo en una pintura instintivamente poética que le conduce, no a la anécdota, sino a los verdaderos valores pictóricos de su pueblo. "Pintores", Diccionario Universal del Arte y de los Artistas, Tomo III, 1970. pp. 191-192.

3

Gabor Peterdi nació en Budapest. Fue pintor, grabador y maestro. Comenzó a hacer grabados en 1934 cuando vivía en París y estudiaba con Stanley William Hayter, que en ese momento su Atelier 17 era el centro gráfico del movimiento surrealista. Cultivó la punta seca hasta 1939, cuando se radicó en Nueva York y comenzó sus primeros intentos serios con el intaglio, hasta explorar cada una de sus posibilidades a través de un intenso proceso de experimentación. Peterdi estaba en contra de la idea de la especialización, aún en las técnicas. Estableció el Taller de Artes Gráficas de la Escuela del Museo de Arte de Brooklyn en Nueva York. Autor de los libros Printmaking (1959) y Great Prints of the World (1968). Fritz Eichenberg, "History - Techniques", The Art of the Print Masterpieces, 1976, pp. 318-320.

4

Ben Shahn (1898-1969) fue un virtuoso artesano que quedó impresionado por los primitivos italianos. Nacido en Rusia, Shahn creció en Brooklyn, Nueva York y comenzó trabajando como litógrafo comercial temprano en sus años de estudiante. Pintor y muralista famoso por su obra gráfica, esta profunda-

zada en arte. Los cursos nocturnos ofrecían un certificado para ejercer como maestro al completar cuatro años de educación artística.

Homar estudió la técnica del grabado con Peterdi. En la escuela enseñaban artistas de todas las tendencias. Sin embargo, el Museo respaldaba entonces el expresionismo abstracto. En el Museo, tuvo Homar oportunidad, por mérito, de exponer junto al distinguido artista Claude Coronet. La escuela del Museo de Brooklyn cesó sus funciones pero fue muy importante en relación al desarrollo de las instituciones de arte existentes hoy día.

Los movimientos artísticos que se desarrollan en épocas determinadas pueden influir la temática y el estilo de los artistas que se exponen a éstos. Estados Unidos, nación capitalista joven, se expondría también a los movimientos artísticos que se desarrollaban en Europa a principios de siglo. La proliferación de los conocidos "ismos" (impresionismo, expresionismo, cubismo, abstraccionismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) llegó a la nación norteamericana a través de artistas europeos emigrantes que se aventuraban en pos de condiciones propicias para dedicarse con mayor libertad y flexibilidad a su concepción creativa.

Estados Unidos pretendió entonces institucionalizar oficialmente el arte, manifestación cultural con poca trascenden-

mente preocupado por los problemas sociales de su época por lo que orientó su pintura a los temas sociales, poniendo a su servicio una técnica especial, algo primitiva: carencia de perspectiva, colores claros y vivos, contrastes elementales, meticulosidad en la captación de lo real. Shahn exploró las posibilidades de la técnica serigráfica en la década del 1930. Su visión era clara y realista, y tenía un sentido monumental de la forma, así como un don para la caricatura. El simbolismo personal, el misterio e imaginación llevó a su arte cerca del surrealismo. Representó la escena americana con imaginación interpretativa. Su impaciente y nerviosa línea, y sentido condensado del espacio, probablemente se derivaron de Paul Klee, como hizo sus carteles de apariencia plana y la brillantez cromática en su arte. Según se desarrollaba Shahn a finales de la década del 1930 y principios de la del 1940, comenzó a moverse de un arte público de directa crítica social a una manifestación más personal que retrataba el individuo en términos de una experiencia emotiva privada. La poesía de contenido elegiaco sustituyó la sátira. Desde el año 1950 introduce a veces elementos que en algo haya sido precursor del neodadaísmo americano. Entre sus obras se destaca *La Pasión de Sacco y Vanzetti* ( gouache, 1931-32), el cartel "*Years of Dust*" (litografía a color, 1936) (Ilust. 4) y *El partido de Frontón* (1939) (Ilust. 5) *Diccionario Universal del Arte y de los Artistas*, op. cit. p. 158 y Fritz Eichenberg, *Op. cit.*, pp. 452-454.

cia en ese país hasta finales de la década del 1920. Para entonces, el muralismo mexicano y los "ismos" europeos estaban en apogeo. Esto hace reaccionar a los norteamericanos y comienza así el apoyo oficial al arte por parte del gobierno y sectores privados. Durante la década del 1930 surgen en dicho país diferentes organizaciones que agruparon a los mejores artistas de la época. Mencionamos anteriormente a la WPA (Works Project Administration), que promovió la realización de proyectos murales. Se manifiesta para estos años una tendencia hacia el abstraccionismo.

En 1932 se fundó el "Abstraction Creation" (Creación Abstracta), organización que agrupó artistas, publicó hasta 1936 un álbum anual y organizó exposiciones regularmente. Este grupo sirvió así de puente entre el primer impulso de la pintura abstracta (1910-1930) y su gran desarrollo posterior al partir de la época de la posguerra (1945). En 1937 se creó la "American Abstract Artists" (Artistas Abstractos Americanos) y se funda el "Museum of Non Objective Painting" (Museo de Pintura No Objetiva).<sup>5</sup>

Entre los iniciadores del movimiento expresionista abstracto de Estados Unidos pueden mencionarse: Willem de Kooning, Jackson Pollock, Clyfford Still y Franz Kline. Harold Rosenberg más tarde llamaría a esta manera de pintar "action painting" (pintura de acción). El éxito de la pintura "action" produjo las creaciones de la abstracción geométrica ("hard edge" y del neodadaísmo o "pop art").<sup>6</sup> Sin embargo, el arte abstracto parece detenido, por ejemplo, entre 1936 y 1945. Este fue un momento intenso y convulso de guerra en el cual las condiciones económicas impidieron, hasta cierto punto el desarrollo abstracto para retroceder al expresionismo. El panorama, después de la guerra, volvería a tomar su anterior rumbo.<sup>7</sup>

<sup>5</sup>  
"Estilos y Tendencias en el Arte Occidental", Diccionario Universal del Arte y de los Artistas, 1969, pp. 11-16.

<sup>6</sup>  
Ibid., p. 20.

<sup>7</sup>  
Ibid., pp. 11-16.

# YEARS OF DUST



**RESETTLEMENT ADMINISTRATION**  
**Rescues Victims**  
**Restores Land to Proper Use**

4. "Years of Dust" 1936-Litografia a color  
(Ben Shahn)



Todos estos movimientos artísticos, por supuesto, influyeron de un modo u otro a los artistas que trabajaban en escuelas, universidades y talleres. Muchos de estos artistas laboraron en el Programa de WPA (Reginald Marsh, Ben Shahn, Jackson Pollock); estudiaron o trabajaron también en el "Art Students League" y en la Escuela del Museo de Arte de Brooklyn. Homar se expuso así a estas manifestaciones del arte contemporáneo de su época y a las influencias de muchos de los artistas que impulsaron estos movimientos, al igual que a las condiciones sociales y económicas de la urbe neoyorkina.

Los primeros trabajos realizados por Lorenzo Homar en pintura, mientras residía en Nueva York, son los esbozos de su obra posterior. En esta ciudad expuso su trabajo en varias galerías particulares y en la Galería de la Facultad del Museo de Arte de Brooklyn, donde estudiaba. Su obra también fue incluida en la competencia auspiciada por la "Brooklyn Society of Artists" (Sociedad de Artistas de Brooklyn) en el 1949. En ese mismo año obtuvo un premio por su cuadro *La Ceramista* en una exposición al aire libre en San Juan de Puerto Rico. Al año siguiente, 1950, ofreció su primera exposición en el Ateneo Puertorriqueño, después de su traslado a la Isla, donde presentó la obra realizada en la ciudad de Nueva York.

Mientras tanto, también en Puerto Rico se observa un cambio en el arte pictórico después de la posguerra. A este respecto José A. Torres Martínó analiza:

"A partir de 1945, el arte pictórico de Puerto Rico ha tomado decididamente un giro inusitado. Queda atrás aquella pintura que parecía embelesada en la esplendorosa apariencia de nuestra geografía y en un costumbrismo ingenuo y sentimentaloides que en la mayoría de los casos no lograba alzarse sobre el plano de un pintoresquismo inconsecuente y demagógico.

La plástica de posguerra, en cambio, se esforzará por mantenerse dentro de la esfera del arte. Aspirará, en suma, a colaborar en la forja de una conciencia nacional. Para ello, los pintores tienen que ampliar el público del arte, formular propuestas comunicantes, forjar un sistema de signos que poco a poco sir-

va para conformar un lenguaje. Fueron estos objetivos los que dieron margen al realismo social puertorriqueño de la primera época; a esa tendencia pertenecen obras tales como: **Le Lo Lai** de Lorenzo Homar, **Goyita** de Rafael Tufiño, **Techos** de Félix Rodríguez Báez, **Niños Bebiendo Cocos** de Torres Martínó y los cuadros primitivos de Manuel Hernández. A la fecha en que ya está en funciones el Instituto de Cultura Puertorriqueña, estos artistas de la primera etapa se vuelcan casi totalmente sobre la gráfica, lo que trae por consecuencia una merma de la producción pictórica.”<sup>8</sup>

Entre algunas obras representativas del desarrollo pictórico de Lorenzo Homar de este periodo sobresalen: **Jaula** (óleo, 1949), **Susan en la Buhardilla de Aymar** (óleo, 1950; 68cm x 49cm) (Ilust.6) y **Gran Circo Americano** (temple, canvas board, 1951; 45.7cm x 60.7cm) (Ilust.7) En estos trabajos se observa un proceso de experimentación; una búsqueda de expresión propia después de haberse expuesto a las influencias de sus maestros. Homar sentía la necesidad íntima de lograr una manifestación más pura de su temperamento. Vemos aún la influencia de su maestro Rufino Tamayo en su concepción cromática. La solución compositiva es mayormente bidimensional, haciendo indisoluble la relación fondo-figura. Su construcción lineal muestra la herencia marcada de Ben Shahn. La factura pictórica es de una gran libertad y preocupación por el efecto del “toque”. El resultado final persigue obtener un conjunto de gran efecto plástico. Podrían calificarse estas tres obras como muestras de la labor de un artista virtuoso donde se asoma o despunta el futuro cartelista con una acertada conciencia del sentido estructural en el manejo del espacio. En el **Gran Circo Americano** es donde mayormente se evidencia este conjunto de características antes mencionadas, y en la cual se observa la influencia directa de Ben Shahn a través de su obra **El Partido de Frontón** (1939, Museo de Arte Moderno de Nueva York) (Ilust.5) por su concepción compositiva y descriptiva, y por la matización del color.

La obra **Le-Lo-Lai** (temple con veladuras al óleo, 1952; 63cm x 84 cm) (Ilust.8) presenta a tres niños vistiendo disfraces de Reyes

<sup>8</sup> José A. Torres Martínó, “Apuntes Sobre la Pintura Puertorriqueña (De las Décadas del ‘40 al ‘60)”, *El Sol*, Año XXVI, Núm. 3-4, 1983, pp. 12-14.



6. Susan en la Buhardilla de Aymar 1950 óleo



16

7. Gran Circo Americano 1951-Temple



Magos, evocando así las fiestas típicas navideñas en Puerto Rico. A través de los rostros infantiles describe la tristeza y la angustia, propia de su clase social, contrario a la alegría particular de la niñez y de la temporada festiva. Los presenta en forma dramática; con rostros de prematura vejez. De esta manera se hace patente la protesta de un sector con múltiples limitaciones, impuestas por el sistema imperante donde se desarrollan. El fondo de la composición está concebido con base en la imagen de un arrabal de Puerto Rico (La Perla) e incluye también un fragmento de la arquitectura militar particular de las colonias españolas (fortificaciones de San Juan). La influencia de Ben Shahn es aún visible en su temática y composición. La gama de colores que utiliza es predominantemente fría, acentuando el carácter dramático de la escena. El tratamiento del dibujo con una línea cerrada y un acabado de veladura a modo de patina. Hay en esta obra una carga conceptual que la emparenta con el movimiento expresionista con la salvedad de que logra simplificar su lenguaje para establecer una comunicación más directa con el contemplador puertorriqueño.

La obra Niño de Barceloneta (acrílico, 1955; 63.5 cm x 77.5 cm) (Ilust.9) es posterior a El Disparate (acrílico, 1954). Aquí vemos nuevamente la representación de un niño, esta vez sosteniendo en sus manos un caracol. Su aspecto caracteriza al joven costeño de Puerto Rico sobre un fondo de clara alusión rocosa, donde aparecen inscritos petroglifos de las comunidades pre-hispánicas de la Isla. Homar nuevamente expresa imágenes y situaciones de nuestra herencia étnica. El fondo rocoso lo realizó con gruesos empastes al yeso para crear texturas que contrastaran con la figura principal, solución mediante la cual se obtienen efectos de gran riqueza material. La composición es audaz, principalmente en el tratamiento del espacio. El colorido de esta obra está influido por la luz y el ambiente tropical, logrando identificarse con la idiosincracia puertorriqueña.

Hacia finales de la década del 1950, Homar manifiesta su preferencia por la gráfica. Abordaría la pintura ocasionalmente para realizar bocetos de escenografías, vestuarios y serigrafías que así lo ameritaran. Entre estos bocetos: escenografía y ves-

uario de Juan Bobo y las Fiestas (1955, acrílico), escenografía de Urayoán (1960, acrílico sobre papel) escenografía de Retablo Puertorriqueño (1961, acrílico sobre papel) escenografía de la obra de teatro La Carreta (1961, acrílico sobre papel), escenografía Los Renegados (1962, óleo sobre cartón) y escenografía de Giselle (1966, acrílico).

El diseño de vestuarios y escenografías demuestra calidades cromáticas, además del vasto conocimiento de la figura humana en función del baile y la innovación en el empleo de materiales que enriquecieran el ambiente a representarse.

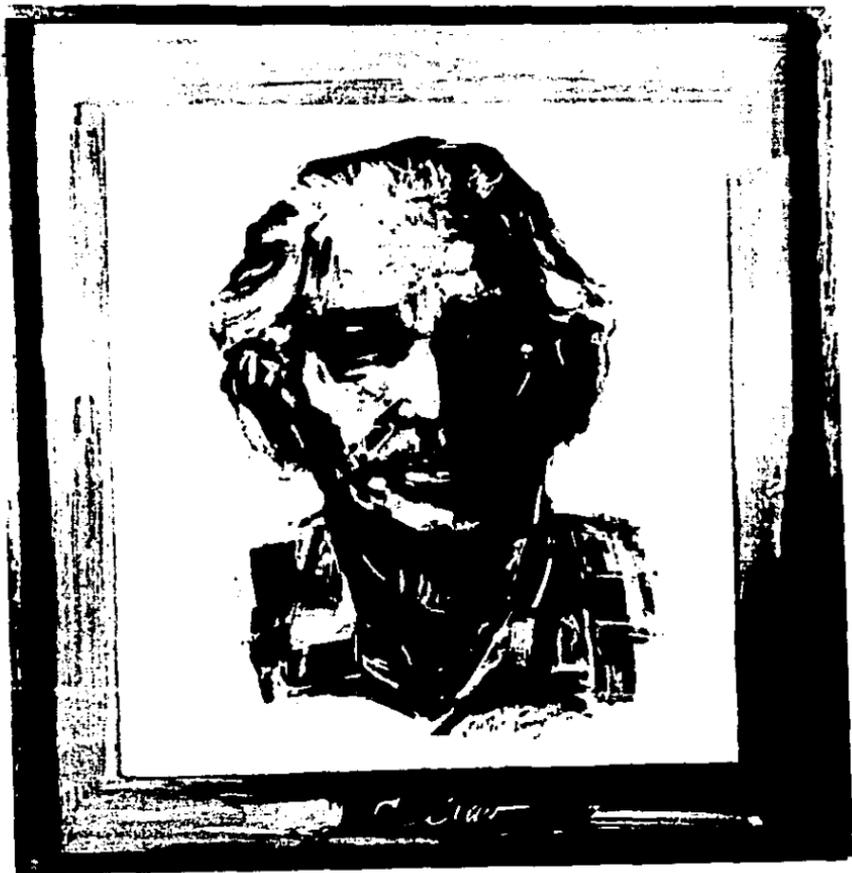
Entre los bocetos para la posterior realización de carteles serigráficos: Cartel del Sexto Festival Casals (1962, acrílico) y Cartel del Décimo Festival Casals (1966, acrílico sobre papel). También en pintura realizó bocetos para el Mural Escuela Intermedia El Monte (1969, acrílico), el Mural Piscina Olímpica (1967, acrílico) y algunos bocetos en óleo sobre papel de los músicos del Festival Casals. En 1971 Homar produjo las ilustraciones de una colección de cuentos para niños, "The Three Wishes", pintadas en acrílico, y nuevamente encontramos que simulan grabados en linóleo. Por este libro recibió Homar premio en la Bienal de Ilustraciones de Libros de Niños de Bratislava, Checoslovaquia, en 1971.<sup>9</sup>

Gran parte de la producción personal en pintura de este artista fue la realización de retratos. Esta serie de retratos se caracteriza entre sí por predominar una composición sencilla, una pincelada más suelta y espontánea, y colores contrastantes que destacan los rasgos particulares y esenciales que definen la figura. Entre algunas de estas obras: Rafael Tufiño Dibujando (1956, óleo sobre cartón), Juan Morell Campos (1957, óleo), Joan Burns (1957, acrílico), Margarita y Robertito (1960, acrílico), Alma Concepción (1960, acrílico sobre papel), Laurita (1964, acrílico), Papa Juan XXIII (1965, acrílico sobre masonite), este último se caracteriza por su concepción particular a modo de cartel, y César Andreu Iglesias (1977, acrílico sobre masonite 61cm x 52cm) (Ilust.10). Entre algunas obras personales también: Dorado (1960, acrí-

<sup>9</sup> Marimar Benítez, op. cit., p. 39.



9. Niño de Barceloneta 1955-Acrílico



10. César Andreu Iglesias -1977-Acrílico

lico), *Pescador de Vacía Talega* (1963, acrílico sobre masonite) y *David* (1963, óleo sobre papel), similares al estilo que predomina en los retratos.

Aún para la realización de caricaturas, Homar recurre a la pintura para expresar su sátira picaresca, política y crítica a la injusticia, el atropello y la corrupción de algunas agencias gubernamentales como la Universidad de Puerto Rico y la Policía. La mayor parte de aquellas ha sido realizada en acrílico o en acrílico con tinta, saliendo del tradicionalismo del uso de plumilla y tinta, y grabado en linóleo como medios preferidos para la realización de caricaturas. En un análisis sobre las caricaturas de Homar, el pintor puertorriqueño Jaime Carrero expone: "La técnica narrativa, el manejo del color, del claroscuro, del detalle impresionista, y de la composición eleva estos trabajos al nivel del arte.. Las caricaturas de Homar ya han pasado la etapa de "junk" y se han convertido en obras de arte y en documentos históricos." <sup>10</sup> Algunas de estas caricaturas: *Escalada Hacia la Nada* (1966, acrílico y tinta), *¡Cu Currucucu Paloma!* (1967, acrílico), *Miss Universo* (1970, acrílico sobre masonite), *Jurado Extranjero para Premio Nacional* (1972, acrílico sobre papel), *Juez Federal* (1974, acrílico sobre cartón) y *Macho Morales y su Combo* (1976, acrílico sobre masonite).

Lorenzo Homar adoptó de todos los artistas a los que estuvo expuesto y de los movimientos artísticos de su época, lo que consideraba afín con su concepción estética. Se observa a través de la obra pictórica de Homar un estilo acorde con el expresionismo en el sentido general de la palabra y no en el sentido de movimiento o época determinada, con el rigor técnico de un clásico. Es indudable que su contacto con el mundo artístico neoyorkino le aportó una sólida formación pictórica que más luego aplicaría en el medio gráfico, adaptando su estilo a la realidad puertorriqueña que encontró a su regreso a la Isla en 1950.

<sup>10</sup>  
Jaime Carrero, "Las Caricaturas de Lorenzo Homar", *El Reportero*, 26 de enero de 1985, p. 23

## DESARROLLO GRAFICO

La formación y el desarrollo de Lorenzo Homar como pintor; determinó en su desarrollo posterior en el medio gráfico. Es en la década del 1950, cuando Homar regresa a Puerto Rico procedente de los Estados Unidos, después de una ausencia de veintidós años, que se define su preferencia por el medio gráfico. A continuación relata Marimar Benítez algunas circunstancias que gestaron su regreso:

"En el 1947 se había celebrado una exposición de nueve artistas puertorriqueños en el ACA Gallery de Nueva York. Homar asistió a la inauguración y en ella conoció al pintor y caricaturista, José A. Torres Martín. De este contacto inicial se estableció una relación de amistad y gran afinidad entre ambos. El contacto con el trópico durante la guerra había despertado en Homar los recuerdos de sus primeros años en Puerto Rico." <sup>1</sup>

Deducimos, por tanto, que la ausencia tan prolongada le provocó nostalgia. La necesidad de encontrar sus raíces, el deseo de comenzar a proyectar sus propias ideas y el caudal de conocimientos adquiridos a través del estudio y de sus experiencias de trabajo, motivaría su regreso a Puerto Rico en el 1950. Posiblemente, jamás imaginó lo que el futuro le depararía en su patria. Traía consigo una formación completa además del diseño, grabado y manejo de metales preciosos que aprendió mientras laboró en la Casa Cartier en Nueva York bajo la dirección del diseñador francés,

<sup>1</sup> Marimar Benítez, "Lorenzo Homar y el Arte Contemporáneo de Puerto Rico", Catálogo Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar, 1978, pp. 24-25.

Maurice Daudier y el grabador norteamericano Ernest Loth. Amplió sus conocimientos del grabado con su maestro y artista, Gabor Peterdi, en la Escuela del Museo de Arte de Brooklyn de esa misma ciudad. Recibió también la influencia de Ben Shahn, quien fue ayudante de Diego Rivera en la realización de los frescos del Rockefeller Center en Nueva York.

A su regreso a Puerto Rico en el 1950, Homar se integra al **Estudio 17**, taller de arte organizado por los artistas José A. Torres Martinó y Félix Rodríguez Báez. Allí finaliza los preparativos para su primera exposición individual celebrada en el Ateneo Puertorriqueño en San Juan de Puerto Rico en la que incluyó pintura, dibujo, "gouaches" y un grabado en metal (intaglio). Este taller, al igual que algunos otros existentes en esos años, sirvió como centro de reunión para la clase artística e intelectual y dio origen al **Centro de Arte Puertorriqueño (CAP)**. Es entonces cuando se inicia en Puerto Rico el despertar por el medio gráfico.

Los artistas del CAP recibieron la influencia del **Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGP)** que para esos momentos trascendía internacionalmente. Hubo artistas puertorriqueños que estuvieron relacionados directamente con el TGP en México y que a su regreso a la Isla contribuyeron en la introducción de sus conceptos. Se observa esta influencia en el tratamiento de temáticas de naturaleza social, el concepto del trabajo colectivo y el uso de la técnica del linóleo como la más adecuada para producir una obra multiejemplar y abaratar los costos de producción.

Como grabador, Lorenzo Homar ha cultivado tres técnicas primordialmente: el grabado en linóleo, la xilografía y la serigrafía. Al igual que la mayoría de los pintores, incursionó en estos innovadores medios en aras de lograr una mayor capacidad expresiva, aparte de encontrar el material más acorde a su temperamento para identificarse con las particularidades de dicho medio, que conformarán lo que conocemos como estilo. Este artista logró identificarse con la gráfica, desarrollando su estilo particular a través del proceso de experimentación con las diferentes técnicas y materiales.

Rafael Tufiño y Lorenzo Homar también han logrado identificarse con las letras, interesándose en su integración con la ima-

gen. Desde la realización del Portafolio de Plenas (1953-54) comenzaron a innovar con la tipografía y luego realizaron estudios caligráficos. Homar, en particular, se convirtió en un asiduo visitante de La Casa del Libro y estudio de los libros e incunables existentes allí, y de Hermann Zapf, famoso calígrafo y de las xilografías caligráficas de Hans Schmidt y Karl George Hoeffen. Para esta institución diseñó importantes carteles que se consideran los más cultos del medio gráfico como Homenaje al Dante (1965), ¡Que Libro Raro! (1966), Exposición Don Quijote (1967) y El Libro Ilustrado en Puerto Rico (1972). Los contenidos de los libros representados por la belleza de las letras hace que Homar se interese en algo más allá de la belleza que se puede apreciar en los encabezamientos de los libros incunables. La formación como diseñador de joyas se hace evidente en el diseño de letras. Su producción de obras con textos caligráficos ha sido considerable, donde ha intervenido su minucioso estudio sobre esta disciplina. Selecciona fragmentos, estrofas, pensamientos que han de conformar un conjunto homogéneo para destacar la belleza iconográfica. Entre sus obras con textos caligráficos: Texto Amades (xilografía, 1962), Texto Kafka (xilografía, 1964), Unicornio en la Isla (xilografía, 1965) (Ilust. 11), Texto Martín Fierro (xilografía a dos colores, 1967), Texto Shakespeare (pluma de filtro y acrílico, 1968), Burundanga (serigrafía, 1969), Homenaje a Julia de Burgos (serigrafía, 1969) (Ilust. 12), En la Brecha (serigrafía, 1971), Portafolio Tres Estrofas de Amor Para Soprano (serigrafía, 1971), El Maestro (xilografía, 1972) (Ilust. 13), Texto Ruiz Belvis (serigrafía, 1973) y Versos a Víctimas del Cerro Maravilla serigrafía en mylar, 1983).

Homar ha podido expresar toda su inquietud por la belleza y la pureza del estilo de las letras en la representación de los diseños de abecedarios. El primero de estos es Alfabeto Español (xilografía, 1968) que realizó en Londres y que fue una inspiración de una inscripción en piedra que observara en Toledo. En ese mismo año realizó el Alfabeto Geibel (gouache, 1968). En Alfabeto Babilónico (1970), Alfabeto Heróico (1971) y Alfabeto Chileno (1972), todos en serigrafía, realizó estudios de las cualidades plásticas de las letras como el resto de la composición. Otro diseño caligráfico fue Alfabeto Sin Nombre (serigrafía, 1971) que realizó para la revista del mismo nombre.

En su producción cartelística se observa también su excelente diseño de las letras y su intención de obtener un conjunto homogéneo, alejándose de una tipografía convencional. En estos carteles: **5to. Festival de Teatro Puertorriqueño** (Ballets de San Juan), (cartel serigráfico, 1962) (Ilust. 14), **2da. Biental del Grabado Lationamericano de San Juan** (cartel serigráfico, 1972), y **"The Poster in Puerto Rico"** (cartel serigráfico, 1974).

Lorenzo Homar había experimentado con la técnica xilográfica y el grabado en metal en Estados Unidos (**South West Pacific**, xilografía a tres colores, 1946 y **Lágrima**, buril en cobre), pero no es hasta que radica en Puerto Rico que se define por el medio gráfico. La producción de obras de este artista en el grabado en metal ha sido poca si lo comparamos con su producción de carteles serigráficos, linóleos, xilografías y pinturas. Sin embargo su excelente dominio del grabado en metal se demuestra con su obra **Sapo Chiquito** (buril y aguafuerte en zinc, 1951; grabado pequeño, medidas exactas no disponibles) (Ilust. 15) Homar sublima su temática, que podría considerársele trivial. Se evidencia en ésta la excelencia del artista en la técnica del dibujo por el tratamiento formal del tema, aparte de conferir expresiones humanas a un animal común, de apariencia grotesca, como un sapo. La solución no es geométrica; es más bien sinuosa. Es visible el interés de presentar trazos variados, contrastes de masas de luz y la densidad de líneas tratadas con soltura. Todas tienen una dirección definida y constante. Utiliza líneas de grosores en específico para representar una textura o área en particular. Su diseño compositivo es muy interesante, sin interés por representar fondo y figura separados. Si se observa el grabado al revés, podría pensarse en una obra abstracta. Homar repitió la temática del sapo en su obra **Sapo Grande** (linóleo a dos colores, 1957), caracterizada también por su riqueza plástica.

## LINOLEO

Los primeros trabajos del artista en la Isla serían realizados en grabado en linóleo, técnica que abordaría mayormente durante la década del 1950. **Saltimbanquis** (1951) fue su primer grabado en linóleo y constituyó una de las obras del primer portafolio del CAP, titulado **La Estampa Puertorriqueña**. Aquí muestra una cla-



### Unicornio en la isla

Isla de la palmera y la guajana  
con cinto de bullentes arrecifes  
y covata de soles.

Isla de amor y mar enamorado:  
Bajo el viento:

los caballos azules con sus sietas meladas  
y con desnuda piel de ascuas doradas,  
el torso de las dunas.

Isla de los coquís y los careyes  
con afrodisio cinturón de espuma  
y diadema de estrellas.

Isla de amor marino y mar embalsado.

Bajo los plombrinos:  
húmedas bolsas mañeras enseradas, secretos mato-  
rreales...

Y el unicornio en la manigua alzado,  
listo para la fuga, alerta y tenso.

Tomás Blanco



12. Homenaje a Julia de Burgos 1969-Serigrafía



1951-1972

Puerto Rico tiene derecho a la independencia, porque cuando se firmó el pacto de París, por el cual los Estados Unidos tomaron posesión de la Isla, ya Puerto Rico gozaba de soberanía reconocida internacionalmente y por tanto España no tenía el derecho a cederla ni Estados Unidos a adquirirla.

5º FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO

# BALLET de SAN JUAN

DIRECCION DE ANA GARCIA

ESTRENO DE 3 BALLETS

COREOGRAFIAS de GARCIA, ANDUZE, FRANKLIN

31 D

M

•

3 de JUNIO

F

RETA

14. 5to. Festival de Teatro Puertorriqueño  
(Ballets de San Juan) 1962 Serigrafía (Cartel)



15. Sapo Chiquito 1951-Buril y aguafuerte en zinc

ra intención expresionista y un estilo caricaturesco por la exageración de los gestos, donde se evidencia la influencia de Ben Shahn, también presente en algunas de sus obras pictóricas.

El linóleo *Mujer de Barceloneta* (1952, 40.5cm x 30.5cm) (Ilust.16) representa su maestría en el dominio de la técnica y material en el desarrollo de su obra personal durante ese periodo. Estudio de la realidad de su medioambiente, posiblemente para lograr una identificación con su identidad de puertorriqueño, después de su prolongada ausencia de la Isla, y homenaje a la mujer campesina de esa época "por su nobleza y resistencia de carácter, sufrida, destrozada por el trabajo brutal y por el hambre".<sup>2</sup> Homar presenta a la mujer campesina en primer término. La expresión del rostro arrugado, enmarcado por las pencas de maguey, la representa a través de líneas paralelas para dramatizar la angustia y el sufrimiento de las mujeres de su clase. Utiliza líneas enérgicas para producir efectos de movimiento y definir la estructura ósea, eliminando las áreas de masas planas. Existe la preocupación de describir el diseño detalladamente en aras de aprovechar el corte, donde utiliza toda variedad de cortes --largos, cortos; sobre todo en el área del cabello. El artista capta la expresión de la mirada de la mujer para representar la esperanza ante el destino o tal vez una inminente resignación ante esta realidad. Proyecta un ambiente particular en cada plano, logrando la homogeneidad en el conjunto.

En el segundo plano representa varios bohíos evocando a los de nuestros indios taínos. Las líneas intercaladas con áreas negras en los techos de paja de los bohíos, demuestran agilidad y dominio en el diseño meticuloso de áreas determinadas. El fondo barroco lo muestra con tiempo borrascoso, mas se advierte en la esquina superior derecha una palma en movimiento rodeada de luz que muy bien podría representar el futuro esperanzador, o tal vez el "otro mundo" inverso a la miseria; el progreso. Este trabajo es de gran riqueza plástica, de descripción dibujística y contrario a la pintura, donde hay espacios planos y vacíos. Se observa en su tratamiento la influencia del grabador mexicano, Leo-

<sup>2</sup>  
Entrevista personal celebrada con el artista Lorenzo Homar en abril de 1985.

poldo Méndez, <sup>3</sup> propulsor del TGP. Entre la muestra representativa de la obra gráfica de este gran artista: **Homenaje a José Guadalupe Posada** (1956), (Ilust. 17) y **Portada para "Incidentes Melódicos del Mundo Irracional"** (1944) "Escrito por Juan de la Caba-da (Ilust. 18).

En 1953-54 realizó el Portafolio de Plenas (linóleo) en conjunto con Rafael Tufiño. Sería este portafolio un homenaje a la plena <sup>4</sup> puertorriqueña, una de las manifestaciones de nuestro folklóre ya en decadencia, representado a través del formato de música, estrofa y estampa. Consistió de doce grabados en linóleo: seis de cada artista. <sup>5</sup> Cuya temática tendría un tono de sátira picaresca para representar fielmente las características de la plena. Los diseños originales no comprendían la música. Es de Irene Delano la idea de integrar a su esposo, Jack, quien también era músico en la adición de la música (pentagramas anotados). El distinguido músico puertorriqueño, estudioso y exponente de nues-

3

Leopoldo Méndez (1902-1969) ocupa un sitio sobresaliente en la historia del grabado universal. Trabajador riguroso, meditaba mucho sus temas antes de la ejecución. Una severa autocrítica precedía siempre a su labor. Conoció las láminas de Goya y de Rembrandt, le interesaban las litografías de Daumier y así mismo las xilografías de Frans Masereel y Kathe Kollwitz, con quien presenta a veces una afinidad de concepción y de estilo. El mismo ha dicho alguna vez: "Enlazo mi obra con la lucha social. Pero como mi principal arma en esta lucha es esta obra mía, la tomo muy en serio y hago todo por ennoblecerla". Méndez afirmó su resolución de trabajar en el grabado, pero sin abandonar su amor a la pintura, para la cual poseía un gran talento. También disfrutó de una Beca Guggenheim para estudiar en los Estados Unidos. Los símbolos que utiliza toman en sus grabados un sentido concreto, acentúan la impresión directa y afirman plásticamente la verdad del concepto. Consagra una esmerada atención al estilo y a los demás elementos de creación. Lo uno va acorde con lo otro. La limpieza de ejecución da fuerza a las ideas plásticas que expresa. A veces recurre a la deformación para acercarse al expresionismo. Innovó por la utilización de una línea clara y armoniosa. Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez, 1970.

4

La plena es una modalidad de la música folklórica puertorriqueña. Se identifica más bien con los barrios y zonas costeras de la Isla. Sus características esenciales son la sencillez y la repetición. Carece, como toda música folklórica, de pulimento y estilización. Es rudimentaria e íntima, cotidiana y cruda. Los temas que interesan a la plena van desde el incidente arrabalero hasta el acontecimiento universal. No hay tema que escape a la plena. Francisco López Cruz, "La Música Folklórica", Enciclopedia Grollier - Colecciones Puertorriqueñas, 1979, pp. 65-67.

5

Los linóleos de Hornar fueron: **Ay, Lota Lola, Los Muchachos de Cataño, La Guagua** (Ilust. 19), **Tintorera del Mar, El Obispo de Ponce** (Ilust. 20), y **Ya Llegó;** los de Tufiño: **Cortaron a Elena, Santa María, Temporal, ¡Que Bonita Est, Isadora y Fuego-Fuego.**



16. Mujer de Barceloneta 1952-Linóteo





18. Portada para "Incidentes Melódicos del Mundo Irracional"  
1944. Linóleo Escrito por Juan De La Cabada (Leopoldo Méndez)



20. El Obispo de Ponce (Portafolio de Plenas) 1953-54-Linóleo

tra música folklórica, Francisco López Cruz, colaboró con ellos en el asesoramiento del género de las plenas. Entre Tufiño y Homar diseñaron las ilustraciones y la portada, e Irene diseñaría el formato. "En términos estilísticos, la obra de los dos artistas es bastante cercana, formando los doce grabados un conjunto homogéneo." <sup>6</sup>

En estas obras, tanto Homar como Tufiño manifiestan inquietud e innovación en la tipografía ornamental. Representan el desarrollo incipiente del particular estilo de Homar en la integración de texto e imagen en un todo. Emplea la tipografía como recurso compositivo para enriquecer la obra en su función plástica. Nuevamente observamos la influencia de Leopoldo Méndez en la cual "la tipografía y el grabado se combinan felizmente en el ajuste de la composición, que lleva la alianza de texto e ilustración con suma fineza". <sup>7</sup>

El diseño del **Emblema Oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña** (linóleo, 1955; 36 cm. dia.) (Ilust.21) una de las primeras realizaciones de Homar en esta institución, presenta la descendencia de nuestras raíces puertorriqueñas, ubicándose compositivamente de izquierda a derecha, la figura representativa del indio taíno, autóctono de nuestra isla, el español (en pose de catedrático y no de conquistador), y por último, el africano. Además de la representación de las razas a través de las tres figuras, ha plasmado también el legado de cada una a nuestra cultura: la agricultura a través del indio taíno, la religión y la alfabetización a través del español; la música, tradiciones paganas y el arduo trabajo a través del negro africano.

El emblema está concebido a manera de una medalla circular y su relieve está tratado con un diseño muy dibujístico. El texto está dispuesto en derredor de la imagen con letras de tipo romano que le imparten elegancia y sobriedad. Recurre a una tipografía de diseño clásico y conservador. Su estilo se acerca al barroco, lo que es común en la obra de Homar. El conjunto es bastante compacto

6

Marimar Benítez, *Op. cit.*, p. 33.

7

Manuel Maples Arce, *Op. cit.*, p. 31.

pero deja espacios en blanco para lograr la simplificación del diseño y permitir la visibilidad del conjunto. El corte es tradicional del grabado en linóleo o madera, que lo hace afin con los artistas mexicanos del TGP y con Leopoldo Méndez. La representación de la vestimenta de las tres figuras es acuciosa y el diseño en su concepción total es de cuidada descripción. Se observa su esmero en descubrir los atributos donde radica la personalidad de los tres elementos. Esta obra demuestra su excelencia en la concepción del diseño y en el trabajo artesanal.

Nuestra investigación arrojó que Homar realizó dos diseños diferentes para este emblema. Ambos emblemas se asemejan por la representación tan bien lograda de nuestra herencia cultural. Sin embargo, el diseño compositivo de uno y otro se oponen en los elementos ambientales. Entre las diferencias: las figuras del primer plano son presentadas de medio cuerpo en la primera versión, mientras que en la segunda, las figuras son de cuerpo completo. La incongruencia más marcada se observa en el fondo de la primera versión (Ilust.22), donde presenta las carabelas de Cristóbal Colón como símbolo de conquista, mientras que en la segunda, hace alusión a la religión católica a través de la inclusión de cruces láti nas. El diseño original fue muy detallado y predominaban las áreas oscuras. No facilitaba la impresión para su reproducción por lo que Homar lo modificó y simplificó para que predominaran las áreas de luz, sin alterar sus elementos fundamentales y superar la calidad de reducción necesaria para su reproducción. El segundo diseño de este emblema fue adoptado por el ICP entre 1961 y 1962.

En 1958 imprimió el **Acróbata Marroquí** (linóleo a tres colores; 38cm x 30.5cm) (Ilust.23). Le consideramos uno de los grabados en linóleo más ambicioso en su realización artística. Es su homenaje a los acróbatas en reconocimiento a su bello arte por el que Homar profesa gran admiración. En éste logra trascender más allá de los linderos comunes para proyectarse e identificarse con las artes acrobáticas. Su diseño es muy complejo pero comprensible, observando un acercamiento a lo abstracto. El dominio de la línea se hace evidente, estilizada. No predominan áreas de masas planas, las que representó con cortes lineales de gran



21. Emblema Oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña  
(1ra. Versión) 1955-Linóleo



22. Emblema Oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña  
(2da. Versión) 1961-62-Xilografía



23. Acróbata Marroquí 1958-Linóleo a tres colores

variedad geométrica, sin predominar alguna en particular. Captura el movimiento instantáneo del salto ejecutado por el acróbata desde que lo inicia hasta su conclusión. Ha logrado una traslación que va desde lo circular hasta lo inesperado, guardando una estricta forma comprensible y provocando en el espectador la atención e interés en el salto ejecutado como en el diseño del vestuario del personaje. Esta forma de línea circular la obtuvo moviendo la plancha como se acostumbra trabajar la superficie de metal en el grabado a buril. En 1971 realizó la serigrafía *Gimnasta I*, de gran similitud en su diseño con esta obra.

La *Vitrina* (1959, linóleo; 39.5cm x 30.5cm) (Ilust.24) es una de las diferentes versiones que ha producido Homar abordando la temática de los turistas que visitan la Isla. El título es alusivo al término utilizado por el gobierno de Estados Unidos y el propio gobierno de Puerto Rico, cuando pretendieron proyectar una imagen de Puerto Rico hacia la América Latina como un país moderno y desarrollado, donde se disfrutaba del *american way of life* por estar bajo el dominio del capitalismo norteamericano. Consideramos esta versión como la más acuciosa en términos de la representación del tema. Su composición es compacta para lograr la simplificación visual e impartir una sensación de monumentalidad en la cual integra símbolos representativos de la subordinación política puertorriqueña.

El artista presentó en primer término a una pareja turista tomando fotografías, que por su indumentaria representa fielmente al turista norteamericano (pantalones cortos, camisa y traje de diseños llamativos, cámara y gafas de sol). En el fondo describe el ambiente donde se desenvuelven los turistas: El Condado. Esta es una exclusiva zona turística compuesta por un complejo de lujosos hoteles con playas, tiendas de ropa de última moda y establecimientos que ofrecen toda variedad de entretenimiento. Retrata a unos personajes disfrutando estos lugares que se ponen de moda por su ambiente "bullanguero". Detrás de los turistas de espalda, aparece la figura de un niño descalzo, sosteniendo en sus manos un arma de fuego y observando con tristeza un rótulo con la inscripción de la isla de Vieques, muni-

cipio que pertenece al territorio de Puerto Rico. En Vieques la marina de Estados Unidos realiza prácticas de tiro y ejercicios militares en general. La invasión de la marina ha tomado un giro controvertible y ha suscitado enfrentamiento con la clase pesquera de esta isla y los sectores más alertas de Puerto Rico. Esta obra, de sátira caricaturesca, denuncia la confrontación clásica de colonia vs. imperio del puertorriqueño. Homar aprovecha la anécdota para acentuar la situación y presentar con libertad la ejecución del tema. Carece de la representación de un pavimento; de esta forma las figuras están recortadas contra el blanco del papel. Dóta de cortes variados al grabado para destacar las figuras, las formas y lograr impartir dramatismo (en la fortificación colonial española, los hoteles, las tiendas, el submarino y el barco de guerra). Demuestra su virtuosismo de diseñador y grabador, tanto en la vestimenta de las figuras como en la decoración de los hoteles.

**Los Turistas** (serigrafía, 1953), que formó parte del segundo portafolio del CAP, **Estampas de San Juan; Pareja Turista** (xilografía, 1958) y **Turistas en el Instituto de Cultura Puertorriqueña** (óleo sobre papel, 1963), muestran la persistencia de Homar al tratar estos temas.

En 1959 realizó **Niños de Cangrejos** donde utilizó el medio mixto de linóleo y serigrafía, lo cual constituye su transición hacia una nueva etapa. Este nuevo período, que comienza en la década del 1960, fue significativo en su producción cartilística y xilográfica. Comienza a cultivar el género del cartel serigráfico artístico en mayor proporción y la xilografía, sin abandonar por completo la pintura y el linóleo, las cuales practica ocasionalmente, tal vez para no perder el dominio de la técnica.

## **GRABADO EN MADERA (XILOGRAFIA)**

Lorenzo Homar comienza a producir obras xilográficas de gran importancia en su desarrollo técnico desde la década de 1960; la cual hasta entonces, había sido muy limitada. Es en



24. La Vitrina 1959-Linóleo

la técnica xilográfica que manifiesta su intención formal por lograr una imagen y un texto integrado en un conjunto homogéneo. Evidencia es su producción de xilografías con textos literarios, logrando su identificación con las ideas y pensamientos que escogía representar. Domina el medio obteniendo gamas de degradaciones --desde suaves hasta intensas; deja espacios libres para establecer balances entre la mancha oscura y la ausencia de ésta en el blanco del papel, característica particular en el cartel; aprovecha así el espacio disponible para impartir dramatismo al tema representado, utilizando una amplia gama de densidades. Sus trazos lineales logran conformar texturas, que de acuerdo a la cualidad de la madera seleccionada, obtiene efectos de alto o bajo relieve, de lo que obtiene las mismas cualidades técnicas del intaglio.

La ejecución de una obra xilográfica es precedida por el minucioso estudio de las cualidades de la madera y sus diversos granos, lo que ha conducido a la experimentación con diferentes maderas como el aceitillo y el "boj". Homar innovó con esta técnica produciendo obras de tamaños monumentales, obteniendo una notable variedad de recursos plásticos por su concepción y dominio manual. Produce efectos dramáticos de gran fuerza con áreas blancas y negras, impartándole mayor expresión a las figuras o áreas que así lo requieran. Homar ha manifestado su preferencia por el empleo del blanco y negro. Utiliza dos o más colores al máximo sólo cuando la concepción del diseño lo amerita. Las obras que analizaremos posteriormente son evidencia de su dominio técnico. La influencia de la artista alemana Kathe Kollwitz<sup>8</sup> se observa mayormente en aquellas obras xilográficas donde predomina el dramatismo y en la cual representa áreas planas en negro con pequeños y finos cortes en blanco como en *Betances*

<sup>8</sup>  
Kathe Kollwitz (1867-1945), escultora y grabadora alemana. Convirtió sus grabados en ruegos compasivos por la opresión del mundo, la rebelión contra la injusticia y contra la muerte de inocentes. Sus grabados son declaraciones en movimiento, sencillos, de fuertes líneas convincentes, de bajo relieve y dramatismo. Goya, el hombre y el artista, ejerció una fuerte influencia en su trabajo. Sus aguafuertes, sus grabados en madera y sus carteles le dieron fama. Sus temas preferidos fueron la vida de las gentes miserables y la de los trabajadores en las grandes urbes modernas. "Hombre, Creación y Arte", *Enciclopedia del Arte Universal*, 1983, p. 836.

(1960), **De Hostos** (1961), **La Tormenta** (1962) y **El Maestro** (1972);

Homar produjo en 1961, en colaboración con el Dr. Ricardo Alegría, las ilustraciones del libro **Los Renegados**, impreso en prensa de mano por el mismo Homar en una edición numerada de 200 ejemplares, que recoge la leyenda sobre el origen de los murciélagos. El libro fue impreso en papel japonés, y la cubierta también fue hecha a mano; unas xilografías de murciélagos acompañan el texto. En 1962 produjo la xilografía **Los Renegados** y en 1965 escenificó y realizó el cartel para el ballet inspirado en el libro.<sup>9</sup>

Entre sus grabados, **La Tormenta** (xilografía, 1962) se caracteriza por su rigidez y dramatismo. Su tratamiento es sencillo pero de impacto dramático. Homar presenta en primer término a un hombre con las características del puertorriqueño, en actitud de observación hacia el infinito (cielo, mar o espacio abierto). Los cortes certeros con la gubia crean áreas blancas, mientras que el negro de los nubarrones del cielo es del grano de la madera, predominando el contraste de áreas negras y blancas. Trabajó con soltura, permitiendo que el espectador se identifique con el tema por la carencia de descripción naturalista del asunto, donde esta función está dejada a la imaginación. El artista concibe la composición en un solo plano. Sin embargo, evoca un espacio profundo mediante la contraposición de zonas saturadas de negro y áreas totalmente blancas, acentuadas por el carácter meditativo y la mirada perdida en el espacio de la figura. **La Noticia** (xilografía a dos colores, 1959), podría considerársele su experimento anterior por su gran similitud en la composición, rigidez y dramatismo.

Lorenzo Homar ha producido algunas obras de dimensiones monumentales, de gran audacia para un artista que abordó el reto que ofrecía el medio xilográfico. Homar acostumbra a utilizar tamaños monumentales siempre que su concepción lo amerite. Su mejor obra monumental en este medio ha sido **Unicornio** en

<sup>9</sup>  
Marimar Benítez, op. cit., p. 39.

la Isla (grabado en madera, 1965; 51cmx122cm)(Ilust. 11), premiado en 1965 en el Festival del Libro de Leipzig en Bratislava Checoslovaquia. Forma monumental donde logró integrar texto y forma para vincular la composición como un todo. Las estrofas integradas e ilustradas en esta xilografía son inspiración del escritor puertorriqueño, Tomás Blanco. Describe la frondosa vegetación y el mar tropical de la Isla, mostrándolos entrelazados con la caligrafía para mantener la armonía con el texto. Logra proyectar un eco entre palabras y naturaleza, que produce una sensación de notable musicalidad. Se hace evidente una riqueza de texturación en toda la superficie, lograda a través de una amplia gama de cortes diversos de gubia, organizados con gran maestría de percepción descriptiva y dominio manual. La sucesión rítmica de todos los elementos evoca la exuberancia característica del Caribe.

En *El Maestro*, otro grabado de dimensiones monumentales, (xilografía 1972; 71cmx99cm)(Ilust.13) honra la memoria del líder del nacionalismo puertorriqueño, Pedro Albizu Campos (1891-1965), quien acaudilló a los luchadores por la independencia de Puerto Rico en las décadas del 1940 y 1950. Pasó la mayor parte de su vida encarcelado y perseguido por las autoridades norteamericanas. Es una obra de extrema sencillez y austeridad que impacta precisamente por su economía de medios. La ausencia de color y la dependencia estricta de los contrastes del blanco y negro son totalmente intencionales en pos de impartir mayor dramatismo al tema. La mirada de Albizu Campos refleja profundidad por los cortes verticales ejecutados magistralmente con la gubia que acentúa su gesto severo. A diferencia de otros de sus grabados monumentales con textos caligráficos, en éste utiliza una letra cursiva de profusa ornamentación y gran efecto estético. El texto caligráfico es un fragmento de uno de los discursos de Albizu Campos en el cual expone la situación colonial de Puerto Rico. La letra contrasta con la figura recta de Albizu, logrando una notable variedad de recursos plásticos. La organización compositiva está concebida en dos grandes planos de contrastes --negro/blanco y blanco/negro.

De esta serie de grabados monumentales mencionamos también: *Línea Clásica* (xilografía, 1963) y *Bonito, Norte a la Cáncora* (Las Gaviotas) (xilografía, 1967).

## CARTELES/SERIGRAFIA

La incursión de Lorenzo Homar en la gráfica cartelística se inicia en la década del 1950 en el Taller de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO). En este taller se promovió el uso de la técnica serigráfica, aunque sus propósitos didácticos limitaron su evolución. Sin embargo, esta experiencia ofreció a los artistas la oportunidad de explorar las posibilidades del procedimiento en seda.

Homar obtiene el total dominio y madurez en la serigrafía en la década del 1960. Exploró las posibilidades de este medio a través de su minucioso estudio. Su producción de carteles serigráficos ha sido la más significativa y cuantiosa, llegando a abordar en menor cuantía el cartel en la técnica del linóleo. Ha innovado en su tratamiento, sobre todo, en la integración de imagen, texto y color, en búsqueda del enriquecimiento de la concepción plástica de este medio. Mucha de su producción cartelística de los últimos quince años ha sido trabajada como el grabado en intaglio por su alto y bajo relieve. Para Homar, el cartel serigráfico es un reto plástico por lo que utiliza todos los recursos pictóricos.

“Es bueno recalcar que el hecho de haber sido entrenado como pintor influye grandemente en mi predilección por la serigrafía. Me dediqué de lleno a la serigrafía, pues en primer lugar, debido al descubrimiento progresivo de las posibilidades del medio y el hecho de que mientras mi trabajo, primero en la División y luego en el Instituto de Cultura, me hacía imposible pintar (porque, o se pinta diariamente o no se pinta), la serigrafía ofrecía una oportunidad de seguir desarrollando el uso del color. Otro factor, fue la rapidez de impresión a mano que ofrece la serigrafía. Estaba utilizando técnicas, efectos, calidades aprendidas en la xilografía, el in-

taglio (el cual fue el primer medio gráfico que aprendí) y la pintura, y me entregué completamente a ello." 10.

Otro artista conocido internacionalmente por su obra pictórica y del cartel, el cubano Raúl Martínez, ha expresado lo siguiente en relación a su experiencia en este medio:

"Sucede que Umberto (Peña) y yo somos dos pintores que hemos sabido aprovechar nuestra experiencia como tales, aplicándola a la gráfica (entiéndase cartel); no creo que hubiera sido al revés. He cambiado mi estilo dos veces; en el 64 me di cuenta de que soy una mezcla de muchas cosas y que no podía cambiar el estilo de pintor por un lado y el de diseñador por otro . . . Siempre me he estado nutriendo de una parte y de la otra, aunque creo que soy más pintor que gráfico, y pienso que lo mismo sucede a Peña." 11

La obra de Homar ha trascendido internacionalmente, ha recibido elogios y premios; y ha servido de estímulo a otros artistas puertorriqueños que han abordado el tratamiento de esta técnica, en pos de alcanzar los niveles de excelencia que ha logrado nuestro artista. Bajo su dirección se formó toda una generación de artistas gráficos que en un momento determinado han manifestado su influencia en sus obras. Entre estos se han destacado: Antonio Martorell, 12 José R. Alicea 13 y José

10

MariCarmen Ramírez, "Notas Sobre la Serigrafía -Entrevista a Lorenzo Homar", *Catálogo Exposición Retrospectiva de Lorenzo Homar*, 1978, pp. 69-70

11

Dugald Stermer, *El Arte en la Revolución*, 1970, p. 32.

12

En Martorell se reúnen las cualidades de un artista integral, que al igual que Homar, se distingue por su rígida disciplina e innovación en los temas y medios que aborda, sobre todo la xilografía y la serigrafía. Se ha destacado por la concepción de obras de secuencia escénica que presenta a modo de portafolio y se ha caracterizado por la integración de textos y fragmentos literarios. Entre estos: *Portafolio Ernesto Cardenal* (1971), *Oda a la Lagartija de Pablo Neruda* (1973), *Luto Absoluto -- Homenaje a Toña la Negra* (1983) y *Portafolio de los Poemas de la Oficina de Mario Benedetti* (1983). Ha sido uno de los mayores exponentes de la obra de denuncia social y política puertorriqueña. Su obra cartelística es cuantiosa y variada, de excelente diseño, donde demuestra su gran dominio del color y la economía de medios.

13

Entre los discípulos de Homar, José R. Alicea es quien más se ha destacado por la experimentación de los materiales, en específico del papel. En Alicea se ha producido un acercamiento hacia la naturaleza, mientras que en Homar la inclina-

Rosa, <sup>14</sup> cada uno abordando un medio diferente en la gráfica. Podríamos decir sin temor a equivocarnos, que el "Padre del Cartel Serigráfico Artístico Puertorriqueño" ha sido Lorenzo Homar, y que fue durante su incumbencia en la dirección del taller del ICP que se desarrolló lo que anteriormente en nuestro estudio nos hemos referido como la "época de oro del cartel serigráfico".

Desde su incursión en la serigrafía, Lorenzo Homar comenzó un proceso de experimentación con nuevos materiales. A este respecto él mismo manifiesta:

"No me gustaba la calidad que las tintas comerciales ofrecían. Experimenté con mis medios, o sea, con los medios que había aprendido como pintor. Principalmente, añadiendo a la preparación de base y barniz, el barniz Damar, Copal o Stand Oil, por ser estas resinas clásicas y los adhesivos conocidos desde el Renacimiento a nuestros tiempos por los pintores del óleo. Para mi trabajo personal, fui cambiando a las tintas usadas en la litografía y xilografía que producían una mejor

ción ha sido hacia el empleo de materiales industriales. Alicea es un artista que selecciona meticulosamente la fibra que procesará en pulpa para fabricar el papel que ha de utilizar en la producción de su obra gráfica. Este es un proceso casero; relativamente sencillo; no le consume mucho tiempo y esfuerzo, y abarata los costos de producción. Utiliza corteza de árboles, plantas y arbustos disponibles en nuestra Isla, como el bambú joven o seco, el yagrumo hembra, el tronco de plátano, la corteza de majagua y el quimbombó. Acostumbra a mezclar gelatina para darle mayor consistencia y plásticidad. Estos papeles han demostrado su resistencia a la humedad y a los hongos del trópico.

Alicea ha seguido los pasos de Homar por su preocupación en darle permanencia a la obra, identificándose con los métodos y procesos que enriquecen la gráfica. Entre la serie de grabados que ha realizado en los últimos años se destacan *Poemas de Julia de Burgos* (1970) *Cada Guaraguao Tiene Su Pitirre* (1980) y *Versos de Juan Antonio Corretjer* (1984). Utiliza temas diversos en sus obras, predominando los temas folklóricos de Puerto Rico. Suele integrar el intaglio, la xilografía y la serigrafía en su obra.

#### 14

José Rosa ha incursionado en el cartel, logrando en éste su identificación con el medio gráfico. Realiza su obra casi exclusivamente en serigrafía. Utiliza las letras como parte integral del diseño pero sin llegar a la estilización de Homar. Su obra es de carácter popular, donde presenta danzantes o figuras de santos típicos de nuestro folklore, y en la cual recurre al refrán, la canción y a todas las manifestaciones jocosas que suele expresar el pueblo en su diario vivir, por lo que ha desarrollado un estilo muy particular. Puede acercarse a la sátira caricaturesca, al igual que su maestro, pero alejándose de la temática comprometida-directa, y con la crítica social y política. Sus composiciones y figuras recalcan la forma geométrica y plana para lograr la economía del color y de medios.

calidad. También por su concentración de pigmento me facilitaban el control desde veladuras a lo más opaco. La técnica 'per se' ofrece posibilidades increíbles no sólo de texturas sino también en cuanto a la impresión desde una veladura, casi una barnizada entonada, a un relieve como se consigue en el intaglio, a crear accidentes acuarelicos y su posibilidad de controlarlos." 15

El taller de Artes Gráficas de DIVEDCO diseñaba el material propagandístico de las películas que se producían en el Taller de Cinematografía. Lorenzo Homar diseñó el cartel para la propaganda de la película **Los Peloteros** (cartel serigráfico, 1950; 71.12 cm x 26.67cm) (Ilust. 2). Este presenta la figura de un pelotero vistiendo la indumentaria particular del "beisbolista", asumiendo la pose de jardinero que recibe el lanzamiento de una bola de "beisbol". Se aprecia su solución rítmica sobre un fondo blanco del mismo papel y los llamativos colores de la vestimenta. Se leen las letras sobrepuestas en posición diagonal y de un estilo tipográfico convencional **Los Peloteros** alusivo a la película que llevó el mismo nombre. Su formato es sencillo pero logra mucho impacto visual por el movimiento de la figura y su fondo blanco. Este cartel logró el impacto intencionado a pesar de la economía del medio. Se observa la influencia del cartelismo comercial norteamericano por su diseño a modo de ilustración y su tono caricaturesco en la figura. Esta influencia podría atribuírsele tal vez a Irene Delano, quien dirigía el taller para ese momento.

En **Una Voz en la Montaña** (cartel serigráfico, 1952; 71.5cm x 44.5cm) ( Ilust. 3 ), también para la promoción de la película que llevó el mismo nombre, menciona Lorenzo Homar que en este cartel se observa la reminiscencia de Mucha, Toulouse Lautrec o Bonnard por su parecido con el método del dibujo realizado directamente en el tamiz para lograr efectos de accidente y degradación. Su diseño es escueto, restringido a pocos tonos y gamas de colores. El mensaje se comunica rápidamente ya que tanto el personaje central como el fondo se integran para transmitir la sensación de llamado emitido por esta figura, el cual se extiende

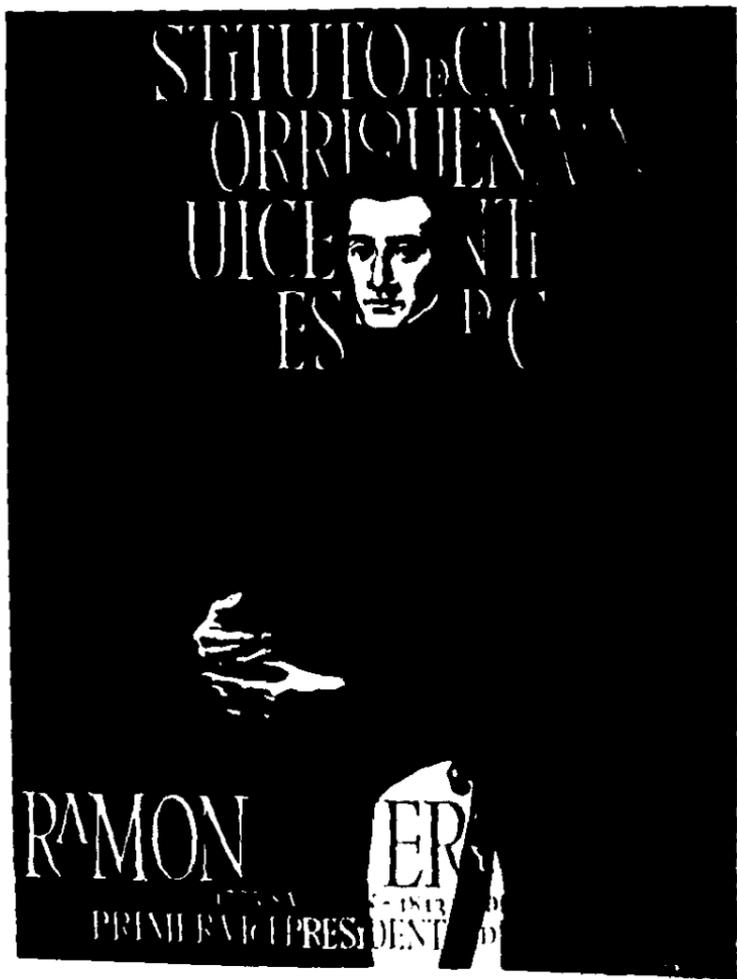
hacia la montaña. Produce también la sensación de la repercusión del eco de la voz escuchado en la distancia por las figuras dispuestas en el fondo. El tratamiento del texto es de una tipografía convencional, sobrepuesta, y llamativa por su tamaño y contraste de color amarillo. En éste ha de persistir la concepción plástica, evidencia de su formación pictórica.

En DIVEDCO Homar también trabajaría en el diseño e ilustración de libros, folletos y carteles para anunciar algún tipo de actividad como los carteles Concurso de Santeros (1952), Gran Concurso de Santeros (1954) y La Virgen de la Monserrate (1955), conocida también por Cuarto Concurso de Santeros.

Otra obra muy interesante en el desarrollo serigráfico de Homar fue *Los Turistas* (serigrafía, 1953). Formó parte del segundo portafolio del CAP, titulado *Estampas de San Juan*. Abordamos anteriormente un detallado análisis en relación a su controvertible temática satírica-caricaturesca, la cual señala una crítica a la realidad social puertorriqueña por su situación colonial. En esta obra el artista presenta a una pareja de turistas, donde fácilmente se percibe su procedencia norteamericana por la representación de la vestimenta y "parafernalia" que carga cada personaje, identificándolo con el prototipo turista que visitaba la Isla en esa época.

Lorenzo Homar se ha dedicado a una intensa producción de obra personal, aún cuando laboraba con DIVEDCO y el ICP. En su obra personal ha realizado una serie de retratos en serigrafía, innumerables carteles y hasta proyectos murales en mosaicos. En el ICP desempeñó todo tipo de trabajo relacionado con el diseño (escenografía, vestuarios, medallas, etc.), además de su producción gráfica. El cartel serigráfico que produjo en el ICP era estrictamente cultural por la naturaleza programática de esta institución. Allí la producción abarcaría desde carteles para exposiciones, concursos, efemérides, conciertos, festivales de teatro y otros.

Entre esta producción en el ICP sobresale el cartel *Sesquicentenario de las Cortes --Ramón Power y Giralte* (cartel serigráfico, 1964; 72.5cm x 47.5cm) (Ilust.25). Se observa en éste el



25. Sesquicentenario de las Cortes --Ramón Power y Giralt  
Cartel-serigrafía 1964

refinamiento de forma y color, evidencia de su dominio y madurez adquirida en la técnica de la serigrafía, la integración de la letra e imagen y calidades cromáticas. Su esquema cromático lo presenta sencillo, llegando a crear un efecto impresionante en la integración de la caligrafía y la vestimenta de la figura (uniforme de marina) logrando balancear el espacio plástico. Los galones bordados en oro representados en ocre dorado son la nota sutil entre los rojos y los azules. Utilizó también el blanco fuerte del papel como color en el rostro y las manos, y no como economía. Establece un balance de colores para acentuar las áreas predominantes, sin dramatismo para obtener una imagen austera de gran calidad plástica que ha de repetir en mucha de su obra cartelística como en su cartel anterior **Bicentenario del Natalicio de Juan Alejo de Arizmendi (1960)**, ambos con la misma técnica. La solución es a base de espacios planos, en aquellas partes donde el artista ha requerido una sensación de volumen para la cual empleó una gama de grises sutiles, principalmente en el rostro, manos y algunas partes del atuendo del personaje principal.

El cartel **Décimo Festival Casals** (serigrafía, 1966; 74cm x 47.5) (Ilust.26), es muestra representativa del desarrollo gráfico de Homar en su producción personal durante esta década. Su ejecución es en conmemoración de la celebración del Festival Casals que se celebra anualmente en Puerto Rico como evento cumbre de la actividad musical puertorriqueña. El festival lleva el nombre del distinguido violoncelista catalán, Pablo Casals (1876-1974). Lorenzo Homar ha tenido la oportunidad de realizar gran cantidad de carteles para este festival por lo que ha tenido la oportunidad de desarrollar un minucioso estudio de la figura de Casals, además de haberle conocido personalmente. Para este cartel en particular, Homar realizó un boceto utilizando gamas cromáticas de grises, azules y rojos en pintura acrílica. Captó al famoso violoncelista español en una típica pose de director, batuta en mano, con un gesto impositivo de notable severidad. La representación de la figura está concebida en contrastes de blanco y negro repitiendo en este trabajo la economía de medio de obras anteriores que se han mencionado aquí para acentuar la seriedad y profunda personalidad de este gran artista del penta-

grama. El texto de este cartel es perfectamente acorde con la concepción del retrato y realizado con un tipo de letra romana de hermoso y virtuoso tratamiento, siendo éste de gran sencillez y fuerza expresiva. Festival Casal's (1985)-offset (60cm x 42cm) (Ilust. 27).

El cartel **Homenaje a Julia de Burgos** (serigrafía, 1969; 62cm x 46cm) (Ilust. 12) es parte de su producción gráfica personal realizada en serigrafía y xilografía con fragmentos de textos literarios para estos años. Es un homenaje a la distinguida poetisa puertorriqueña, Julia de Burgos (1914-1953). Esta obra está concebida en un solo plano con claras intenciones pictóricas. Los colores son fríos y están organizados de acuerdo al mensaje del texto presentado (fragmentos del poema Río Grande de Loíza). Predominan los colores azules y verdes con el toque de rojo intenso, utilizado por el artista en función de los versos para proyectar más clara su idea dentro de la composición. Presentó el retrato de la autora en la parte central, recreando con tonos oscuros esta área y los extremos para lograr efectos que captaran la atención. Integró texto, color e imagen para formar un todo donde la disposición caligráfica es variada y caprichosa, sin impedir la lectura del contenido. Los acentos lumínicos están logrados a base del blanco del papel y organizados de manera sinuosa, con lo que alcanza efectos cercanos a un ambiente de vida natural. En esta obra, Homar comienza a emplear un mayor número de tiradas (capas) de color para crear efectos de transparencia y gran riqueza en tonalidades, sentando las bases para trabajos posteriores. Ha intentado en ésta, toda una serie de experimentos e innovaciones en cuanto a recursos técnicos se refiere, que influyeron en la concepción del diseño y en la expresión plástica.

Algunos de estos trabajos en serigrafía que realizó posteriormente son representativos de estas calidades cromáticas. Entre algunos: **Homenaje Póstumo a Bertrand Russell** (1970), **Homenaje a Pablo Neruda** (1971), **En la Brecha** (1971), **Alfabeto Heróico** (1971), **2da. Bial del Grabado Latinoamericano en San Juan** (1972), **Gestalt II (Homenaje a la Huelga del Moma)** (1972), **Abecedario Chileno** (1972) y **"The Poster en Puerto Rico"** (1974). Este estilo tan particular de Homar en el tratamiento del color es el resultado de su pensamiento pictórico como se evidencia en los



26. Décimo Festival Casals 1964-Serigrafía (Cartel)

CENTRO DE BELLAS ARTES

*Juan Juan: Su de Vivo*



*Festival  
Casals*

SAN JUAN, HUMACAO,  
PONCE, MAYAGUEZ

*30 de mayo al 15 de junio 1985*

27. Festival Casals 1985 Offset-Gartel

bocetos que realizó en una pintura al óleo de los músicos del Festival Casals, en los bocetos escenográficos, y no podemos obviar las pinturas de retratos que realizó hacia la década del 1960, en las que se observa su similitud plástica del color y su concepción estética. Festival Casals 1985-Offset .

De la serie de carteles de exposiciones que produjo Homar en el ICP, **Pinturas de José Campeche** (serigrafía, 1970; 51cm x 63,5cm) (Ilust.28) ha sido uno de los mejores logrados. Este cartel anuncia la exposición de pinturas del primer pintor puertorriqueño, José Campeche (1751-1809). En su composición representa el estudio-taller del pintor, recreando el lugar con la ornamentación y los instrumentos que suele emplear un artista en la elaboración de sus obras. Presentó en primer plano un bastidor de espalda, de aspecto monumental, listo para trabajar. En ese mismo plano, en la parte opuesta del bastidor, representó un cortinaje muy característico de la época. En el fondo se observa un armario que sostiene un cuadro de una dama, posiblemente también pintado por el mismo artista, rodeado por los instrumentos musicales que solía practicar en los ratos de ocio. La composición está precedida por un caballete que sostiene un cuadro del gobernador de la época, una banqueta y sobre la pared aparece un autoretrato del pintor aludido. En este cartel Homar tuvo el acierto de presentar en cada una de las pinturas un símbolo común de la época colonial española.

La concepción de este cartel evoca el ambiente del cuadro **Retrato del Gobernador Miguel Antonio de Ustariz** (carente de fecha, probablemente hacia 1792) de José Campeche, donde Homar logra proyectar el mismo estilo del pintor y todavía aún más, como detalle curioso, se observa una gran similitud con otra obra aún más antigua, del pintor holandés Jan Vermeer Van Delft (1632-1675) --**Estudio del Pintor**. Queda evidenciada la concepción de esta obra a modo de pintura de caballete. El cartel que analizamos es la culminación de todo un trabajo de estudio que venía realizando el artista desde sus primeros años de actividad en el ICP, donde representó la composición con un concepto de cuadro formal como si fuera una pintura de caballete tratada dentro del estilo barroco, tendencia en la cual se desarrolló Campeche. Homar

manejó los valores lumínicos con notable armonía en aras de lograr espacios profundos y recrear el ambiente de un taller. La sucesión de losas en fuga hacia el fondo de la composición, concebidas en blanco y negro a modo de tablero de ajedrez, logra la sensación de un espacio profundo complementado con los contrastes del color. No hay duda que en esta obra, Lorenzo Homar creó efectos de transparencia al utilizar colores con una gran variedad de tonos planos, uno al lado de otro, dándole una sensación al espectador de estar observando una obra totalmente realista. El mismo Homar analiza esta obra desde la perspectiva de la pintura.

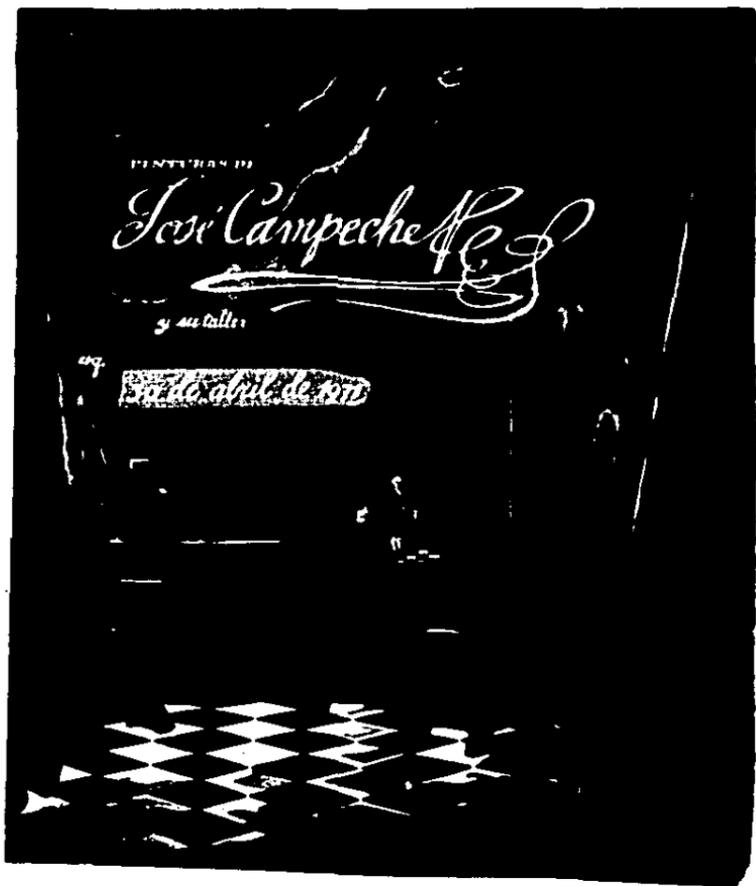
“Se trata de un cartel sobre un pintor. Nuestro primer pintor y uno muy bueno. Siempre me han agradado mucho los colores de Campeche en el retrato de la Sra. Carvajal frente al clavicordio que el mismo Campeche probablemente construyó. Usé los rosados y azules claros con los grises, etc. Aquí hicimos muchas tiradas. Podría decirse “puro cartel”. Pero en el Campeche el desafío de crear algo que honrara la exposición y a Campeche, me llevó a tratar lograr que el resultado fuera como “pintura”. Sabiendo que este sería impreso en serigrafía bajo mi dirección, no terminé el boceto original, me corrí ciertos riesgos en la tirada, quizás creando algún accidente para lograr mejores efectos y calidad. O sea, yo trabajo mucho sobre el tamiz como hiciera Mucha, Toulouse Lautrec, o Bonnard en litografía.”<sup>16</sup>

Llegó un momento en que Homar prescindiría de realizar bocetos en pintura y dibujo antes de realizar una obra serigráfica. Esto es muestra de su gran dominio técnico adquirido a través de la práctica, en donde realiza la calidad de una obra a base de la espontaneidad y accidente. Ejemplo de este dato es el *Portafolio Tres Estrofas de amor para Soprano (Portafolio Casals) (1970-71)*.<sup>17</sup>

El cartel VIII Juegos Panamericanos San Juan 1979 (serigrafía, 1974; 84.5cm x 28.4cm) (Ilust.29) es parte de su producción

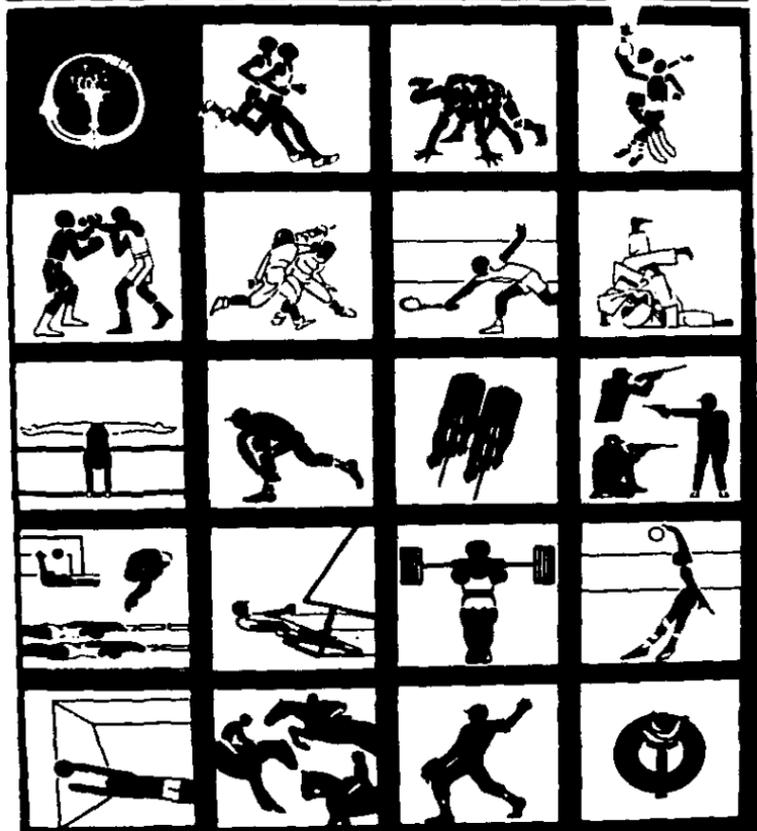
16  
Ibid., p. 69

17  
Ibid., p. 70



28. Pinturas de José Campeche 1970-Serigrafía (Cartel)

# VIII JUEGOS PANAMERICANOS SAN JUAN DE PUERTO RICO 1979



29. VIII Juegos Panamericanos San Juan 1979.1974-Serigrafía-  
(Cartel)

personal y una representación que compone todos los diseños individuales que realizó para cada una de las competencias deportivas que participaron en dicha actividad. Las serigrafías Gimnasta I y Gimnasta II, ambas de 1971, precedieron a esta serie de carteles, en donde se observa la similitud del diseño y del estilo. Fue comisionado por el Comité Organizador de los juegos. Hemos mencionado anteriormente como el deporte ha desempeñado un papel importante en su desarrollo artístico y nuevamente plasma su amor por los deportes a través de esta obra. Su tipografía es sencilla y convencional; las letras negras contrastan con otras sobre un fondo blanco. Comenzó presentando el diseño de un collar de piedra taíno (en forma circular), representación del juego de pelota que practicaban nuestros indios. La antorcha simbólica de las competencias olímpicas la representó dentro del círculo que conformó el collar taíno. La llama del fuego de esta antorcha la estilizó hasta convertirla en una paloma en movimiento, sobre círculos concéntricos, como se observa en el último recuadro. En los otros dieciocho recuadros presenta las diferentes disciplinas deportivas participantes. Los dibujos son de concepción sintética y plana, buscando la representación esencial e indispensable para su reconocimiento sobre divisiones en espacios iguales. Todos son de riguroso diseño, de movimiento y características rítmicas y estilización geométrica.

Durante la década del 1970 Lorenzo Homar logra la culminación de todo un proceso de experimentación con esmaltes. A continuación describe Homar cómo se desarrolló este proceso:

“Empecé experimentando, pues esa tinta puede usarse casi pura, aunque su control no es fácil. Lo usé puro en ciertas tiradas. Sin embargo, encontré que en las tiradas puras el polvo en la atmósfera, me presentaba un problema serio. Cualquier partícula se notaba en la impresión; decidí entonces mezclar más, y conseguí una calidad aterciopelada, donde mezclé el esmalte con otras tintas, incluso algunas metálicas. Entonces encontré que si hacía una tirada sobre el blanco del papel o quizás sobre una sola tirada fina conseguía una superficie mate común. Cerraba un poco el estarcido y re-

petía la tirada, entonces conseguía una superficie asatinada. Cerraba algo más y de ahí en adelante repetía la misma tirada y conseguía un brillo no como cristal, pero quizás más bonito y no se notaba el polvo. El esmalte tiene una gran ventaja, es flexible como el caucho, no quiebra fácilmente." 18

Obras representativas de esta época son sus serigrafías **Taller Lorenzo Homar: Epoca del Superpuerto** (1973), **Elegía a Salvador Allende** (1973) y **Autorretrato (Ilust. 1)** (1974), todas experimentos anteriores a su exquisita producción de la serie de bailarinas, aunque ya en el cartel **Ballets de San Juan --Maria Tallchief** (serigrafía, 1964), se observa el estilo compositivo que habría de caracterizar a las bailarinas que realizaría más adelante. Con esta serie de obras serigráficas artísticas expresa una vez más su admiración por la figura humana y el ballet a través de la representación de retratos de bailarinas. Su primera obra de esta serie fue **Vanessa** (1975) en homenaje a Vanessa Ortíz, solista de los Ballets de San Juan. Le sucedió **Laura** (1977) en homenaje a su propia hija y quien también fue solista de los Ballets de San Juan; **Alicia** (1980) en homenaje a la famosa bailarina cubana, Alicia Alonso y la más reciente, **Alma** (1983) en homenaje a la bailarina puertorriqueña Alma Concepción, en el papel que representó de "La Mujer del Abanico" del grupo teatral Histiones.

En **Vanessa** y **Laura** continúa su proceso de experimentación con esmaltes. Comenta Homar al respecto:

" Lo más importante para mí con el uso del esmalte, fue que haciendo tiradas muy finas, pero repitiéndolas se lograba una calidad superior, la cual no toda pintura posee, y cierta profundidad de color que sólo puedo explicar comparando una superficie dura pintada y repintada con la apariencia del agua profunda. Prefiero hacer varias tiradas de un color 'entrando' un poquito en los bordes varias veces. Lo hago en ocasiones hasta diez veces. El blanco en **Vanessa** y **Laura**, y el pelo de ambas, por ejemplo. La calidad de sólo

una tirada gruesa o fina es jamás tan agradable como la calidad que se obtiene con varias.

La repetición de tiradas me abrió las posibilidades de poder conseguir líneas en relieve como sólo puede producir el intaglio, siempre y cuando seamos suficientemente buenos impresores para registrar un pelo sobre el otro. Vale recordar que después de todo, la impresión 'decide el resultado' . " 19

En Alma innovó con un nuevo material conocido como "mylar". Es parte de su experimentación con nuevos materiales para prevenir los hongos que tanto deterioran las obras que se producen en papel. Este material es una película de poliéster, utilizada por arquitectos para realizar sus diseños y también para preparar separaciones para colores interpuestos. Esta película industrial es muy estable y lisa; su superficie es suave y produce líneas de tinta y lápiz de alta calidad y es fácil de borrar. La preparación del "mylar" conllevó la aplicación de cuatro capas de yeso acrílico sobrepuestas en diferentes direcciones para lograr mayor absorción y textura. Las capas de yeso podrían variar de acuerdo a los efectos de textura que se quieran obtener, ya sea aplicando capas adicionales o rebajando con lija.

La mezcla del "mylar" y del yeso acrílico se convierte en un material monolítico por lo que la humedad no penetra. Si le da hongo, este es superficial y se puede remover fácilmente. También se obtiene un material resistente que no se rompe ni se raya, por lo que la obra está destinada a perdurar. La impresión está hecha con tintas en la que también mezcla soluciones de aceite de linaza enriquecido por calor. Este proceso le sirvió para matizar colores en un medio donde la gradación cromática es difícil.

Estas obras se destacan por el virtuosismo del diseñador y su concepción plástica. Son de gran rigor formal y de un severo clasicismo compositivo. Poseen una línea rítmica y graciosa, aunque cerrada, en el dibujo con profunda sensación espacial. Se observa gran riqueza textural pero con carácter frío; son

expresivas en términos estéticos mas inexpressivas en lo humano, y han sido concebidas pensando más en joyas que en piezas gráficas. El rasgo y la pureza de la línea que define el contorno de las figuras evocan el carácter de la escultura egipcia del busto de la reina Nefertiti por su similitud en la pose de perfil, el cuello alargado y los hombros representados de frente con el propósito de ofrecer una idea lo más completa posible del objeto a ser representado, con el fin de eternizarlo. Asombra comparar y analizar la obra de Homar de esta etapa con el arte egipcio de esa época por su acercamiento en el diseño de joyas y el arte decorativo.

Laura y Alicia se distinguen por la representación de un fondo elaborado en encajes o brocados de minucioso diseño al estilo de la filigrana, evidencia de su formación de diseñador de joyas. Todos los retratos se caracterizan entre sí por haber circundando las figuras por la simulación de marcos con diseños de líneas que se entrelazan tanto para formar el nombre de la bailarina en la parte superior, como para representar las zapatillas de baile en la parte inferior, toque adicional que utiliza el artista para identificar las figuras con el ballet. En Alma representa, además de las zapatillas, las máscaras de la tragedia y la comedia haciendo alusión al papel teatral que ella representó, donde se fusionan la danza y el drama, característico de la pantomima.

Se observa el mismo estilo caligráfico de los nombres de Vanessa, Laura y Alicia. Es sinuosa sin ser rebuscada, logrando la armonía y belleza clásica que imparte a la figura. En Alma utiliza un estilo caligráfico diferente: más sobrio, plano y de tendencia geométrica, alejándose del clasicismo.

En Laura (serigrafía, 1977; 70cm x 53cm) (Ilust. 30), utiliza contrastes de dos tonos plateados para construir el marco que circunda la figura, reforzado por un pequeño borde blanco que aísla dicho marco del fondo. La textura del fondo está lograda mediante el contraste del siena quemado y el carmín con los cuales se logra el efecto del brocado con apariencia de relieve como si fuese un intaglio, haciendo destacar la figura.



30. Laura 1975-Serigrafia

El contorno de la modelo lo representa con diversas tiradas en relieve degradadas en tonos suaves de gris. Resalta el diseño de los ojos, oreja y el flequillo de cabellos que cae en forma graciosa junto a la mejilla con lo que le imparte movimiento y volumen. El violeta degradado a blanco en el toque de azahares del cabello vibra rompiendo la monotonía de las áreas de castaño oscuro. Logra un balance en los tonos que representó en el tocado del cabello, los labios, el efecto de maquillaje de los ojos y el contorno de la barbilla. Los espacios exteriores al marco están concebidos como planos de un tono azul intenso.

Como parte de su producción personal y para diferentes instituciones, Homar también diseñó carteles serigráficos para anunciar exposiciones de compañeros artistas. Entre estos: **Grabados Mexicanos del Taller de la Gráfica Popular (1958)**, **Domingo García (1963)**, **"Puerto Rican Prints and Posters at Pratt Graphics Center" (1966)**, **Exposiciones de Ben Shahn y Gabor Peterdi (ambos en 1969)**, **El Cartel en Puerto Rico --Exposición Museo La Tertulia, Cali, Colombia (1972)**, **Exposición Pedro Alcántara (1974)** y **Encuentro Plástico --Casa Las Américas, Cuba (1976)**, **Homenaje Taller de Histriones 1971-81 (1981)** y **Homenaje a William Morris (1983)**. Su cartel más reciente ha sido **El Cartel en Puerto Rico (1985)** para la exposición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico (22 de noviembre de 1985 al 28 de feb. de 1986), que recoge una muestra de 334 obras representativa del desarrollo del cartel y de sus exponentes desde la década del 1930 y en la que se están exponiendo alrededor de 85 carteles de Homar. En todos ellos captó el estilo del artista anunciado limitando el deseo de expresión propia. En la mayoría de los casos representó la firma del artista o la reproducción de una de sus obras, también la recreación de la imagen con el estilo personal del artista anunciado. Homar ha diseñado también los carteles para sus exposiciones personales como: **Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar (1978)** en el Museo de Ponce y Universidad de Puerto Rico (Recinto de Mayaguez y Museo de la Universidad en San Juan) y **Lorenzo Homar: Lettering, Posters, Prints (1985)** en la Universidad de Connecticut.

Diseñó, en adición, carteles serigráficos para actividades cumbres de los movimientos que abogan por la independencia de Puerto Rico. Algunos de estos: **102 Aniversario de El Grito de Lares** (1972), **Todos a Madison Square Garden** (1974) y **Despierta Boricua** (1975), y entre sus más recientes, **Sacrificio Frente a la Torre** (1982) en la cual denuncia y dramatiza el asesinato de dos jóvenes independentistas en el Cerro Maravilla en 1978, llevado a cabo por sectores de ultraderecha dentro de las fuerzas policiales gubernamentales.

### **TRASCENDENCIA DE LORENZO HOMAR A NIVEL INTERNACIONAL**

Lorenzo Homar ha sido el máximo exponente de la gráfica puertorriqueña a nivel nacional e internacional que ha representado a Puerto Rico en importantes eventos culturales artísticos. Su obra ha sido expuesta en museos y galerías de las grandes capitales del mundo y ha recibido elogios y premios. Homar ha concurrido a todas las exposiciones de grupo celebradas en Puerto Rico en los últimos treinta años, y a exposiciones celebradas en Estados Unidos, Suiza y Holanda.

En 1958 concurrió a la **Primera Bial Interamericana de Pintura y Grabado** en México. Sus carteles se han publicado en diferentes ocasiones en la renombrada revista **Anuario Internacional**, editada en Suiza por Arthur Niggli. En 1960 participó en la **Exposición Internacional de Carteles**, celebrada en Ontario, Canadá, y a la que concurrieron 44 países. En ésta fueron seleccionados siete carteles, ocupando así el segundo lugar en el orden de aportaciones a la exposición por individuos. En 1965 su xilografía monumental **Unicornio en la Isla** fue premiada en la **Bial del Libro de Leipzig** en Alemania. En 1966 recibió la mención de mérito **Typomundus 20** en Stuttgart, Alemania. En 1970 contribuyó a la organización de la **Primera Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano** en la cual se celebró una exposición en su honor. En 1971 fue premiado en la **Bial de Ilustraciones de Libros de Niños de Bratislava**, Checoslovaquia, por sus ilustraciones del libro "The Three Wishes". En 1975 fue invitado a dirigir y ejecutar el **Primer Portafolio de Serigrafías del Museo La Tertulia** en Cali,

Colombia. En 1976 viajó a Cuba como delegado al Congreso de Artes Plásticas de la Habana y a su vez fue invitado por el gobierno cubano a establecer un taller de serigrafía. En 1978 se celebró la exposición retrospectiva de toda su obra artística. Esta se presentó en el Museo de Arte de Ponce y en el Recinto Universitario del Colegio de Artes Mecánicas de Mayaguez, finalizando en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en la ciudad capital de San Juan. En 1979 diseñó y participó en Exposición de Carteles de Puerto Rico como parte de las actividades del Día de la Solidaridad y Apoyo a la Independencia de Puerto Rico celebrada en Ciudad de México. En 1983 se inauguró una exposición de Homar en la Universidad de Princeton, en New Jersey: "Lorenzo Homar -A Puerto Rican Master of Calligraphy & The Graphic Arts". En la Universidad de Connecticut, Estados Unidos, se exhibió una muestra de la obra de Lorenzo Homar titulada: "Lorenzo Homar: Lettering, Posters, Prints " de septiembre a octubre de 1985.

Lorenzo Homar continúa participando en aquellas actividades que se le invita y aún sin contar con el apoyo de las instituciones gubernamentales, aporta su obra como una contribución representativa de la gráfica puertorriqueña.

## RESUMEN

A través de la muestra representativa de la obra gráfica de Lorenzo Homar hemos demostrado su virtuosismo como diseñador, calígrafo, e innovador en la serigrafía artística y el cartel serigráfico. Ha obtenido el dominio y la madurez en cada una de las técnicas que ha abordado. Cada obra ha sido su experimento anterior a una obra posterior. Ha combinado magistralmente el diseño con la técnica y la temática a representarse, logrando calidades de excelencia en cada una de ellas, pero ha sido en la técnica serigráfica donde ha desarrollado su estilo hasta obtener una obra con las calidades plásticas similares a la pintura. Entre las aportaciones más significativas de Lorenzo

Homar al medio gráfico constan la integración armónica entre texto e imagen, la aceptación de nuevos materiales (tintas, barnices, esmaltes, papeles, maderas, etc.), el desarrollo de estilos tipográficos y caligráficos diseñados por él, las cualidades y posibilidades cromáticas de la técnica serigráfica, su concepción particular del cartel y del retrato a modo de pintura realizado a través de la gráfica, y sobre todo su preocupación por realizar una obra de carácter permanente, conciente del deterioro del papel causado por la humedad tan particular del trópico. La disciplina y dedicación formal con la que abordó el medio de la gráfica, resultó en una obra de excelencia que influyó en los artistas de su época y sentó las bases para los futuros artistas gráficos. El maestro Homar sigue produciendo y estamos seguros que su obra será merecedora de estudio, como lo ha sido hasta el presente.

## CAPITULO III

## CONCLUSION

La investigación histórica y el análisis crítico de la obra de Lorenzo Homar revelan las cualidades que le distinguen como un artista integral: concepción creativa, dedicación, atención al detalle, estricta disciplina y severa autocrítica. Su aportación al desarrollo del movimiento gráfico puertorriqueño durante las últimas tres décadas ha sido incalculable, en términos de la innovación en el tratamiento de las técnicas, materiales y su concepción de la integración del texto y la imagen por medio de nuevos estilos caligráficos. Su obra gráfica evidencia su total dominio técnico y de los materiales, la cual se complementa con su formación humanista-intelectual y un carácter investigador y crítico, que le ha permitido explorar con asertividad y autoridad los temas más controvertibles. El estilo de este artista ha evolucionado de acuerdo a las exigencias del momento sin apartarse del rigor técnico, y tomando libertades para crear efectos de accidente y lograr espontaneidad. Su creatividad le ha permitido captar el proceso histórico, social y político de Puerto Rico a través de la función plástica.

La obra artística de Lorenzo Homar no se puede enmarcar en periodos definidos, aunque sí se ha manifestado por ciclos. Son estos su formación inicial como pintor, su identificación con el grabado y su incursión en el cartel artístico. En esta última ha logrado innovar en su tratamiento, logrando calidades cromáticas y caligráficas que han exaltado al cartel como una pieza valiosa de colección que se aprecia por su valor artístico.

Cada artista tiende a definirse por un medio en particular. En Homar, esta identificación se dió en la gráfica y se observa

a través de su cuantiosa producción de obras en linóleo, xilografía y serigrafía. Hemos demostrado a través del análisis de su obra, cómo la formación de pintor trascendió en función de su desarrollo como artista. Logró transponer magistralmente los recursos formales de la pintura para el enriquecimiento de la gráfica, logrando calidades cromáticas y texturales similares a la pintura. Más aún, concibió el cartel serigráfico y la serigrafía artística como una pintura de caballete.

Homar atravesó por momentos de gran actividad artística durante los años de la Gran Depresión en Nueva York, exponiéndose a las influencias del movimiento expresionista abstracto que allí se desarrollaba y a las ideas avanzadas de sus maestros y compañeros artistas. En Puerto Rico logró la continuidad de su desarrollo a través de su participación en el Centro de Arte Puertorriqueño y casi inmediatamente, se integra también al Taller de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad. En estas organizaciones, Homar, Rafael Tuffiño y todos los exponentes de la plástica nacional de los años '50, emprendieron un trabajo sistemático para lograr la exaltación de las manifestaciones artísticas, que hasta entonces eran intrascendentes en la Isla. Este auge de la pintura y de la gráfica en particular, se consolida en la creación del Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En esta institución es que culmina el proceso de experimentación que había precedido en DIVEDCO y en el CAP. La técnica serigráfica se arraigó en el medio gráfico para convertirse en la preferida para la realización del diseño de carteles. Cuando nos hemos referido a la época de oro del cartel serigráfico en el ICP, nos sustentamos en las características que adoptó el cartel, transformándose en uno puramente artístico y alejándose hasta cierta medida de su función inherente --la propaganda comercial. Los artistas gráficos del ICP sublimaron el cartel realizando diseños que se mantenían dentro del marco cultural, nacional y folklórico puertorriqueño, lo que también brindó mayor oportunidad al artista de tratar una temática desde el punto de vista personal, con mayor flexibilidad y libertad.

Todos los años de intensa labor rendida en los talleres gráficos de las instituciones gubernamentales, prepararon a Homar

para emprender su posterior realización artística en su taller personal. Aquí su proceso de experimentación e investigación se intensifica y se dedica mayormente a trabajar la serigrafía artística y encargo de carteles para reconocidas instituciones privadas.

Lorenzo Homar ha representado a través de su temática una genuina preocupación por nuestros valores históricos y socio políticos. Ha abordado con dramatismo los problemas sociales que han deteriorado en alguna medida las condiciones de vida del puertorriqueño. Aunque su denuncia no es tan directa, logra impactar en la apreciación del contemplador. Este efecto concientizador lo logra también a través de la sátira caricaturesca, la que domina con ingenio y verdadera intención de crítica.

Entre sus aportaciones al medio gráfico, entendemos que la más significativa ha sido su estilo en el tratamiento del cartel serigráfico. Los hogares puertorriqueños, instituciones públicas y privadas se decoran con carteles en los cuales predominan la imagen, concebida desde la perspectiva estética y no promocional. Los artistas nacionales han recibido de Homar la influencia directa de su concepción del cartel como una pintura de caballete. Esta concepción se hizo extensiva en la visión de las cualidades plásticas de las letras, las cuales fusionó con la imagen para obtener un conjunto homogéneo en la composición. Homar abandonó poco a poco el concepto tradicional de una tipografía adicionada según realizó estudios de las letras. La caligrafía se convierte en otro recurso adicional en su obra y un elemento de enriquecimiento. Su producción de xilografías con textos literarios ha sido significativa y representativa de su exquisitez y excelencia en el dominio de esta integración, la cual concibe con la intención de crear contrastes, armonías e impresiones en función de las posibilidades cromáticas y texturales.

Otra de sus aportaciones ha sido su perseverancia en obtener calidades de papeles que toleren las condiciones climatológicas del trópico. Su más reciente innovación ha sido la producción de la serigrafía utilizando la película de poliéster conocida como "mylar", la cual, por su calidad de resistencia y durabilidad le

podría permitir a Homar obtener una obra de mayor trascendencia en el tiempo, evitando los hongos destructivos que deterioran las obras realizadas en papel. Homar ha logrado transponer en el "mylar" todas las cualidades del papel, obteniendo las mismas calidades y posibilidades que le permite la técnica serigráfica.

La obra de Homar se identifica por sí misma, porque el artista logra proyectarse en ello impartiendo su particular estilo "Homaresco". Este artista ha servido como puente, al igual que muchos otros de la Generación del '50, para concientizar en la necesidad de desarrollar un arte genuinamente puertorriqueño. En Puerto Rico, la gráfica ha logrado lo que ninguna otra manifestación de las artes plásticas no habían alcanzado: llegar a un mayor número de personas --al pueblo. Ha sido el medio por el que se han identificado las masas por su accesibilidad, valor estético y adquisitivo. Tal vez ha sido ésta la razón por la cual Lorenzo Homar se identificó con este medio: para lograr una mejor identificación con el pueblo puertorriqueño.

Nuestro artista ha hecho ya historia dentro de las bellas artes puertorriqueñas, y en el presente sigue produciendo sin detener el ritmo que ha mantenido desde su juventud. Su obra permanecerá como joya artística para ser estudiada posteriormente como legado a nuestra herencia cultural.

Corresponde a las instituciones educativas puertorriqueñas, desarrollar nuevas generaciones de artistas a través de la excelencia en la formación plástica. Puerto Rico no cuenta con escuelas y academias de arte como en México e Italia. Las existentes ofrecen currículos que no satisfacen todas las necesidades. El artista, en la mayoría de las veces, necesita desplazarse al extranjero para obtener una educación formal en arte, ya que estos no tienen la oportunidad de incursionar en todas las técnicas artísticas durante su experiencia académica, por lo que se limita su medio de expresión e identificación con alguna técnica en particular. Es necesario la revisión de los currículos para actualizarlos y mejorar la calidad de la enseñanza de las Bellas Artes en Puerto Rico, en el cual exista un balance entre la teoría y la práctica de la técnica.

## INDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
1. Autoriértrato 1974-Serigrafía .....	15
2. Los Peloteros 1950-Serigrafía (Cartel) .....	51
3. Una Voz en la Montaña 1952-Serigrafía (Cartel) .....	53
4. "Years of Dust" 1936-Litografía a color .....	83
(Ben Shahn)	
5. El Partido de Frontón 1939-óleo .....	85
(Ben Shahn)	
6. Susan en la Buhardilla de Aymar 1950-óleo .....	89
7. Gran Circo Americano 1951-Temple .....	91
8. Le-Lo-Lai 1952-Temple .....	93
9. Niño de Barceloneta 1955-Acrílico .....	97
10. César Andreu Iglesias -1977-Acrílico .....	99
11. Unicornio en la Isla 1965-Xilografía .....	107
12. Homenaje a Julia de Burgos 1969-Serigrafía .....	109
13. El Maestro .1972-Xilografía .....	111
	175

	Pág.
14. 5to. Festival de Teatro Puertorriqueño (Ballets de San Juan) 1962 Serigrafía (Cartel) . . . . .	113
15. Sapo Chiquito 1951-Buril y aguafuerte en zinc . . . . .	115
16. Mujer de Barceloneta 1952-Linóleo . . . . .	119
17. Homenaje a José Guadalupe Posada (Leopoldo Méndez) 1956 . . . . .	121
18. Portada para "Incidentes Melódicos del Mundo Irracional" 1944-Linóleo Escrito por Juan De la Cabada (Leopoldo Méndez) . . . . .	123
19. La Guagua (Portafolio de Plenas) 1953-54 -Linóleo . . . . .	125
20. El Obispo de Ponce (Portafolio de Plenas) 1953-54-Linóleo . . . . .	125
21. Emblema Oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1ra. Versión) 1955-Linóleo . . . . .	129
22. Emblema Oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña (2da. Versión) 1961-62-Xilografía . . . . .	129
23. Acróbata Marroquí 1958-Linóleo a tres colores . . . . .	131
24. La Vitrina 1959-Linóleo. . . . .	135
25. Sesquicentenario de las Cortes --Ramón Power y Giralt. Cartel-serigrafía 1964 . . . . .	145
26. Décimo Festival Casals 1964-Serigrafía (Cartel). . . . .	149
27. Festival Casals 1985 Offset-Cartel . . . . .	151
28. Pinturas de José Campeche 1970-Serigrafía (Cartel) . . . . .	155
29. VIII Juegos Panamericanos San Juan 1979-1974- Serigrafía (Cartel) . . . . .	157
30. Laura 1975-Serigrafía. . . . .	163

## BIBLIOGRAFIA

- Alegría, Ricardo E. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*, España, Artes Gráficas Manuel Pareja, 1978, pp. 7-8 y 171.
- Barnicoat, J. *Los Carteles --Su Historia y Lenguaje*, España, Editorial Gustavo Gili, 1972, (Comunicación Visual), pp. 7-8 y 253.
- Beltrán, Alberto . "La Obra del Taller de Gráfica Popular", *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977*, México, Imprenta Madero, S.A., 1977, p. 6.
- Benítez, Marimar "Tres Décadas de Gráfica Puertorriqueña", *Revista El Sol*, XXVII, Núm. 3-4, 1983, p. 7.
- "Lorenzo Homar y el Arte Contemporáneo de Puerto Rico", *Catálogo Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar*, Puerto Rico, Litografía Metropolitana, Inc., 1978, pp. 21-46.
- Catálogo Amigos de la Calle del Cristo 255*, "La Casa del Libro", Impreso por Joh. Enschede en Zonen, Haarlem, 1978.
- Carrero, Jaime. "Las Caricaturas de Lorenzo Homar", *Periódico El Reportero*, 26 de enero de 1985, p. 23.
- Curbelo de Díaz González, Irene. *Santos de Puerto Rico*, Puerto Rico, Talleres Gráficos Interamericanos, 1970, p. 5.

**Diccionario Universal del Arte y de los Artistas, "Pintores" Tomo III, España, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1970, pp. 158 y 191-192.**

**Dictionary of Artists and Art Terms, "Painting and Sculpture" Vol. IV, The Random House Library of New York, 1981, p. 113.**

**Eichenberg, Fritz. "History - Techniques", The Art of the Print Masterpieces, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1976, pp. 318-320 y 452-454.**

**Enciclopedia del Arte Universal, "Hombre, Creación y Arte", Vol. 3, Editorial Argos-Vergara, S.A., 1983, p. 836.**

**Enel, Françoise. El Cartel --Lenguaje, Funciones, Retórica, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 23.**

**Gaya Nuño, Juan Antonio. "Teoría y Elogio del Cartel Puertorriqueño", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Año V, Núm. 17 (octubre a diciembre 1962), p. 26.**

**Homar, Lorenzo, "Algunas Notas Sobre el Cartel", Disertación en el Recinto Universitario de Mayaguez, Universidad de Puerto Rico en ocasión de la Exposición Retrospectiva de Lorenzo Homar del 15 de octubre de 1978 al 31 de enero de 1979, (documento mimeografiado).**

**. Conferencia en la Facultad de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 18 de abril de 1985.**

**López Cruz, Francisco. "La Música Folklórica", Enciclopedia Grolier, (Colecciones Puertorriqueñas), Troutman Press, Sharon, Connecticut, 1979, pp. 65-67.**

**Maples Arce, Manuel, Leopoldo Méndez, México, Editorial Muñoz, 1970, pp. 7-37.**

Ramírez, Maricarmen. "Notas Sobre la Serigrafía --Entrevista a Lorenzo Homar, **Cátalogo Exposición Retrospectiva de Lorenzo Homar**, Puerto Rico, Litografía Metropolitana, Inc., 1978, pp. 67-73.

R.B.L. "Exposición de Lorenzo Homar", **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**, Año III, Núm. 9, 1960.

Sambolín, Nelson. "La Colección de Carteles SK&F --No Son Todos los que Están . . .", **Periódico Claridad**, del 21 al 27 de septiembre de 1984, pp. 16-17.

Sontag, Susan. "Carteles, Anuncio, Arte, Artefacto Político, Comodidad", **El Arte en la Revolución**, (Estudio Crítico), Libros McGraw-Hill de México, 1970, p. 6

Stermer, Dugald. **El Arte en la Revolución**, Libros McGraw-Hill de México, 1970, p. 32.

Tió, Teresa, "Irene Delano y los Inicios del Cartel", **Catálogo Irene y Jack Delano en Puerto Rico**, Puerto Rico, Ramallo Bros. Printing, Inc., 1981, pp. 24-25.

. **Catálogo Exposición Carteles Puertorriqueños**,

. **Catálogo Exposición Carteles Puertorriqueños**, Colección SK&F Co., Puerto Rico, Ramallo Bros. Printing, Inc., 1984, pp. 4-20.

Torres Martínó, José A. "El Cartel Puertorriqueño", artículo basado en las ideas generales contenidas en una ponencia televisada en julio de 1979 por WIPR-TV, bajo los auspicios de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, P.R. y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, (documento mimeografiado).

"Apuntes Sobre la Pintura Puertorriqueña (De las décadas del '40 al '60)", **Revista El Sol**, Año XXVII, Núm. 3-4, 1983, pp. 12-14.

Vivas Maldonado, J.L. "El Panfletista Pone Manos a la Obra", Capítulo XXIII, Historia de Puerto Rico, L.A. Publishing Company, Inc., 1978, p. 296.

Wale, Carmen. "Notas Sobre Jack e Irene Delano", Catálogo Irene y Jack Delano en Puerto Rico, Ramallo Bros. Printing, Inc., 1981, pp. 7-9

### OTRAS FUENTES

Entrevista personal celebrada con el artista Félix Rodríguez Báez en febrero de 1985.

Entrevista personal celebrada con el artista Antonio Martorell en febrero de 1985.

Entrevista personal celebrada con el artista José Alicea en febrero de 1985.

Entrevista personal celebrada con el artista Rafael Rivera Rosa en febrero de 1985.

Entrevista personal celebrada con el artista José Rosa en febrero de 1985.

Entrevista personal celebrada con el artista José A. Torres Martínó en marzo de 1985.

Entrevista personal celebrada con el artista Antonio Maldonado en marzo de 1985.

Entrevista personal celebrada con el artista Eduardo Vera en marzo de 1985.

Entrevistas personales celebradas con el artista Lorenzo Homar entre febrero y agosto de 1985 en San Juan, Puerto Rico,