

Myrna Báez

*diez años
de gráfica
y pintura*

*el
museo
del
barrio*

Grabadora y pintora puertorriqueña. Luego de obtener un Bachillerato en Ciencias de la Universidad de Puerto Rico reside por seis años en Madrid donde obtiene el Grado de Profesora de Pintura y Dibujo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1957.

Asiste al taller de gráfica de Lorenzo Homar en el Instituto de Cultura Puertorriqueña por tres años. En 1962 hace su primera exposición. A partir de esa fecha ha presentado siete exposiciones individuales y ha participado en numerosas exposiciones colectivas nacionales e internacionales y ha obtenido varios premios por su gráfica y su pintura tanto en Puerto Rico como en el exterior.

Sus obras figuran en las colecciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña; Museo de la Universidad de Puerto Rico y Museo de Ponce; Museo de Arte Moderno de Nueva York; Museo Metropolitano y Museo "La Tertulia" en Cali, Colombia y en importantes colecciones privadas.



La producción artística no depende solo del talento, intuición y el esfuerzo del artista. Es fruto también del interés, el estímulo y la crítica sincera de maestros, colegas, familiares y amigos que componen su mundo.

Hoy, 20 años después de mi primera exposición en 1962, quiero dedicar con agradecimiento y cariño esta exposición a todos aquellos que han contribuido a mi desarrollo artístico y personal: mi madre, mi hermana y a mis amigos, que han estado a mi lado brindándome su apoyo, muchas veces sacrificando su valioso tiempo.

Las obras que aquí se exhiben son también suyas.

Works of art do not come about solely as a result of the artist's talent, insights and effort. They are also the product of those teachers, colleagues, relatives and friends who provide the artist with much needed encouragement and objective criticism.

Today, 20 years after my first exhibition opened in 1962, I want to dedicate this one with gratitude and love to my mother, my sister and my friends, who often sacrificed their own valuable time to stand by me offering their support.

In a very real sense the works presented here are theirs as well as mine.

Myrna Báez

*diez años de gráfica y pintura
1971-1981*

Museo del Barrio, Nueva York, 28 de mayo a 14 de agosto de 1982

Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, septiembre a octubre de 1982

Sala de exposiciones del Chase Manhattan Bank de Puerto Rico, diciembre de 1982

Es motivo de gran satisfacción presentar en el Museo del Barrio la obra de la admirada artista puertorriqueña Myrna Báez. Se trata de una de las figuras representativas del arte contemporáneo de Puerto Rico, quién, además ejemplifica a la mujer artista que se adelanta a su época en su lucha por realizarse sin trabas. Myrna Báez abre camino a generaciones venideras.

Hoy, tras veinte años de ascendente labor profesional, Myrna Báez nos ofrece a modo de espectáculo visual, "Diez Años de Gráfica y Pintura" que cubre la década del 1971 al 1981. Teatro de imágenes donde se recrea una atmósfera que intriga y envuelve al espectador y lo induce a reflexionar sobre el tiempo en que vivimos. Su temática resulta altamente sugestiva y excitante. La figura humana, masculina o femenina, desnuda o vestida aparece en paisajes o interiores alternativamente, recreando ambientes reales. El interesante juego de reflejos y transparencias, de espejos, sombras y espacios ambiguos desafían la imaginación, proponiendo visiones equívocas y simultáneas tanto del mundo real como del imaginario. La fuerza de estas imágenes promueven interpretaciones diversas de una misma obra.

No es mera casualidad que su obra evoque sentimientos patrióticos. Esa es su intención. En una entrevista concedida a la

Revista Reintegro, la artista declara:

"Estoy usando el paisaje como motivo, estoy usando el paisaje... porque me interesa la forma, porque me interesa el color, porque me interesa el sitio, me interesa el paisaje nuestro que nos lo están destruyendo, me interesa lo puertorriqueño. Me interesa expresarlo; la luz, lo que nos rodea, las formas que me han formado, que me han hecho, que me emocionan a mí. Pero claro, lo que a mí me interesa es la forma. Por ejemplo: si pinto un mangle, escojo un solo mangle igual que cuando pinto un bambú, uno solo... es como un prototipo."

El Museo del Barrio se honra en ser la sede organizadora de la primera exhibición individual de la artista Myrna Báez en los Estados Unidos. Luego de la clausura en Nueva York, la colección pasará al Museum of Fine Arts en Springfield, Massachusetts. La exhibición se presentará mas adelante en la Sala de Exposiciones del Chase Manhattan Bank en San Juan de Puerto Rico.

A las personas y organizaciones que tan generosamente prestaron sus obras por tan extenso período; a las instituciones ya mencionadas, muchas gracias.



The Springfield Museum of Fine Arts gave the public a glimpse of the immense and seductive talent of Myrna Báez when it included her collographs in two exhibitions of graphics by Puerto Rican artists in 1976 and 1978. Now, as we proudly join with El Museo del Barrio in presenting her first solo retrospective, we invite you to feast more sumptuously on 56 paintings and prints that span ten years of her life as an artist.

A major exhibition in an art museum is always a milestone in an artist's life, but it also represents peculiar kinds of sacrifice. Obviously, there is the relinquishing for many months of artwork with income-making potential; there is also, with the emptying of the studio, the loss of a part of one's own history and inspiration. But there is an even more personal forfeiture. The artist must give up to public scrutiny and critical attention that part of herself that she has invested in her work.

One painting from this exhibition dramatically expresses this most personal sacrifice to me. A young man, casually dressed, walks past the plate glass window of a store. As he turns to look at the merchandise on display, his curious glance is met by his own image—but it is without clothes. His reflection is naked. Ms. Báez told me that the young man is an artist. I believe that in this painting she tells us that there comes a time when art denudes the artist.

By leading us into such personal themes as vulnerability and the naked self, Myrna Báez has already stripped herself bare. In

her art she leads us to many secret rooms and beguiling places that demand entry. But just as the entrancing surfaces of her art lead us to the innermost places where dreams happen, Myrna Báez is likely to catch us off guard with her wry humor. We stop and laugh with her. After all, the young man's nudity is a delightful surprise—especially in a society where male chauvinism is usually garbed so carefully.

Humor, vulnerability, and other recesses of the human condition often lie unfathomed by the art of today. They are and always have been difficult subjects to express visually. I suspect that they could not have come easily to Myrna Báez's canvases and printing plates, in spite of her mastery of technique. There is more—far more—than ten years of painting and printmaking behind the revelations of her work. Here we are encountering a human being of unusual sensibility, strength, and courage.

It is with great pleasure that we welcome this exhibition to Springfield. It marks our first collaboration with El Museo del Barrio and for this we are deeply grateful to Jack Agueros, the director of that fine and lively institution. I join with him in expressing our mutual gratitude to the National Endowment for the Arts for their support of the exhibition, and to DIGITAL EQUIPMENT CORPORATION for major funding. In Springfield, the Massachusetts Council on the Arts and Humanities is also a sponsor of the exhibition, and we extend our thanks to them also.

Richard Mühlberger
Museum of Fine Arts,
Springfield, Massachusetts
April 12, 1982



EL CHASE MANHATTAN BANK de Puerto Rico se complace y enorgullece en auspiciar esta primera retrospectiva de la distinguida artista puertorriqueña Myrna Báez. No es para menos por muchas cosas; pero, principalmente, porque es ella ejemplo vivo del dinámico crecimiento que las artes han experimentado en la isla durante las últimas décadas.

Las artes son parte vital del propósito humano. Por eso es que para el Chase—una institución financiera internacional comprometida con el desarrollo integral de los pueblos y sus gentes—es perfectamente natural respaldar esta iniciativa que es, más que nada, un homenaje a la creatividad, al talento y a la inspiración; al igual que un compromiso con la excelencia. La misma es borde dorado a nuestro aniversario de oro al tener el privilegio de poderle responder al buen pueblo puertorriqueño.

THE CHASE MANHATTAN BANK of Puerto Rico is pleased and very proud to sponsor this first retrospective of the distinguished Puerto Rican artist, Myrna Báez. Mainly because she is a living example of the dynamic growth of the arts in Puerto Rico during the last decades.

The arts are vital and give true meaning to the human purpose. That is why the Chase—an international financial institution committed to the integral development of nations and its people—so spontaneously supports this initiative that is, above all, a homage to creativity, talent and inspiration. This retrospective marks a brilliant beginning to our Golden Anniversary, 50 years in which we have been privileged to serve the Puerto Rican people.

Alfredo Salazar, Jr.
Vice President & General Manager
THE CHASE MANHATTAN BANK, N.A.
Puerto Rico



Noviembre 1976 Acrílico 1976 126 x 151.5 cm,

MYRNA BÁEZ

notas sobre una pintura difícil

Marta Traba

7

Hace diez años, cuando conocí en Puerto Rico la obra de Myrna Báez, me atrajo descubrir en ella algo bastante infrecuente, como es la lucha *contra* la belleza. Esta pelea librada por pudor, quizás creyendo que la belleza es algo excesivo; y *por rebeldía*, atacando el lado complaciente de la belleza, era ya frontal en un cuadro pintado en 1967, *En el bar*, obra que sigue sobreviviendo al tiempo, o en los acrílicos desmañados de las mujeres acodadas en la barra. Entre las mujeres recortadas y el blanco del fondo donde apenas se esbozaban los barman como un detalle desdeñosamente accesorio, estallaba un conflicto, no únicamente formal, sino también ideológico. Las figuras se *proponían* ser espesas, cortadas, casi hostiles, ante ese blanco de luz excesiva, de calculada violencia, que a su vez imponía la luz como puerto seguro: a esa luz llegamos. El cuadro se armaba entre esas tensiones.

Adivinando este enfrentamiento y vinculándolo con la difícil situación de un artista isleño que se sienta auténtico y distinto y rechaza su conversión en mero apéndice del arte metropolitano, supuse, y así lo escribí en su momento, que la pintura de Myrna Báez seguiría un camino de cierta ferocidad expresiva, y no me refiero al decir esto a la ferocidad de las críticas sociales, patentes en Homar, José Rosa, Tufiño, Alicea y todo el grupo de grabadores comprometidos políticamente, sino a otro tipo de expresionismo, que en ese momento estaba presente en las obras de Rodón, por ejemplo; en los dibujos de Rosado del Valle, y era el mejor alimento de las buenas obras de Carlos Raquel Rivera. Pero el desarrollo de la obra de Myrna Báez en estos diez años ha sido mucho más rico de lo que pude prever. Con gran parsimonia, ha buscado soluciones diferentes para neutralizar la amenaza de la belleza que en

cualquier momento, nunca se sabe muy bien cuándo, puede ser agravante por lo fácil. Quiso parar esa debilidad, contradecirla, emboscarla, disfrazarla con un complejo conjunto de soluciones siempre destinadas a la misma autovigilancia.

En estas notas me referiré solo a la pintura, que fluctuó desde un principio entre los llamados, igualmente atractivos, de la figura y del paisaje, sin acabar de decidirse por una o por otro. En tal indecisión, varias de sus primeras obras de la década del 70 resolvieron ser ambas cosas. En *La pared* (1972) aparecen pistas que pueden ser seguidas en obras posteriores, aunque aquí se presenten con aspecto inocente. El cuadro sería *casi bello* si no fuera por la expresa desarticulación de los temas que lo componen; se plantea por vez primera la ambigüedad de un espacio transparente que no puede determinarse con exactitud, dado en este caso por el vidrio de la puerta. El cuadro ensaya posibilidades; acepta zonas gratuitas, como el entramado, y la textura de la parte derecha. No subrayo esto como defecto, sino como síntomas a seguir con cuidado, ya que reaparecerá sin cesar una técnica motivadora, exploratoria, que será casi autónoma respecto a los demás elementos del cuadro. Veo tal curiosidad técnica como un claro resultado de su obra gráfica, donde ensayó laboriosamente diferentes materiales y sistemas de impresión. Sin embargo en pintura, esa curiosidad algo profesoral y didáctica, es superada poco a poco por el concepto de unidad, que va dominando la obra pintada, trasladándola de la experimentación a la significación.

Volviendo a la disyuntiva entre paisaje y figura, la relación que se traba en los primeros cuadros de la década entre ambos temas, es casi ingenua. En *Afuera el verde* (1971), el hombre con las

manos atrás mira por la ventana, pero ni ventana ni árbol quieren ser reales. La ventana es un recorte bastante inverosímil (otra vez la influencia de la colografía y los recortes de planchas actuando sobre la pintura), y el árbol es sofisticadamente irreal, una especie de verde anheloso que quiere ser de otro mundo sin disimularlo en absoluto, es decir, verde irreal sobre blanco irreal en marco irreal, rechazando sin embargo y también con energía, cualquier desliz surrealista, por más asociaciones que se hagan con Magritte.

“Sin embargo en pintura, esa curiosidad algo profesoral y didáctica, es superada poco a poco por el concepto de unidad, que va dominando la obra pintada, trasladándola de la experimentación a la significación.”

El mismo hombre pequeño y desgarrado se da vuelta y lee el diario. La tela se titula *Noviembre 1976* (es decir, el desgano para titular...). Todo el cuadro hace el esfuerzo de repelar su propia cotidianidad, clavando una luz pareja sobre el lector y haciéndola reaparecer, muy mágicamente, detrás de la tapia. Luz rosa—demasiado bonita—se neutraliza con las hojas hocas y oscuras que se traman en la sombría tapia. De nuevo la técnica del recorte, logrado esta vez mediante la luz que da un límite preciso a la figura. Un azul de cielo plano, aplicado como en los cromos, con algo de ironía, remata la escena.

De todas las obras de estos años donde naturaleza y figura humana conviven en medio de visibles dificultades, sometidas a pasiones que, finalmente, terminan inmovilizando a ambas, la más

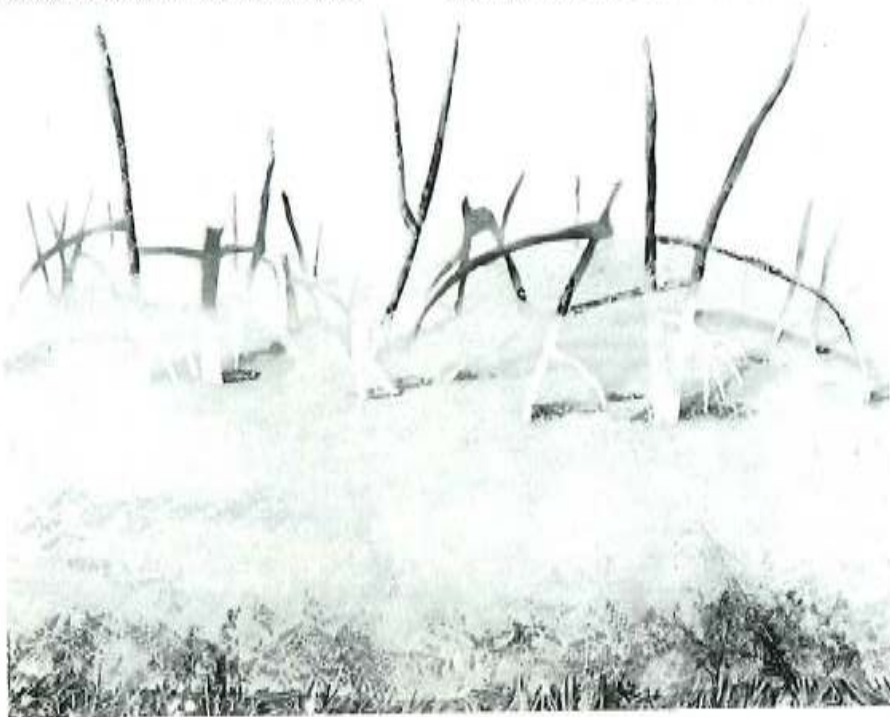
notable es *El jardín* (1976), donde pese al amplio repertorio de posibilidades barajadas y puestas en práctica, se logra unificar la escena por medio de una luz tizosa, agresiva, que petrifica la figura en primer plano, rodea con exceso la planta a la cual atiende creándole no solo su propia luz sino su base de color propio recortada en el césped, y luego, de la manera mas sorpresiva, se organiza y disuelve al tiempo, en los planos del fondo. En esa geometría, que forma una especie de cuadro aparte, triunfa un juego ilusionista de paredes y huecos en transparencias. Se perfila con audacia un espacio ambiguo, que será más tarde objeto de cuidadosas exploraciones. Se necesita una gran intrepidez para pintar un cuadro triple, que corre el riesgo de fracturarse y sin embargo consigue una rara y fuerte unidad. Más adelante, habrá en la obra de

Myrna Báez repetidos careos consigo misma similares a éste, y ansiedades similares por alcanzar situaciones límites, que están a punto de destruir el equilibrio del cuadro. Yo colocaría tales comportamientos a buena cuenta de la audacia de los tímidos. *Por si acaso*, antes de ser atacado el cuadro ataca, ya que conlleva una réplica muy cercana a la agresión.

Prefiero, en este punto, separar los cuadros con paisajes de los cuadros con figuras. En los paisajes del 76, especialmente en el *Paisaje de Barrazas* (1976), Myrna Báez intenta otro tipo de experimento, muy empleado en la pintura contemporánea, como es el de recortar un fragmento del todo, operando una especie de *close up*. Esta técnica de visión simultánea, que debe mucho al cine y a la televisión, y a la costumbre que nos han dado ambos medios, de

sobreponer las imágenes o acercarlas o desvanecerlas, cortando el discurso, le da buen resultado, aunque sea un artificio bastante obvio. Mucho más sinceros y logrados, sin echar mano a expedientes más o menos modernos, me resultan el *Mangle* (1977) y el *Mangle en las Salinas* (1977). La primera pieza que es una obra maestra de escamoteo luminoso jugando con la carta del realismo literal, pero reajustándolo a un arbitrario corte superior a inferior, que impiden ver la totalidad del mangle, genera una extraña luz en suspensión, como emulsionada, que pasa a ser una doble franja ahondando el fondo por abajo y nivelando las hojas por arriba. Esta luz que excava y aplana vuelve muy rico el cuadro, casi fantasmagórico. Aunque nunca tanto como el *Mangle en las Salinas*, en mi opinión la pieza maestra de Myrna Báez por lo que concierne al paisaje. Olvidándose de experimentos, aquí el paisaje del mangle se entrega a su natural artificio, a su propia condición planetaria, hecha y deshecha, al tiempo, por la luz. Es cierto que la pintura moderna está llena de genios que han depositado sobre la luz todo el poder para crear una imagen, pero siempre resulta seductor que alguien, con una solución particular, repita la misma aventura de concesión de máximo poder a un elemento. La luz no pasa a ser un elemento adicional o temático, sino formativo, y por consiguiente el cuadro resulta tan radiante como misterioso.

Más terrenal, el *Bambú* (1977) tiene sin embargo, como los mangles la virtud de no pertenecer a un determinado contexto, sino existir en plena autonomía. El árbol tiene una entidad viva y secreta. El *Bambú*, como el *Maguey II*, espléndida planta entronizada por los colores que la sostienen y tienden a sacralizarla, participan de la naturaleza de los totems o de objetos mágicos, sin perder nada de su realismo. Estas plantas totémicas



◀ **Mangle en las Salinas** Acrílico
1977 127 × 165 cm

Desnudo frente el espejo Acrílico
1980 183 × 163 cm





me resultan mucho más originales que aplicados y bellos paisajes como el *Paisaje de Trujillo Alto* (1976), o las invasoras lloras pintadas entre 1976 y 77, que ocupan el cuadro mostrando bien la pericia técnica de la pintora, la minuciosidad y lentitud de su trabajo, la ordenada aplicación de capas de acrílicos sobre la tela sin imprimir; y hasta su doble juego, cuando lo que va camino de ser un excelente cuadro femenino, se interrumpe por cortes engañosos que toman de sorpresa la organización de las hojas.

A los pequeños misterios, que resultan de una seductora eficacia, pertenece el cuadro *La tapia* (1978) con su doble cerramiento, la alambrada engañosa, la alta pared y enseguida, agrediendo esa agresión, una planta triunfal y vindicativa (siempre la revancha tras la aparente inocencia), adueñándose del espacio con gracia y energía.

A estas alturas, la pintura de Myrna Báez se diseña como un mundo complejo y bastante reconocible, a pesar de su desinterés por marcar una personalidad—o de su miedo por exponerla y también por el ligero desdén que implica darle a los problemas técnicos una excesiva preeminencia, como si importara poco lo que se dice a través de ellos. Esta pintura interesante, dura, llena de aristas mal ocultas por la sencillez de los temas y la limpieza del empasto cuya elaboración lleva muchos meses, causa el efecto contrario a la espectacularidad gestual y desbordada a que nos tiene acostumbrados los pintores actuales. Puede así pasar desapercibida su leal y profunda búsqueda, que le ha permitido trabajar con variaciones de las cuales solo mencionaré las que juzgó más importantes.

Un cuadro atípico, por ejemplo, fue *La lámpara Tiffany* (1975), donde la banalidad del tema, una falsa Tiffany colgada en un comedor lleno de muebles impersonales, mesa, sillas y aparadores neutros y opresivos, se convierte en un enardecido juego de espacios, accediendo a planos y ángulos

“Esta pintura interesante, dura, llena de aristas mal ocultas por la sencillez de los temas y la limpieza del empasto cuya elaboración lleva muchos meses, causa el efecto contrario a la espectacularidad gestual y desbordada a que nos tiene acostumbrados los pintores actuales.”



◀ Maguey II Acrílico 1976 183 × 91.5 cm,

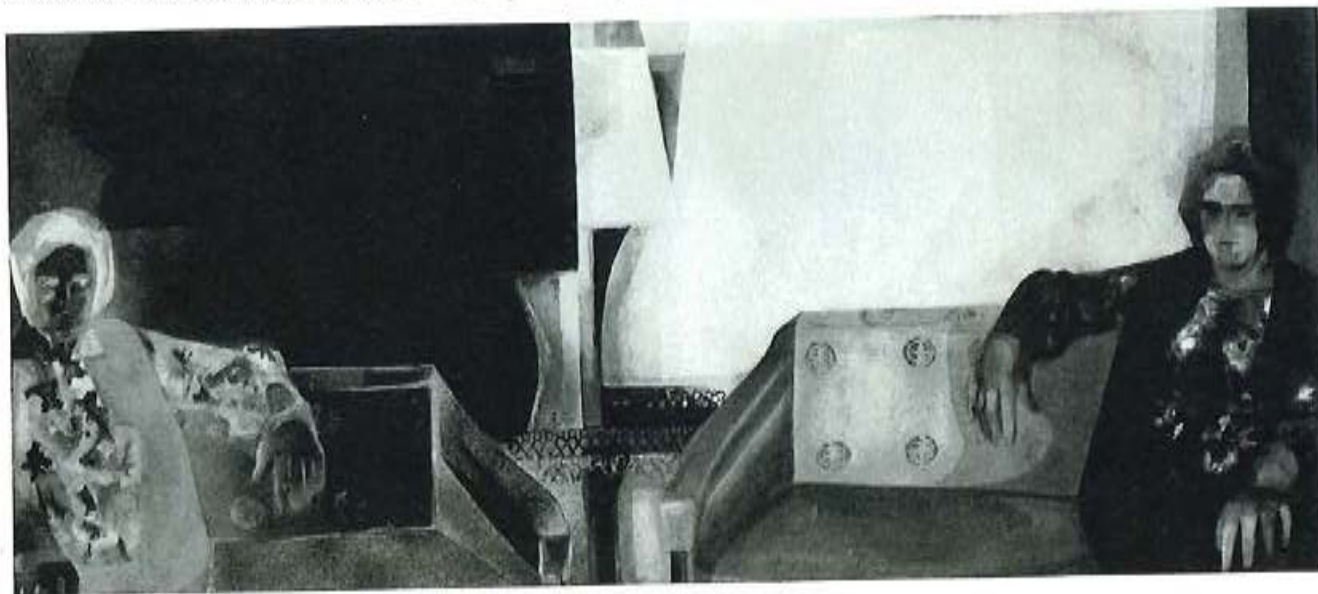
La Lámpara Tiffany Acrílico 1975 137 × 183 cm

“Otra vez el juego engañoso, el ir y venir de la representación dentro de la representación. La pintura pensada como teatro y escenografía, pero también como sólido establecimiento de los imposibles visuales.”

extraños, cubificando las fuentes de luz, poniendo un orden casi post-cubista a esa pieza anodina, con evidente deseo de sacarla de su tristeza y sofocación, y casi sacralizarla; pero al mismo tiempo imponiéndole su precariedad, y también rescatándola mediante inesperadas aberturas de luz pura y de quiebres de la lógica visual, logrados gracias al doble vidrio, origen de todas las transparencias, a través de los cuales se vislumbra el comedor. Otra vez el juego engañoso,

El sofá (1977) no tiene enunciados tan complejos y al mismo tiempo claramente descodificables como *La lámpara Tiffany*. En *El sofá* Myrna Báez desarrolla una composición horizontal, ya presente en otros cuadros anteriores, como la mujer al lado de la lámpara, (sin título, crayon de óleo sobre papel de estraza, 1973), y las dos mujeres de *Positivo-Negativo* (1973), cuadro, éste último, más interesante de lo que parece a primera vista, pese a su evidente

planteo pictórico, exactamente al contrario de lo ocurrido en los otros cuadros. La desconfianza alerta de la autora parece haber bajado la guardia y el resultado es algo desconcertante, como si se hubieran alojado los hilos que tensaban las obras anteriores. El cuadro es unitariamente poético. (El reposo del guerrero puede tomar muchas formas). En todo caso, tal deslizamiento hacia la (buena) poesía pictórica no se repite, lo que puede comprobarse pasando a las



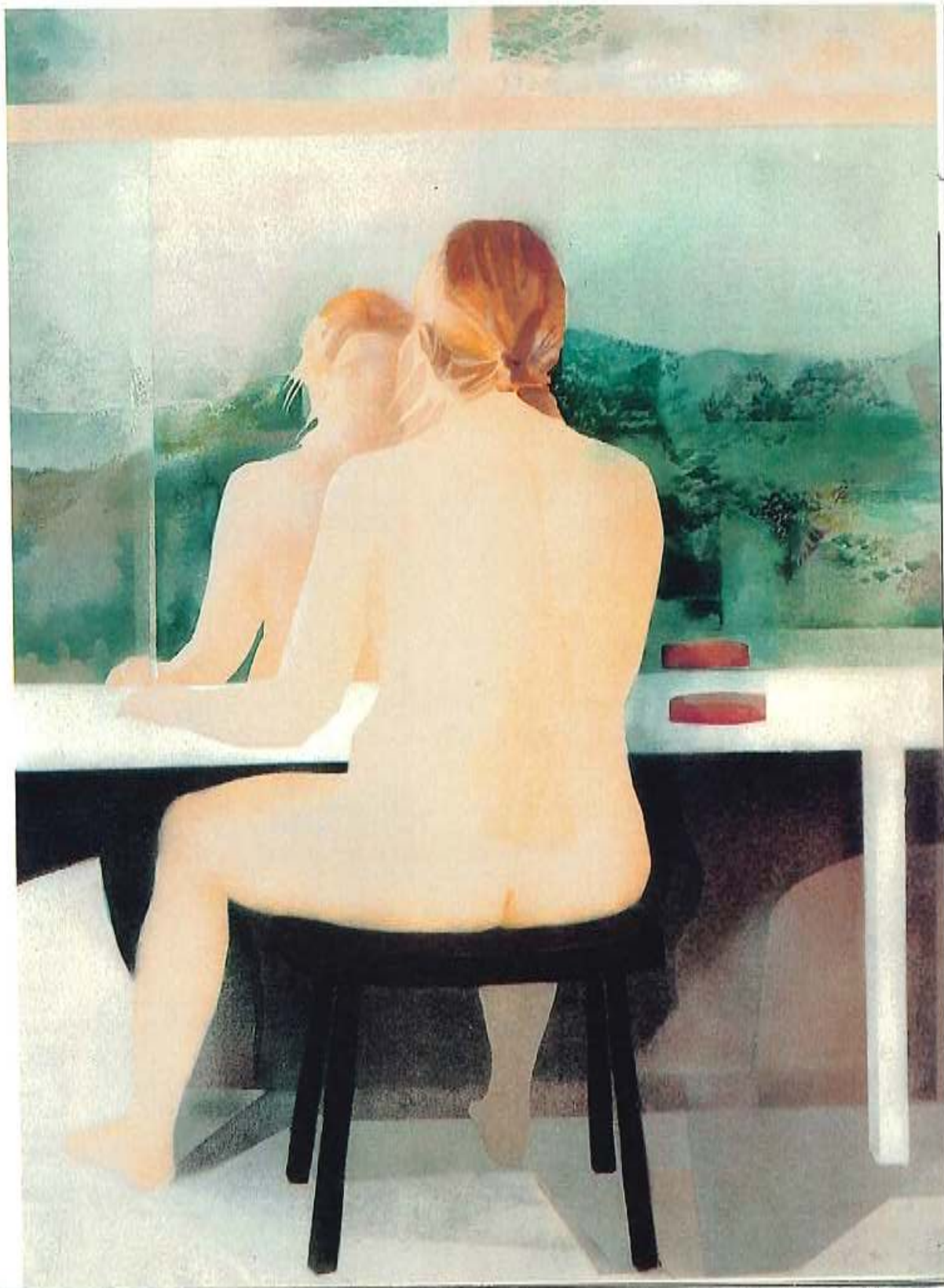
Positivo y Negativo Acrílico. 1973 65 x 151 cm.

el ir y venir de la representación dentro de la representación. La pintura pensada como teatro y escenografía, pero también como sólido establecimiento de los imposibles visuales. Lo que no se puede ver lo concede la pintura. ¿Y quién puede afirmar que lo que se ve es lo verdadero? Lo importante es que este dilema no lo abre una pintura fantástica, como sería lo adecuado y fácil, sino una pintura realista, casi expresamente *banal*.

propósito experimental y formal. En *Positivo-Negativo* hay un excesivo formalismo, pero en *El sofá* hay, hecho inesperado, un exceso de romanticismo. *El sofá* es un cuadro claro y gozoso, armado con elementos graciosos y poéticos, tales como el traslado del sofá al paisaje, la figura lograda con transparencias y hasta la solitaria lámpara del lado opuesto. Lo curioso de *El sofá* es que la narración está por encima del

obras más recientes.

Comenzando por *El árbol* (1979), de nuevo lo extraño, la ajenidad, se apodera del espectador viendo esa figura recortada, desnuda, que nada tiene que ver con el árbol, tema recurrente, que ahora ha crecido desparejo y sombrío. La extraordinaria modulación del color permite la complicada inserción de blancos sobre blancos, integrando así el recorte del hombre.



El Espejo Acrílico
1978 172 x 121 cm

"...hombres y paisajes del mundo real son sacados de quicio por esta pintura que se sitúa en un notable nivel dialéctico, dispuesto a desenmascarar, no lo oculto, sino justamente lo visible."

En 1977 pinta el cuadro *Presencia*, donde la figura blanca de la mujer, firmemente siluetada, actúa de nuevo sobre un panel de transparencias, dado por los vidrios de la ventana posterior. El mundo existe de modo vicario, a través de los reflejos de un cristal, en tanto que aumenta la importancia del recorte. Esta figura, fantasma de sí misma, se reconoce también en *Danáe*, uno de los más brillantes trabajos gráficos del mismo momento.

La obra de Myrna Báez comienza a tener lo que todavía no había alcanzado, es decir, un ámbito propio. Ámbito o más bien comarca donde los acontecimientos, aparentemente bloqueados, van transformándose en los dobles de lo real. La figura recorte, que rechaza las tres dimensiones, consigue un admirable tratamiento en *Monólogo*, uno de los mejores cuadros actuales (1978). Cuidadosa observadora del espacio, lo logra limpiamente, en este caso mediante la ayuda de un embaldosado en primer plano, que juega con los planos virtuales del fondo. Este perfecto marco espacial contiene las dos figuras recortadas, que resisten de nuevo su carnalidad, como asimismo toda posible promiscuidad. (Atender la crueldad del título, *monólogo* y no *diálogo*).

La soledad de la gente en compañía es aún más agresiva en *El espejo* (1978), donde se acepta la narración como principio formativo del cuadro desde el momento que se instala una pareja en la cama, y un extraño visitante reflejado en el espejo que se limita a observar; pero se rechaza enérgicamente en tanto que discurso, vaciando el cuerpo oscuro que da la espalda al cuerpo blanco, bloqueando la habitación en fuga y colocando un imperativo espaldar de sillón en primer plano. Espacio contradictorio, tiene una vaga aspiración de atmósfera, pero no admite fallas ni cabos sueltos. Se percibe un

clima racionalizado, donde el misterio se estructura como un tozudo cañamazo.

Los dos cuadros del 78 y 80 a que voy a referirme enseguida, plantean, por último, otro tipo de problemas. Ambos trabajan el desnudo masculino que hasta ese momento, como el femenino, es tratado en la pintura de Myrna Báez de manera alusiva, diría que exactamente al revés de los desnudos exhibicionistas de los hiperrealistas nor-



En Camino Acrílico 1978 183 x 124 cm

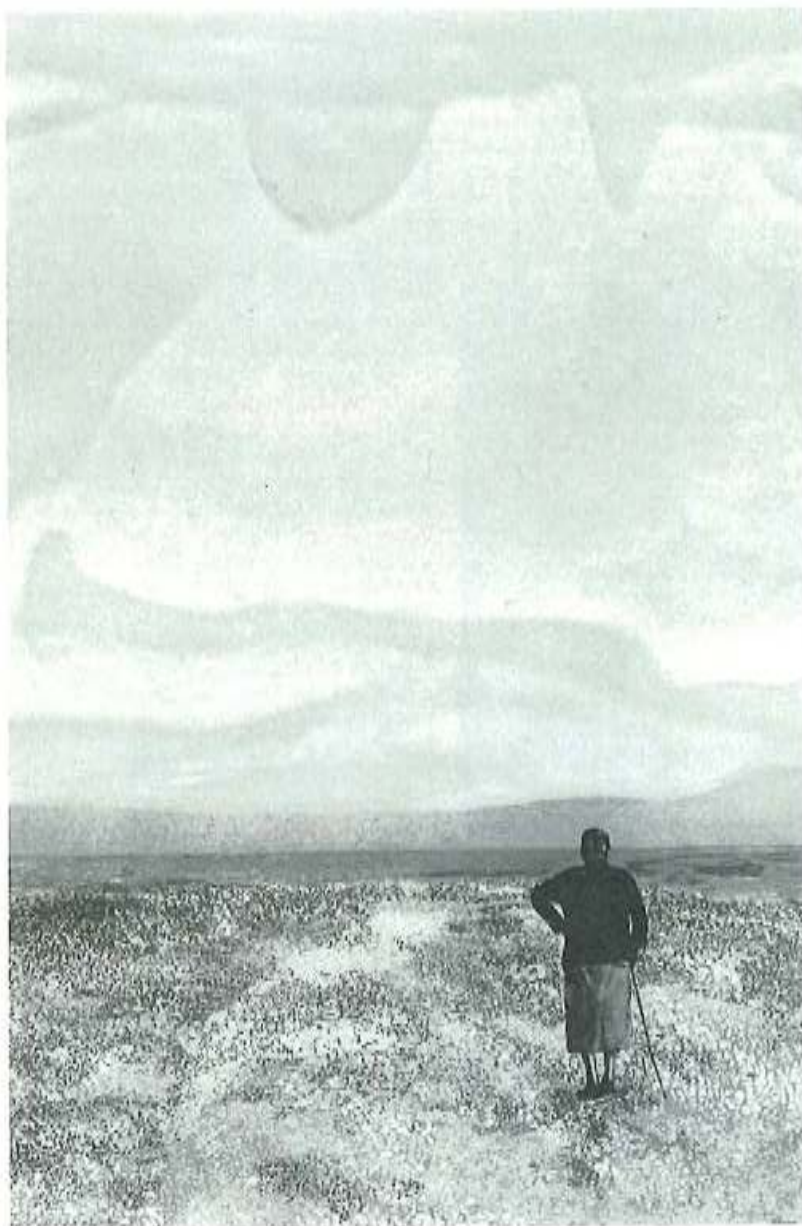
teamericanos contemporáneos. En *En camino* (1978), el hombre desnudo avanza por un espacio cuadrículado con un horizonte vegetal desvanecido al fondo. Las relaciones del cuadro nos obligarían a leer, en primer término, la relación de planos, proporciones y perspectivas marcadas, es decir el claro ejercicio prosopéico; situaríamos después de la figura masculina marchando desnuda por un lugar abierto, cortada al

nivel de su cabeza. Pero esta vez el hombre no es una silueta, sino que está expresamente dibujado, en particular su sexo, de modo que hay que atender este nuevo propósito, ya que el juego se invierte: el recorte pasa a ser hombre y el paisaje se convierte en una relación de recortes. La realidad del hombre, no obstante, se busca a medias, contradiciéndola con el color irreal y el corte de la cabeza. Como siempre, la acción (en este caso el caminar) queda a medias, bloqueada. Se repiten las tensiones y se utiliza de nuevo el cuadro como un litigioso y oscuro lugar de desencuentros.

En tal sentido, el último cuadro explaya más la contradictoria voluntad que lo anima. Mientras el hombre de *En camino* forcejeaba entre el desnudo y el pudor de sí mismo, en el cuadro titulado *Ramón* (1980), el hombre, vestido en la acera, se refleja desnudo en la vitrina, y ese desnudo reflejado resulta, al fin, decididamente realista, y no teme decir su nombre. En este caso el desnudo masculino no se programa como un misterio, sino como un equívoco. En el equívoco siempre se impone la falsedad de las apariencias y Myrna Báez parece afirmar, con cierto triunfalismo, que había razón para la desconfianza. Por eso, hombres y paisajes del mundo real son sacados de quicio por esta pintura que se sitúa en un notable nivel dialéctico, dispuesta a desenmascarar, no lo oculto, sino justamente lo visible.

El equívoco del espejo toma una particular fuerza y ahonda su significado en tres cuadros pintados entre fines de 1980 y el presente año de 1981. En dos de ellos, *Desnudo frente al espejo* y *Maria Eugenia en el paisaje*, trabaja a fondo sus temas preferidos, es decir, el manejo de la doble imagen, la deliberada confusión entre adentro y afuera, y el desnudo; como resultado de tal acumulación, ambos cuadros resultan

Inesperadamente placenteros, hay en ellos un esplendor y una felicidad que gratifica la imagen y la vuelve menos árida, menos duramente repensada que las de sus otros cuadros. *Desnudo frente al espejo* es un cuadro extraordinario, donde Myrna Báez alcanza sus niveles óptimos de producción. El desnudo se sostiene firmemente, no sólo sobre su propia y clara estructura, sino también sobre los juegos de recortes de la parte inferior, piernas, patas del taburete, pata y línea horizontal del tocador—, mezclados inteligentemente con las estratificaciones transparentes de sombra y luces. En el espejo comienzan los equívocos, no sólo de la propia figura, que se ve difusa, sino del paisaje romántico que traspasa los límites del espejo y consigue mayores expansiones, no clarificados. Hay un ajuste muy perfecto entre ese *contenido desborde* romántico y el clasicismo de la figura, su entidad neta, mucho menos sentimental que la de *María Eugenia en el paisaje* (1981). En este cuadro el desencadenamiento es mucho mayor, la fantasía gana su espacio sobre la lógica y el cuadro es más jubilosamente desenfrenado, el desnudo más carnal, y los muebles—, la silla azul y el espejo de pie—, más íntimos. Entre ambos, *Diálogo*, también del 80, es un gran cuadro misterioso, cercano al hombre desnudo de *En Camino*. El desnudo de espaldas, poderoso fragmento de pintura, se despliega en su *doble* de frente, pero, en este caso, el espejo es *todo el cuadro*, y el paisaje del fondo queda incluido en la ficción de haber atravesado el espejo. Única zona fuerte y explicativa, la mesa-superficie blanca, sostenida en vilo en un espacio azul, crea una de esas zonas visuales de apoyo, de certificación de lo imaginario, tan frecuentes en la pintura de Myrna Báez. A estos tres cuadros hay que agregar *La perra Sata* también acrílico, de 1981,



Georgia O'Keeffe en Puerto Rico Serigrafía 1980 74.5 x 57 cm

La Espera Acrílico 1974 127 x 84 cm



donde se regresa, como siempre, a los interiores solitarios, a la composición organizada por zonas contradictorias y también complementarias, cada una ocupada por un elemento pictórico bien definido: la perra, el florero, la cortina, y se busca un punto de atracción mayor que religue la composición, en este caso el sillón con un desnudo fuerte, casi áspero pese a los rosados que definen el cuerpo desmañado, tironeado, nuevamente, entre el pudor y el exhibicionismo, exhibicionismo.

Aunque estas notas se refieren únicamente a la pintura, aludiré a algunas obras gráficas recientes: una serigrafía de 1980, *Georgia O'Keeffe en Puerto Rico* y los seis aguafuertes de 1981, que marcan una nueva forma expresiva de la artista, en ciertos casos muy relacionada con su pintura. *Georgia O'Keeffe* es un extraordinario trabajo determinado por el desbalance entre el paisaje y la figura; pero no se trata, además de un paisaje que convenga a la figura, sino que resulta completamente extraño a ella. La figura realista de la vieja pintora norteamericana de espaldas, debe ser insertada en un paisaje que sin embargo debe demostrar su independencia. Este modo de forzar las relaciones, para que nos resulten armónicas sino se conviertan en una especie de matrimonio obligatorio, placentero y hostil al tiempo, se reproduce en *Los pinos del paraiso*, y en *El ángel y los jinetes*, dos aguafuertes de la serie de seis realizada en 1981, que la confirman como una grabadora excepcional, con una infatigable curiosidad y respeto por el oficio del grabado, pero también por sus variaciones y su heterodoxia. La técnica del aguafuerte se presta más que las colorgrafías y las serigrafías anteriores para trabajar, luchar con y contra la plancha y conseguir transparencias, zonas ambiguas, superposiciones y alteraciones

de la visión: no es de sorprenderse que se haya entregado con semejante pasión al aguafuerte durante el año pasado, no que en planchas como *La mujer y la ventana*, se vuelvan a encontrar las visiones equívocas, las trasgresiones de los marcos, la confusión de realidades. En este aspecto, *El sofá de Nilita* resulta el par, en grabado, de *Desnudo frente al espejo* en pintura: el mismo balance entre precisión y romanticismo, la misma marcación austera, no sólo del espacio sino del cuerpo desnudo y el mismo aliento poético del paisaje aparecido en el espejo, testimonian el mejor manejo de sus propias mitologías que ha realizado hasta el presente.

Diez años de invención en un mundo pictórico lo han consolidado plenamente, a pesar de la lentitud de una producción que siempre será escasa, por su sistema particular de trabajo. Lo consolida la variedad y rica complejidad de sus recursos, la seriedad técnica; el progresivo profesionalismo (bien difícil de conseguir en una isla donde una pintora, antes que pintora, siempre será fulanita o zutanita de tal); la persistencia y modestia de su propósito; su renuencia a aceptar los dilirambos provincianos, pero al tiempo su orgullo deseo de establecer una pauta en la pintura contemporánea continental; me refiero, desde luego, al continente latinoamericano adonde pertenece su país y su cultura.

Su obra, y no estas notas, demuestran que ya lo ha logrado, y que hay que contar con esta primera figura puertorriqueña toda vez que se hace un recuento del arte actual latinoamericano.

MYRNA BÁEZ

painting made difficult

(Translated from the Spanish by Lilliana Ramos)

17

Ten years ago, when I came across Myrna Báez' work in Puerto Rico, I was attracted by the discovery of something rather infrequent: the struggle against beauty. This struggle, circumspectly waged—perhaps under the belief that beauty is something excessive—and also rebellious, attacking the acquiescent side of beauty, was already evident in a 1967 painting, *En el bar*, work which has endured the passage of time, in the awkward acrylics of the women leaning over the counter. There was a conflict, not only formal but ideological, between the outlined women and the white background from where the bartenders barely stood out as dejectful and accessory details. The figures were intended to be thick, cut out, almost hostile, in front of the excessively luminous and calculatedly violent white which, at the same time, imposed light as a haven: that was the light we arrived at. The painting was conceived between those extremes.

I could see this confrontation and linked it to the difficult situation of a Puerto Rican artist who felt genuine and different and who refused to become a mere appendix to the art of the metropolis, and I supposed, as in fact I wrote it then, that the paintings of Myrna Báez would follow a path of a certain ferocious expression, and with this I do not mean the ferocity of social protest—which is patent in Homar, José Rosa, Tufiño, Alicea, and the other politically committed printmakers—but another kind of expressionism which at that time was present, for example, in the works of Rodón, in the drawings of Rosado del Valle, and which was the substance of the best works of Carlos Raquel Rivera. But the development of Myrna Báez' work during these ten years has been far richer than what I could foresee. She has painstakingly sought different solutions in order to neutralize the threat of beauty

which, at any moment—one never knows exactly when—may be burdensome for its very facility. She wanted to arrest that weakness, to contradict it, to ambush it, to disguise it under a complex set of solutions always directed to serve the same self-constraint.

I will only speak here about the paintings which, from the beginning, fluctuated between the equally strong attractions for the figure and the landscape, without ever deciding in favor of one or the other. Due to this indecision, several of her first works made in the early 70's tried to be both. In *La Pared* (1972), there are some clues which can be tracked down in later works, although in this painting they appear in a very innocent way. The painting would be almost beautiful except for the wilful disarticulation of the themes composing it. Here we see for the first time the ambiguity of a transparent space that cannot be determined with the precision, presented in this case by the glass of the door. The painting tries out possibilities, accepts gratuitous zones such as the grid and the texture on the right side. I do not emphasize this as a defect, but as symptoms to follow with care since they will appear time and again in a motivating and exploratory technique that will be almost autonomous with regard to the other elements of the painting. I see this technical curiosity as a clear result of her graphic work where she laboriously experimented with different materials and printing methods. In painting, however, this didactic and rather professorial curiosity is slowly transcended by the concept of unity which starts to dominate the painted work, taking it from experimentalism to meaning.

Going back to the conflict between landscape and figure, the relation worked out between both themes in the early paintings of that decade is almost naive. In *Afuera el verde* (1971) the man

with his hands crossed behind his back looks out the window, but neither window nor tree wants to be real. The window is a rather unlikely cut-out (again here we see the influence of collography and cut plates on the painting), and the tree is sophisticatedly unreal—a sort of desiring green which unabashedly wants to belong to another world—that is, unreal green over unreal white within an unreal frame, although forcefully rejecting any surrealist slip, no matter how many associations we may make with Magritte.

The same small and awkward man turns around and reads the newspaper. The painting is called *Noviembre 1976* (that is, the painter even relinquishes the need for entitling the work). The whole painting is at pains to reduce its own every-day-lifeness, thrusting an even light on the reader and making that same light magically reappear behind the wall. The pink light—which is too pretty—is neutralized by the dark and sullen leaves that weave through the somber wall. We see again here the cut-out technique achieved this time by the light that gives a sharp edge to the figure. A flat and somewhat ironic blue sky, painted as in cheap color book illustrations, completes the scene.

Of all the works of this period, where landscape and the human figure dwell amidst visible difficulties and subject to passions that, in the end, immobilize both, the most remarkable is *El jardín* (1976) where despite the ample repertoire of possibilities shuffled and put to use, unity is achieved by means of a chalky and aggressive light which petrifies the figure on the foreground, excessively encircles the plant it focuses on giving to it not only its own light but a base of its own color cut out on the grass, and then, surprisingly enough, organizes and timely dissolves in the background. In this geometry, which

"This interesting and difficult painting, full of edges badly hidden by the simplicity of the themes, and the neatness of the impasto whose elaboration takes months, bears an effect contrary to the gestural and overflowing sensationalism which contemporary painters have accustomed us to."

forms a sort of independent painting, the triumphal illusionist play of transparent walls and openings has its day. An ambiguous space is boldly proposed, a space which shall be later on the object of careful explorations. A lot of courage is required to make a triple painting that runs the risk of falling apart, and that, nevertheless, achieves a rare and strong unity. Later on, we will see in Myrta Báez' work a similar self-confrontation, and similar anxieties to attain "extreme situations" that are about to overthrow the balance of the painting. I would say that this kind of behavior is characteristic of shy people. *Just in case*, the painting challenges the observer before it is challenged by him, insofar as it entails a reply very close to aggression.

At this point, I will draw a line between landscape paintings and those containing human figures. In the 1976 paintings, especially in *Paisaje de Barrazas* (1976), Myrta Báez resorts to another kind of experiment, much used in contemporary painting, which is that of separating a fragment of the image to render it as a close-up. This technique of simultaneous vision, derived from the cinema and television, and the habit we have acquired from both of overlapping images or zooming or dissolving them, thus interrupting the discourse, gives her a good result, although the technique is rather threadbare. *Mangle* (1977) and *Mangle en las Salinas* (1977) are much more sincere and complete, although they do not resort to modern means. The first one, a masterpiece of playful luminosity—playing the card of literal realism, although readjusting it with an arbitrary crop on the upper and lower parts thus preventing us from seeing the whole mangrove—generates a weird suspended light, as if emulsified, which becomes a double stripe that deepens the

ground at the bottom while flattening the leaves at the top. This light that excavates and flattens enriches the painting, making it phantasmagoric, albeit not as much as *Mangle en las Salinas* which, in my opinion, is Myrta Báez' masterpiece of landscape art. Setting experimentalism aside, here, the mangrove gives itself into its natural artifice, to its own planetary condition, done and undone by light. It is true that modern painting is full of geniuses that have vested light with all the power to create an image, but it is always interesting when somebody, offering a particular solution, repeats the adventure of granting the maximum power to one element. Light is not a mere additional or thematic element, but also a formative ingredient, and, hence, the painting ends up being as radiant as it is mysterious.

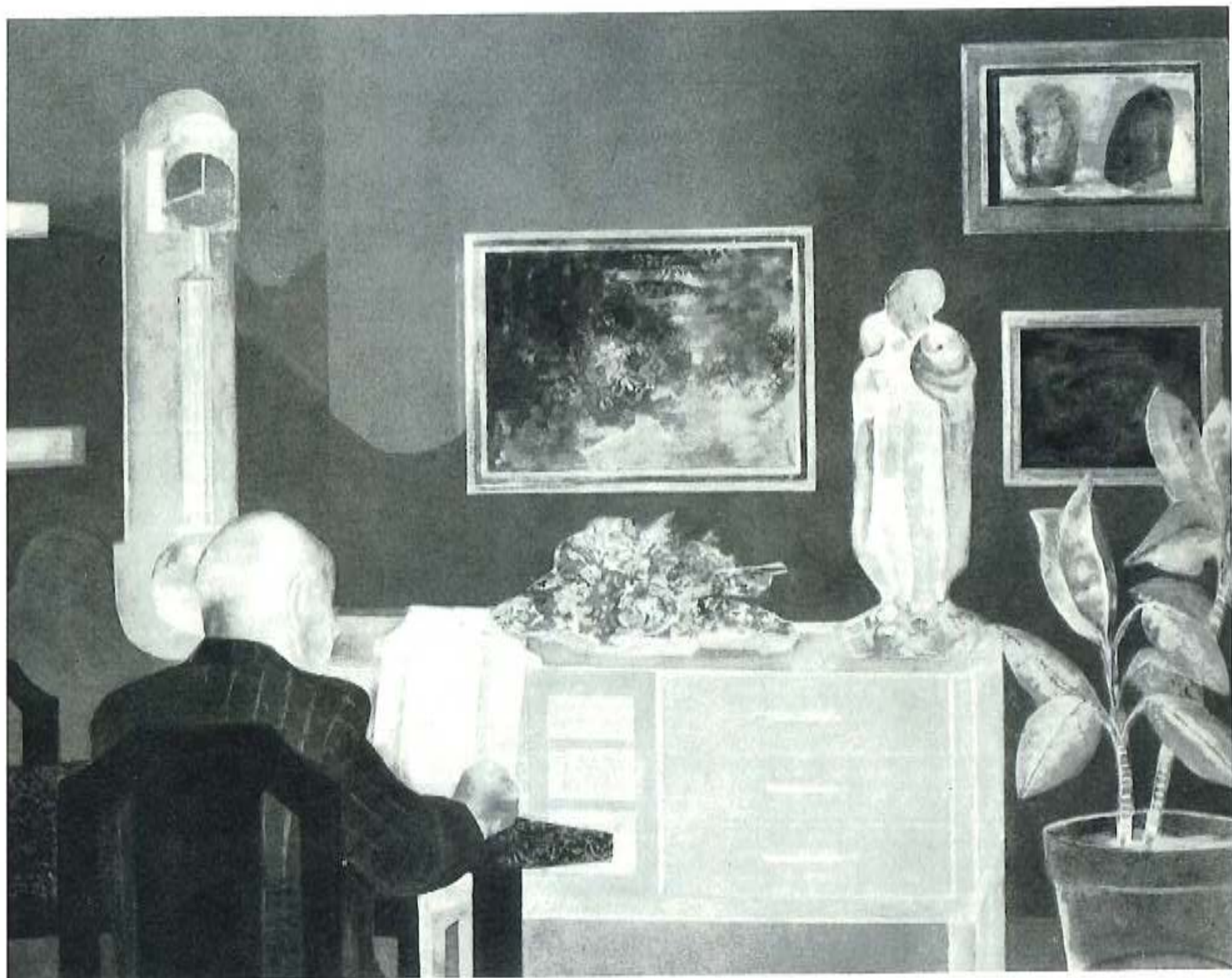
Bambú (1977) is more earthly, although having, just as the mangroves, the quality of not belonging to a specific context but of leading a fully autonomous existence. It is the tree having a living and secret entity. Both *Bambú* and *Maguey II*—a splendid plant exalted by the colors which support and tend to sacralize it—partake of the nature of totems and magic objects without losing any of their realism. These totemic plants seem to me much more original than the worked-up and beautiful landscapes like *Paisaje de Trujillo Alto* (1976), or the invading florae painted between 1976 and 1977 which occupy the painting asserting the painter's expertise, the meticulousness and slowness of her work, the orderly application of acrylic layers over the unprimed canvas, and even its double-play when what is about to become an excellent feminine painting is interrupted by tricky croppings that take by surprise the organization of the leaves.

The painting *La Tapia* (1978)—with its double enclosure, the misleading fence,

the high wall, and, immediately behind and attacking this aggression, a triumphant and vindicating plant (always the revenge behind the apparent innocence) gracefully and forcefully invading the space—belongs to the small mysteries resulting from a seducing efficacy.

At this stage, the work of Myrta Báez can be seen as a complex and rather recognizable world, despite her lack of interest in marking a personality—or her fear to expose it—and also by the slight disdain implied by the excessive preeminence given to technical problems, as if what is said through them did not matter much. This interesting and difficult painting, full of edges badly hidden by the simplicity of the themes, and the neatness of the impasto whose elaboration takes months, bears an effect contrary to the gestural and overflowing sensationalism which contemporary painters have accustomed us to. Her committed and profound search, that has allowed her to work out variations from which I will mention the most important ones, might otherwise go unnoticed.

An atypical painting was, for example, *La lámpara Tiffany* (1975) where the banality of the theme, a false Tiffany hanging over a dining room full of impersonal furniture, table, chairs, and neutral and oppressive dressers, becomes an ardent spatial play, acquiescing to strange planes and angles, encasing the light sources, giving an almost post-cubist order to this trivial piece with an obvious desire of taking it out from its sadness and suffocation, and almost sacralizing it while at the same time imposing on it its own precariousness and also salvaging it by means of unexpected openings of pure light and fissures of visual logic produced by the double glass, origin of all the transparencies, through which we have a glimpse of the dining room. Here we have again the ar-



El Comedor Acrílico 1976 142 × 108 cm

"The work of Myrna Báez begins to acquire what it had not yet achieved, that is an ambit of its own. Ambit or, better yet, a space where the seemingly blocked events transform themselves into doubles of reality."

tist's sleight of hand, the coming and going of the representation within the representation. It is the painting conceived as theatre and *trompe l'oeil*, but also as the solid establishment of visual impossibilities. The painting gives us what we cannot see. And who may say that what we see is what is real? What is important is that this dilemma is not posed by a fantastic painting, which is what we could easily expect, but by a realistic and almost expressly *banal* painting.

El sofá (1977) has not such complex and, at the same time, so clearly decodable statements as *La lámpara Tiffany*. In *El sofá*, Myrna Báez develops a horizontal composition, already present in earlier paintings such as the woman sitting by a lamp (Untitled, oil crayon on rag paper, 1973), and the two women in *Positivo-Negativo* (1973), the latter of which is much more interesting than what it appears to be. In *Positivo-Negativo* there is an excessive formalism, but in *El sofá* there is—surprisingly enough—an excessive romanticism. *El sofá* is a clear and joyful painting, assembled with graceful and poetic elements such as the transfer from the sofa to the landscape, the figure achieved by means of transparencies, and even the solitary lamp on the opposite side. The curious thing in *El sofá* is that the narrative element is above the pictorial statement, contrary to what happens in the other paintings. The painter's alert distrust seems to have softened a bit and the result is rather baffling, as if the strings holding the previous works together had been set loose. This painting is unitarily poetic. (The warrior's moment of rest may take many forms.) In any case, this approach to the (good) visual poetry does not take place again, a fact which can be corroborated by her most recent works.

Beginning with *El árbol* (1979), again a

feeling of strangeness and otherness engulfs the spectator who sees the cut-out and nude figure, which has nothing to do with the tree—a recurrent theme—which has grown uneven and somber. The extraordinary modulation of color allows for complex insertions of whites over whites, thus integrating the cut-out of the man.

In 1977, she painted the work *Presencia* where the white female figure, firmly silhouetted, acts again over a panel of transparencies formed by the glasses of the window on the background. The world has a vicarious existence through the reflections on a glass, whereas it increases the importance of the cut-out. The figure, a shadow of itself, can also be seen in *Danée*, which is one of the most brilliant graphic works of that same period.

The work of Myrna Báez begins to acquire what it had not yet achieved, that is, an ambit of its own. Ambit or, better yet, a space where the seemingly blocked events transform themselves into doubles of reality. The cut-out figure, which rejects tridimensionality, is admirably treated in *Monólogo* one of the best recent works (1978). A careful observer of space, she attains it neatly, in this case aided by the tiling on the foreground, which plays with the virtual planes of the background. This perfect spatial framework contains the two cut-out figures which deny their earthliness, as they also reject all possible promiscuity. (Please note the cruelty of the title, *Monologue* and not *Dialogue*.)

The loneliness of people living together is even more aggressive in *El espejo* (1978), where the narrative element is accepted as a formative principle of the painting from the moment a couple is placed in bed and a strange visitor reflects itself on the mirror and just observes the scene; but narration is forcefully rejected as discourse, depleting the

dark body whose back is turned toward the white figure, arranging the room in perspective, and placing the overbearing back of an easy chair on the foreground. Contradictory space with a vague suggestion of atmosphere which does not admit flaws or loose ends. A rationalized ambience may be perceived where mystery is structured as if it were the rough interweaving of burlap.

The two paintings of 1978 and 1980 respectively which I will mention now pose other types of problems. Both deal with the male nude which, up to now, as is the case also with the female nude, is treated in Myrna Báez' work in an allusive manner and, I would say, in a way exactly contrary to the exhibitionist nudes of the contemporary North American hyperrealists. In *En camino* (1978), the nude man walks over a squared space horizoned by a vanishing vegetation in the background. The relations established in the painting would make us read, in the first place, the relationship between marked planes, proportions, and perspectives, that is, the clear prospective exercise; then, we would place the male figure, cropped at head level, walking through an open space. Although this time the man is not silhouetted but expressly drawn, particularly his sex, so that we must pay heed to this new purpose because the game is upside-down: the cut-out becomes man and the landscape becomes a relationship between cut-outs. Notwithstanding this, the man's reality is only partly sought, and is contradicted by the unreal color and the cropping of the head. As always, the action (walking, in this case), is barely half performed, blocked. The tensions are repeated and the painting is again used as a troublesome and obscure place for "mis-encounters."

In this sense, the last painting stresses even more the contradictory will underlying it. Whereas the man in *El*

camino struggled between nudity and self-consciousness, in the painting entitled *Ramón* (1980), the man, who is dressed standing on the sidewalk, is reflected nude on the shopwindow, and said reflected nude ends up being purposefully real, and shamelessly so. In this case, the male nude is not programmed to be a mystery, but an ambivalence. In ambivalences, the falsity of appearances always prevails and Myrna Báez seems to be saying, rather triumphantly, that there was a reason for such distrust. That is why men and landscapes of the real world are disjointed by this painting which places itself on a remarkable dialectic level, ready to unmask not what is hidden but precisely what is visible.

This ambivalence present in the mirror takes a special force and significance in three paintings done between late 1980 and 1981. In two of them, *Desnudo frente el espejo* and *Maria Eugenia en el paisaje* she goes very deep into her favorite themes, that is to say, the use of the double image, the willful confusion between the inside and the outside, and the nude. As a result of such assemblage, both paintings are surprisingly delightful, having a splendor and a joyfulness which gratifies the image and tempers its strenuousness, less hardly thought over than that of the other paintings. *Desnudo frente el espejo* is an extraordinary painting where Myrna Báez achieves her best production level. The nude is firmly supported not only by a clear structure of its own, but also by the play between the cut-outs that can be seen on the lower part, the legs, the legs of the stool, the leg and the horizontal line of the boudoir, intelligently mixed with the transparent stratifications of lights and shadows. Ambiguities begin at the mirror, which affect not only the figure, that appears diffuse, but the romantic landscape that transcends the

limit of the mirror and attains greater expansions that are not well clarified.

There is a perfect adjustment between this romantic *constrained overflow* and the classicism of the figure, its net entity, which is much less sentimental than *Maria Eugenia en el paisaje* (1981). In this painting, the unfettered flight of fancy is higher, winning over the very space of logic, and the painting is more joyfully unrestrained, the nude is more carnal, and the furniture—a blue chair and the full-length mirror—is more intimate. Standing between both, *Diálogo* also painted in 1980, is a great mysterious painting, along the same line of the nude man in *El camino*. The nude, with its back toward the spectator, a powerful fragment of a painting, unfolds itself in its double turned to the front, but, in this case, the mirror is the whole painting, and the landscape on the background is included by the fiction of having traversed the mirror. The table—a white surface suspended on a blue space—is the only strong and explicative zone, and creates one of those supporting visual areas, so frequent in the works of Myrna Báez, that bear witness to the imaginary world. To these three paintings we must also add *La perra sata* (1981), also an acrylic, where she returns, as always, to the solitary interiors, to the composition organized by contradictory and complementary zones, each one occupied by a well-defined pictorial element: the dog, the flowerpot, the venetian blinds, and the painter looks for a greater center of attraction to tightly bind the composition, in this case, the easychair, with a strong nude, almost rough despite the pink shades defining the clumsy body again pulled between exhibitionism and constraint.

Although these notes refer only to the paintings, I will mention some of the recent graphic works: a 1980 silkscreen, *Georgia O'Keeffe en Puerto Rico*, and

the six etchings made in 1981, which mark the artist's new expressive trend that, in some cases, is very much related to her paintings. Georgia O'Keeffe is an extraordinary work marked by the lack of balance between the landscape and the figure that is completely foreign to it. The realistic figure of the old North American painter with her back turned to the spectator, is inserted in a landscape that, nevertheless, must show her independence. This way of forcing the relationships so that they do not harmonize but become a sort of obligatory marriage, simultaneously pleasing and hostile, can also be seen in *Los pinos del Paraíso*, and in *El ángel y los jineteros*, two etchings from a series of six made in 1981, that corroborate that Myrna Báez is an exceptional printmaker with an unflinching curiosity and respect for graphic work, but also for its variations and heterodoxia. Etching lends itself, more than the previous collographs and silkscreens, for working, struggling against and with the plates, and achieving transparencies, ambiguous zones, overlappings, and visual alterations: we should not be surprised to see that, during the last year, she has devoted herself, with such a great passion, to this technique, nor of the fact that in plates as *La mujer y la ventana* we can again find ambivalent visions, the transgression of frames, the confusion of realities. In this aspect, *El sofá de Nilita* is the etching counterpart of the painting *Desnudo ante el espejo*: the same balance between precision and romanticism, the same austere bearing not only of the space but also of the nude body, and the same poetic handling of the landscape in the mirror ascertain the mythologies she has developed up to the present.

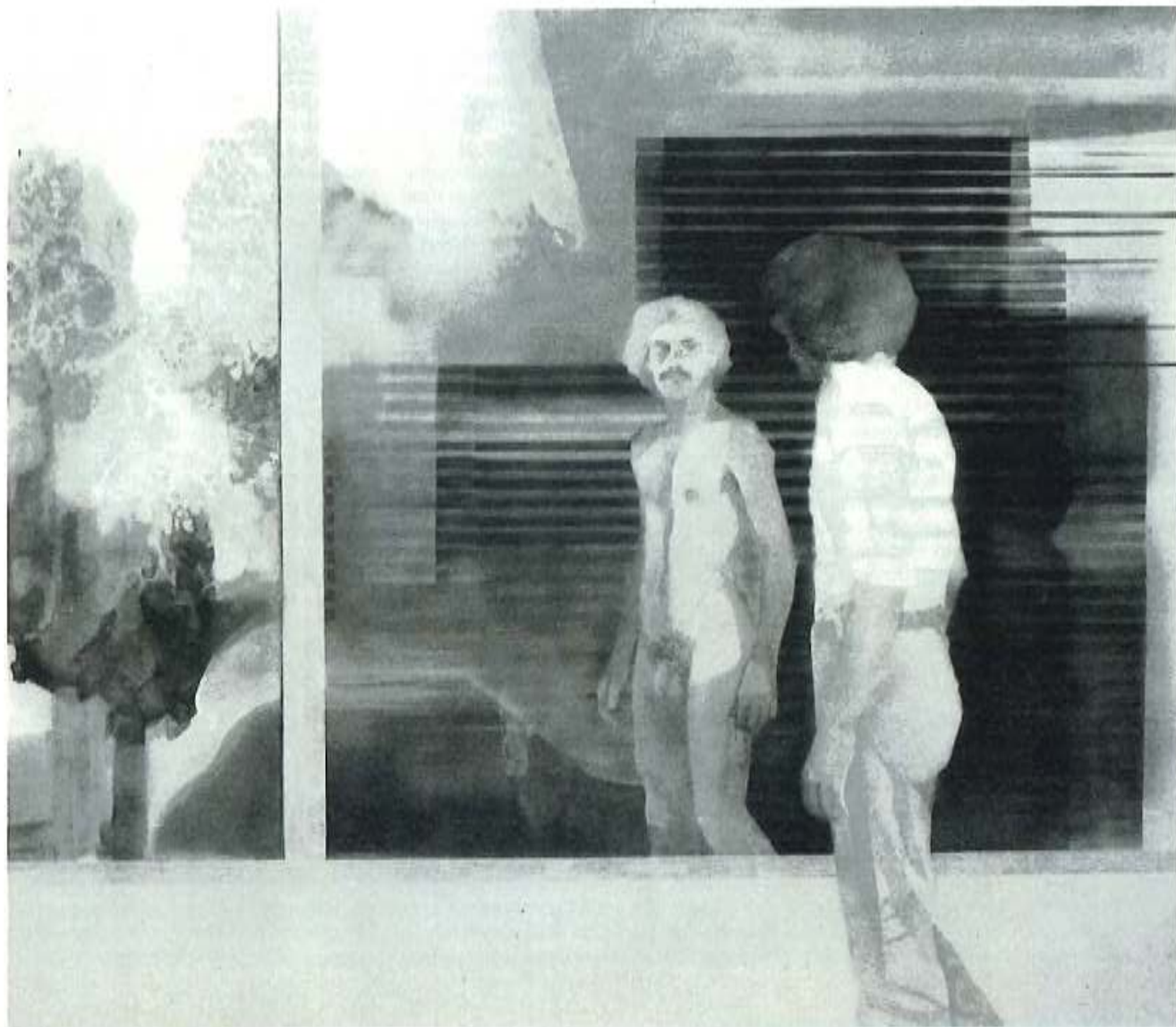
Ten years of invention of a pictorial world have fully consolidated it, despite the slowness of a production that will always be scarce due to her method of

working. This world is consolidated by the variety and rich complexity of her resources, by the technical seriousness; the professionalism (which is very difficult to attain in an island where an artist, before being such, is just somebody's sister, wife, or daughter): her

persistence and modesty of her purpose; her unwillingness to accept provincial dithyrambs, but at the same time, her proud wish to establish a path in contemporary painting—of course, I am referring to the Latin American continent to which her country and culture belong.

It is her work, and not these notes, that show that she has succeeded, and that we have to take into account this important Puerto Rican painter whenever we talk about contemporary Latin American art.

Ramón Acrílico 1974 144.7 × 162.5 cm



La realidad en la gráfica de Myrna Báez

Marimar Benítez

La gráfica y la pintura son los medios con que Myrna Báez ha ido elaborando el complejo mundo de su expresión artística. En los últimos años ha concentrado su producción gráfica en las técnicas del aguafuerte, la colografía y la serigrafía, desarrollando también nuevas maneras de trabajar estas dos últimas para lograr la imagen precisa. La gráfica y la pintura guardan una estrecha relación, y la artista va de uno a otro medio siguiendo los caminos de su intuición. Ya en la colografía *El desnudo* de 1972 la mujer está de espaldas, sin cara; los relieves del intaglio y el uso del blanco prefiguran recursos de su gráfica y pintura posterior. El acrílico *Positivo y negativo* (1973) y la serie de pinturas que realiza para esos años repiten simultáneamente la imagen, creando versiones alternas de la realidad. En sus aguafuertes recientes, Myrna Báez regresa a la representación simultánea de varios aspectos de la imagen.

Desde 1970 hasta el 1978 trabaja casi exclusivamente la colografía. En las primeras obras de los años 70, *El Juez*, *Juego de cartas*, *La ventana*, aplica el color sobre la superficie y las incisiones de la plancha. La búsqueda de transparencias y efectos más sutiles la lleva a desarrollar una manera diferente de trabajar la colografía. Aplica los colores planos en las primeras planchas; una plancha diseñada con relieves y texturas va a quitar del papel parte de las tintas. En *La Gioconda* (1973) se puede apreciar la compleja interacción de colores, texturas y transparencias. La plancha no siempre quita el color de manera uniforme; cada obra de la edición tiene cualidades diferentes, que la convierte en un ejemplar único. En *Sin título* (1975) las tonalidades sutiles y los medios tonos que resultan de esta técnica ayudan a crear la impresión de ambigüedad y aisla-

miento del ambiente urbano.

El blanco va desapareciendo de la gráfica, y la artista trabaja toda la superficie de la plancha en colores y texturas. Ya en *Celaje* (1975) la obra ocupa la totalidad del papel. En las colografías subsiguientes Myrna Báez concentra en lograr efectos cada vez más sutiles de transparencias de color.

Luego de las tenues veladuras de color en *Danée (Homenaje a Tiziano)* y *Siesta* ambas del 1978, la artista regresa a la serigrafía en *Luna llena* (1979) medio que usaba preferentemente en los años 60. En esta obra logra variaciones en el color mediante la colocación de cartones debajo del papel que va a imprimir. Los desniveles crean texturas y añaden riqueza y variedad al color. En *Georgia O'Keeffe en Puerto Rico* y *Bodegón*, ambas del 1980, la vibración del color es extraordinaria y añade misterio y profundidades a las estampas.

El uso de la serigrafía para explorar efectos y el propio tema le sugiere el empleo de la fotoserigrafía, que aparece por primera vez en la *Venus roja* de 1979. A partir de esta obra la artista trabaja en la gráfica con dos conceptos capitales. Por un lado va a utilizar imágenes del arte del pasado como metáforas del presente, mientras que trabaja el concepto del espejo que refleja otra imagen y la representación simultánea de distintos niveles de la realidad.

Uno de los temas principales de la obra de Myrna Báez, tanto en su gráfica como en pintura es el paisaje. Su representación del paisaje tropical se caracteriza por un esfuerzo conciente y deliberado de no dejarse seducir por la belleza natural del trópico. Ya Margot Arce, Marta Traba y Antonio Martorell han comentado sobre este aspecto del acercamiento de la artista. Los colores agrios, secos, fríos de sus colografías

sobre el paisaje—*Paisaje verde*, *Nube gris*, *Nubarrones I*, *Nubarrones II* y *Nubarrones en Barrazas*, dan muestra de esta actitud. En *El balcón* (1980) los tonos claros y fríos de la serigrafía niegan la calidez del paisaje y de la luz tropical a la vez que comentan del mal gusto de las rejas y del tiesto sin mata. Donde más elocuentemente queda plasmada esta rebeldía en contra de la belleza fácil del paisaje tropical es en el grabado en metal *Los pinos del Paraíso* (1981). Una densa flora tropical, sobre la cual se yerguen los perfiles de tres

“Su representación del paisaje tropical se caracteriza por un esfuerzo conciente y deliberado de no dejarse seducir por la belleza natural del trópico.”

enormes pinos, sirve de fondo a la *Expulsión del Paraíso* de Masaccio. Las embatidas ramas de los pinos son imágenes de un paraíso tropical que nunca realmente fue tal.

Con el tema del desnudo femenino se manifiesta una actitud análoga. Los desnudos de Myrna Báez no comparten la sensualidad que se asocia con ese género. El desdibujo, el trazo obliterado de la forma femenina, los colores fríos, o el rojo estridente de la *Venus roja*, funcionan como antidotos de la sensualidad. Igual que sus paisajes acusan una sensibilidad rebelde ante la fácil belleza del trópico, esa misma rebeldía está presente en estos desnudos, en estas asépticas figuras femeninas. La *Danée* con su indiferente rostro desdibujado es la antítesis de los cálidos desnudos de Tiziano. En *Aglaé*, *Talia* y *Eufrosina* (1979) un paisaje frío sirve de fondo a las Tres Gracias, desprovistas del colorido vibrante de Rubens. La trama de la fotoserigrafía pelean con

la sensualidad de Afrodita y de la Odalisca de Ingres. El rojo estridente y los cambios en el dibujo destruyen la quieta y sensual armonía del desnudo de Velázquez. A la vez que plantea un nuevo acercamiento al desnudo femenino, Myrna Báez emplea estas imágenes del arte del pasado para afirmar la relación de su arte con la tradición en que se arraiga.

En sus desnudos contemporáneos se evidencia también el replanteo de la sensualidad que se asocia con el cuerpo de la mujer. En estas obras el espectador se confronta con unas figuras sin cara, despersonalizadas, cuya intimidad queda invadida—el gesto de cubrirse en *Luna llena*, la dejadez de la figura de *El sofá de Nilite*, el sueño de *Danae* y *Siesta*. Lejos de establecer una relación de carácter erótico con el espectador, el desnudo se presenta como una invasión de la privacidad, del aspecto más personal del ser.

No se trata sencillamente de negar la sensualidad del cuerpo humano como tampoco en su obra Myrna Báez niega la belleza del paisaje. La artista nos obliga a algo más difícil, a cuestionarnos las bases de esa apreciación tradicional de la belleza. Y en el caso del desnudo, también nos confronta con la deshumanización de la mujer implícita en la objetivización del cuerpo. Esta actitud rebelde ante la tiranía del sexo y la sen-

sualidad tradicional queda más explícitamente articulada en la serigrafía *Bodegón* donde el desnudo femenino es el elemento principal de la naturaleza muerta.

En la serie de grabados en metal realizados en el 1981 establece complejas relaciones entre la imagen artística y la realidad. Utilizando el paisaje y la figura femenina crea un mundo donde la línea entre lo tangible y su reflejo no es precisa, donde existen variados niveles de ilusión y espejismo. La ventana y el espejo son las imágenes principales de esta figuración, elementos que hacen alusión al concepto renacentista del cuadro como una ventana a través de la cual el espectador percibe la realidad y al concepto del arte como espejo de la realidad. Pero las ventanas de Myrna Báez revelan paisajes que el muro no tapa, sus espejos son también transparentes. El paisaje se impone por sobre el ilusionismo de la solidez, negando esa capacidad de reflejar. Y todo pasa a ser imagen, y simultáneamente a romper el ilusionismo de la totalidad de la imagen. El romper ese ilusionismo nos obliga a tomar conciencia de que estamos mirando una imagen creada por la artista. Estas obras de Myrna Báez no tienen un punto de vista unitario de la "realidad". Nos revelan varias visiones simultáneas que acrecentan, contradi-

cen y resaltan esa realidad.

En la obra *Paisaje en la ventana* (1981) queda articulada la particular visión de Myrna Báez de la relación entre el arte y la religión. Una figurilla de porcelana china contempla el paisaje que revela la ventana cubierta parcialmente por los restos de un cristal roto. El arte del pasado nos remite el arte del presente—un fotograbado de las montañas de Puerto Rico. El cristal roto crea un patrón que condiciona la percepción de ese paisaje. El pasado nos ayuda a percibir un presente realizado por y visto a través de la ventana creada por la artista.

Myrna Báez trae a su creación una conciencia de la importante función del arte en la sociedad, del rol del artista en la percepción de la realidad. Partiendo de la imagen de Velázquez que se refleja en el espejo de la *Venus roja*, la obra de Myrna Báez es una afirmación de la importancia de las artes, un manifiesto de su trascendencia. Su producción parte de la convicción de que el arte no es un mero juego de forma y color, sino un serio planteamiento, una clave para entender al mundo que vemos y entendemos la realidad de cierta manera porque los artistas nos han servido de guía a esa visión y a ese entendimiento. El arte de Myrna Báez se arraiga en esa milenaria tradición y nos reta a revisualizar el presente.



Sin Título Colografía
1975 76 × 56 cm

Reality in the prints of Myrna Báez

26

Painting and printmaking are the means through which Myrna Báez has elaborated the complex world of her artistic expression. In these last years she has concentrated her graphic production on etching, collograph and silkscreen, developing new ways of dealing with the latter two in search of the specific image. Painting and graphics bear a close relationship, and the artist shifts from one medium to the other following the paths dictated by her intuition. In the collograph *Desnudo* of 1972 the woman is already faceless and with her back to the spectator; the different levels of the intaglio and the use of white pre-figure schemes that appear later in her painting and graphics. In the acrylic painting *Positivo y negativo* (1973) and in the series of paintings she did in those years the images are repeated simultaneously. In her recent etchings Myrna Báez returned to the simultaneous rendering of various aspects of the image.

From 1970 to 1978 she worked almost exclusively on collographs. In the first prints of the 1970's, *El Juez*, *Juego de cartas*, *La ventana*, color was applied on the surface and on the intaglio of the plate. The search for transparent, more subtle coloring led her to develop a different and new way of working the collographs. She applies the colors evenly and only on the surface of the first two plates. A third plate with a design of reliefs and textures takes away part of the ink printed from the second plate. In *La Gloconda* (1973) the resulting complex interaction of transparencies, colors and tones can be appreciated. The paper does not receive the color uniformly; each print of the edition has different effects that makes it a unique specimen. In *Sin título* (1975) the subtle coloring and the half tones that are produced as a result of this technique help to create the atmosphere of ambiguity and isolation

of the urban environment.

White begins to disappear from the prints and the artist works all the surface of the plate in textures and color. In *Celaje* (1975) the work already covers the entire surface of the paper. In her subsequent collographs Myrna Báez concentrates on achieving ever more subtle color transparencies.

After the delicate color transparencies in *Danée* (*Homenaje a Tiziano*) and *Siesta*, both done in 1978, the artist returns to silkscreen, a technique she predominantly worked during the 60's, in *Luna llena* (1979). In this print she achieves variations in color by placing pieces of cardboard under the paper prior to printing. The different levels create texture and add variety and richness to the color. In *Georgia O'Keeffe en Puerto Rico* and *Bodegón*, both done in 1980, the vibration of the color is extraordinary and adds mystery and depth to the prints.

A need for exploring different effects and themes suggest to Báez the use of photo-silkscreen, that is first employed in the *Venus roja* of 1979. After this print the artist works with two principal concepts. She employs images from the History of Art as metaphors of the present, while she also works with the concept of mirrors that reflect other images and with the simultaneous representation of various levels of reality.

Landscape is one of the main themes of Myrna Báez' work, both in her painting and graphic work. Her rendering of the tropical landscape is characterized by a conscious and deliberate attempt of not letting herself be seduced by the natural beauty of the tropics. Margot Arce, Marta Traba and Antonio Martorell have already commented on this aspect of the artist's approach. The cold dry, acid colors of her landscape collographs, *Paisaje Verde*, *Nube Gris*, *Nubarrones I*, *Nubarrones II* and *Nubarrones en Ba-*

rrazas, exemplify this attitude. In *El balcón* (1980) the cold pastel silkscreen colors deny the warmth of the landscape and of tropical light while they also comment on the bad taste of the iron grating and the empty flower pot. This rebelliousness against the picturesque, easy tropical beauty is most eloquently stated in the etching *Los pinos del Paraiso* (1981). A dense tropical flora, presided by three enormous pines, is the background for Masaccio's *The Expulsion from Paradise*. The beleaguered branches of the pines are images of a tropical paradise that never really was such.

In her treatment of the female nude an analogous attitude is manifested. The nudes of Myrna Báez do not share the sensuality that is associated with this genre. The imprecise form, the obliterated outline of the female body, the cold colors, or the shocking red of the *Venus roja*, function as antidotes of sensuality. Just as her landscapes manifest a sensibility at odds with the picturesque easy beauty of the tropics the same rebelliousness is present in these nudes, in these aseptic female figures. The *Danée*, with her indifferent obliterated features is the antithesis of Titian's warm nudes. In *Aglaié*, *Talla y Eufrosina* (1979) a cold landscape serves as background to the Three Graces, deprived of Rubens' vibrant color. The Benday dots of the photo-silkscreen fight with the sensuality of Aphrodite and of Ingres' *Odalisque*. The changes in the line and the shocking red destroy the quiet and sensual harmony of the Velázquez nude. While putting forth a new approach to the female, Myrna Báez employs these images from the History of Art to affirm the relationship between her art and the tradition from which it stems.

In her contemporary nudes there also is present a restatement of the sensual-



Juego de Cartas Colografía
1970 75 × 56 cm

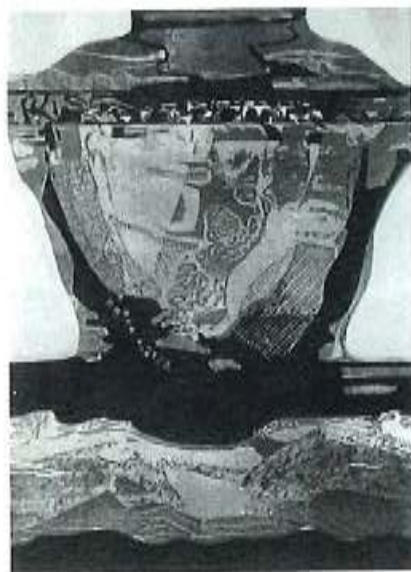
"Myrna Báez brings to her artistic creation a conscience of the important function of art and society, of the role of the artist in the perception of reality."

ity associated with the female body. In these works the viewer is confronted with faceless, impersonalized figures, whose privacy has been invaded—the act of covering her body in *Luna llena*, the careless stance of the figure in *El sofá de Nilita*, the sleep of *Danae* and *siesta*. Far from establishing an erotic relationship with her viewer, nudity is presented as an invasion of the privacy of the most personal aspect of women.

Myrna Báez is not simply negating the sensuality of the human body just as her rendering is not a denial of the beauty of landscape. The artist is forcing us to something more difficult, to question the basis of our traditional appreciation of beauty. As in the case of the female nude, she is also confronting us with the dehumanizing of women implicit in the objectification of the body. This rebellious attitude towards the tyranny of sex and of traditional sensual values is made more explicit in the silkscreen *Bodegón* where the female nude is a principal element of the still-life.

In the series of etchings executed in 1981 she establishes complex relationships between the artistic image and reality. Using landscape and the female figure she creates a world where the line between the reflection, the tangible and its reflection is not precise, where there are varied levels of illusionism and mirage. The window and the mirror are the principal images of this representational scheme, elements that make reference to the Renaissance concept of the picture as a window through which one per-

ceives reality and to the concept of the work of art as a mirror of reality. But Myrna Báez' windows reveal landscapes that the walls do not cover, her mirrors are also transparent. The landscape transcends the illusionism of the wall's solidity, the illusionism of the representation of the mirror, denying that solidity, denying that capacity to reflect. And everything becomes an image, simultaneously breaking the illusionism of the totality of the image. This breaking



Nubarrones II Colografia 1977 76 x 57 cm

makes us conscious of the fact that we are looking at an image created by the

artist. These works of Myrna Báez have no unified point of view of "reality." They simultaneously reveal various aspects that exaggerate, contradict and make more evident that reality.

In the work *Paisaje en la ventana* (1981) Myrna Báez states her particular vision of the relationship between art and reality. A Chinese porcelain figurine looks out at the landscape revealed by the window partially covered by the remains of a broken glass pane. The art of the past refers us to the art of the present—a photoetching of the mountains of Puerto Rico. The broken glass pane creates a pattern that conditions the perception of that landscape. The past aids in our perception of a present realized by and seen through the window created by the artist.

Myrna Báez brings to her artistic creation a conscience of the important function of art in society, of the role of the artist in the perception of reality. Setting out from the image of Velázquez reflected in the mirror of the *Venus roja*, the work of Myrna Báez is a direct statement of the importance of art, a manifesto of its transcendental nature. Her production is based on the conviction that art is not a mere play of form and color, but a serious statement, a key to understanding the world: that we see and understand reality in a certain way because artists have served as our guides to that vision and that understanding. The art of Myrna Báez is based on that ancient tradition and challenges us to revisualize the present.

Paintings/Pinturas Graphics/Gráficas

	AÑO	ALTO POR ANCHO		AÑO	ALTO POR ANCHO	TÉCNICA	29
1 Afuera el Verde Dra. Pilar Reguero	1971	116 × 91 cm	1 El Juez	1970	78 × 56 cm	colografía	
2 Positivo y Negativo Myrna Báez	1973	65 × 151 cm	2 Juego de Cartas	1970	75 × 56 cm	colografía	
3 La Espera Dra. Pilar Reguero	1974	127 × 84 cm	3 Pilar Reguero	1971	74.5 × 54.5 cm	colografía	
4 Tríptico	1974	101.5 × 123 cm	4 La Ventana	1972	78 × 57 cm	colografía	
5 Platanal Familia Martínez de Andino	1974	86.5 × 11.2 cm	5 Meditación	1972	78 × 57 cm	colografía	
6 Bruma Dra. Isabel Gutiérrez del Arroyo	1974	81 × 122 cm	6 Paisaje Verde	1972	78 × 57 cm	colografía	
7 La Acera de Enfrente Biblioteca Universidad Sagrado Corazón	1974	86 × 91 cm	7 La Gloconda	1973	50 × 36.5 cm	colografía	
8 La Lámpara Tiffany Museo Universidad de Puerto Rico	1975	137 × 183 cm	8 Sombra	1973	42 × 60 cm	colografía	
9 Maguey II Sra. Gloria Rahola	1976	183 × 91.5 cm	9 Retrato al Óleo	1974	52.5 × 29 cm	colografía	
10 Paisaje de Trujillo Alto Bacardi Corporation	1976	122 × 183.5 cm	10 Celaje	1975	56 × 76 cm	colografía	
11 El Jardín Sra. Ruth Vassallo	1976	122 × 183 cm	11 Sin Título	1975	76 × 56 cm	colografía	
12 Noviembre 1976	1976	126 × 151.5 cm	12 Nube Gris	1976	51 × 72 cm	colografía	
13 El Comedor	1976	142 × 108 cm	13 Nubarrones II	1977	76 × 57 cm	colografía	
14 Mangle Museo de Ponce	1977	152.5 × 183 cm	14 Danée	1978	57 × 76 cm	colografía	
15 Bambú Dra. Pilar Reguero	1977	136.8 × 132 cm	15 La Siesta	1978	57 × 76 cm	colografía	
16 Mangle en las Salinas Instituto de Cultura Puertorriqueña	1977	127 × 165 cm	16 Luna Llena	1979	57 × 45 cm	colografía	
17 El Sofá Dr. José Riera y Sra. Riera	1977	137.1 × 274.5 cm	17 Venus Roja	1979	48.5 × 66 cm	serigrafía	
18 En Camino	1978	183 × 124 cm	18 Aglée, Talía y Eufrosina	1979	66 × 48.5 cm	serigrafía	
19 El Espejo Lillia E. Planell	1978	172 × 121 cm	19 Odalisca Perdida	1979	66 × 48.5 cm	serigrafía	
20 Árbol Fernando Chardón	1979	100.5 × 132.5 cm	20 En el Patio de Mi Casa	1980	57 × 78 cm	serigrafía	
21 Ramón	1980	144.7 × 162.5 cm	21 Georgia O'Keefe and Puerto Rico	1980	74.5 × 57 cm	serigrafía	
22 Desnudo Frente el Espejo	1980	183 × 163 cm	22 Bodegón	1980	44 × 66 cm	serigrafía	
23 Diálogo	1981	142.5 × 106.5 cm	23 El Balcón	1980	48 × 70 cm	serigrafía	
24 La Perra Sata	1981	157 × 183 cm	24 El Sofá de Nilita	1981	60 × 44.5 cm	aguafuerte	
25 María Eugenia en el Paisaje	1981	160 × 101 cm	25 Los Pinos del Paraiso	1981	78 × 63 cm	aguafuerte	
			26 La Mujer y la Ventana	1981	61 × 45.5 cm	aguafuerte	
			27 El Angel y Los Jinetes	1981	66 × 48 cm	aguafuerte	
			28 El Estudio	1981	53.5 × 69.5 cm	aguafuerte	
			29 Paisaje en la Ventana	1981	25 × 18 cm	aguafuerte	

exhibits/exhibiciones

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Instituto de Cultura Puertorriqueña San Juan, Puerto Rico	1962
Galería Colibri San Juan, Puerto Rico – Gráficas	1966
Instituto Panameño de Arte Panamá – Gráficas	1966
Museo de Arte de Ponce Puerto Rico – Gráficas	1968
Galería Santiago San Juan, Puerto Rico – Pinturas y Gráficas	1974
Museo Universidad de Puerto Rico – Pinturas	1976
Galería G, Caracas, Venezuela	1976
Exhibición de Pintura y Gráfica Estudio del Artista, Hato Rey – Puerto Rico	1980
Galería Botello Aguafuertes – Puerto Rico	1981

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Gráficas de Puerto Rico Arthur Niggli	1959
Gráficas de Puerto Rico Riverside Museum	1961
Arte Contemporáneo de Puerto Rico Museo Universidad de Puerto Rico Rio Piedras, Puerto Rico	1962
Arte Actual de América y España Madrid, España	1963
V Bienal de Pintura Valencia, España	1965
Dos Siglos de Pintura Puertorriqueña Instituto de Cultura Puertorriqueña San Juan, Puerto Rico	1965
Once Artistas Museo Universidad de Puerto Rico	1968
Primera Muestra Internacional de Grabado y Litografía Barcelona, España	1969
I, II, III Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano San Juan, Puerto Rico	1970-72-74
Exhibición Anual de Gráfica Latinoamericana Galería Sudamericana – Nueva York	1966-1976
I, II, III y IV Bienal de Artes Gráficas Cali, Colombia	1972-74-76-80
Herencia Cultural de Puerto Rico Museo del Barrio, Nueva York Metropolitan Museum, Nueva York	1973
X Bienal del Grabado Internacional Menton, Francia	1974
VI Bienal Gráfica Internacional Firenze, Italia	1974
III New Hampshire International Graphic Annual	1975
The Collograph – a new print medium Pratt Graphic Center, New York	1975
Grabados Latinoamericanos del Museo de Arte Moderno Nueva York – Exposición Rodante	

Arte Actual de Iberoamérica Madrid, España	1977
Homenaje a la Pintura Latinoamericana San Salvador, El Salvador	1977
I Bienal del Grabado de América Maracaibo, Venezuela	1977
I, II, III y IV Muestra de Pintura y Escultura Puertorriqueña San Juan, Puerto Rico	1977-78-79
1er. Encuentro Iberoamericano de Arte y Artistas Plásticos Museo Bellas Artes, Caracas	1978
6th. British International Print Biennale Bradford, England	1979
Artistas del Caribe De Armas Gallery, Miami	1979
Grabados Latinoamericanos del Museo de Arte Moderno Nueva York, Exposición Rodante	1979
1ra. Trienal del Grabado – Museo Nacional Buenos Aires, Argentina	1979
I, II, III y IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano San Juan, Puerto Rico	1970-72-74-79
World Print Three, San Francisco Museum of Modern Art	1979
Selección del World Print III por el Smithsonian Institute para una exposición rodante. Londres, Inglaterra	1980

PREMIOS

Mención Honorífica – Pintura Concurso "Paisaje Urbano" Instituto de Cultura Puertorriqueña	1963
Primer Premio – Pintura Ateneo Puertorriqueño	1963
Primer Premio – Pintura Ateneo Puertorriqueño	1967
Premio – Exhibición Anual de Grabados de Artistas del Pratt Graphic Center	1970
Primer Premio – Gráfica Ateneo Puertorriqueño	1970
Segundo Premio – Pintura United Federal Savings	1974
Premio Unico de Pintura Primer Salón de Pintura Amigos de la UNESCO Museo de la Universidad de Puerto Rico	1974
Premio Unico de Pintura Revista Sin Nombre – Puerto Rico	1974
Mención de Honor Grabado – Revista Sin Nombre	1975
3er Premio – 1ra Bienal del Grabado de América Maracaibo, Venezuela	1977
Premio – Exhibición Anual de Grabados de Artistas del Pratt Center	1981

bibliography/bibliografía

Margarita Fernández

Vota: La autora ha ordenado cronológicamente la bibliografía con el propósito dual de informar sobre las publicaciones que ratan sobre Myrna Báez, a la vez que esboza el devenir del arte en la década del setenta.

LIBROS Y CATALOGOS

PIINTORES PUERTORRIQUEÑOS CONTEMPORANEOS, San Juan, Ediciones Artísticas de Puerto Rico, Talleres Gráficos Interamericanos, 1969.

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

TRABA, MARTA, Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/70. Siglo Veintiuno, México, 1973.

CATALOGO DE EXPOSICIONES MYRNA BAEZ, San Juan, Puerto Rico; Caracas, Venezuela, septiembre, 1976.

BLOCH, PETER, Painting and Sculpture of the Puerto Ricans, *Plus Ultra*, Nueva York, 1978.

ROMANO, CLAIRE y ROSS, JOHN, The Complete Collograph, Nueva York, The Free Press, 1980.

En la página 166 se reproduce la Gioconda (1973) se explica la técnica usada.

REVISTAS

TRABA, MARTA, Las artes plásticas en Puerto Rico, *Insula*, Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras, Madrid, España, julio-agosto 1976, XXXI, 356-357, p. 8-9.

TRABA, MARTA, La pintura latinoamericana, *Hombre de Mundo*, Miami, Estados Unidos de Norte América, II, 4, p. 450-453.

DE BORBON, ALFONSO, Arte Actual de Iberoamérica, *Arte nuova oggi, periódico di informazione culturale*, Italia, agosto 1977, VII, 3-4-11, p. 10-17.

De Armas Gallery, GeoMundo, Miami, Estados Unidos de Norte América, abril, 1978, II, 4, p. 450-453.

TORRES MARTINO, JOSÉ A., Reflexiones sobre el Arte Regional, *Plástica*, Revista de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, San Juan, Puerto Rico, II, 3, p. 4-6.

SIMON, JOAN, Report from New Mexico, *Art in America*, verano 1980, p. 33-35.

FERNANDEZ ANI, RAMOS LILLIANA, Ojo, lente, lente, pincel; entrevista a Myrna Báez, *Reintegro de las artes y la cultura*, San Juan, Puerto Rico, agosto 1980, I, 2, p. 6-8.

ARCE DE VAZQUEZ, MARGOT, Acrílicos y serigrafías de Myrna Báez, *Sin Nombre*, San Juan Puerto Rico, julio-septiembre 1980, XI, 2, págs. 51-59.

TRABA, MARTA, Notas sobre una pintura difícil, *Imagen 4*, San Juan, Puerto Rico, 4 julio 1980, p. 2.

FERNANDEZ, MARGARITA, Myrna Báez, artista puertorriqueña contemporánea, *Imagen 4*, San Juan, Puerto Rico, 4 julio 1980, p. 8.

FERNANDEZ, MARGARITA, Bibliografía, *Imagen 4*, San Juan, Puerto Rico, 4 julio 1980, p. 14.

PERIÓDICOS

CORRETJER, JUAN ANTONIO, El Grabado en Puerto Rico, suplemento del sábado de "El Imparcial", San Juan, Puerto Rico, 2 de mayo de 1964, p. S-2, foto.

UNDERHILL, CONNIE, Myrna Báez and the Plight of the Puerto Rican Painter, *Sunday San Juan Star magazine*, "The San Juan Star", San Juan, Puerto Rico, 15 de agosto de 1976, p. 8-9, fotos.

CHERSON, SAMUEL B., El fotonegativismo de Myrna Báez, revista *Sábado de "El Nuevo Día"*, San Juan, Puerto Rico, 4 de septiembre de 1976, p. 12-13, fotos.

TORRES MARTINO, J. A., (Sin Título), suplemento cultura de "Últimas Noticias", Caracas, Venezuela, 5 de septiembre de 1976, p. 32 y 41, foto.

TRABA, MARTA, Myrna Báez descifrando su isla, "El Nacional", Caracas, Venezuela, 5 de septiembre de 1976, p.

MYRNA BÁEZ EXPONE EN CARACAS— ¿Quién dice que la pintura ha muerto?, "El Universal", Caracas, Venezuela, 9 de septiembre de 1976, p. 1-22.

TRABA MARTA, Myrna Báez: carta de desciframiento para entender idiosincrasia boricua, "El Mundo", San Juan, Puerto Rico, 23 de octubre de 1976, p. 6-B, foto.

MARTORELL, ANTONIO, Premio 1er. Bilenal grabado de América, Myrna Báez y el silencio elocuente, "El Mundo", San Juan, Puerto Rico, 4 de noviembre de 1977, p. 6-C, fotos.

BONILLA NORAT, FELIX, Muestra Nacional, revista *Outlook*, "The San Juan Star", San Juan, Puerto Rico, 15 de octubre de 1978, p. 8-9, fotos.

TORRES MARTINO, J. A., Muestra pobre de pintura y escultura del ICP, sección B Fin de Semana de "El Mundo", San Juan, Puerto Rico, 27 de octubre de 1978, p. 7-B, fotos.

BENITEZ, MARIMAR, La realidad y el arte de Myrna Báez, suplemento *Por Dentro de "El Nuevo Día"*, San Juan, Puerto Rico, diciembre de 1981, p.

RUIZ DE LA MATA, ERNESTO, Myrna Báez's new prints, "Caribbean Business", San Juan, Puerto Rico, 9 de diciembre de 1981, p. M6-M7.

EL MUSEO DEL BARRIO
1230 Fifth Avenue
New York, NY 10029
212/831-7272

TRUSTEES

George Aguirre
Gilberto Alvarez
Ismael Betancourt
Angela Cabrera
Hon. Donald Grajales
Lillian López
José Morales Jr.
Hon. Luis Neco
Hector Willems, Esq.

STAFF

Jack Agüeros
Jerry Alvarez
Lynne Beyer
Jacqueline Biaggi
William Bowles
Jesus Encarnación
Lillian Jiménez
Bienvenida Matías
Manuel Medina
Emilie Meléndez
Nancy Morales
Wilfredo Napoleón
John Narvaes
Eva de la O
Roberto Ortiz Meléndez
María Cecelia Pabón
Gladys Peña
Abigail Rivera
Ruth Rivera
Tony Santlago
Elizabeth Torrens

El Museo del Barrio is supported by grants from New York State Council on the Arts
National Endowment on the Arts
City of New York Department of Cultural Affairs
Private Foundations, Corporations and Member Contributions.

The facility occupied by El Museo del Barrio is owned by The City of New York, and its operation is supported in part with public funds provided through the New York City Department of Cultural Affairs.

Diseño Néstor Otero

Tipografía Candice Odell

Imprenta Tre-Jon

Fotografía Johnny Betancourt

Rating and packing of exhibition Capitol Transportation, Inc.

© Amigos del
Museo del Barrio
Library of Congress
Catalog Number
82-071792



Un modelo/Un mundo
MYRNA BAEZ

7.00



5348