

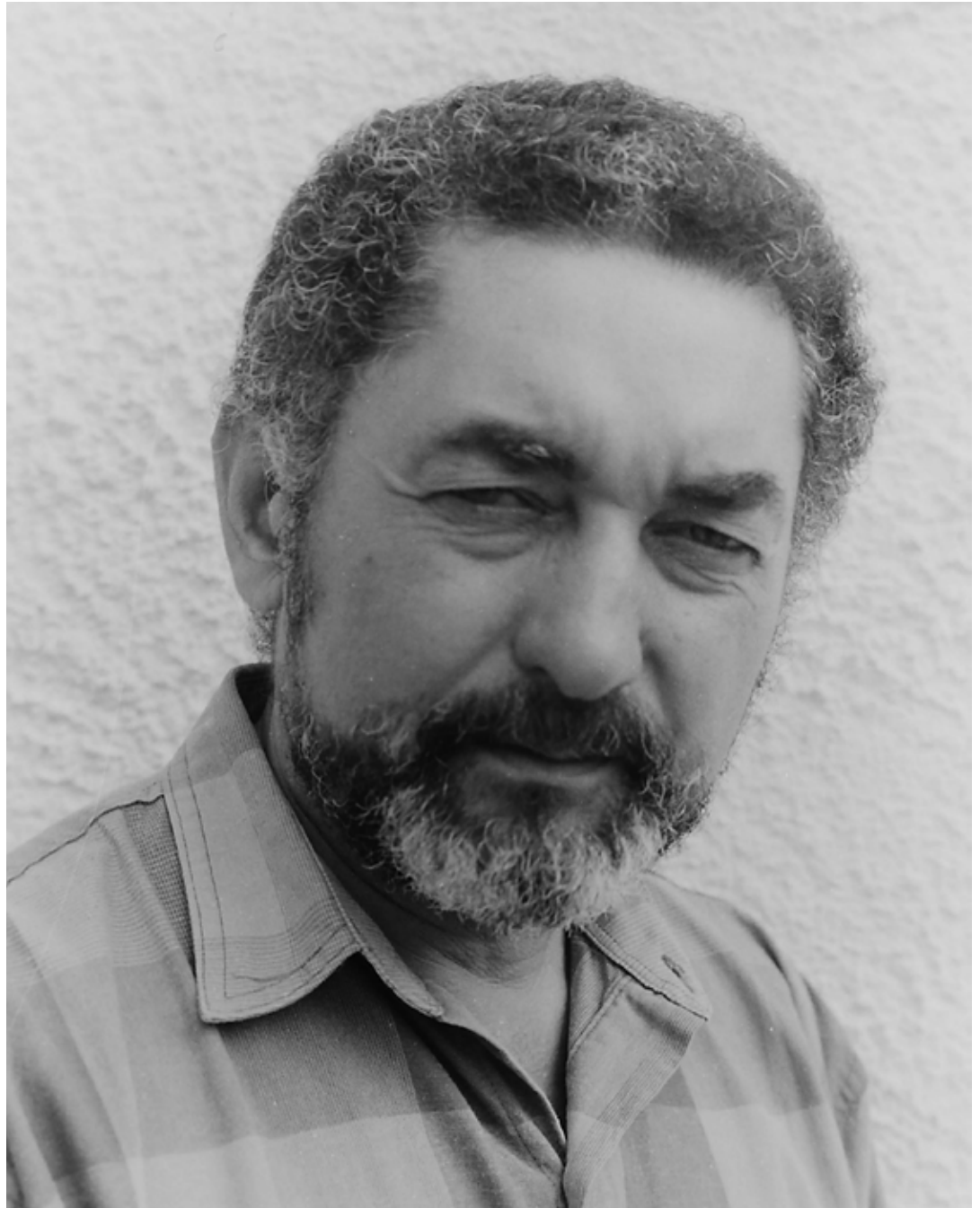
# MARCOS IRIZARRY: MURALES

22 de septiembre de 2018

Museo de Arte  
del Recinto Universitario  
de Mayagüez  
MUSA

“Para los artistas el arte es como la continuidad de su existencia, su vivir, como para los niños el jugar, comer, divertirse o hacer ejercicio... es continuidad de su existir. El arte es el arte de vivir. Pienso que el arte tal y como lo entendemos nosotros, no es una especulación intelectual, es una actividad vital.”

**Marcos Irizarry**



**Marcos Irizarry**  
**(Fotografía: Manuel Cartagena Wong)**



Marcos Irizarry trabajando en su taller en el Recinto Universitario de Mayagüez mientras era Artista Residente. (Fotografía: Manuel Cartagena Wong)

# ÍNDICE

MENSAJE DE LA RECTORA	<b>7</b>
MENSAJE DE LA PRESIDENTA DE LA JUNTA DE GOBIERNO DE MUSA	<b>9</b>
MENSAJE DE LA DIRECTORA	<b>11</b>
PRESENTACIÓN <i>José David Miranda</i>	<b>13</b>
PRESENTATION <i>José David Miranda</i>	<b>16</b>
CUATRO MURALES SOBRE PAPEL: LOS GRABADOS DE MARCOS IRIZARRY <i>Ingrid María Jiménez Martínez, Ph.D.</i>	<b>19</b>
FOUR MURALS ON PAPER: THE ENGRAVINGS OF MARCOS IRIZARRY <i>Ingrid María Jiménez Martínez, Ph.D.</i>	<b>27</b>
BIOGRAFÍA	<b>33</b>
BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA	<b>36</b>
CATÁLOGO DE OBRAS	<b>38</b>
CRÉDITOS	<b>39</b>
AGRADECIMIENTOS	<b>40</b>



Detalle de uno de los bocetos  
en tinta sobre papel de la obra, *Mural*, 1974,  
25 1/2" x 19 1/2". (Referencia Fig. 1)

# MENSAJE DE LA RECTORA

Para el Recinto Universitario de Mayagüez (RUM) de la Universidad de Puerto Rico (UPR) representa un inmenso privilegio ser los albaceas de la obra del prolífico artista mayagüezano Marcos Irizarry, quien desde el 1987 hasta su deceso en 1995, fuera Artista Residente de nuestro siempre Colegio.

Un aspecto interesante del idioma del arte es que siempre logra comunicar nuevas sensaciones y experiencias. Y así es la obra de Irizarry, reconocido como uno de los referentes en nuestro país en el arte contemporáneo. En nuestro caso, hemos podido admirar constantemente ese talento, ya que en diversas oficinas y espacios del Recinto han itinerado algunas de sus brillantes obras.

Ahora, y por primera vez, tenemos la oportunidad de compartir con la comunidad ese maravilloso legado, que renueva su vigencia, a través de la apertura de esta exposición **Marcos Irizarry: Murales**, aquí en el Museo de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez, MUSA. Es un gran honor para el recinto mayagüezano de la UPR compartir el gran legado de Irizarry, como primicia para las nuevas generaciones y como tesoro preservado para los concedores del polifacético artista.

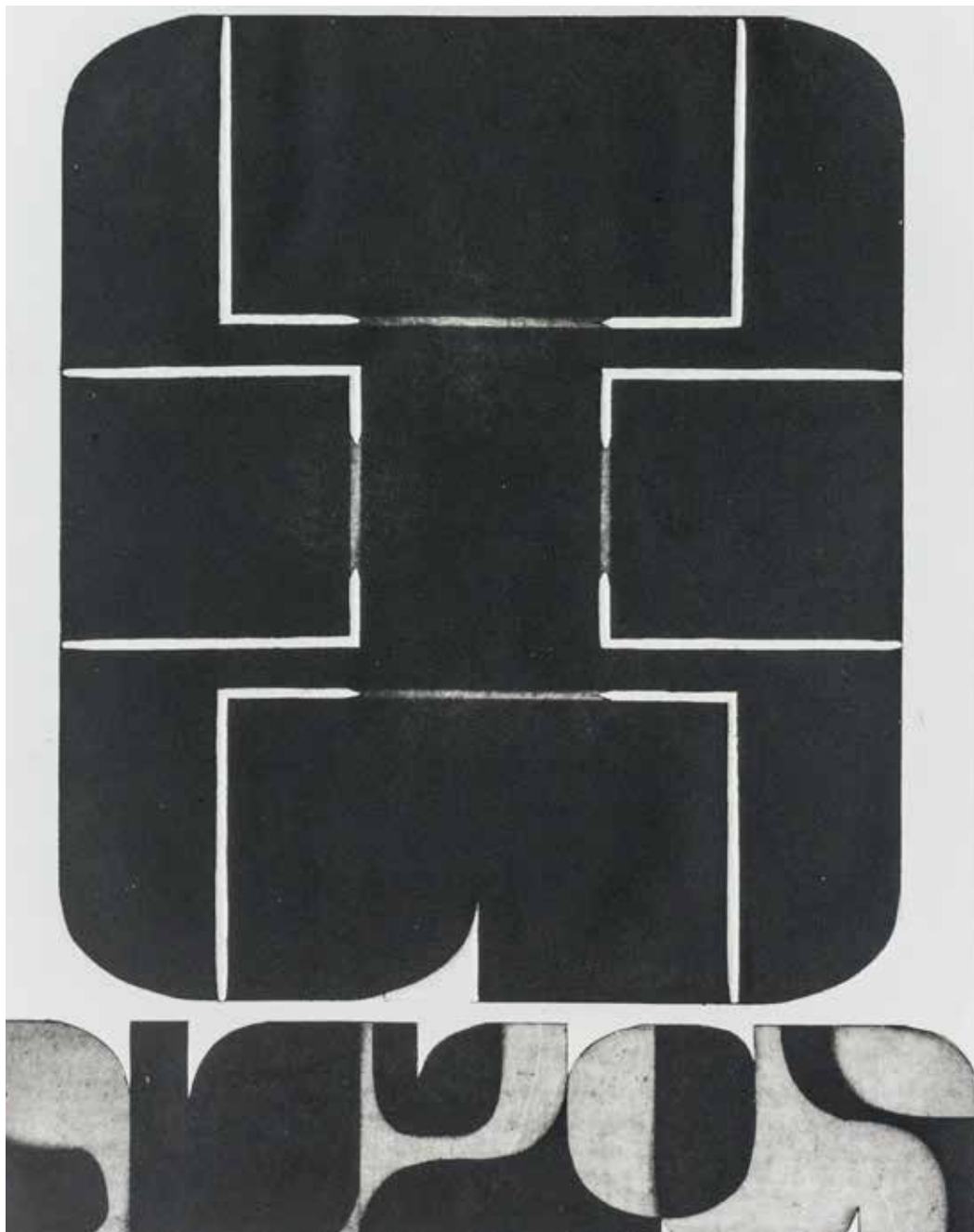
¡Conversemos pues el idioma del arte! Ese que enaltece, que nos hace detenernos para admirar la belleza, que nos sensibiliza, que nos regala instantes de solaz y quietud.

¡Siempre son bienvenidos a nuestro Colegio y a su MUSA!

Arq. Wilma L. Santiago Gabrielini  
Rectora interina del RUM







Detalle del mural  
Sin título, ca. 1970-1974  
Aguafuerte, aguafinta y gofrado sobre papel  
76 1/2" x 59 1/4". (Referencia Fig. 3)



# MENSAJE DE LA PRESIDENTA DE LA JUNTA GOBIERNO MUSA

Los museos poseen una rica y variada fuente de inspiración para las industrias creativas y la colaboración entre ambos, genera una mayor difusión de las artes, la cultura, nuevas audiencias y además, amplía las oportunidades de desarrollo económico. La apertura a nuevos mercados y el poder mostrar las colecciones bajo una nueva perspectiva acorde con los intereses de las presentes generaciones, son sólo algunas de estas ventajas.

En este caso, la obra de Marcos Irizarry ha servido de inspiración a artistas de diversas disciplinas como la danza moderna y el diseño de modas. El jueves, 26 de abril del 2018 se llevó a cabo en MUSA el evento **Danza + Moda | Artes que se potencian**. Este evento contó con la colaboración del diseñador de modas Osvaldo “Valdi” Robles, estudiante egresado del RUM, del Centro de Moda dirigido por Lisa Thon, y con la participación especial de la primera bailarina del Balletteatro Nacional de Puerto Rico, Tatiana Rodríguez, que junto a MayaWest Dance Project, presentaron una pieza colectiva inspirada en la obra de Irizarry. Los bailarines, ataviados con vestuarios diseñados por Valdi, dieron vida y rindieron homenaje a este maestro mayagüezano del arte contemporáneo.

Por otro lado, la artista plástica y profesora del RUM, Claudia Torres-Guillemard, se inspiró en la obra de Irizarry para crear en cerámica una serie de losas conmemorativas de esta primera exposición **Murales**, en edición limitada. De esta forma, MUSA, se convierte en un centro de inspiración para los creativos que logra insertar el arte, la cultura y la economía.

Silvia Aguiló Ramos  
Presidenta  
Junta de Gobierno MUSA





Detalle del mural  
Sin título, ca. 1970-1974  
Aguafuerte sobre papel  
76 1/2" x 79". (Referencia Fig. 2)

# MENSAJE DE LA DIRECTORA

Es un gran honor inaugurar la sala Marcos Irizarry del MUSA en un momento tan significativo para la región oeste: coincide oportunamente con los eventos de la celebración de los 258 años de la fundación de la Ciudad de Mayagüez y el aniversario 107 de nuestro Recinto.

MUSA abrió sus puertas al público en febrero 2016 con gran parte de su colección permanente. Sin embargo, el volumen de la colección Marcos Irizarry y la poca investigación publicada hasta ese momento, hacía de éste, un proyecto que requería de recursos expertos adicionales y análisis profundo.

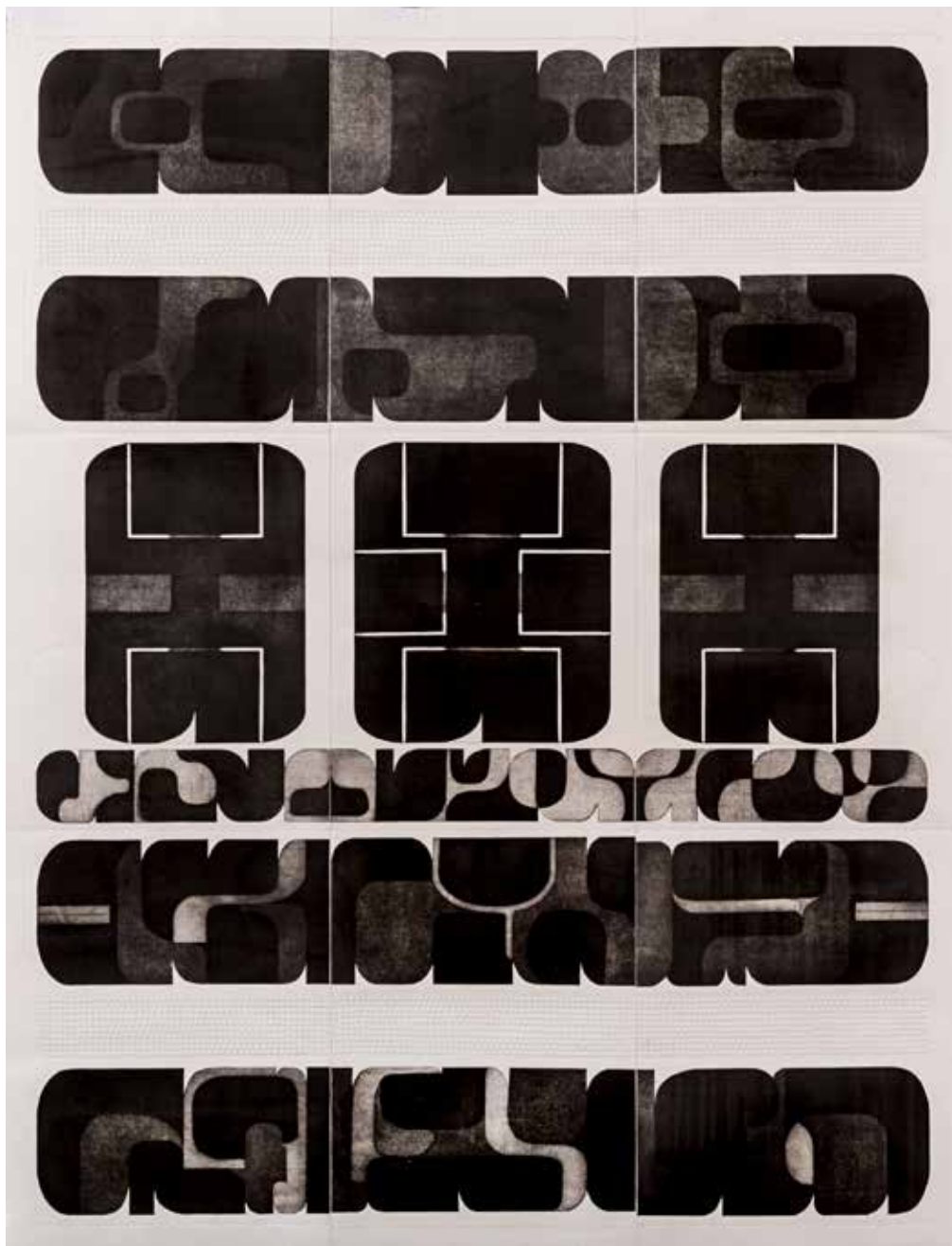
Irizarry estableció un fuerte vínculo con el RUM, ya que fue Artista Residente durante los últimos años de su vida (1987-1995). Fue también en estos últimos años que incursionó en la pintura. Marcos parecía dejar una fuerte huella en las personas con las que interactuaba. Aires de respeto, admiración y hasta algo de idealización se desprende de cada anécdota de amigos y colegas.

Los trabajos en la **Colección Marcos Irizarry** dieron comienzo mucho antes de la apertura de MUSA. Agradecemos a la Prof. Sandra Aponte, la Dra. Laura Bravo, Juanita Cruz, el equipo de Registro y Conservación del Museo de Arte de Ponce y a René Sandín por sus aportaciones. Mis respetos a los amigos y colegas del artista que tocaron nuestra puerta para contribuir a esta primera investigación.

El ser custodios de este patrimonio es sin duda una gran responsabilidad y el RUM, dentro de sus recursos, ha asumido un papel principal en la preservación, estudio y difusión de la obra de este maestro mayagüezano. Agradezco a todas las administraciones del Recinto que, por espacio de quince años, adoptaron este plan para que hoy fuese una realidad. Ha sido una larga travesía y aún queda mucho por hacer pero hoy se materializa la primera fase de este proyecto donde todos ustedes son protagonistas.

Dra. Zorali De Fera  
Directora del MUSA





(Fig. 3)  
Sin título, ca.1970-1974  
Aguafuerte, aguainta y gofrado sobre papel  
76 1/2" x 59 1/4".

# PRESENTACIÓN

José David Miranda  
Curador

La obra de Marcos Irizarry es uno de los legados más significativos del arte contemporáneo en Puerto Rico. Adscrito desde muy temprano en su carrera a la tendencia abstraccionista, su trayectoria profesional como grabador y pintor conforma un hito ineludible en el devenir de la plástica nacional. Dotado de impecable pericia técnica y distintivo lenguaje estético, la exploración preponderante ejercida por el artista en la laboriosa y compleja modalidad del grabado en metal tiene como resultado un prolífero cuerpo de trabajo de incuestionable calidad. Se puede afirmar que la obra de Marcos Irizarry representa un ejemplo de lo mejor de la plástica puertorriqueña; también declarar que el artista, por su buen hacer y singularidad, trasciende nuestras fronteras para ocupar un sitio meritorio junto a los creadores consagrados de la calcografía contemporánea internacional.

La publicación que documenta esta muestra, es la primera de un programa de exposiciones sucesivas con las que el Museo de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez, MUSA, asume el férreo compromiso de divulgar la ingente cantidad de obras de Marcos Irizarry que obran en su poder, eminente inventario de piezas que, junto a los estudios botánicos en acuarela realizados por el médico y científico puertorriqueño Agustín Stahl, constituye el centro medular de los fondos de su colección permanente. Con un acervo cercano a las mil piezas, además de su tórculo, éste comprende bocetos, planchas, grabados y pinturas. La colección reúne ejemplos fidedignos de cada una de las etapas creativas del artista. Ante la magnitud de tan excepcional muestrario, es menester

preceptivo del museo compartir con el público aquello que le ha sido dado en custodia.

El que este valioso conjunto de obras del artista se encuentre en los depósitos del museo mayagüezano no es producto de un simple hecho fortuito: en Mayagüez, ciudad donde se ubica el Recinto Universitario de Mayagüez, RUM, nace en 1936 Marcos Irizarry. Más tarde, siendo ya reconocido como un artista de prestigio, la susodicha institución universitaria lo contrata como profesor y lo nombra Artista Residente, cargos que desempeña desde 1987 hasta el momento de su muerte, en 1995. Durante este periodo el RUM comienza a hacer acopio de un primer surtido importante de obras de Irizarry, piezas que luego cede en custodia al recién inaugurado MUSA. Tras el fallecimiento del artista, la Fundación Marcos Irizarry, organismo gestor de su patrimonio, dona al nuevo museo 183 obras y 593 planchas de grabado. Cede además 28 piezas creadas por algunos de sus colegas artistas. Posteriormente, el matrimonio de artistas formado por el español Gerardo Aparicio y la puertorriqueña Natividad Gutiérrez, grandes amigos de Irizarry, donan otras 64 obras y una carpeta con documentación del artista.

Consciente de la responsabilidad contraída, el RUM asume e inicia de inmediato la ardua tarea de inventariar y registrar todas las obras de la recién creada Colección Marcos Irizarry. El ejercicio, que luego prosigue el MUSA, no estuvo exento de escollos. Aunque el artista produjo su trabajo generalmente en conjuntos seriados, y acotados en espacios temporales determinados, la proverbial costumbre de Irizarry de no titular o fechar individualmente sus piezas acarrió en algunos momentos retos inquietantes que posteriormente fueron solventados durante el minucioso y detallado proceso de documentación y catalogación. Paralelo a este proceso, el museo desarrolla un definido decálogo para asegurar la preservación de la colección, la conservación adecuada de cada una de las obras y la oportuna intervención en piezas que ante algún indicio pudiesen augurar un previsible o inminente deterioro futuro.

El papel es el soporte de la mayoría de las obras que conforman la Colección Marcos Irizarry, material que por su fragilidad y vulnerabilidad en su manejo requiere de un protocolo riguroso y de un almacenamiento con características específicas donde los correctos controles ambientales de temperatura y humedad puedan garantizar la estabilidad de las piezas. Cumplidos estos requisitos,



el MUSA procede a evaluar la colección y a identificar las obras que pudieran requerir de alguna intervención previsoras en términos de conservación. Es durante este proceso que el museo advierte que cuatro de los murales de Irizarry delatan signos que alertan sobre una pronta atención. Por sus grandes dimensiones y particular hechura, a base de múltiples hojas de grabados unidos entre sí para configurar las imágenes, su conservación era asunto apremiante y complicado.

Una vez intervenidos los murales, acción realizada por el conservador Luis Felipe Larrazábal, el MUSA decide organizar con ellos la primera exposición de la Colección Marcos Irizarry. La decisión resultó acertada pues, en las cuatro obras que se presentan del artista, se recogen casi todos de los procedimientos utilizados en su producción calcográfica: la sempiterna técnica del aguafuerte y otros recursos aplicados en conjunción a ésta como el aguainta, el gofrado, así como la aguainta al azúcar. En la muestra, el espectador no solo tiene la oportunidad de admirar la técnica espléndida que caracteriza la obra de Irizarry, también puede indagar en los entresijos de la estructura de sus obras y en como dispone los diversos elementos para configurar tan magistral sintaxis visual. De igual manera, podrá observar, dentro de un fehaciente marco temporal, los puntos de inflexión y el gradual desarrollo de su lenguaje estético.

Es pertinente destacar la connatural destreza de Irizarry como dibujante, habilidad que se hace evidente en la profusión de formas, similares pero distintas, que concibe para cada uno de los murales conforme evoluciona su obra. En el mural compuesto por 39 estampas en aguafuerte y aguainta acopladas en secuencia y que por su monumentalidad se convierte en punto focal de la exposición (Fig. 1), las formas, de evidente derivación orgánica, invaden el espacio hasta ocuparlo casi en su totalidad logrando una imagen de fuerte carga expresiva que se articula por medio de la sinuosidad rítmica que propician los elementos visuales. En otro mural de 12 estampas en aguafuerte acopladas igualmente una al lado de la otra (Fig. 2), la composición está concebida a través de la superposición de formas de influjo geométrico, mayormente ovaladas, que en consonancia configura una imagen de talante cuasi lúdico a modo de rompecabezas.

En el más pequeño de los murales (Fig. 3), la singularidad descansa

en la disposición de formas alineadas simétricamente que pueden ser ordenados libremente para crear la estructura deseada. Eso se puede observar en ejemplares de la misma pieza identificados en otras colecciones. Este mural se configura a través del conjunto de nueve estampas en aguafuerte y aguainta trabajadas en conjunción con el gofrado. La incorporación de este último procedimiento técnico, de elevación en relieve de papel no entintado, potencia la luz que irradia el blanco dentro del contexto expresivo de la estampa calcográfica. Los murales descritos hasta el momento pertenecen a la década de los años setenta, periodo en que Irizarry se decanta por una escala tonal que se pronuncia generalmente a través del negro, la gama de los grises y el blanco. No será hasta la década de los años ochenta que el artista supera su propensión al monocromatismo y comienza a incorporar el color a sus piezas.

Esta incursión en el color se evidencia en el cuarto mural que se exhibe en esta muestra (Fig. 4). Armado a través de la sistemática ordenación de 16 estampas en aguainta, a las que incorpora el procedimiento calcográfico del azúcar, la pieza aflora de la elaboración de unas 16 planchas en positivo y de otras 16 en negativo. En esta obra el artista no abandona el dibujo, lo utiliza para crear formas, delimitar áreas de color a través de líneas de separación y enfatizar la tensión estructural de la composición. La incorporación del procedimiento del azúcar le permite aventurar en el color logrando texturas que asemejan la huella espontánea que deja el pincel del pintor. A pesar de emplear colores sobrios, la inclusión del color vaticina su incursión posterior en la pintura.

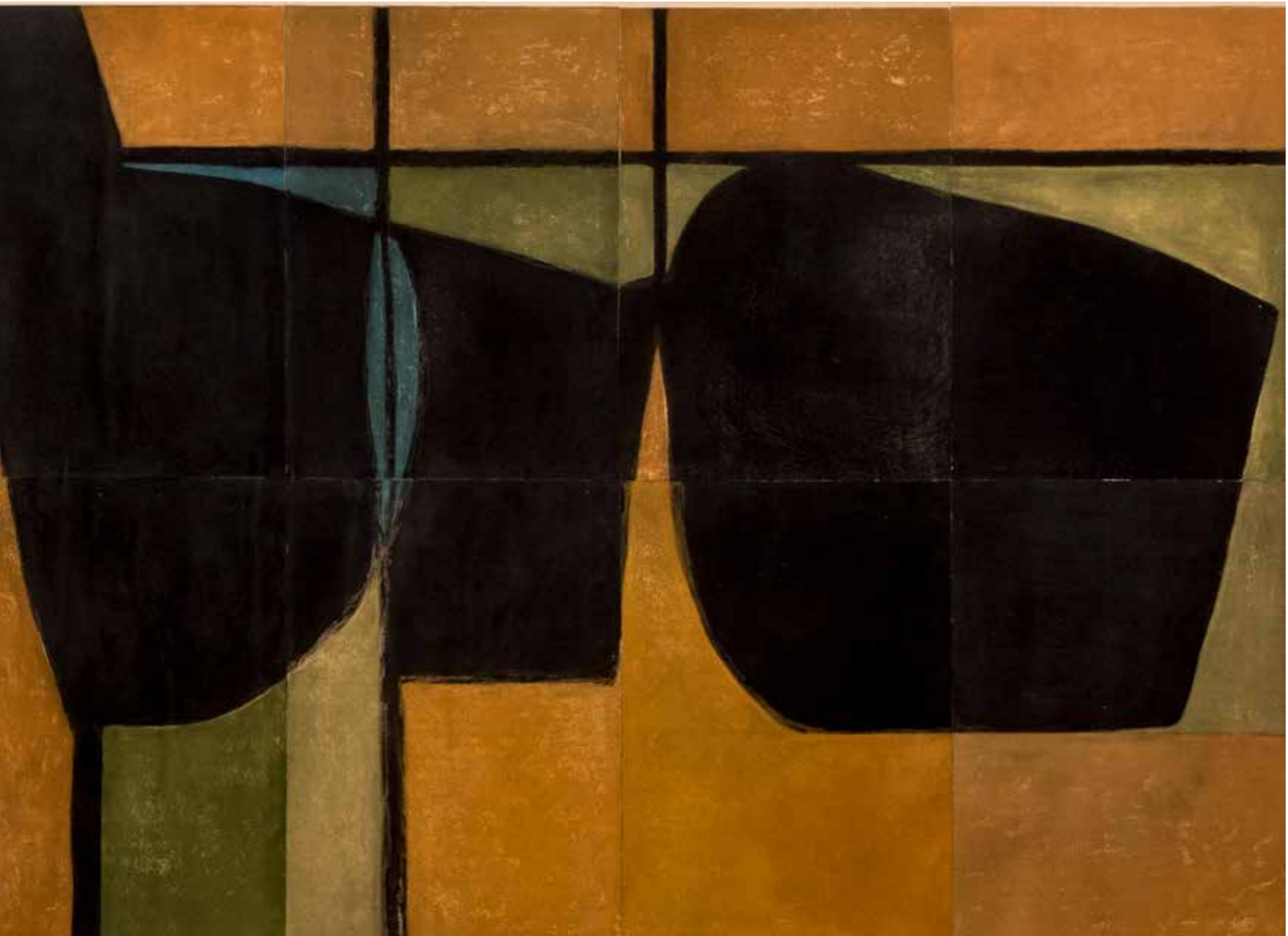
Este texto sólo pretende servir como brevario introductorio de esta muestra y como memoria sucinta del programa expositivo que en torno a la figura y obra de Marcos Irizarry desarrolla el MUSA. Un análisis más profundo y detallado del contenido de la exhibición lo obtiene a continuación a través de la lectura del ensayo, *Cuatro murales sobre papel: los grabados de Marcos Irizarry*, de la autoría de la Dra. Ingrid María Jiménez Martínez, profesora de teoría e historia del arte contemporáneo en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Destaco la extraordinaria labor del equipo de trabajo del MUSA, que ha logrado sacar este proyecto adelante en medio de la peor crisis económica jamás vista en el país. Sin su empeño y perseverancia nada de esto hubiera sido posible. A ellos mi agradecimiento.



(Fig. 4) Sin título, *Serie Mediterránea*, 1985. Aguatinta al azúcar sobre papel, 55" x 158".







Detalle del mural  
Sin título, *Serie Mediterránea*, 1985  
Aguatinta al azúcar sobre papel  
55" x 158". (Referencia Fig. 4)

# PRESENTATION

José David Miranda

Curator

translated by David A. Auerbach, Ph.D.

The work of Marcos Irizarry is one of the most significant legacies of contemporary art in Puerto Rico. Adhering very early in his career to abstraction, his professional output as a printmaker and painter has left an indelible mark in the evolution of art in Puerto Rico. Endowed with impeccable technical prowess and a distinctive aesthetic language, Irizarry's preeminent explorations into the laborious and complex modality of metal engraving have resulted in a prolific body of work of unquestionable quality. It can be readily said that Irizarry's work represents an example of the best of Puerto Rican art. Furthermore, due to the meticulous and unique nature of his work, Irizarry transcends our own borders, occupying an esteemed place in the canon of contemporary international artists working in chalcography.

This exhibition and the related publication are the first in a series through which the Art Museum of the Mayagüez University Campus (MUSA, as abbreviated in Spanish) assumes a firm commitment to disseminate the vast number of works by Marcos Irizarry in its possession. This important collection, together with the botanical watercolor studies by the Puerto Rican biologist Agustín Stahl, constitutes the core of the museum's permanent collection. The museum's Irizarry holdings, which include nearly a thousand pieces, in addition to the artist's own press, ranges from sketches, plates, and engravings to paintings. This collection brings together noteworthy examples of each of the artist's creative phases. Given the magnitude of such an exceptional collection, it would seem necessary to share this legacy with the public.

The fact that this invaluable collection can be found in the Mayagüez museum's holdings is not the result of mere happenstance: Marcos Irizarry was born in Mayagüez in 1936, the same city where the Mayagüez University Campus (RUM, as abbreviated in Spanish) is located. After Irizarry began to gain renown as a respected artist, the university recruited him as a professor and artist in residence, positions he held from 1987 until the time of his death, in 1995. During this

period, RUM began to collect a first series of major works by Irizarry, which were subsequently transferred into the custody of the recently inaugurated MUSA. After the artist's death, the Marcos Irizarry Foundation—the managing body for his estate—donated 183 works and 593 engraving plates to the new museum. The museum also has 28 works created by some of his fellow artists. Two fellow artists and close friends of Irizarry, the couple, Gerardo Aparicio (Spain), and Natividad Gutiérrez (Puerto Rico), also donated another 64 works and a portfolio with documentation from the artist.

Aware of the responsibility arising from this bequest, RUM immediately assumed the arduous task of inventorying and registering all the works of the recently established Marcos Irizarry Collection. This project, which was later taken over by MUSA, was not without its own pitfalls. Although the artist generally produced his work in serial sets, within the context of specific periods of time, Irizarry's proverbial custom of not individually titling or dating his pieces at times led to distressing challenges that were ultimately resolved during the meticulous cataloguing and documentation process. Parallel to this task, the museum developed a definitive catalogue to ensure the preservation of the collection, the proper conservation of each of the works, and the timely intervention in pieces that revealed any foreseeable or imminent future deterioration.

Paper is the support used in most of the works comprising the Marcos Irizarry Collection, a material that due to its fragility and vulnerability requires a rigorous protocol and a storage facility with specific characteristics where the correct environmental controls of temperature and humidity can guarantee its long-term stability. Once these requirements were met, MUSA proceeded to evaluate the collection and identify the works that might require some precautionary intervention in terms of conservation. It was during this process that the museum discovered that four of Irizarry's murals revealed signs meriting expeditious attention. Due to their large dimensions and unique construction, based on multiple sheets of engravings pieced together to configure the images, the conservation of these works became a pressing and rather complicated matter.

Once intervention on the murals was completed, a process carried out by the conservator Luis Felipe Larrazábal, MUSA decided to use these works in the first exhibition of the Marcos Irizarry Collection. This decision turned out to be judicious, since the four works evidence almost all the procedures used in Irizarry's chalcographic process: the

traditional technique of etching, in addition to other resources applied in conjunction with this process, such as aquatint, embossing, and the application of sugar. In this exhibition, viewers are afforded the opportunity to not only admire Irizarry's impressive technique, but also examine the structural intricacies of his works and how he arranges various elements to configure such a masterful visual syntax. Similarly, we can observe the points of inflection and the gradual evolution of his aesthetic language within a defined timespan.

It is pertinent to underscore Irizarry's seemingly innate talent as a draftsman, a skill that is evident in the profusion of similar yet unique forms which he conceives for each of the murals as his work evolves. In the mural composed of 39 sequentially linked etchings—which, due to its monumentality inevitably serves as the focal point of the exhibition (Fig. 1)—the clearly organically derived forms appear to invade the space until they occupy it almost in its entirety, achieving a highly expressive image that is articulated by a sense of rhythmic sinuosity imparted through the individual visual components. In another mural of 12 vertically linked etchings (Fig. 2), the composition is conceived through the superimposition of geometrically influenced forms, mostly oval in nature, which accordingly create a somewhat ludic image, resonant of a puzzle.

The unique aspect found in the smallest of the murals (Fig. 3) involves the disposition of symmetrically aligned forms, which can be freely arranged to create the desired structure. This can be observed in copies of the same piece identified in other collections. This mural is configured from a set of nine etching and aquatint prints worked in conjunction with embossing. The incorporation of this last technical procedure, employing relief of non-pigmented paper, enhances the light radiating upon the white sections within the expressive context of the chalcographic print. The murals described thus far were created in the 1970s, when Irizarry favored a tonal scale generally running through black, a range of grays, and white. It was not until the following decade that the artist would break with his propensity toward monochromatism and begin to incorporate color in his works.

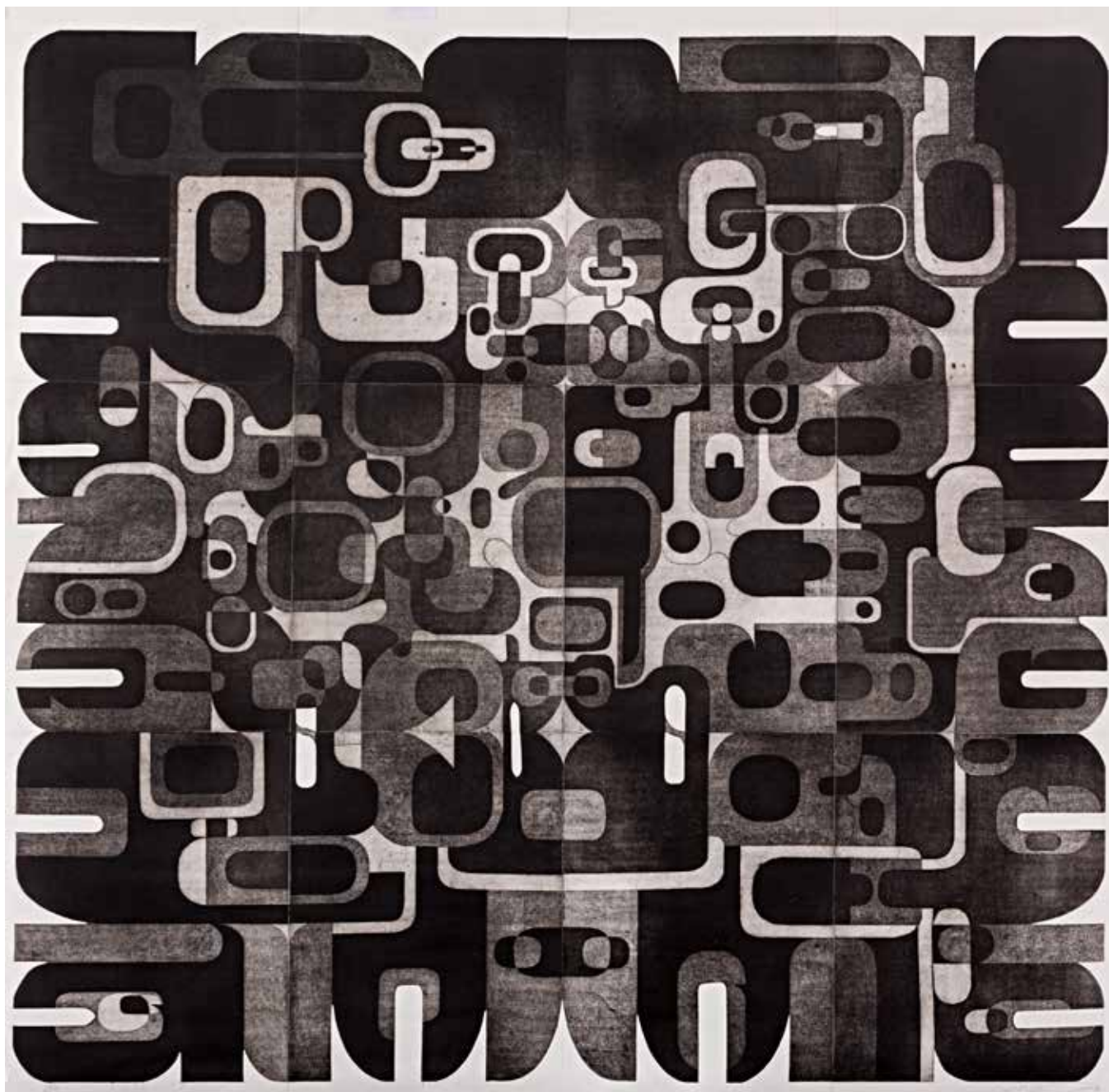
This foray into color is evidenced in the fourth mural, which is also part of this exhibition (Fig. 4). Constructed from the systematic arrangement of 16 aquatint prints, to which the chalcographic process of sugar is also included, the piece emerges from the development of some 16 plates in positive and 16 in negative. In this work, Irizarry also incorporates drawing to create forms, demarcate areas of color through the use of

framing lines, and emphasize the structural tension of the composition. The incorporation of the sugar process allows him to further venture into pigment by achieving textures that resemble the spontaneous imprint left by a painter's brush. Despite employing a somewhat somber palette, the inclusion of color in this particular work presages Irizarry's subsequent incursion into painting.

The purpose of this text is to provide a brief introduction to this exhibition and a succinct overview of the long-term plans which MUSA intends to develop in relation to the work of Marcos Irizarry. A deeper and more detailed analysis of the exhibition content can be found in the essay "Four Murals on Paper: The Engravings of Marcos Irizarry," by Dr. Ingrid María Jiménez Martínez, a professor who specializes in contemporary art theory and history at the University of Puerto Rico, Río Piedras Campus.

I would like to take this opportunity to highlight the extraordinary and indefatigable work of the MUSA team, which has managed to take this project forward in the midst of one of the worst economic crises ever experienced in Puerto Rico. Without their effort and perseverance, none of this would have been possible. I wish to extend my sincerest gratitude to them.





(Fig. 2) Sin título  
ca. 1970-1974  
Aguafuerte sobre papel  
76 1/2" x 59 1/4".

# CUATRO MURALES SOBRE PAPEL: LOS GRABADOS DE MARCOS IRIZARRY

Ingrid María Jiménez Martínez, Ph.D.

Günther Anders relata en el libro titulado **La obsolescencia del hombre** la visita con un amigo, posiblemente Theodoro Adorno, a una exposición técnica. Destaca Anders en su relato la manera singular en la que su amigo reaccionó frente a los artilugios mecánicos expuestos entornando los párpados y colocando sus brazos detrás de la espalda. Anders descubre una actitud frente a la máquina que él denomina ‘la vergüenza prometeica’, un pudor del hombre ante las cosas producidas “cuya alta calidad avergüenza”.<sup>1</sup> Esa vergüenza que él describe es aquella que siente el que reconoce una clase superior, la de los productos hechos impecables y calculados hasta el último detalle. Mientras el ser humano es creado, la máquina es producida. El hombre, comenta Anders: “Y si se avergüenza de su origen anticuado, también se avergüenza del resultado imperfecto e inevitable de ese origen: de sí mismo”.<sup>2</sup>

La reflexión sobre la vergüenza prometeica y sus implicaciones en la sociedad contemporánea que elabora Anders en los dos volúmenes del libro antes mencionado, nos hizo pensar en ejemplos puntuales a través de la historia del arte en los que el artista reafirma lo contrario: el orgullo prometeico, el orgullo de una obra no mecánica sino artesanal, hecha por sus propias manos, y proyección de su mente creadora. Martin Heidegger apunta que: “Toda obra de la mano descansa en el pensar”.<sup>3</sup> Pero en nuestro tiempo la mano en muchas instancias ha sido reemplazada por la máquina. La mano poco a poco se convierte en un anacronismo y en el futuro no tendrá que

escribir, dibujar, pintar o esculpir. Ahora teclea con los dedos sobre el plano del ordenador. Byung-Chul Han comenta que:

“El futuro ‘hombre sin manos que teclea’ el *homo digitalis*, no actúa. La ‘atrofia de las manos’ lo hace incapaz de acción. Tanto el tratamiento como la elaboración presuponen una resistencia. También la acción tiene que superar una resistencia. Presupone lo otro, lo nuevo frente a lo que predomina. Habita en ella una negación. Su a favor es a la vez un en contra. Pero la actual sociedad positiva evita todas las formas resistentes. Con ello elimina las acciones. En ella dominan tan solo diferentes ‘estados de lo mismo’. De lo digital no sale ninguna resistencia material que hubiera de superarse por medio del trabajo”.<sup>4</sup>

Los medios de las artes visuales como el dibujo, la pintura, la escultura y el grabado y sus distintas modalidades, han sido las vías tradicionales de expresión en los que la ejecución de la mano unida al pensar manifiesta la voluntad creadora del ser humano enfrentada a la resistencia del material. La impronta de la mano guiada por la mente creadora es la que ha fundamentado en Occidente la noción de la obra de arte original. Originalidad y estilo son nociones que, sin la huella de la mano, del individuo creador, no tendrían sentido.

El dominio del medio es el de la materia con la que se crea. El artista se impone en una *poiesis*, en un obrar, en el que la materia se resiste a ser otra cosa distinta de que lo que ella es, a saber: mármol, madera o bronce. La tinta, el pigmento, el carboncillo dejan la huella de la mano sobre una superficie plana que rebosa con el estilo, la *maniera* del que pinta o dibuja. Porque dibujar o pintar es expresar la individualidad a través de la mano. La mano es la parte del cuerpo que traduce a formas las ideas de la mente humana.

Byung-Chul Han comenta que: La mano es, en Heidegger, el medio para el ser que designa la fuente originaria del sentido y la verdad”.<sup>5</sup> La mano de Martin Heidegger piensa y la de Marcos Irizarry crea. No hay en su quehacer atrofia de la mano sino virtuosismo logrado sobre el dominio de la técnica y el material. El cultivo del dibujo desde la niñez o el cultivo de la mano creadora constituyó la formación de este grabador. Marcos Irizarry comentó en una entrevista que:

“Dibujo desde siempre. Toda la vida he dibujado. De pequeño, en la escuela hacia dibujos para la pizarra y hacía, incluso, dibujos de ‘comics’ que intercambiaba con otros alumnos. Para los artistas el arte es como la continuidad de su existencia, su vivir, como para los niños es jugar, comer, divertirse o hacer ejercicio... es una continuidad de su existir. El arte es el arte de vivir. Pienso que el arte tal y como lo entendemos nosotros, no es una especulación intelectual, es una actitud vital”.<sup>6</sup>

Para Marcos Irizarry, hacer arte con las manos no sería una actividad secundaria, un pasatiempo, sino una actividad central en la vida humana. Irizarry, como él mismo confiesa, dibujaba cómics compuestos de recuadros que sugieren los inicios de un interés por las formas en serie sobre papel que distinguen sus murales-grabados.

Los cuatro murales de Marcos Irizarry que forman parte de la colección del MUSA, expuestos en la primera exposición de una serie de exposiciones que vislumbra organizar esta institución del Recinto Universitario de Mayagüez, son ejemplos puntuales de un alarde prometeico. El estudio y la apreciación de los mismos nos hacen admirar la capacidad del artista de superar los límites del grabado: la escala y la dificultad de un proceso tedioso y complicado que conjuga el dibujo, el pulido, el graneado, la alquimia de los ácidos y el contacto del papel con la plancha y el tórculo. Las dimensiones de los murales de Marcos Irizarry nos hacen pensar en los murales mayas de Bonampak, los del Renacimiento italiano, los de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros o los murales contemporáneos de los *grafiteros* urbanos. No obstante, los murales de Irizarry no son pinturas, ni están hechos en cerámica o esgrafiado, sino que son grabados impresos sobre papel pegados a un lienzo. Fueron creados de recuadros a partir de las imágenes dibujadas en las planchas de hierro o zinc que se despliegan unas al lado de las otras en serie conformando la totalidad del mural. La escala grande de los grabados en metal de Marcos Irizarry no solo es un rasgo formal distintivo, sino que deviene como contenido de la obra. La escala grande es un significante del alcance del grabado como medio artístico, el logro del artista y de la distinción entre lo hecho a mano y lo mecánico. Es además un significante de la relación de los murales con la historia del arte. Los murales aluden a las pinturas de gran formato del expresionismo abstracto

de la década del 40 y 50, como las de Jackson Pollock, Robert Motherwell o Franz Kline, por mencionar algunos. Una pintura que en su momento significó la liberación de la figuración o de la semejanza con el natural, convirtiéndose la superficie donde obrar. No obstante, por su geometrismo, los murales de Irizarry se vinculan también con la abstracción geométrica monumental que cultivaron artistas como Kenneth Nolan o Frank Stella y con una abstracción geométrica más allá del arte occidental como la de los mándalas tántricos del Budismo. La geometría en los murales de Irizarry podría relacionarse también con representaciones metafóricas de fenómenos hipotéticos como organismos celulares o la representación de ideas metafísicas asociadas a entidades extrasensoriales. Lo utópico y lo entrópico, lo ideal y lo irregular son sugeridos por las formas que no pueden encajarse en una sola interpretación.

Los murales, particularmente **Mural**, 1974 (Fig. 1) se relacionan con el canon pictórico instituido en los Estados Unidos por críticos e historiadores del arte como Clement Greenberg y Harold Rosenberg. Un canon asociado con una visión intelectual del arte en el que la escala connotó grandeza física, cultura avanzada, poderío cultural y político y expansión comercial. Se pueden relacionar con la época heroica de la pintura abstracta europea y estadounidense y con la seriedad de este nuevo paradigma pictórico. Sin embargo, los murales de Irizarry, contrario a la pintura de acción o gestual de Pollock, destacan una técnica lenta y trabajosa que afirma las destrezas de la mano. Es un alarde de lo que ella puede hacer expresado en un resultado controlado distinto al de la pintura de acción. Ernst Gombrich, cuando en 1950 describió el arte figurativo como señal del logro humano y el arte abstracto como una muestra de la personalidad del artista, defendía el dominio de la mano sobre el medio.<sup>7</sup> Los murales de Irizarry están en sintonía con las pinturas de gran formato del expresionismo abstracto, pero, también recuerdan los frescos monumentales del Renacimiento italiano, expresiones de un virtuosismo técnico.

Por una parte, someter la complejidad del grabado a las dimensiones del mural fue un alarde de maestría técnica y la manera de dejar claro lo que contaba para el arte de Marcos Irizarry en la década del 70: una forma de poner al día un medio considerado tradicional asociándolo con la pintura que para los críticos e historiadores del



arte era la más avanzada después de la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, los grabados de Irizarry extreman el contraste entre la gran escala y la reducción de la gama cromática como en **Mural**, 1974 (Fig. 1). La gama de colores de este mural se asemeja a la del **Guernica** de Pablo Picasso (1937) y a la de la serie de Robert Motherwell titulada **Elegía a la república española** (1949-1991). Los negros, grises y blancos de la serie de más de 200 obras de Motherwell y la **Guernica** de Picasso sugieren el luto y la seriedad de los eventos políticos y sociales acaecidos en España con el derrocamiento de la república y el advenimiento del franquismo. **Mural**, 1974 (Fig. 1) fue creado un año antes de la muerte del dictador Franco.

Irizarry pega sobre un lienzo, uno al lado del otro, los papeles donde imprimió cada fragmento de **Mural**, 1974 (Fig. 1) logrando monumentalizar el grabado. Los recuadros de este mural cazan unos con otros mediante dibujos preparatorios minuciosos. La delicada estructura del mural, apenas imperceptible, se asemeja a la secuencia de los recuadros o viñetas de los comics, que tanto le gustaban de joven al artista. Sin embargo, la secuencia y el ordenamiento de los recuadros no tienen la misma función que en el cómic. La cuadrícula imperceptible del aguafuerte no separa ni enmarca las partes del mural. Todo lo contrario, hace posible la continuidad visual de las partes y el enlace cuidadoso de cada elemento formal.<sup>8</sup>

**Mural**, 1974 (Fig. 1), el más grande de la exposición en el MUSA y expuesto en la Galería Egam de Madrid en 1974,<sup>16</sup> muestra una pléthora de formas casi geométricas sugerentes de planos en profundidad que se despliegan a lo largo y a lo ancho de la composición. Las formas, con registros rigurosamente entrelazados unos con otros, parecen un rompecabezas. De lo grande a lo pequeño, de lo cuadrado a lo circular, de lo negro a lo blanco y de lo fluido a lo farragoso describe este mural. La variedad sometida a la sobriedad de los matices entre el negro y el blanco alejan la composición de Irizarry de cualquier atisbo 'de lo mismo'.

Ibiza fue la fuente de inspiración de este aguafuerte. El artista se instaló allí en 1971 después de haber vivido en Pozuelo de Alarcón. Irizarry explicó que:

“Todo eso me influyó dentro mi nueva forma de hacer, sobre

todo en ese gran mural; ahí fue donde hice la obra grande de los siete metros, fue como una expresión de ritmos, una musicalidad sorda, una musicalidad visual, el ritmo como forma de música. Ese momento fue lo más importante que me ocurrió en la isla”.<sup>9</sup>

La sobriedad de los colores del gran mural contrasta con la variedad de las formas y también con los colores de las tierras baleares del Mediterráneo. Ibiza en la década de 1960 se convierte en un lugar frecuentado por hippies y en un centro de actividad nocturna. El antiguo enclave de fenicios (654 a.C.) pasa a ser, a mediados del siglo XX, un centro de clubes nocturnos que alegran la noche con la música de moda. Las formas organizadas análogamente a las leyes de la composición musical se agolpan en los 7 metros del aguafuerte como los acordes rítmicos de la música que escuchaba el artista en el ambiente de Ibiza. Si todas las artes aspiran a la condición de la música,<sup>10</sup> es decir, a la forma pura, es a través de ella que también podemos imaginar la cadencia y los ritmos musicales amontonarse hacia el centro y los lados de **Mural**, 1974 (Fig. 1). El reto de crear un grabado de la magnitud de éste asombra, sabiendo que supuso someterse a una disciplina creativa rigurosa, a la complejidad técnica del medio y a un largo tiempo de trabajo.

Irizarry empleó varias técnicas en los murales de esta exposición, entre ellas el aguafuerte. Éste es uno de los métodos del grabado, conocido como técnica indirecta, que al igual que en la xilografía, el artista hiere o hiende el material donde se dibuja la imagen sea esta figurativa o abstracta. Esta modalidad del grabado se impuso en el siglo XVI en Italia y Alemania, pero desde el siglo XV se practicó en distintas partes de Europa como complemento de la pintura o escultura, es decir para la divulgación de obras originales. El aguafuerte como otras variantes del grabado proliferó en los talleres de artistas y posteriormente en las academias de arte, fundándose también asociaciones de acuafortistas. Algunos historiadores del grabado afirman que la técnica se originó en los talleres de armería donde se grababan los petos de las armaduras. El término proviene de la palabra latina *aqua fortis* mientras que en inglés la palabra etching proviene *Ätzen* que en alemán significa comer. Las palabras aguafuerte, *etching* y *Ätzen* se refieren al ácido nítrico, químico fuerte que 'come' o corroe la plancha de aleación metálica, de hierro o zinc sobre la cual primero se recubre con un barniz o cera protectora contra el ácido para luego dibujar la imagen a imprimirse. Después de que el grabador ha dibujado la imagen sobre la plancha

sumerge la lámina revestida con el barniz en una solución de agua y ácido nítrico. El ácido corroe las zonas del cobre, el hierro o el zinc que no están protegidas por el barniz dejando unos surcos. La profundidad y calidad de las líneas en el grabado se determina por el tiempo de inmersión de la lámina en el ácido. El artista estampa el dibujo creado sobre la lámina impregnándola con tinta que penetra los surcos. El grosor y la profundidad de los surcos depende de la concentración del ácido y del tiempo de exposición de la plancha a la solución corrosiva. La matriz entintada se coloca en una prensa de tórculo, debidamente ubicada por medio de un registro y encima de éste se coloca una hoja de papel humedecida que penetrará en todos los surcos entintados de la plancha. Sobre el papel humedecido se coloca un papel secante que absorberá el exceso de humedad y una mantilla de lana o fieltro que distribuirá la presión por toda la superficie de la lámina al pasar por los cilindros de la prensa de tórculo.

La aguatinta es otra técnica del grabado con la que experimentó Irizarry. Este procedimiento produce efectos pictóricos como las manchas y los medios tonos en lugar del entrecruzamiento de líneas. Se emplea resina de colofonia y un mordiente. El aspecto de las formas depende del grosor del polvo empleado y de su densidad sobre la superficie de la plancha. Una variante de este método es la aguatinta al azúcar que permite el dibujo sobre la plancha en positivo. Algunas de las obras de Marcos Irizarry muestran también el gofrado o el relieve acentuando las texturas en contraste con las superficies lisas. La palabra gofrado se traduce del francés *goufrer* que significa repujar o estampar en seco o sin tinta sobre el papel en blanco para producir relieves por la incidencia de la luz.

Marcos Irizarry en una entrevista con Mario Alegre Barrios comentó que: “El grabado es un arte que apasiona y su faceta técnica no resta espacio a la sensibilidad. Si le resta algo es sólo velocidad”.<sup>11</sup> El grabador, distinto al pintor, no obtiene resultados inmediatos. El proceso de crear un grabado requiere de mucha paciencia y de una ejecución fundamentada en la experiencia y en el conocimiento de la técnica. Mientras el pintor puede expresarse con un brochazo que controla su mano y dirige su mente, el grabador debe, por ejemplo, calibrar diversos aspectos como la concentración del ácido y el tiempo de exposición de la plancha a la solución corrosiva. Los efectos los crea el artista, pero dependen también de la naturaleza de los materiales y de su relación los unos con los otros. La técnica

del aguafuerte permite, por la igualdad de la presión de los cilindros del tórculo sobre la matriz o plancha entintada, líneas, contornos y calidades precisas. La precisión, sin embargo, no le impide al artista crear un lenguaje de formas que oscilan entre una abstracción orgánica y geométrica y matices y texturas sutiles. La sintaxis visual sugiere profundidad de planos a pesar de la planimetría de las formas abstractas como en los murales, **Mural**, 1974 (Fig. 1) y Sin título, ca. 1970-1974 (Fig. 3). Irizarry declaró que:

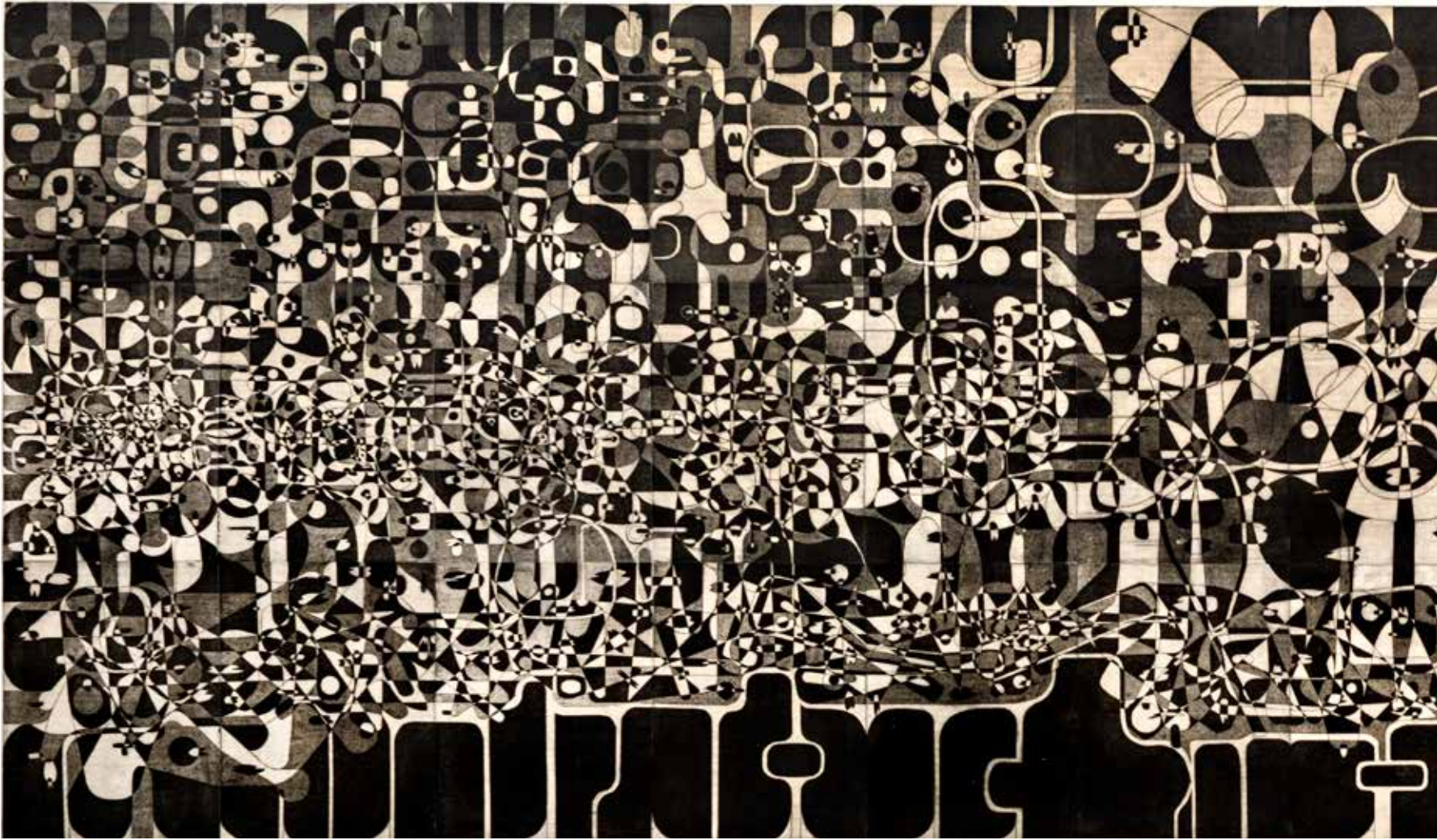
“La raíz de las formas que he utilizado están en mí mismo, en mi propia búsqueda. Claro, que las cosas no surgen de la nada pues uno parte de la sociedad donde vive, y, si ha habido pintores abstractos anteriores a mí, pues ellos han descubierto, han desarrollado todo un lenguaje al cual yo tengo derecho de participar”.<sup>12</sup>

La variante de la abstracción que desarrolló Irizarry en **Mural**, 1974 (Fig. 1) y en otros posteriores está en sintonía con la que practicaron varios artistas latinoamericanos que coincidieron con Irizarry en España. Importante para Irizarry fue también la aportación española a las distintas vertientes de la abstracción después de la segunda guerra mundial. Hace treinta años Efraín Barradas escribió un ensayo para la exposición titulada **Marcos Irizarry 26 años de obra sobre papel 1960-1986** en el que comentó que:

“Por ello su primera obra refleja corrientes estéticas predominantes en la década de 1960 en Madrid y, más aun, el predominio de la abstracción en su obra posterior testimonia el proceso seguido por el arte español desde el segundo lustro de la década de 1950, particularmente los avatares de la llamada Escuela de Madrid”.<sup>13</sup>

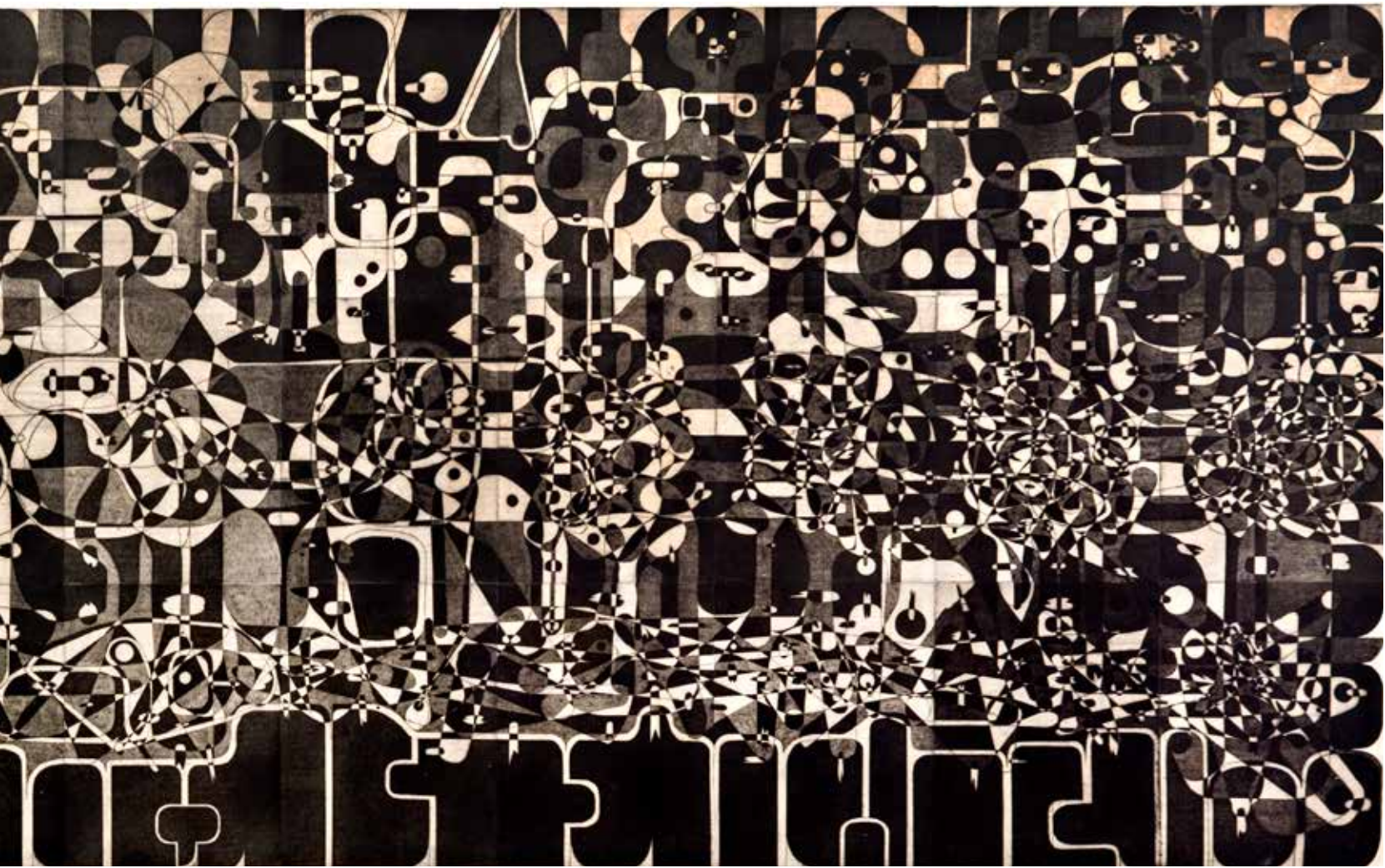
Irizarry menciona a algunos artistas con los que compartió intereses plásticos en una entrevista con Jaqueline Biaggi. Julio Zachrisson, Eslava y Martin Caro son algunos de los artistas que menciona el mayagüezano. Sus contactos con estos artistas y con otros que conocerá posteriormente como Mitsuo Miura, creador de *origamis* y grabados, revelan un gusto por la abstracción tendente a formas cuasi geométricas.<sup>15</sup> La Galería Egam de Madrid en 1974, según se aprecia en varias fotografías, expuso **Mural**, 1974 (Fig. 1) junto a esculturas-origamis estampadas con formas geométricas. Algunas de ellas estaban colocadas sobre mesas, otras colgaban del techo de la galería. Las esculturas-origamis de Miura inspiran a Irizarry a crear otras recubiertas con la fuerza visual del lenguaje geométrico



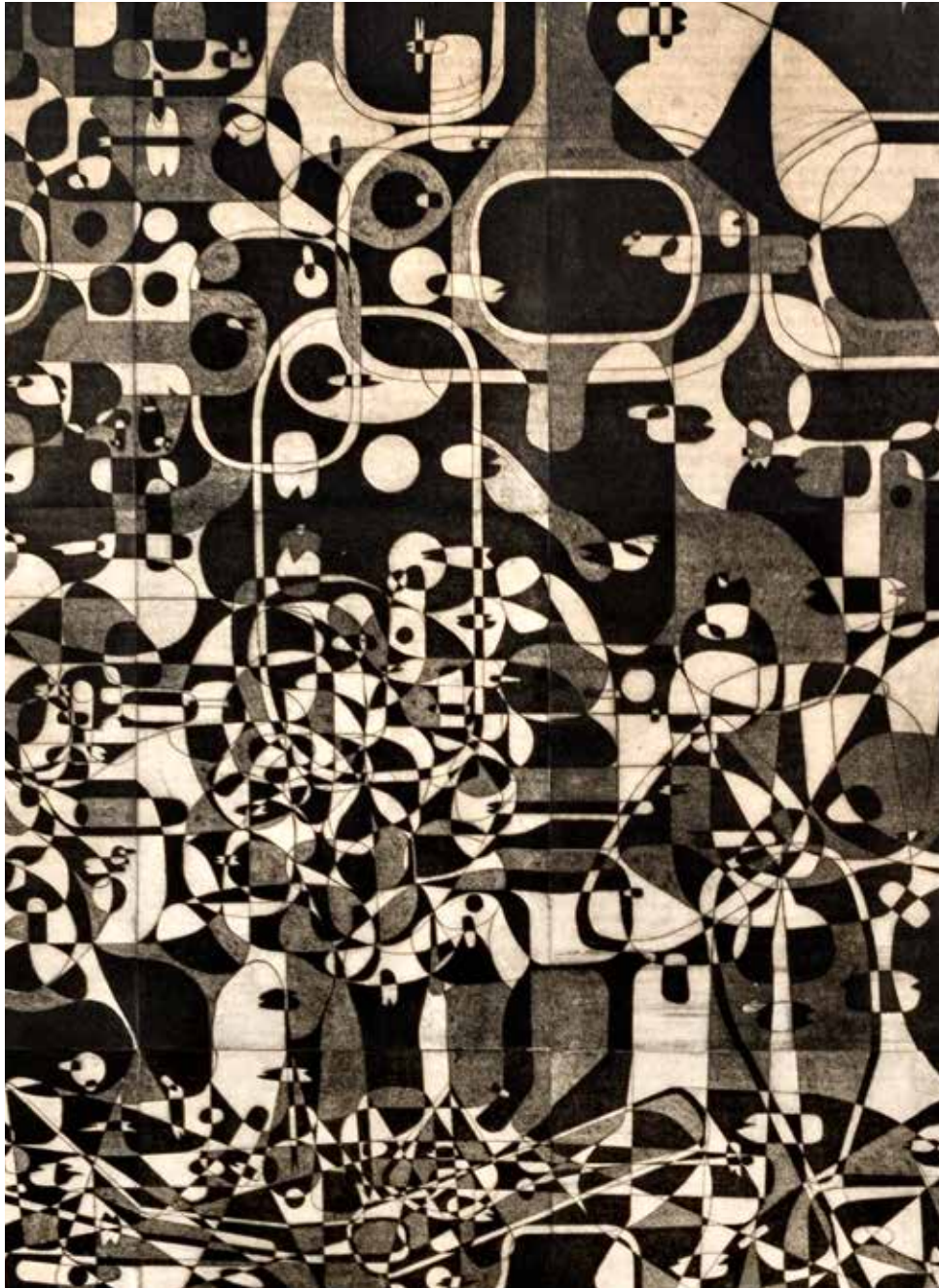


(Fig. 1) *Mural*, 1974. Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 76 1/2" x 256 3/4".









Detalle de *Mural*, 1974,  
Aguafuerte y aguatinta sobre papel,  
76 1/2" x 256 3/4". (Referencia Fig. 1)

que explora en el mural grande. Irizarry contrasta el medio escultural con la planimetría y la escala de los grabados, así como también con el blanco y el negro y la gradación de matices entre éstos, colocando uno de los origamis al lado de **Mural**, 1974 (Fig. 1).

El juego geométrico de formas en **Mural**, 1974 (Fig. 1) es muy enrevesado deviniendo más simplificado, pero no menos complejo, en el Sin título, ca. 1970-1974 (Fig. 2), formado por doce placas en formato vertical. Compuesto de recuadros paralelos de contornos precisos e impecables, algunos redondeados y otros rectos en las esquinas, el artista impone un orden secuencial de eslabones verticales y horizontales. La pulcritud de los contornos contrasta con las zonas donde el graneado impera y las líneas blancas y estrechas delimitan el interior de los recuadros. Los valores grises sugieren profundidad en la yuxtaposición de formas internas; el plano y el espacio se perciben recíprocamente.

Las formas del Sin título, **Serie Mediterránea**, 1985 (Fig. 4) son más orgánicas que geométricas. Predomina en este grabado el negro sobre los matices de rojo, azul, verde y ocre. La composición, como en los otros dos murales, tiene zonas de formas yuxtapuestas arriba y abajo que refuerzan la profundidad, pero sin perder de vista la planimetría de todo el esquema.

Sin título, ca. 1970-1974 (Fig. 3), más pequeño que los anteriores, es un ejemplo de elegancia formal en el cual las líneas finas y blancas dentro de los módulos anchos, negros y de matices grises compiten con el fondo blanco de la obra de arte. Los módulos aparecen orientados horizontalmente y, en algunos casos, verticalmente mostrando hendiduras o cortes en los bordes. La limpieza de las formas predomina sobre otros valores compositivos. Y a pesar de lo intrincado que puedan ser las formas dentro de los módulos, ellas se alejan del chorreado o de los efectos de la mancha de la pintura gestual. Los patrones del mural Sin título, ca. 1970-1974 (Fig. 3) sintonizan con el formato de los papeles blancos que componen la obra de arte resaltando la pulcritud de los contornos de las figuras geométricas y la suavidad de la superficie de la imagen. Este aguafuerte, como los otros tres de la exposición, es una propuesta puntual de la forma pura. Marcos Irizarry comentó en una ocasión que su entrada en la abstracción, fue lenta y paulatina. Y que: “El lograr liberarme de la figura y de la esclavitud de la anécdota... me permitió sumergirme en aquellos mundos”. Esos mundos de los que

comentó Meyer Schapiro en su libro sobre la naturaleza del arte abstracto señalando que:

“Abstract art had therefore the value of a practical demonstration. In these new paintings, the very processes of designing and inventing seemed to have been brought on to the canvas; the pure form once masked by an extraneous content was liberated and could now be directly perceived.”<sup>18</sup>

La forma pura liberada del contenido anecdótico, como expresó también Marcos Irizarry, abrió el camino para la búsqueda de la forma imaginada y anterior a la representación de la naturaleza. Meyer Schapiro lo expresó de la siguiente manera:

“What was once considered monstrous, now became pure form and pure expression, the aesthetic evidence that in art feeling and thought are prior to the represented world. The art of the whole world was now available on a single unhistorical and universal plane as a panorama of the formalizing energies of man.”<sup>19</sup>

Los murales de Marcos Irizarry sugieren la atemporalidad del arte a pesar de que fueron creados hace varias décadas y pueden ubicarse en un período específico de la historia del arte contemporáneo. La imagen misma se enlaza con una forma que deviene de la voluntad histórica y universal del ser humano hacia la abstracción.<sup>20</sup> Contribuye y refuerza asimismo el sentido de intemporalidad de los murales, el espacio de la sala del MUSA, al igual que el de la Galería Egam, donde fueron expuestos por primera vez algunos de los grabados monumentales de Irizarry. El espacio de esas salas de exposición constituidos como un cubo blanco higiénico, sin decoración alguna; da la impresión de que la obra de arte ‘vive’ aislada del mundo exterior y de la historia. El tiempo no transcurre allí. La idea la ha explicado Brian O’Doherty en su libro titulado **Inside the White Cube**. O’Doherty señala que: “The purpose of such setting is not unlike the purpose of religious buildings—the artworks, like religious verities, are to appear ‘untouched by time and its vicissitudes’.”<sup>21</sup> El contexto convertido en contenido en los murales de Irizarry obra a favor de una abstracción sugerente de una dimensión inmutable y supra sensorial. Abandonando lo anecdótico y la figuración, al igual que cualquier atisbo del paisaje, la abstracción de Irizarry trasciende hacia una visión ética o estética de la forma pura asociada en la filosofía con la metafísica,



**Marcos Irizarry junto a Enrique Gómez Acebo, director y propietario de la Galería Egam de Madrid, frente a la obra *Mural*, en la exposición de 1974.**

la geometría y las matemáticas. La relación entre forma pura y la dimensión inteligible fue planteada por Platón en *Libro X* de la **República o de lo justo**. Versiones de la filosofía platónica fueron el sustrato de distintas maneras de entender la abstracción en el arte del siglo XX incrementándose el interés de los artistas por esa filosofía antigua con el declive de la religión en la modernidad.<sup>22</sup>

Irizarry no criollizó los grabados creados en España mediante un título sugerente o con una alusión a algún lugar del paisaje puertorriqueño, al revés, consiguió universalizar la abstracción creada por él. Descontar su obra o minimizar su importancia en la historia del arte en Puerto Rico por ‘aliarse a una abstracción de linaje foráneo’ es no tomar en cuenta cuáles fueron los orígenes de la abstracción en Europa, por qué el arte se independizó de la representación de la naturaleza y por qué en distintos contextos el arte no figurativo se vinculó a diversas ideologías políticas. Los murales-aguafuertes de Irizarry trascienden porque manifiestan una búsqueda de la forma pura, expresiva de una realidad superior que añoran no solo los puertorriqueños sino todos los seres humanos.

Escasos son los ejemplos del orgullo prometeico en un mundo en el que Prometeo, confrontado con la máquina y la tecnología, se

pregunta por su propia inferioridad. Frente a la obra de Marcos Irizarry recordamos a creadores que, como él, con disciplina y voluntad, han dejado su impronta en el arte de nuestro tiempo. Son aquellos que el existir no es suficiente, sino que siendo responsables son capaces de la acción. Crear es actuar. El arte con un cometido fundamental que según Marcos Irizarry “es el encender la llama de la inquietud por conocer, a través de otras percepciones de la vida, la aproximación a la existencia propia”. Elevar el arte a una misión tan importante requiere del artista la imposición de una disciplina, de un constante hacer, un proceso por el que se supera cualquier torpeza o atrofia corporal e inquietud espiritual. En palabras de Irizarry:

“La aventura de la creatividad nunca puede estar exenta de la dicotomía agonía-éxtasis. No creo estar satisfecho con la connotación tradicional del término. Si te descuidas, ese sentimiento puede devenir en inercia. A lo más que puede aspirar un artista es a disfrutar la angustia que entraña el ejercicio de su arte. Puede resultar extraño el decir que me resulta difícil pintar, no únicamente pintar, sino vivir bien”.

El orgullo prometeico supera la inseguridad y la vergüenza.





**Escultura-origamis expuesta en la Galería EGAM, Madrid.**

<sup>1</sup> Günther Anders. **La obsolescencia del hombre. (Vol. 1) Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial.** Josep Monter Pérez, trad. Valencia: Pre-textos. 2011. Pág. 39.

<sup>2</sup> *Ibídem.* Pág. 40.

<sup>3</sup> Martín Heidegger. **Parménides.** Madrid: Akal. 2005. Pág. 104. Citado en Byung-Chul Han. **En el enjambre.** Raúl Gabás, trad. Barcelona: Herder Editorial. 2014. Pág. 62.

<sup>4</sup> Byung-Chul Han. **En el enjambre.** Raúl Gabás, trad. Barcelona: Herder Editorial. 2014. Pág. 57.

<sup>5</sup> Byung-Chul Han. *Ibídem.* **n el enjambre.** Pág. 61.

<sup>6</sup> Biaggi Mascaró, Jacqueline. *Entrevista a Marcos Irizarry.* **Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986.** San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987. Pág. 25.

<sup>7</sup> Ernst Gombrich. **Art and Illusion.** Princeton: Princeton University Press. 1961. Pág. 33.

<sup>8</sup> Aspectos de la estructura del comic, medio *lowbrow*, habían sido integrados al arte pop desde mediados de la década del 50. Los píxeles del comic, por ejemplo, pequeños puntos o elemento menor de unidad homogénea de la imagen que también forma parte de una imagen digital, fue integrada a la pintura Pop por el artista Roy Lichtenstein. Esta incorporación como otras del arte Pop supuso la aceptación del *lowbrow* en la pintura de esta moda del arte contemporáneo.

<sup>9</sup> **Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986.** San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 6 de marzo al 30 de abril de 1987. Pág. 35.

<sup>10</sup> Se atribuye la cita a Walter Pater, pero algunos estudiosos como Cedric Whitman se la achacan a Friederich Nietzsche. Véase Cedric Whitman. **Homer and the Heroic Tradition.** Nueva York: The Norton Library. 1965. Pág. 106.

<sup>11</sup> Mario Alegre Barrios. *Marcos Irizarry y sus invocaciones de vida.* **Arte/ Entrevista. El Nuevo Día.** Jueves 29 de noviembre de 1990. Pág. 82.

<sup>12</sup> Biaggi Mascaró, Jacqueline. *Entrevista a Marcos Irizarry.* **Marcos Irizarry, 26 años**

**de obra sobre papel, 1960-1986.** San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987. Pág. 34.

<sup>13</sup> Efraín Barradas. *El jardín del sendero que se bifurca: sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño.* **Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986.** San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987. Pág. 4

<sup>14</sup> En la página digital de **Artium** se comenta que: “Durante los años 70 la influencia del expresionismo abstracto americano se deja sentir en sus trabajos formativos de la etapa que el artista reside en Cuenca. Después se traslada a Bustarviejo, en la sierra madrileña, período este en el que su producción artística se compone principalmente de dibujos y grabados en los que predominan sutiles formas geométricas”. *Obra gráfica y múltiples.* **Artium.** <http://www.artium.org/es/explora/exposiciones/item/55805-mitsuo-miura-graphic-work-and-multiples>. [Consultado: 3/3/2018, 10:46 a.m.]

<sup>15</sup> Alicia Cuadrillero Fernández. Llamazares comenta que: “A finales de los años 60, con Gerardo Aparicio y Marcos Yryzarri, Miura ya estampaba sus propias obras en un pequeño taller montado en su casa de Pozuelo de Alarcón. Estas primeras serigrafías fueron adquiridas por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. En 1971 participó en el taller de serigrafía de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. **SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN MADRID Artistas, editores e impresores**” <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27542.pdf>

<sup>16</sup> Irizarry expuso muchas veces en la Galería Egam, pero el gran mural y la escultura en origami se menciona en una invitación de dicha Galería y tiene la fecha al dorso escrita a mano.

<sup>17</sup> Gabriela Ortiz Díaz. **Marcos Irizarry: libre en la abstracción.** San Juan: Fundación Nacional para la Cultura Popular. 7 de junio de 2015.

<sup>18</sup> Mayer Schapiro *The Nature of Abstract Art.* **Abstraction. Documents of Contemporary Art.** María Lind, editora. Londres y Cambridge: Whitechapel Gallery y MIT Press. 2013. Pág. 34. El ensayo fue publicado en el **Marxist Quarterly** (Enero/ febrero 1937).

<sup>19</sup> *Ibídem.* Pág. 34.

<sup>20</sup> Tanto Alois Riegl como Wilhelm Worringer abordaron el tema de la voluntad de arte en sentido universal. Véase: Alois Riegl. **Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1980. Y Historical Grammar of the Visual Arts. Cambridge y Londres: Zone Books. 2004. Wilhelm Worringer. **Abstracción y naturaleza.** Madrid y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1966.

<sup>21</sup> Citado por Thomas McEvelley en Brian O’Doherty. *Introduction.* **Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space.** Santa Monica y San Francisco: The Lapis Press. 1976. Pág. 7.

<sup>22</sup> *Ibídem.* Pág. 11.

<sup>23</sup> J. A. Torres Martínó señala que: “Durante las últimas dos décadas se alía, sin embargo, a un abstraccionismo de linaje foráneo que denota escasas referencias visibles a su lugar de origen”. Véase: J.A. Torres Martínó. *Las artes gráficas en Puerto Rico. Puerto Rico, arte e identidad.* San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico y la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. 1998. Pág. 167.

<sup>24</sup> Biaggi Mascaró Óp. Cit. Pág. 83.

<sup>25</sup> Biaggi Mascaró *Ibídem.* Pág. 83.

# FOUR MURALS ON PAPER: THE ENGRAVINGS OF MARCOS IRIZARRY

Ingrid María Jiménez Martínez, Ph.D.

Translation by David A. Auerbach, Ph.D.

In his book titled **The Obsolescence of Man**, Günther Anders describes a visit he paid with a friend, possibly Theodor Adorno, to a technical exhibition. Anders highlights in this account the peculiar way in which his friend reacted to the mechanical devices on display by closing his eyes and concealing his hands behind his back. Standing before these machines, Anders is overtaken by a feeling of what he calls “Promethean shame,” a sense of humiliation that humanity experiences when confronted by manufactured objects “whose high quality induces shame.”<sup>1</sup> The shame that he describes is what he feels when he recognizes a humiliatingly higher class of objects, products that are impeccably produced and calculated down to the most minute detail. While human beings are created, machines are produced. Man, comments Anders: “Once he is ashamed of his antiquated line of descent, the same naturally also holds for its faulty and inescapable result: he is ashamed of himself.”<sup>2</sup>

These reflections on Promethean shame and its implications in contemporary society, which Anders elaborates upon in this two-volume work, have inspired us to consider specific examples over the course of art history in which artists reaffirm quite the opposite: Promethean pride; the pride in a work that is not mechanical in nature but artisanal, made by their own hands, a projection of their creative minds. Martin Heidegger notes that: “All work of the hand rests upon thinking.”<sup>3</sup> However in our own time, the hand in many instances has been replaced by the machine. The hand gradually becomes an anachronism, and in the future, we will not need to write, draw, paint or sculpt. We will only need to type with our fingers on the keyboard or screen of a computer. As Byung-Chul Han observes:

The “handless, fingering human being” of the future—Homo digitalis—Will not be a man of action. “Manual atrophy” amounts to the inability to handle anything at all. Handling things and working with them presuppose something that resists. Action must overcome resistance inasmuch as it pits what is new or other against the standing order. Action is animated by negation: the pro it sets forth is also a contra. But now, our society is steering clear of everything that offers resistance. In so doing, it is doing away with actions. In their stead, varying conditions of the same prevail. The digital realm provides no material resistance that could be surmounted by work.<sup>4</sup>

Artistic mediums such as drawing, painting, sculpture, and printmaking—and their different modalities—have served as traditional means of expression in which the work of the hand in tandem with the workings of the mind manifest the creative will of the individual when confronted with material resistance. The imprint of the hand guided by the creative mind has served as a quintessential equation in the West for the original work of art. Originality and style are concepts that, without the impression of the hand, of the creative individual, would have no meaning.

Mastery of the medium involves mastery of the material with which it is created. The artist imposes him/herself in a *poiesis*, in an act in which the material resists being something other than what it is, namely marble, wood or bronze. Ink, pigment, and charcoal leave the imprint of the hand on a flat surface that overflows with the style, the *maniera*, of the person who paints or draws. To draw or paint is to express individuality through the hand. The hand is the part of the body that materially translates the ideas of the human mind.

Byung-Chul Han notes that “for Heidegger, the hand is the medium of ‘Being,’ the wellspring of meaning and truth.”<sup>5</sup> Martin Heidegger’s hand thinks, while Marcos Irizarry’s hand creates. In Irizarry’s work, we do not find this “atrophy of the hand,” but, instead, a virtuosity achieved through the mastery of technique and material. The cultivation of drawing from childhood, or the cultivation of the creative hand, served as the formation of this painter and engraver. As Marcos Irizarry stated in an interview:

I have always been drawing. All my life I have drawn. As a child at school, I would draw on the blackboard, and I even made drawings of comic strips which I exchanged with other students. For artists, art is the continuity of one’s existence, one’s very life, just as for children this continuity involves playing, eating, having fun, or exercising ... it is a

continuity of one's existence. Art is the art of living. I think that art, as we understand it, is not an intellectual speculation; it is an approach to life.<sup>6</sup>

For Marcos Irizarry, making art (with his own hands) would not be a secondary activity or a pastime, but a central activity to his daily life. Irizarry, as he himself confesses, drew comic strips composed of panels, which suggest an early interest in the format of a series on paper, which can also be distinguished in his etching murals.

The four murals by Marcos Irizarry in the MUSA collection—showcased in this first exhibition in a series which this institution of the Mayagüez University Campus envisages—offer explicit examples of Promethean pride. By carefully studying them, we can come to appreciate the artist's skill in overcoming the limitations of engravings: the scale and difficulty of a meticulous and complicated process that fuses drawing, polishing, graining, an alchemy of acids, and the paper coming into contact with the metal plate (matrix) and the press. The dimensions of Irizarry's murals may recall the Mayan murals of Bonampak, those of the Italian Renaissance, the monumental works of Diego Rivera, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros, or even the contemporary murals of urban graffiti artists. However, the Irizarry murals are not paintings, nor are they ceramic tile or sgraffito murals—they are engravings on paper attached to a canvas. They were created from insets of images etched into steel or zinc plates that unfold contiguously in a series, thereby forming the entire mural. The large scale of these engravings is not only a distinctive formal feature, it also becomes the very content of the work, serving as a signifier of the potential range of engraving as an artistic medium, the achievement of the artist, and the distinction between what is created by hand and what is mechanical. It is also a signifier of the relationship between the mural and the history of art. Irizarry's works allude to the large-format paintings created in the 1940s and '50s by the Abstract Expressionists, including such artists as Jackson Pollock, Robert Motherwell, and Franz Kline, to name a few. This movement in painting was equated with a liberation from figuration or from naturalistic verisimilitude, focusing, inevitably on the surface of the work. However, due to their geometrical nature, the Irizarry murals are also linked to the monumental geometric abstraction cultivated by artists such as Kenneth Noland and Frank Stella, and with non-Western geometric abstraction, as can be found in the tantric mandalas of Buddhism. The geometry in the Irizarry murals might also infer certain metaphorical representations of hypothetical phenomena, such as cellular organisms, or the representation of metaphysical ideas associated with extrasensory states. The utopian and the entropic, the

ideal and the irregular are all suggested by forms that certainly cannot be circumscribed by a single interpretation.

The murals, particularly **Mural**, 1974, etching and aquatint (Fig. 1), are related to the pictorial canon delineated in the United States by art critics and historians such as Clement Greenberg and Harold Rosenberg. This canon was associated with an intellectual vision of art in which scale connoted physical greatness, advanced culture, cultural and political prowess, and economic expansion. They can be related to a "heroic" age of European and American abstract painting and to the seriousness of this new pictorial paradigm. However, Irizarry's murals—contrary to Pollock's action or gestural painting—reveal a slow and painstaking technique that affirms the skills of the hand. They are a testament to what can be achieved through controlled expression as opposed to action painting. In 1950, when Ernst Gombrich described figurative art as a sign of human achievement and abstract art as a demonstration of the artist's personality, he defended the mastery of the hand over the medium.<sup>7</sup> The Irizarry murals are comparable to the large-format paintings of Abstract Expressionism, yet they also recall the monumental frescoes of the Italian Renaissance, which are expressions of technical virtuosity.

Submitting the complexity of engraving to the dimensions of a mural represented an achievement of technical mastery and a clear expression of what Irizarry felt was important for art in the 1970s—a way to update a traditional medium in keeping with a movement in painting that for most art critics and historians was considered the most groundbreaking after World War II. Nonetheless, the Irizarry etchings exacerbate the contrast between large scale and a reduced chromatic range, as can be seen in **Mural**, 1974 (Fig. 1). The monochromatic range in this mural is comparable to Pablo Picasso's **Guernica** (1937) and Robert Motherwell's **Elegy to the Spanish Republic** (1949-1991). The blacks, grays and whites of the series of over 200 paintings by Motherwell, and Picasso's **Guernica**, suggest mourning, as well as the tremendous gravity of the sociopolitical events that unfolded in Spain with the demise of the republic and the rise of the dictatorial Franco regime. **Mural**, 1974 (Fig. 1) was created one year prior to Francisco Franco's death.

Irizarry adhered the etched sheets of paper containing each fragment of the **Mural**, 1974 (Fig. 1) to a single canvas, thereby monumentalizing the engraving. The panels in this mural became intertwined through meticulous preparatory drawings. The delicate, barely discernable structure of the mural resembles the sequence of comic-strip panels or vignettes which the artist was drawn to as a child. However, the

sequence and ordering of the panels do not serve the same function as in a comic strip—the imperceptible grid of the etching does not separate or frame the parts of the mural. On the contrary, it facilitates the visual continuity of the parts and the careful linking of each formal element.<sup>8</sup>

**Mural**, 1974 (Fig. 1), the largest in the MUSA exhibition (which was first displayed at Galería Egam in Madrid in 1974), presents a plethora of quasi-geometric forms suggesting deep-focus shots that unfold across the length and breadth of the composition. The forms that are rigorously intertwined also suggest a puzzle, as well as a reverberating progression from large to small, rectilinear to circular, black to white, and fluid to cumbrous. The variety of forms subjected to the sobriety of nuances between black and white distance the composition from any intimation of “sameness.”

The island of Ibiza served as inspiration for this etching. The artist settled there in 1971 after living in Pozuelo de Alarcón, on the outskirts of Madrid. As Irizarry explained:

All of this influenced me in my new approach to working, especially in that large mural. It is there that I did the large seven-meter composition. It was like an expression of rhythms, a mute musicality, a visual musicality, rhythm as a form of music. That moment was the most important thing that happened to me on the island.<sup>9</sup>

The sobriety of Irizarry’s palette in the etching mural is in stark contrast with the variety of forms and with the brilliant Mediterranean hues of the Balearic Islands. In the 1960s, Ibiza became a mecca for reveling throngs of hippies. The formerly sedate enclave, founded by the Phoenicians in 654 BC, was transformed in the mid-twentieth century into a center for nightlife and contemporary music. The forms organized analogously to the laws of musical composition are crowded into the seven-meter mural like the rhythmic chords that the artist would hear wafting in the air of Ibiza. If all the arts aspire to the condition of music,<sup>10</sup> i.e., to some ultimately pure form, we can also imagine the musical cadences and rhythms clustering toward the center and along the peripheries of **Mural**, 1974 (Fig. 1). The challenges implied in creating an engraving of this magnitude are bewildering, especially keeping in mind the inherently rigorous creative discipline, the technical complexity of the medium, and the long hours of work involved.

Irizarry used various techniques in the murals of this exhibition, among them etching. This is one of the printmaking methods referred to as “indirect technique.” As in woodcut, the artist chisels or incises the

material where the figurative or abstract image is drawn. This type of engraving gained prominence in sixteenth-century Italy and Germany, however the practice was employed from the late fifteenth century onward in various parts of Europe as a complement to painting and sculpture, i.e., for the dissemination of an original artwork through prints. Like other variants of engraving, etching proliferated in artists’ studios and later in art academies, ultimately leading to the organization of etching guilds. Some historians of engraving have asserted that the technique originated in armor workshops where breastplates and other parts of armor were engraved. The Spanish term “aguafuerte” comes from the Latin *aqua fortis* (“strong water”), whereas in English the word “etching” derives from the German verb “ätzen,” which means “to cause to eat.” The words *aqua fortis*, etching and Ätzen refer to the nitric acid, a strong chemical that “eats away” or corrodes the metal, steel or zinc-alloy plate after first being coated with a varnish or protective wax against the acid, and then inscribing the image to be printed. After the etcher has drawn the image on the plate, he or she immerses the plate coated with the varnish in a solution of water and nitric acid. The acid corrodes the areas of copper, steel or zinc that are not protected by the varnish leaving a series of furrows. The depth and quality of the lines in the engraving are determined by the amount of time that the sheet of metal is immersed in the acid. The artist stamps the drawing created on the sheet impregnated with ink that penetrates the grooves. The thickness and depth of the furrows depends on the concentration of the acid and the exposure time of the plate to the corrosive solution. The inked plate or matrix is subsequently placed in a press, inserted by means of a registration or “rego” sheet, and a moistened sheet of paper is then inserted onto which all the inked grooves of the plate will penetrate. A blotter is applied to absorb excess moisture, as is a sheet of wool or felt, which is used to distribute the pressure evenly across the surface of the plate when passing through the roller of the press.

Irizarry experimented with aquatint, another engraving technique. This procedure creates pictorial effects such as stains and half-tones instead of cross-hatchings. Gum resin and a mordant are used. The appearance of the forms depends on the thickness of the gum and its density on the surface of the plate. A variant of this method is sugar aquatint, which also allows for a positive drawing on the plate. Some of Irizarry’s engravings also reveal embossed forms or reliefs, which accentuate textures in contrast to smooth surfaces. The word “gofrado” in Spanish derives from the French “gaufre,” meaning “emboss” in English. Embossing is a process that creates relief on a blank sheet of paper—visible through the refraction of light—without using ink.



In an interview with Mario Alegre Barrios, Irizarry stated that “printmaking is an art that is passionate, and its technical aspect does not detract from its sensitivity. If something does detract, it’s simply the element of speed.”<sup>11</sup> The printmaker, unlike the painter, does not achieve immediate results. The process of creating an engraving or etching requires tremendous patience and meticulous execution based on experience and technical expertise. While painters can express themselves with a brush controlled by the hand and directed by the mind, etchers must, for example, calibrate various aspects such as the concentration of acid and the exposure time of the plate to the corrosive solution. The effects are created by the artist, but they also depend on the nature of the materials and their interaction with one another. Through the balanced pressure of the roller(s) of the press upon the matrix or inked plate, the technique of engraving allows for the appearance of precise lines, contours, and other qualities. Precision, however, does not prevent the artist from creating a language of forms that may oscillate between the organic and the geometrically abstract, while also including subtle nuances and textures. The visual syntax suggests depth of field, despite the planimetry of abstract forms seen in **Mural**, 1974 (Fig. 1) and *Untitled*, ca. 1970-1974 (Fig. 3). As Irizarry has stated:

The roots of the forms which I have used are in myself and in my own quest. Of course, things do not materialize out of thin air, since I am also part of the society in which I live, and if there have been abstract painters before me, they have discovered and developed a language in which I also have a right to participate.<sup>12</sup>

The variant of abstraction which Irizarry developed in **Mural**, 1974 (Fig. 1), and in later works, is comparable to what was being produced by several Latin American artists who were also present in Spain at the same time as Irizarry. The Spanish contributions to various aspects of abstraction after World War II also had an impact on the artist. Over thirty years ago, Efraín Barradas wrote an essay for the exhibition titled **Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986** (Marcos Irizarry, 26 years of work on paper, 1960-1986), in which he observed the following:

His first works reflect the predominant aesthetic trends of the 1960s in Madrid and, more broadly, the predominance of abstraction in his later work testifies to the process followed by Spanish art since the second half of the 1950s, particularly among the avatars of the Madrid School.<sup>13</sup>

In an interview with Jaqueline Biaggi, Irizarry mentioned some artists

with whom he shared similar aesthetic interests, including Julio Zachrisson, Eslava and Martín Caro. His contacts with these artists and with others he would later come to know, such as Mitsuo Miura,<sup>14</sup> creator of origamis and prints, reveal a taste for abstraction tending toward quasi-geometric forms.<sup>15</sup> In several photographs from the 1974 exhibition of **Mural**, 1974 (Fig. 1) at Galería Egam in Madrid,<sup>16</sup> we can also discern origami-sculptures engraved with geometric forms. Some of these were placed on tables, while others hung from the ceiling of the gallery. Miura's origami sculptures inspired Irizarry to create his own, with the same visually powerful geometric language he explores in the large mural. By placing one of the origamis next to this mural, a contrast arises between the sculptural medium and the planimetry and scale of the etchings, as well as the gradations of black and white hues.

The somewhat convoluted geometrical interplay of forms seen in **Mural**, 1974 (Fig. 1) becomes more simplified, yet no less complex, in *Untitled*, ca. 1970-1974 (Fig. 2), which is formed by twelve vertically intercalated prints. Composed of meticulously contoured parallel panels, some rounded and others angular, the artist imposes a sequential order of vertical and horizontal links. The precision of the contours contrasts with the areas of graining, with narrow white lines demarcating the panels. The gray values suggest depth in the juxtaposition of internal forms, as planar and spatial aspects reciprocally interact.

The forms in *Untitled*, **Serie Mediterránea**, 1985 (Fig. 4) are more organic than geometrical, with black predominating over shades of red, blue, green, and ocher. The composition, as in the other two murals, contains areas of juxtaposed forms above and below which reinforce the sense of depth, yet without interfering with the planimetry of the entire scheme.

*Untitled*, ca. 1970-1974 (Fig. 3), which is smaller than the previous ones, is a work of considerable formal elegance in which the fine white lines within the wide, black and gray-hued modules compete with a white background. The modules, which are oriented horizontally as well as vertically, evidence slits or incisions at the peripheries. Here, the clean forms predominate over other compositional values. Despite the occasional intricacy of the shapes within the modules, they are a clear departure from the dripping or staining effects found in gestural painting. The patterns in *Untitled*, ca. 1970-1974 (Fig. 3) synchronize with the white-paper format of the mural, underscoring the crisp contours of the geometric figures and the smooth surface of the image. This engraving, as well as the other three in the exhibition,

are exceptional works of pure form. Marcos Irizarry once stated that his entry into abstraction was slow and gradual, and that: "By ridding myself of the figure and any enslavement to the anecdotal ... I was able to immerse myself in those worlds."<sup>17</sup> These are the same worlds which Meyer Schapiro analyzes in **The Nature of Abstract Art**:

Abstract art had therefore the value of a practical demonstration. In these new paintings, the very processes of designing and inventing seemed to have been brought on to the canvas; the pure form once masked by an extraneous content was liberated and could now be directly perceived.<sup>18</sup>

Pure form liberated from anecdotal content, as Irizarry also expressed, opened the way for the artist to explore imagined forms, ones that might exist in a realm prior to natural representation. As Meyer Schapiro states:

What was once considered monstrous, now became pure form and pure expression, the aesthetic evidence that in art feeling and thought are prior to the represented world. The art of the whole world was now available on a single unhistorical and universal plane as a panorama of the formalizing energies of man.<sup>19</sup>

Although they were created decades ago and clearly occupy a specific period in contemporary art history, Marcos Irizarry's murals suggest a certain aesthetic timelessness. The images link to forms impelled by an ahistorical and universal human inclination (or "will") toward abstraction.<sup>20</sup> Also contributing to and reinforcing the sense of timelessness in these murals are the exhibition spaces at MUSA and Galería Egam, where some of Irizarry's large-format engravings were first displayed. These spaces are quintessential examples of the hygienic and spartan "white cube." They give the impression that the work of art "lives" in solitary isolation from the outside world and from history, in a place where time stands still. This crucial concept was described by Brian O'Doherty in his book **Inside the White Cube**. As O'Doherty notes: "The purpose of such a setting is not unlike the purpose of religious buildings—the artworks, like religious verities, are to appear untouched by time and its vicissitudes."<sup>21</sup> This also positions Irizarry's murals within a suggestive context where abstraction inhabits some immutable and extrasensory dimension. In abandoning the anecdotal, and figuration—any glimpse of landscape—Irizarry's abstraction veers transcendently toward an ethical/aesthetic vision of pure form that can be associated with metaphysics in philosophy, or with geometry and mathematics. The relationship between pure form and the intelligible

dimension was posited by Plato in Book X of **The Republic**. Versions of Platonic philosophy have also been put forward as part of the conceptual underpinnings of twentieth-century abstraction, perhaps due to the interest among artists for ancient philosophy given the demise of religion in modernity.<sup>22</sup>

Irizarry did not "Creolize" the engravings produced in Spain by means of a suggestive title or through an allusion to some location within the Puerto Rican landscape. On the contrary, he managed to universalize the abstractions which he created. Dismissing his work or minimizing its importance within the history of Puerto Rican art by "aligning it with an abstraction of foreign lineage,"<sup>23</sup> fails to take into account the very origins of abstraction in Europe, why art liberated itself from representations of nature, and why, in different contexts, non-figurative art became linked to various political ideologies. Irizarry's engraving-murals are transcendent because they manifest a quest for the pure, expressive form of a higher reality which not only Puerto Ricans, but all human beings, inevitably long for.

There are few examples of Promethean pride in a world where Prometheus, confronted by technology and the machine, is drawn to wonder about his own inferiority. When contemplating the work of Marcos Irizarry, we are reminded of other artists who, like him, through discipline and will, have left their mark on the art of our time. For such creative souls, mere existence is not enough; one must bear responsibility and be capable of taking action—to create is to act. According to Irizarry, art with a such a fundamental commitment, "ignites the flame of a restless will to understand, through other perceptions of life, and reach an approximation of existence itself."<sup>24</sup> Elevating art to such an important mission requires that the artist to impose self-discipline, be constantly engaged, and embark on a process that seeks to overcome corporeal ineptitudes and atrophy, and spiritual anxiety. In the words of Irizarry:

The adventure of creativity can never be exempt from the agony/ecstasy dichotomy. I don't think I'm happy with the traditional connotation of the term. If you're not careful, that feeling can lead to inertia. The most that an artist can aspire to is to enjoy the anguish involved in the practice of his art. It may be strange to say it, but I find it difficult to paint, not only to paint, but to live well.<sup>25</sup>

Promethean pride can inevitably overcome insecurity and humiliation.

<sup>1</sup> Günther Anders. *La obsolescencia del hombre*. (Vol. 1) *Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Josep Monter Pérez, translator. Valencia: Pre-textos. 2011. Page 39. (English version by Libcom.org)

<sup>2</sup> *Ibid.* Page 40.

<sup>3</sup> Martín Heidegger. *Parménides*. Madrid: Akal. 2005. Page 104. Quoted in Byung-Chul Han. *En el enjambre*. Raúl Gabás, trans. Barcelona: Herder Editorial. 2014. Page 62.

<sup>4</sup> Byung-Chul Han. *En el enjambre*. Raúl Gabás, trans. Barcelona: Herder Editorial. 2014. Page 57. (English translation by Erik Butler: *In the Swarm*. p. 32)

<sup>5</sup> Byung-Chul Han. *Ibid.* Page 61. . (English translation by Erik Butler: *In the Swarm*. p. 37)

<sup>6</sup> Biaggi Mascaro, Jacqueline. "Entrevista a Marcos Irizarry." *Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986*. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987. Page 25.

<sup>7</sup> Ernst Gombrich. *Art and Illusion*. Princeton University Press, 1961, p. 33.

<sup>8</sup> Aspects of the structure of the comic, a "lowbrow" medium, had been integrated into Pop art since the mid-1950s. The comic strip Ben-Day dots, for example—small dots forming the homogeneous whole of the image which also presaged digital pixels—were integrated into Pop art by the artist Roy Lichtenstein. This incorporation, as well as others, supposed an acceptance of the "lowbrow" in the painting of this contemporary art movement.

<sup>9</sup> Marcos Irizarry, *26 años de obra sobre papel, 1960-1986*. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987. Page 35.

<sup>10</sup> The quote is attributed to Walter Pater, however some scholars, such as Cedric Whitman, ascribe it to Friedrich Nietzsche. See Cedric Whitman. *Homer and the Heroic Tradition*. New York: The Norton Library. 1965. Page 106.

<sup>11</sup> Mario Alegre Barrios. "Marcos Irizarry y sus invocaciones de vida." *Arte/Entrevista*. *El Nuevo Día*. November 29, 1990. Pág. 82.

<sup>12</sup> Biaggi Mascaro, Jacqueline. "Entrevista a Marcos Irizarry." *Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986*. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987. Page 31.

<sup>13</sup> Efraín Barradas. "El jardín del sendero que se bifurca: sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño." *Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986*. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico. 1987. Page [4]

<sup>14</sup> The website for the Spanish museum Artium provides the following: "In the 1970s, the influence of American Abstract Expressionism can be seen in the formative works when the artist was residing in Cuenca. Later, he moved to Bustarviejo, in the Sierra Madrileña, a period in which his

artistic production consists mainly of drawings and engravings in which subtle geometric forms predominate." *Obra gráfica y múltiples*. Artium. <http://www.artium.org/es/explora/exposiciones/item/55805-mitsuo-miura--graphic-work-and-multiples>. [Retrieved: 3/3/2018]

<sup>15</sup> Alicia Cuadrillero Fernández. Llamazares notes that: "By the late 1960s, Miura, along with Gerardo Aparicio and Marcos Yryzarri [sic], was already printing his own works in a small workshop set up in his house in Pozuelo de Alarcón. These first serigraphs were acquired by the Museo de Arte Abstracto in Cuenca. In 1971, he participated in the silkscreen workshop at the Escuela de Bellas Artes [School of Fine Arts] in Madrid. "Serigrafía artística en Madrid. Artistas, editores e impresores." <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27542.pdf>

<sup>16</sup> Irizarry often exhibited his works at Galería Egam, however the large mural and the origami sculpture are specifically mentioned in an invitation to said gallery, with the date handwritten on the back.

<sup>17</sup> Gabriela Ortiz Díaz. *Marcos Irizarry: libre en la abstracción*. San Juan: Fundación Nacional para la Cultura Popular. June 7, 2015.

<sup>18</sup> Mayer Schapiro. "The Nature of Abstract Art." *Abstraction. Documents of Contemporary Art*. María Lind, editor. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and MIT Press. 2013. Page 34. This essay was originally published in the *Marxist Quarterly* (January/February 1937).

<sup>19</sup> *Ibid.* Page 34.

<sup>20</sup> Both Alois Riegl and Wilhelm Worringer discussed this notion of an "artistic will" in a universal context. See: Alois Riegl. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1980. Also see: *Historical Grammar of the Visual Arts*. Cambridge and London: Zone Books. 2004. Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. Madrid and Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1966.

<sup>21</sup> Quoted by Thomas McEvelley in Brian O'Doherty. "Introduction." *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica and San Francisco: The Lapis Press. 1976. Page 7.

<sup>22</sup> *Ibid.* Page 11.

<sup>23</sup> J. A. Torres Martinó notes that: "During the last two decades, however, he became aligned with an abstraction of foreign lineage that indicates hardly any visible references to his place of origin." See: J.A. Torres Martinó. "Las artes gráficas en Puerto Rico." *Puerto Rico, arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico y la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. 1998. Pág. 167.

<sup>24</sup> Biaggi Mascaro. *Op. Cit.* Page 83.

<sup>25</sup> Biaggi Mascaro. *Ibid.* Page 83.



# BIOGRAFÍA

## MARCOS IRIZARRY

Mayagüez, Puerto Rico, 1936 - San Juan, Puerto Rico, 1995

## DATOS BIOGRÁFICOS

Artista gráfico, pintor y profesor. Comenzó su formación con el pintor Cristóbal Ruiz en la Universidad de Puerto Rico. En 1958 ingresó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en 1962 se integró al taller de grabado de ésta, donde aprendió el grabado en metal, técnica en la que llegó a ser un artista innovador virtuoso. Cultivó el aguafuerte y la aguatinta, combinándolos creativamente con otras técnicas, y también incursionó en la pintura a partir de 1988. Promovió la creación del taller de grabado en metal de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico y desde 1987 hasta su muerte fue Artista Residente de la Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez. Su obra muestra una evolución de estilos que responde a sus constantes viajes por Europa y a su contacto con los movimientos internacionales de vanguardia durante los 26 años que permaneció en España.

## DECLARACIÓN DEL ARTISTA

“El lograr liberarme de la figura y de la esclavitud de la anécdota... me permitió sumergirme en aquellos mundos profundos y anchos de las formas rotundas de los ritmos... me dio el gran placer de buscar y encontrar aquellas cosas que se convertían en aventura plástica. Ese es el motivo de la abstracción de mi obra. La raíz de las formas que he utilizado está en mí mismo, en mi propia búsqueda”.

Fuente: Biaggi Mascaro, Jacqueline. **Marcos Irizarry. 26 años de obra sobre papel, 1960-1986.** Río Piedras: Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1987

## EXHIBICIONES INDIVIDUALES SELECCIONADAS

- 2015** Museo de San Juan, San Juan, Puerto Rico
- 1992** Galería Botello, San Juan, Puerto Rico
- 1988** Museo de la Calcografía Nacional, Madrid, España  
Museo Rayo, Roldanillo, Colombia
- 1987** Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico
- 1986** Aleph Spazio d'Arte, Milano, Italia
- 1985** Museo de Bellas Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico
- 1984** Galería d'Arte Palazzo Policreti, Pordone, Italia  
Cayman Gallery, Nueva York, Estados Unidos
- 1983** Exposición Homenaje a la VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, Museo Rayo, Roldanillo, Colombia  
Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico
- 1982** Galería Tórculo, Madrid, España
- 1981** Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza, España
- 1978** Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico
- 1976** Washington World Gallery, Washington D.C., Estados Unidos
- 1975** Talisman Prints, Laguna Beach, California, Estados Unidos
- 1974** Galería Egam, Madrid, España  
1969, 1971, 1972, 1977

- 1973** Galería Pratt, Valencia, España
- 1970** La Casa del Siglo XX, Segovia, España
- 1967** Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico  
Mala Galerija, Ljubljana, Yugoslavia
- 1965** Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico

## EXHIBICIONES COLECTIVAS SELECCIONADAS

- 2013** Interconexiones: Lecturas Curatoriales de la Colección del MAPR, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico
- 2012** Mayagüez: Un siglo de artistas, Museo de las Américas, Cuartel de Ballajá, San Juan, Puerto Rico
- 2007** Contexto puertorriqueño: del rococó colonial al arte global, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico
- 2005** Imagen de una cultura. Obras de la Colección de la Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico
- 2000** Los tesoros de la pintura puertorriqueña, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico
- 1989** The Latin American Spirit, Bronx Museum, Bronx, Nueva York, Estados Unidos  
Ljubljana International Biennial of Graphic Arts, Ljubljana, Yugoslavia
- 1986** Congreso de artistas abstractos de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico
- 1984** Selections from a Decade, Museum of Contemporary Hispanic Arts, Nueva York, Estados Unidos  
Primera Bial de la Habana, Centro Wilfredo Lam, Habana, Cuba

- 1983** Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico  
Galería Mirat, Bogotá, Colombia  
Galería Molonei, Ibiza, España  
Galería L'angulo, Piacenza, Italia
- 1982** Arco '82, Madrid, España  
Ibiza Grafick, Ibiza, España
- 1981** Arco '81, Madrid, España
- 1980** Traveling Exhibition, Pratt Graphic Center, Nueva York, Estados Unidos  
Bial Internacional de Grabado de Biella, Biella, Italia
- 1979** IV Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, San Juan, Puerto Rico
- 1976** Contemporary Printmakers of America Exhibit, Organización de los Estados Americanos (OEA), Washington, D.C., Estados Unidos  
Bial Internacional de Arte Gráfica, Frederikstad, Noruega  
Bial Internacional de Arte Gráfica, Frechen, Alemania  
Arte Actual de Iberoamérica, Madrid, España  
Galería Machón, Valladolid, España  
XI Bial Internacional de las Artes, Menton, Francia  
1975, 1973, 1971, 1967  
Ljubljana International Biennial of Graphic Arts, Ljubljana, Yugoslavia
- 1975** Corcoran Gallery of Arts, Washington, D.C., Estados Unidos
- 1974** I Bial Internacional de Obra Gráfica y Seriado, Segovia, España
- 1973** Herencia Artística de Puerto Rico, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos
- 1971** Exposición Arte Actual, Torre del Merino Santillana del Mar, España

**1970** I Biental de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, San Juan, Puerto Rico  
Biental Panamericana de Arte Gráfica, Colombia  
Salón 70, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba

**1969** Salón Latinoamericano 1968, Biental Internacional de Grabado, Cracovia, Polonia

Gráfica Española, Galería L'areo, Macerata, Italia

**1967** Grabados Puertorriqueños, Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico  
Grabadores Puertorriqueños, Galería Sudamericana, Nueva York, Estados Unidos  
Puerto Rican Prints and Posters, Pratt Institute, Nueva York, Estados Unidos  
Salón Latinoamericano de la Gráfica, La Casa de las Américas, La Habana, Cuba

Concurso Nacional de Bellas Artes, Madrid, España

**1965** Portland State College, Oregon; Mills Art Gallery, California; Rogue Art Gallery, California; Crocker Art Gallery, Sacramento, California, Estados Unidos

**1964** Pioneer Gallery, Haggin Museum, Stockton, California, Estados Unidos

**1963** Arte Actual de América y España, Madrid, España  
Cuarto Grabadores Contemporáneos, España  
Galería Gammel-Strand, Copenhague, Dinamarca  
II Certamen Nacional de Artes Plásticas, Madrid, España

## PREMIOS

**1983** Premio de adquisición. Museo Rayo, Roldanillo, Colombia

**1979** Primer premio. Obra gráfica, Artexpo 79, San Juan, Puerto Rico

**1970** Primer premio. I Biental de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, San Juan, Puerto Rico

**1969** Premio Javier. La Habana, Cuba

**1966** Medalla de Oro. XV Salón del Grabado, Madrid, España

**1964** Premio del Grabado. Ateneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

**1962** Medalla Pensionado del Paular. Academia Real de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España

## COLECCIONES

Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia

Colección Cartón y Papel de Colombia, Colombia

Compañía de Turismo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

Exxon Collection, Estados Unidos

Galería Sextante, Bogotá, Colombia

Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, España

Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico

MUSA – Museo de Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, Puerto Rico

Museo de Arte Abstracto, Cuenca, España

Museo de Arte Moderno, Madrid, España

Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico

Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos

Museo del Grabado, Madrid, España

Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, San Juan, Puerto Rico

Museo Rayo, Roldanillo, Colombia

Museo Skopje, Skopje, Yugoslavia

Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos

The Hispanic Society of America, Nueva York, Estados Unidos

# BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

## CATÁLOGOS

Ayllón, José. Marcos Irizarry, Aguafuertes. Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico, 1968.

“Exposición de grabados de Marcos Irizarry”. Mayagüez: Museo de Bellas Artes, Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas, 9 de febrero de 1968.

“Yrizarry”, Galería Egam, Madrid, España, 1974.

“Exposición Homenaje Marcos Irizarry”, VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano. San Juan: Museo del Grabado Latinoamericano ICP. 28 de mayo de 1983.

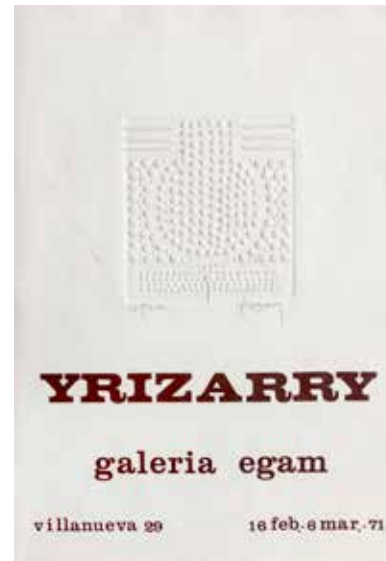
Barradas, Efraín. Marcos Irizarry, 26 años de obra sobre papel, 1960-1986 (“El jardín del sendero que se bifurca: Sobre el arte gráfico de Marcos Irizarry en su contexto puertorriqueño,” pp. 1-20). Río Piedras, Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1987.

“Marcos Irizarry, Serie Mediterránea”: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Calcografía Nacional, Madrid, España, 17 de noviembre al 10 de diciembre de 1988.

“Marcos Irizarry, acrílicos: Julio Suárez, acrílicos”. Museo de Arte Contemporáneo, Panamá: 21 de mayo de 1992.

“Marcos Irizarry”. San Juan: Galería Botello 13 al 30 de mayo del 1992.

“Marcos Irizarry, Marruecos”. San Juan: Galería Botello Plaza las Américas 18 de mayo al 8 de junio de 1994.



De la exposición *Yrizarry*  
en la Galería Egam  
en Madrid, España  
del 16 de febrero al  
6 de marzo de 1971

## DISERTACIONES

Cruz Díaz, Brenda A. “El arte camaleónico de Marcos Irizarry: Entre el informalismo europeo y la abstracción americana (1950-1970)”. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

## LIBROS

Hermanidad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. Puerto Rico Arte e Identidad. San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, 451 pp.: ilus.

Sullivan, Edward J. “Arte Latinoamericano en el siglo XX”. Editorial Nerea, S.A., Madrid, España, 1996, 352 pp.: ilus.

## PERIÓDICOS

Aguirre, Fernando. “Marcos Irizarry, pintor y grabador”. El País, Madrid, España, 3 de junio de 1995.



Alegre Barrios, Mario. "Anhelos de arte y tiempo". *Por dentro*. El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico. 29 de noviembre de 1990, pp. 81-82.

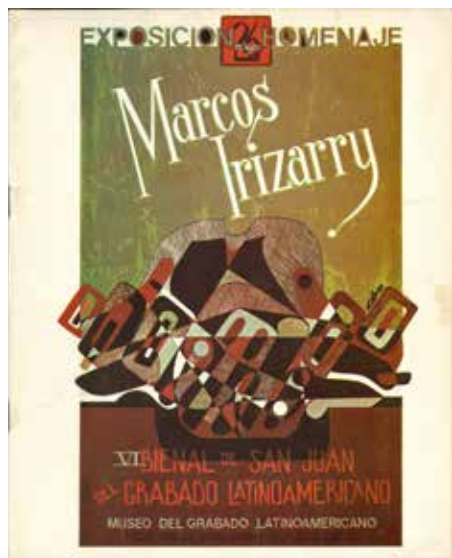
Biaggi, Jacqueline. "Entrevista con Marcos Irizarry". *Diálogo*, San Juan, Puerto Rico, mayo 1987, p. 33.

Colón Camacho, Doreen. "La gráfica, voz y reflejo del alma boricua". *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 15 de mayo de 1992, p. 75.

Fullana Acosta, Mariela. "Marcos Irizarry: la visión de un vanguardista desconocido". *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 17 de julio de 2015.

García Gutiérrez, Enrique. "Marcos Irizarry, un arte siempre joven". *Arte. Revista Domingo*. *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 22 de mayo de 1994.

Tió, Teresa. "Marcos Irizarry: 49 obras en serie". *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 28 de marzo de 1985, p.62.



**Catálogo de la *Exposición Homenaje Marcos Irizarry, VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano* en el Museo del Grabado Latinoamericano, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico del 28 de mayo de 1983.**



**Portada de la sección de *Por Dentro* de *El Nuevo Día* donde se publicó el artículo de Mario Alegre Barros titulado, *Anhelos de arte y tiempo*. Fotografía por Ramón Korff**

## REVISTAS

Exposición de Marcos Irizarry. Instituto de Cultura Puertorriqueña No. 24. Año VII. Julio / septiembre 1964.

## REFERENCIAS DIGITALES

Bravo, Laura; Jackson-Martín, Rafael. "Ayer y hoy del arte en Mayagüez. Cruce: Crítica socio-cultural contemporánea. Recuperado de <http://revistacruce.com/artes/item/1151-ayer-y-hoy-del-arte-en-mayaguez>

López, Teresa. "Marcos Irizarry: un vanguardista puertorriqueño." Del libro inédito "Marcos Irizarry: Los caminos sinuosos de un artista puertorriqueño". Rev. 2015. Recuperado de [https://www.academia.edu/18633958/Marcos\\_Irizarry\\_un\\_artista\\_puertorrique%C3%B1o?auto=download](https://www.academia.edu/18633958/Marcos_Irizarry_un_artista_puertorrique%C3%B1o?auto=download)

Museo de Arte de Puerto Rico. Marcos Irizarry. Directorio de Artistas. Programa de asistencia al Artista (PROA). Recuperado de <http://www.mapr.org/en/museum/proa/artist/irizarry-marcos>

Ortiz Díaz, Gabriela. "Marcos Irizarry: libre en la abstracción". Fundación Nacional para la Cultura Popular. Recuperado de <https://ppop.org/2015/06/marcos-irizarry-libre-en-la-abstraccion/>

# CATÁLOGO DE OBRAS



(Fig. 1)

**Mural**, 1974

Aguafuerte y aguainta sobre papel

76 1/2" x 256 3/4"

3 planchas de grabado en metal

25 1/2" x 19 3/4" (cada una)

3 bocetos en tinta sobre papel

25 1/2" x 19 1/2" (cada uno)



(Fig. 2)

Sin título, ca. 1970-1974

Aguafuerte sobre papel

76 1/2" x 79"

3 planchas de grabado en metal

25 1/2" x 19 3/4" (cada una)



(Fig. 3)

Sin título, ca. 1970-1974

Aguafuerte, aguainta y gofrado sobre papel

76 1/2" x 59 1/4"

3 planchas de grabado en metal

25 1/2" x 19 3/4" (cada una)



(Fig. 4)

Sin título, **Serie Mediterránea**, 1985

Aguainta al azúcar sobre papel

55" x 158"

4 planchas de grabado en metal

27 1/2" x 19 3/4" (cada una)

# CRÉDITOS

## JUNTA DE GOBIERNO MUSA

Arq. Wilma Santiago Gabrielini, **Rectora Interina UPRM**  
Sra. Silvia Aguiló, **Presidenta**  
Sr. Eric Mamery Muñoz, **Tesorero**  
Dr. Julio Menéndez, **Secretario**  
Hon. José Guillermo Rodríguez, **Alcalde de Mayagüez**  
Dr. Fernando Gilbes Santaella, **Decano de Artes y Ciencias UPRM**  
Dr. Antonio A. González Quevedo, **Vice-Presidente**  
Prof. Ángel Luis Rosas  
Sr. Carlos E. Rosas Muñiz, **Decano Interino de Administración UPRM**  
Sr. Walter Otero López  
Prof. Sandra Aponte, **UPRM**

## PERSONAL MUSA

Dra. Zorali De Feria, **Directora**  
Sr. Pedro Fortunato, **Registrador de Colecciones**  
Sra. Nilda Y. Soto, **Asistente Administrativo**  
Sr. Alexander Chabriel, **Mantenimiento**

## EXHIBICIÓN

José David Miranda, **Curador**  
Ingrid María Jiménez Martínez Ph.D., **Investigadora**  
David A. Auerbach, Ph.D., **Traductor de los textos al inglés**  
Profesora Sandra Aponte, **Lectora**  
Luis Felipe Larrazábal, **Conservador de obras**  
Pedro Fortunato-Velázquez, **Diseñador de sala**  
Junibeth Arcelay, **Diseñadora de gráficos de sala**  
John Betancourt, **Fotógrafo de obras**  
Aileen Castañeda, **Diseñadora del catálogo**  
Candela Creative Group, **Diseñador de la campaña Giving Tuesday 2016 para conservación de Murales Marcos Irizarry**  
Alcor Sign & Print, **Impresión de gráficos**  
Model Offset Printing Corporation, **Impresión de catálogo**

## COLABORADORES

Myrna López Mena  
Gloria A. Vega Vega



**AUSPICIADOR**  
Municipio Autónomo de Mayagüez

# AGRADECIMIENTOS

De parte de la Administración del Recinto Universitario de Mayagüez, de la Junta de Gobierno de MUSA y del personal de MUSA, vaya nuestro más profundo agradecimiento a todos aquellos que han colaborado con la Colección Marcos Irizarry y que han hecho posible que esta primera exposición del artista en MUSA, **Marcos Irizarry: Murales**, pueda llevarse a cabo.

Esta exposición no sería posible sin la generosa donación de las colecciones por parte de la Fundación Marcos Irizarry (Julio Suárez Álamo, Maud Duquella, Antonieta Hambleton, Teresa Ortiz López, Jorge Guerrero Calderón, Carlos y Jorge Frontera Lloreda) y del matrimonio Aparicio-Gutiérrez. A ellos nuestra eterna gratitud por depositar su confianza en este Recinto. Igualmente agradecemos la colaboración de la Lic. Cecille Blondet, así como del Dr. Carlos Frontera Colley (QEPD) y de la Prof. Raquel Lloreda Díaz.

Nuestro agradecimiento a todos aquellos que apoyaron la campaña Giving Tuesday realizada en el 2016 con el propósito de recaudar fondos para la restauración de los murales que forman parte de esta exposición: Silvia Aguiló, Sandra M. Aponte-Ortiz, Honorio Crespo, Edison Lluch García, Nichole Orench, Amil Y. Ortiz Aquino, Ángel Luis Rosas, Rodrigo J. Souto Goris, José Vega y Sol Vélez Gutiérrez.

Agradecemos al Laboratorio de Conservación del Museo de Arte de Ponce, así como a los conservadores Luis Larrazábal y René Sandín por su valiosa contribución a la estabilización de las colecciones de Marcos Irizarry para el disfrute de presentes y futuras generaciones. A José David Miranda, Curador Invitado, quien asumió las riendas de esta exposición con el compromiso y la tenacidad con que se lleva un proyecto de vida. A la Dra. Ingrid María Jiménez Martínez

por la investigación y el ensayo que enriquecen a este catálogo.

A la Prof. Sandra Aponte por su apoyo constante e incondicional a la colección Marcos Irizarry desde los inicios del proceso de donación hasta el presente. Por su colaboración en la recopilación y organización de la colección, producto que ha facilitado el trabajo del personal de MUSA. Nuestro agradecimiento además por su apoyo como lectora de este primer catálogo.

A la Fundación de Amigos del MUSA y a su Presidente el Sr. Ángel Luis Rosas por su confianza y apoyo incondicional durante todos estos años.

Al Prof. Baruch Vergara por su orientación y asistencia en todo lo relacionado a las técnicas empleadas por Marcos Irizarry en sus grabados.

Al Museo de Arte de Puerto Rico por permitirnos el uso de la cronología de la vida de Marcos Irizarry publicada en el Programa de Asistencia al Artista (PROA).

A Manuel Cartagena Wong y Carlos Díaz-Piferrer Sierra, amigos del fenecido Marcos Irizarry, por facilitarnos documentación fotográfica para enriquecer este catálogo y por las anécdotas que nos han compartido que mantienen vivo el recuerdo del artista. Agradecemos además a cada uno de los estudiantes que con tanto entusiasmo y entrega, nos han apoyado en el proceso.

Un agradecimiento especial al Municipio Autónomo de Mayagüez y a su Alcalde, el Hon. José Guillermo Rodríguez, cuya generosidad ha permitido publicar el presente catálogo.