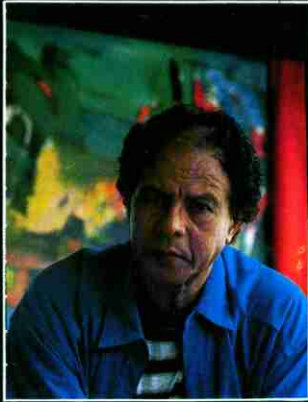




EFRAIM CASTILLO

OVIEDO 25 AÑOS:
TRASCENDENCIA VISUAL DE UNA HISTORIA
OVIEDO 25 YEARS: THE VISUAL TRANSCENDENCY OF A HISTORY



Ramón OVIEDO nació en Barahona en 1927. Aunque comenzó su labor de productor pictórico a los 36 años —1963—, esa práctica ha devenido en una intensa actividad cuyo desarrollo lo ha situado, no sólo como el más fecundo productor plástico dominicano, sino como uno de los pocos que verdaderamente representan lo que hoy opera el fenómeno estético visual de República Dominicana. Sin miedo de perder un mercado que, al fin, ha reconocido todo el valor intrínseco de su obra, Oviedo ha desafiado la tradicional concepción de seguir el discurso de la *forma bella* para operar el único recurso posible en que se centra todo arte: la reproducción de lo social concreto en tanto parte esencial de la totalidad. De ahí, sin que quepa la menor duda, que la *producción pictórica* de Ramón Oviedo se inserte en una vertiente humanística de la *producción social* y sus objetos se conviertan en fieles testigos de un discurso histórico que, situados uno al lado del otro en gigantesca retrospectiva, hablen a los auditorios de todo lo cruento, dramático, risible, nostálgico y simbiótico que ha sido la historia dominicana en este último cuarto de siglo.

El auditorio podrá ver, así mismo, que el desafío (*¡cuántos pocos se atreverían a ello!*) de esta retrospectiva, escalfona el talento —que es también imaginación organizada de lo memorial— de este gran artista y *desimbrica* cada fragmento de la necia repetición a que ata la pobreza conceptual, otorgándole a sus objetos —como un peculiar *modo de formar*— una *autonomía de denuncia* respecto a los otros y haciéndolos eslabones unitarios en una gran cadena de presencia histórica dentro de la evolución y emancipación de nuestra estética.

Efraim Castillo

Efraim Castillo

OVIEDO 25 AÑOS: Trascendencia visual de una historia

Prólogo : Arnulfo Soto
Entrevista: Luis Pérez Casanovas



Isaac y Carmita Lif.

Agradecimiento

Agradecemos profundamente a los coleccionistas Isaac y Carmita Lif todos los aportes, tanto personales como intelectuales, que hicieron posible la realización del presente volumen, así como también las facilidades ofrecidas para la feliz culminación de todo el proyecto “Oviedo 25 Años: Trascendencia Visual de una Historia”.

Por el Comité Organizador
EFRAIM CASTILLO
Presidente

Fotografías:
a color: Ricardo Thorman
en blanco y negro: Juan Pérez Terrero

Portada:
Lourdes Saleme

Diseño y arte final:
Ninón León de Saleme

Impresión:
Amigo del Hogar

Santo Domingo,
República Dominicana
Septiembre, 1988

Contenido

- 7 Agradecimiento
9 Presentación
10 Dedicatoria
11 **PROLOGO**
Arnulfo Soto
- OVIEDO 25 AÑOS:
Trascendencia Visual de una Historia**
Efraim Castillo
- 15 1. Introducción
23 2. Oviedo: la fisura en la conformación simbiótica
35 3. Un Oviedo abriéndose paso a pesar de los obstáculos
41 4. Sobre la reproducción de lo social concreto en los objetos pictóricos de Ramón Oviedo
47 5. Sobre la posición militante de Oviedo durante y después de abril de 1965
55 6. La formación autodidacta de Oviedo
61 7. La no alineación de Oviedo en la reproducción de objetos pictóricos complacientes
y decorativos
65 8. Oviedo: la reproducción de una imagen mío/cinética en tanto que analítica
y contexturizada más allá de lo petrificante
73 9. Oviedo: los caminos actuales
87 10. Oviedo: los caminos de mañana
99 11. Colofón
- 105 **OVIEDO:
radiografía de un productor pictórico completo**
Luis Pérez Casanovas
- 111 Síntesis biográfica de Ramón Oviedo
113 **OVIEDO 25 YEARS:
The Visual Transcendency of a History**

Presentación

La obra de Ramón Oviedo ya se relaciona con la plástica latinoamericana del presente. Para los dominicanos eso deviene en satisfacción, y mi satisfacción es doble, porque también se debe al hecho de que ahora sea la Galería de Arte Moderno la institución que lo reciba y lo celebre al arribar a los 25 años de trabajo y creación artística. Estos 25 años de vida creadora les han ganado al Maestro Oviedo su gran sitio en lo que podrá ser la Historia de la Pintura Dominicana. Con esta retrospectiva en la Galería de Arte Moderno, también se presenta la ocasión que permitirá reconocer las raíces de la obra artística de Oviedo, pues su obra fundamental está extraída de los momentos más dramáticos y bellos en la vida de nuestra nación. Oviedo nos ha presentado al Hombre como protagonista principal de su obra pictórica; nos ha presentado al Hombre múltiple y siempre en movimiento.

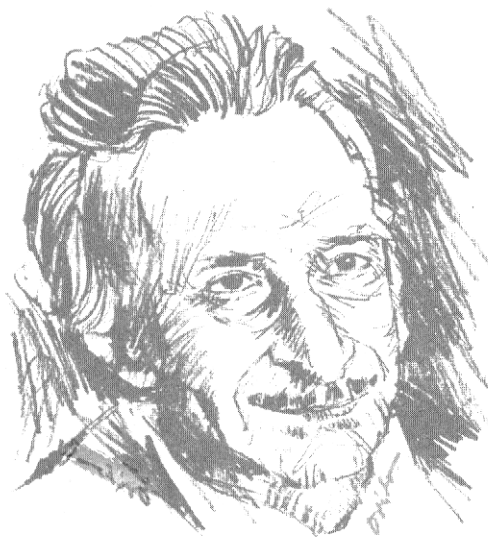
Podemos decir que el Maestro Oviedo (en su vida y en sus creaciones) nos ha revelado un tiempo específico (el de nuestra historia más reciente), pero igualmente una vitalidad que lo hará proyectarse hacia las próximas generaciones. De cualquier forma, para nosotros él siempre ha sido un revelador de esencias.

Con Oviedo, celebramos uno de los mejores momentos de nuestra tradición plástica.

Muchas gracias,

Porfirio Herrera

Director Galería de Arte Moderno 9



A Don Pedro René Contín Aybar

...quien —con el primer texto crítico a mi producción— dinamizó en mí un entusiasmo que jamás me ha abandonado, pero que, constantemente, asedia mis sueños y mis momentos de vigilia, preguntándome si, en verdad, lo que reproduzco responde a ese modo social que no puede escabullirse, ni de la cotidianidad ni de lo onírico.

*Así, aquel admirativo enunciado de **¡cuanto de bueno sugería y profetizaba mi primera exposición individual!**, que don Pedro se atrevió a lanzar en ese 1964, ha devenido en constante, en casi un fantasma que ejerce una persecución presionante hacia todos mis momentos que anteceden a la creación, obligándome —para mi propio bien— a seguir adelante, a continuar la marcha de una estética que, más que perfectible, se me antoja golpeadora, galopante y forrada de simbiosis.*

Prólogo

Una retrospectiva relata hábitos, formas y estéticas disímiles, manifiesta al desnudo la historia plástica social y humana de un pintor. Es atrevida manifestación insurrecta del artista serio que a través de los años, una hermosa, triste y amarga preocupación ha colmado su espíritu con el infinito afán de narrar su verdad y el porqué de su existencia. Existencia estigmatizada y lacerada por el dolor recurrente de la vida misma, tránsito agobiante destinado a las almas sensibles. ¿Se escapa Oviedo de este destino lúbrico y ardoroso, parámetro vital de su razón de ser? ¡Decididamente, no! Esa es su trampa, compleja estructura vivencial que le arrastra de la mano y del alma hasta dejarlo exhausto. Con el espíritu lacerado de viejas y nuevas heridas, cicatrizadas unas y otras fustigando su dolor como un reto en transitar con todas las caídas, su calvario de firme fé y estoicismo. Porque así es Oviedo, fundamental creyente en su cielo y en su Dios, su religión, esa; la de colmar el mundo de Arte. Un arte con el agrio sabor de todos los sudores y la amarga muesca de los sinsabores. Preocupado anfitrión de ofrecer su mejor pan, con la humildad de quien todo lo da y la gallarda osadía de quien todo lo exige.

El hombre, piedra angular en la pintura de nuestro artista, es su único motivo, su cotidiano tema, su insondeable modelo, tratado y descuartizado en sus entrañas psíquicas o modelado con esotérico criterio, el de los más comunes hábitos, pero siempre, el Hombre.

Letanía, coro de gemidos y lamentos, frizo de la verdad difícil, encendido color del fuego, humilde, gris, sencillez y parco, negro mechón de pura línea, mancha profunda con todos los tonos concebidos: así es la pintura de Oviedo. Tambor que ruge presagiando el derrumbe de los cielos, afinadas notas que anuncian el amor y la belleza, bronca presencia que señala el miedo, la desesperanza, la miseria humana: así es la pintura de Oviedo.

Violadora de todas las formas concebidas, amasijo informe de vísceras asomadas, profundo laberinto lindando la demencia, aguerrido dolor del pueblo, costumbre diaria de su gente; así es la pintura de Oviedo.

Soterrado disturbio psicológico, penas y tribulaciones del alma, confuso laberinto en el más profundo rescoldo del espíritu: así es también la pintura de Oviedo.

Frugal manjar de triste color y línea, sol ardiente que calcina las entrañas, fecunda canción de afinado canto, resonancia en el tiempo infinito: así es la pintura de Oviedo.

La pintura de Oviedo encarna un transcurrir en que las características sociales y políticas de nuestro convulso quehacer histórico, no están narradas con un criterio cronológico de orientación didáctica, sino en la más auténtica denuncia del comportamiento del hombre en su contexto. Plantea de manera militante y humana la actitud de éste y los separa y retrata con su auténtico comportamiento sin excusas cobardes, como lo que son: víctimas y victimarios, con la más ética razón de su moral.

Veinticinco años de quehacer pictórico, de puro quehacer artístico formado por la más pulcra virtud profesional, ha sido el más importante proceso de su vida, diríamos mucho más, la nutriente y apasionada fuente de su existencia. El crecimiento cualitativo en sus facultades de creador ha sido un ardoroso canto a la superación y al éxito. Madurando en su esencia autocrítica, ha convertido su arte primero; emotiva expresión de auténticos sentimientos, en depurada especulación conceptual, donde la mano maestra de viejo y acabado pintor, aflora como sabia rectora de todos los deseos y como catalizadora de todas sus facultades. Es ya, el viejo maestro de taller; es ya, el gran virtuoso de la materia, el color y la línea; es ya, el gran conocedor de todos los secretos profesionales y sigue siendo el auténtico y fresco pintor; sigue siendo aquel joven artista que se artilló de colores y pinceles hace veinticinco años para ganar la más hermosa de las batallas, la batalla del alma, el espíritu, el amor y la belleza.

Aventura aquella, acrisolada con las altas, las bajas, con mil caídas que estimularon su acerbo de artista y pintor.

Tantos caminos diferentes caminados con un sólo destino. Ignominias, falsedades, ocultas zancadillas; nada amedrentó su templada alma luchadora. Nada impidió trillar el sendero de la más pura verdad creadora, y como el poeta, se bañó del polvo de todos los caminos.

Profundas experiencias vitales colmaron su lucha y sus deseos. Ambicioso proyecto realizado paso a paso con la calma de aquel que espera paciente, pero en guardia, su destino. Destino fraguado golpe a golpe, cara a cara con las vicisitudes, con el dolor profundo de lo vivido y la loca esperanza del porvenir.

Sueños violados por las desesperanzas, por las angustias amargas de vivir, morir día a día en cada fantasía, nacer noche a noche con la lucha en la frente.

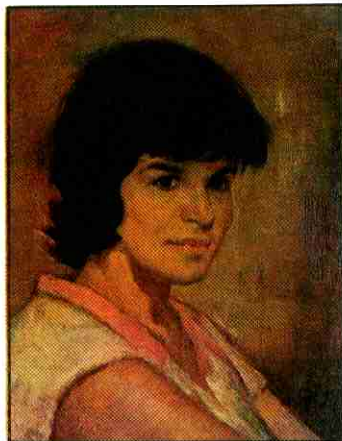
Pintar, pintura, pintor, ¿acaso no será lo mismo decir, Oviedo?

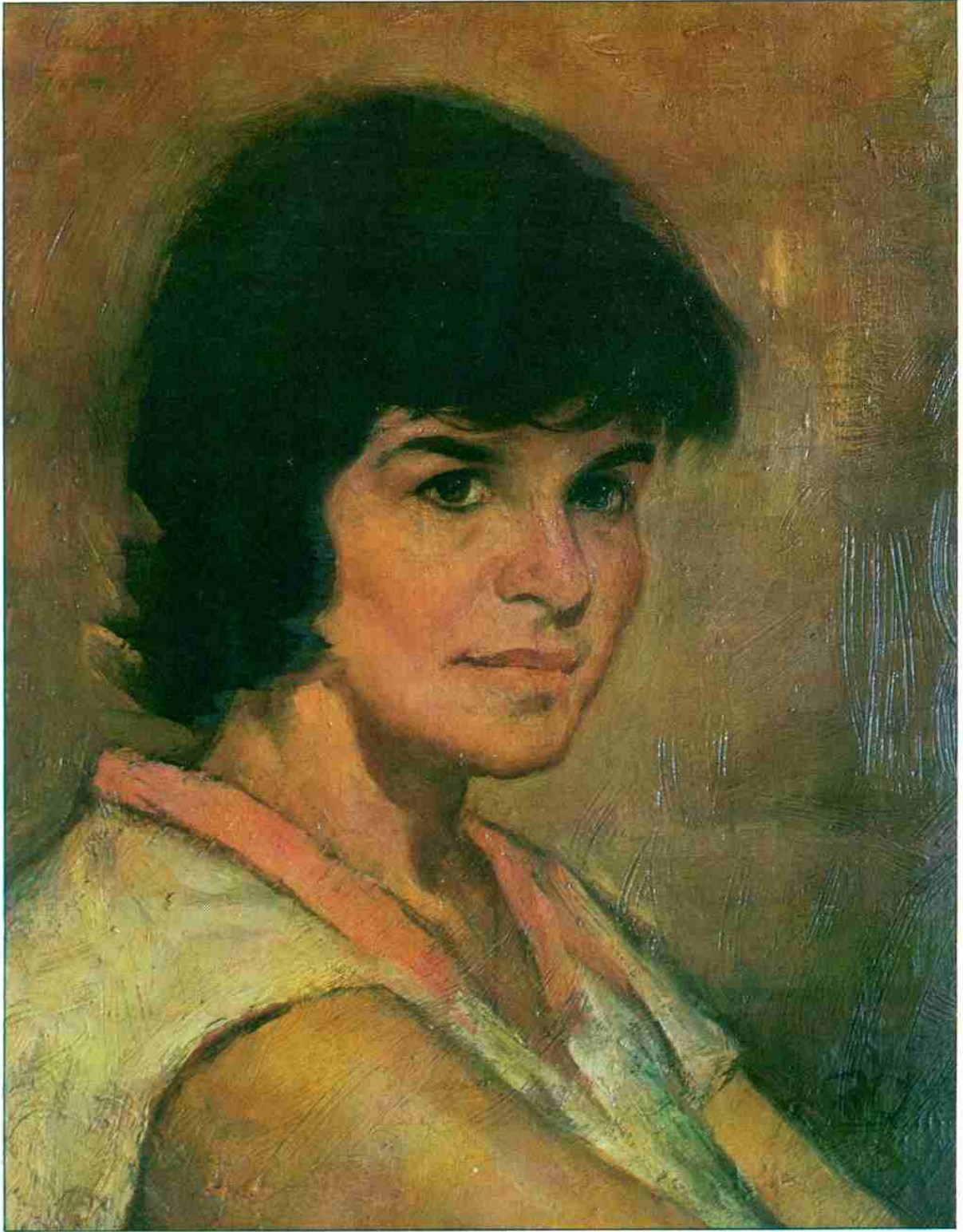
Símbolo mágico del buen pintar. Ramón Oviedo anuncia su arte en el mayor de los tonos, con respeto y plena convicción de que su discurso plástico está hecho con vigoroso lenguaje: claro, preciso, armónico y bello. Por eso nuestro artista defiende lo que hace, discute sus criterios, cree saber que no sabe nada, valor fundamental en la sapiencia. Oviedo, punto final de un destino, su destino; ¡la Gran Pintura!

Ramón Oviedo es ya, importante pieza de nuestra historia del arte. Gran artista, estelar figura nacional, con un destino universal incuestionable. Su obra, que hoy aquí presentamos es formidable; respuesta a cualquier duda. Enhorabuena, maestro nacional, enhorabuena, maestro Latinoamericano, enhorabuena, maestro en cualquier rincón de los cuatro puntos cardinales.

Arnulfo Soto

1. Introducción





Retrato de Fedora.
Oleo.
20" x 24".

1. Introducción

Arribar a 25 años de labor —no importa en cual actividad la práctica se especifique— podría insertarse, en un país capitalista central, o en algunos socialistas europeos, como un ciclo normal de la evolución sociológica humana. Cientos de obreros de Detroit, o de Leningrado, son pensionados con asiduidad por haber llegado a las edades del retiro. Así mismo, los japoneses tienen como tope biológico los 55 años, una edad en que (en la periferia) aún se puede cambiar de empleo o correr el riesgo de ser despedido sin ningún preaviso. 25 años de continua labor, entonces, es un espacio/tiempo que es preciso desmontar, para someterlo a análisis, parte por parte y momento tras momento, particularizando la esfera de la actividad y, ya dentro de lo reproducido de lo social concreto, otear su mercado y los vectores que en él intervienen, determinando así las dificultades, egoísmos naturales del escenario tercermundista y, sobre todo, cómo y por qué el trabajo cultural —que es el marco de estos 25 años ininterrumpidos— puede tornarse en fácil frustración, o tarea heroica.

La mayoría que compone la actividad cultural de República Dominicana, en su esfera de producción plástica (pictórica, escultórica y otras), ha tenido que dividir —para su sostenimiento físico e intelectual— su ocupación, combinando el discurso estético con tareas tan disímiles como, por ejemplo, la sastrería, el activismo político, la reproducción de cartelones cinematográficos y el dibujo publicitario. Es decir, que ser *productor cultural* en la periferia, no es lo mismo que serlo



*Retrato
de doña Prudencia.
Acrílica.
30" x 40".*



Retrato de Guillermina.
Oleo.
24'' x 30''.



*Passaje con figura en primer plano.
Primer óleo del artista.
24" x 30".*

en el centro. Y no es preciso referenciar la heroicidad como un componente especial de los activistas del *discurso estético* en el *tercer mundo*, ni, muchos menos, el tremendo sacrificio que ello representa para los practicantes de esa actividad. La ecuación concreta está aposentada en la propia cotidianidad, a la cual se le extrae, como fragmento a reproducir, toda la esencia permutable y sus resistencias, que, a la larga, se convertirán en los verdaderos *objetos culturales* fruto de la misma actividad compartida. En la periferia, lo coyuntural es parte de la dinámica de producción, pero es lo estructural —como cotidianidad y también como sobresalto— lo que mueve la imaginación, lo que condiciona el nuevo discurso, lo que hace



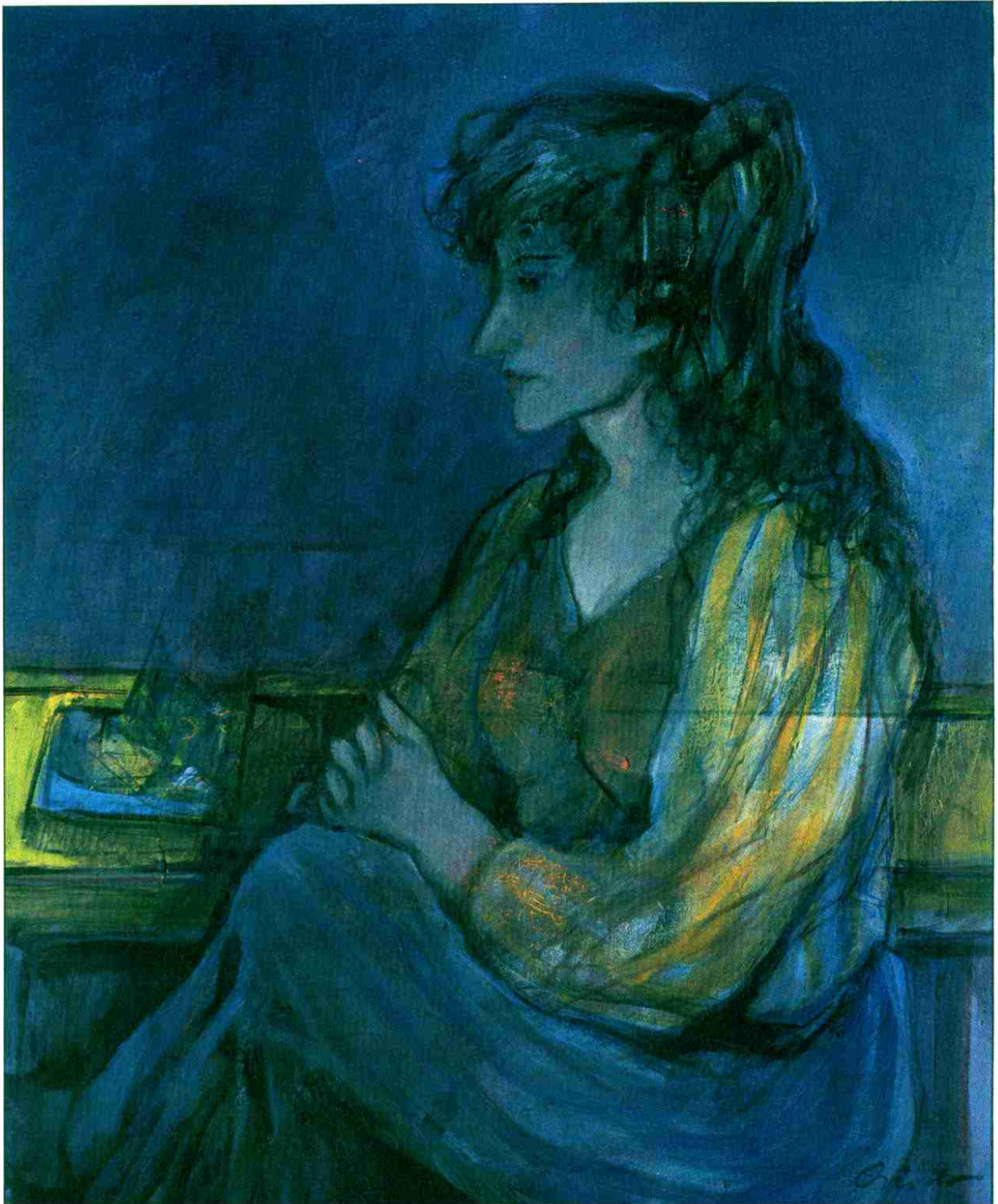
Retrato de Efraim.
Oleo.
30" x 46".

posible que puedan transcurrir 25 años de labor ininterrumpida, aun compartiendo lo estético con lo utilitario, o lo lúdico con el desahogo.

Desde luego, de 1963 a 1988, el país ha sido sacudido por tremendos *momentos* o *coyunturas* que, ni en lo estético ni en lo utilitario, ha podido sustraerse nada en la *producción social* nacional. Lo traumatizante de la muerte violenta de Trujillo no fue recogido como fenómeno verdaderamente impactante tras la propia desaparición del dictador. Tuvo que transcurrir un lapso de veintiseis meses (el golpe de Estado contra Bosch) para que se comenzara a sentir que ya el país no podía ser el mismo, materializándose el trauma con el levantamiento cívico/militar de abril de 1965 y, como hipérbole tragicómica, con la intervención militar norteamericana de esos meses y año. Entonces, todos esos momentos —o coyunturas— no pudieron escapar a la *producción cultural*, sirviendo, no sólo de referencia, sino de *verdadero material discursivo*, a unos trabajadores que alimentaban su producción en una cotidianidad desarraigada y confusa. Ramón Oviedo, que cumple ahora 25 años como *productor pictórico*, ha sido un fiel testigo del hondo *maremagnum* que ha sido estructura y coyuntura en el discurso estético dominicano *post/Trujillo/mortem*.

2. Oviedo: la fisura en la conformación simbiótica



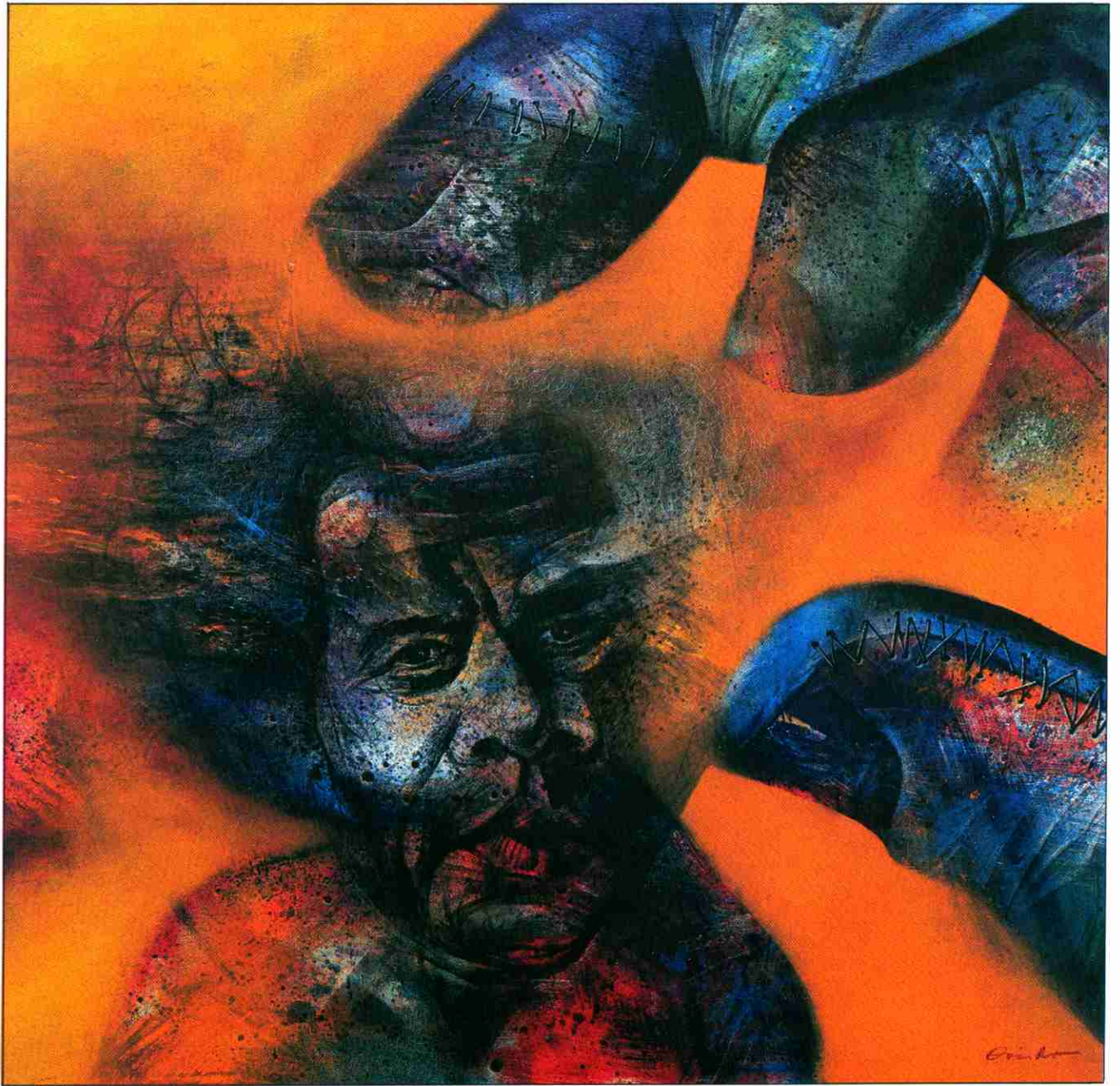


Retrato imaginario (Pocha).
Acrilica.
30" x 40".

2. Oviedo: la fisura en la conformación simbiótica

La línea recta, sin sobresaltos, que parte de los precursores (Alejandro Bonilla, Luis Desangles, Leopoldo Navarro, Abelardo Rodríguez Urdaneta) y, luego, de los que dejaron alguna huella (Celeste Woss y Gil y Enrique García/Godoy) entre sus alumnos, y que se alquimiza —para operar una dramática evolución— con la llegada al país de José Gausachs, José Vela Zanetti, José Fulop, Mounia L. André y Manolo Pascual, quienes a través de la enseñanza y de la praxis fundaron las esencias para una verdadera simbiosis, no se quebró hasta los comienzos del decenio 1960/70.

Es decir, no podría hablarse de que la gran influencia hacia lo académico que Celeste Woss y Gil otorga a sus alumnos (Delia Weber, Gilberto Fernández Díez, entre otros) representa, ni una ruptura ni, mucho menos, un nuevo camino hacia la reproducción de una realidad social concreta y, un poco más allá, hacia una vinculación de la producción cultural con la totalidad. Los maestros españoles (es preciso llamarles así), sin embargo, caminaron un trecho que, ante la carencia de una tradición plástica enraizada a la propia evolución del entorno artificial nacional, nadie había, ni siquiera, iniciado. Entre esos inicios del decenio 1940/50 y la graduación de los primeros alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, adquiere la plástica dominicana un sentido de realidad, aunque la inexistencia de una plaza receptora —y, sobre todo, compradora— aún estaba por conformarse. Fue la segunda generación —de graduandos, por supuesto— la que imprimió a



Succión astral.
Acrílica.
50" x 50".



Madre.
Oleo.
30'' x 40''.

la producción una aditivación al discurso, a pesar de que ya Gilberto Hernández Ortega —figura señera y aquilatadora de las primeras enseñanzas y, posteriormente, transmisor o vector enriquecido de las sucesivas generaciones de estudiantes— se había esforzado, dentro de un discurso estético que continúa siendo imborrable, en anexar un *correlato* entre lo académico por él aprendido y los en-



La protesta.
Oleo.
40" x 46".



Cargador de caña.
Oleo.
20" x 24".

tornos artificiales (tanto el petrificado o folklórico, como el evolutivo), sintetizando en el sacudimiento —sin quebradura— a lo que había sido un pasado sin un claro esquema estético en la plástica dominicana.

Jaime Colson ya había sido una excepción y, desde luego, Darío Suro, quien, partiendo de un discurso eminentemente indigenista sobrepasa, para esa época, los

linderos de una investigación verdaderamente crítica, pero que, más temprano que tarde, habrá de reconocérsele como una clara y definida intención de insertar en el discurso plástico nacional lo que ya había sido escuela —desde los finales del decenio 1920/30— en México. Como siempre, lo tardío, en tanto que amplio discurso de lo por desarrollarse, se aposentaba en el país con su carga disquisitiva. Pero también a Yoryi Morel, reproductor de lo estacionado, de lo petrificado como cultura, del *folklore*, habría que colocar aparte —sobre todo en sus *objetos* producidos entre los finales del decenio 1930/40 y los del decenio 1940/50 y, aún, muchos de los que produjo hasta los finales del 1950/60—, no por el manejo de una paleta profusa, sino porque representa a uno de los pocos productores pictóricos nacionales que vivió de su oficio. *Naif*, sin percatarse mucho de ello, Morel fue el primer productor plástico que vio en el paisaje y, más aún, en el hombre que lo habita, un sujeto a reproducir y, por lo tanto, se acercó más que todos los otros hacia lo que se mueve en la totalidad. Federico Izquierdo y Máximo Grullón representan este mismo discurso en que *el valor del objeto* —como apunta Hauser— *se inserta en la obra de arte*¹, no para subordinar la propia creación, sino para otorgar al discurso un papel de complacencia o, leído más a fondo, una visión de que lo reproducido se acercaba lo más posible a una realidad apetecible, *colgable* e inajenable. Sin embargo, todo juicio hacia ese discurso estético tiene que partir de nuestra carencia de tradición plástica y de que, lo incontrolable de la realización, tiene que aposentarse —más que insertarse— en ese enunciado de Hauser sobre el realzamiento de la *capacidad por encima de la* (propia) *realización, rasgo fundamental del concepto del genio*² y que otorga al producto cultural, no sólo su especificidad, sino su obligatoria discontinuidad. He ahí, entonces, el valor, tal cual, de lo fragmentario y su implicación como discurso estético —y por ende social— en el *modo de producción* y sus modificaciones. Aún hacia los finales del decenio 1950/60, el productor pictórico no era conformante de la intelectualidad o *intelligentsia* nacional. No podía establecerse, entonces, una *categoría social* albergante de una plástica desprovista de mercado. El fenómeno ocurrió muy entrado el decenio de 1960/70, cuando cedió un poco el alto porcentaje de analfabetismo en el país y cuando las presiones de un mercado de consumo en expansión aprendió que el *objeto artístico*, junto a su *valor cualitativo*, también almacena un *valor cuantitativo*. Los más destacados exponentes de la *simbiosis nacional estética*, en la *especificidad pictórica*, fueron Eligio Pichardo y Paul Giudicelli, el primero realizando proezas extraordinarias a partir de la segunda mitad del decenio 1950/60 y el segundo a comienzos del siguiente (1960/70). Aun cuando no rompe el esquema de con-

1. HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid, 1962. Tomo I, p. 335.

2. *Ibid.*, p. 335.



Se lustra señor, se lustra...
Tinta china.
12" x 12".



El guitarrista.
Oleo.
42" x 54".

formación que estructuraba la tradición, Pichardo asume la responsabilidad —para el país— de tomar las esencias de lo *sincrético/simbiótico* de Lam en Cuba, y trasciende —casi violentamente, pero sin fracturas— todo el establecimiento de un discurso pictórico de apenas 15 años (*la Escuela Nacional de Bellas Artes había sido creada por Trujillo en 1942*). Giudicelli, trascendiendo todo lenguaje, vulnera sin compromisos todo lo establecido con anterioridad —al igual que Pichardo—, pero insertando a sus objetos la tremenda fuerza de un discurso filosófico. Mientras Pichardo —que luego pasaría a la influencia de Bacon— se interesaba por la dis-



Autorretrato.
Técnica mixta.
40" x 40".

Autorretrato.
Técnica mixta.
40" x 40".

quisición de una cotidianidad populista, Giudicelli lo hacía yéndose a una particular entropía (caos) que le mortificaba: las miserias de nuestra historia. Así, Giudicelli, en su demasiado corto camino como productor pictórico, comprendió que había un largo trecho de desciframientos ocultos en la salvaje historia dominicana.

Cuando Ramón Oviedo se interesa por la plástica (1963), el panorama, entonces, estaba aún por definirse. Había transcurrido un periplo que sólo alcanzaba los 21 años, una mayoría de edad lo suficientemente densa en coyunturas sociales, pe-

ro aún inmadura en la vertebración de una estructura estética nacional para una especificidad que había nacido con la propia *producción social humana* (Altamira, Cro-Magnon y otros nichos). En esa fecha, el país cuenta ya con el establecimiento, no sólo de los maestros, sino con la primera promoción de la ENBA (Hernández Ortega, Clara Ledesma, Marianela Jiménez y otros —a Darío Suro, es preciso, como señala Manuel Valldeperes, vincularlo *al legado más efectivo de García/Godoy*³, y con los provenientes de la segunda: Noemí Mella, Silvano Lora, Eligio Pichardo, Domingo Liz, Pipe Faxas, Peña Defilló, Paul Giudicelli, Mariano Eckert y otros). Sería preciso señalar que los alumnos de la ENBA de 1961 —año en que es muerto Trujillo—, establecen vínculos con su profesorado que trasciende, no sólo la misma academia, sino que se interna en la amistad. Entre los profesores que practican ese acercamiento estuvieron Hernández Ortega, Jaime Colson y Paul Giudicelli.

Las academias de bellas artes del interior del país requerirían de todo un ensayo para explicitar esos cordones de amistad que practicaron de Moya, Izquierdo, Morel y Grullón, en el Cibao.

El año 1963, cuyo espacio coyuntural se había abierto tras la muerte de Trujillo, marca una *fisura* en el reducido espectro del discurso estético dominicano. Por un lado, el gobierno de siete meses de Juan Bosch marca un esquema de composición política nunca antes visto en el país y, por el otro, el golpe de Estado a ese ensayo inserta una honda frustración, no sólo en la joven *intelligentsia*, sino en la anterior a la *semimaldita generación del 60*, a la que pertenece, no por biología, sino por formación, Ramón Oviedo. Esa *fisura*, como herida al *statu quo*, condiciona una *contracultura* que ataca todo el *establecimiento* y su andamiaje cultural: teatro, narrativa, pintura y escultura y, sobreponiéndose a la enorme frustración de la segunda intervención norteamericana, que tomó bando junto a los negadores del gobierno de Bosch, emergió casi monolíticamente para conformar, entre el 1965/75, una sólida barrera de alta voz frente a la siempre velada acechanza de un nuevo gobierno de fuerza. Oviedo fue partícipe de todos esos *momentos* y, de ahí, como pincel activo para la denuncia comprometida, que se enfrentara a los que ya venían comercializando con los productos culturales, insertándose como *vedettes* en las clases emergentes.

3. Un Oviedo abriéndose paso a pesar de los obstáculos





Buenos Aires. Paisaje.
Oleo.
24" x 26".

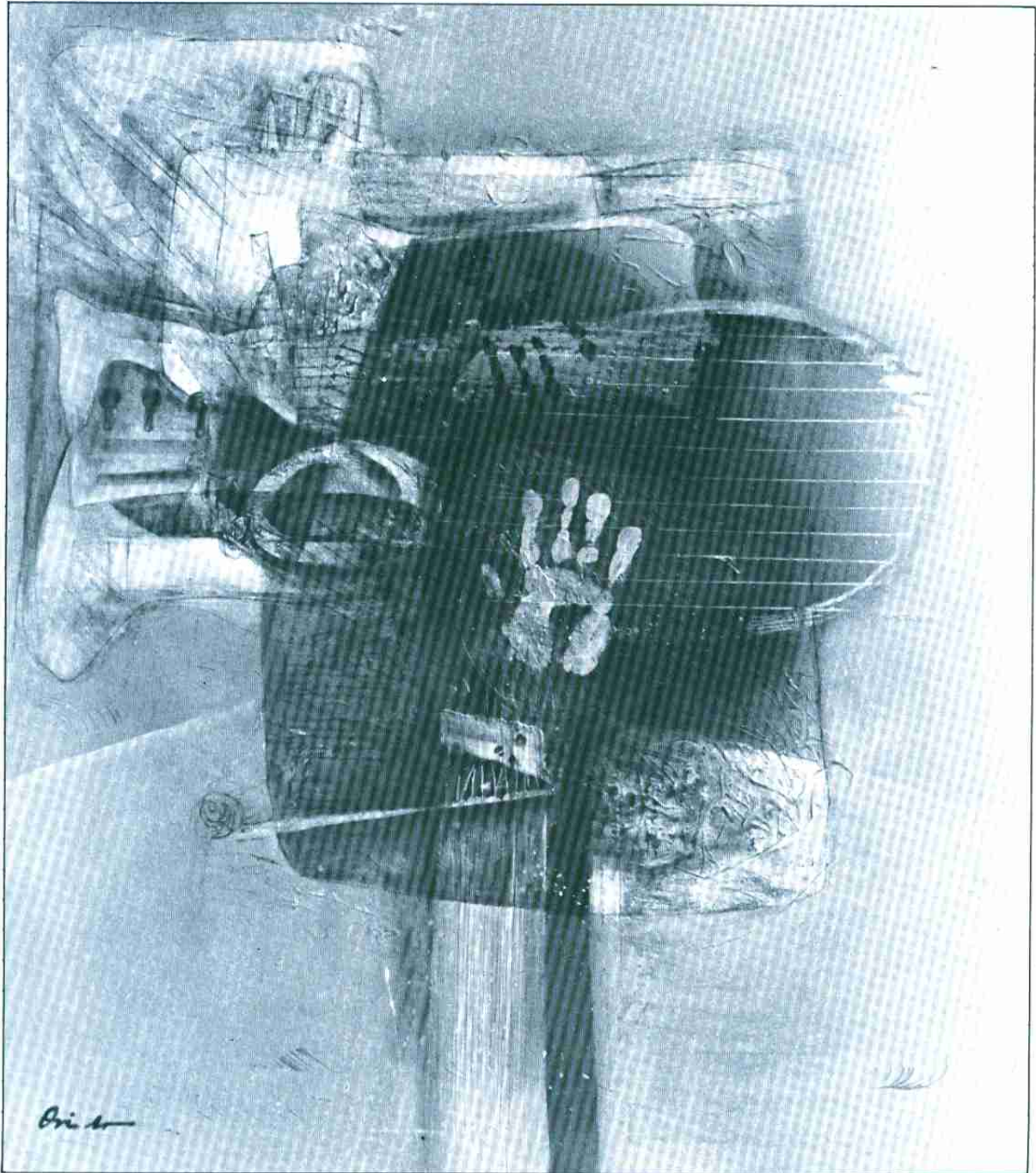
3. Un Oviedo abriéndose paso a pesar de los obstáculos

Ningún productor de *objetos pictóricos* de República Dominicana ha sido tan maltratado como Ramón Oviedo. Y ese maltrato, de esencia netamente ideológica, se ha inscrito en numerosas vertientes: descrédito montado alrededor de sus influencias; rechazo inicial de los mercaderes sobre sus productos; pasada de alto en las reseñas periodísticas; segregación social de las peñas; y otras.

Pero, ¿cuáles razones pesaron para montar ese maltrato que la calidad de sus objetos, a la larga, echó por los suelos?

A saber, las causas reales —que atañe a la problemática materialista que forma fila en las contradicciones sociales y sus enfrentamientos— han sido planteadas alguna que otra vez, pero nunca expuestas con pelos y señales:

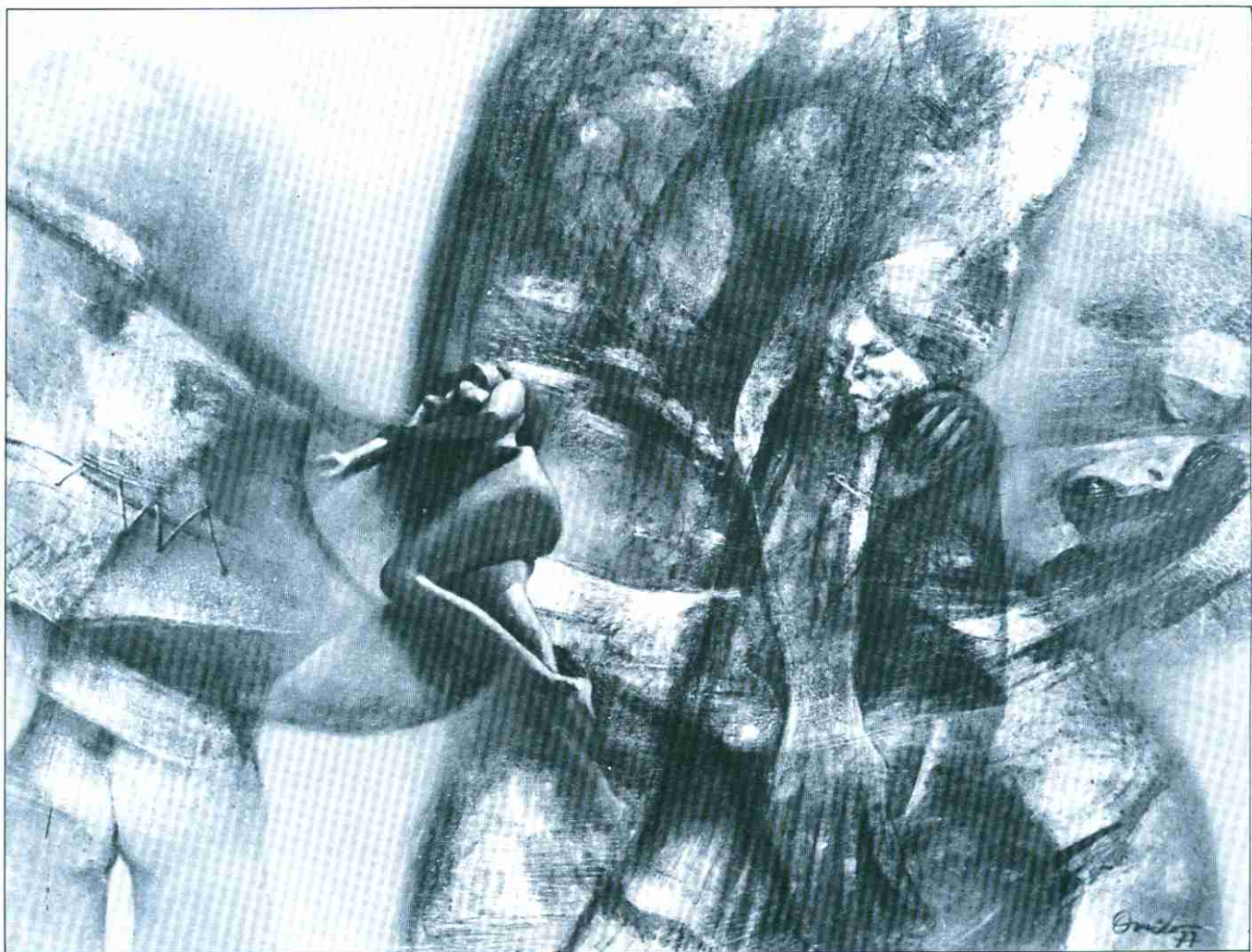
- a) **la reproducción desnuda de la más descarada realidad social concreta dominicana;**
- b) **la posición militante de Oviedo antes, durante y después de la Revolución de Abril de 1965;**
- c) **la formación autodidáctica del artista;**
- d) **su no alineación en la *producción de objetos pictóricos* complacientes y decorativos; y**
- e) **la reproducción de una imagen *mío/cinética*, en tanto que analítica y contextualizada, más allá de lo petrificante.**



Insinuación musical
Oleo.
30" x 40".



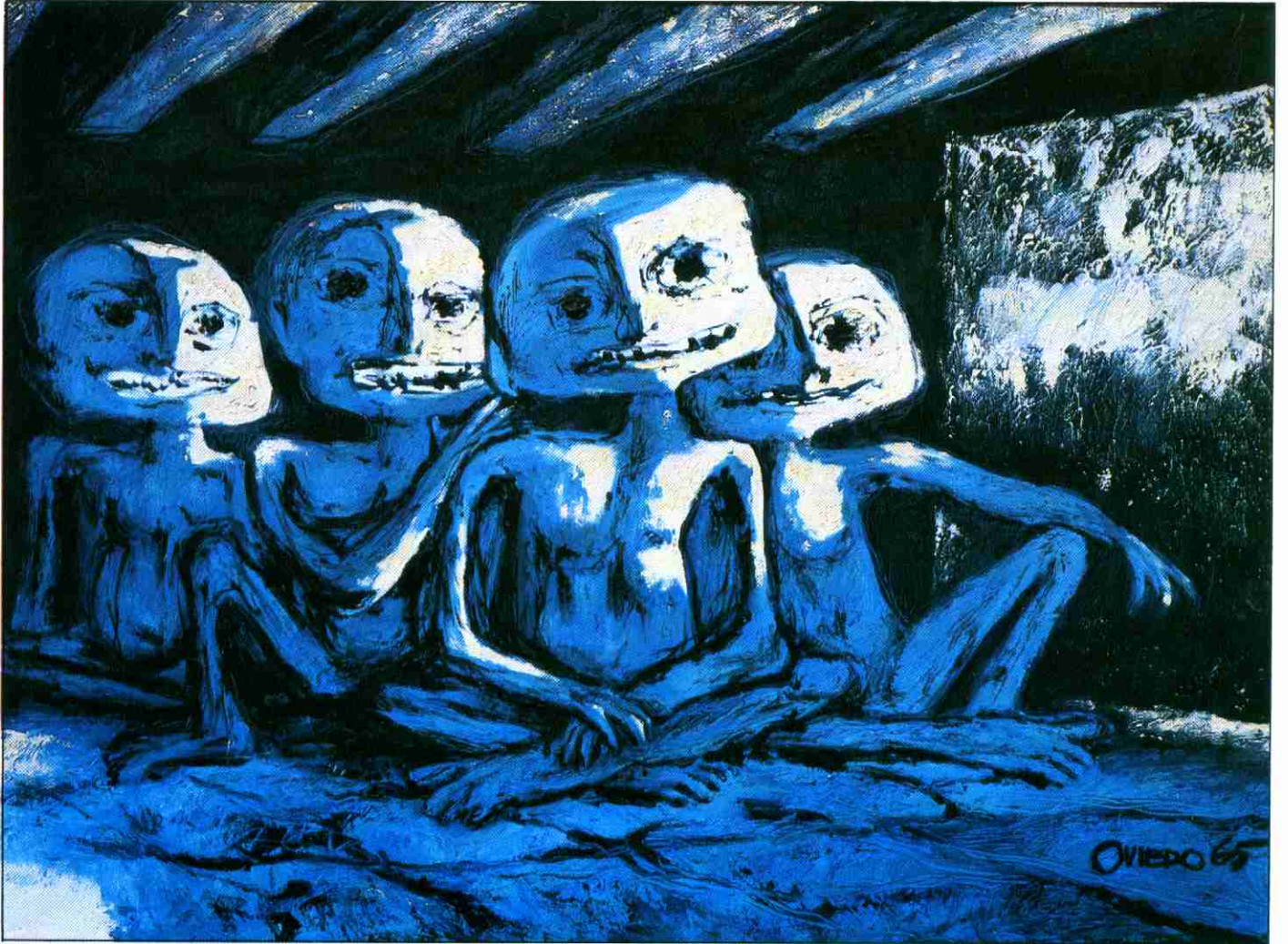
*Uno que va, uno que viene,
uno que va, uno que viene.
Técnica mixta.
50" x 68".
Primer gran premio de honor de la
Bienal 1974.
Santo Domingo, Rep. Dominicana.*



Deambulante.
Técnica mixta.
30" x 40".

4. Sobre
la reproducción
de lo
social concreto
en los objetos
pictóricos
de Ramón Oviedo





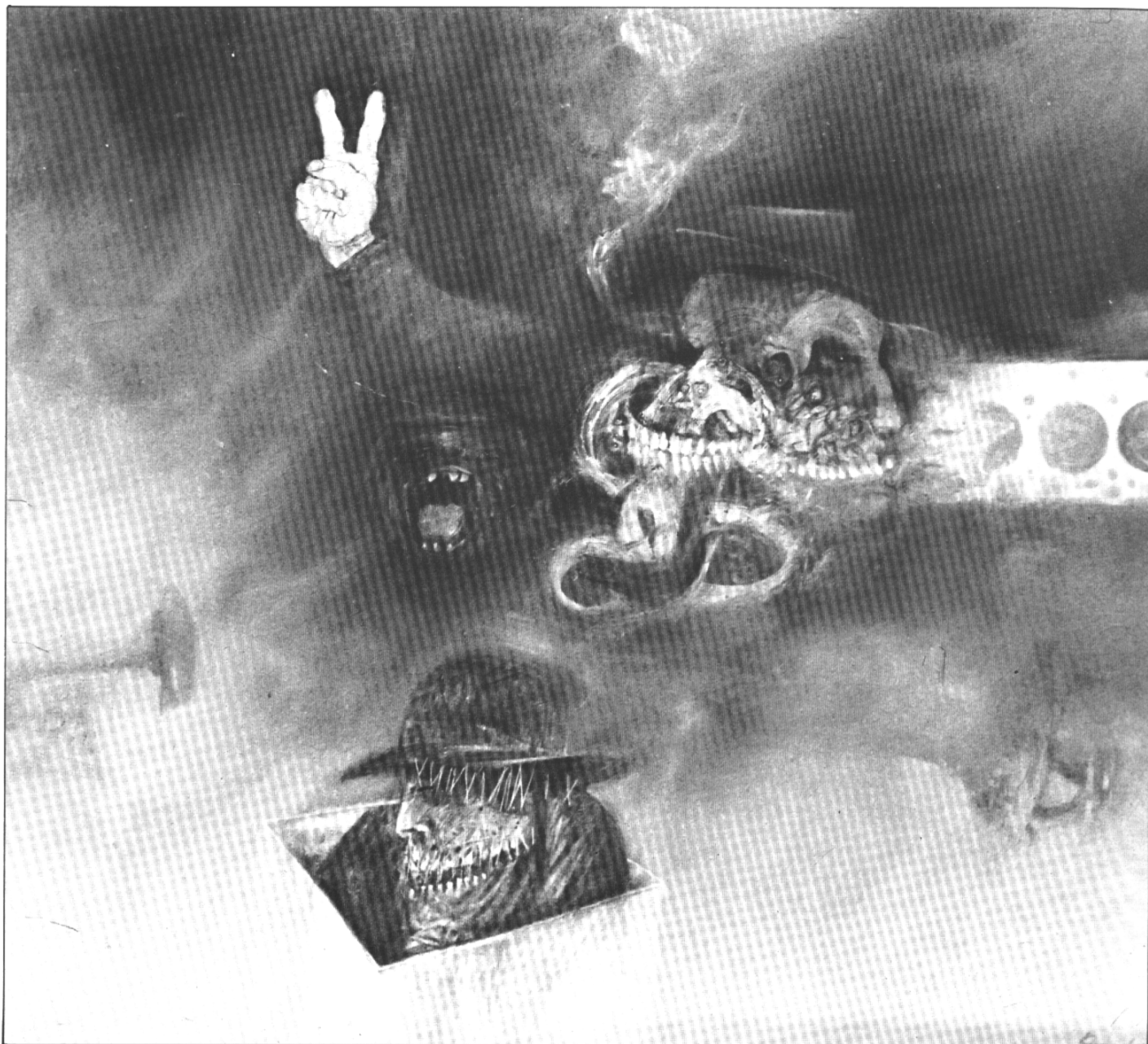
Televidentes.
Oleo.
30" x 40".

4. Sobre la reproducción de lo social concreto en los objetos pictóricos de Ramón Oviedo

Definitivamente Oviedo no ha sido el primero —ni será el último artista plástico dominicano— en introducir los elementos que conforman los resultados de las relaciones sociales de producción en el país. Silvano Lora, mucho antes, y Ramírez Conde, concomitantemente, expusieron esas realidades en objetos pictóricos de fácil ubicación. Pero Oviedo ha sido el único que ha *signado* una constante sobre lo *social-concreto* en su producción.

Esa constante, desde luego, no *parametrizó* la producción del artista, aunque muchos *cronistas* de la burguesía inscribieron como un *pattern* adscrito a la *teoría picassiana pictorológica* la densidad de la totalidad reproducida en sus objetos. Claro, entre la *totalidad reproducida* por Picasso en *Guernica*, en que lo individual desaparece para dar paso a una *universalidad concreta*, y, por ejemplo, la concepción fuera de lo onírico del mural *24 de Abril*, de Oviedo, no sólo es fácil detectar el *pattern* que asemeja a los productores pictóricos emparentados con la realidad social, sino algo más: la reproducción como forma molestosa de gritar a los oídos que se cierran a la historia.

Porque si pintar es un trabajo, una de las faenas que conforman —aun en la periferia— la división del trabajo, lo más lógico, aceptable, es que ese *proceso entre el hombre y la naturaleza* llegue a puntos de contacto y asociaciones, sobre todo si las referencias se encaminan a las mismas formas de lucha.



Además, sería interesante el que alguien nombre uno solo —sólo uno— de nuestros trabajadores pictóricos que esté libre de algún tipo de influencia.

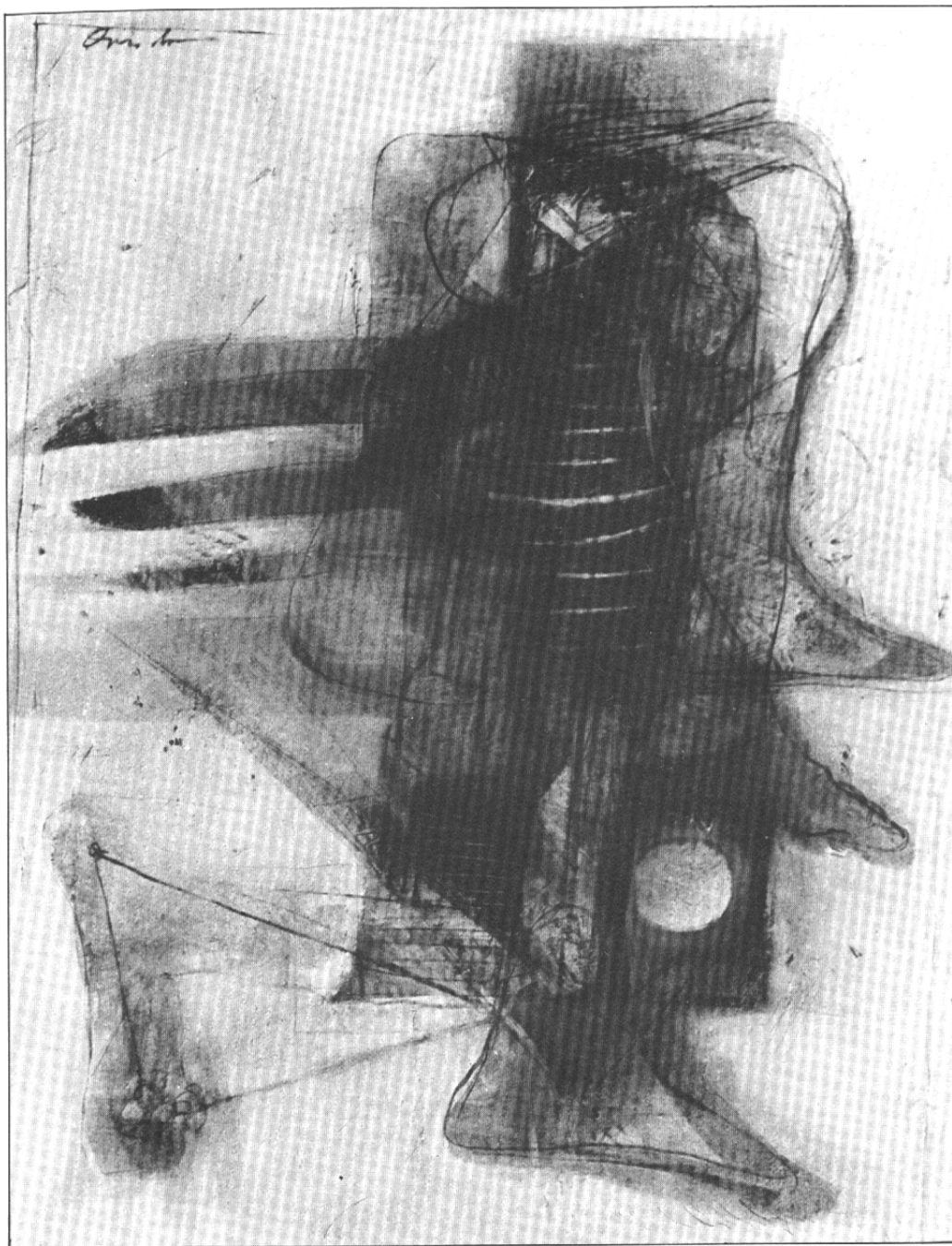
Al respecto, sería bueno que el lector leyera por sí mismo la opinión del propio Oviedo sobre sus influencias en una entrevista concedida al periodista Luis

*Un día después.
Técnica mixta.
50" x 65".*

44 *Pérez Casanovas y que se inserta en este mismo volumen.*



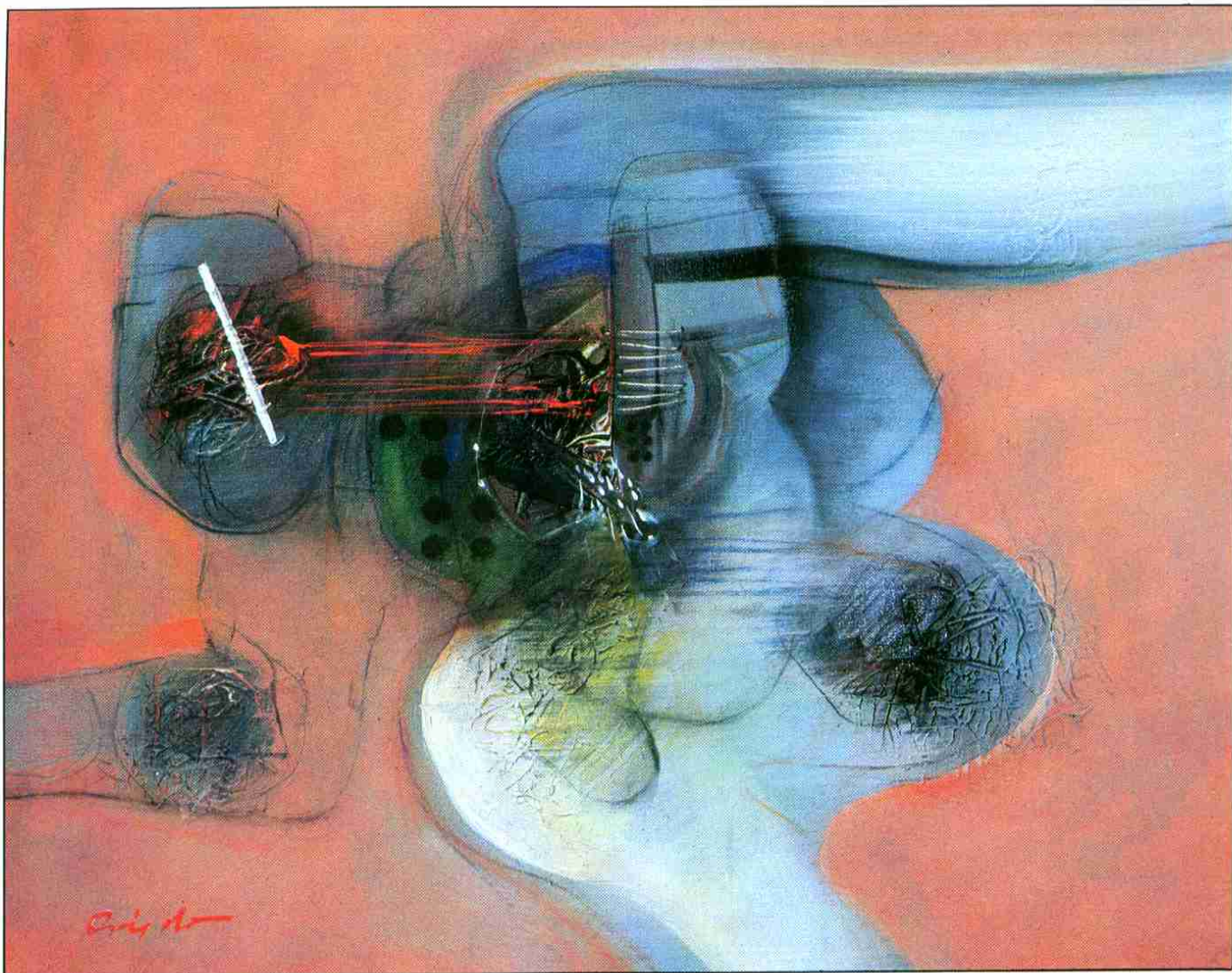
Antigüedades.
Tinta china.
18" x 22".



*Taíno a cuestras.
Técnica mixta.
30'' x 40''.*

5. Sobre
la posición militante
de Oviedo
durante y después
de abril
de 1965





Rápido.
Técnica mixta.
30" x 40".

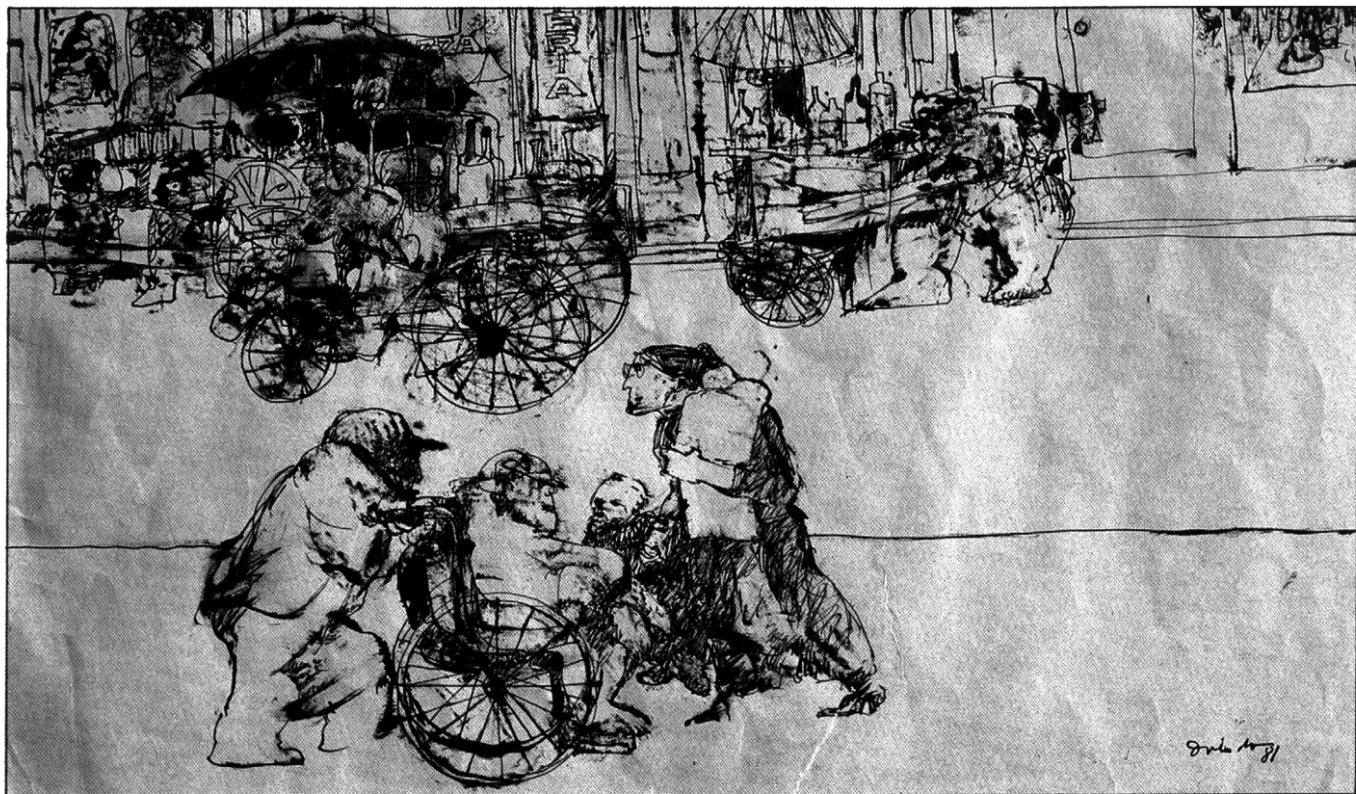
5. Sobre la posición militante de Oviedo durante y después de abril de 1965

Abril de 1965 no puede ser obviado de ninguna producción mimética en República Dominicana si, por contexto o por cronología, lo reproducido toca ese estadio histórico. Desde luego, podría existir una *obviación* siempre y cuando la producción, aposentándose en el contexto de la *coyuntura bélica*, se inscriba en una cierta *dilettancia* abstraída del contorno y, para sí, del entorno, sumergiéndose el productor obviamente en la *ley de la negación de la negación*. Pero ningún productor pictórico al que le dolía y le duele el país pudo sustraerse de aquella coyuntura tan significativa.

Aunque los dos años anteriores de abril de 1965 (el 63 y el 64, que es cuando participa por primera vez en una exposición colectiva —la del sótano del *Edificio Baquero*, en donde expone tres retratos; el retrato constituía su única memoria pictórica, así como un paisaje con figura humana: uno mío, un autorretrato y uno del dibujante Thimo Pimentel—) rindieron en Oviedo el afán por cultivarse, los frutos de esa búsqueda se aposentaron en ciertos conocimientos teóricos muy próximos al existencialismo y la tesis sobre *una conciencia de imagen que es conciencia degradada del ser*.

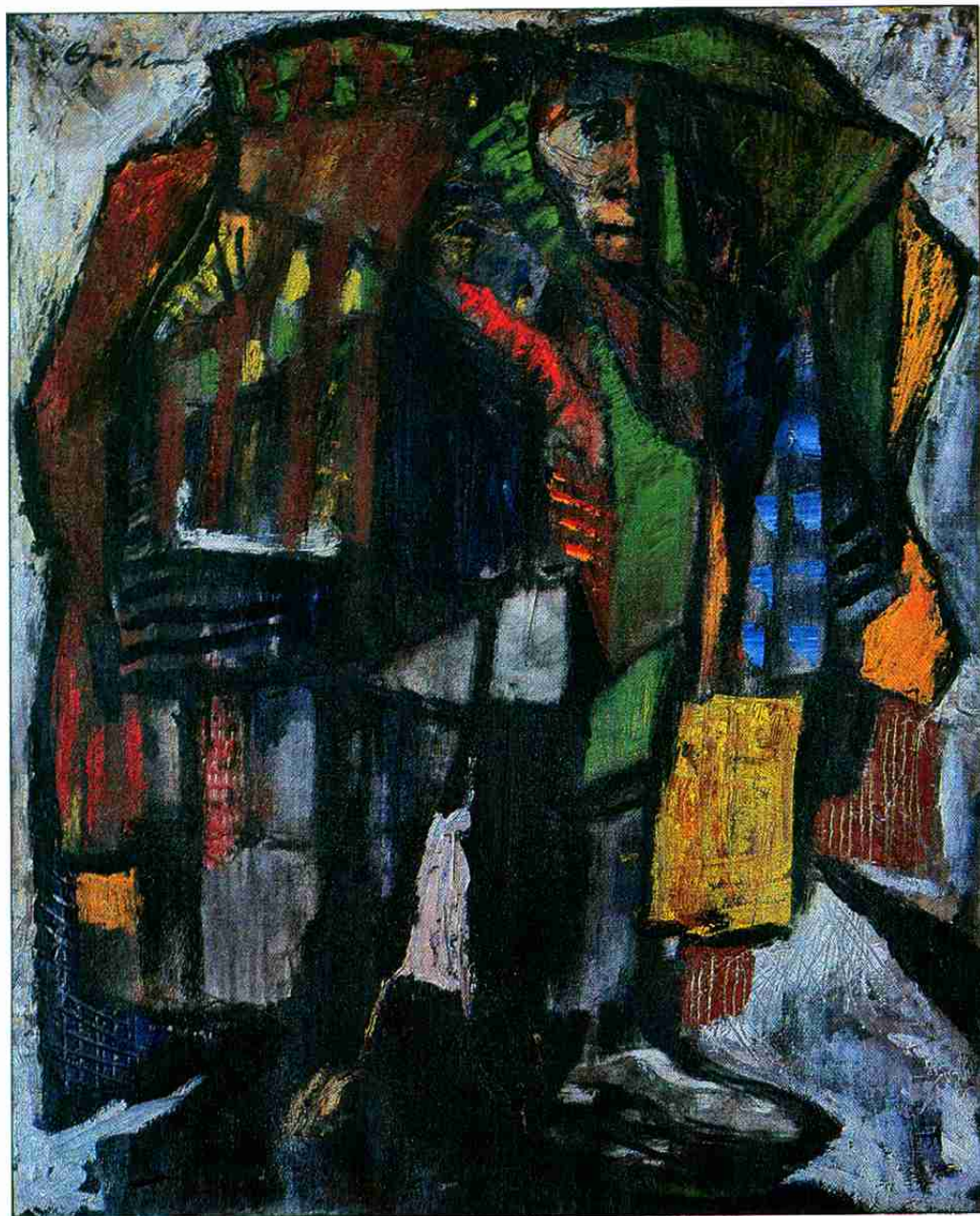
Así, fue la coyuntura bélica la que, a la postre, dio como resultado que el productor pictórico encontrara frente a sí la *totalidad a reproducir*, aun cuando sus pasos, antes del 65, ya los había encaminado hacia una *cotidianidad tropológica*. Muchos estudiosos e historiadores han situado a Oviedo, erróneamente, en la

Generación del 60, entre el 1937 y el 1942 y que tuvo como cabeza visible en la producción pictórica a Ramírez Conde. Pero Oviedo no es un egresado de aquella generación semi/maldita, a la que pertenecen, también como productores pictóricos, José Cestero y Rafael Olivo (Fello) y a la que se acercó Norberto Santana. Oviedo sí podría pertenecer a esa *Generación del 60* por praxis, a pesar de que aquella generación comenzó su producción cultural entre el 1959 y el

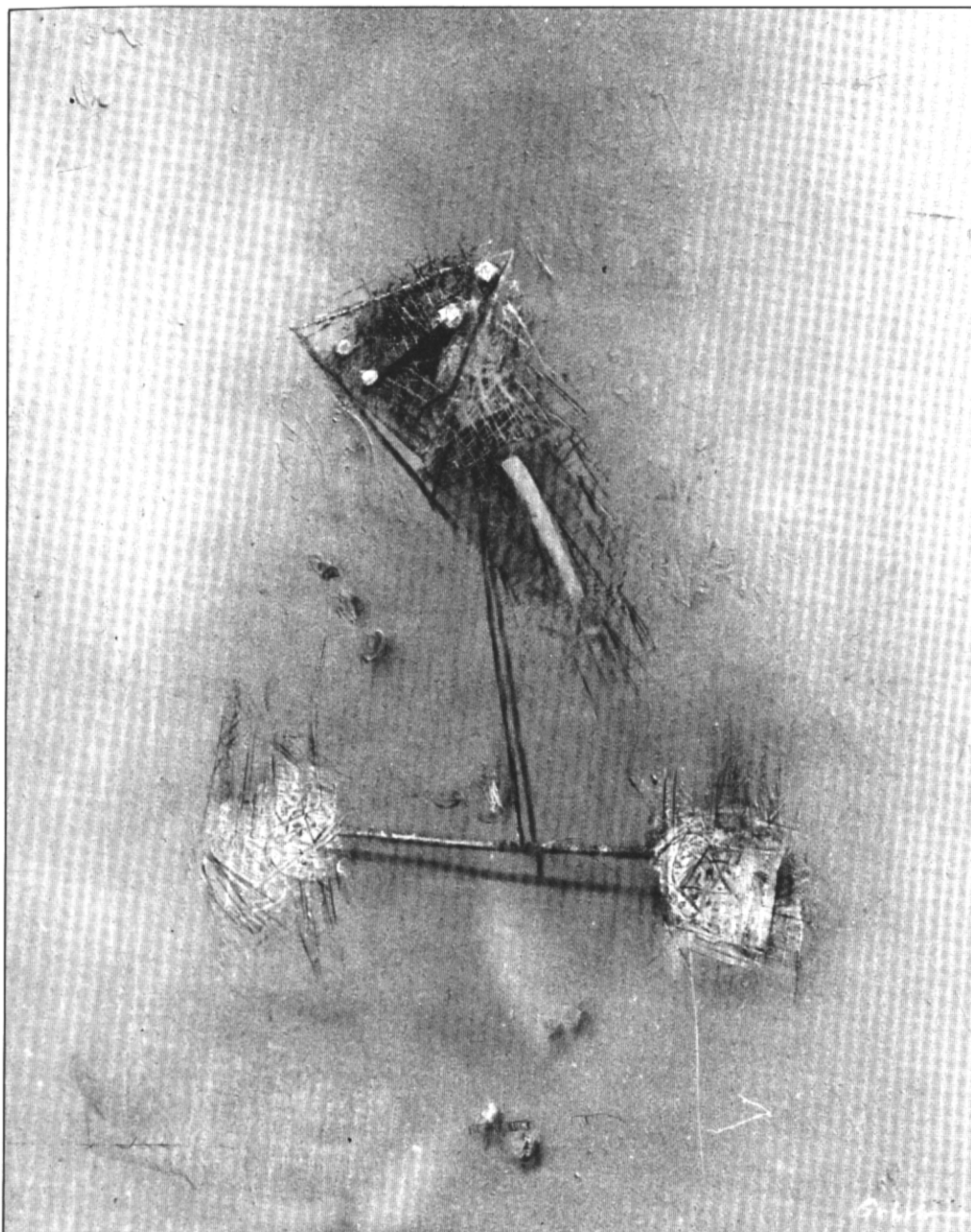


La calle.
Tinta china.
14" x 18".

1960; o sea, unos dos años antes de la muerte de Trujillo. Sin embargo Oviedo, como Pedro Mir, Incháustegui Cabral, Hernández Franco y otros grandes productores miméticos dominicanos, es un caminante solitario hasta el 1963, que es el año en que descubre el *taller de Cestero* y, junto a éste y los otros visitantes de dicho *atelier* (Miguel Alfonseca, Jacques Viaux, Juan José Ayuso, Rafael Olivo, Efraim Castillo, Avilés/Blonda, Marcio Veloz Maggiolo, José Ramírez Conde, Silvano Lora, Jeannette Miller, Héctor Dotel Matos y, muy jovencitos aún, Norberto James, Pedro Caro, César Pina Toribio, Roberto Marte y otros), se monta una de las más extraordinarias peñas intelectuales de muchos años. Es decir, la casi totalidad de los productores culturales que conformaban el movimiento



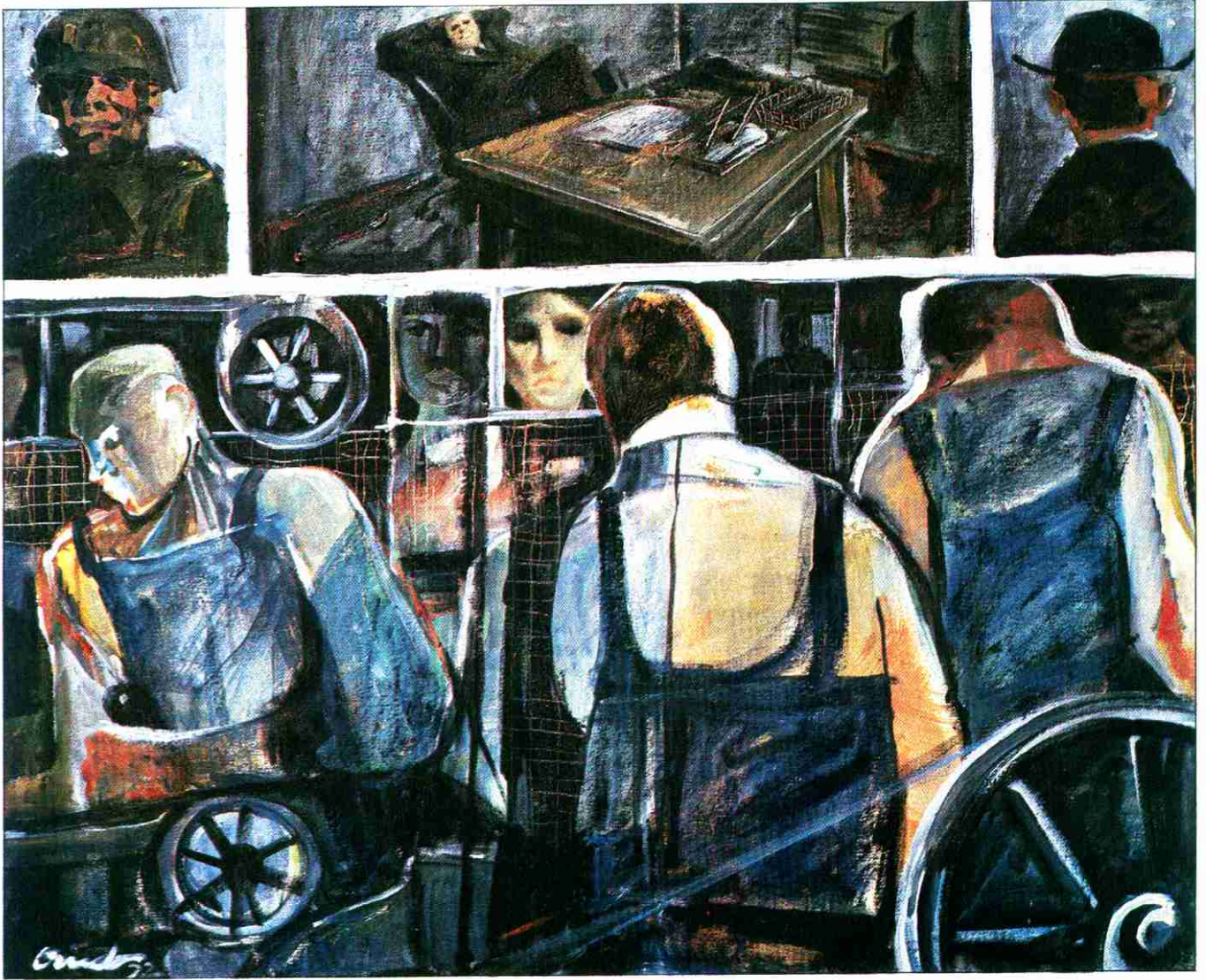
Bubonero.
Oleo.
30'' x 40''.



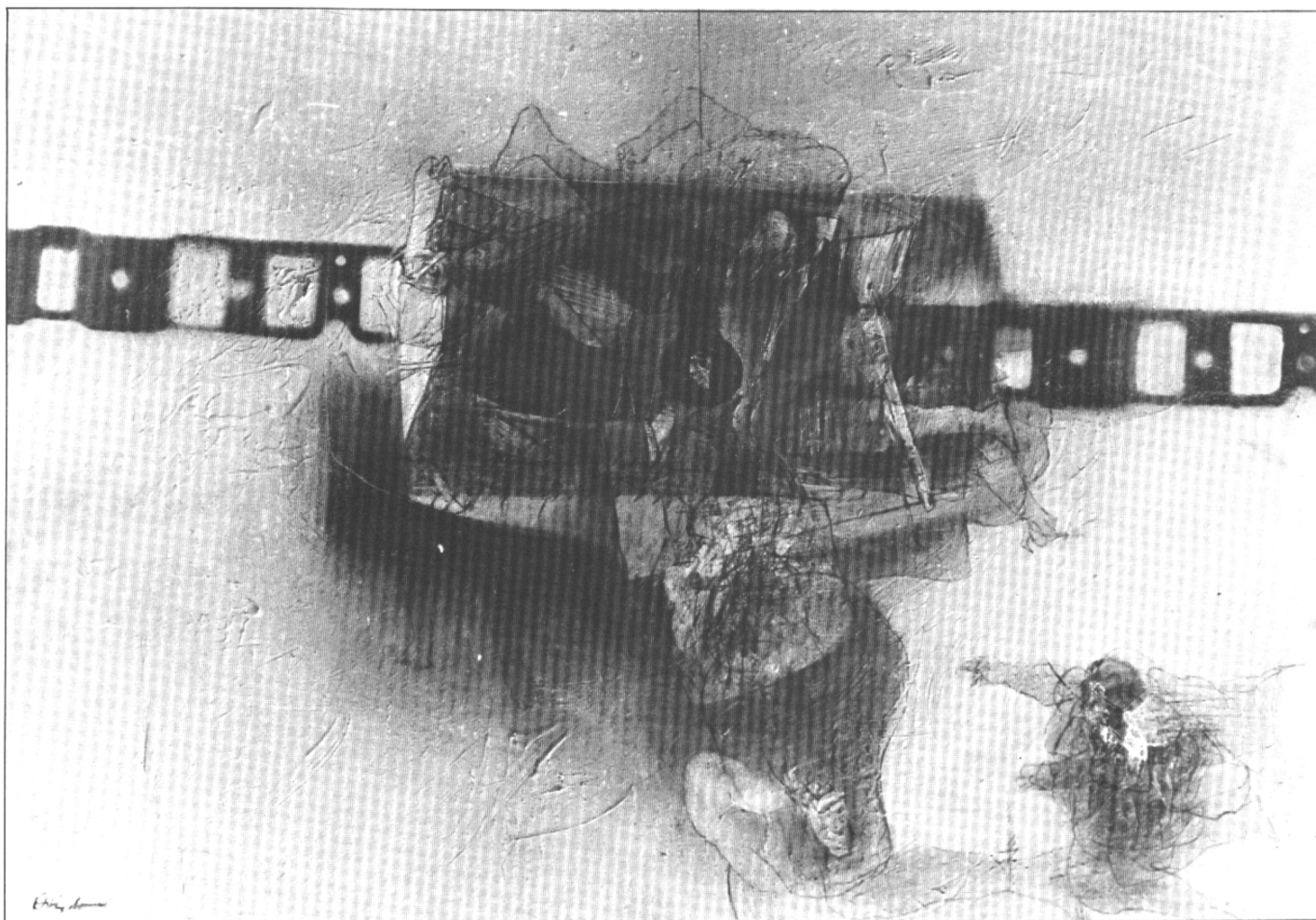
Una señal para cuando vuelvas.
Técnica mixta.
24" x 30".

artístico revolucionario *Arte y Liberación* se constituyó, de la noche a la mañana, en la *consejera* de un hombre ya maduro (casi cuarenta años) que reproducía con la más alta fidelidad y la más extraordinaria velocidad todo aquello que sus ojos veían y que, mejor aún, su intelecto memorizaba.

El paso de la *pura apariencia* a la búsqueda de aquello que Picasso incrustaba en *lo que es de la realidad*, no resultó una operación simple para Oviedo, reproductor,



Obremos.
Oleo.
36" x 40"



no del arte como un *experimento antropológico*, sino como resultado de una *alta cotidianidad*. Ese paso, dificultoso por la carestía de una teoría y práctica de la estética que era preciso que se aposentara en él, dio como resultado una aglomeración de influencias que comenzaron por el contexto inmediato: José Luis Cuevas filtrado a través de Cestero; Picasso sedaceado por Ramírez Conde, y las innovaciones del *collage* moderno por Silvano Lora. Sin embargo, esa extraordinaria condición *mío/cinética*, esa estupenda asimilación de reflejos y reflexiones de Oviedo, lo hizo quedarse sólo con la influencia que, a la larga, sería no sólo la más rentable para su conducta y humanismo pictóricos, sino también para la aplicación futura de sus producciones: Picasso.

Tinieblas.
Técnica mixta.
30'' x 40''.

6. La formación autodidáctica de Oviedo





Hágase la luz eléctrica.
Técnica mixta.
30'' x 40''.

6. La formación autodidáctica de Oviedo

Oviedo, si bien estuvo libre de un aprendizaje que lo hubiese conectado a una generalidad formativa, se trilló un camino en que el trabajo constante de reproducir su cotidianidad (basada, antes del encuentro con el estudio de Cestero, en lo meramente publicitario) lo preparó en una práctica muy próxima a su actual oficio. Así, Oviedo aprendió a fragmentar —insertado en el cubismo— antes de comprender el valor histórico de esa ejecución y hasta se atrevió a enviar de un lado a otro de sus lienzos la posible emoción estética de su lenguaje visual, sólo porque *a él le parecía que estaba bien*.

Oviedo era un instinto, un puro instinto en aquella época, en busca de una reflexión, a la caza de una metamorfosis que él *sabía* que llegaría pronto, a su debido tiempo.

Y aunque su formación cultural era hija de un entorno ajustado a realidades muy específicas del *contorno ciudadano* (Gardel, El Trocadero, la José Trujillo Valdez, la Avenida Mella), esta *praxis* le abrió, junto a su talento, una cotidianidad que el bebió para reproducirla como ningún otro, dándole la visión de una *totalidad urbana* que, en la corta historia de la plástica dominicana, sólo Ramírez Conde había *significado en objetos culturales*.

El propio Oviedo, en una cinta que grabó con su voz para el *Archivo de la Voz de la Universidad Autónoma de Santo Domingo* (UASD), expresa que *fue a fuerza de práctica que se tornó en pintor* y que, contrario a lo que muchos piensan, *no*

*se nace pintor, sino sólo con el talento**. Las palabras de Oviedo podrían encajar admirablemente en los viejos esquemas anteriores a la fundación, por parte de Leonardo da Vinci, de la primera academia de arte, la cual fue establecida —casi junto a la de Bertoldo— durante la prolongada estadía de Da Vinci en Milán (entre el 1483 y el 1499, aunque es casi seguro que fue antes del 1492)⁴, en virtud de que ya la desintegración de la cultura cristiana había proporcionado —como señala Hauser— *la idea de la productividad del espíritu, y con ello de la propiedad intelectual*⁵, dando paso al *concepto de genio* y desestableciendo, por ende, la condición de anónimo en el *productor cultural*. Pero desarraigar una expresión es mucho más fácil que un concepto, sobre todo si aquella opera un discurso en que el empirismo ha condicionado la idea y, más aún, la *praxis* inicial. De ahí a que Oviedo se ha movido, no con ese *complejo de inferioridad* que caracteriza a muchos autodidactas, sino con la absoluta libertad que le facilitan su *capacidad* y la *realización* otorgadas por el oficio. Ajeno a los rigores impuestos en el país por una academia que ya contaba con veintiún años cuando se inició en la producción pictórica (compartida con la dirección de arte publicitaria), Oviedo había trabajado con numerosos retratistas españoles que fueron contratados por los ejecutores de la Feria de la Paz y, según sus propias palabras, *representaron en esos dieciocho meses de laborar junto a ellos, día y noche, no una academia, sino algo más*. Pero el oficio de dibujante (que fue una clara característica de su creación artística)⁶ le viene a Oviedo por su padre, al cual se le encargaban —como faena rutinaria— dibujos de perspectivas, convirtiéndose el artista en un buscado dibujante publicitario cuando apenas contaba con diecisiete años de edad (1944). Ese podría ser el equilibrio que separa *lo primitivo* del *aprendizaje convencional*, pero también lo que funda la barrera entre la *administración de un verdadero talento* y un simple *impulso artístico* que se *academiza* y se desviste de su pureza. Aquí, bien valdría lanzar una pregunta: *¿son todos los egresados de la ENBA lo suficientemente artistas, sólo por el simple acontecimiento de haber completado la academia?* Y podría estructurarse otra: *¿no han dañado muchos de los egresados de la ENBA sus verdaderos e ilimitados impulsos artísticos puros, tras la asimilación de teorías que, para la auténtica administración de esos talentos, han venido a resultar inútiles?* Antes de Leonardo, ningún productor cultural contaba con más academia que la impartida en el taller en donde se había formado. Así, en el arte, la academia es un concepto muy especial, y por lo tanto, al

*) Los interesados podrían escuchar las palabras completas de Oviedo en el Archivo de la Voz de la UASD.

4. MURRAY, Peter y Linda: Diccionario de Arte y Artistas. Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, 1978, p. 20 y s.

5. HAUSER, Arnold: Op. cit., pp. 333/34.

6. HAUSER, en la obra citada, señala que “el dibujo se convirtió precisamente en la fórmula de la creación artística para el Renacimiento, porque ponía de la manera más destacada en valor lo fragmentario, incompleto e inacabable, (lo) que al fin va ligado a toda creación artística”, op. cit., p. 335.



Cigüeña 2,000.
Técnica mixta.
50" x 72".

que hay que manejar, también, muy especialmente. La Edad Media y el Renacimiento se dividen, no sólo por una apretada cronología de acontecimientos, sino también por los *modos de producción*, que variaron considerablemente al desaparecer el anonimato. *El dibujo, el boceto, se convirtió para el Renacimiento en algo importante no sólo como forma artística, sino también como documento y como huella del proceso de creación artística, señala Hauser*⁷, lo que establece una responsabilidad individual de oficio, de carácter y, ante todo, del extraordinario apego renacentista a la fragmentación. Pero, ¿no constituye una rareza el que nuestra academia le esté restando importancia a la dibujística, al abocetamiento, en aras de una cromatización que, a la larga —y aquí podría estar el tuétano del asunto—, sólo reportará en el futuro oficiante más dividendos, pero menos regodeo y huella hacia los *procesos* de sus objetos? No es extraño, pues, que Oviedo tenga más puntos de contacto con los alumnos de Jaime Colson (para los que el dibujo y los bocetos son fundamentales) que los preparados por otros académicos.

7. La no alineación
de Oviedo
en la
reproducción
de objetos pictóricos
complacientes
y decorativos





Engendro.
Técnica mixta.
50" x 60".

7. La no alineación de Oviedo en la reproducción de objetos pictóricos complacientes y decorativos

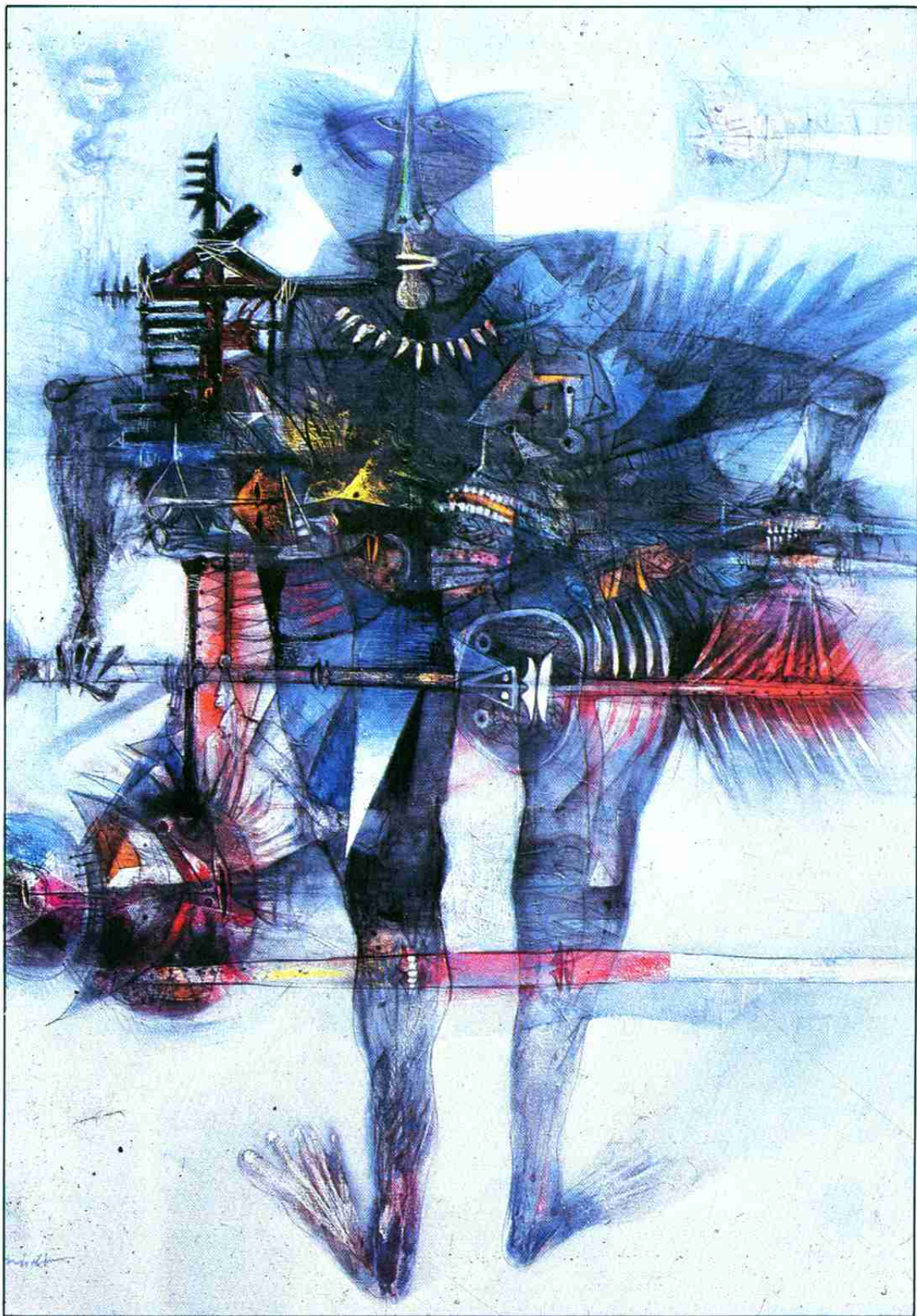
Todo productor cultural tiene una responsabilidad consigo mismo y también con su mercado. De ahí a que podría ser una razón —la de la responsabilidad con su mercado— el enfoque de muchos productores pictóricos locales sobre la cuestión de la sola reproducción de la *experiencia bella* y el desecho de la verdadera concreción de la realidad. Es decir, la aplicación de una teoría del arte que opere la simple apariencia o ilusión y su engranaje a los *patterns* culturales actuales. Complacer, entonces, se convierte en parte de una teoría del arte en tanto que diseño acompañante de la arquitectura, de los inmuebles y del *mosaico*, desactivando el discurso de una estética que tiene, como obligación respecto a una *simbiosis histórica*, trazarse un camino de supervivencia a lo meramente epocal. La moda, y con ella *lo complaciente*, no podrá nunca entrar al camino que conduce a la historia, como muchos de los que organizan y operan sus producciones alrededor de concepciones pasajeras y reproduciendo sólo aquello que, por experimentación modal, *aparenta* ser bello.

Oviedo, antes, durante y después de Abril de 1965, se sujetó a una producción de la sola realidad concreta, evitando las *complacencias* y, con ello, su entrada al mundo de los coleccionistas, que lo vinieron a descubrir tardíamente, ya muy entrada la década del 1970/80, a excepción de Andrés Salón y Jesús Hernández. La mayoría de los objetos producidos por Oviedo que se encuentran en las colecciones de *objetos bellos* son encargos que, históricamente, sólo tienen el valor

de su firma, no de productos pertenecientes a una reproducción de lo histórico o, lo que es lo mismo, de la totalidad nacional. Arnulfo Soto, Jesús Hernández, Andrés Salón, Héctor di Carlo y otros pocos más, son los verdaderos poseedores del gran tesoro de los primeros objetos pictóricos producidos por Oviedo, aunque la colección de Carmita e Isaac Lif ha emprendido una intensa e inmensa búsqueda de las producciones dispersas, muchas de las cuales ni siquiera fueron vendidas por el artista, sino obsequiadas a amigos nuevos y viejos. El agrupamiento comenzado por el matrimonio Lif podría resultar una extraordinaria experiencia, ya que podría reunirse —en una sola colección— el difícil camino de ascensión del más completo productor pictórico de República Dominicana.

8. Oviedo:
la reproducción
de una imagen
mío/cinética
en tanto que
analítica
y contexturizada
más allá
de lo petrificante





Ciguapa armada.
Técnica mixta.
50" x 72".

8. Oviedo: la reproducción de una imagen mío/cinética en tanto que analítica y contexturizada más allá de lo petrificante

Sin embargo, la posibilidad de yerro es mucho mayor en la pre/apariencia (*Vor-Schein*), sobre todo si ésta conduce —como forjación de una transposición— a la prisión de una cultura petrificada que no ha sabido ser reproducida por sobre sus valores antropológicos. En Oviedo —sobre todo en el abordamiento del *mito de la ciguapa*—, la *percepción mío/cinética* lo conduce hacia la producción de una *totalidad sincrética* desembocante en una plena universalidad, en donde confluyen, junto a la *simbiótico* y lo *sincrético*, las categorías de lo aprehensivo en el hombre: *realidad objetiva y conciencia como conductoras de lo estético*, traduciendo una identidad que, como en Wilfredo Lam y Eligio Pichardo (éste a finales del decenio 1950/60), sintetiza no sólo una geografía, sino una *multi/etnia* en tanto *noción de población* y, con ella, un fenómeno sincrético. Y es que entre los productores nacionales de objetos pictóricos y grafológicos, Oviedo marca una separación que se mueve en atención a su preocupación, siempre creciente, por desentrañar lo que, para otros, constituye el misterio del pasado y, más aún, de mucho de nuestro presente.

La caza de la simbiosis y el sincretismo de nuestro entorno artificial ha sido como un Norte para el artista, por lo que no sería fortuito preguntarse: ¿no responderían aquellos primeros objetos producidos por Oviedo, en 1963, y que presentaban ciertos hechizos fundados en los mitos populares, a una obediencia hacia una disciplina que ya oteaba la verdad perfectible de lo que devendría en una cons-

tante convergencia de lo memorial en lo recién apprehendido? Porque adoleciendo de esa disciplina filosófica de Paul Giudicelli, de los conocimientos de la historia del arte de Jaime Colson y de las innovaciones hacia la inventiva de Hernández Ortega, Oviedo no se trazó el camino al que ha llegado. Y este fenómeno no ha respondido al dominio del reflejo sobre lo reflexivo; porque hay mucho de reflexivo en sus objetos y es esta condición intelectual natural de Oviedo lo que lo ha llevado a caminar su camino y a doblegar la *petrificación cultural* y, con ella, el adobamiento desechador del *folklore* en el que han caído muchos de los exponentes pictóricos del país a los que la crítica ha aupado por sobre los valores medios. En *El mito de la ciguapa*, por ejemplo, Oviedo arriba a un camino que le sirve de pretexto para continuar explayándose en una búsqueda iniciada hace veinti-



Entren de uno en uno.
Técnica mixta.
30'' x 36''.

cinco años y que, junto a la exploración de todas sus producciones sobre la *santoría* y la *cotidianidad chiripera* (limpiabotas, venduteros y marchantas libres de flores, pájaros y adornos complacientes), así como a su obra muralística (*Mamamérica*, que ocupa un sitio en el edificio de la OEA, en Washington; *Evolución*, realizado para el Banco Central de nuestro país y que —como saga tremenda— narra las arbitrariedades colonizadoras operando un lenguaje lineal en que la *metáfora visual* se condensa en un nuevo *cosmos mío/cinético*; *Sinfonía Tropical*, obra menor por lo complaciente, pero que encierra —como totalidad significante— el esplendor de la *síntesis sincrética* de un Trópico domado; y otros a los que sería preciso dedicarles un mayor espacio estructural) y las valorizaciones que, sobre



Enfermeras en fila india.
Técnica mixta.
24" x 30".

la cotidianidad cambiante, ha desarrollado en toda su producción, determinaron, como amplio paréntesis, su período filosofante (*¿Qué somos?... ¿Hacia dónde vamos?*), exploratorio de un interior del hombre más allá de la utopía, de la vida y de la muerte. De ahí, que la pregunta —tocando el mito de la ciguapa— *¿es la cultura petrificada o folklore*, un tema de verdad apasionante, de matiz gravitacional para explicitar, a su vez, el desarrollo de toda una producción pictórica o, en caso menor, de albergar un período de transición dentro de una carrera como la de Ramón Oviedo? Tal vez para otro productor pictórico, la ciguapa —una sola ciguapa— ya era suficiente para atencionar, o el abandono temático o una con-



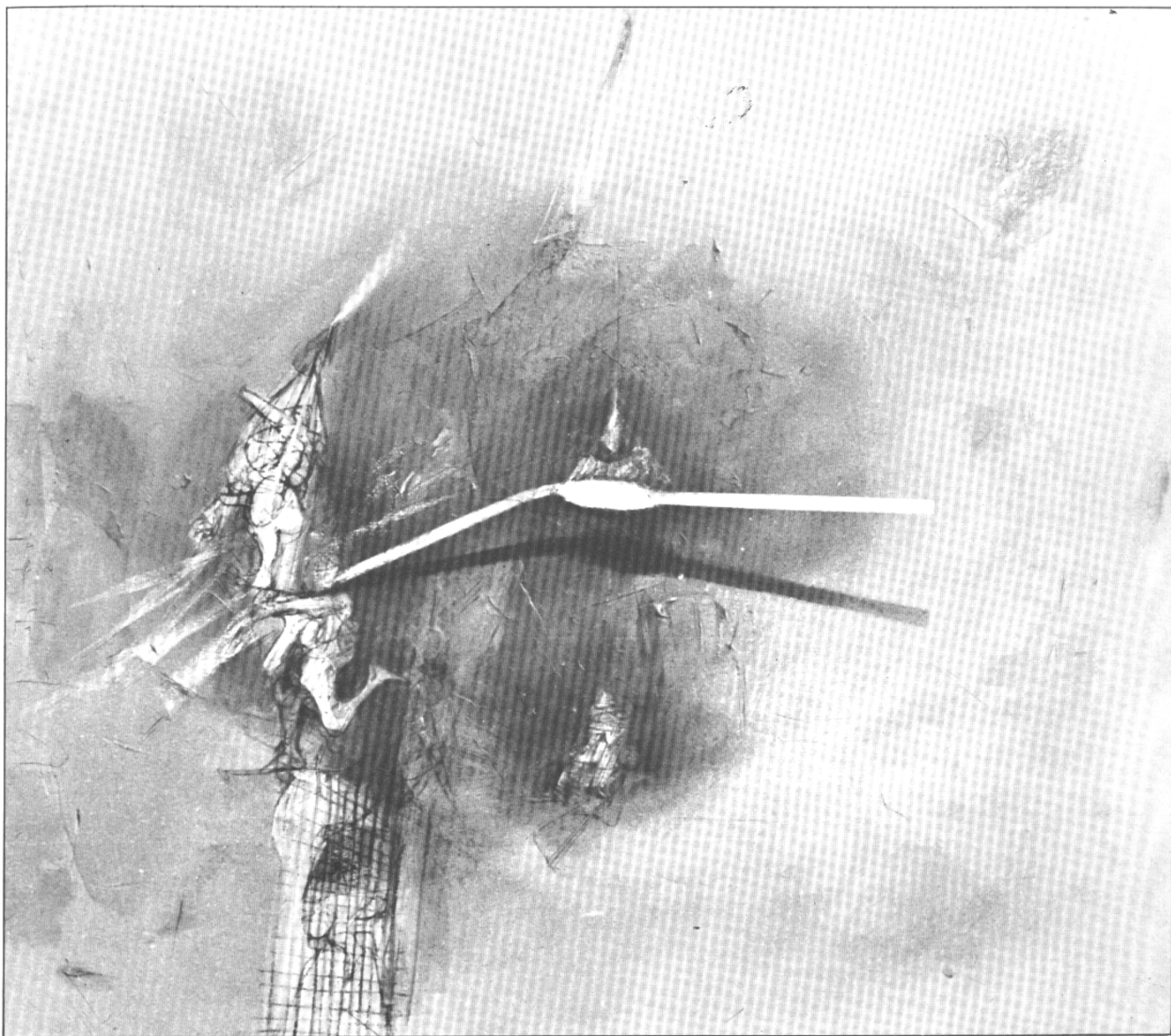
Presa de la farsa.
Técnica mixta.
30" x 36".

tinuidad en síntesis, pero no para Oviedo, que, transformando lo petrificado para ganancia de la plástica, enraíza lo sincrético a la ficción actual y lo torna en nuevo mito, en cultura enriquecida, en agregación valórica a una materia prima estacionada en el tiempo y la leyenda. Todo como en una *pluralidad mítica*, como el personaje mutante de Veloz Maggiolo en la *Biografía Difusa de Sombra Castañeda*. Porque no se puede ocultar que Oviedo es del Sur: de Barahona con crianza en Neyba, zona rica en cultura petrificada y en donde la acechanza del brujo condiciona par-



Traslación de ciguapas.
Técnica mixta.
24" x 30".

te del vivir, pero que posibilita —para un reproductor de lo social— huidas a linderos en que el *habitat* y el *solipsismo* confluyen en la hipérbole de su lenguaje. Así, *entorno artificial*, cultura, podría ser una definición retórica para posibilitar este tipo de reproducción. Pero una etiqueta es demasiado pasajera para explicitar este fenómeno que en la literatura se ha dado con García Márquez y, en un con-

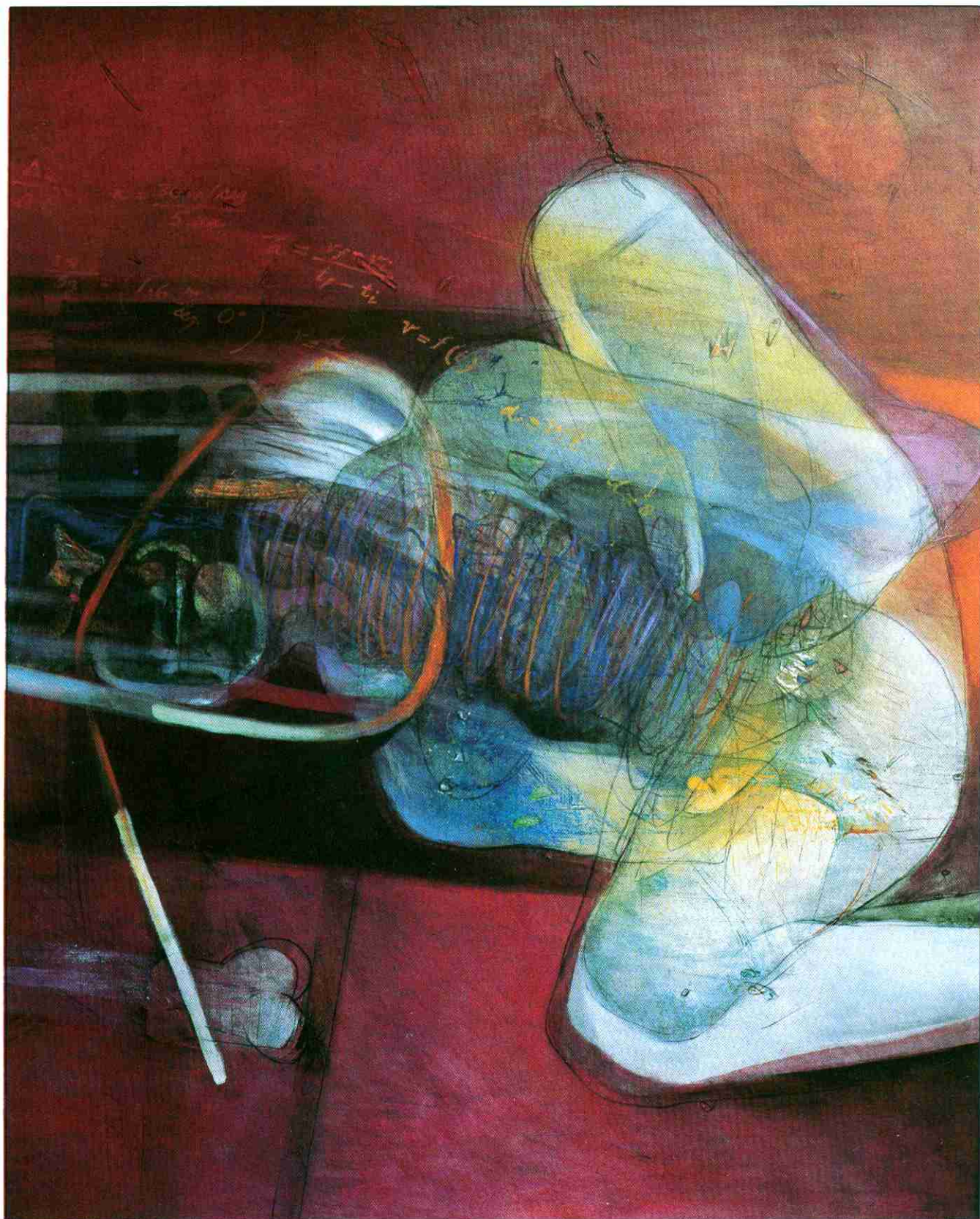


72 junto más barroco, con Lezama Lima. La reproducción por aprehensión de *imágenes mío/cinéticas*, debe, como en el guión de un *film*, provenir de cierto caos (*entropía*) e irse organizando para su fragmentación y síntesis. Con su llegada a la concepción de una *ciguapa mutante*, Oviedo da rienda suelta —por primera vez en su carrera como productor pictórico— a una verdadera concepción analítica y contexturizante, mucho más allá de la *cultura petrificada*.

Una señal en el trayecto.
Técnica mixta.
30" x 36".

9. Oviedo: los caminos actuales





Impulso para llegar antes.
Técnica mixta.
50" x 60".

9. Oviedo: los caminos actuales

A finales de 1986, Oviedo abrió en el Museo de las Casas Reales, en la zona de intramuros, una de las exposiciones más importantes de los últimos años y, quizás, de la corta historia de la plástica dominicana: *Oviedo urgente: 300,000 kms/seg*. La importancia, o parte de ella, se aposentó en que, por sobre la clara mercantilización en que estaba cayendo el mercado local del arte, el artista se atrevió a volver hacia su preocupación de catorce años atrás: *el hombre dominicano actual*, que en 1973 se debatía en una supervivencia de tipo político y, en 1986, en una de tipo moral. Ese reencuentro con su búsqueda, devenida en filosofal a golpe de praxis, marcó una *síntesis* en que la reproducción de la *catarsis social* se oponía, o al nuevo mito, o a esa concepción schopenhaueriana del Nirvana, donde se desecha, como inválido, todo lo que se aparta de ella*. Porque, ¿no es el arte, después de todo, *reproducción particularizada de una determinada sub/historia que se concatenará, irreversiblemente, al proceso mayor, a la historia como totalidad?* Entonces, en los huecos, en las huellas diarias, en los atajos y escondites de la memoria, el artista como ente discursivo —más aún si lo empapa la sensibilidad social—, no tiene más remedio que el reencuentro: la mirada hacia atrás, hacia el presente y hacia el futuro, observando, desde el caos infinito mar-

*) Al respecto, Ernst Bloch, en una entrevista con Michael Lowy (Para una sociología de los intelectuales revolucionarios —la evolución política de Lukács 1909-1929—, de Siglo XXI, México, 1978, p. 259), señala que “esa función hostil al mundo, disolvente del mundo, la cumple en Schopenhauer el concepto de Nirvana; el mundo no es verdadero, sólo el Nirvana es verdadero”.

cado por su entropía, no lo que guste o no guste para colgar, sino lo que influye en la socio/conducta. De ahí a que Oviedo, emprendiendo —o continuando— su *marcha/búsqueda* por caminos en que si bien el abordamiento del mito (como en la ciguapa) constituyó su particular exploración sobre la cultura petrificada, o la conceptualización de paisajes emparentados con el *hiper/realismo* lo pudo acercar al mercado *buscabelleza*, jamás le hicieron abandonar su discurso primario, aquel que le late bien adentro desde 1963, sobre la realización de un arte cuyo discurso estético se adentra en los oscuros rincones que la coyuntura —como *momento neurálgico*— no deja plasmar, ni ver, en la cotidianidad. Es el rastreo



que parte de Durkheim y llega a Hauser a través de Lacombe, de Marx y de Lukács, en donde la búsqueda alcanza gravitaciones con las oposiciones de lo casual en lo permanente, de lo espontáneo en la regla estética. Más aún, los caminos abordados por Oviedo a partir de *¿Qué somos? ¿Hacia dónde vamos?* (que fue *impronta/pattern*, no sólo en el hacer cultural dominicano, sino también en su mercado) no podrían etiquetarse como *obligaciones contractuales*, como producción dirigida a complacer el mercado, sino como el descanso obligado entre aventura y aventura o, ¿por qué no?, como toma de aliento para afrontar la oposición.

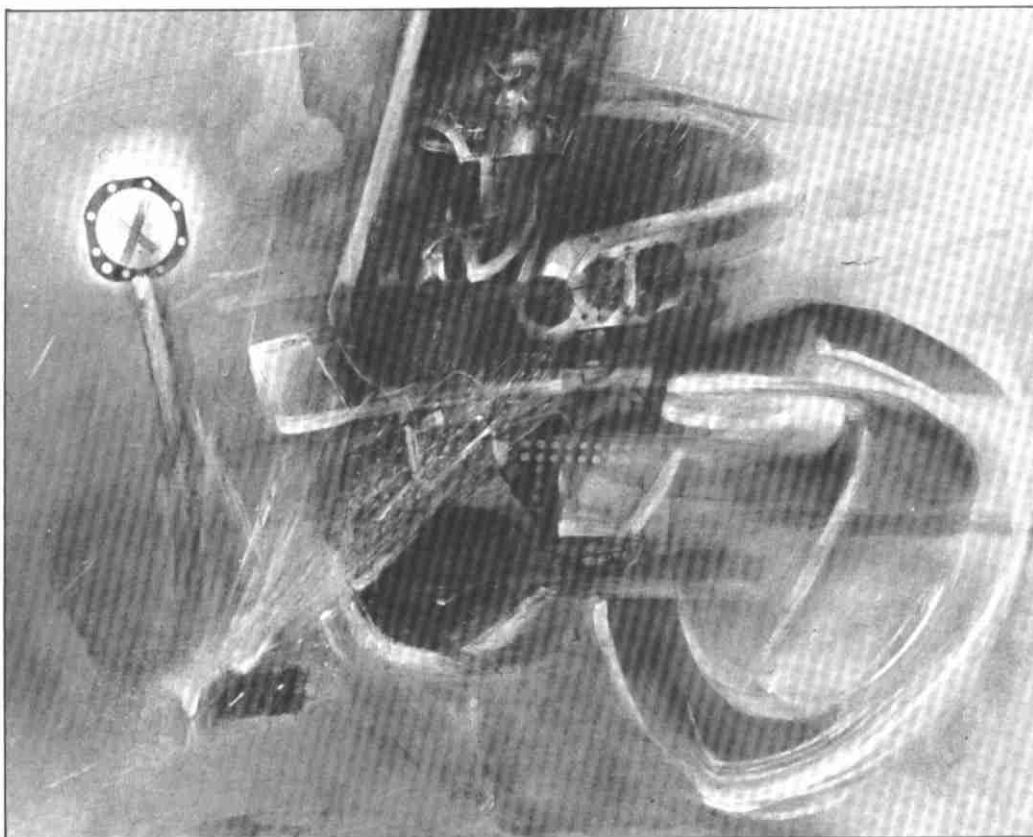
Habría que subir a la interpretación de la *racionalidad particular del proceso social*, que Hauser le toma prestado a Marx⁸, para explicitar las nuevas búsquedas de

Lucha eterna.
Panel-mural.
Técnica mixta.
60'' x 140''.

8. HAUSER, Arnold: *Fundamentos de la Sociología del Arte*. Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1975, pp. 82/83.



Osvaldito huye de los Ovnis.
Técnica mixta.
30'' x 40''.



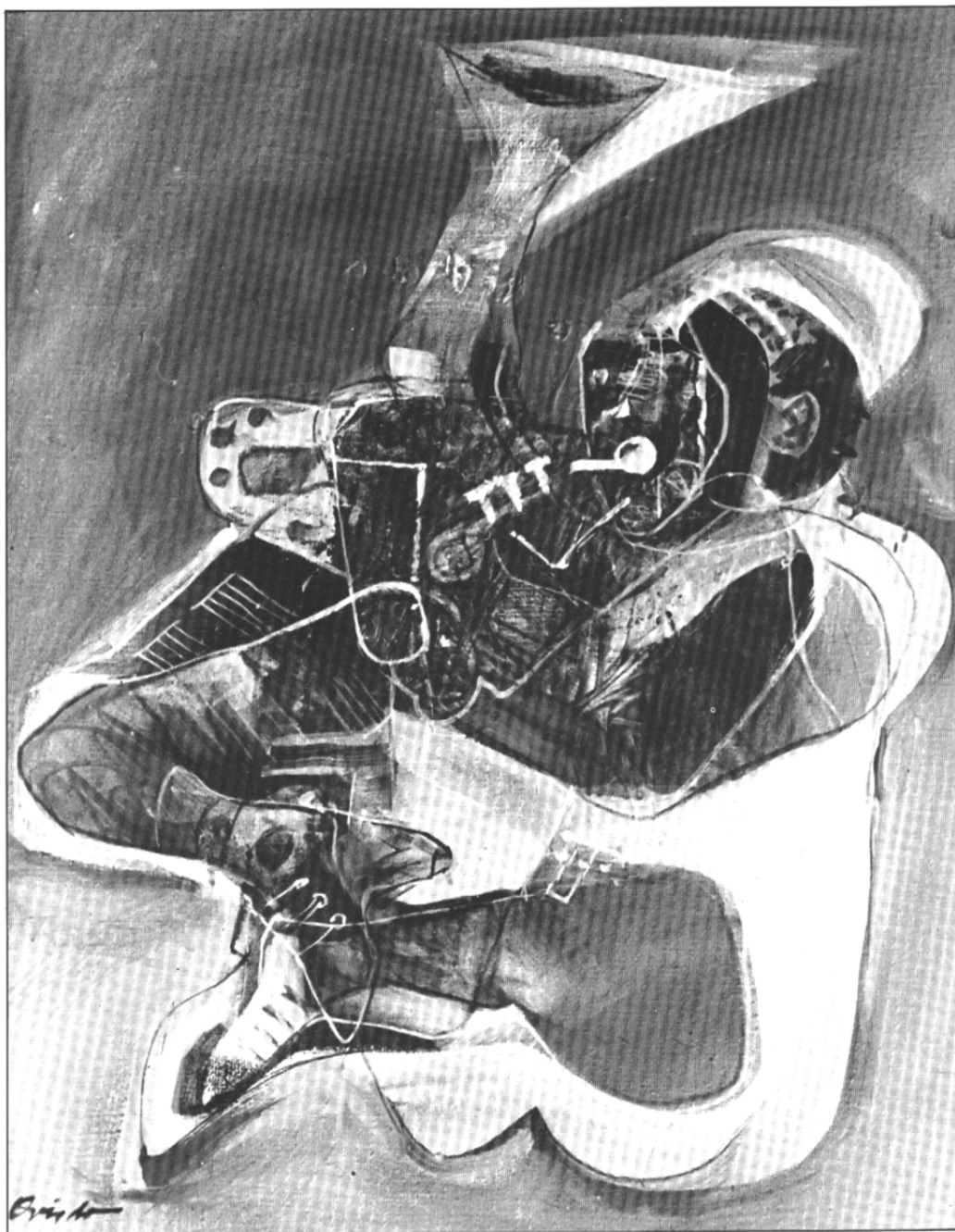
Parada X.
Técnica mixta.
55" x 60".

Oviedo a partir del 1974, año en que, por problemas de salud, interioriza sus investigaciones acerca del pasado, presente y futuro del ser humano. Aunque la producción pictórica nacional no había caído en el *boom* de los altos precios a que la sometió la demanda inusitada de la nueva clase emergente*, sobre todo en aquel 1974, ya existía en el mercado (era la coyuntura del *azúcar feliz* sin la oposición del *petróleo feliz*) una pequeña presión hacia dicha producción: aparte de la Galería de Arte Auffant sólo existía la Galería de Arte Nader, establecida alrededor del 1970, escenificándose la mayor parte de las ventas sin la interme-

*) En los últimos doce años, el mercado cultural de República Dominicana ha crecido extraordinariamente: alrededor de nueve diarios y uno preparado para el full/color que se avecina, un enorme paquete de radioemisoras, siete canales de t.v., más el disfrute para las capas altas socio/económicas del telecable, lo que otorga al país una altoparlancia social de muy alto ruido o bull'anguería. Sin embargo, a excepción de la radiodifusión, los demás medios no han establecido una clara masificación de la comunicación, en virtud de las limitaciones adquisitivas (costos de los televisores y los ejemplares periódísticos versus entradas mensuales de las capas bajas socio/económicas) y de una cabal faena para combatir el analfabetismo. Pero la sola expansión de la comunicación y la emergencia, no de una sólida clase media —que se extingue por la crisis—, sino del asalto de los nuevos ricos provenientes de la masa nacional que habita en los EE.UU. y Puerto Rico, más las rápidas fortunas conseguidas por medios ilegales, ha catapultado la producción pictórica hacia un salto cuantitativo, mezclando a los mansos con los cimarrones, pero en donde prevalece el favor hacia los objetos pictóricos de muy fácil decodificación, sobre todo aquellos en los que sobresale la teoría de la fotocopia; es decir, la ausencia de metáfora visual facilita la tarea de adorno.



De la serie Urgente 300,000 kms/seg.
Urgencia sin destino.
Técnica mixta.
55" x 60".



Saxofonista.
Técnica mixta.
30'' x 40''.

diación del *marchante artístico*. Hauser anota que *cada nuevo comprador eleva los precios y se convierte en víctima de una racionalidad que se opone a sus auténticos intereses (siendo)... determinado por los impulsos de un entusiasmo, miedo o violencia*⁹. Entonces, las nuevas búsquedas de Oviedo —las que recomienzan en



Receptores de otro lugar.
Técnica mixta.
30" x 40".

1977, año en que planifica abandonar definitivamente el dibujo publicitario (lo que acontece a mediados del siguiente, 1978) para dedicarse de lleno a la producción pictórica— se centran, por las propias presiones de un mercado que comienza a ser dirigido *hacia lo complaciente*, en un abandono de su teoría filosófico/visual de un claro y extraordinario humanismo, por la búsqueda de una fragmentación

que, si bien lo impulsa hacia una consecución cromática de mayor repercusión emotiva, lo inyectó de una noción en que los *valores cualitativos* entraron en franca contradicción con la interiorización de su discurso, yéndose hacia una producción más basta, más arropada por los *valores cuantitativos*, más acorde con la *coyuntura o boom*, pero sin descuidar —como aconteció con otros productores pictóricos— la alta rigurosidad de su discurso.

Sin embargo, mientras Oviedo emprendió una producción *algo atada a lo contrac-*



Amantes en la playa.
Técnica mixta.
30" x 40".

tual, otros productores pictóricos trataron de retomar el camino que, aparentemente, éste había abandonado. La *construcción visual en abismo*, el *discurso sígnico con múltiples significados*, fue abordado por otros productores pictóricos incapaces de reproducir la más mínima *noción de oposición*, deteniéndose sus objetos en la mera casualidad de una *estética nirvaniana*. El mural *Mamamérica* y otras producciones diversas, por encargo, mantuvieron a Oviedo con algún sentido sobre su *proyecto filosófico/visual*, el cual se enriqueció con su exposición *Oviedo: Mito/ciguapa*, en la Galería de Arte Nader.

82 Con el mito de la ciguapa, Oviedo, en hipérbole, dio la vuelta hacia el contacto con



Señalando la ruta.
Técnica mixta.
30" x 40".

lo *sincrético*. Pero el tratamiento del artista, en la reproducción, no lo tocó *tal cual*, sino que lo condicionó —enriqueciéndolo más allá de lo *simple/mutante*— a la convergencia de un *pasado/presente/futuro* en *oposición*, e inyectando hasta la conformación de un *pattern* todo el contexto y ubicando lo restante del mito —como bagazo— en el discurso sociológico (rivalidad, amor, odio, guerra, partos). En su paso siguiente —sobre las urgencias de la actual era— y retomando el camino del humanismo, Oviedo trasladó telas y pinceles allá en donde las ur-



Figuras petrificadas.
Técnica mixta.
30" x 40".

gencias apresan y mutilan al hombre; allá en donde las prisas —las grandes prisas motorizadas— quiebran sesos y sexos. Y apoyado en una química y física que no toleran los errores, el productor pictórico se ha atrevido a enviar fragmentos a 300 mil kilómetros por segundo, concibiendo, dentro de la *cinética*, un ser humano en contacto con su propia desintegración. Pero, ¿representó la *urgencia* un motivo suficiente, un tema de reproducción en *consonancia sincrónica* con la *particularización de esa sub/historia concatenante*, o, por qué no, con el *modo evocador y despertador de emociones y estímulos para la acción o la oposición* que señala Hauser¹⁰? La *urgencia*, llevada de la mano por una electrónica cabalgante, es la



Baño nocturno.
Técnica mixta.
30" x 36".

gran condicionante de la vida moderna. Todo tipo de vehículo (camiones, carros, motocicletas, trenes, barcos, cohetes) cifra su evolución mecánica en los alcances de la velocidad. Es la velocidad versus el estancamiento dirigido a representar el pasado. Y la inyección de esa velocidad al contexto de una relativa calidad de vivir, produce en el usuario variados estímulos de compensación. Así, *velocidad/urgencia* es el atajo —pero también la trampa— hacia una factura *sub/humana* de existir, el bastión sensorial de creerse el hombre trepado a la *supermanería*, el nuevo mito en consonancia con la cibernética. Es por todo esto, entonces, que la urgencia sí es motivo para la producción plástica; más aún, cuando el propio artista ya se había cuestionado (*¿Qué somos? ¿Hacia dónde vamos?*) al respecto. Oviedo, con la *urgencia*, al menos ha encontrado, reencontrado para corregir, no sólo de nuevo el camino, sino que lo ha aditivado con un elemento que lo podría *diacronizar*, que lo podría poner en contacto, ya no con aquella cualidad tan intrínseca de lo *filosófico/visual*, sino con la investigación de una cotidianidad que estalla tanto en Los Alcarrizos como en Arroyo Hondo y tanto en New York como en Ciudad de México.

Las fórmulas, las síntesis alcanzadas por el hombre en todo un devenir, en toda una búsqueda por el asombro del cambio (la oposición entre el *in fieri* y el *esse*) y la esquematización de la memoria apoyada en los *discursos estandarizados*, asoman vigorosas en las *urgencias* de Oviedo, apoyándose en la conformación de lo que podría estructurarse en nuevo mito —o en mito sobre el mito, como *mosaico pluriesférico*—, pero que el artista coloca como efecto de veladura sobre el elemento sustancial, que es el hombre.

Las juntas, los alambres, los transistores, los bombillos, las baterías subterráneas que asimilan el apoyo neuronal de un ser humano entrampado en su propia acumulación, son los elementos empleados por Oviedo en sus *urgencias*, yéndose luego al recurso de una escritura sintética basamentada en fórmulas químicas y físicas: luz, tierra, energía, movimiento, metales, sonido, fuego, agua, todo mezclado con el gran asimilador, con el gran conducto para arribar a ellas: el hombre, mediación biológica para las transformaciones multívocas. Y es que Oviedo, después de todo, es el más humano de nuestros productores pictóricos y grafológicos. Su obra, en veinticinco años, ha tenido como protagonista único, como protagonista del dolor y la alegría a ese ser que, justo es decirlo, a veces se olvida de sí mismo y que es *el hombre*.

gran condicionante de la vida moderna. Todo tipo de vehículo (camiones, carros, motocicletas, trenes, barcos, cohetes) cifra su evolución mecánica en los alcances de la velocidad. Es la velocidad versus el estancamiento dirigido a representar el pasado. Y la inyección de esa velocidad al contexto de una relativa calidad de vivir, produce en el usuario variados estímulos de compensación. Así, *velocidad/urgencia* es el atajo —pero también la trampa— hacia una factura *sub/humana* de existir, el bastión sensorial de creerse el hombre trepado a la *supermanería*, el nuevo mito en consonancia con la cibernética. Es por todo esto, entonces, que la urgencia sí es motivo para la producción plástica; más aún, cuando el propio artista ya se había cuestionado (*¿Qué somos? ¿Hacia dónde vamos?*) al respecto. Oviedo, con la *urgencia*, al menos ha encontrado, reencontrado para corregir, no sólo de nuevo el camino, sino que lo ha aditivado con un elemento que lo podría *diacronizar*, que lo podría poner en contacto, ya no con aquella cualidad tan intrínseca de lo *filosófico/visual*, sino con la investigación de una cotidianidad que estalla tanto en Los Alcarizos como en Arroyo Hondo y tanto en New York como en Ciudad de México.

Las fórmulas, las síntesis alcanzadas por el hombre en todo un devenir, en toda una búsqueda por el asombro del cambio (la oposición entre el *in fieri* y el *esse*) y la esquematización de la memoria apoyada en los *discursos estandarizados*, asoman vigorosas en las *urgencias* de Oviedo, apoyándose en la conformación de lo que podría estructurarse en nuevo mito —o en mito sobre el mito, como *mosaico pluriésférico*—, pero que el artista coloca como efecto de veladura sobre el elemento sustancial, que es el hombre.

Las juntas, los alambres, los transistores, los bombillos, las baterías subterráneas que asimilan el apoyo neuronal de un ser humano entrampado en su propia acumulación, son los elementos empleados por Oviedo en sus *urgencias*, yéndose luego al recurso de una escritura sintética basamentada en fórmulas químicas y físicas: luz, tierra, energía, movimiento, metales, sonido, fuego, agua, todo mezclado con el gran asimilador, con el gran conducto para arribar a ellas: el hombre, mediación biológica para las transformaciones multívocas. Y es que Oviedo, después de todo, es el más humano de nuestros productores pictóricos y grafológicos. Su obra, en veinticinco años, ha tenido como protagonista único, como protagonista del dolor y la alegría a ese ser que, justo es decirlo, a veces se olvida de sí mismo y que es *el hombre*.

10. Oviedo: los caminos de mañana





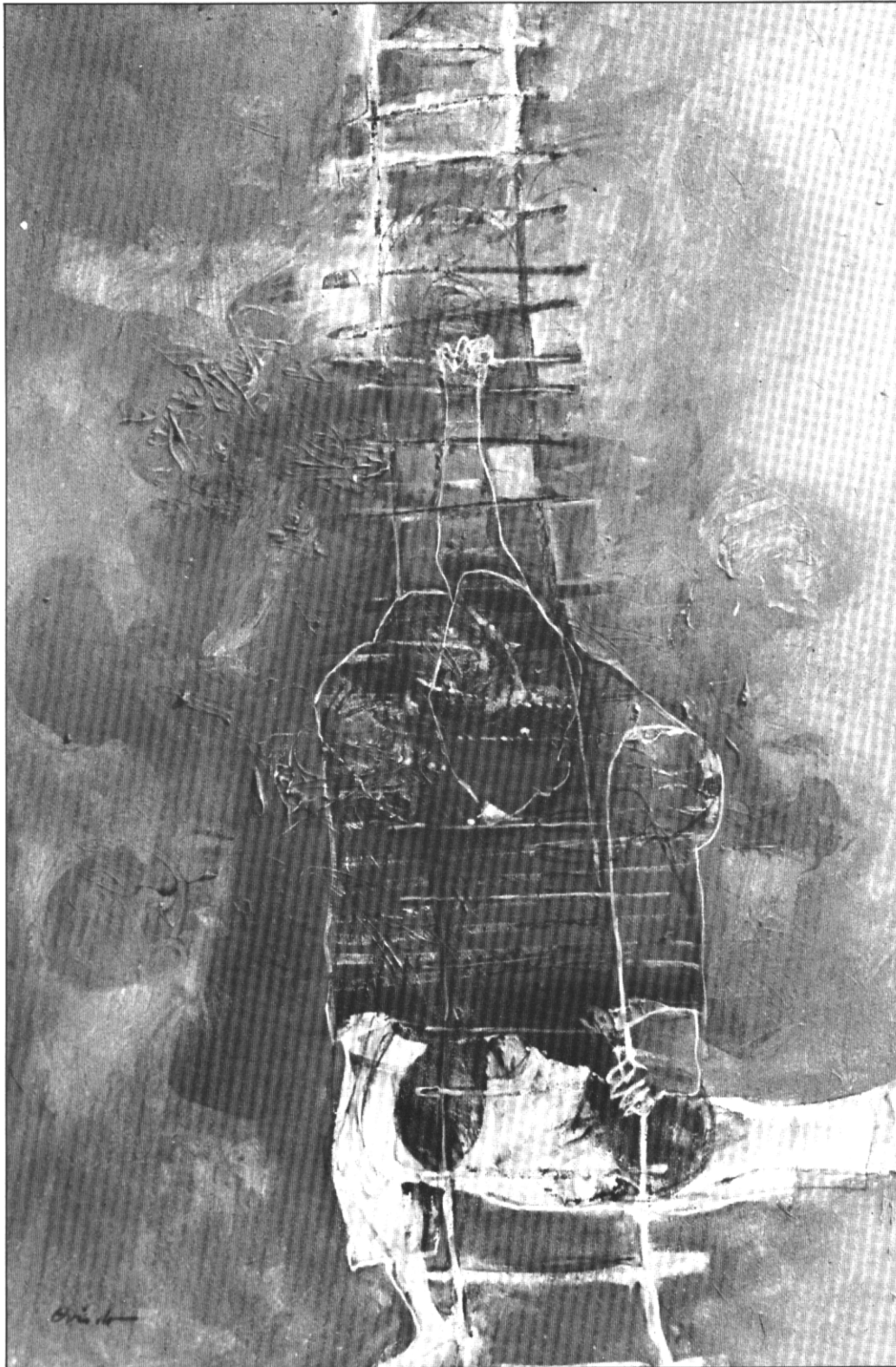
*Diálogo en la barra.
Técnica mixta.
30" x 40".*

10. Oviedo: los caminos de mañana

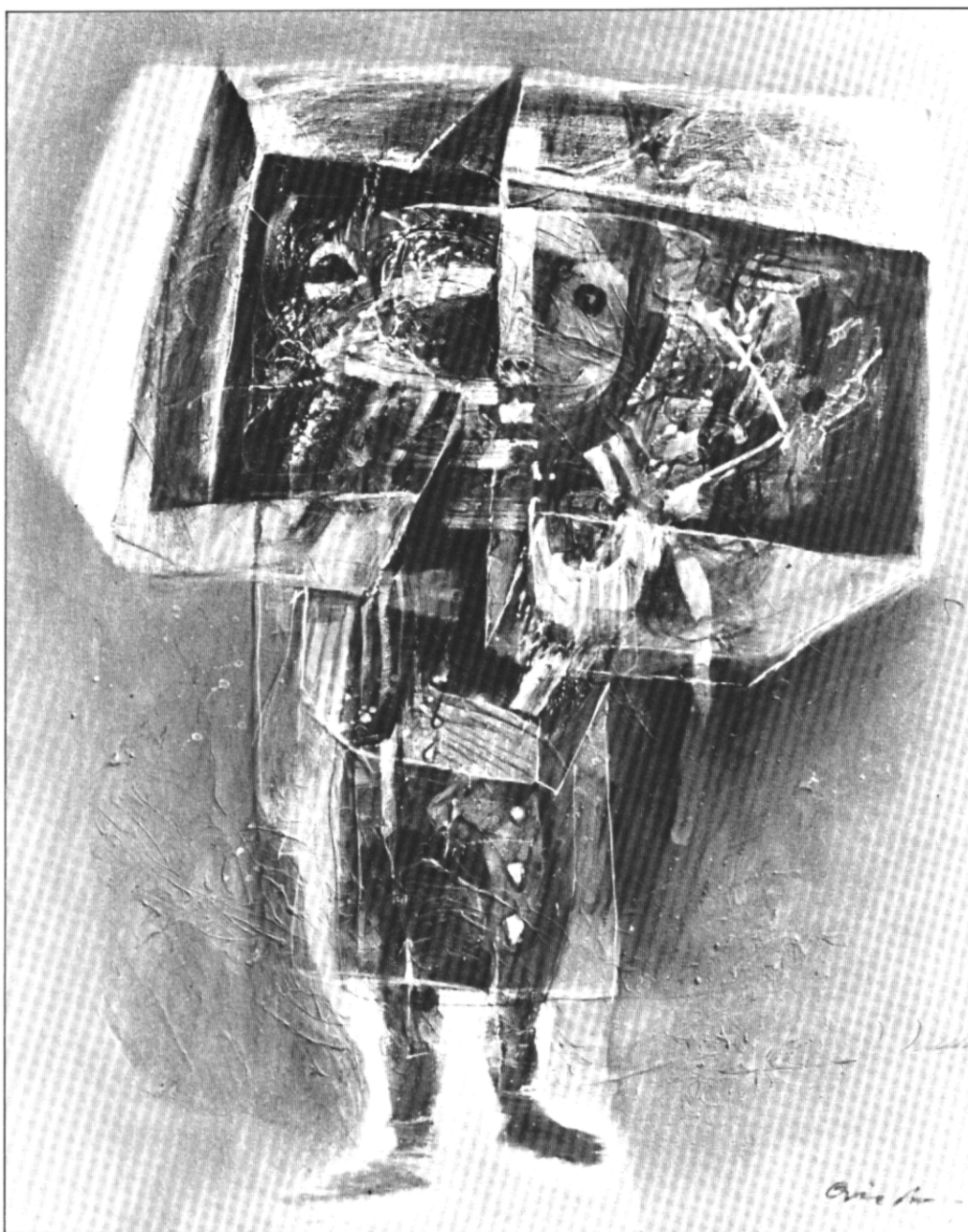
Frente al reto del dos mil, al arte le queda el camino de la emoción, del nuevo discurso apoyado en el temor de la congoja, de la pena, del odio, del amor o de la ilusión que se imbrica a la esperanza. No hay otros caminos. La máquina asumirá el rol de la síntesis y proyectará en pantalla, a más de mil líneas que conformarán imágenes de alta definición, aquellos fragmentos producidos por discursos pre/establecidos, por señalamientos retroalimentados, por *memorias/mosaicos* que habrán estudiado —como en la academia— los pelos y señales de lo mejor de Giotto, de Leonardo, de Miguel Angel, de Rafael, de Rubens, de Velázquez, de Goya, de Cezanne, de Van Gogh, de Picasso, de Di Chirico, de Kandinsky, de Matisse, de Dalí, de Rivera, de Lam, de todos los discursos creativos partientes de Altamira y de aquellos griegos pioneros que tanto tiempo tardaron en pasar del templo de madera al de piedra trabajada, y, entonces, dejarán —primero— una imagen complaciente y —después— permitirán que el manejador del ordenador esquematice, forme, trabaje su capricho para luego utilizar el *printer* y enviar la imagen final al taller de enmarcamiento. La máquina, así, podrá arrojar mezclas, falsificaciones, componendas discursivas sobre un Giotto *trecentista* con un Leonardo *quattrocentista* y gozar de su *mix*. Pero jamás podrá inyectarle a ese *neodiseño*, a ese *arroz-con-mango*, el aliento, la emoción, el resquemor, la congoja, la pena, el odio, el amor de una sola lágrima. Así, el reto —en las puertas del 2000— para el arte, es el supremo recurso de la emoción y, con ella, de



*Teatro.
Técnica mixta.
24" x 30".*



*Hombre cargando escalera.
Técnica mixta.
30" x 40".*



Mujer cargando caja.
Técnica mixta.
36" x 40".

la anécdota, de esa narración *no/repetitiva*, no en sí mismo que sólo otorga el talento, el real talento, la auténtica composición del nuevo discurso que parte de otros dos: el de *lo memorial enzimático* y el del *entrópico y caótico* que se combinan con el genio para aportar la *síntesis* humana de la reproducción cuajada de la metáfora, de esa condición *tropológica* que se condensa en la realización y que aporta, para el espectador, la *emoción estética*.

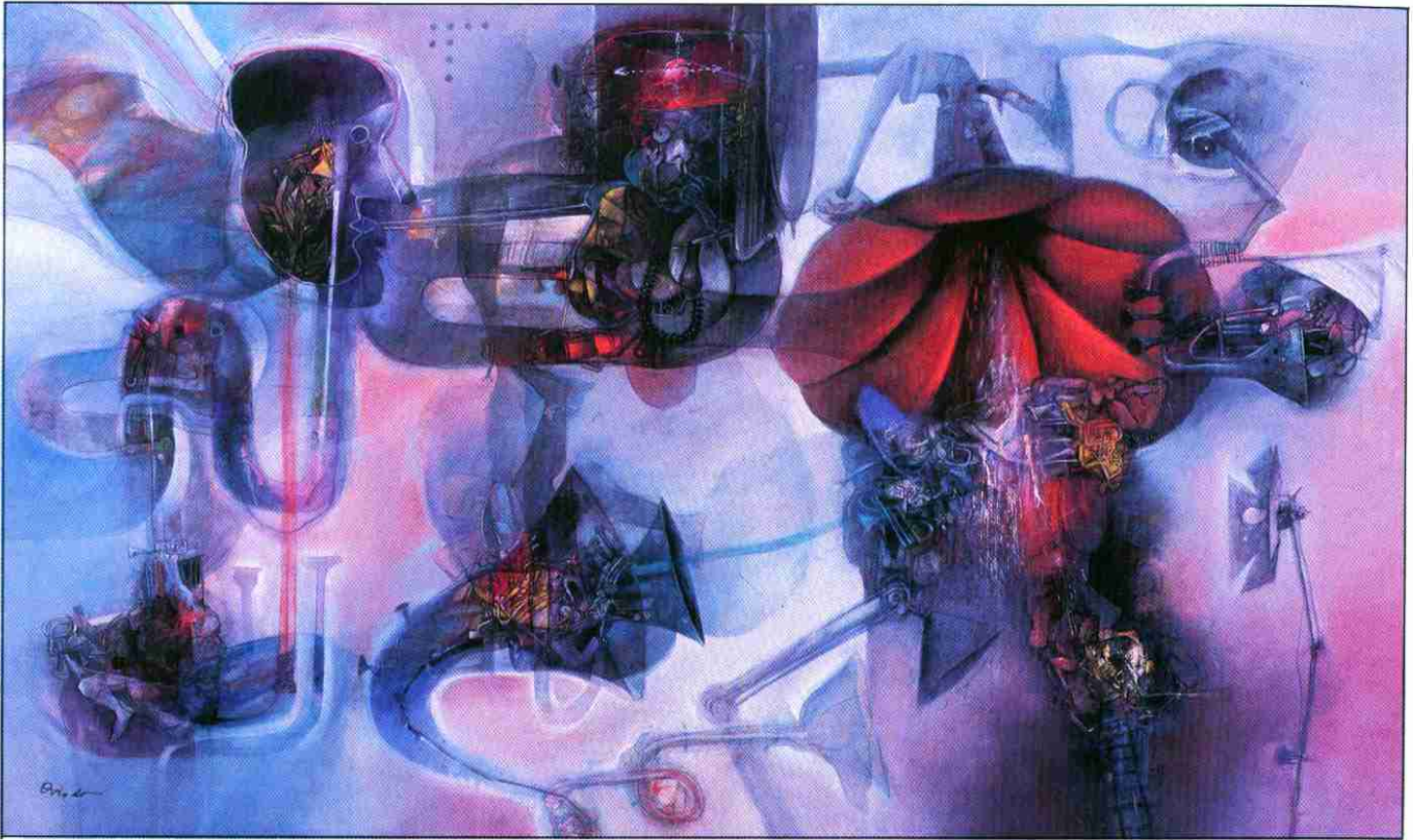


Grabadista.
Técnica mixta.
30" x 40".



Indocumentados.
Técnica mixta.
30" x 40".

Y Ramón Oviedo, consciente o subconscientemente, *sabe* que el camino del mañana está ahí: en la búsqueda —a través de la compasión por los no/acumuladores, por aquellos que hacen posible la riqueza de los otros— del hombre conformante de *la totalidad*, de la única materia respetada por la historia. De ahí, entonces, que ese nuevo camino encontrado habrá de aportar a la plástica dominicana, no el *discurso-a-seguir*, sino un neo/esquema de partida. Oviedo ya prepara, como entrada hacia lo que la experiencia de veinticinco años le indica, un encuentro total con los que conforman la heroicidad de los modos de producción sociales y que, apoyados en cajas (de cartón, de piedra, de pino/ataúd, con formas de televisión o camiones, como módulos espaciales lanzados al cosmos, con el llanto recogido de siglos de historia), caminan por las calles en busca del sustento, o de la gloria... ¡o de la muerte!



La voz. Mural (Panel).
Técnica mixta.
110" x 140".

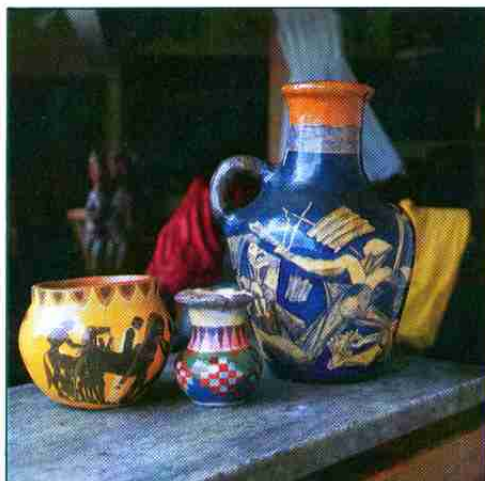


Figuras juguetonas.
Técnica mixta.
30'' x 40''.



Pescadores nocturnos.
Técnica mixta.
24'' x 30''.

11. Colofón





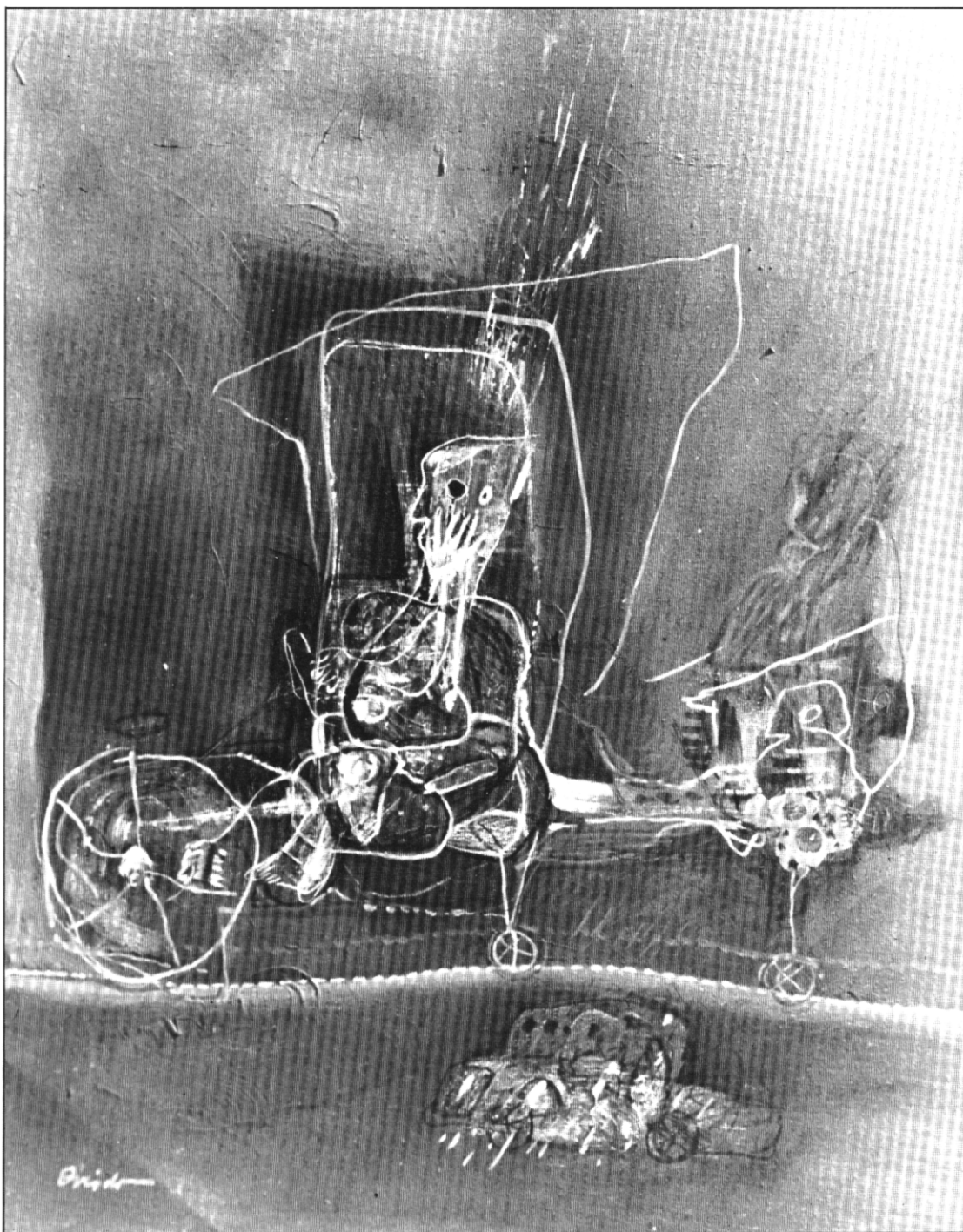
*Piezas
de cerámica.*

11. Colofón

Fue un niño el que hizo la pregunta: “¿Podrías explicarme la pintura del maestro Oviedo?” y fue una niña la que respondió: “¡No es bonita pero tiene gente: ¿la ves? Gente de la calle, con problemas, apegados a la vida y llenos de esperanza!” Pero, inquieto, el niño volvió a preguntar: “¿Colgarías “eso” frente al comedor, cuando seas grande?” Y la niña, muy incisiva, le contestó: “¡Sí, cuando sea grande quiero recordar cómo era este país nuestro; como era el paisaje y su gente de verdad, no con flores, ni frutas, ni sonrisas falsas! ¡Cuando sea grande, colgaré “eso” en el comedor y, si puedo, en la sala o en los dormitorios o en el baño!” Entonces, el niño, aún sin comprender, salió despacio de la habitación y se fue al semáforo, a contemplar la gente.

La dura roca de la cueva, el papiro, la piel, el papel, la madera o la tela; el aceite y los colorantes, la acuarela o la acrílica; el barro, el mármol o el duro tronco centenario, nada podrá variar la correspondencia entre *forma cultural* y *forma económica*, porque *todo* el movimiento es parte del proceso de la historia. Entonces, el *trascender*, el ir más allá de la coyuntura o lo modal, implica que la forma cultural, que el movimiento de lo intelectual, explicita un real *nexo* estético desde y hacia la totalidad.

La producción de Oviedo, más allá de la *forma cultural*, entiende y opera este nexo o *correlato*, no importa el destello de la emoción despertada o de la indiferencia propiciada. Así hay que entender este discurso de *sincretismo* y *simbiosis*.



Ovidio

*Conductor extraño.
Técnica mixta.
24" x 30".*



Aire, agua y tierra.
Bronce.
4" de alto.



Ensayo musical.
Técnica mixta.
24" x 30".

OVIEDO: radiografía de un productor pictórico completo

Por Luis Pérez Casanovas



OVIEDO: radiografía de un productor pictórico completo

Por Luis Pérez Casanovas

Frente a una de sus obras, el lector del objeto no podría identificar, de inmediato, qué ha querido decir el artista. Sin embargo, al penetrar los colores, los fragmentos de una realidad que se recompensa en su denuncia, de unas líneas que guardan celosamente el don del trazado y la creatividad, el lector va encontrando, poco a poco —o rápido, si se actúa con el aceleramiento de la emoción— la selva en donde se mueve, actúa, supervive el hombre dominicano. Porque eso es Ramón Oviedo, el artista, el productor pictórico, el reproductor, el pintor del hombre dominicano y su entorno; es decir, su cultura.

Los comienzos de Oviedo en el arte pictórico están emparentados a su propia vida. Después de todo, el pintor nace con ojos escudriñadores, con esos ojos que configuran toda realidad y la convierten en plástica, en conformación de líneas y colores que atraviesan la metáfora y la estacionan como testigo de cargo, o de la historia, o de la totalidad. Hijo de un talentoso grabadista y cartógrafo, Ramón Oviedo se inició bien temprano en el manejo de los lápices y las plumillas, entrando a trabajar en el Instituto Cartográfico Dominicano y, entrando en contacto con el primer exilio español y los ibéricos traídos por Trujillo para ornamentar los murales y carteles de la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre (Roa, Padilla y otros), se abrió a lo que ha sido su talento innato: la pintura y el dibujo. Pero su verdadera entrada al arte la hace en 1963, cuando empezó a visitar el estudio de José Cestero, en la Arzobispo Meriño con Vicente Celestino Duarte y

conocer allí a Rafael Olivo, Efraim Castillo y José Ramírez Conde —pintor fallecido hace sólo unos meses, en esta ciudad—, quienes junto al propio Cestero, le muestran la amplitud de una plástica que él desconocía. La unión del mundo del arte y la imaginación de Oviedo, anexadas a una praxis cuya evolución ha marcado verdaderas improntas en el arte dominicano, otorgó e insertó en el propio artista deslumbramientos interiores que lo han llevado a ser, sin ninguna duda, el más completo productor pictórico de República Dominicana.

Pero de nada valdría la junta, el contacto con gente que hace práctica en la especificidad estética si, antes, no dispone de ese sagrado recurso de la autodisciplina y el desear evolucionar de acuerdo al propio ritmo de su imaginación, o —dicho en otras palabras— de su discurso creativo.

De ahí, que Oviedo, paso a paso, en una carrera que ya lleva veinticinco años de labor ininterrumpida, figure en casi todos los museos y galerías del mundo en donde están colocados objetos de los más grandes productores pictóricos del continente —o subcontinente, para referirnos a Latinoamérica— y que los coleccionistas dominicanos se peleen la posesión de sus obras.

Pero sería interesante el ir hasta el hombre para, así, conocer mejor al artista, al productor cultural cuya plástica no se regodea en esa premisa antojadiza de la complacencia, sino en la callada —y a veces violenta— denuncia sobre las amarguras y desdenes del ser nacional. He aquí al hombre, cuya voz, aparentemente apagada, como destellada por esos versos *lunfardos* de la era gardeliana, sale con la discontinuidad de una energía que se programa a través de la luz y de las sombras.

*LPC: Maestro,
¿ese nace pintor?*

RO: Podría ser y no ser. Podría ser si la habilidad innata, programada por esos revoltosos genes, lleva al heredero del talento a saber disponer de él, programándolo, haciéndolo obediente y, sobre todo, siguiendo el camino de la disciplina. La otra alternativa hay que situarla en el heredero de un poco de talento que, por disposiciones de una sociedad que no trata a todos sus hijos por igual, tiene las facilidades de organizarse a través de una escuela. Porque, y esto es muy importante, la organización, la estrategia del lanzarse uno mismo como proyecto, es lo que hace la diferencia entre el ser pintor y el no serlo.

*LPC: Se ha hablado
mucho, maestro,
de las influencias.
¿Cuál ha sido el
productor cultural
que más influencia
ha ejercido en
usted?*

RO: En mí y quizás en todos los artistas del 1920 hacia acá, Picasso ha sido el gran influenciador. Ese peso, esa visión de reproducción de sólo lo que verdaderamente *es de la historia, ese infatigable* talento de practicar a todas horas y todos los días, dejaron una estela, una huella demasiado profunda en el presente siglo. Tal vez Miguel Angel, si su época hubiese gozado de la comunicación electrónica de la nuestra, o Leonardo, hubiesen podido impregnar el arte de sus tiempos de la misma vigorosa impronta con que Picasso la ha impregnado en nuestro siglo. Después de todo, ¿qué mejor maestro ha-

bría podido tener, sobre todo viniendo yo del autodidactismo, que el grandioso Picasso? Muchos artistas nacionales —y también extranjeros— recibieron grandes influencias de Picasso y, por temor, las abandonaron, refugiándose en discursos modales que pasan rápido sin dejar descendencias. La influencia de Picasso en mí se alejó sola, sin yo desear nunca que se marchase, pero colocando mi obra con el conocimiento de que la figura nunca puede abandonar del todo la fragmentación. Pero también he recibido influencias de Bacon, de Van Gogh, de Gauguin y de la escuela mexicana, comenzada con Diego Rivera. El estilo, sin embargo, no debe devenir en una camisa de fuerza, en una premisa a rajatablas que sitúa los discursos creativos debajo de los formatos o de las modas. Mientras más amplio el talento, las condiciones innatas, menor riesgo tiene el productor plástico de caer en la trampa del esquema.

LPC: ¿Pinta usted, por encargo?

RO: Dos o tres veces lo he hecho. Pero hace tiempo que no lo practico. El encargo ha sido una constante en la historia de los fenómenos estéticos. Bach escribía música por encargo y Velázquez lo hacía, también, al pintar. La diferencia entre el discurso estético de ayer y el de hoy, consiste en que el productor cultural trabajaba como artesano, en donde —y en muy raras oportunidades— se apelaba a la metáfora visual para trascender la propia realidad y analogizarla. Hoy el arte habita una situación más lúdica, más a tono con su propia razón de ser. Pero no se puede condenar la pintura o el trabajo cultural por encargo, como una actividad desprovista de rigor estético; al contrario, muchos de los objetos estéticos de hoy han sido elaborados por encargo y esta sola noción no les quita mérito de trascender en un espacio/tiempo tan ávido de ellos.

LPC: ¿Cuáles son sus planes para el corto plazo?

RO: En el cortísimo plazo está la retrospectiva de mi obra, a la cual —y como proyecto— se le ha dado el nombre de “OVIEDO 25 AÑOS: Trascendencia Visual de una Historia” y la elabora un comité que preside Efraim Castillo y que integran la crítica Jeannette Miller, Héctor Di Carlo, Juan María Dorrejo, Arnulfo Soto, Orlando Menicucci, Ranier Sebelén, Danilo Soto, Osvaldo Lendeborg, Ignacio Nova y, como integrantes de honor, doña María Ugarte, doña Rosita Meléndez y Lic. Porfirio Herrera, director de la Galería de Arte Moderno de la República Dominicana.

LPC: ¿Cuándo se montará la retrospectiva?

RO: La fecha está situada para el 22 de septiembre y se extenderá por todo un mes.

LPC: ¿Cuántos objetos producidos por usted se exhibirán?

RO: Aspiramos a un setenta y cinco por ciento de mi producción. Hay integrantes del comité que consideran que se requeriría un espacio físico que duplique todos los pisos de la GAM, atendiendo esos juicios a mi obra muralística que, como usted sabrá, abarca producciones enormes.

LPC: *El mural suyo, Mamamérica, que se exhibe en el edificio de la OEA, en Washington, ¿será traído al país para exhibirse en la retrospectiva? Le hago esta pregunta en virtud de que ese mural es conocido por muy poco público del país.*

LPC: *Se habla de que usted ha firmado un contrato con un coleccionista, comprometiéndose a sólo producir para él. ¿Es cierto?*

LPC: *Maestro, ¿le puedo hacer una petición?*

LPC: *Manténgame las puertas de su estudio abiertas para otra entrevista. ¿De acuerdo?*

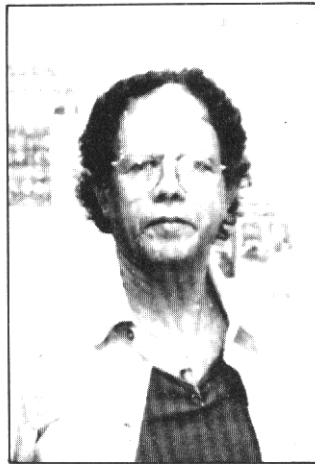
RO: A través del embajador dominicano en la OEA, el doctor Eladio Knipping Victoria y del embajador dominicano en Washington, don Eduardo León Asencio, hemos encaminado diligencias al respecto. Estamos a la espera de si se podrá o no traer al país.

Es cierto. Y si usted escudriña en la historia del arte del Siglo XX, se dará cuenta de que muchos de los grandes productores estéticos del siglo también lo hicieron. Y si no lo hicieron llegaron a acuerdos verbales al respecto. A través de ese contrato yo puedo trabajar sin la presión de un *marchant-d'art*, demandante —para atender su mercado— de objetos aún sin terminar. Mi contrato me exime de esta presión y, también, me libera del molesto condicionante del tema. Al dueño —o a algunos— de una galería de arte sólo le interesa que la obra se venda y obtener beneficios. La persona con la que firmé el contrato jamás me ha exigido un tema, ni unas dimensiones, ni un color. Mi contrato es libre, ventajoso para el país y para mí y, más aún, vehiculador de una serie de conexiones con el alto mundo del arte internacional que, más adelante, abarcará a otros productores nacionales.

RO: ¡Claro!

RO: ¡De acuerdo!

Síntesis
biográfica
de
Ramón
Oviedo



Síntesis biográfica de Ramón Oviedo

Ramón Oviedo nació el 7 de febrero de 1927 en la ciudad de Barahona, República Dominicana. Se inició como fotograbador y cartógrafo, especialidades que estudió en la Zona del Canal, Panamá, en una escuela norteamericana. Su primera exposición fue en la Colectiva 1964, en Santo Domingo, junto a numerosos jóvenes que hoy son maduros.

Sus exposiciones individuales se desmontan así:

- 1966: Galería Andrés, Santo Domingo.
- 1974: Casa de Teatro, Santo Domingo.
- 1977: Gran Retrospectiva en la Galería de Arte Moderno como homenaje a su trayectoria. Muestra de 265 objetos que mezcla dibujos, óleos, guaches, y otros experimentos.
- 1978: Galería de Arte Moderno, Santo Domingo.
- 1982: Meeting Point Art Center, de la ciudad de Miami.
- 1983: Altos de Chavón, La Romana, R.D.
- 1984: Museo Metropolitano de Panamá, el cual adquirió una de sus producciones pictóricas.
- 1985: Galería de Arte Nader. Desarrolla lo que Mora Serrano ha llamado “La ciguapa antes y después de Ramón Oviedo”, para significar la trascendencia del abordamiento de esta temática sincrética.

Exposiciones colectivas de Ramón Oviedo. Honores alcanzados

- 1964: Galería ubicada en el sótano del legendario Edificio Baquero de Santo Domingo. Participación de los artistas jóvenes.

- 1965: Gana el primer premio concurso obras sobre la Revolución de Abril.
- 1969: Primer Premio concurso E. León Jimenes, C. por A.
- 1970: Primer Premio Pintura concurso E. León Jimenes, C. por A.
- 1974: Gana Primer Gran Premio de Honor en la Bial de Artes Plásticas del país.
- 1977: Coloca uno de sus lienzos —por adquisición— en la Galería de Arte Contemporáneo de Washington, EE.UU.A.
- Participa en la Exposición Homenaje a la Pintura Latinoamericana en San Salvador.
- 1978: Participa como invitado especial en el Homenaje a Joan Miró al cumplir 85 años. Palma de Mallorca, España.
- El Almanaque Mundial lo coloca como el más cimero de los productores pictóricos del país.
- 1980: Participa en la 2da. Bial Iberoamericana de Arte, invitado por el Instituto Cultural Domecq.
- 1981: Participa, por invitación especial, en el Festival de Cannes, Francia. Es invitado a la subasta de obras en la Asociación Latinoamericana para los Derechos Humanos, en Nicaragua. Participa en la Gran Subasta *The Auction of the Century*, Miami.
- 1982: Es inaugurado un mural suyo en el Edificio de la OEA, Wa., E.U.A.
- 1983: Invitado, junto a nueve dominicanos más, al Concurso del Ayuntamiento de Madrid, España, con motivo de los preparativos para la celebración del 5to. Centenario del Descubrimiento de América.
- 1984: Participa —como invitado— en la Bial de La Habana, Cuba.
- Recibe la Paleta de Honor de la Galería de Arte Arawak, galardón instituido por esta galería al artista de mayor proyección del año.
 - El moderno edificio del Banco Central de la República Dominicana inaugura un mural suyo.
 - El Museo Nacional de Nicaragua le solicita una obra suya para ser exhibida permanentemente junto a obras de los mejores pintores, escultores, grabadistas y grafistas de toda Latinoamérica.
- 1985: Como trabajo de tesis, es lanzada la monografía “Oviedo Transparencia de la imagen”, escrita por Hamlet Rubio.
- 1986: Exposición individual “Oviedo Urgente: 300,000 kms/seg.”, en el Voluntariado del Museo de las Casas Reales, Casa de Bastidas.
- 1987: Se presenta al público el mural “Sinfonía Tropical”, realizado para el Banco Hipotecario Dominicano.
- Se presenta al público, también un mural para el Banco del Comercio Dominicano.
 - Es seleccionado para ilustrar el libro “De Tierra Morena Vengo, Imágenes del Hombre Dominicano”, con textos de los poetas Manuel Rueda y Ramón Francisco y fotografías de Wifredo García.
 - Presentación del mural “Eterna lucha” en las oficinas del coleccionista Isaac Lif.

Efraim Castillo

OVIEDO 25 YEARS:
The visual transcendence
of a history

Prologue : Arnulfo Soto
Interview: Luis Pérez Casanovas

Prologue

A retrospective exhibit tells of dissimilar habits, forms and esthetics; lays bare the plastic history of a painter, in the social and human contexts. It is a daring insurrectional manifestation of a serious artist and of the fine, sorrowful and bitter preoccupation which has imbued his spirit with the infinite urge to reveal his truths and “raison d’etre”: an existence stigmatized and lacerated by the recurring pain of life itself, the wearisome way which is the destiny of all sensitive souls.

Does Oviedo manage to escape this elusive and arduous fate, the vital parameter of his reason for living? Decidedly not! He is ensnared in a complex structure of life which grasps his hand and his soul, leading him on to exhaustion. A spirit lacerated by old and new wounds, some healed, others, a painfully exacerbating challenge when he has fallen, his Calvary of firm faith and stoicism, for that is Oviedo: A fundamental believer in his Heaven and in his God; his religion being that of filling the world with Art. An art with the sour taste of sweaty labors and the bitter mark of disappointments. A host anxious to offer the best, with the humility of one who gives his all and the gallant daring of one who in return wants it all.

Man, the cornerstone of the paintings of our artist, is his only motif, his everyday theme, his unfathomable model, treated and dissected psychically, or esoterically modeled, he of the most common habits, but it is always Man.

A litany, a lamenting chorus, a frieze of difficult truths, the flaming color of fire, humble gray, simple and sober, the pure line of a black lock of hair, a deep stain containing every conceivable shade: This is the painting of Oviedo. A drum roll presaging the disintegration of the heavens, finely tuned notes announcing love and beauty, the frightened presence which shows fear, hopelessness, human misery: This is the painting of Oviedo.

A violator of all conceived form, a shapeless mound of visible viscera, a deep labyrinth bordering on dementia, the long-lasting pain of the populace, the daily habit of its people: This is the painting of Oviedo.

Turbulent psychological undercurrents, trials and tribulations of the soul, a confused labyrinth in the deepest recesses of the spirit: This is also the painting of Oviedo.

A frugal repast of cheerless color and line, the blazing sun which sears to the bone, a prolific song of fine melodies, resonating through time: This is the painting of Oviedo.

The paintings of Oviedo embody the passage of time in which the social and political characteristics of our convulsed history are not narrated with the chronological criterion of a didactic orientation, but rather as an authentic denunciation of the behaviour of man in his context. It presents his attitude militantly and humanly separating and picturing them without cowardly excuses, as what they are: Victims and victimizers, with the most ethical reason of his sense of morality.

Twenty-five years of painting, of pure artistic labor of the most delicate professional virtue, represent the most important process in his life, even more so, the nourishing and passionate source of his existence. The growing quality of his creative faculties has been an arduous paean to self-improvement and success. As his autocritical sense matures, he has turned his initial artistry and emotional expression of authentic feeling into conceptual speculation, where the master hand of the old and expert painter blossoms as the wise monitor of all desire and the catalyst of all his faculties. He is now the old master of the atelier; he is now the grand virtuoso of materials, color and line; he is now privy to all professional secrets and continues to be the authentic and fresh painter, that young artist who armed himself with colors and brushes twenty-five years ago to win the most beautiful of battles, the battle of the soul, love and beauty.

An adventure which was shaped by the highs, the lows, a thousand defeats which sharpened him as an artist and a painter.

So many ways traveled to reach one destination. Ignominies, falsehood, hidden pitfalls; nothing could make his tempered fighting spirit falter. Nothing could stop him from clearing a path of pure creative truth, and, alike the poet, he was covered by the dust of all roads.

Profound life experiences filled his struggle and his desires. An ambitious project carried out step by step in the calm manner of one who awaits his destiny, patiently, but on guard. A destiny molded blow by blow, face to face, by vicissitudes, with the profound pain of life and the mad hope of the future.

Dreams violated by despair, by the bitter anguish of living and dying a little each day with each fantasy, being born each night with the struggle on his mind.

To paint, painting, painter, isn't this the same as saying Oviedo?

The magic symbol of good painting, Ramón Oviedo announces his art in major chords, with respect and the full conviction that this plastic discourse is in vigorous language, clear, precise, harmonic and beautiful. That is why our artist defends his work, discusses his criteria, believes that he knows that he knows nothing, a fundamental value of knowledge. Oviedo, the end point of a destiny, his destiny: Great Painting!

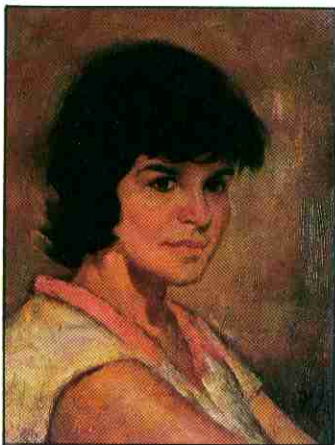
Ramón Oviedo is already an important piece of our art history. A great artist, a stellar national figure, with an unquestionable universal destiny. His work, which we present here today, is formidable; a response to any doubt. Congratulations, national master, congratulations, Latin American master, congratulations, master in any of the four corners of the world.

Arnulfo Soto

OVIEDO 25 YEARS: The visual transcendency of a history

1. Introduction

The arrival of the 25th year of work —regardless of the specific activity practice— could be inserted, in a central capitalist country, or in any socialist European country as a normal cycle of human sociological evolution. Hundreds of workers in Detroit, or in Leningrad, are assiduously pensioned off because they have reached retirement age. In the same manner, the Japanese established 55 years of age as a biological limit, an age at which (in peripheral countries) the possibility of changing employment or the risk of being fired without notice still exists.



25 years of continuous work, then, is a time span that should be taken apart, for the purpose of submitting it to analysis, piece by piece and from moment to moment, particularizing the sphere of activity and, once inside the reproduced concrete social aspect, survey the market and its vectors, thus determining the natural difficulties, the natural egotism of the third-world scene, and above all, how and why cultural toil—the framework of these uninterrupted 25 years—easily turns into frustration or a heroic task.

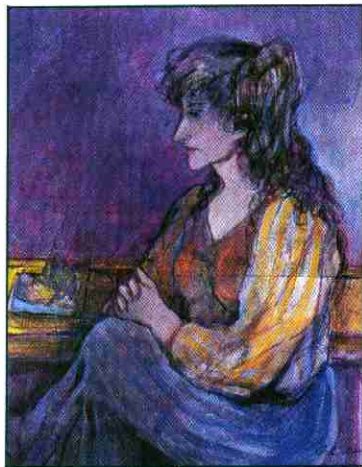
Most of those participating in cultural activities in the Dominican Republic, in the sphere of plastic arts (pictorial, sculptural and others), have had to divide—in order to support themselves physically and intellectually— their occupation, combining esthetic discourse with such dissimilar tasks as, for instance, tailoring, political activism, the reproduction of film advertising posters and commercial art. That is to say, that being a *cultural producer* in peripheral countries, is not the same as being one in a central country. And it

is not necessary to relate here how heroism is a special component for activists of *esthetic discourse* in the *third world*, nor, much less, the tremendous sacrifice it represents for the practitioners of that activity. The concrete equation is lodged in everyday life, from which, as the fragment to be reproduced, all transferrable essence and its resistance is extracted, which, in the long run, will become the true *cultural objects* resulting from shared activities. In peripheral countries immediate circumstances is part of the dynamics of production, but is the structural aspect of society — as an everyday fact of life as well as a source of uncertainty— which moves the imagination, which conditions the new direction, which makes 25 years of work possible, even when esthetics have to live side by side with the utilitarian or the ludicrous with alienation.

Of course, from 1963 to 1988, the country has been shaken by tremendous *moments* or *junctures* which, neither esthetically nor in the utilitarian aspect, have been an extractive sources any way for national *social production*. The traumatizing aspects of the violent death of Trujillo were not collected as really impacting phenomena after the disappearance of the dictator himself. A period of twenty-six months (the coup d'etat against Bosch) had to elapse before feelings began to emerge that the country could not be the same, the trauma materializing with the civil/military uprising of April 1965 and, with the tragicomic hyperbole of the North American military intervention of those months and that year. Then, all those moments —or junctures— could not escape *cultural production*, serving not only as a reference but also as *true subject material* to workers whose production was fed by rootless and confused everyday life. Ramón Oviedo, who is in his 25th years as a *pictorial producer*, has been a faithful witness of the profound “*maremagnum*” of structure and juncture of Dominican esthetic discourse “*post/Trujillo/mortem.*”

2. Oviedo: The fissure in symbiosis

The straight line, unstartling, which originates with the forerunners (Alejandro Bonilla, Luis Desangles, Leopoldo Navarro, Abelardo Rodríguez Urdaneta) and, then, with those who left a mark on their students (Celeste Woss y Gil and Enrique García-Godoy) and which is alchemized —to produce a dramatic evolution— by the arrival in the country of José Gausachs, José Vela Zanetti, José Fulop, Mounia L. André and Manolo Pascual, who through teaching and practice laid the essence of the foundation for a true symbiosis, which remained unbroken until the beginnings of the 1960-1970 decade.



That is, one cannot say that the great influence toward the academic aspect which Celeste Woss y Gil gave her students (Delia Weber, Gilberto Fernández Díez, among others) represents a break nor, much less, a new path toward the reproduction of a concrete social reality and, further, toward the linking of cultural production with the whole. The Spanish masters (for we must call them that), however, traveled a distance which, in view of the lack of a plastic tradition with roots in the evolution of the national artistic environment, no one had even initiated. Between those beginnings in the decade of the 40's and the graduation of the first students of the National Academy of Arts, Dominican plastic arts acquire a sense of reality, though the

existence of a receptive market, and, above all, buyers —had yet to evolve.

120 It was the second generation —of graduates, of course— which gave the production direction,

despite the fact that already Gilberto Hernández Ortega— a prominent and worthy figure of the first lessons and, subsequently, the transmitter or enriched vector of successive generations of students— had made every effort, within an esthetic discourse which continues to be unforgettable, to attach a *correlation* between what he had learned academically and the artificial environments (both petrified or folkloric, and evolving), syntesizing in painting a new sprout and, therefore, a vigorous jolt —without a break— to what had been a past without a clear esthetic outline of Dominican art.

Jaime Colson had already been an exception and, of course, Dario Suro, who on the basis of an eminently indigenous style surpasses, in his time, the boundaries of a truly critical research, but which, sooner or later, would be recognized as a clear and definite attempt to insert within the national plastic arts what was already a school —since the end of the 30's in Mexico. As usual, this belated, as well as ample, style to be developed, took hold in the country with its digressive charge. But also Yoryi Morel, reproducer of the stationary, of what is petrified as culture, of *folklore*, must be set apart —especially with regard to his *objects* produced between the end of the 30's and those of the 40's and even many of those he produced up to the end of the 50's —not because he possessed a profuse palette, but because he represents one of the few national producers of paintings who made a living from his occupation. A “naïf” without really realizing it, Morel was the first producer of art who saw in the scenery and, more so, in the man inhabiting it, a subject to be reproduced and, therefore, he came closer than all of the others to that which moves within the totality. Federico Izquierdo and Máximo Grullón represent this same style in which *the value of the object* —as Hauser notes— inserts itself in the work of art¹ not to subordinate one's creation, but to give plastic discourse a complacent role or, reading farther below the surface, a view that the reproduction was as close as possible to a desirable, “*bangable*” and alienable reality. However, all judgement of this esthetic style must start with our lack of a plastic tradition and that the uncontrollable aspects of the work must rest —rather than be inserted— on Hauser's enunciation regarding the enhancement of *skills beyond* (one's own) ability, *the fundamental feature of the concept of genius*² and which provides the cultural product, not only with its specificity, but also with its obligatory lack of continuity. There lies, then, the value, as is, of fragments and their implication as an esthetic style —and therefore social style— in the *mode of production* and its modifications. Even toward the end of the 50's, the producer of painting was not a part of intellectuality nor of the national *intelligentsia*. It was, therefore, impossible to establish a *social category* to contain an art without a market. The phenomenon occurred well into the 60's when the country's high percentage of illiteracy receded somewhat and when the pressure of an expanding consumer market learned that the *artistic object*, besides having a qualitative value, also was a store of *quantitative value*.

The most noteworthy exponents of the national esthetic symbiosis, *specifically in painting*, were Eligio Pichardo and Paul Giudicelli, the former carrying out extraordinary feats in the second half of the 50's and the latter at the beginning of the following decade (1960-70). Even though he does not break out of the traditional mold, Pichardo assumes the responsibility —for the country— of taking the essences of the syncretic/symbiotic from Lam in Cuba, and transcends —almost violently, but without fracturing— the painting establishment, hardly 15 years old (the National Academy of Arts had been created by Trujillo in 1942). Giudicelli transcending all languages, uncompromisingly vulnerates all that had gone before —as did Pichardo— but giving his objects the tremendous force of a philosophical style. While Pichardo —who would later fall under the influence of Bacon— was interested in the digressions of populist daily life, Giudicelli did it by going toward a particular entrophy (chaos) which aggravated him: the miseries of our history. Thus, Giudicelli, in his too short existence as a painter, understood that there was a long stretch of ciphers hidden in the savage Dominican history. When Ramón Oviedo became interested in the plastic arts (1963), the scene, then, had yet to be defined. The voyage had only lasted 21 years, a coming of age at a time which was sufficiently

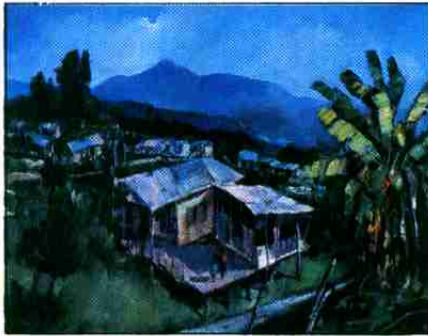
1. HAUSER, Arnold: “Historia Social de la Literatura y el Arte”. Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid, 1962. Tomo I, p. 335.

2. Ibid., p. 335.

dense in social junctures, but as yet immature in the vertebration of a national esthetical structure for a specimen that was born with *human social production* itself (Altamira, Cro Magnon and other niches). On that date the country already has an establishment, not only of masters, but of the first graduates of ENBA (National Academy of Arts) (Hernández Ortega, Clara Ledesma, Marianela Jiménez and others –Darío Suro must, as Manuel Valleperes points out, be linked to *the most effective bequest of García Godoy*³, and with those of the second graduating class (Noemí Mella, Silvano Lora, Eligio Pichardo, Domingo Liz, Pipe Faxas, Peña Defilló, Paul Giudicelli, Mariano Eckert and others). It would be necessary to point out that the students at ENBA in 1961 –the year Trujillo is killed– established links with their professors which not only transcend the very academy, but also attain friendship. Among the professors who practiced this approach were Hernández Ortega, Jaime Colson and Paul Giudicelli. The art academics in the interior of the country would require a whole essay in order to explain those bonds of friendship extended by de Moya, Izquierdo, Morel and Grullón, in the Cibao. The year 1963, whose events resulted from the death of Trujillo, marks a *fissure* in the circumscribed spectrum of the course of Dominican esthetic activity. On the one hand, the seven-month government of Juan Bosch, represents a scheme of political composition never before seen in the country, and on the other, the coup-d'état against that experiment inserts a deep frustration, not only among the young *intelligentsia*, but among *the semi-damned generation of the 60's*, to which Ramón Oviedo belongs, not biologically, but by formation. That *fissure*, like a wound to the *status quo*, conditions a counterculture which attacks the whole *establishment* and its cultural supports: theatre, writing, painting and sculpture and, overcoming the enormous frustration of the second North American intervention, which took the side of those who were against the Bosch government, emerges almost monolithically to form, between 1965-75, a solid barrier with a loud voice to face the always veiled possibility of a new government resulting from a takeover by force. Oviedo was a participant in all those *moments* and that is why, as the wielder of an active brush of committed denunciation, he confronted those who were commercializing cultural products, positioning themselves as the *stars* of the emerging classes.

3. An Oviedo opening up a path for himself despite the obstacles

No producer of *pictoric objects* in the Dominican Republic has been as mistreated as has Ramón Oviedo. And this mistreatment, of a purely ideological essence, has taken numerous forms: The discrediting of his influences; the initial rejection of the merchants of his products; being overlooked in newspaper articles; social segregation from cliques; and others.



But, what were the reasons for that mistreatment which the quality of his objects, in the long run, overcame?

As far as is known, the real causes –which pertain to the materialistic problems which comprise social contradictions and their confrontations –have been stated every so often, but never in all their detail:

- a) The bare reproduction of the skeleton of concrete Dominican social reality;
- b) Oviedo's militant position, before, during and after the Revolution of April 1965;
- c) The autodidactical formation of the artist;
- d) His not falling in line with the production of pictorial objects of the complacent and decorative type; and

3. VALLEPERES, Manuel: "El Arte de Nuestro Tiempo". Colección Pensamiento Dominicano, Librería Dominicana. Ciudad Trujillo, 1957, p. 139.

- e) The reproduction of a myo/kinetic image, insofar as it is analytical and contextual, beyond petrification.

4. Regarding the reproduction of concrete social aspects in the pictorial objects of Ramón Oviedo

Definitely, Oviedo has not been the first —nor will he be the last Dominican plastic artist— to introduce the elements which make up the results of the social relationships of production in the country. Silvano Lora, before, and Ramírez Conde, concurrently, exposed these realities in pictorial objects which are easy to place. But Oviedo has been the only one who set a constant of reflecting concrete social reality in his production. This constant, of course, has



not *paramitized* the production of the artist, though many bourgeois journalists have classified as a Picasso-like *pattern* the density of the totality reproduced in his work. Of course, between the totality reproduced by Picasso in *Guernica*, in which individuality disappears to give way to a concrete universality, and, for example, Oviedo's concept, apart from the dream-like aspects of the 24th of April mural, not only is it easy to detect the *pattern* which is what pictorial producers related to social reality have in common, but

something else: Reproduction as an irritating way of shouting in ears that close themselves to history. Because if painting is a job, if it is one of the tasks involved —even in peripheral countries— in the division of labor, the most logical, acceptable thing, is that *this process between man and nature* attain points of contact and association, especially if the references are directed toward the same forms of struggle.

Besides, it would be interesting if someone could name one —just one— of our pictorial workers who is free from all types of influences.

In this respect, it would be a good idea for the reader to read for himself Oviedo's own opinion regarding his influences in an interview granted to reporter Luis Pérez Casanovas and which is inserted in this same catalogue.

5. Regarding Oviedo's militant position during and after April 1965

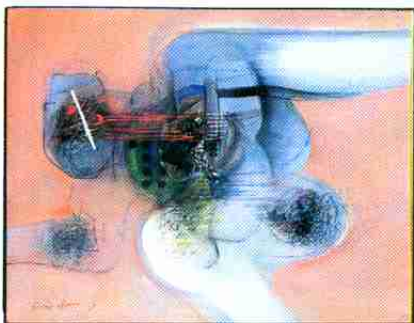
April 1965 cannot be left out of any mimetic reduction in the Dominican Republic if, by context or chronologically, the representation touches upon that historical stage. Of course, *obviation* may exist when the production, lodged within the context of the *juncture of an armed conflict*, inscribes itself in a certain *dilettantism*, abstracted from surroundings and, unto itself, from the environment, the obviating producer submerging himself in the *law of denial of denials*. But no pictorial producer who felt and who feels for the country could remove himself from that very significant juncture.

Even though the two years prior to April 1966 ('63 and '64, which is when he participates for the first time in a collective exhibit —in the basement of the *Baquero Building*, where he presents three portraits; the portrait constituted his only pictorial memory, as well as a landscape with a human figure; One was mine, a self-portrait and one by the illustrator Thimo Pimentel—) produced in Oviedo an urge to cultivate himself, the fruits of that search settle upon a certain theoretical knowledge very close to existentialism and the thesis about a *consciousness of image which is a degraded conscienceness of being*.

So, it was that juncture of armed conflict which, in the end, resulted in the pictorial producer

finding before him the *totality* to be reproduced, even when he had directed his steps, before '65, toward the *common place topologically expressed*.

Many scholars and historians have placed Oviedo, erroneously, in the 60's *Generation*, a group composed of mimetic producers born, mainly, between 1937 and 1942 and which had as its visible head the pictorial production of Ramírez Conde. But Oviedo is not a graduate of that semi-dammed generation, to which José Cestero and Rafael Olivo (Fello), as pictoric producers, also belong, and which Norberto Santana also approached. Oviedo certainly could belong



to the 60's *Generation* in a practical sense, though that generation began its cultural production between 1959 and 1960; that is, some two years before the death of Trujillo. However Oviedo, like Pedro Mir, Incháustegui Cabral, Hernández Franco and other great Dominican mimetic producers, is walking alone until 1963, which is the year he discovers the *atelier* of Cestero and, together with him and the other visitors to that *atelier* (Miguel Alfonseca, Jacques Viaux, Juan José Ayuso, Rafael Olivo, Efraim Castillo, Avilés Blonda, Marcio Veloz Maggiolo, José Ramírez

Conde, Silvano Lora, Jeannette Miller, Héctor Dotel Matos and, the still very young, Norberto James, Pedro Caro, César Pina Toribio, Roberto Marte and others) one of the most extraordinary intellectual cliques in many years is formed. That is to say, almost all the cultural producers who were involved in the revolutionary artistic movement "*Arte y Liberación*" (Art and Liberation) became, from one moment to the next, the advisor of a man already mature (almost forty years of age) who reproduced with the highest degree of fidelity and the most extraordinary speed all that which his eyes saw and which, better still, his mind memorized. The passage from *pure appearance* to the search for that which Picasso embebed in *aspects of reality* was not a simple operation for Oviedo, a reproducer, not of art as an *anthropological experiment*, but as a result of a *high degree of everyday experience*. This step, very difficult due to the lack of esthetic theory and practice which he needed to have within him, resulted in an agglomeration of influences which began with the immediate context: José Luis Cuevas filtered through Cestero; Picasso sifted by Ramírez Conde, and the innovation of the modern collage by Silvano Lora. However, that extraordinary myo-kinetic condition, Oviedo's wonderful ability to assimilate reflexes and reflections, made him keep only the influence which, in the long run, would not only be the most profitable for his pictorial conduct and humanism, but for the future application of his productions: Picasso.

6. Oviedo's autodidactic formation

Oviedo, though it is true that he remained "free" from an education which would have connected him to the formative mainstream, set a course in which the constant work of reproducing his daily life (based, before the encounter in Cestero's studio, on mere publicity) prepared him in a practice very close to his present occupation. Thus, Oviedo learned to fragment—as in cubism—before understanding the historic value of that exercise and he even dared to spread across his canvas the possible esthetic emotion of his visual language, just because *he thought it was all right*. Oviedo was an instinct, a pure instinct at that stage, in search of a reflection hunting for a metamorphosis that he *knew* would soon arrive, in due course. And even though his cultural formation was the result of an environment adjusted to the very specific realities of urban surroundings (Gardel, "El Trocadero", José Trujillo Valdez St., Mella Ave.), this *practice* opened to him, together with his talent, a view of everyday life which he absorbed to reproduce it like no one else, giving it an outlook of *urban totality*, which in

the short history of Dominican plastic arts, only Ramírez Conde *signified in cultural objects*. Oviedo himself, on a tape recording of his voice for the *Voice Archives of the Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD)*, expresses that it was through *force of practice that he became a painter* and that, contrary to what many think, *one is not born a painter, but only with the talent**. Oviedo's words would fit admirably to the old schemes predating the founding, on the part of Leonardo da Vinci, of the first art academy, which was established —almost together with that of Bertoldo— during Da Vinci's prolonged sojourn in Milan (between 1483 and 1499, though it is almost certain that it was before 1492)⁴ by virtue of the fact that the disintegration of Christian culture had already provided —as Hausser notes— *the idea of the productivity of the spirit, and with it intellectual property*⁵ giving way to the concept of genius and disestablishing, therefore, the condition of anonymity of the *cultural producer*. But to uproot an expression is much easier than to do so to a concept, if the former supports a style in which empiricism has conditioned the idea and, even more so, initial practice. That is why Oviedo has moved, not with that *inferiority complex* which characterizes many autodidacts, but with the absolute freedom given him by his ability and the accomplishments granted by the occupation. Away from the rigors imposed in the country by an academy which was twenty-one years old when he started off in pictorial production (shared with the direction of advertising art), Oviedo had worked with numerous Spanish portrait painters who were engaged by the executors of the Peace Fair and, in his own words, *they represented in those eighteen months*



of working with them, day and night, not an academy, but something more. But the occupation of illustrator (which was a clear characteristic of *his* artistic creations)⁶ was inherited by Oviedo from his father who was commissioned —as a routine task— to draw perspectives, which made the artist a sought-after commercial artist when he was barely eighteen years old (1944). This might be the balance that separates *the primitive* from *conventional learning*, but it also sets up the barrier between the *administration of a real talent* and a simple artistic impulse

which is *academized* and divested of its purity. *At this point, it seems worthwhile to ask the question: Are all the graduates of ENBA artists enough, solely for having graduated from the academy?* And another could be structured: *Haven't many graduates of ENBA spoiled their real and unlimited, pure, artistic impulses after assimilating theories which, for the authentic administration of those talents, have turned out to be useless?* Before Leonardo, no cultural producer had more academic training than that provided at the workshop where he had developed. Thus, in art, the academy is a very special concept and, therefore, one which must be handled, also, very specially. The Middle ages and the Renaissance are separated not only by a tight chronology of events, but also by *methods of production*, which changed considerably upon the disappearance of anonymity. The drawing, the sketch during the Renaissance, became important not as an artistic form, but also as a document and as evidence of the artistic creative process, says Hauser⁷, which establishes an occupational, individual responsibili-

*) Those interested, may listen to Oviedo's words at the Voice Archives at UASD.

4. MURRAY, Peter y Linda: "Diccionario de arte y de artistas. Instituto Parramon Ediciones, Barcelona, 1978, p. 20 y s.

5. HAÜSSER, Arnold: Op. Gr., pp. 333/34.

6. HAÜSSER, in the work cited, notes that "drawing precisely became the formula for artistic creation in the Renaissance, because it emphasized the significance of the fragmentary, the incomplete, the interminable, which in the end is linked to all artistic creation". Ibid., p. 335.

7. Ibid., p. 335.

ty, of character, and above all, of the extraordinary Renaissance penchant for fragmentation. But isn't it odd that our academy is de-emphasizing drawing, sketching, in favor of chromatization which in the long run—and this may be the heart of the matter—will only give the future officiators more dividends but less enjoyment and evidence of the process of their objects? It is not unusual, then, that Oviedo should have more in common with the students of Jaime Colson (for whom drawing and sketching are fundamental) than with those prepared by other academicians.

7. Oviedo's non-alignment with the reproduction of complacent and decorative pictorial objects

All cultural producers have a responsibility to themselves and to their market. That could be a reason—the responsibility to their market—for the viewpoint of many local pictorial producers regarding the matter of solely representing the *beautiful experience* and the disregard for the true concreteness of reality. That is, the application of a theory of art that operates only for simple appearance or illusion and its links with present cultural *patterns*. Being complacent, then, becomes part of a theory of art as does the design accompanying architecture, of real estate and of the *mosaic*, deactivating an esthetic course which has as an obligation



with respect to a historical symbiosis of tracing a path of survival over the merely epochal. Fashion, and with it *complacency*, will never enter the road that leads to history, like many who organize and operate their production around passing concepts and reproducing only that which, due to fashionable experimentation, *appears* to be beautiful. Oviedo, before, during and after April 1965, clung to a production of just concrete reality, avoiding *complacencies*, and with it, delaying his entry into the world of collectors, who discovered him belatedly, well into the 70's, excepting Andrés Salón

and Jesús Hernández. The majority of the objects produced by Oviedo which are in the collections of *beautiful objects* were commissions which, historically, only have the value of his signature, not of products pertaining to the reproduction of what is historical or, in other words, of national totality. Arnulfo Soto, Jesús Hernández, Andrés Salón, Héctor di Carlo and a few others, are the true possessors of the great treasure of the first pictorial objects produced by Oviedo, though the collection of Carmita and Isaac Lif has taken on an intense and immense search for dispersed production, many of which were not even sold by the artist, but were given as gifts to new and old friends. The gathering started by the Lif couple may turn out to be an extraordinary experience, as it may assemble—in one collection—the difficult uphill road taken by the most complete pictorial producer of the Dominican Republic.

8. Oviedo: The reproduction of a myo-kinetic image, which is analitical and contextual, beyond petrification.

However, the possibility of error is much greater in pre-appearance (Vor-Schein) especially if it takes one—like the forging of a transposition—to the prison of a petrified culture which no one has been able to reproduce beyond its anthropological values. With Oviedo—especially in the approach to the myth of the “ciguapa”—the myo-kinetic perception leads him toward the production of a syncretic totality which flows into full universality, and where there is a merging, together with the symbiotic and the syncretic, of the perceptive categories

in man: Objective reality and conscience as conductors of esthetics, translating an identity, which, as in the case of Wilfredo Lam and Eligio Pichardo (the latter at the end of the 50's) synthesizes not only geography, but multi-ethnicity as well as the notion of population and, with it, a syncretic phenomenon. And it is that among national producers of pictorial and written objects, Oviedo represents a separation which moves as a result of his always growing preoccupation with getting to the bottom of what for others is the mystery of the past and, even more so, of much of our present.

The search for symbiosis and sincretism of our artificial environment has been the compass for



our artist, so the following is not a casual question: Arent' those first objects produced by Oviedo in 1963, and which present certain spells founded on popular myths, the result of an obedience to a discipline which already had sighted the perfectible truth of what was to come in a constant convergence of what is remembered with what has just been learned? Because lacking the philosophical discipline of Paul Giudicelli, the knowledge of art history of Jaime Colson and the innovations of the inventive spirit of Hernández Ortega, Oviedo did not map out the path he is now on. And this phenomenon has not responded to the dominance of reflex over reflection; because there is a lot of reflection in his objects and it is Oviedo's natural intellectual condition that has led him to travel his road and win over *cultural petrification*, and with it

the dismissive dressing up of *folklore* into which many of the pictorial exponents of the country have fallen, and who have been celebrated as exceeding middling values by critics.

In *The Myth of the "Ciguapa"*, for example, Oviedo arrives at a path which serves as a pretext to continue extending himself in the search initiated twenty-five years ago and which, together with the exploration of all his productions about "santería" (belief in spirits) and *the daily life of odd-jobbers* (shoeshiners, street vendors and free peddlers of flowers, birds and complacent decoration), as well as his mural ("*Mamamerica*" which is installed in the OAS building in Washington; *Evolution*, done for the Central Bank of our country and which —as a tremendous saga— narrates the arbitrary behavior of the colonists in a linear language in which visual metaphor is condensed in a new *myo-kinetic cosmos*; *Tropical Symphony*, a minor work, due to its complacency, but which encloses —as a significant whole— the splendor of the *sincretic symbiosis* of a tamed tropics; and others to which it would be necessary to dedicate a greater amount of writing space) and the valuations which, regarding the changing everyday life, he has developed in all production, determined, like a long parenthesis, his philosophizing period (What are we?... Where are we headed?), exploring inside man beyond utopia, and life and death. Thus the question —touching upon the myth of the "ciguapa"— Is the *petrified culture*, or *folklore*, a theme of passionate truth, with sufficiently gravitating aspects which explain, in turn, the development of the whole of the pictorial production or, in a lesser case, to house a transitional period within a career such as that of Ramón Oviedo? Perhaps for another producer of paintings, the "ciguapa" —one single "ciguapa"— would have been sufficient to show attention, or to abandon the theme, or for the endless continuation of same, but not for Oviedo, who, transforming what is petrified to the advantage of plastic arts, links the syncretic to the present fiction and turns it into a new myth, into an enriched culture, in value added to raw material which had remained stationary in time and legend. Everything, as in a *mythic plurality*, like the role of the mutant in Veloz Maggiolo's "*Biografía Difusa de Sombra Castañeda*". Because one cannot hide the fact that Oviedo is from the South: From Barahona, having been brought up in Neyba, a zone rich in petrified culture where the eye of the witch-

doctor conditions part of life, but which makes possible --for a reproducer of the social aspect-- escapes to frontiers where *habitat* and *solipsism* converge in the hyperbole of this language.

So, the *artificial environment*, culture, could be a rhetorical definition that makes this type of reproduction possible. But a label is too fleeting to explain this phenomenon which in literature occurs with García Marquez and, in a more baroque context, with Lezama Lima. Reproduction by perception of *myo-kinetic images* must, as in a *film* script, come from a certain chaos (entropy) and be organized for its fragmentation and synthesis. With his arrival at the concept of a *mutating "ciguapa"*, Oviedo gives free rein --for the first time in his career as a pictorial producer-- to a truly analytical and contextual concept which is quite a way beyond the *petrified culture*.

9. Oviedo: The present course

At the end of 1986 Oviedo opened, at the Musco de las Casas Reales", in the zone behind the old city walls, one of the most important exhibitions of the last few years and, perhaps, in the short history of Dominican plastic arts: The Urgent Oviedo: 300,000 Kms/sec. The importance, or part of it, lay in that, above the obvious commercialization into which the local art market had fallen, the artist dared to return to his preoccupation of fourteen years before: The present Dominican Man, which in 1973 was involved in survival of the political type and, in 1986, of the moral type. This reencounter with his search, turned philosophical through practice, marked a synthesis in which the reproduction of the *social catharsis* opposed either the new myth, or that Schopenhauerian concept of Nirvana, where everything outside it is dismissed as invalid*. Because isn't art, after all, *the particularized reproduction of a specific sub-history which will be linked irreversibly, to the major process, to history*



as a whole? Then, in the recesses, in the daily imprint, in the detours and hiding places of memory, the artist as a discoursing entity --more so if he soaks it in social sensibility-- has no alternative but a reencounter: To look back, to look at the present, and to the future, observing, from the infinite chaos marked by his entropy, not what he likes or doesn't like to hang, but rather what influences social behavior. That is why Oviedo, starting --or continuing-- his *march/search* by paths where, though the approach to the myth (such as that of the "ciguapa") constituted his own exploration of the petrified culture, or the conceptualization of landscapes related to *hyper-realism* brought him close to the *beauty-seekers* market, they never caused him to abandon his primary course, that which palpitated well within him since 1963, that of producing an art whose esthetic

style should bore into the dark recesses which the juncture --as a *neuralgic moment*-- does not allow one to capture, nor see, in everyday life. It is the search that starts with Durkheim and reaches Hauser through Lacombe, Marx and Lukács, where the search gravitates with the oppo-

*) In this respect, Ernst Bloch, in an interview with Michael Lowy ("Para una sociología de los intelectuales revolucionarios - La evolución política de Lukács 1909-1929" - Edited by "Siglo XXI", Mexico, 1978, p. 259) points out that "that function hostile to the world, dissolving the world, is accomplished according to Schopenhauer by the concept of Nirvana; the world isn't real, only Nirvana is real".

sition of the casual to the permanent, of the spontaneous to the esthetic rules. Even more so, the paths taken by Oviedo from: *Who are we? Where are we going?* (which was the *imprint/pattern*, not only in the Dominican cultural production, but also in its market) cannot be labeled as *contractual obligations*, as a product directed at pleasing the market, but rather as the obligatory rest between one adventure and the next or, why not, as catching his breath to confront the opposition.

One would have to rise to the interpretation of the *particular rationality of the social process*, which Hauser borrows from Marx⁸, to explain Oviedo's new searches after 1974, in which year, as a result of health problems, he internalizes his investigations regarding the past, present and future of human beings. Even though national pictorial production had not reached the *boom* of the high prices to which it was submitted by the unusual demand of the new emerging class*, especially during that 1974, there was in the market (It was the juncture of *sugar bappiness* and *petroleum bappiness*) a slight pressure toward said production: Besides the Auffant Art Gallery, there was only the Nader Art Gallery, established around 1970, with the majority of sales taking place without the mediation of the *art dealer*. Hauser notes that *each new buyer raises prices and becomes a victim of a rationality that opposes his authentic interests* (being)... *determined by the impulses of enthusiasm, fear or violence*⁹. Then, Oviedo's new search—those that recommence in 1977, in which year he definitely planned to abandon commercial art in advertising (which happened midway through the next, 1978) to dedicate himself fully to pictorial production—centers, due to the pressure of a market which begins to be directed toward *complacency*, on the abandonment of his philosophic/visual theory of clear and extraordinary humanism, in favor of the search for a fragmentation which, though it pushes him toward chromatic achievement of greater emotional repercussion, it injected him with a notion in which *qualitative values* entered into frank contradiction with the internalization of his style, going toward a production which was baser, more enveloped by *quantitative values*, more in accordance with the *juncture* or *boom*, but without neglecting—as happened with other pictorial producers—the high degree of discipline in his style.

However, while Oviedo started a production almost *tied to the contractual*, other pictorial producers tried to go back over the road he had abandoned. The *abysmal visual construction*, *the signed discourse with multiple meanings* was approached by other pictorial producers incapable of reproducing the most minimal notion of opposition, their objects stopping by mere chance at a *nirvanian sense of esthetics*. The *Mamamerica* mural and other diverse commissioned productions helped Oviedo maintain some sense of his philosophical/visual project, which was enriched by his exhibit *Oviedo: Myth/"Ciguapa"*, at the Nader Art Gallery. With the "ciguapa" myth, Oviedo, in hyperbole, turned to contact *syncretism*. But the treatment by the artist, in its reproduction, wasn't one of "as is", but rather he conditioned it—enriching it beyond the *simple/mutant*—to the convergence of a *past/present/future* in *opposi-*

8. HAUSER, Arnold: "Fundamentos de la Sociología del Arte". Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1975, pp. 82/83.

*) In the last twelve years, the cultural market of the Dominican Republic has grown extraordinarily: There are about nine daily newspapers and one prepared for "full/color" soon, a great bunch of radio stations, seven T.V. channels, cable TV, which give the country a very loud and noisy social megaphone. However, excepting the radio, the other media have not achieved a clear massification of communications, as a result of the limited purchasing power (cost of T.V. sets and of newspapers versus monthly income of the lower socio/economic levels) and the task of combatting illiteracy. But just the expansion of communication and the emergence, not of a solid middle class—which is being extinguished by the crisis—but of the assault of the newly rich who come from the national masses who live in the U.S. and Puerto Rico, plus the quick fortunes obtained through illegal means, has catapulted pictorial production in a quantitative leap, where all sorts mix, but where easily decoded pictorial objects are prevalently favored, especially those where the photocopy theory stands out; that is, the absence of a visual metaphor facilitates the task of decorating.

9. *Ibid.*, p. 83.

tion, and injecting *all the context* to achieve a *pattern* and placing the remainder of the myth —like *bagasse*— within the sociological context (rivalry, love, hate, war, birth). In his next step —about the urgencies of the present era— and retracing the path of humanism, Oviedo, transported canvass and brushes to where urgencies imprison and mutilate man; there were the rush —the great motorized rushes— break brains and sexes. And supported by a chemistry and physics which do not tolerate error, the pictorial producer has dared to send fragments at 300,000 kilometers per second, conceiving, within kinetics, a human being in contact with his own disintegration.

But, was *urgency* a sufficient motive, a theme for reproduction in *synchronic consonance* with the *particularization of that linking sub/history*, or, why not, with the mode which is evocative and awakens emotions and stimuli to action or opposition, as Hauser points out?¹⁰ The *urgency*, led by the hand of galloping electronics, is the great conditioner of modern life. All types of vehicles (trucks, cars, motorcycles, trains, ships, rockets) base their mechanical evolution on speed. It is speed versus stagnation directed to representing the past. And the injection of that speed into the context of a relative quality of life, produces in the user various compensating stimuli. Thus, *speed/urgency* is the shortcut —but also the trap— toward a sub/human manner of existing, the bastion of the senses where man believes he has attained “*supermanship*”, the new myth in consonance with cybernetics. It is for all this, that urgency is certainly a motif for production in the plastic arts; more so, when the artist has already questioned himself (*What are we? Where are we going?*) in this respect. Oviedo, with *urgency*, at least has found, reencountered the path, not only correct, but has added to it with an element which could place him in history, which could put him in contact, not with that intrinsic quality of *philosophical/visual* aspects, but with the investigation of daily life which explode equally in Los Alcarizos as in Arroyo Hondo and as in New York as well as in Mexico City.

The formulas, the syntheses attained by man over time, in the courses of a search for the surprise of change (the opposition of the “*in fieri*” and the “*esse*”) and the schematization of memory supported by *standardized discourses*, show up vigorously in Oviedo’s *urgencies*, based on the formation of what could be the structure of a new myth —or a myth about a myth, like a *mosaic of many spheres*— but which the artist places, in a veiling effect, over the substantial element which is man.

The joints, wires, transistors, lightbulbs, underground batteries which simulate the support of the neurons of a human being trapped in his own accumulation, are the elements employed by Oviedo in his *urgencies*, when he resorts to a synthetic writing based on chemical and physics/formulas: Light, earth, energy, movement, metal, sound, fire, water, all mixed with the great assimilator, with the great conductor: Man, biological mediation transformation. And Oviedo, after all, is the most human of our pictorial producers and writers. His work, over twenty five years, has had as its only protagonist, a protagonist of pain and happiness, a being which, it is only fair to say, sometimes forgets itself and which is *man*.

10. Oviedo: Tomorrow’s roads

Facing the challenge of the year 2000, the path left to art is that of emotion, of a new discourse supported by the remains of sorrow, of pity, of hate, of love or of the illusion which overlaps hope. There are no other ways. The machine will assume the role of synthesis and will project on screen, more than a thousand lines which will form highly defined images, those fragments produced by preestablish discourses, by feedback, by *memories/mosaics* which will have studied —as at the academy— the details of the best of Giotto of Leonardo, of Michaelangelo, of Raphael, of Rubens, of Velazquez, of Goya, of Cezanne, of Van Gogh, of Picasso, of Di Chirico, of Kandinsky, of Matisse, of Dali, of Rivera, of Lam, of all the creative

discourses originating in Altamira and in those Greek pioneers who took so long to go from the wooden temple to that of polished stone, and then they will leave –first– a complacent image and –then– they will permit the operator of the computer to schematize, form, work



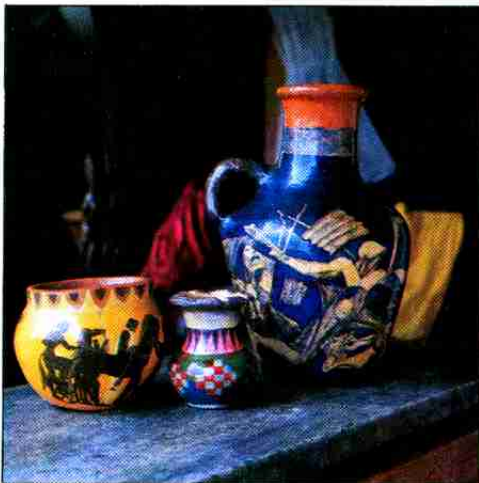
capriciously, and then use the *printer* and send the final image to the framing workshop. The machine, thus, can throw out mixtures, forgeries, discursive conspiracies about a Giotto of the *trecento* and a Leonardo of the *quattrocento* and enjoy his *mix*. But he will never be able to inject into that *neo-design*, into that *melange*, the breath, the emotion, the rancor, the sorrow, the pity, the hate, the love of one single tear. Thus, the challenge –on the doorstep of the year 2000– for art is the supreme recourse of emotion, and, with it, the anecdote, the *non/repetitive* narration, not the endlessness that only talent grants, real talent, the authentic composition of the new discourse which departs from two others: from *enzymatic memory* and the entropic and chaotic one which combine with genius to provide the human syn-

thesis of reproduction filled with metaphor, with that *tropological* condition which becomes condensed in the making and which provides the spectator with *esthetic emotion*.

And Ramón Ovidio, consciously or subconsciously, *knows* that the road to tomorrow is there: in the search –through compassion for the *non/accumulators*, for those who make possible the wealth of others– of the man who makes up the *whole*, of the only matter respected by history. Therefore, then, this newfound route will provide Dominican plastic arts with the *course-to-follow*, but with a *neo/scheme* of departure. Ovidio is already preparing, as an entry into what the experience of twenty-five years indicates to him, a total encounter with those who represent the heroism of the social modes of production and who, based on boxes (cardboard, stone, pine/coffin, in the shape of televisions or trucks, like space modules shot at the cosmos, with tears collected from centuries of history) walk the streets in search of sustenance, or of glory... or of death!

11. Colophon

It was a boy who asked the question: “Could you explain to me the painting of Master Ovidio?” and it was a girl who replied, “It’s not pretty but it shows people: you see? People in the street, with problems, attached to life and full of hope!”. But, unsatisfied, the boy asked again: “Would you hang ‘that’ on the dining room wall when you grow up?” And



the girl, incisively, replied: “Yes, when I grow up I want to remember what our country was like; what the scenery was like and the real people, not with flowers, nor fruit, nor false smiles: When I grow up, I’ll hang ‘that’ in the dining room and, if I can, in the living room or in the bedrooms or in the bathroom!”. Then the boy, still not understanding, slowly went out of the room and went to the traffic light to contemplate the people.

The hard rock of the cave, papyrus, leather, paper, wood or cloth; oil and the dyes, watercolor or acrylic; clay, marble or the centenary, hard, tree-trunk, nothing can change the correspondence between *cultural form* and

economic form because all movement is part of the process of history. Therefore, to transcend, to go beyond the juncture or what is fashionable, implies that the cultural form, that the intellectual movement explains the real esthetic *nexus* from and to the whole. Oviedo's production, beyond the cultural form, understands and operates this nexus or *correlation*, regardless of the sparks of emotion awakened or the indifference propitiated. That is how this discourse of syncretism and symbiosis must be understood.

OVIEDO: An x-ray of a complete “pictorial producer”

Looking at one of his works, the observer of the “object” would not immediately be able to identify what the artist wanted to say. However, upon discerning the colors, the fragments of a reality which is rewarded by its very denunciation, the lines which jealously guard the gifts of drawing and creativity, the observer begins to find, little by little—or rapidly, if acting under the acceleration of emotion—the jungle where Dominican man moves, acts, survives. For that is Ramón Oviedo, the artist, the pictorial producer, the reproducer, the painter of Dominican man and his environment; that is, his culture.

Oviedo’s beginnings in pictorial art are related to his own life. After all, the painter is born with scrutinizing eyes, with those eyes which shape reality and turn into a plastic art, into a conformation of lines and colors which pierce the metaphor and stand it up as the witness for the prosecution, or for history, or of totality. Son of a talented engraver and cartographer, Ramón Oviedo learned how to use drawing pencils and pens at an early age, starting to work at the Dominican Institute of Cartography and, upon coming into contact with the first Spanish exiles and other Spaniards whom Trujillo brought over to decorate the murals and posters of the Peace and Brotherhood of the Free World Fair, he opened up to his innate talent: Painting and drawing.

But his real entry into art occurred in 1963, when he began to visit the studio of José Cestero, on the corner of Arzobispo Meriño and Vicente Celestino Duarte Street and met Rafael Olivo, Efraim Castillo and José Ramírez Conde—a painter who died only a few months ago, in this city—who together with Cestero himself showed him the scope of a plastic art which was unknown to him. The union of the art world and Oviedo’s imagination, together with a body of work, the evolution of which has truly left its mark on Dominican art, enlightened the artist to the point where, without a shadow of doubt, he is the most complete “pictorial producer” of the Dominican Republic.

But the association, the contact with people who practice a specific art would be fruitless if,

beforehand, there is no self-discipline and the desire to evolve at the pace of one's own imagination or—in other words—of one's own creative discourse.

That is why Oviedo, step by step, over a career which now represents twenty-five years of uninterrupted labor, can be found in almost all museums and galleries in the world where the objects of the greatest “pictorial producers” of the continent—or subcontinent, to refer to Latin America—and why Dominican collectors fight each other for possession of his works.

But it would be interesting to go to the man himself, to get to know the artist better, the “cultural producer” whose plastic art does not delight in that capricious premise of complacency, but rather in the silent—sometimes violent—denunciation of the bitterness and disdain within the national being. Here is the man whose voice, apparently lowered, like illuminating song verses in “lunfardo” (Argentine underworld slang) from the time of Gardel, issues forth with intermittent energy through light and shadow.

LPC: Maestro, are painters born?

RO: Possibly and possibly not. Possibly if innate ability, programmed by those rebellious genes, allows the inheritor of the talent to know how to handle it, programming him, obtaining his obedience, and above all following the path of discipline. The other alternative must be applied to the inheritor of little talent who, as a result of a society that does not treat its sons equally, has the opportunity of organizing himself through a school. Because, and this is very important, organization, the strategy of launching oneself as a project, is what makes the differences between being a painter and not being one.

LPC: There has been a lot of talk, maestro, about influences. Which “cultural producer” has had the most influence on you?

RO: In my case and perhaps that of all artist from 1920 to date, Picasso has been the great influence. That significance, that vision of reproducing only what *really is* history, that untiring talent for practicing at all hours and every day, left a trail too deep an imprint on the present century. Perhaps Michaelangelo, if in his time he had enjoyed the electronic communications of ours, or Leonardo, might have been able to impregnate the art of their times with the same vigorous imprint with which Picasso has impregnated it in our century. After all, what better teacher could I have had, especially since I started out as an autodidact, than the great Picasso? Many national artists—and also foreign ones—were greatly influenced by Picasso and, out of fear, abandoned him, taking refuge in fashionable styles which rapidly become outmoded leaving no descendants. Picasso's influence on me left by itself, without my wanting it to leave, but informing my work with the knowledge that the figure can never completely abandon fragmentation. But I have also been influenced by Bacon, Van Gogh, Gauguin, and the Mexican school commencing with Diego Rivera. However, style should not become a straight jacket, an absolute premise which subordinates creative discourse to formats or fashion. The wider the talent, the innate conditions, the lesser the risk of the producer of plastic arts falling into the trap of a mold.

LPC: Do you paint on commission?

RO: I've done it two or three times. But I haven't done it in some time. Commissions have been a constant throughout the history of esthetic phenomena. Bach wrote music on commission and Velazquez did so, too, in painting. The difference between the esthetic discourse of yesterday and today's is that the "cultural producer" used to work as a craftsman, where —and on very rare occasions— the visual metaphor was employed to transcend reality and analogize it. Today art lives in a more vital situation, more in tune with its own "raison d'être". But one cannot condemn painting or cultural tasks done by commission as an activity lacking in esthetic rigor; on the contrary, many of today's esthetic objects have been elaborated on commission and just this fact does not detract from their merits of transcending in a space/time so avid for them.

LPC: What are your plans for the near future?

RO: In the immediate future there's the retrospective exhibition of my works, which —as a project— has been given the name of "OVIEDO 25 YEARS: The Visual Transcendency of a History" and it is being prepared by a committee presided by Efraim Castillo and integrated by the critic Jeannette Miller, Héctor Di Carlo, Juan María Dorrejo, Arnulfo Soto, Orlando Menicucci, Ranier Sebelén, Danilo Soto, Osvaldo Lendeborg, Ignacio Nova and as honorary members, Mrs. María Ugarte, Mrs. Rosita Meléndez and Lic. Porfirio Herrera, Director of the Gallery of Modern Art of the Dominican Republic.

LPC: When will the retrospective exhibit be held?

RO: The date has been set for September 22nd and will be open for a whole month.

LPC: How many of your objects will be exhibited?

RO: We hope for seventy-five percent of my production. There are members of the committee who consider that the physical space required doubles that of all the floors of the GMA, which opinion takes into account my murals which, as you know, include enormous productions.

LPC: Your mural, "Mamamerica" which is at the OAS building in Washington, will it be brought to the country to be shown at the retrospective exhibit? I ask this question since this mural is known to few people in the country.

RO: Through the Dominican Ambassador to the OAS, Doctor Eladio Knipping Victoria and the Dominican Ambassador in Washington, Mr. Eduardo León Asensio, we have taken action in this respect. We are waiting to see whether it can or cannot be brought to the country.

LPC: It is said that you have signed a contract with a collector, committing yourself to produce only for him. Is this true?

RO: It's true. And if you examine art history of the Twentieth Century you will realize that many of the great esthetic producers of the century also did so. And if they didn't, they arrived at verbal agreements in this respect. Through this contract I can work without the pressure of a "marchand d'art" demanding—for his market— unfinished objects. My contract relieves me of this pressure and, also, it liberates me from the bothersome conditioning of the theme. The owner—some of them— of an art gallery is only interested in selling the work and making a profit. The person I signed the contract with has never demanded a topic, nor certain dimensions, nor a color. My contract is free, advantageous to the country and to me, and, furthermore, a vehicle for establishing connections with upper reaches of the international art world which, later on, will include other national producers.

LPC: Maestro, may I make a request?

RO: Certainly!

LPC: Keep the doors of your studio open to me for another interview. Do you agree?

RO: Agreed!

A biographical synthesis of Ramón Oviedo

Ramón Oviedo was born on February 7, 1927 in the city of Barahona, Dominican Republic. He started out as a photoengraver and cartographer, which skills he studied in the Canal Zone, Panama, in a North American School.

His first exhibition was during the 1964 Collective, in Santo Domingo, together with numerous youths who have since reached maturity.

His individual exhibitions are the following:

- 1966: Andres Gallery, Santo Domingo.
- 1974: "Casa de Teatro", Santo Domingo.
- 1977: Grand Retrospective at the Gallery of Modern Art in homage of his career. A showing of 265 objects which mixes drawings, oils, gouaches, and other experiments.
- 1978: Gallery of Modern Art, Santo Domingo.
- 1982: Meeting Point Art Center, Miami.
- 1983: "Altos de Chavón", La Romana, R.D.
- 1984: Metropolitan Museum of Panama, which acquired one of his pictorial productions.
- 1985: Nader Art Gallery. He develops what Mora Serrano has called "The 'ciguapa' before and after Ramón Oviedo", to signify the importance of approaching this syncretic topic.

Collective exhibitions of Ramón Oviedo. Honors achieved

- 1964: Gallery located in the basement of the legendary Baquero Building in Santo Domingo. Participation of young artists.

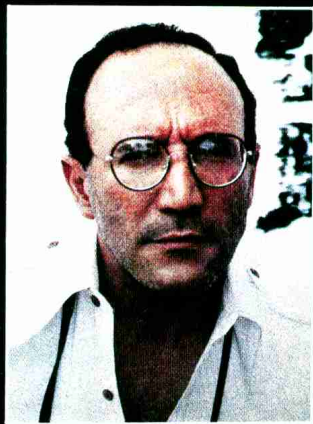
- 1965: Winner of the first prize in a contest of works about the April Revolution.
- 1969: First Prize, Painting, E. León Jimenes, C. x A. Contest.
- 1970: First Prize, Painting, E. León Jimenes, C. x A. Contest.
- 1974: Winner of the First Grand Prize of Honor at the Plastic Arts Biennial of the country.
- 1977: One of his canvasses is acquired by the Gallery of Contemporary Art in Washington, U.S.A.
 ● He participates in the Homage to Latin American Painting Exhibition in San Salvador.
- 1978: He participates as a special guest at the Homage to Joan Miro on his 85th birthday. Palma de Mallorca, Spain.
 ● The World Almanac places him at the head of the pictorial producers of the country.
- 1980: He participates in the 2nd Spanish American Art/Biennial, at the invitation of the Domecq Cultural Institute.
- 1981: He participates, by special invitation in the Cannes Festival, France. He is invited to the art auction of the Latin American Association for Human Rights, in Nicaragua. He participates in the Gran Auction "The Auction of the Century", Miami.
- 1982: A mural of his is unveiled at the OAS building in Washington, U.S.A.
- 1983: He is invited, along with nine other Dominicans, to the Contest held by the Municipality of Madrid, Spain, motivated by preparations for the celebration of the 5th Centennial of the Discovery of America.
- 1984: He participates —as a guest— at the Havanna Biennial, Cuba.
 ● He received the Honorary Palette from the Arawak Art Gallery, which award was instituted by this gallery for the most important artist of the year.
 ● The modern building of the Central Bank of the Dominican Republic unveils a mural of his.
 ● The National Museum of Nicaragua requests one of his works for permanent exhibition together with the works of the best painters, sculptors, engravers and graphic artists from all Latin America.
- 1985: The monograph "Oviedo, the Transparency of an Image" is presented as the thesis written by Hamlet Rubio.
- 1986: Individual exhibition "Urgent Oviedo: 300,000 Kms./sec.", at Voluntariado del Museo de las Casas Reales, Casa de Bastidas.
- 1987: Public presentation of the mural entitled "Tropical Symphony" (Sinfonía Tropical) created for Banco Hipotecario Dominicano.
 ● Public presentation of the mural created for Banco del Comercio Dominicano.
 ● Is selected to illustrate the book entitled "De Tierra Morena Vengo, Imágenes del Hombre Dominicano", with text of the Poets Manuel Rueda and Ramón Francisco and the photographs of Wifredo García.
 ● Presentation of the mural entitled "Eternal Struggle" (Eterna Lucha) at the offices of the collector, Isaac Lif.

Las obras que aparecen en las páginas

20, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 38, 40, 42, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 56,
59, 62, 68, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 90, 91, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 102, 103, 104,

pertenecen a la colección de Isaac y Carmita Lif.





Efraim CASTILLO nació en Santo Domingo en octubre 30 de 1940. Perteneció a la llamada *generación del 60*, que dio al país el más compacto grupo de *trabajadores culturales* (escritores, sociólogos, pintores y publicitarios). Como dramaturgo ha publicado *Viaje de Regreso* (1968) y *La Cosecha* (1983); como novelista *Curriculum (El Síndrome de la Visa)* (1982) —ganadora del Premio Nacional de Novela correspondiente a ese año— y un ensayo de novela que, con el título de *Inti Huamán o Eva Again*, había obtenido, en 1968, uno de los premios de narrativa del concurso La Máscara. Como ensayo ha publicado *Sobre Publicidad Dominicana* —el primer libro de publicidad publicado en el país—, en donde recoge sus experiencias y las de la apertura del mercado dominicano hacia una economía de mercado. un opúsculo que, con el título de *La Especificidad Publicitaria y su Adaptabilidad al Entorno Social (Respuesta a una charlatanería)*, publicó en 1983, así como *Publicidad Imperfecta* (1985). Actualmente se encuentran en imprenta tres libros suyos: una novela, *El Personero*, un denso panorama sobre parte del espacio/tiempo de la dictadura trujillista; *Rito de Paso*, que reúne alrededor de una docena de narraciones breves premiadas algunas en concursos nacionales e inéditas otras, y un grueso volumen sobre lo que él ha llamado *El Discurso Simbiótico de la Publicidad Dominicana*.

Su práctica como crítico y ensayista del movimiento estético dominicano la inició Castillo alrededor del 1960 en el desaparecido diario *La Nación*, de Santo Domingo, y fue continuada en las publicaciones *El 1/4*, a través de programas de radio y de t.v. y en los diarios *El Nacional de Ahora*, *Ultima Hora* y *La Noticia*: en este último sostuvo durante mucho tiempo la columna dominical *Lectura del Domingo*, en donde analizaba, a través de la investigación, los grandes textos literarios que han poblado y dejado *impronta* en la producción de bienes culturales en República Dominicana.