LA ACUARELA
DE
MARTIN BETHENCOURT

AUTOR : Manuel Martín Bethencourt

CURSO 1.983 - 1.984

T E S I N A D E L I C E N C I A T U R A

ççç

TITULO: " La acuarela de Martín Bèthencourt"
AUTOR: Manuel Martín Bèthencourt =========
CURSO: 1.983 - 1.984 ----------

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
SANTA CRUZ DE TENERIFE ±

000
000

OBSERVACION SOBRE LA PRODUCCION PLASTICA EN TECNICAS AL AGUA.-

Las características peculiares del medio acuoso, es decir, la aplicación del color por capas delgadas y a veces transparentes que pueden producir un efecto fugitivo, de escasa adherencia,- el empleo de un soporte manejable y frágil como el papel, sujeto a la influencia de los agentes atmosféricos, deformable, influenciable por la luz y aparentemente vulnerable, han afectado negativamente y de forma sistemática, a la plástica al agua.

Esta afección por la hipotética endeblez de los pigmentos o los soportes que se emplean habitualmente, ha conformado una mentalidad en los practicantes del arte pictórico al agua, en sobremanera la acuarela y el gouache, como técnicas más difundidas y tradicionales.

Como excepción queda la técnica del fresco, que por su complejidad y dificultades de ejecución apenas tiene practicantes en proporción, siendo sustituido por procedimientos que exigen menos preparación y siempre más pasados, como el óleo aplicable sobre [illegible] adecuadamente preparado y la encáustica, adherida [illegible]camente o a través de ensamblajes unidos [illegible].

La [illegible] de las técnicas al agua, es la de complemento, boceto, esbozo, mancha etc.. En muchos casos cómo otra pre-

DON RAFAEL DELGADO Y RODRIGUEZ,
Profesor de Facultad y Director
de esta Memoria.
Firma,

Rafael Delgado

OBSERVACION SOBRE LA PRODUCCION PLASTICA EN TECNICAS AL AGUA.-

Las características peculiares del medio -- acuoso, es decir, la aplicación del color por ca--- pas delgadas y a veces transparentes que pueden --- producir un efecto fugitivo, de escasa adherencia,- el empleo de un soporte manejable y frágil como el- papel, sujeto a la influencia de los agentes atmós- féricos, deformable, influenciable por la luz y apa rentemente vulnerable, han afectado negativamente-- y de forma sistemática, a la plástica al agua.

Esta afección por la hipotética endeblez de los pigmentos o los soportes que se emplean habi--- tualmente, ha conformado una mentalidad en los prac ticantes del arte pictórico al agua, en sobremanera la acuarela y el gouache, como técnicas más difundi das y tradicionales.

Como excepción queda la técnica del fresco, que por su complejidad y dificultades de ejecución- apenas tiene practicantes en proporción, siendo sus tituido por procedimientos que exigen menos prepara ción y siempre más pesados, como son el óleo aplica ble sobre el muro especialmente preparado y la en-- caústica, adherido directamente o a través de ensam blajes unidos convenientemente.

La mentalidad que ha persistido acerca de-- las técnicas al agua, es la de complemento, boceto, ezbozo, mancha etc.. En muchos casos como obra pre-

via que apoya la ejecución de una técnica densa y - de aparente mayor permanencia. No ha modificado esta mentalidad la gran producción acuarelistica original, válida por si misma, que atestigua especialmente Inglaterra a través de los Siglos XVIII y --- XIX, y en el presente Norteamérica. Sería numerosísima la lista de nombres que podríamos añadir a los Turner, Constable, Fortuny, Cozens, Francis Towne etc.

Tal forma de pensar persiste y a ello contribuye el proceder de los plásticos que practican estas especialidades, en los que inciden las circunstancias de ser minoría por las dificultades de eje-- cución fácilmente sorteables en otras técnicas, escaso aliento renovador y afán de investigación, limitación de recursos técnicos e hipnotismo por la-- obra pasada que paraliza curiosamente el avance, a- las que hay que añadir lo que pudieramos llamar "pu rismo técnico", es decir, que las características - tradicionales del medio acuoso- concretamente en la acuarela- como son"la transparencia, limpieza de co lor, diafanidad, ligereza, etc..", privan preferentemente a través de toda la ejecución de la obra -- por encima del concepto, dando paso a un virtuosismo formal, la más de las veces ausente de contenido.

Sin embargo, esta mentalidad existente que -- afecta estos procedimientos, no tiene causa justificada pues la expresión plástica esta divorciada-- de la técnica. Es sólamente la búsqueda y personali

dad del pintor la que apoyada por la técnica consi gue proyectarse. De ahí se deduce que cualquier -- procedimiento, puro o mixto, tradicional o no, pue de cumplir con el fin propuesto. El medio puede -- ser acuoso, oleoso, acrílico etc.., cualquiera es- válido.

No obstante las peculiares características - de cada medio, podemos considerar:

a). Los pigmentos empleados en técnicas den- sas son hasta cierto punto de fácil consecución,-- por lo que resulta factible al artista elaborarlos con éxito, si bien sujetos a las limitaciones que- su composición química u orgánica imponen.

Sin embargo, los empleados para las técnicas al agua más tradicionales y extendidos, como es la acuarela, son dificilísimos o imposibles de elabo- rar por medios no industriales y sus alteraciones- son escasas en proporción.

b). Siempre se ha recomendado como soporte - excelente, en técnicas densas el papel. Testigos-- de su cualidad permanente son las obras de Turner- que se mantienen con casi doscientos años de rea-- lizadas, frescas y transparentes como el primer -- día, sin alteración de ningún tipo.

En técnicas al agua se utiliza como soporte- idóneo con clara garantía de permanencia.

Durante el Siglo XIX se empleó el papel con- imprimación adecuada para ejecutar al óleo, como--

lo atestiguan numerosísimos trabajos de Constable, llegando estas obras a nuestros días en perfectas condiciones.

Gran parte de la obra densa de Toulouse-Lautrec y otros muchos se encuentran asimismo realizadas sobre papel y cartón con idénticos resultados.

c). Como cuestión que se plantea y a la que siempre se le ha concedido vital importancia, hacemos referencia a la permanencia. Los ejemplos expuestos en el precedente apartado muestran la calidad del papel como spporte, al que hay que añadir las ventajas de ausencia de imprimación, que al ser incorrecta destruye la obra, y la influencia negativa de la descomposición de colas y otras substancias, que en el papel se producen más difícilmente.

No es justificado por tanto el carácter complementario de las técnicas al agua y menos aún en nuestros días donde la industrialización ha acabado prácticamente con los procesos artesanales que podían garantizar la calidad, cuya merma atestigua la cada vez más frecuente labor de restauración.

LA ACUARELA

DE BRUNO BRANDT A ANTONIO GONZALEZ SUAREZ

En Canarias, la plástica al agua padeció una-lenta evolución hasta la llegada de Bruno Brandt -- Pardo.

La tradición acuarelística en el Archipiélago arranca hacía la mitad del Siglo XVIII. Los practi-cantes de la técnica al agua son numerosos y normal mente alternan éste y otros procedimientos pictóri-cos.

A través del Siglo XIX y principios del XX, - la producción acurelística es realmente brillante.- En los nombres de Lorenzo Pastor y Castro (1784 --- 1860), Nicolás Alfaro y Brevia (1826-1905) y Manuel González Méndez (1843-1909) la acuarela está digna-mente representada.

La influencia inglesa nos llega especialmente a través de los pinceles de Elisabeth Heaphy de Mu-rray, quién transmitió aires técnicos renovadores y fijó una filiación indudable en las Islas.

Más tarde, artistas canarios de la talla de-- Diego Crosa, Alfredo de Torres, Néstor Martín Fer-- nández de la Torre y Francisco Borges Salas, recogen y continuan la labor de los citados, especialmente- Borges Salas, artista brillante y de múltiples face tas que ha practicado la acuarela con la calidad y- altura que caracteriza su obra.

No obstante, la acuarela de Bruno Brandt de mostró los infinitos caminos de la expresión, inde-- pendientemente del medio técnico elegido.

La lección del maestro alemán que rebasó - los techos técnicos establecidos hasta el momento,- influyó en la obra de Francisco Bonnin Guerin y --- otros practicantes de la técnica al agua en el Ar-- chipiélago. La acuarela de Bonnin dejó su arraigo - catalán para tomar un carácter netamente canario, y su obra, dentro del rigor tradicional, evolucionó - notablemente.

Fué Bonnin quién sirvió de guia en un prin cipio a Antonio González Suárez, hasta que éste im- puso su personalidad y afianzó su concepto plástico.

Antonio González Suárez comenzó a utilizar en sus obras soportes de gran peso, practicando fre cuentemente "frotados y rascados" que producian los famosos y criticados "sucios" del maestro, estable- ciendo nuevas cotas de consecución en el medio acuo so y consiguiendo una vivacidad hasta el momento re ñida con la transparente y pura acuarela, que le -- permitia rivalizar con cualquier otro medio.

Antonio González Suárez demostró asimismo- lo soslayable de las limitaciones técnicas e inci-- ció la participación del cuerpo del soporte como re curso técnico en la acuarela.

ÇÇÇ

LA ACUARELA COMO PROCEDIMIENTO PICTORICO

Amén de que puedan intervenir en este medio de expresión una serie de recursos que puedan mejorar el efecto propuesto, la acuarela es simplemente agua y color.

El procedimiento se basa en las aplicaciones de capas delgadas y a veces transparentes de color, que, si bien pueden producir el efecto, no contienen peso físico alguno. Esto no quiere decir necesariamente que sea una técnica ligera, sólo que no se puede añadir peso al soporte.

Mientras se respeten estas reglas, la obra cumple con los principios técnicos del medio.

La ejecución puede realizarse por un procedimiento clásico, lento, que exige el secado previo para la superposición de una nueva capa transparente, para conseguir el valor y el color deseado, o bien por un procedimiento directo que simultanea valor y color de una sola vez.

El trabajo puede realizarse sobre un soporte húmedo, semihúmedo o seco.

El soporte puede humedecerse previa a la ejecución, como medio de preparación.

La ejecución exige unas reglas elementales que, dado el carácter del medio, hay que respetar, como son:

a). Inclinación del soporte.

b). Densidad del color.

c). Control de los baños.

d). Grado de humedad para la aplicación de recursos técnicos.

Si bien existen una serie de reglas tradicionales para sortear con éxito el tratamiento, la ejecución debe ser libre, es decir, se puede iniciar la resolución por los obscuros o por los claros, por el centro de interés incorporando posteriormente el fondo, o comenzar por un término secundario e ir subordinando el resto al valor de éste.

MATERIALES

Pigmentos:

Genuino, a poder ser orgánicos y poco numerosos. Cuanto más reducida sea la paleta mejor será el resultado. No existen problemas en cuanto a la consecución de los pigmentos, pues el mercado ofrece buenas marcas reconocidas en acuarela como Winsor, Lefranc, Talens y Grümbacher, con extensa carta de colores.

No se hace precisa la elaboración artesanal pues en este sentido la industria ofrece verdadera calidad.

Pinceles:

Al contrario de las recomendaciones tradicionales, pueden ser blandos, de pelo suave, natural o artificial; duros de cerda o nylon y los industriales que dan muy buen resultado, pues existe una gran variedad para amplios tratamientos.

Soporte:

Invariablemente se utiliza el papel de ma--

yor o menor peso y textura.

El ideal es el artesanal de bordes irregulares, de los que existen excelentes marcas y formatos en el mercado. Se fabrican cartulinas de gran peso que resisten perfectamente el tratamiento acuoso y favorecen especialmente determinados efectos, por la ausencia del grano.

Otros útiles:

Se emplean normalmente lápices especiales para la técnica, esponjas, substancias de reserva, papel de lija, gomas, raspadores, colas etc.., que ayudan a la resolución de determinados efectos, y tableros que son generalmente de madera o metal, empleándose estos últimos cuando se quiere acelerar el secado por medio de calentamiento.

OBRA A PRESENTAR

Pintura ejecutada a la acuarela, sobre - papel de gran peso, satinado, de formato 100 / 70- cm.

Autor: Manuel Martín Bèthencourt

Título: Erial

TEMATICA:

El paisaje bajo la visión personal del autor.

Concretamente el paisaje del Sur de Tenerife, paisaje absoluto, natural, erosionado, donde - las formas son sólamente las impuestas por la naturaleza y su agente modelador, el viento.

El territorio comprendido entre el Valle-- de Güimar y el Cabo de los Cristianos, y desde este punto hasta Los Gigantes, posee un carácter especial por la ausencia del agua y presencia del -- viento que modela los terrenos calizos, produciendo formas caprichosas y atrantivas. Al propio tiempo, el color es sobrio, pues sólo plantea una gama- derivada de los grises con acercamiento a los marfiles, óxidos y negros. Bajo el punto de vista del autor, reune todos los condicionamientos y exigen-- cias.

La gama es cálida y contrastada, lo que -- ayuda al canto de los blancos que adquieren el matiz de su entorno, y las superficies por la presencia del jable y del malpaís, texturadas, dando por

sí mismas temática suficiente, aún fragmentada, -- por su cualidad plástica.

En esta geografía las sombras se mueven -- quiméricamente, cambiando de forma imperceptible,- estableciendo y diferenciando los términos.

Las oquedades, pequeña vegetación y cortes- en el puzol enriquecen el detalle de la bella y dura historia geológica del Sur tinerfeño.

Del tema a tratar se acompañan dos notas,-- muy simples, orientativas de los ejes principales-- de la composición, detalles de mayor destaque y establecimiento de la clave tonal.

TECNICA

Acuarèla de tratamiento libre, conjugando-- las normas tradicionales con recursos personales.-- En algunos puntos clásica y en otros directa, pero- siempre persiguiendo una ejecución ortodoxa y muy - rigurosa.

MATERIALES

Se han utilizado colores de la casa Talens- Holandesa, en una paleta reducida compuesta de Ocre Amarillo, Siena Tostada, Rojo Veneciano y Bermellón, Azul Ultramar y Negro Marfil.

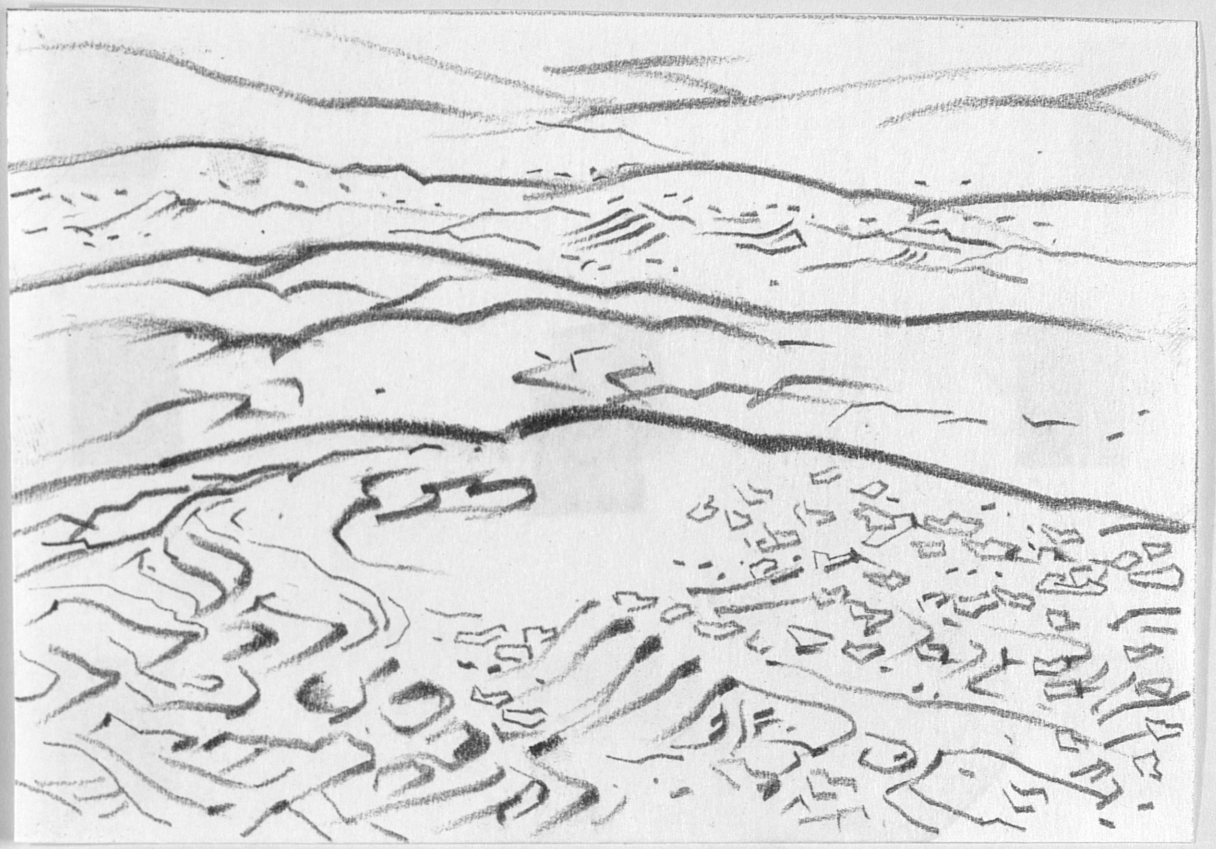
Los pinceles empleados han sido de fabricación industrial, duros, de 3 y 4 cm. en toda la eje cución, y en el detalle de primer término, asi como

detalles sobre húmedo, de marta, de Marca Grümba--cher.

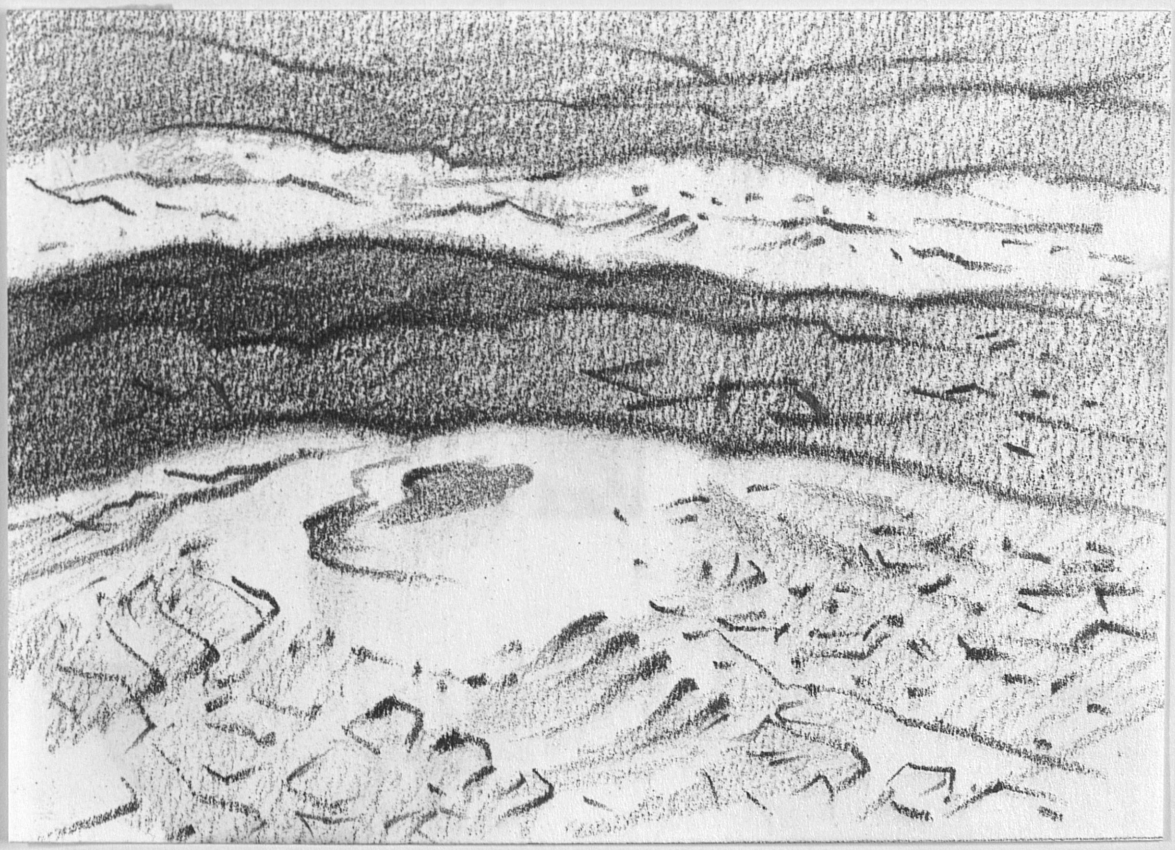
Las esponjas de diferentes tamaños, artificiales, y papel de lija de grano grueso.

El papel de 100 / 70 cm. de mucho peso,--de fabricación industrial y muy resistente a la humedad. No sufre abolsamientos aún con baños muy --cargados.

El papel se ha situado sobre un tablero--contrachapado, fijándolo simplemente con unas pinzas metálicas para darle libertad de movimiento --por consecuencia de la humedad, y durante toda la-ejecución se ha mantenido una inclinación de unos-30º grados aproximadamente.



Notas orientativas



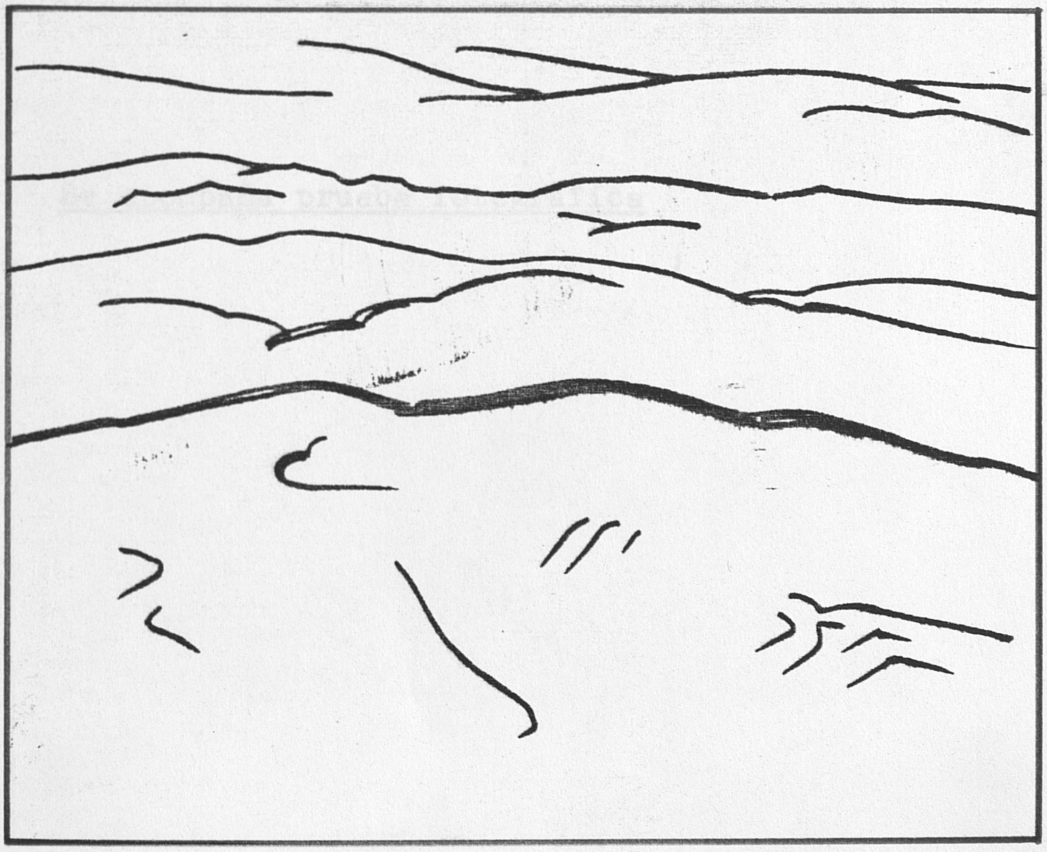
COMPOSICION:

La estructura compositiva es practicamente paralela. Una serie de términos de forma ondulante,- donde las curvas de mayor o menor abertura compensan las masas de la composición.

Los términos van ascendiendo suavemente hasta el fondo describiendo un juego de colinas de escaso relieve.

La diferencia tonal de los distintos términos ayudan al contraste que resalta el valor de la gama de blancos.

El tratamiento se prevé sobre húmedo, con atención especial al color, de gama muy sobria y al carácter del erial.



Ejes principales de la composición

FASES DE EJECUCION

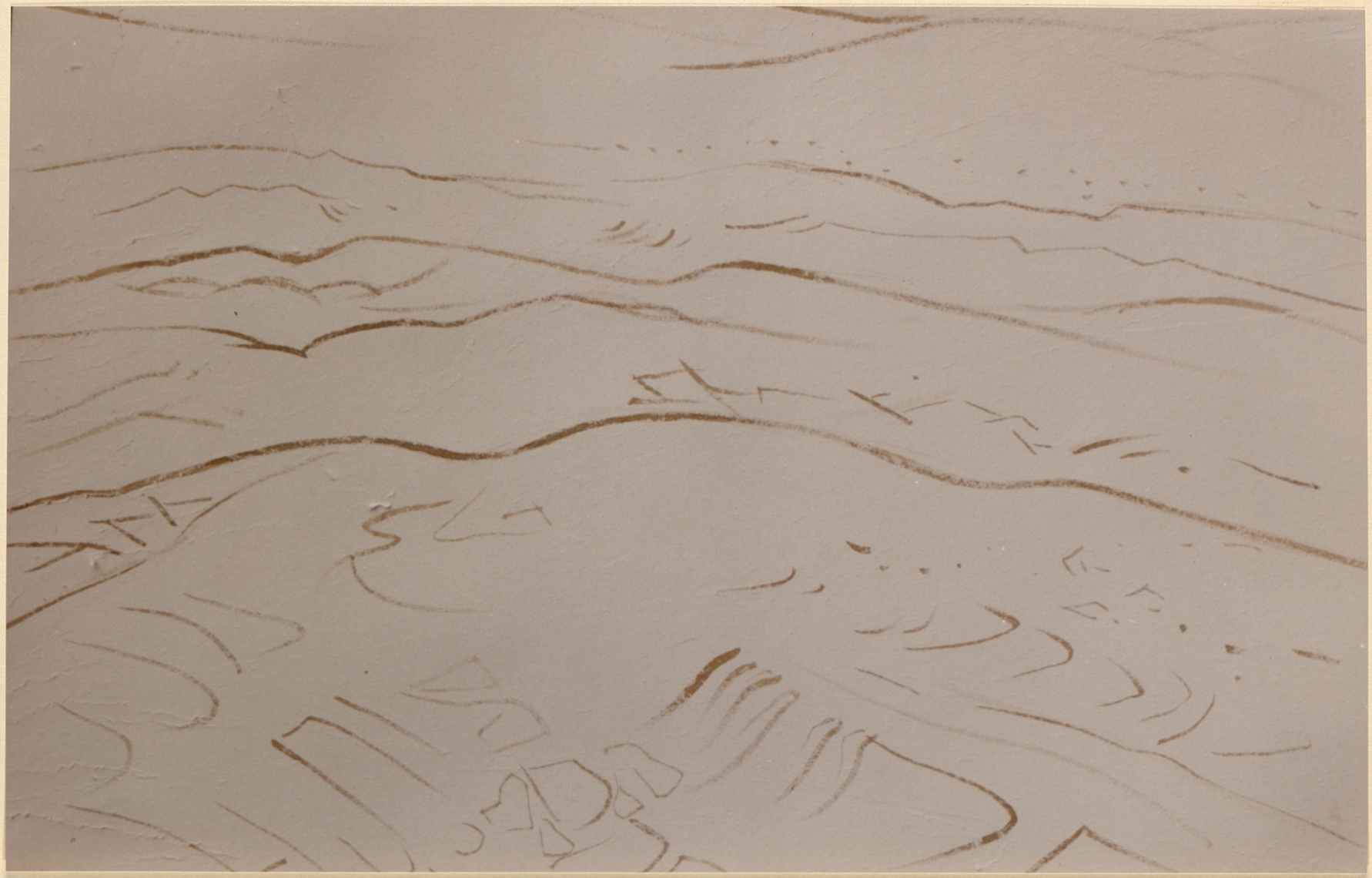
Primera fase:

Con esponja bien cargada se humedece el papel en toda su extensión, insistiendo en los pases con - el fin de que la absorción sea plena.

A continuación, en semiseco y con una tinta - rebajada y pincel fino, se trazan los ejes principa-- les de la composición, estableciendo los términos y- las formas más destacadas.

Dentro de cada una de las zonas determinadas- por el esbozo inicial, se practica un frotado a base de papel de lija de grano grueso, que erosiona com-- pletamente la superficie, eliminado casi totalmente- la capa más superficial.

Se acompaña prueba fotográfica



Primera fase

FASES DE EJECUCION

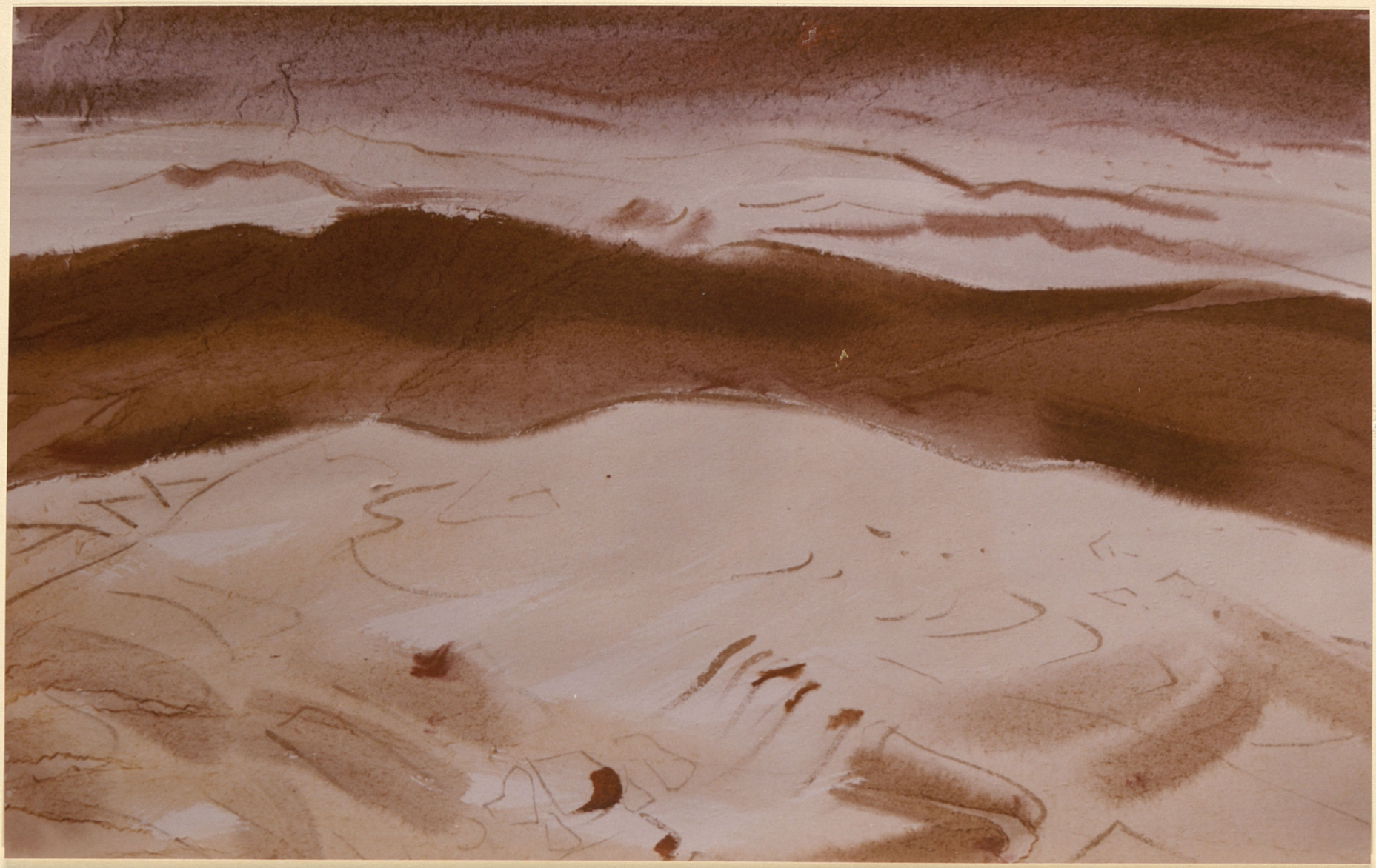
Segunda fase:

Con pincel plano, muy cargado, se ha -- manchado el segundo término, aplicando un baño uniforme con una mezcla de azul ultramar, siena tostada y ocre amarillo, lo que produce un ocre frío con intensidad suficiente para destacar la luminosidad- del primer y tercer términos.

El mismo baño, añadiendo negro marfil,- es aplicado en el último término, limpiando con esponja seca el espacio reservado a la luz.

El primer término que ocupa casi la mitad del cuadro, es cubierto por un baño de ocre amarillo goteado con negro marfil.

Se acompaña prueba fotográfica.



Segunda fase

FASES DE EJECUCION

Tercera fase:

En semihúmedo y por medio de esponja se frotan fuertemente los baños aplicados en la fase anterior, de forma que el pigmento se neutraliza al-- máximo y penetra profundamente en el soporte.

Con este tratamiento el secado se acelera.

Se preparan nuevamente los mismos baños empleados en la fase anterior pero con una carga -- muy superior de pigmento, de forma que la mezcla -- sea lo más espesa posible.

Con esta preparación se aplican en el - mismo orden empleado anteriormente. El espesor de-- los baños procura un gran control de movimiento y al propio tiempo garantiza un secado lento.

Se acompaña prueba fotográfica.

Tercera fase

FASES DE EJECUCION

Cuarta fase:

Esta última etapa se inicia dejando pa--- sar varios días de la anterior para conseguir el per fecto secado y garantizar la ausencia total de hume- dad.

Con papel de lija de grano grueso debida- mente cortado en tiras, se comienza a pulir el pri-- mer término hasta conseguir una texturación general- del mismo. Se acentua la acción de la lija en el pun to de máxima luz hasta arrancar el papel cuya estruc tura de construcción le permite el desprendimiento - por capas. Las formas escalonadas se van construyen- do asimismo a base de insistentes frotados, equili-- brando siempre la dirección de las rectas.

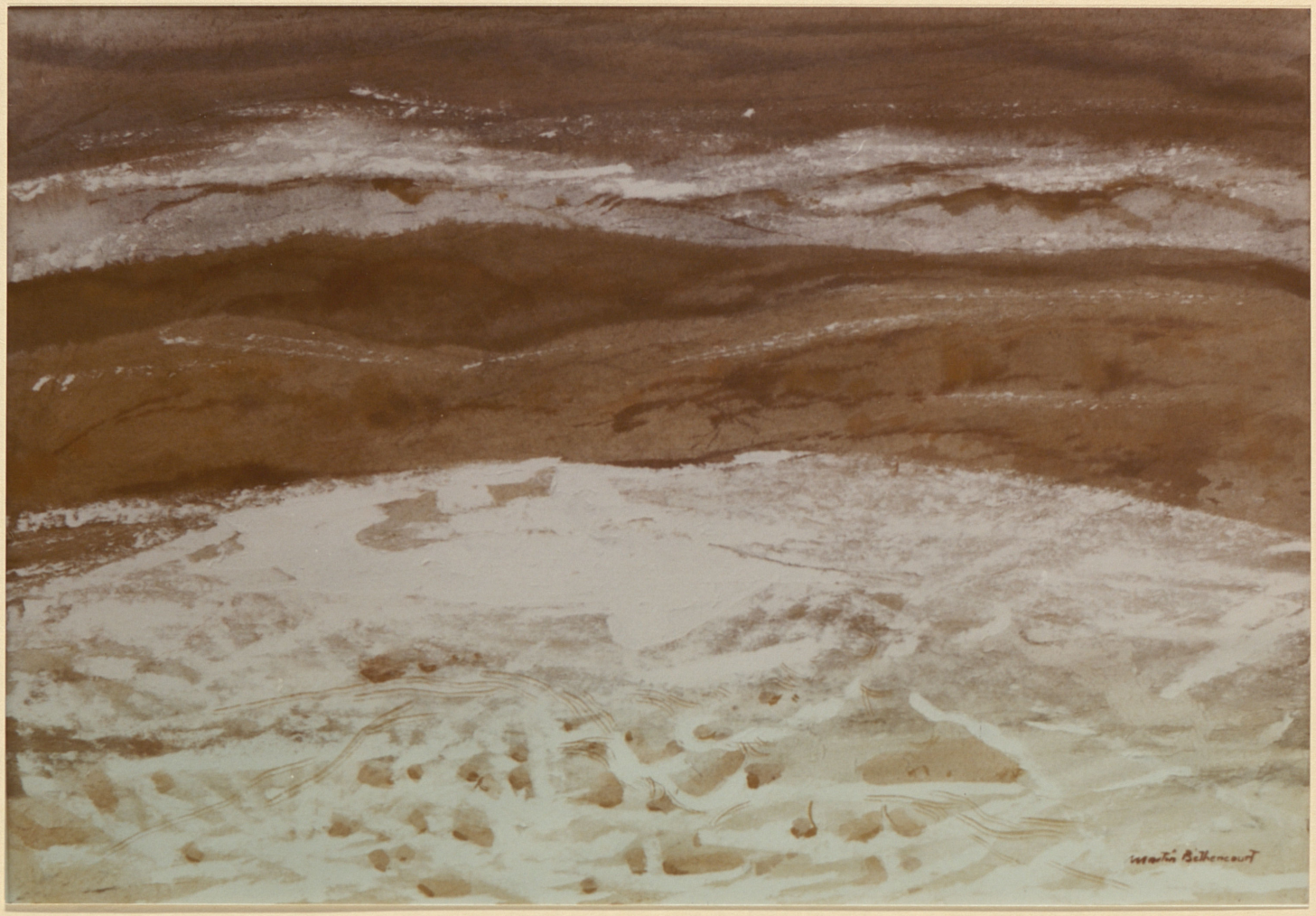
Se realiza la misma operación en el ter-- cer término y ligeramente en el segundo.

Con pincel ancho y plano se van descargan do pequeños baños de ocre amarillo y siena tostada,- puros, en el segundo término. Con un tono muy bajo-- se modelan e insinuan las formas. El detalle de és-- tas se define con una mezcla de azul ultramar y rojo veneciano, empleando en algunos puntos el pigmento-- sin diluir.

Se aclaran los baños del primero y tercer término a través de pases de esponja seca, estable-- ciendo la intensidad media tonal de cada uno.

Con un gris azulado se definen mejor las- formas en fuga del último término.

Se acompaña prueba fotográfica.



Cuarta fase

OBRA TERMINADA

Descripción:

La composición la constituyen cuatro términos sucesivos que dividen el cuadro en tres porciones paralelas, hallándose insertado en la última y más alta, el cuarto término.

Primer término:

Muy luminoso, carente de sombras arrojadas. Cuenta de la hazaña del viento sobre el puzol.- Es una gran colina, escasamente elevada, que se corona de luz y que apoya su ascensión en blandos escalones esculpidos por el viento. Pequeños y mil senderos y veredas que suben por la luz y hacia ella.

La superficie es de fuerte texturación.- Existen leves líneas insinuadas que ayudan al movimiento de la aulaga.

La luz coronada es de gran impasto, conseguido con la exposición descarnada de la dermis del papel que se muestra más puro y luminoso cuanto más profundo.

Segundo término:

Es un espacio más respetado por la erosión. La superficie es más blanda. Es un juego de colinas ondulantes, de tonalidad intensa. Su profundidad hace cantar la luz del primer término. El color-

es uniforme, mezcla de ocres y sienas fríos que se-
vuelven más neutros cuanto más lejanos. Los planos-
son poco contrastados y apenas se acentúan los deta
lles. Se ha cuidado el encuentro de las curvas y el
juego cóncavo-convexo de las colinas. Las cimas es-
tán ligeramente erosionadas.

Tercer y cuarto términos:

Estan conjuntados equilibrándose mutua-
mente. El tercer término es luminoso y neutro. Repi
te la misma historia geológica del primero, pero --
con un gran movimiento. Las superficies son mucho -
más erosionadas y las formas rematan en crestas agu
das, de mucha luz. El detalle insinúa un terreno --
ascendente y accidentado por pequeños y antiguos va
llecitos estériles, carentes de vegetación, donde -
las formas aparecen intencionadamente modeladas.

El último término es un tono profundo,-
de un gris cálido, casi incoloro, donde las formas-
insinuadas en el término anterior se prolongan y di
luyen, proponiendo las fugas del cuadro.

Se acompaña prueba fotográfica.

Obra terminada

Fragmento

Fragmento

CONCLUSIONES: I

La utilización del cuerpo del soporte como recurso técnico aporta nuevas posibilidades a la -- plástica al agua.

Las texturas y efectos conseguidos a tra-- vés de los frotados insistentes sobre el papel e inclusive " arrancados", aprovechando la estructura de éste, sólo son posibles de obtener por este medio.

Las superficies asi tratadas presentan un- aspecto accidentado que, unido a la incidencia de la luz, proporciona un efecto lumínico superior al conseguido tradicionalmente.

La aplicación de este recurso no altera el fundamento técnico de la acuarela, pues su utiliza-- ción no impide el empleo del pigmento simplemente -- disuelto en agua.

Las limitaciones que impone el medio téc-- nico obtenido, son en su mayor parte superables.

A través de una técnica densa, como el --- óleo, puede conseguirse un efecto transparente muy - controlado.

Los acrílicos proporcionan la posibilidad- de simultanear los tratamientos. Los efectos conse-- guidos a través de esta técnica pueden ser asimismo- transparentes y ligeros o de gran densidad y peso.

En la acuarela se pueden conseguir igualmente a través de"frotados y amancados", la densidad y el peso, lo que enriquece al medio acuoso en cuanto a-recursos técnicos y expresivos.

Con rigor y justeza en los valores, el efecto del "impasto", hasta ahora exclusivo de las técni-- cas densas, puede lograrse en la acuarela alterando la superficie del soporte.

- -

CONCLUSIONES: II

Es la realidad la que promueve mi trabajo, - aunque sea dificil la relación entre ella y la realidad creada.

Siempre respeto la realidad, pues me identifico con determinadas formas de la naturaleza. Reconozco la dificultad de su interpretación y el dominio de la idea sobre la concepción.

Elijo el tema que presento porque precisamente me identifico con ese aspecto del paisaje. Es -- una realidad cambiante y en movimiento. Para mi es- un sueño de realidad en el que relato mis historias.

Tobey se extasiaba y describía el mundo existente en la simple corteza de un árbol, en un fragmento.

Sobre el suelo aparentemente estéril está la vida. Es un mundo de insinuaciones. El almagre, los

terrenos calizos y erosionados, la vegetación pétrea y el viento que mueve el jable sobre las superficies blandas y redondeadas por la permanente caricia.

¿ Qué es la obra de arte sino la vida del artista fluyendo hacia el exterior ?. Es la expresión de su fuerza. ¿ Cómo podemos pensar que un hecho accidental como el procedimiento técnico que utilizamos para expresarnos, puede limitarnos ?.

Me valgo para expresarme de los medios que me son más afines. Elijo la acuarela, el medio acuoso, pues me siento a gusto en la mancha, en medio de la impresición, de la imprevisión y de la reacción casual del color, tan casual como esa realidad sureal que identifico.

Froto el soporte humedecido y comienza a desprenderse, a texturarse, y esta gestación me hace ver más claro cada vez.

Llego a destrozar completamente la superficie. Elimino la piel completamente. Y entonces veo la posibilidad de construir, cuando identifico en el soporte aquella realidad.

Aplico los baños transparentes de antaño, limpios, diáfanos, y el soporte se niega a aceptarlos. La superficie ya no es propicia para ello.

Cargo las tintas con el pigmento escasamente diluido y me valgo de brochas duras y anchas, y aplico mis colores y cuento mis historias.

Una vez realizada la estructura vuelvo a "arrancar" y me arriesgo. A fin de cuentas esto es una --

búsqueda instintiva, a ciegas, a pesar del riguroso planteamiento. Tengo que adivinar el sendero. Tampo co sé si la concepción es testigo de mi sueño. Esto es realmente peligroso, pero no hay arte sin riesgo. Cada trabajo es una aventura de la que no puedo adivinar el resultado. Pero me queda la compensación de que es mi propio testimonio que quizás me ha acercado un poco más a mis semejantes.

¿ Dónde quedan, me pregunto, ante ésto, las limitaciones, los puritanismos que se imponen mu--- chos, como mandamientos que no se pueden vulnerar ?.

¿ Qué tiene que ver el procedimiento con la- obra de arte ?. Nada. Todo es válido. No me importa que mi trabajo atienda a unos principios técnicos - respetuosos con el medio acuoso o no, y pienso que- es un error plantearse este tipo de trabas. Creo -- que la pureza no tiene que ver con todo eso.

Martín Béthencourt. 1.941. Nace en Santa Cruz de Tenerife. 1.960. Estudia durante siete años en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, donde obtiene el Título de Profesor de Dibujo ante el Tribunal de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Miembro de la Agrupación de Acuarelistas Canarios desde 1.963. Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife durante tres años consecutivos a partir de 1.979, en las asignaturas de Colorido y Composición 1º y 2º y Teoría del Color.

Premios y menciones.

1.959. Primer Premio de Acuarela en la III Exposición Sindical. Palacio Insular de Tenerife. 1.965.- Primer Premio de Pintura en el Certamen Universitario "Santo Tomás de Aquino". Museo Municipal de Bellas Artes. 1.969. Primer Premio de Pintura en la XI Exposición Regional. Circulo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Mención Honorífica en el II Salón de Invierno. Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1.971. Primer Premio en el Concurso Regional "Ciudad de La Laguna". Sala de Arte y Cultura. 1.972. Primer Premio en el I Salón de la Acuarela. Sala de Arte y Cultura. 1.976. Primer Premio en la Exposición Nacional "Ciudad de Las Palmas". Castillo de la Luz de Las Palmas. 1.977. Medalla de Oro de la Agrupación de Acuarelistas Canarios. Sala Cairasco. Las Palmas de Gran Canaria. -

Exposiciones individuales.

1.968, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1.969, Ateneo de La Laguna. Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz. 1.971, Ateneo de La Laguna. 1.972, Sala Conca I, Oleos. Sala Conca I, Acuarelas. Sala Conca I, Dibujos. 1.973, Sala Blanca, Dibujos. 1.976, Galería Yles, Las Palmas. El Almacén, Galería El Aljibe, Arrecife de Lanzarote. 1.977 Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1.978, Sala de Arte y Cultura de La Laguna. 1.981, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Algunas Exposiciones Colectivas.-

IV Salón Nacional de la Acuarela. Bilbao, Logroño y Vitoria. Exposiciones Regionales de Canarias. "Homenaje a Francisco Bonnin", Circulo de Bellas Artes y Museo Canario. "Homenaje a Miguel Angel". V Semana Colombina, San Sebastián de la Gomera. Acuarelistas Canarios, Gabinete Literario. II Salón de Invierno. Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico. San Juan, Ponce y Mayaguez, Agrupación de Acuarelistas. Exposiciones temáticas de la Agrupación de Acuarelistas Canarios. Salón Nacional de la Acuarela, Madrid. "Homenaje a Bruno Brandt". III Salón de la Tauromaquia. "Homenaje a Manuel González Méndez".- "Paisajes de Tenerife", Palacio Insular y Casa de Colón. Acuarela Experimental. Salón Internacional de la Acuarela. Bilbao. Primer Concurso Regional "Medalla Ciudad de La Laguna". I Salón Regional de-

la Acuarela. Pintores jóvenes, Ateneo de Madrid. - Arte Actual en Canarias, San Sebastián de la Gomera. Grupo Figuración, Círculo de Bellas Artes y Galería Gánigo. Acuarelistas Canarios en San Juan de Puerto Rico. Salón Nacional de la Acuarela, Valladolid. Arte Canario, Dirección General de Bellas - Artes. "Homenaje a Antonio González Suárez".-

---

Acompañan al presente Curriculum varios Catálogos de algunas de las Exposiciones reseñadas-- en el mismo.

BIBLIOGRAFIA:

. Alloza Moreno, Manuel Angel."La Pintura en Canarias en el Siglo XIX". Aula de Cultura de Tenerife, 1981

. Aleman de Armas, Gilberto. "Martín Bèthencourt, Nueva panorámica de la acuarela tinerfeña". Periódico-El Día, diciembre 1.968.

. Anónimo. "Acuarelas de Canarias". Periódico El Mundo, 28-12-68. Ciudad de Ponce. Puerto Rico.

. Butlin, Martin. "Turner Watercolours"

. Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife,-1.962. "Bruno Brandt, Catálogo Exposición Póstuma".

. Corredor Matheos, José. "Balance Provisional del Arte Canario". Revista Fablas, nº 68, 1.976.

. Doerner, Max. "Los materiales de pintura y su empleo en el Arte".

. Elsen, Albert E. "Los propósitos del Arte".

. González Cossio, Carmen. "Antonio González Suárez".

. García de Vegueta, Luis. "Martín Bèthencourt".Periódico La Provincia, 5-2-76.

. Gutiérrez Gordillo, Rafaela. "Martín Bèthencourt".-Periódico El Día, 10-8-76.

. Gutiérrez Gordillo, Rafaela. "Cuatro pintores en el Círculo de Bellas Artes". Peródico El Día 26-4-75.

. Huyghé, René. "Pintores y Escultores y su mundo".

. Izquierdo Pérez, Eliseo."Martín Bèthencourt en el Ateneo". Periódico El Día, 9-1-69.

. Izquierdo Pérez, Eliseo. "El Paisaje esencial de Martín Bèthencourt". Periódico El Día, 7-4-72.

. Izquierdo Pérez, Eliseo. "El triunfo de la luz".-- Periódico El Día, Septiembre 1.972.
. Knobler, Nathan."El Diálogo Visual".
. L.L.B. "Martín Bèthencourt en la Galería Yles". Periódico La Provincia, 4-2-76.
. Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. "Exposición de la Acuarela en Tenerife", 1.962.
. Ortega Abraham, Luis. "Grupo Figuración, Martín -- Bèthencourt". Periódico El Día, 15-5-76.
. Ortega Abraham, Luis. "Dos pintores tinerfeños".-- Periódico El Día 1-7-76.
. Ortega Abraham, Luis. "Martín Bèthencourt, la voluntad del paisaje". Periódico El Día 17-7-76.
. Padrón Albornoz, Juan Antonio. "Martín Bèthencourt" Periódico El Día 18-12-68.
. Quevedo, Agustín. "Martín Bèthencourt o la vibración poética del paisaje". Diario de Las Palmas,-- 6-2-76.-
. Rothenstein, John y Martin Butlin. "Turner".
. Rial Vázquez, José. "Las acuarelas de Martín Bèthencourt". Periódico El Día, diciembre de 1.968.-
. Roger. "Martín Bèthencourt o la revalorización de la naturalez muerta ". Periódico El Día, 18-4-72.-
. Revista Fablas Nº 66, 1.975. Portada.
. Revista Fablas Nº 71, 1.977. Ilustración poema de Vicente Aleixandre.
. Santana, Lázaro. "La pintura de Martín Bèthencourt" Periódico La Provincia, 8-10-76.
. Santana, Lázaro. "4 caminos de la figuración". Diario de Las Palmas, 1-5-75.

. Salcedo Vilchez, Ernesto. "Martín Bèthencourt, evolución en la acuarela". Periódico El Día, diciembre de 1.968.

. Taylor, Basil. "Constable, Paintings-Drawings and Watercolours".

. Trujillo Rodríguez, Alfonso. "La Agrupación de Acuarelistas Canarios".

. Wilton, Andrew. "British Watercolours", 1.750-1.850.

. Westerdahl Oramas, Eduardo. "Bruno Brandt". Catálogo Homenaje de la Agrupación de Acuarelistas Canarios.

- - - -

-

I N D I C E:

MARTIN BETHENCOURT

EXPOSICION DE MARTIN BETHENCOURT
EN EL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS
ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

MAYO 1977

MARTIN BETHENCOURT: EL JUEGO DE LA TRANSFERENCIA

por Lázaro Santana

Por lo menos desde el impresionismo para acá, la mayor parte de los artistas plásticos contemporáneos ha hecho de la figuración un pretexto. En sus obras, las formas de un cuerpo, de un paisaje, de una flor, asumen sólo un sentido de apariencia externa del mundo visible: esas referencias que todavía nos son necesarias para identificarlo e identificarnos con él. Pero lo trascendente, lo que importa desde el punto de vista evolutivo de la historia del arte, radica en la superficie que soporta esas formas familiares: la organización de la materia y del color. Aquí, materia y color reivindican su completa autonomía y reclaman estimación por sí mismas; el hecho de que sobre ellas sean advertibles un árbol o una roca es un suceso accesorio: si el pin-

tor articula un lenguaje nuevo, sus signos más originales no estarán implícitos en la narración identificable de la anécdota (eso es el cuerpo o el paisaje) sino en la estructura más profunda del cuadro (eso es la materia y el color).

Manuel Martín Béthencourt es justamente uno de tales pintores. La trayectoria de su trabajo nos lo muestra como artista apegado a la figuración. Pero la realidad visible actúa con un rol importante exclusivamente en la primera etapa; incluso la predilección que entonces muestra por captar en sus acuarelas escenarios distintivos de la isla - hoy desaparecidos - otorga a esas producciones de signo realista un valor añadido: el testimonial. Luego, el pintor ha sido paulatinamente desentendiéndose de la realidad: ahí el paisaje concreto le ha servido como pretexto compositivo: la realidad así asumida adquiría otra extensión dimensional: la que le daba la capacidad de fabulación - de creación - del pintor. Esos paisajes no están en ninguna parte, pero procedían de alguna parte.

No obstante, la desvinculación definitiva de la realidad - desvinculación en el sentido de que no es ésta la que cuenta como seña primordial en la obra, sino lo que hemos llamado "estructura profunda" - ocurre hacia 1971, y ocurre pareja con un hallazgo cuya aplicación habría de transformar absolutamente el significado y el talante de su obra.

Esta simultaneidad entre hallazgo y transformación no es, desde luego, casual. Los "arrancados" - así denomina el autor al procedimiento técnico de su invención - le proporcionan un soporte formal lo suficientemente sólido para permitirle desinteresarse de lo accesorio; aplicandose entonces a la formulación de un nuevo lenguaje plástico cuyo fundamento radica en aquellos "arrancados".

La realidad de éstos y de sus efectos es tan simple como sorprendente: se trata de pintar la superficie del

papel; arrancar posteriormente trozos de esa superficie y volver a pintarla parcialmente. El papel adquiere así una calidad matérica de "erizado" sobre la que el color despliega su estructura compositiva. Integrada en esa estructura figuran reservas de amplias zonas del blanco del soporte, eficazmente expresivas en virtud del aludido "rizado". La simbiosis audaz de estos elementos, realizada a través de una sensibilidad eficazmente creativa, concreta uno de los lenguajes más originales y bellos de entre los pocos que pueden detectarse en el contexto de la plástica española contemporánea.

Aunque el pintor procura obviar la abstracción, algunas de sus obras son plenamente abstractas; realmente, todas lo son en cuanto a concepto, si bien en casi todas ellas la efectiva adecuación del color suele producir un ilusionismo tradicional de perspectiva, librándolas de ese planismo tan característico de la pintura

abstracta. Al contrario de lo que ocurre en ésta, en las obras de Martín Béthencourt circula el aire: y lo hace sin obstáculo y en profundidad.

Martín Béthencourt ordena sus formas de una manera consciente: aquéllas asumen aspectos más o menos reconocibles de la realidad: una llanura, un paisaje pedregoso, un desnudo. Pero obviamente, como generalizábamos al principio, esas formas sólo suponen meros indicios que el artista cede complacido al espectador. La relación de Martín con la realidad ya no es un punto de referencia - sí lo fue en su segunda etapa; es un punto de llegada, elegido con libertad y hasta con fruición. Una vez resueltos los problemas plásticos que plantea la esencialidad del cuadro, el pintor se complace en hacer que aquí crezca un árbol y allí brote un monte. Es éste un acto lúdico, como de reposo complaciente, que, más acá de la hazaña intelectual que supuso la concepción de la obra, transfiere a la naturaleza algo de la belleza y perfección del arte.

MARTIN BETHENCOURT O LA VIBRACION POETICA DEL PAISAJE

por Agustín Quevedo

Fuera de esas consideraciones inevitables que subrayan la personalidad de Martín Béthencourt - el cuidado pulcro de su estilo, la proyección de su expresividad a través de una técnica en la que se acentúa un sentido de carácter armónico - hay que destacar que, en el fondo del proceso creativo-pictórico opera, para desplegarse después hacia la superficie, en un absolutismo total - un hacia afuera que viene desde un adentro subjetivo, un inevitable condicionamiento poético: "el llevar al soporte de su realidad sus sueños de realidad", como manifiesta el pintor, pero poniendo el posesivo mi donde yo he puesto el su. ¿De qué forma, pues, hay que interpretar este condicionamiento? No, desde luego, como sumisión y sí como disposición; no

como ornamentación sino como determinante cohesiva y esencial de la expresión.

Soñar con una realidad, convertir la realidad en sueño es, en cierta manera, afirmar la realidad, ya que realidad no es un reflejo de lo que nos rodea, sino el sentimiento que asumimos de esa realidad, de esa cara del poliedro existencial que nos afecta realmente. Y como dice Lázaro Santana: "En una obra de Martín Béthencourt esa realidad (la realidad física) apenas existe: es sólo un acontecimiento lejano cuyo contorno ha quedado muy diluido en el proceso transformativo mediante el que el pintor la ha incorporado al papel". De ahí el que Martín Bethencourt nos dé esta visión de un paisaje, de su paisaje, del realismo de su paisaje, de ese paisaje suyo tan alejado de cualquier cotejo con lo mimético. Se explica entonces que en la búsqueda de sintesis - y todo artista busca la síntesis, su síntesis - el pintor haya llegado a ese procedimiento del arrancado como una necesidad o una exigencia de la propia textura del cuadro; pero el "arrancado" no es ruptura en el sentido de contraste; es más bien una aportación estructural al lenguaje plástico, una correspondencia adecuada a la extensión expresiva, una génesis que sugiere un "climax", que identifica una tonalidad de equilibrio y también de misterio. No se debe olvidar que "el fenómeno natural - como aprecia Léger - o el objeto bello son incopiables; el artista debe producir elementos tan bellos como los de la naturaleza, pero sin copiar a ésta".

Pero no es el procedimiento el que comunica la emoción a estas acuarelas de Martín Béthencourt, sino el hallazgo poético a que conduce tal procedimiento - estilo, forma de sentir - ; valorar, destruir, volver a valorar. Y sobre todo el proceso creador del artista que viene dado, como se apunta más arriba, por esa realidad transformada en sueño, en su sueño, o ese sueño transformado en realidad, su realidad.

MARTIN BETHENCOURT

por Faly Gutiérrez

Por encima de las señas de identificación de una geografía concreta, Martín Béthencourt trabaja, ha trabajado siempre en pos de unos signos de identidad universales, los que hacen que un paisaje, antes que el reflejo de un lugar concreto, sea precisamente un paisaje. En esa meta tan bien cumplida el parentesco de Béthencourt excede de los confines insulares y entronca con esa tradición de grandes pintores españoles que supieron trascender a cotas universales la quintaesencia geográfica, la esencia común de un lugar que excedía de sus concretos límites por definición y por aspiración. Martín Béthencourt es, ante todo, un idealizador de realidades y llega a esa condición con una carga enorme de vocación, de laboriosidad, de sabiduría Precisamente porque navega entre esencias

paisajísticas preocupa más a nuestro pintor ensayar las más diferentes técnicas, adecuarlas a sus exigencias que la variedad temática o la predilección circunstancial de unos lugares sobre otros. En la trayectoria artística de Béthencourt se puede conjugar la plasmación directa de una realidad - los primeros apuntes de una realidad - a la simplificación de sus obras actuales, que adquieren dimensión de símbolos (No es otra cosa el paisaje en pintura). Desde una perspectiva intelectual profundamente humana y humanizadora, su vocación por las tierras del sur, por la esencia de toda una geografía duramente castigada por el viento y el sol, se justifica con esa permanente intención de síntesis que ha registrado su obra. Y lejos de hacer de la pintura una teoría, su carácter empírico convierte a ésta, su pintura, en un resultado con doctrina apriorística a la que llega a través de las más diversas técnicas. No es Martín Béthencourt, porque conoce y domina el oficio, un hombre que en sus planteamientos conceptuales - y por las propias exigencias de las técnicas - adecúe el **que** al dictado del **como.** Todo lo contrario. La relación y coherencia de toda su pintura - ya sea óleo, aguada o acrílico - demuestra a las claras que el objetivo, el resultado final estaba suficientemente justificado antes del diseño, antes de la primera pincelada. Esa racionalización del proceso creador no resta a la obra de Martín Béthencourt un solo ápice de frescura ni ensucia el balance con una insistencia formal. La importancia de su obra está, entre otros factores, en la probada suficiencia para desarrollar con segura eficacia un planteamiento y en desarrollarlo con la limpieza y la espontaneidad con que se concibió la idea. La frescura no es, en arte, algo que se pierde, sino en muchas ocasiones algo que se gana con trabajo, humildad y constancia.

Martín Béthencourt, en esas tierras ajadas por la sed y por el sol, ensaya un recorrido humano en busca de una meta simple, certera, medular. De ahí que su variada y solvente paleta haga, en muchas ocasiones, ayuno voluntario y se sacrifique más que al reflejo de

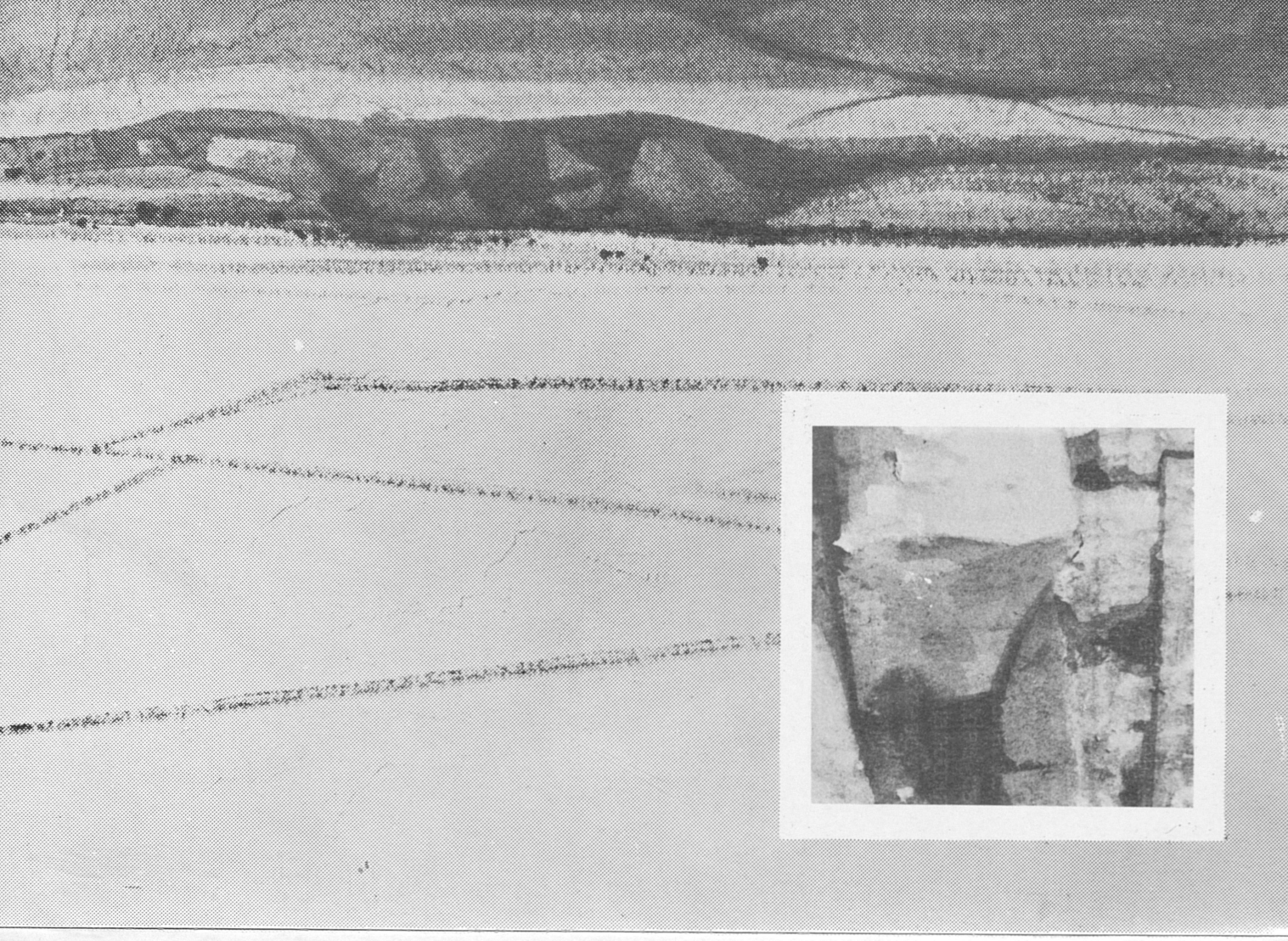
la realidad que le inspira a la propia interpretación de ese lugar, de la esencia de un lugar, del desierto terrón que no tiene fronteras ni nombre concreto. En los últimos tiempos se acentúa esa aspiración y la obra evoluciona hacia la mancha acromática. Su descubrimiento del blanco como efecto matérico ha revolucionado formalmente su propia recreación. Y si hasta ahora los intentos se habían centrado en las desgarraduras del propio soporte en la acuarela, ahora en los acrílicos y óleos, los blancos cumplen esa misma y alta funcionalidad. Contra este hallazgo, Martín Béthencourt juega a densificar los horizontes en línea y en color. Pintor de acción valiente y firme las aglomeraciones pétreas que reitera en óleos y acuarelas parecen luchar contra el propio pintor en una búsqueda obsesiva de una intimidad que no traicione el vasto y desgarrado mensaje del secarral. En estos dramáticos juegos geológicos, la figura humana - devuelta tras sus iniciales planteamientos en el desnudo - tiene con todo el entorno vocación de síntesis y aspira a representar el mismo drama de naturaleza en formación que todo el contorno sáxeo. Sus figuras tienen la misma fuerza telúrica, padecen la misma gravedad.

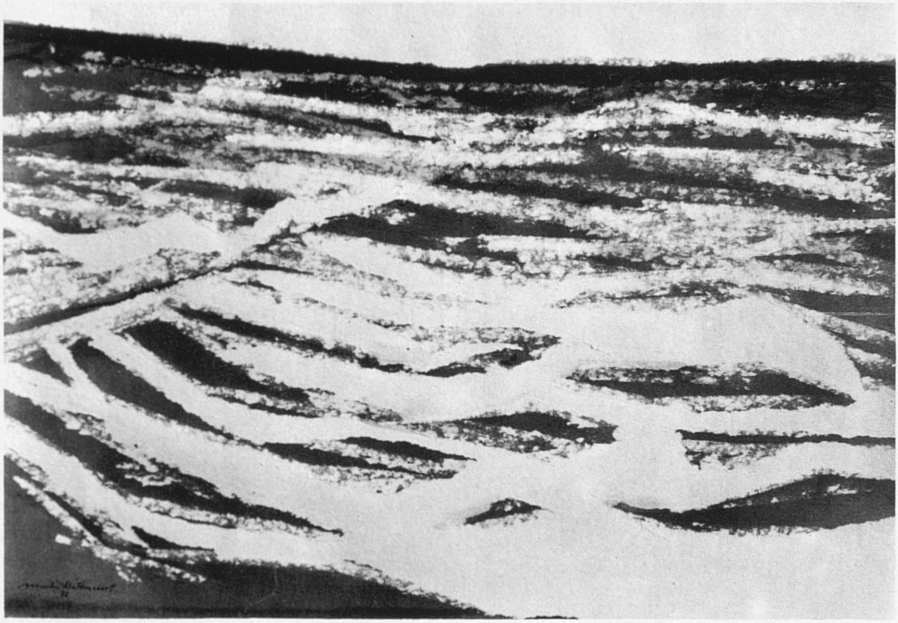
La figuración de Martín Béthencourt que se balancea dentro de las más amplias posibilidades conceptuales tiene en las propias palabras del artista una terminante explicación: "La aparición de grandes espacios con predominio del blanco. Armonías y matices neutros que concentran al máximo la intención y sacrificio de los elementos estéticos".

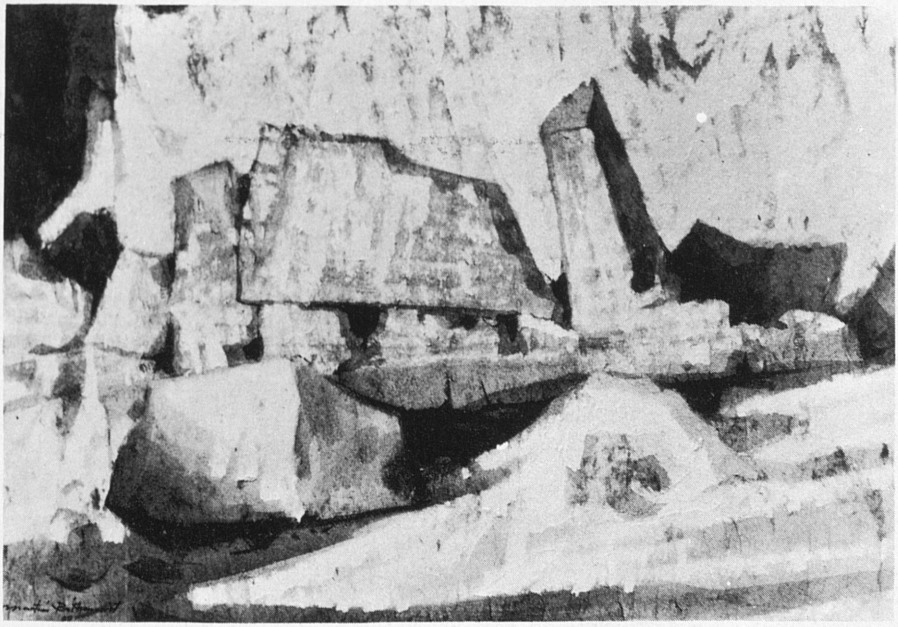
En la acuarela - una tradición que ha registrado muy concretas evoluciones en Canarias: Bruno Brandt y el propio Béthencourt - puede considerársele el último gran tratadista. Dentro de las limitadas cotas de una práctica ya conocida, nuestro pintor ha sabido romper tópicos y apuntar con la valentía y la decisión de la mancha hacia los nuevos derroteros de esta técnica.

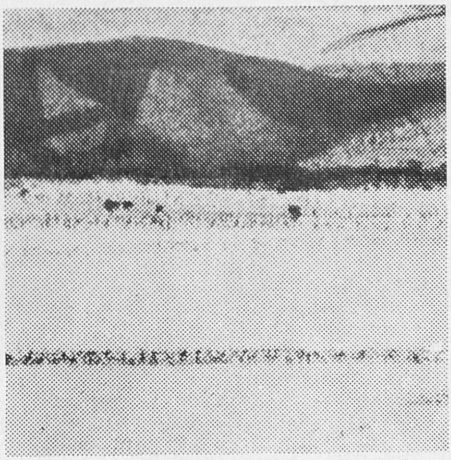
En estas tierras sin tiempo de Martín Béthencourt,

logradas a base de una introspección en los pliegues de un lugar y en su propio yo, late toda una lección de trabajo, una meta lograda y una generosa expresión de lo que debe ser, antes que nada, un paisaje.

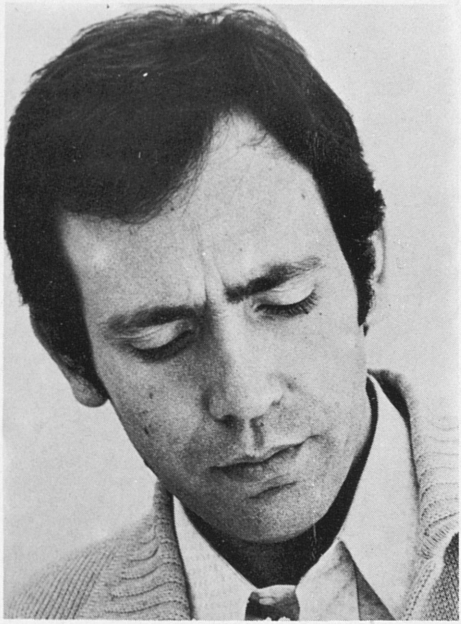








DATOS BIOGRAFICOS DE MARTIN BETHENCOURT



Nace en Santa Cruz de Tenerife en 1941. Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de la misma ciudad desde 1960 a 1967. Profesor de Dibujo. Miembro de la Agrupación de Acuarelistas Canarios desde 1963.

1969 Primer Premio de Pintura en la XI Exposición Regional.

1971 Medalla en el Primer Concurso Regional "Ciudad de La Laguna".

1972 Primer Premio en el I Salón Regional de la Acuarela.

1976 Premio de Pintura en el Certamen Nacional "Ciudad de Las Palmas".

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1968 Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

1969 *Instituto de Estudios Hispánicos. Puerto de la Cruz.*

Sala de Exposiciones del Ateneo de La Laguna.

1971 *Sala de Exposiciones del Ateneo de La Laguna.*

1972 *Sala Conca I. Pinturas.*

Sala Conca I. Dibujos.

1973 *Sala Blanca, Costa del Silencio. Tenerife.*

1976 *Galería de Arte "Yles". Las Palmas de Gran Canaria.*

El Almacén. Lanzarote.

1977 *Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.*

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Ha participado, entre otras, en los Salones Nacionales de la Acuarela en 1963 (Bilbao), 1968 (Madrid) y 1975 (Valladolid). En todas las muestras realizadas por la Agrupación de Acuarelistas Canarios en el Archipiélago, Peninsula y América, desde 1963. 25 Años de Plástica en Tenerife. II Salón de Invierno. Sala de Arte y Cultura de La Laguna, "Acuarela Experimental", 1971. Salón Internacional de la Acuarela, Bilbao 1971. Bienales Regionales. Primer Concurso Regional "Medalla Ciudad de La Laguna". Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico, San Juan, Ponce y Mayaguez en 1968 y 1975. Exposiciones Regionales desde 1963. Primer Salón Regional de la Acuarela, 1972. "Grupo Figuración", Círculo de Bellas Artes y Galería de Arte Gánigo, en 1975 y 1976. XXV Aniversario de la Agrupación de Acuarelistas de Baleares. Salones de Verano, La Laguna. V Semana Colombina. Exposición itinerante de Arte Canario, 1976. Arte Actual en Canarias, La Gomera. Exposición Guadalimar "Arte en Canarias", 1977.

COLABORAN:

FALY GUTIERREZ
LAZARO SANTANA
AGUSTIN QUEVEDO
Fotografías: JORGE PERDOMO
Montaje: MIGUEL A. PADRINO
Imprime: IDEAS EYA · D. L. TF 310/1977

MARTIN BETHENCOURT

Siempre he pensado que los comentarios incluídos en el catálogo de una exposición, deberían estar orientados hacia un fin más práctico que el que habitualmente cumplen.

Así como en ocasiones, la escultura sirve como complemento decorativo a la composición arquitectónica o la música acompaña el desarrollo literario de una canción, la palabra escrita debería, en el caso que nos ocupa, servir de apoyo a la expresión artística que la ha motivado.

Una larga y no pocas veces tediosa experiencia sobre estos aportes literarios, nos hace contemplar con justificada alarma las largas exposiciones donde habituales o amateurs de este subgénero tratan de demostrar apretadamente la profundidad de sus ideas y la amplitud de sus conocimientos, a costa del pobre pintor que, invadido en esos momentos por preocupaciones mucho menos solemnes, pero mucho más sinceras, se limita a agradecer humildemente el gran favor recibido.

Aprovechemos entonces nuestro espacio subalterno y tratemos de tender un hilo conductor entre el lector y el hombre que ha dedicado las mejores horas de su tiempo a expresar en la obra que hoy nos entrega, el mundo tan cerrado de su propia sensibilidad.

Nada más personal e intransferible que los sentimientos del alma. Dos seres pueden coincidir en el tiempo y en el espacio, tener las mismas ideas, estar unidos por las más variadas formas o modos del amor y, sin embargo no podrán compartir un mismo sentimiento. Cada uno de ellos vivirá el suyo propio y cuanto más ardientemente quiera transmitirlo, más fuerte golpeará la barrera indestructible de su propia personalidad.

Sin embargo, tenemos aquí a alguien que trata de expresar plásticamente su mundo propio y oculto, alguien que pretende de soslayo y cargado de pudor, ofrecer sus sentimientos camuflados tras unos cristales y encerrados en unos marcos.

Tiene además la osadía de iluminarlos con fuerza y de convocarnos a su impúdica exibición, quizás con la secreta esperanza de que, a pesar de sí mismo, no podamos descifrar su terrible desnudez.

He aquí una llamada a nuestra sensibilidad que busca, a través de nuestros sentidos, el camino de nuestra inteligencia y nuestro corazón. Tratemos pues, en lo posible, de ayudar a este soplo dorado, si por su larga gestación de una y mil veces nueve meses, resulta un tanto inaprensible para aquellos que esperan de él una cómoda e inmediata entrega de sus mágicos secretos.

Vivimos un extraño mundo en el que los artistas nos rodean por todas partes. Todos conocemos gran número de individuos que pintan o dibujan y son considerados o se consideran artistas. Muchos de ellos han hecho del arte su profesión y otros se agrupan en elevados colectivos. Podemos considerar entonces a la Pintura como una forma artística desgraciada por exceso de amor, aunque sea de aquellos amores que matan.

¿Cómo librarnos del lastre de todos estos aficionados que producen sin descanso obras que no llegan a ser, pero que siembran el caos en el alma del ingenuo contemplador, que muchas veces las acepta como un afirmado reflejo de su propia personalidad superficial y mediocre?

¿Cómo hacer saber al espectador que la ofrenda que hoy aparece ante sus ojos reune no sólo largos años de trabajo, de convicción personal, de sinceridad, de sacrificios, que son necesarios, pero no suficientes; sino que también atesora un don misterioso que no puede ser forzado a surgir, sino que se entrega avaramente a los ciudadanos de un mundo maravilloso que es el mundo del arte?

Líneas, colores, manchas, texturas, son palabras de un mensaje que pueden y deben ser captadas por el interlocutor; palabras que el artista no puede –y aunque pudiese no quiere– traducir a otra forma más directa e inteligible que la suya propia. Si una obra de arte es auténtica, tendrá la capacidad intrínseca de hablar de todos, y su autor aspira a que, tarde o temprano, el contemplador encuentre en ella su propio camino de Damasco.

«Un ciego, dijo Leonardo de Vinci, al abrir los ojos por primera vez, si no es artista, verá árboles, ríos y montañas; pero si es artista, lo que ve son líneas, formas y colores».

Seamos todos un poco artistas; contemplemos las líneas, las formas y los colores con ojos de ciego, con los ojos de nuestra propia sensibilidad. Respondamos con nuestro corazón al lirismo del color que se desprende de Fra Angélico, a la gloria de la luz en la Venecia de Turner, a las formas que sufren en un paisaje de Van Gogh, a la sombra misteriosa de donde emerge una joya de Rembrandt, al equilibrio eterno de Seurat, al espacio mágico y ajedrezado donde pinta Vermeer contemplado por Vermeer.

Recojamos el mensaje de estos arquetipos y con las claves de este abecedario inconcluso y etéreo volvamos ante una de estas acuarelas, ante aquella que al pasar por primera vez a su lado, despertó en nosotros un leve y misterioso afán que la charla intrascendente o el comentario inoportuno hizo huir tímidamente.

Contemplemos ahora esa gran superficie blanca que se extiende como un alma lúcida, como la tentadora esperanza, como la imposible aventura.

Observemos esos surcos que marcan las tierras como sierpes que recorren el rostro de un gigante, como el laberinto de nuestra vida, como heridas antiguas que renuevan olvidados sufrimientos.

Sintamos ese farallón que limita cruelmente el vuelo de nuestra esperanza, como un reto a nuestra capacidad aérea, como el recuerdo de eternidad frustrada.

Descifremos esa firma que nos habla de la entrega de una mitad; de aires europeos con lluvia suave junto al palacio de Chaillot, de un molino severo sobre una búsqueda ilusionada por los adoquines de la colina coronada, de una vela infantil en el Luxemburgo junto a un corazón que trataba de forzar su destino.

Quizás podamos contemplar ahora en la soledad de un paisaje, la soledad poblada de un hombre, que acompaña, enriquece, puebla y consuela nuestra propia soledad. Aquí, allí, en aquella otra, también en aquella, veamos a nuestro alrededor una obra que respira, que vive y nos muestra lo mejor de nuestra propia vida.

Acabemos, como premio a los pacientes, con un místico pensamiento de Rilke:

«Las obras de arte viven en medio de una soledad infinita y por nada son tan poco accesibles como por la crítica. Sólo el amor alcanza a comprenderlas y a hacerlas suyas».

Víctor M. Ruiz, Diciembre 1981

Impreso por D. ALCALA Tlfno 21 14 10 Dep. Legal TF. 815/81

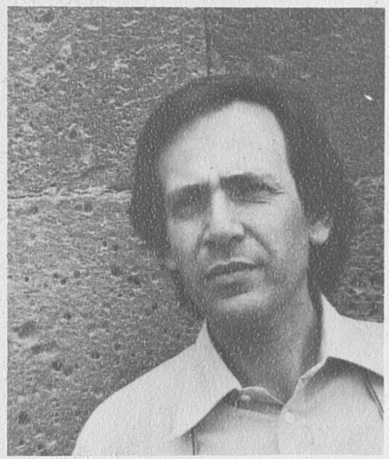
CIRCULO DE BELLAS ARTES

SANTA CRUZ DE TENERIFE

18 AL 31 DICIEMBRE 1981

MARTIN BETHENCOURT

MARTIN BETHENCOURT



Nace en Santa Cruz de Tenerife en 1941. Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de la misma Ciudad desde 1960 a 1967. Profesor de Dibujo. Miembro de la Agrupación de Acuarelistas Canarios desde 1963.

1969 Primer Premio de Pintura en la XI Exposición Regional.
1971 Medalla en el Primer Concurso Regional "Ciudad de La Laguna".
1972 Primer Premio en el I Salón Regional de la Acuarela.
1976 Premio de Pintura en el Certamen Nacional "Ciudad de Las Palmas".
1977 Medalla de Oro Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1968 Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.
1969 Instituto de Estudios Hispánicos. Puerto de la Cruz.
Sala de Exposiciones del Ateneo de La Laguna.
1971 Sala de Exposiciones del Ateneo de La Laguna.
1972 Sala Conca 1. Pinturas.
Sala Conca 1. Dibujos.
1973 Sala Blanca, Costa del Silencio. Tenerife.
1976 Galería de Arte "Yles". Las Palmas de Gran Canaria.
El Almacén. Lanzarote,
1977 Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.
1978 Sala de Arte y Cultura de la Caja de Ahorros. La Laguna.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Ha participado, entre otras, en los Salones Nacionales de la Acuarela en 1963 (Bilbao), 1968 (Madrid) y 1975 (Valladolid). En todas las muestras realizadas por la Agrupación de Acuarelistas Canarios en el Archipiélago, Península y América, desde 1963. XXV años de Plástica en Tenerife. II Salón de Invierno. Sala de Arte y Cultura de La Laguna "Acuarela Experimental", 1971. Salón Internacional de la Acuarela, Bilbao, 1971. Bienales Regionales. Primer Concurso Regional "Medalla Ciudad de La Laguna". Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico, San Juan, Ponce y Mayagüez en 1968 y 1975. Exposiciones Regionales desde 1963. Primer Salón Regional de la Acuarela, 1972. "Grupo Figuración", Círculo de Bellas Artes y Galería de Arte Gánigo, en 1975 y 1976. XXV Aniversario de la Agrupación de Acuarelistas de Baleares. Salones de Verano, La Laguna. V Semana Colombina. Exposición Itinerante de Arte Canario, 1976. Arte Actual en Canarias. Exposición "Guadalimar" Arte en Canarias, 1977.

acuarela
100 x 70 cm.

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA
CAJA GENERAL DE AHORROS Y M. P.
DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

SALAS DE ARTE Y CULTURA

CAJA GENERAL DE AHORROS Y M.P. DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

La Laguna	**11 ABRIL**	**24 ABRIL**	HORARIO: 11.00 - 13.00
Puerto de la Cruz	**26 ABRIL**	**12 MAYO**	17.30 - 20.30

Litg. IDEAS EYA - DL-TF167/1978

I certamen nacional y regional de pintura «ciudad de las palmas» y «antonio padrón»

Convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

1976

Este Excmo. Ayuntamiento, con objeto de promover y difundir el trabajo de las Artes Plásticas, dentro y fuera del Archipiélago Canario, convocó los Premios de Pintura "Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria" y "Antonio Padrón" 1976, con arreglo a las siguientes

BASES

1

Podrán optar al premio CIUDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA todos los pintores españoles o residentes en España por un período de tiempo no inferior a cinco años.

2

Al premio ANTONIO PADRON, podrán optar los pintores nacidos en las Islas Canarias o residentes en ellas por un período de tiempo no inferior a cinco años, y que en la fecha de la presente convocatoria no hayan cumplido los treinta años de edad.

3

Tanto los temas como los procedimientos empleados en la ejecución de las obras presentadas a ambos premios quedan a la libre elección de los artistas. En cuanto al tamaño, dichas obras tendrán un máximo de 1,40 x 1,14 m., y su enmarcaje se realizará mediante una simple tira de madera. Cada autor podrá presentar un máximo de tres obras.

4

Un jurado de admisión seleccionará las obras que serán exhibidas y pasarán a ser consideradas como optantes a los premios.

5

El Jurado que otorgue los premios estará constituido por un grupo de críticos de arte de categoría nacional. Los nombres de los mismos se darán a conocer una vez fallados los premios. El fallo tendrá lugar en los últimos días de junio de 1976.

6

El premio CIUDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA estará dotado con la cantidad de CIENTO CINCUENTA MIL PESETAS (150.000), y el premio "Annio Padrón" con la cantidad de SETENTA Y CINCO MIL PESETAS (75.000).

7

Las dos obras premiadas quedarán propiedad de esta Corporación.

8

Los autores residentes en la Península deberán enviar sus obras a Casa Macarrón, Jovellanos, 2. Madrid-14. Los trabajos no premiados podrán ser retirados de la misma dirección a partir de la fecha que oportunamente se indicará. Los gastos de envío y devolución desde Madrid-Las Palmas-Madrid, serán por cuenta de este Ayuntamiento.

9

Los artistas residentes en las Islas Canarias deberán enviar directamente sus obras a este Ayuntamiento, especificando el premio al que optan. Los gastos de envío y devolución serán por cuenta de los artistas.

Todos los pintores indicarán de la forma más conveniente su nombre completo y domicilio.

10

El plazo de admisión de las obras será para los artistas residentes en la Península el 20 de mayo y para los residentes en Canarias el 1 de junio.

11

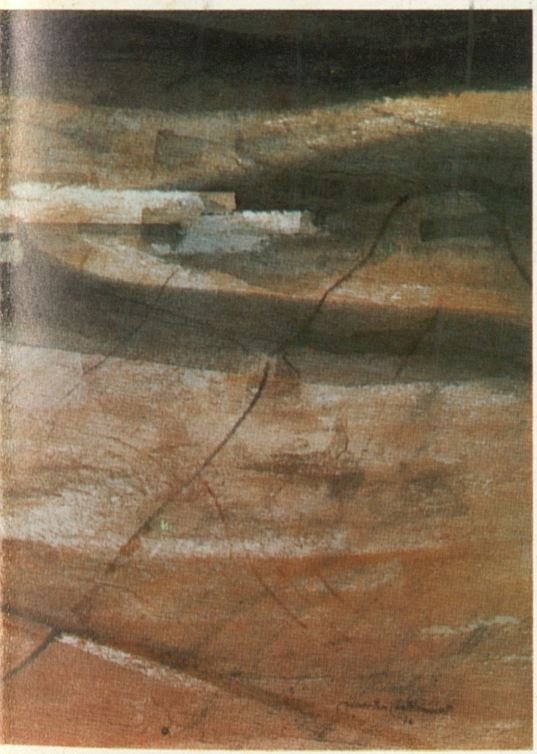
El Ayuntamiento velará por la conservación y protección de las obras que se presenten a concurso, pero no responderá de los posibles daños que éstas puedan sufrir a causa del transporte, extravío, etc.

12

La participación en el presente concurso implica la plena aceptación del contenido de todas y cada una de sus Bases, así como las decisiones del jurado de admisión y de adjudicación de los premios, que serán inapelables.

Rubén Darío Velázquez:
Boda de brujas
PREMIO "CIUDAD DE LAS PALMAS"

Manuel Martín Bethencourt:
Paisaje
PREMIO "CIUDAD DE LAS PALMAS"



Luis Alberto:
Homenaje a David Lacan
PREMIO "ANTONIO PADRON"

A la precedente convocatoria se presentaron un total de 119 pinturas, originales de 80 artistas. 22 de esos pintores optaban al Premio "Antonio Padrón", y los restantes al "Ciudad de Las Palmas".

Un Jurado de Admisión, integrado por D. José Miguel Alzola, Delegado Provincial de Bellas Artes, D. Felo Monzón, pintor, D. Juan Rodríguez Doreste, crítico de arte, D. Antonio Gallardo, escultor, y don Enrique Blanco Torrent, concejal delegado de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas, seleccionó a los siguientes autores y obras:

CATALOGO

1.	Manuel Ruiz	*Fachada*
2.	Manuel Ruiz	*Fachada*
3.	Comas Quesada	*Paisaje*
4.	Comas Quesada	*Paisaje*
5.	Antonio L. de Saa	*Las Playitas*
6.	Francisco de Ledesma	*Camino de la Rada*
7.	A. Benjamín	*Marina*
8.	Bellosos Marcos	*Paisaje*
9.	Irene Areal	*Bodegón*
10.	Ana Lescano	*Desnudo*
11.	Ursula Domergue	*Desnudo*
12.	Pilar Casanova	*Corredor*
13.	José Francés	*Paisaje*
14.	José Francés	*Paisaje*
15.	Francisco Sánchez	*Paisaje*
16.	Francisco Sánchez	*Paisaje*
17.	Lucas de Saa	*Barqueros*
18.	A. Sánchez	*Vendedora*
19.	S. Almeida	*Niños Jugando*
20.	María Jesús Villar	*Pintura*
21.	Teodoro Mesa	*Composición*
22.	Domingo Carrillo	*Composición I*
23.	Domingo Carrillo	*Composición II*
24.	Sixto Francés	*Composición*
25.	Teodoro Mesa	*Composición*
26.	Luis Carlos	*Sin título*
27.	Luis Alberto	*A David Lacón*
28.	Janina	*Vaso*
29.	Janina	*Perfil*
30.	Fra. Javier Suárez	*Un pedazo de oro*
31.	Guimerá	*Pequeña historia*
32.	Sixto Francés	*Composición 1*
33.	Juan Fco. Hernández	*Solo*
34.	Juan Fco. Hernández	*El poder*
35.	M. López Herrera	*Sin Título*
36.	Gloria Salanueva	*Rítmos*
37.	María Teresa Rubiato	*Maternidad*
38.	Aguilera Baena	*Mujer sentada*
39.	Angel Gustavo	*Margaritas*
40.	Santiago Lluch	*Primavera*
41.	Gloria Salanueva	*Rítmos*
42.	Copmany	*Homenaje a Fellini*
43.	Arturo	*Figuras*
44.	Arturo	*Figuras*
45.	Angel Gustavo	*En la dehesa*
46.	Vega	*Silice*
47.	Vega	*Roque truncado*
48.	Peroti	*Composición*
49.	Lola Massieu	*Aborto*
50.	Lola Massieu	*Proceso de la vida*
51.	Dolores Carmona	*Plástico*
52.	Dolores Carmona	*Pájaro disecado*
53.	Santiago Santana	*Figura*
54.	Santiago Santana	*Figura*
55.	Yanil Omar	*Sin título*
56.	Jesús Ortiz	*El Puente*
57.	Martín Bethencourt	*Paisaje*
58.	Martín Bethencourt	*Paisaje*
59.	F. Javier	*Composición*
60.	Cándido Aguilar	*Evolución*
61.	Joaquín Ortega	*Soledad*
62.	Rodrigo	*Mariposas*
63.	Arturo Martínez	*Paisaje*
64.	Yanil Omar	*Sin título*
65.	Luis Alberto	*Estrellas del Napaln*
66.	Zuppo	*Piedras*
67.	Zuppo	*Piedras*
68.	Rubén Darío Velázquez	*Boda*
69.	Rubén Darío Velázquez	*En el parque*
70.	Carlos Aquilino	*Amenazadora Ambigüedad*

71. Carlos Aquilino *Visión en doble*
72. Juan Betancor *Desprendimiento de corteza de árbol*
73. Juan Betancor *Pueblo abandonado*
74. María Iranzo *Forma espacial*
75. Jerry Sherin *Perdiendo uno mismo*
76. Jerry Sherin *Una conversación sin fin*
77. Isabel Beavan *Vuelo al Sol*
78. A. Serrano *Estructura* 6
79. Ventura *Fachada*
80. J. Quintá *Impacto*
81. Menéndez Pidal *Figura*
82. Alzola 1478
83. Mercedes Herrero *Sendas*
84. Salvador Morón *Attelier*

que pasaron a ser candidatos a los dos Premios convocados.

FALLO DE LOS PREMIOS

En la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, a cinco de Julio de mil novecientos setenta y seis, se reunen:

D. José Miguel Alzola Peñate, Delegado Provincial de Bellas Artes.

D. Félix Bordes, pintor.

D. Manuel García Viñó, crítico de Arte.

D. Pedro González, pintor.

Dña. Rosa Martínez de Lahidalga, crítico de Arte y,

Don Enrique Blanco Torrent, Concejal Delegado de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, los cuales se constituyen en Jurado que ha de otorgar los Premios "Ciudad de Las Palmas" y "Antonio Padrón", convocados por el Excmo. Ayuntamientode Las Palmas de Gran Canaria, en las Fiestas conmemorativas del 498 Aniversario de la Fundación de la Ciudad. Actuó como Secretario, sin voto, D. Lázaro Santana.

Tras las deliberaciones y votaciones correspondientes, los reunidos acuerdan conceder el Premio "Antonio Padrón", por mayoría de votos, a la pintura original de Luis Alberto titulada "Homenaje a David Lacan", mencionando especialmente el cuadro "Sin título", original de Luis Carlos, pintura que por sus méritos el Jurado acuerda recomendar al Ayuntamiento su adquisición.

Seguidamente se procedió a la designación del Premio "Ciudad de Las Palmas". En votaciones sucesivas se llegó a un empate entre las obras presentadas por los artistas Rubén Darío Velázquez y Manuel Martín Bethencourt. Ante el parejo mérito de ambas, el Jurado acordó dividir el Premio en su vertiente económica, concediendo a ambos la designación de "Premio Ciudad de Las Palmas, 1976".

Sin más que tratar, se levantó la reunión, firmando, en prueba de conformidad, los integrantes de la misma, en el sitio y fecha indicados.

Imp. PEREZ GALDOS - Buenos Aires, 38 - Las Palas, 1976