

# VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

**Título:** La cerámica como excusa: entrevista a Sylvia Blanco / **Title:** Ceramics as an Excuse: Interview with Sylvia Blanco

**Autor / Author:** Daniel Expósito

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

**Resumen:** Sylvia Blanco constituye uno de los nombres imprescindibles de la cerámica contemporánea puertorriqueña. Su producción abarca un numeroso conjunto de formas y técnicas que le granjearon un notable reconocimiento a nivel nacional e internacional, como fueron los prestigiosos galardones otorgados en Faenza y Zagreb, así como en el Certamen de Arte del Ateneo Puertorriqueño. En esta entrevista, realizada en 2013 y publicada a manera de homenaje tras la pérdida de la artista en 2017, Blanco reveló algunos de los aspectos más destacados de su dilatada trayectoria.

**Abstract:** Sylvia Blanco is one of the essential names of contemporary Puerto Rican ceramics. Her production includes a set of numerous forms and techniques that made her earn a remarkable recognition in a national and international scale, receiving prestigious awards granted in Faenza and Zagreb, as well as in the Art Contest of the Ateneo Puertorriqueño. In this interview, taken place in 2013 and published as a tribute after the loss of the artist in 2017, Blanco revealed some of the highlights of her long career.

**Palabras clave:** Cerámica, Certamen de Arte del Ateneo Puertorriqueño, Escuela de Artes Plásticas, Escultura, Esmaltes, Estudio Caparra, Galería Manos Reducción local, Sylvia Blanco / **Keywords:** Ceramics, Art Contest of the Ateneo Puertorriqueño, School of Plastic Arts, Sculpture, Enamels, Caparra Studio, Manos Gallery, Local Reduction, Sylvia Blanco, Daniel Expósito

**Sección:** Entrevista / **Section:** Interview

**Publicación:** 15 de enero de 2018

**Cita recomendada:**

Expósito, Daniel. "La cerámica como excusa: entrevista a Sylvia Blanco." *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de enero de 2018, [humanidades.uprrp.edu/visiondoble](http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble)

**Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte**

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

13 Ave. Universidad Ste. 1301

San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

[vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

<https://revistas.upr.edu>



## *La cerámica como excusa: entrevista a Sylvia Blanco*

Daniel Expósito

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras



Pieza galardonada en el 44 Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, Faenza, 1986.

En septiembre de 2017, la cerámica puertorriqueña despedía a Sylvia Blanco, una de sus figuras más significativas desde el surgimiento de este movimiento artístico en la isla hace casi medio siglo. Cofundadora de las galerías Estudio Caparra y Manos, a lo largo de su extensa trayectoria desarrolló una producción caracterizada por la exploración de formas y técnicas mediante la cual alcanzaría un notable reconocimiento a nivel nacional e internacional. Los galardones obtenidos en los prestigiosos concursos y trienales organizados en Faenza (Italia)

y Zagreb (Croacia) no solo confirmaron la excepcional calidad de sus propuestas, sino que además vinieron a reafirmar la buena salud de la que gozaba este medio en la década de 1980. Pero, sin duda, uno de sus máximos logros residió en dar voz a la cerámica a raíz del primer premio conseguido en la categoría de escultura dentro del Certamen de Arte del Ateneo Puertorriqueño celebrado en 1983. Una labor que, algunos años más tarde, completaría como directora del Departamento de Escultura de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico, concluyendo, de este modo, el polémico debate acerca de la naturaleza escultórica de aquella disciplina. Estos y otros temas vinculados a su labor docente fueron compartidos por Blanco en 2013 durante una entrevista llevada a cabo en su domicilio, y que ahora presentamos como un breve acercamiento a algunos de los aspectos más relevantes de su vida y obra.

**Daniel Expósito Sánchez** – Hoy día el nombre de Sylvia Blanco se enmarca entre los pioneros de la cerámica contemporánea en Puerto Rico. ¿Cuándo se produce ese primer contacto con el barro?

**Sylvia Blanco** – Mi primer contacto con la cerámica fue en 1968–1969. Tenía inquietud por hacer algún tipo de cosa que tuviese un involucramiento creativo. Para esa época, se corrió la voz de que Jaime Suárez estaba dando clase por las noches en casa de su mamá, aquí cerca, en el vecindario [se refiere a Villa Caparra, Guaynabo]. Mis niños eran pequeños, pero se me hacía fácil ir por las noches allí porque su papá los cuidaba. Jaime, de entrada, no me cogió en su clase, sino que me mandó a coger clases con Maribel [Toro de Suárez]. Viendo lo que yo hacía con ella, él seleccionaba y nos iba pasando a su grupo. De ahí surgió el Estudio Caparra, que algo más tarde consiguió un espacio en Puerta de Tierra –Jardín de San Juan–, donde se nos dio la oportunidad de hacer exhibiciones temáticas como, por ejemplo, el ikebana, y agruparnos. Mis primeras obras eran como un reto. Ginnie Figueras nos vendía los esmaltes y nosotros los alterábamos un poco. Habíamos descubierto unos cuantos que se veían aceptables y los utilizábamos. También comprábamos el glaze. Con Estudio Caparra, además, comenzamos a intercambiar información entre nosotros mismos. Algunos viajaban, otros no –yo no tenía la facilidad de viajar porque tenía mis críos bien chiquitos–, pero cada vez que alguien llegaba traía catálogos. Comentábamos, hablábamos, cambiábamos impresiones, y así es, en realidad, como empezó la incursión en el raku.



Sylvia Blanco (abajo, a la izquierda) posa junto a algunos integrantes de la Galería Manos

DES – Y de ahí pasasteis a Galería Manos, en el Centro de Convenciones recién inaugurado en Condado, en 1977.

SB – Sí, todo se formalizó un poco más. Ya había un espacio propio, era algo como cooperativo, nos turnábamos los días de cuido allí. Para esa época, el grupo creció mucho porque se incluyeron otros materiales como fibra, tejido, textiles... Todas esas ramas fueron una aportación grandiosa, pero parece que el grupo se volvió demasiado grande. Después, en 1980, se creó Casa Candina. En ese momento, Lorraine [de Castro] y yo nos sentimos un poco huérfanas.

DES – En Galería Manos, precisamente, celebraste tu primera exposición individual. Recuerdo que Frances Bothwell del Toro escribió una crítica de la misma titulada “Sylvia Blanco: Escultora” [El Mundo, 17 de noviembre de 1978].

SB – Cuando ya Manos iba a cerrar, nos dijeron: “Aprovechen, organicen, como ya vamos a cerrar, hagan sus individuales”. Y yo organicé la mía. En las piezas que hacía en Estudio Caparra combinaba metal. Al barro de escultura, que es el que posteriormente comencé a traer porque no llegaba, le pegaba pedazos de metal y de madera. Contrario a Lorraine y a [John] Balossi, mi obra era bien lisa. Si era redonda, era redonda, si eran cuadradas, eran cajas, pero necesitaba que esas cajas tuvieran algún tipo de decoración. La textura era mínima y, por ello, empecé a usar una reducción que hacía en el horno –que tenía mucho aserrín–. Hacías como una caja, dentro ponías la pieza, echabas el aserrín y quemabas. Cuando salía, la madera se había vuelto carbón y, al final, manchaba. Aún tengo alguna de esas piezas. Lo otro es que siempre quemé a cono 04. Si lo que estábamos haciendo era escultura, me preguntaba por qué teníamos que llevarlo a temperaturas más altas. Esto fue cuando empezamos a ir a certámenes y todo el mundo miraba las obras para ver si era stoneware o alta temperatura.

DES – También, a finales de los años setenta, iniciaste una serie de exploraciones en torno al círculo y el paisaje.

SB – Eso viene de mi idea de que todo lo que empieza termina. No es una línea recta. Aparte, lo veo como un canvas fabuloso para poder hacer distintas cosas porque, si te fijas, esos círculos, que a veces son interrumpidos por un hueco, por lo general tienen pedazos añadidos –que se hacían con los engobes– o eran quemados en raku. Y empiezo a desarrollar cómo se quema. No paraba de explorar. En el momento que ya logré lo que quería, que ya lo hice todo, ahí es que cambié a otra manera de trabajar, a otra cosa. Pero para esos años, créeme, que a

cada pieza le veía algo que quería mejorar en la próxima. O era el engobe, o era el raku, o le ponía una base al círculo, la explotaba por el lado, es decir, siempre había algo.

Respecto al paisaje, bueno, vivo en esta isla. Había una parte de exploración, pero también eran piezas comerciales. Tenía que vivir de eso. Tenía un molde del paisaje pequeño, de 12 pulgadas, y lo hice muchas veces. La gente quería más y más y más. También estaban las piezas grandes, que esas ya eran únicas, y estaba investigando en dos vertientes: en el paisaje terminado con engobe y en el paisaje con raku. Los dos me maravillaban. Hay una excitación en que parte lo haces tú y parte te lo da la quemada. Debes tener bastante control cuando te tiras a las piezas grandes, porque si no se te ha dañado el trabajo de un montón de tiempo. Cada una de esas piezas tenía una razón de ser. Y hay una parte técnica que, no sé por qué, nos maravilla a los ceramistas.



Obra premiada en el 41 Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, Faenza, 1983.

Al final, el círculo fue desapareciendo. Llegó un momento en el que se me salía por los oídos y no quise hacer ningún círculo más. También me pasó con los paisajes. Puedo haber hecho fácilmente doscientos círculos y doscientos paisajes que no sé dónde habrán ido a parar. Ahora me los traen a arreglar y me quedo boba. Vivía de eso, experimentaba con eso.

DES – Hace un momento hiciste mención a los certámenes. Imagino que la participación en esas competencias debió ser una experiencia muy favorable, sobre todo teniendo en cuenta el rápido ascenso que sufrió la cerámica puertorriqueña en poco menos de una década.

SB – Al principio, cuando íbamos a esas ferias, lo hacíamos para que se conociera el medio. Realmente la gente no sabía qué hacíamos, todo el mundo pensaba que hacíamos moldes y, de hecho, como te acabo de contar, yo llegué a hacer moldes por un tiempo. Financié mi primer horno haciendo unos potes como de bebé que vendía y, gracias a eso, junté dinero para

comprarlo. Pero la verdad es que la primera intención de exhibir en ferias y dar demostraciones era que la cerámica se conociera, que nosotros nos conociéramos. Una vez que Candina tuvo su sede en Condado, Lorraine y yo nos fuimos a enseñar a la Liga [de Estudiantes de Arte de San Juan].

DES – Es decir, que además de trabajar en vuestra obra artística iniciasteis una nueva etapa como docentes.

SB – Había una necesidad de querer enseñar porque eso, para gente como nosotros que no teníamos una formación académica, te forzaba a investigar. Balossi enseñaba también. Dábamos tres clases él, tres Lorraine, y yo otras tres. Balossi daba escultura tallada directamente del bloque, Lorraine daba figura humana, y yo vasija. Así completábamos las nueve clases. De ahí salió una gente bien interesante. Eso nos mantenía unidos.

Comentábamos las obras, exhibíamos en Casa Candina porque nos llamaban para participar en sus exhibiciones y, después, pasé a enseñar a la Escuela de Artes Plásticas en 1987. Me pareció bien interesante porque, hasta ese momento, habíamos estado enseñando a gente que buscaba algo más parecido al hobby ceramics, ya sabes, eran terapias. Había mucha gente bien interesada, pero te diría que la mayoría eran personas que querían divertirse, distraerse, pasar un buen rato.

DES – ¿Cómo fue esa experiencia de enseñar en la Escuela de Artes Plásticas?

SB – Cuando me ofrecieron trabajar en la Escuela, pensé: “Nunca he enseñado a estudiantes universitarios”. Y teníamos el problema de que, mientras en Puerto Rico no se implantara la cerámica en el currículo académico, nunca iba a pasar de ser algo privado, minoritario. Por eso me interesó. En mis primeras clases, me entró



Obra ganadora en el II Svjetski Triennale Male Keramike, Zagreb, más que yo de un montón de cosas, 1987.

pánico, pavor. Me decía: “Yo estoy aquí enseñando a estudiantes que están en su tercer año, conocen Obra ganadora en el II Svjetski Triennale Male Keramike, Zagreb, más que yo de un montón de cosas, 1987. ¿y qué vengo a enseñarles? ¿La técnica?”. Así que les dije: “Todos en traje de baño”. Nos fuimos al Escambrón y lo que hacíamos era hundir las manos. Empezaron a hacer castings de yeso y de barro líquido para ver cómo el barro se diferenciaba del yeso –que era el material que ellos usaban–. Cuando tenían la obra terminada, mostraban en yeso lo que yo podía hacer en cerámica, o sea, era una cosa intercambiable. Después quemamos muchas piezas, hablábamos de materiales. Tuve que hacer una investigación bien fuerte: las arenas de Puerto Rico, por qué eran de caracol, etc. Fue una época muy buena. Los terrenos del Morro no tenían el aspecto que tienen ahora. Hacíamos intervenciones de realizar una bola y tirarla, a ver dónde se rompía. Lo pasamos muy bien. En eso, entró Margarita Fernández [Zavala] de rectora, cogió las riendas e hizo una estructura donde insertó la cerámica en el Departamento de Escultura. Margarita se fue, pero yo me quedé a cargo de ese Departamento como directora. Ya en los noventa, me voy a trabajar al Instituto de Cultura [Puertorriqueña]. Me pidieron que dirigiera el Departamento de Artes Plásticas y eso fue un trabajo más a fondo.

DES – Volviendo a tu producción cerámica, la década de 1980 fue especialmente fructífera tanto en exposiciones individuales como en premios nacionales e internacionales.

SB – Ahí había muchas cosas pasando a la vez. Yo trabajaba en serie. De momento, si vas trabajando muchas horas en una misma cosa, cada vez te va saliendo mejor. Entonces, estaba la parte en la que trabajaba; también había otra en cuanto a mi panorama familiar, ya que mi matrimonio estaba mal y necesitaba saber adónde iba a ir. Entre lo que enseñaba, los premios que ganaba y lo que comencé a vender, ya estaba viviendo económicamente de la cerámica. Fíjate, a Lorraine y a mí nos llamó Christian Botello por si queríamos exhibir en la Galería Botello de la calle del Cristo, donde también exhibía Susana [Espinosa], por lo que la venta fue considerable en ese año. Así, estaba en esa disyuntiva de ¿qué hago? En 1982 me separé, o sea, que en 1983 fue que me dediqué a trabajar totalmente. Limpiaba mi casa por la noche para, por la mañana, llevar a los niños a la escuela y estar trabajando constantemente. Fue una energía que le metí a la obra y que nunca lo he vuelto a hacer. Ese fue mi cambio de vida, lo que me dio el impulso, lo que me hizo pensar que sí, que podía hacerlo sola. Había sido una persona muy protegida, tenía cursos de arte, pero no un bachillerato. La cerámica estaba bien, pero tú no sabías si ibas a estar así toda la vida.

Después se inauguró otra Galería Botello en Plaza Las Américas, y entonces Lorraine y yo comenzamos a exponer por invitación de Maud [Duquella], a quien había conocido a través de Mujeres Artistas [se refiere a Mujeres Artistas de Puerto Rico, Inc., una asociación sin fines de lucro de la que Blanco llegaría a ser presidenta en 1993]. Maud siempre ha sido una persona increíble. Cuando abrió Plaza Las Américas, ella estaba en el local más pequeño y era la única mujer que dirigía un negocio. Se envolvió en las actividades que se hacían en los pasillos e invitó a Mujeres. Había un movimiento para esa época en el que las ceramistas habíamos expuesto en galerías, pero otras artistas estupendas nunca lo habían hecho. Además, Maud sí sabía de negocios. Yo siempre llegaba a los sitios con mi documento de entrega. Te llevaba esta pieza a la galería y te pedía que me firmaras el documento. Y me decían: “¿Y tú haces eso?”. “Pero si no lo hago, ¿cómo voy a saber? Porque tengo piezas aquí y allá”. Recuerdo cuando fui a la Universidad de Puerto Rico y salió Mela Pons [de Alegría]. Me dijo: “Sylvia, ¿y qué quieres que haga con este papel?”. Y le respondí: “Pues voy a dejar obra aquí, se va a pasar dos meses en una exhibición”.

DES – A pesar de los importantes galardones conseguidos en 1983, 1986 y 1987 en los célebres eventos de Faenza y Zagreb, el más recordado continúa siendo el del Certamen del Ateneo Puertorriqueño dentro de la categoría de escultura.

SB – Para mí fue importante porque mi familia ni se imaginaba qué hacía yo en Faenza –creían que iba a viajar, simplemente–. Pero darme un premio en el Ateneo era otra cosa. Cuando yo estaba estudiando quería hacer arte, pero mi papá me dijo que eso no era una carrera, por lo que no entraba en lo que él me exigía que hiciera. Estudié Administración de Empresas y cogí muchas electivas de Arte. Al conocer a Balossi, tuve la oportunidad de asistir como oyente a un montón de clases, las escogía. Y, cuando llegué al Ateneo, era la primera vez que llevaba a mi papá, a mi mamá y a mis hijos para verme recibir un premio. Dieron primero el de pintura, luego el de escultura y entonces empezó el abucheo. Miré para atrás, se formó aquel motín, salimos y nos encontramos en la calle. Edwin Morales me llamó y empezó a decirme: “No te vayas, no te vayas”. Al final subí al escenario, me dieron el premio, lo cogí y me fui. Mis papás me dijeron: “¿Lo ves? Esto es arte”. Eso quedó ahí. Sí me alegré de que Marimar [Benítez] defendiera ese premio. Ella tenía el poder de la palabra y una columna donde poder publicar en prensa [Benítez poseía un espacio dedicado a la crítica de arte en el periódico *El Reportero*]. Yo lo pude poner en práctica más tarde a través de la Escuela de Artes Plásticas.

Creo que hubo un poco de mala fe en toda esa situación. A la misma vez que la cerámica iba cogiendo más fama, se había creado un grupo de escultores [la Asociación de Escultores de Puerto Rico, fundada en 1982, y presidida por Pablo Rubio en el momento al que alude Blanco]. Aunque dentro de la cerámica yo sentía que hacía escultura, esa sociedad de escultores empezó a llamarme. En esa época, se estaban creando sociedades. Estaba la de arte abstracto, a la que [Luis] Hernández Cruz me invitó, aunque yo no sabía qué tan abstracta era con los paisajes de pared que hacía en aquella época –todos tenían horizonte, pero para él eran abstractos–. Así que me invitaron al grupo de los escultores y les dije: “No, yo no siento que quiera participar en ese grupo”. También estaban empezando las Mujeres Artistas, es decir, ¿a cuántos grupos vas a dar tu tiempo y participación? Lo curioso es que Pablo Rubio nos estaba llamando para que entráramos, y no era cónsono que me estuviese llamando para pertenecer a esa organización de escultores, que me dieran un premio y que luego él se parara a protestar.



Sylvia Blanco junto a algunas de sus obras.

DES – ¿Cómo se produce un cambio tan notable entre esas obras de carácter más abstracto y los pájaros de evidente corte figurativo que llevas a cabo a inicios de los noventa?

SB – Los pájaros surgieron porque empecé a ver a la gente con un poquito de humor, con cara de pájaro, y se me ocurrió hacerlos. Todavía la sigo viendo así. Además, ahí intercalé unos elementos como son el balaustre, la cotorra... de nuevo, con ideas de montaje. E hice unas cajas de madera para los pájaros. No sé, fue humorístico, pero de verdad que toda la vida he visto a la gente con cara de pájaro. Y, como la gente no hacía más que preguntarme “¿tú nada más haces bolas?”, me dio por hacer pájaros, gallinas, pollos.

Después de eso, pasé a la época de las piezas de pared, en las que estuve bregando con los estarcidos y los colores comerciales. En la Escuela de Artes Plásticas, nos habían quitado los óxidos como materia prima debido al control de los materiales tóxicos que regulaban las escuelas. Así que tuvimos que sustituirlos por algo que fuera en base de agua, que no fuera tóxico, y de ahí que entonces comenzara a estudiar los colores comerciales.

DES – ¿Hubo algún tipo de reacción por parte de otros ceramistas o de la crítica por el empleo de esos colores comerciales?

SB – Sí, fue algo que causó mucha roncha entre los propios ceramistas. Hice esas placas de pared con engobes y esmaltes comerciales, y también empecé a usar el brillo. Me dije: “¿Por qué limitarnos?”. Hice unas instalaciones que eran de tulipanes, además de estas piezas que tenían esmaltes. Por dos o tres sesiones, había sido ayudante de Bernardo Hogan porque él quería transmitir su conocimiento. Dio unas clases y yo, por mi propio interés y por ayudarlo, fui su monaguillo en la Escuela. Pero no me interesaba para nada la gama de cono 2 que él usaba. Yo seguía pintando. Mira cómo ha acabado la cosa, lo que vale hoy en día la electricidad. ¿Por qué vas a hacer una pieza que tiene que usar este recurso? Si la hubiera podido hacer de adobe, la habría hecho de adobe para no tener que quemarla. Aunque entendí y estudié los esmaltes con Bernardo, no me interesaban. ¿Por qué hay todavía esa cuestión intrínseca con la técnica? Yo tengo cuadernos con la estructura interna de todas esas piezas. El esmalte o el color era lo accidentado para mí.

Tuve otro momento en el que hice piezas de fuente. Eso me interesaba mucho, pero se volvió un problema de mantenimiento. La gente pretendía que tú le dieras mantenimiento por los

problemas de las algas, las bombas... y por eso, también, es que empecé a usar el esmalte. La gente que me hacía los encargos colaboraba conmigo en la ejecución de la obra, y necesitaba el esmalte para evitar el deterioro y la formación de hongos.

DES – ¿En qué te encuentras trabajando actualmente?

SB – Tras la muerte de John, estuve un tiempo sin hacer nada. Más tarde, llegó la crisis económica y no tenía dónde exponer. Cuando cambié de sitio mi taller –de un lugar grande a otro más pequeño– fue que empecé a hacer piezas de pared sin esmalte. La verdad es que no me gusta hacer obras si no van a tener salida. Ahora estoy trabajando otra vez. Tengo una idea en la que lo importante no es la cerámica, sino el objeto. Pero todavía no sé dónde llegaré.