

La pintura abstracta matérica en Puerto Rico 1950 – 2020



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

Raymond Cruz Corchado

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación.

Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:

Dr. Juan Bautista Peiró

Dr. Dorian Lugo Bertrán

Universitat Politècnica de València

València, diciembre de 2021

La pintura abstracta matérica en Puerto Rico 1950 – 2020

Dedicatoria

A mi familia, mi esposa Lourdes, mis hijas Natalia y Angélica por su amor y apoyo incondicional...

Resumen

La pintura abstracta de tipo matérico se manifestó en Puerto Rico para la década de 1950 siguiendo en sus inicios los signos del arte estadounidense y europeos. Esta incorpora cantidades significativas de materiales pictóricos y/o extra pictóricos sobre el soporte. El estilo abstracto en Puerto Rico fue politizado por un grupo de artistas que entendieron que era un arte integrista de la cultura estadounidense y primaron la figuración como el estilo idóneo para afirmar la identidad cultural puertorriqueña. Este conflicto surgió en el contexto de la aprobación de la constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952 como fórmula de gobierno bajo los poderes plenos del Congreso de los Estados Unidos. El arte abstracto proliferó al margen del gobierno que auspiciaba a través del arte y la cultura el desarrollo de proyectos que sirvieron para forjar la idiosincrasia cultural puertorriqueña.

Por una parte, analizamos la construcción de varios símbolos identitarios bajo el concepto de *imágenes ardientes* de Didi-Huberman para intentar explicar cómo la imagen figurativa se podría fijar en la memoria colectiva. Por otra parte, proponemos un análisis del fenómeno opuesto a la imagen, la abstracción matérica tomando en consideración la *Teoría de la proyección sentimental* de Theodor Lipps esbozada por Wilhelm Worringer. Esta argumenta que una de las posibles razones para que surja el “afán por la abstracción” proviene de una “intensa inquietud” provocada por las condiciones de vida adversas. Según Worringer, lo abstrayente evade representar la realidad por medio de las imágenes. Tomando en cuenta que la abstracción de tipo matérico se fundamenta en la incorporación de cargas de material pictórico o extra pictóricos sobre el soporte o fuera del mismo, a modo de “derrame” de instalación-ambiente, proponemos que esta no necesariamente elude la realidad, sino que, forma parte de ella por el tipo de relieve que le identifica más con la tridimensionalidad. Consideramos el concepto de la *transmodernidad* esbozado por el filósofo Enrique Dussel como un acercamiento de análisis descolonizador que fija la atención en el reconocimiento de

la producción local frente a las influencias extranjeras y más allá de ellas. En ese contexto que toma en cuenta las influencias euro-estadounidense pero que busca identificar razones locales que expliquen la manifestación de la pintura abstracta, identificamos las obras de tipo matérico más significativas en las colecciones públicas del país a lo largo de las décadas de 1950 al 2020. Finalmente, investigamos dos casos de estudio: los artistas Ivelisse Jiménez y Ángel Otero por ser estos representantes actuales de este tipo de arte con trayectorias consistentes. El análisis de sus obras nos permitió descubrir cuáles son sus influencias, a qué aluden sus abstracciones, qué tipo de evasión y regreso a la realidad, según Worringer y otras escuelas, plantean sus producciones artísticas y cuál es la aportación de la pintura abstracta de tipo matérico al conocimiento del arte en Puerto Rico.

Palabras clave: pintura abstracta matérica, símbolos identitarios, escape de la realidad, regreso a la realidad, transmoderno, Puerto Rico

Resum

La pintura abstracta de tipus matèric es va manifestar a Puerto Rico en la dècada del 1950, tot seguint inicialment els signes de l'art estatunidenc i europeu. Aquest tipus de pintura incorpora damunt del suport quantitats significatives de materials pictòrics i/o extrapictòrics. L'estil abstracte el va polititzar a Puerto Rico un grup d'artistes que el considerava com una part integral de la cultura estatunidenca, i per tant primà la figuració, que veia com l'estil idoni per a afirmar la identitat cultural porto-riquenya. Aquest conflicte va sorgir en el context de l'aprovació de la constitució de l'Estat Lliure Associat de Puerto Rico l'any 1952, com a fórmula de govern sota els poders plens del Congrés dels Estats Units. L'art abstracte va proliferar al marge del govern, que afavoria a través de l'art i la cultura el desenvolupament de projectes que serviren per a forjar la idiosincràsia cultural porto-riquenya.

D'una banda, analitzem la construcció de diversos símbols identitaris sota el concepte d'*imatges ardents* de Didi-Huberman, tot mirant d'explicar com la imatge figurativa es podria fixar en la memòria col·lectiva. D'altra banda, proposem una anàlisi del fenomen oposat a aquesta imatge: l'abstracció matèrica. I ho fem tot prenent en consideració la teoria de la projecció sentimental de Theodoro Lipps, esbossada per Wilhelm Worringer, teoria que argumenta que una de les possibles raons perquè sorgisca l'"afany per l'abstracció" prové d'una "intensa inquietud" provocada per les condicions de vida adverses. Segons Worringer, l'abstraent evadeix representar la realitat per mitjà de les imatges. Tenint en compte que l'abstracció de tipus matèric es fonamenta en la incorporació de càrregues de material pictòric o extrapictòric damunt del suport –o bé fora del suport, a manera de *vessament* d'instal·lació ambient– proposem que aquesta abstracció no necessàriament eludeix la realitat, sinó que en forma part pel tipus de relleu, que la identifica més amb la tridimensionalitat. Considerem el concepte de la *transmodernitat*, esbossat pel filòsof Enrique Dussel com una aproximació d'anàlisi descolonitzadora que fixa l'atenció en el reconeixement de la producció local, enfront i més enllà de les influències estrangeres. En aquest context, que té en compte les influències europees i estatunidenques, però que cerca identificar raons locals que expliquen la manifestació de la pintura abstracta, identifiquem les obres de tipus matèric més significatives de les col·leccions públiques del país al llarg de les dècades que van del 1950 al 2020. Finalment, investiguem dos casos d'estudi: els artistes Ivelisse Jiménez i Ángel Otero, que són representants actuals d'aquest tipus d'art amb trajectòries consistents. L'anàlisi de les seues obres ens ha permès descobrir quines són les seues influències, a què al·ludeixen les seues abstraccions, quin tipus d'evasió i retorn a la realitat, segons Worringer i altres escoles, plantegen les seues produccions artístiques, i quina és l'aportació de la pintura abstracta de tipus matèric al coneixement de l'art a Puerto Rico.

Paraules clau: pintura abstracta matèrica, símbols identitaris, fugida de la realitat, retorn a la realitat, transmodern, Puerto Rico

Abstract

Abstract matter painting surge in the 1950s, following in its beginnings the signs of American and European art. It incorporates significant amounts of pictorial and/or all kind of materials on the support. The abstract style in Puerto Rico was politicized by a group of artists who understood it to be representative of the American culture and realistic art prevailed as the ideal style to affirm the Puerto Rican cultural identity. This conflict arose in the context of the approval of the constitution of the Commonwealth of Puerto Rico in 1952 as a form of government under the full powers of the United States Congress. Abstract art proliferated outside the government that sponsored through art and culture the development of projects that served to forge the Puerto Rican cultural idiosyncrasy. On the one hand, we analyze the construction of various identity symbols under Didi-Huberman's concept of *burning images*; to try to explain how the figurative image could be fixed in the collective memory. On the other hand, we propose an analysis of the phenomenon opposed to the image, the material abstraction, taking into consideration Theodore Lipps *Theory of Sentimental Projection* outlined by Wilhelm Worringer. This argues that one of the possible reasons for the surge of the "desire for abstraction" comes from an "intense concern" caused by adverse living conditions. According to Worringer, the abstractions evades representing reality through images. Considering that abstract matter painting is based on the incorporation of loads of material on the support, or outside of it, as an installation-environment "spill", we propose that it does not necessarily elude reality, but is part of it due to the type of relief that identify more with tridimensionality. We consider the concept of *trans modernity* outlined by the philosopher Enrique Dussel as an approach to decolonizing analysis that focuses on the recognition of local production in the face of foreign influences

and beyond. In this context that considers Euro-American influences but seeks to identify local reasons that explain the manifestation of abstract painting, we identify the most significant materic abstract paintings in the country's public collections throughout the 1950s to 2020. Finally, we investigate two case studies: the artists Ivelisse Jiménez and Ángel Otero for being these current representatives of this type of art with consistent trajectories. The analysis of his works allowed us to discover which are their influences, what they allude, what kind of evation and return to reality according to Worringer and other schools their work propose and what is the contribution of abstract matter painting to the knowledge of art in Puerto Rico.

Keywords: abstract, matter, painting, transmodern, identity symbols, escape from reality, return to reality, Puerto Rico

Agradecimientos

Al Dr. Juan B. Peiró López director de esta tesis por sus puntuales aportaciones, consejos, correcciones y paciencia.

Al Dr. Dorian Lugo Bertrán codirector de esta tesis por sus puntuales aportaciones, consejos, correcciones y paciencia.

A la Dra. Agnes Bosch decana de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, por su continuo apoyo tanto en la docencia como en los viajes investigativos.

A la Dra. Carmen Maldonado-Vlaar directora del Centro de Recursos de Investigación Interdisciplinaria y Aprendizaje Subgraduado (CRiiAS) por su apoyo incondicional.

Al Prof. Carlos Ruiz Valarino director del Departamento de Bellas Artes por su apoyo en la docencia.

Al Dr. Fernando Páes, quien fuera director del Departamento de Bellas Artes cuando comencé esta tesis; consejero y amigo durante el proceso de investigación, por dirigirme hacia el Dr. Peiró e influenciar con su obra mi trabajo.

A la Profa. Teresa Ghigliotty directora del Programa de Historia del Arte por su amistad y apoyo continuo en la docencia.

A la Dra. Ingrid Jiménez por abrir el acceso a mis estudios y compartir tantas enseñanzas, consejos y libros que han acompañado esta tesis.

A Zobeida Díaz Pérez, oficial ejecutivo del Centro de Recursos de Investigación Interdisciplinaria y Aprendizaje Subgraduado por su apoyo incondicional.

A Laura Quiñones del Instituto de Cultura Puertorriqueña por facilitar las imágenes de las obras de la colección del ICP.

A Carlos Ortiz Burgos, editor del primer borrador de la tesis, gracias por las correcciones y aportaciones.

A Doña Carmen por tantas veces que compartimos un almuerzo y prestó su oído, su apoyo incondicional y sus palabras inspiradoras.

A todos mis hermanos y amigos del Centro Colegial Cristiano, La Casa del Joven, a Oscar Correa y Lydia Pagán por su apoyo incondicional.

A los artistas Ivelisse Jiménez y Ángel Otero por sus obras, generosidad intelectual y creativa, gracias por abrir las puertas de su taller.

Índice

Planteamiento de la investigación.....	1
Introducción.....	5
Origen y desarrollo de la pintura abstracta matérica en Puerto Rico	
Hipótesis.....	23
Metodología.....	24
Revisión de literatura.....	39
Antecedentes de la abstracción.....	54
Antecedentes de la pintura abstracta matérica en Puerto Rico.....	70
La pintura abstracta matérica en Puerto Rico.....	98
Ivelisse Jiménez: Heterotopía plástica	236
Ángel Otero: Heterocronías / Regreso a la realidad.....	278
A modo de conclusiones.....	326
Estratos / Producción.....	331
Índice de imágenes.....	340
Bibliografía	343
Anejos.....	355
1. Entrevista a Ivelisse Jiménez.....	355
2. Entrevista a Ángel Otero.....	368

Planteamiento de la investigación

La pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico es un tema presente en la historia del arte, sin embargo, se menciona sin profundizar y considerar su desarrollo e influencias. Por esta razón, esta investigación centra su atención en el origen y desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico, dividido por décadas desde el 1950 al 2020.

En la primera parte de esta tesis titulada, *Origen y desarrollo de la pintura abstracta matérica en Puerto Rico* intentamos producir un escrito que abarque los precedentes del fenómeno de la abstracción matérica, así como su desarrollo hasta la actualidad. Escogimos dividir la investigación por décadas para tener una perspectiva general de las condiciones políticas y socioculturales que van condicionando la producción del arte visual. Específicamente señalamos el rol que desempeñó el gobierno en la construcción de la identidad puertorriqueña por medio de la manipulación de la cultura ya que esta intervención condicionó en gran medida la producción artística para afirmar la identidad. Este aspecto lo abordamos a través de la Teoría de la proyección sentimental explicada por Wilhem Worringer. En esta, el historiador y teórico argumenta, por una parte, que las imágenes en el arte figurativo son favorecidas por el goce propio que provocan en el espectador al verse reflejados en estas y, por otra parte, establece que el gusto por la abstracción es impulsado por una “inmensa inquietud” a la que llamó, “agorafobia espiritual”, ante el mundo caótico en el que vivimos.

La pintura matérica comienza en Francia y se extiende y desarrolla decididamente en España donde se acoge como un arte propio. Serán los franceses Jean Fautrier y Jean Dubuffet los primeros exponentes del arte matérico, seguidos de Lucio Fontana en Italia, Manuel Millares y Antoni Tàpies entre otros exponentes del informalismo en España. A la par con su manifestación en Europa, en los Estados Unidos el expresionismo abstracto y la

utilización de diversos materiales se vio reflejado en la producción artística de Robert Rauschenberg, William De Kooning, Jackson Pollock, Hans Hoffman, entre otros.

A principios del siglo XX el pueblo de Puerto Rico se encontraba en una posición de transición colonial del imperio español al estadounidense que persiste en la actualidad. Esto provocó desavenencias entre un grupo de artistas que pensaban y defendían un tipo de arte figurativo resiliente frente a la amenaza de asimilación a la cultura estadounidense, y otros que encontraron en la abstracción un estilo de expresión libertadora e incomprendida. La abstracción matérica en Puerto Rico comienza para la década del 1950 con la artista puertorriqueña Olga Albizu; quien toma de las corrientes neoyorquinas -del maestro español Esteban Vicente y del alemán Hans Hoffman- su peculiar estilo de impasto aplicado con la espátula. A diferencia del impasto empleado en el estilo impresionista que recoge rasgos reconocibles de los objetos representados, el impasto que nos lleva a la abstracción matérica nos remite a la fisicalidad del material, la textura pronunciada o bajo relieve junto al color serán los elementos fundamentales de la composición. También la artista cubana exiliada en Puerto Rico Zilia Sánchez desarrolló una abstracción volumétrica muy similar a los trabajos del artista italiano Enrico Castellani. Estas primeras abstracciones fueron seguidas por un grupo de artistas que trataremos en la sección titulada Década 1970: Desarrollo de la abstracción matérica. Esta generación influye en la obra de artistas que no se circunscriben necesariamente al estilo abstracto pero que incorporan gran cantidad de material al soporte como: Arnaldo Roche Rabell, Eric Hayden French, Fernando Paes, Ivelisse Jiménez, Ángel Otero, Miguel Ángel Torres y Melvin Martínez, entre otros.

En medio de los conflictos sociales, económicos y el nuevo ordenamiento político colonial se manifiesta la abstracción, - incluida la de tipo matérico- en gran medida como una reacción contundente, en oposición de aquella precaria realidad. La influencia directa de corrientes extranjeras ya sea por la presencia de artistas visitantes o por viajes de estudio de

nuestros artistas, propició un intercambio que se manifestó en la proliferación de obras abstractas. Como veremos en algunos casos, la abstracción en sus comienzos no se escapó de la mimesis típica de la figuración. Veremos que varios artistas copiaban los estilos de sus mentores para luego desarrollar su propio lenguaje visual. No obstante, esta investigación no pretende poner en tela de juicio la originalidad de algunos de estos trabajos, sino presentar las influencias y su impacto presente en las obras de nuestros artistas. El fenómeno de la pintura abstracta de tipo matérico, por su naturaleza experimental, se va adaptando a los tiempos e incorpora nuevos significados. Esto ha hecho posible que un grupo de artistas continúe desarrollando su presencia y ampliando su contribución a la historia del arte. Como muestra de esto, hemos recopilado cronológicamente un cuerpo de obras y estudiado los artistas que van desde sus predecesores hasta la actualidad.

Titulamos la segunda parte del presente trabajo *Regreso a la realidad* porque aborda el conflicto paradójico presente en las abstracciones de tipo matérico. Por un lado, la abstracción, según Worringer pretende eludir la imagen figurativa que representa una mimesis de la realidad y por otro lado la incorporación de excesos de materiales extra pictóricos invade la tridimensionalidad. Es decir, por sus cualidades físicas la abstracción regresa a la realidad de la que pretende escapar. Proponemos que esto ocurre principalmente porque la abstracción tiene la dificultad de establecer conexiones significativas con el espectador. La abstracción, a diferencia de la figuración cuyos significados son más evidentes para el observador, no contiene una imagen representativa que pueda ser reconocida. Por esta razón argumentamos, a partir de la fenomenología, que este tipo de objeto artístico, la abstracción matérica, se crea con esa intencionalidad de invadir el espacio tridimensional para que se presente a nuestra consciencia de un modo diferente a una pintura abstracta de tipo bidimensional.

La tercera parte de nuestra tesis se centra en el análisis de la obra de los artistas Ivelisse Jiménez y Ángel Otero por su consistente trayectoria, trascendencia temática y aproximación experimental. Estos artistas han desarrollado sus propuestas durante décadas y se han posicionado como representantes importantes del arte abstracto de tipo matérico en los circuitos artísticos internacionales. Los presentamos como muestra de la evolución y el estado actual de este tipo de arte en Puerto Rico.

Finalmente, esta investigación podría contribuir ampliando la escasa literatura dedicada específicamente a esta vertiente del arte abstracto en Puerto Rico. La pintura abstracta de tipo matérico ha sido puntual en la formulación de temáticas que se insertan y dialogan con las corrientes artísticas internacionales. Mientras surgen nuevos estilos de expresión artística, impulsados por la tecnología como los medios digitales, la pintura matérica, no se ha agotado en sí misma, sino que continúa vigente y en crecimiento; este es un fenómeno que deberá ser investigado y actualizado constantemente.

Introducción

Origen y desarrollo de la pintura abstracta matérica en Puerto Rico

La obra de arte es una entidad de la que parten, como los filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que las crearon. (Panofsky, 1979)

La pintura abstracta matérica marca un hito en la producción del arte visual desde sus primeras manifestaciones, tanto en los Estados Unidos -partiendo del expresionismo abstracto- como el arte informal en España y toda Europa. Se entiende por pintura matérica la obra que está realizada con cargas de pintura o material extra pictórico incorporados al soporte bidimensional dotando el plano pictórico con relieves pronunciados. En Puerto Rico este tipo de arte abstracto se ve limitado por elementos sociopolíticos que favorecían la imagen costumbrista dirigida a fortalecer la identidad cultural puertorriqueña.

Paradójicamente la preferencia por la imagen figurativa y simbólica en el arte puertorriqueño fue un factor determinante en el desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico en la Isla.

Un grupo de artistas influenciados por sus maestros y viajes al ambiente artístico estadounidense se alejó de la representación de las imágenes costumbristas, las de corte ideológico y otros tipos de figuraciones buscando posicionarse como una expresión artística de vanguardia.

Analizamos la manifestación de la pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico tomando en consideración la influencia europea, estadounidense y latinoamericana que nos ayudan a trazar los límites de nuestro objeto de estudio. Proponemos un primer acercamiento que puede ayudar a explicar el origen de la abstracción en forma general por medio de la Teoría de la *Proyección Sentimental de Theodor Lipps* esbozada por Wilhem Worringer en el libro *Abstracción y Naturaleza* (Worringer, 1953). Con ello no estamos proponiendo una aplicación directa y determinante de esta teoría, reconocemos las complejidades culturales

que pueden formar parte en la manifestación de los diversos estilos artísticos. Esta teoría nos servirá como una de las posibilidades para explicar el origen del gusto por un estilo de arte figurativo o abstracto que se desarrolla en determinada cultura. Particularmente, en el caso de Puerto Rico, donde la lucha por conservar los rasgos culturales que nos identifican está en constante amenaza por la condición del estatus colonial. Según Worringer, existe un *sentimiento vital* al que llama *estado psíquico* en que la humanidad se encuentra frente al *cosmos*. Dicho en otras palabras, en toda civilización se ha manifestado la necesidad de expresar a través del arte su sentir ante las circunstancias que le ha tocado vivir en el mundo que le rodea. Dicha necesidad de expresión sería, según Worringer, el origen de la voluntad artística que lleva al ser humano a producir diferentes objetos y ello deriva en la manifestación de dos estilos de arte: el figurativo o el abstracto. Intentamos analizar esta teoría como una de las posibles lecturas ontológica de las expresiones figurativas y abstractas en Puerto Rico. En primer lugar, explica Worringer que el arte figurativo nace de la *proyección sentimental* y tiene que ver con la necesidad del ser humano de verse reflejado en los objetos. Es decir, el ser humano transfiere a los objetos un valor representacional y en el ámbito del arte, las imágenes son preferidas en gran medida porque contienen elementos reconocibles por el observador. En consecuencia, el ser humano preferiría el arte figurativo porque está familiarizado con las imágenes representadas. De acuerdo con Worringer, “Cada estilo representa para la humanidad, que lo creo desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad”(Worringer, 1953). Desde esa perspectiva tratamos de identificar las posibles conexiones entre el arte figurativo que se desarrolló en Puerto Rico para establecer el vínculo profundo entre la imagen representativa de los ideales patrios y el pueblo. Veremos que la reafirmación constante en proyectar una imagen identitaria se arrecia ante la amenaza del colonizador que invisibiliza y controla a su beneficio lo que ocurre en la colonia. Según Worringer de la necesidad de vernos reflejados en los objetos, surge el arte figurativo, el *goce*

estético. En el caso de Puerto Rico, una de las posibilidades del *goce estético* pudo derivarse de vernos afirmados como pueblo en las representaciones religiosas, los retratos de gobernantes, la aristocracia, y particularmente de la pintura costumbrista como un frente de resistencia cultural ante el peligro de perder la identidad puertorriqueña a merced del imperio español y actualmente, el estadounidense.

Worringer propone que el segundo estilo de arte que surge de la voluntad artística de los pueblos es la abstracción. Argumenta Worringer que se manifiesta el afán de abstracción “...en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada”(Worringer, 1953). A diferencia de la *Proyección sentimental* que se afirma en el auto goce al vernos reflejados en la imagen y los fenómenos del mundo, el afán de la abstracción responde a “una intensa inquietud del hombre ante esos fenómenos y corresponde en la esfera religiosa, un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones.”(Worringer, 1953). De este modo, y partiendo de la intensa inquietud ante el caos del mundo circundante surge el concepto de *agorafobia espiritual*. En este sentido el arte abstracto no reproduce la imagen idealizada, ni las posturas conflictivas, tampoco el goce del observador al verse reflejado en los objetos; la *agorafobia* es una *intensa inquietud* ante la inestabilidad y busca una solución en la expresión artística que trascienda el mundo circundante. Notemos que la *agorafobia* es un término que utiliza Worringer y se refiere a la inquietud, insatisfacción con el estado temporal y arbitrario de las condiciones de vida. Worringer lo describe en las siguientes palabras,

Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexo natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto. (Worringer, 1953, p.31)

En este sentido la intensa inquietud del ser humano ante los fenómenos del mundo en el que le ha tocado vivir busca superar esa realidad alcanzando un estado inmutable a través de un tipo de arte que no se relaciona con las imágenes. El arte representacional y mimético es rechazado porque depende y refleja el mundo inestable y la abstracción podría ser la vía para trascender las circunstancias que no queremos reproducir. Worringer propone que el origen de la abstracción debió ser la línea y lo explica en los siguientes términos,

Establecemos, pues, la proposición siguiente: la simple línea y su desarrollo de acuerdo con la sujeción a una ley puramente geométrica, debía ofrecer la mayor posibilidad de dicha al hombre confundido por la caprichocidad y confusión de los fenómenos. (Worringer, 1953, p.34)

Al igual que Worringer, Roger Lipsey en su libro *The Spiritual in Twentieth-Century Art*, (2011) se refiere al artista Wassily Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*, quien pensaba que el nuevo arte abstracto “*podía estar basado absolutamente en la sensibilidad de la línea y el color en sí misma, en la forma en vez de la descripción, en el espacio, en vez de servir como base para un evento*”(Lipsey, 1988. p.1). Ambos asocian el origen de la abstracción con una búsqueda trascendental, espiritual. Señala Lipsey que Kandinsky “*intuyó - dos universos en uno- el universo visible compuesto por materia, espacio y tiempo y el universo invisible de energías espirituales*” (Lipsey, 1988. p.1). Kandinsky formó parte de la Sociedad teosófica que se origina en las enseñanzas de H. P. Blawasky, y ésta propone alcanzar la verdad eterna por medio del alejamiento de lo material (Kandinsky, 2016. p.39). Aunque parezca contradictorio, para Kandinsky alcanzar *la expresión interior* supone el dominio del material como una herramienta. El artista señala:

Lo hasta ahora mencionado han sido los primeros brotes de esta tendencia hacia lo no-natural, lo abstracto, la naturaleza interior, que consciente o inconscientemente responde a la frase de Sócrates: ¡Conócete a ti mismo! Conscientemente o no, los

artistas vuelven su atención hacia su material propio, estudian y analizan en su balanza espiritual el valor interno de los elementos con los que puede crear.

(Kandinsky, 2016, p.49)

El material se asocia con lo trascendental y la expresión interna del artista equivale a su elevación espiritual que progresa hacia una verdad eterna distanciándose del mundo. Para Kandinsky el artista que profundiza en su determinado arte, logra distinguirlo de otros y contribuye, *“en la construcción de una pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo”* (W. Kandinsky, P.51). Desde esa perspectiva el planteamiento de Worringer coincide con Kandinsky al tomar en consideración que la abstracción busca una salida de las circunstancias incomprensibles del mundo.

Estas concepciones sobre el arte abstracto eran conocidas por nuestros artistas porque se nutrieron del conocimiento directo del expresionismo abstracto estadounidense y europeo. Sin embargo, la abstracción como estilo fue incomprensida inicialmente en Puerto Rico por un grupo de artistas, por razones de carácter político. Si consideramos que las condiciones de vida en la isla eran paupérrimas para la década de 1950, debido en gran medida a la condición política-colonial, es plausible considerar el nacimiento de un afán de abstracción, como evidentemente ocurrió, no obstante, el sentimiento patrio forjado desde la estructura gubernamental inclinó la balanza hacia el estilo de arte figurativo dirigido al fortalecimiento de la identidad cultural puertorriqueña. También, un grupo de artistas destacados, entendieron que la función de las artes visuales debía dirigirse a temas de resistencia política, ante la amenaza de perder la cultura puertorriqueña frente a la imposición de las costumbres estadounidenses como se discutirá más adelante. Es decir, la condición colonial de la Isla fue la justificación para que este grupo de artistas rechazara la expresión de la abstracción como un lenguaje visual que representara a los puertorriqueños. Identificaron la abstracción como un arte estadounidense y elitista y por tanto incomprensible para el “pueblo”, y por ello debía

rechazarse. Lo mismo ocurrió en la Unión Soviética post estalinista y en gran parte de América Latina.

Identidad cultural

Las obras producidas en la época de la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico (1952) tenían una conexión clara de tipo educativo, identitario o político cónsona con la realidad colonial. Existe un consenso entre los historiadores de las artes visuales en Puerto Rico relacionado con la limitada acogida que tuvo la pintura abstracta a partir de la década del 1950. Esta noción de rechazo hacia la abstracción se construyó con el favor de la estructura política y la comunidad artística, argumentando que el país necesitaba fortalecer su identidad nacional ante la amenaza de aculturación estadounidense (Tió & Torres Martínó, 1998). La aculturación se refiere a la pérdida de identidad cultural puertorriqueña y a la absorción de las costumbres estadounidenses. No obstante, la razón primordial del gobierno para la utilización de este tipo de imágenes identitarias era el de hegemonizar su poder político mediante el proyecto educativo y tomar control sobre el proyecto de desarrollo económico. Este último, auspiciado por el Partido Popular Democrático (PPD), se conoció como, *Manos a la obra*, (Scarano, 2008, P. 604). En cuanto al proyecto educativo, el gobierno contrató un grupo de artistas que formaron parte de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO); artistas que entendieron que su arte respondía a una necesidad de resistencia vital para la defensa de la cultura puertorriqueña, frente al imperio estadounidense. La postura de estos muy admirados artistas se fundamentaba en la creencia de que su arte servía a la afirmación y la construcción de la identidad puertorriqueña. Irónicamente, esa visión se construía desde la estructura gubernamental colonial. Sobre esta posición contradictoria se fundamenta la visión de varios artistas, según señala la historiadora del arte Teresa Tió en su libro *El cartel en Puerto Rico* (2003), la de trabajar para el gobierno a pesar de que eran independentistas, lo cual “les permitió afirmar sus posiciones estéticas, mientras

colaboraban con un proyecto que no vulneraba sus convicciones ideológicas” (Tió, 2003).

Los artistas que trabajaban para el gobierno del Partido Popular Democrático (PPD), impulsor del estatus colonial cristalizado en el Estado Libre Asociado, eran de ideología independentista. Sin embargo, en el contexto de la década del 1950 si bien no vulneraba sus convicciones, influyó en moderar sus posturas. Por otra parte, el historiador del arte Rubén Alejandro Moreira presenta otra cara de la misma moneda en su libro *Julio Rosado Del Valle: El plan pictórico de lo concreto* (2009), señala directamente al gobernador Luis Muñoz Marín como el artífice del proyecto que sirvió tres funciones: educar al pueblo, proveer *libertad creativa* para los artistas y que inevitablemente favorece el programa de gobierno del PPD; en las siguientes expresiones:

Tenemos que ver esta intrusión de Muñoz Marín como parte de las estructuras de control (División de Educación a la Comunidad, Instituto de Cultura Puertorriqueña, etc.) que iría desarrollando a través de su gesta gubernamental. El entonces gobernador intentó amarrar las labores de los distintos frentes y organizarlos para el fortalecimiento de sus fines ideológicos. (Moreira, 2002, P. 68)

A pesar de estos proyectos de afirmación cultural los planes de la estructura política del PPD y su discurso social se alejaba a pasos agigantados del nacionalismo, demonizando la lucha por la independencia de Puerto Rico. Desde la tribuna política del PPD se instaló sistemáticamente en la psiquis del puertorriqueño que el estatus alcanzado con la Ley 600, aprobada por el Congreso de los Estados Unidos y el establecimiento del Estado Libre Asociado de Puerto Rico (ELA), resolvería la situación de extrema pobreza, y se minimizó el efecto que tendría a largo plazo la irresuelta situación colonial. Al mismo tiempo que prometió defender nuestros valores patrios, el PPD argumentaba vehementemente que la independencia sería el clavo que sellaría el ataúd del pueblo puertorriqueño. En ese contexto se produjo un tipo de arte figurativo para el gobierno, el cual fue acogido por el limitado

mercado del arte, dirigido a retratar la condición de vida del puertorriqueño y mejorar su condición de vida. Además, este tipo de arte rayaba en la propaganda, y servía a la educación cívica que buscaba moldear a la población mostrándoles cómo debía ser un ciudadano, articulado desde el crisol político dominante.

Para el mismo tiempo que en Puerto Rico se desarrollaba el fenómeno que hemos comentado en la década del 50 el expresionismo abstracto cobraba fuerza en Estados Unidos. Esto a pesar de que su manifestación comenzó a principios del siglo XX con las primeras pinturas abstractas realizadas por la artista sueca Hilma Af Klimt, en 1907, y posteriormente, el ruso Wassily Kandinsky en el año 1912, tuvo un auge sin igual en el Nueva York de la postguerra.

También debemos mencionar que la invención de la fotografía por Joseph Niépce en 1824 y posteriormente por Louis Daguerre en 1829 es otro factor que provoca la atracción por la imagen y al mismo tiempo libera al artista de representar el mundo natural conforme a las exigencias academicistas. Hay una penetración mayor de la imagen en la sociedad por sus posibilidades de reproducción masiva superiores a los medios de representación como la litografía, la xilografía, el aguafuerte, entre otros.

Entretanto los artistas puertorriqueños se nutrieron del intercambio educativo y cultural mediante becas de estudio, y viajes al extranjero, cuando un grupo reducido, consistentemente se insertó en las corrientes artísticas de ese tiempo, tanto en Estados Unidos como en Europa, México y Latinoamérica. Cabe notar que este interés era común en la isla desde los tiempos del imperio español y continuó con el cambio de poder al estadounidense. De esa influencia se benefician nuestros pintores de estilo abstracto más prominentes, entre estos se destacan Olga Albizu, Julio Rosado del Valle, Luis Hernández Cruz, entre otros que veremos más adelante.

Gusto por la imagen costumbrista

El gusto individual por un tipo de imagen particular se crea a partir de la construcción de la idiosincrasia del pueblo, según la *Teoría de la Proyección sentimental* (Worringer, 1953). En otras palabras, quien construye la idiosincrasia del pueblo instalando en la psiquis colectiva sus creencias, las ideas políticas, sus costumbres y tradiciones determina el gusto por los estilos o formas de expresión artísticas. De nuestra investigación se desprende que, a pesar del favoritismo por la imagen figurativa, la abstracción se desarrolló de forma paralela e incluso llegó a ser el estilo preferido de un grupo de artistas para la década del 1960. Esa fue la tendencia en toda Latinoamérica según lo indica la crítica del arte Marta Traba, “En 1960 la inmensa mayoría de la pintura Latinoamericana es totalmente abstracta” (Traba, 1973). Además, profundizaremos en las posibles razones que ayudaron a fijar el gusto por la imagen figurativa, que nacieron de su utilidad para crear conexiones, vínculos directos y simbólicos con el pueblo.

Los artistas abstractos, lejos de ser antipatrióticos, buscaban otra realidad; no era indiferente a la situación política del país, ni a los abusos de poder, ni a los experimentos nefastos que se hicieron en las mujeres o los efectos de la guerra, entre otros, todo lo contrario: su preferencia por la abstracción fue un acto que podría catalogarse como revolucionario. Revolución que consistió en la decisión consciente de no reproducir los discursos que construyeron el imaginario del ser puertorriqueño; mensajes centrados en la imagen del jíbaro humilde, trabajador, y de forma soslayada, sometido.

Cabe señalar, que la isla de Puerto Rico continúa sufriendo una indefinición de estatus político hasta hoy, debido a la condición colonial que se extiende desde el imperio español, hasta el estadounidense actual. Por lo tanto, el desarrollo de la idiosincrasia puertorriqueña quedó marcado por el abuso de poder, la imposición arbitraria de leyes injustas, el control de la producción económica, la falta de educación, la corrupción, entre otros males.

Esto tras el engaño desde las estructuras políticas a manos de los mismos dirigentes del PPD que asumieron el poder, bajo el lema de *Pan, tierra y libertad* y luego cambiaron de posición ideológica, negaron y aplastaron toda resistencia nacional. Ese fue el caso del caudillo y líder máximo del Partido Popular Democrático, Luis Muñoz Marín.

Idiosincrasia cultural

Por definición, la idiosincrasia contiene la forma particular del ser colectivo que se manifiesta en estereotipos o rasgos identitarios. Específicamente, los aspectos culturales son factores determinantes que distinguen a los pueblos en el desarrollo de sus preferencias por determinados estilos de arte (Worringer, 1953). Apoyados en los hallazgos de nuestra investigación argumentaremos cómo diversos acontecimientos históricos contribuyeron a forjar los rasgos identitarios del pueblo puertorriqueño.

Durante la década del 1950, el primer gobernador electo por el pueblo, Luis Muñoz Marín, configuró estratégicamente diversos programas educativos, utilizando el arte y la cultura para instruir a los puertorriqueños. Dichos programas respondían a su concepción de cómo debía ser y actuar el ciudadano. Por un lado, desde el espacio político se articuló e instaló un imaginario en la cultura que aglutinaba al pueblo y, por el otro, lo alejaba de su sentido patrio. Esto correspondía a un proyecto político y cultural contradictorio de su faz, que pretendía construir una identidad cultural puertorriqueña, al mismo tiempo que condenaba y perseguía a los independentistas.

Georges Didi-Huberman explica, en su libro, *Arde la imagen* (2012), que las imágenes representan esos momentos candentes o significativos de la historia colectiva de un país. De modo que la preferencia por la imagen en las obras de arte se nutre de los acontecimientos históricos que marcan la psiquis colectiva. Podemos indicar, en términos generales, los siguientes eventos como posibles eventos que se mantienen “ardiendo” en la memoria del pueblo puertorriqueño: la colonización española, la imposición del catolicismo,

la esclavización de los nativos y la llegada de personas esclavizadas raptadas del continente africano, la persistencia de las religiones africanas, la fusión de las razas taína, europea y africana, El Grito de Lares (1887), la Guerra Hispanoamericana, invasión y colonización de los Estados Unidos, el arribo del protestantismo y la repartición de la isla entre varias denominaciones del cristianismo, la diseminación del racismo, la Masacre de Ponce (1917), la implantación de la ley 53 de 1948 (conocida como la Ley de la mordaza), la aprobación de la ley 600 de 1950 y el establecimiento del Estado Libre Asociado (ELA), dos años más tarde, el “carpeteo” o espionaje, por parte del Buró Federal de Investigaciones (FBI, por sus siglas en inglés) y la policía de Puerto Rico hacia los independentistas, el encarcelamiento y asesinato del líder nacionalista Pedro Albizu Campos, el surgimiento del Ejército Popular Boricua (mejor conocido como Los Macheteros) para generar una lucha armada por la liberación de Puerto Rico, el asesinato a manos de la policía de dos activistas independentistas Arnaldo Darío Rosado y Carlos Soto Arriví en el Cerro Maravilla, el asesinato de Filiberto Ojeda Ríos (líder de Los Macheteros) a manos del FBI, la primera victoria electoral del Partido Nuevo Progresista (PNP), en 1968, entre otros. Algunos de estos eventos se intercalan a través de esta tesis para tratar de establecer un contexto y las posibles conexiones con la producción artística.

A lo largo y ancho de ese entramado trabajaron los artistas visuales quienes desarrollaron nuestra imagería característica, con el empeño de contribuir al desarrollo educativo, económico, cultural y social desde las posibilidades que le brindó el gobierno. Sin embargo, esto provocó que los conflictos ideológicos afloraran entre la comunidad artística rechazando aquellos que escogieron producir obras abstractas. Aunque es de conocimiento general que la abstracción continuó proliferando, nuestro análisis va dirigido a tratar de comprender cómo los artistas abstractos reaccionan con una fuerza expresiva mayor, opuesta a la imagen figurativa. O a un cierto tratamiento hegemónico de la imagen figurativa, auspiciado por el

estado desde la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) y demás, como se advierte en ciertas pinturas y arte gráfico, si bien no en todo.

El contexto latinoamericano

A partir de los postulados del *Universalismo constructivo* del artista uruguayo Joaquín Torres-García comienza un proceso cuyo objetivo es visibilizar las culturas marginadas por las visiones eurocéntricas y estadounidense. Señala Torres-García que la aspiración es “... que toda América posea al fin un arte de calidad que pueda llamarse suyo, libre ya de influencias extranjeras, y que por él se sienta en verdad ser de un mundo nuevo” (Torres García, 1944). En su visión el arte podría ser unificado partiendo del reconocimiento de cada cultura. Según Torres-García el *universalismo constructivo* era posible mediante la proporción áurea integrada a la obra de arte. Un arte propio, de cada región, pero que podía compartir una estructura conocida “a priori” que constituye las formas en la naturaleza.

De las ideas sobre el *Universalismo constructivo* y la intención de visibilizar la producción artística de los países colonizados, en particular los de Latinoamérica la crítica del arte argentino-colombiana Marta Traba suma su trabajo a esos fines. Aunque en ocasiones, la crítica hacia el arte abstracto de tipo matérico no fue favorable, si pudo redirigir la mirada hacia el arte que se produjo en Latinoamérica. Así lo podemos constatar en las siguientes expresiones de Marta Traba en su libro, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas de 1950-1970*,

Retomando nuestro recorrido del vasto horizonte de la pintura abstracta latinoamericana en 1950-1960 es forzoso consignar una tercera vertiente, como fue una abstracción impregnada de informalismo, empleado de gruesos empastes, arenas, tierras y collages: Luisa Richter en Venezuela, Alberto Gutiérrez en Colombia, Roser Bru en Chile, Jorge Páez en Uruguay, Carlos Gonzalo Cañas en El Salvador, practicaron esta cocina que, limitada a un simple ejercicio de materiales, no podía ser

más que un recurso que se amparaba en el ataque por sorpresa al espectador desprevenido; difundido el informalismo, o aformalismo, como lo llama Moreno Galvan, español, el recurso perdió todo interés. (Traba, 1973)

En la cita anterior, donde Traba indica que, “perdió todo interés”, o de ser un “simple ejercicio de materiales”, intentaremos proponer lo contrario en el caso de Puerto Rico, a través de la vía matérica se abrieron nuevas posibilidades de expresión que extienden las aportaciones de la abstracción matérica a la historia del arte. Entendemos su crítica como un posible sesgo del gusto de Traba por determinado tipo de arte, si consideramos otras de sus expresiones cuando analiza la obra con rasgos matéricos de otros pintores, como leemos en las siguientes palabras,

La inteligencia pictórica de Vicente Rojo es mucho más activa y nerviosa que la de Armando Morales. Entre el 55 y el 60, este notable pintor demuestra que con recursos revisados y trillados puede rehacerse y nominarse alguna nueva manera la sensibilidad... Vicente Rojo por su parte, la materia contribuye al sobresalto de la geometría... Fernando Muro, ni tampoco el desparpajo de Rojo, Morales empasta como si pegara “collages” y permite que cientos de pedazos gocen de una relativa autonomía. Como en toda su obra, las cosas que escogió parecen gobernarlo, sin que jamás se advierta por parte de él un propósito demasiado definido de dominarlas (Traba, 1973, p.62).

De sus expresiones se desprende que reivindica en esta ocasión lo matérico como posibilidad para rehacer la obra de arte.

El sur como norte

Independientemente de su crítica hacia la pintura abstracta matérica, Traba propuso una mirada hacia el arte latinoamericano de cuño propio y sentó las bases para un análisis del arte desde Sur América. Es decir, tomó en cuenta las características propias del arte nacional

en sus expresiones de vanguardia, que no necesariamente responden a los lineamientos europeos y estadounidense. Incluso favoreció posteriormente en su crítica al pintor puertorriqueño Julio Rosado Del Valle cuyas obras en gran número contienen semiabstracciones que podemos catalogar de matéricas. En Puerto Rico, el desarrollo de la abstracción matérica tuvo en varios de sus exponentes fundacionales y también en la actualidad, un discurso visual que se podría analizar desde la perspectiva del arte Latinoamericano partiendo de Traba y los postulados de la transmodernidad esbozados por el filósofo Enrique Dussel en el libro *Filosofías del Sur Descolonización y Transmodernidad* (2015). Esta concepción transmoderna invierte el discurso hegemónico del colonizador que ha inculcado en los países colonizados una visión eurocéntrica y estadounidense que invisibiliza la cultura local y la existencia de muchas otras contribuciones de otros países del mundo. La propuesta de Dussel permite primar la producción local de todo saber por ser esta diferente de la cultura impuesta.



Ilustración 1: Joaquín Torres García, 1943 (Museo Manuel Blanes, Montevideo)

Un mapa de América del Sur dibujado al revés por el artista y teórico del arte Joaquín Torres-García (1874-1949) en 1943 es muestra elocuente de la inversión del discurso en el que el polo sur sigue localizado en el sur, pero visto como norte. Es decir, el norte del sur es el propio sur. En esa misma dirección la historiadora y crítica del arte Marta Traba va articulando una posición nacional y vanguardista desde el arte latinoamericano frente al

estadounidense que luego la historiadora del arte Maricarmen Benítez continúa elaborando en la exposición *Inverted Utopias* dedicada al arte de Latinoamérica en The Museum of fine arts, Houston (Benítez & Olea, 2004). Benítez desarrolla el concepto *Inverted Utopias* donde se enfrentan las posiciones del arte vanguardista del sur en igualdad de condiciones. que las del norte. Podría ser analizado como heterotópica o espacio del arte Latinoamericano para diferenciarlo frente a las demás potencias artísticas, concepto desarrollado por Michael Foucault y que abordaremos más adelante. Esta concepción del arte latinoamericano nos permite aproximarnos a la abstracción matérica local con sus propios matices.

La resistencia

En el arte puertorriqueño es abundante y marcada la producción artística de resistencia, ante las injusticias provenientes del gobierno y los intereses económicos que perpetúan el poder dentro del estatus colonial como hemos mencionado. Sin embargo, esta línea de investigación no es objeto central de nuestra tesis, ya que ha sido ampliamente discutida en los trabajos como: *Puerto Rico: Arte e Identidad* (Tió & Torres Martinó, 1998). *Una cultura en llamas: arte puertorriqueño de resistencia* (Rivera Toro, 2019), *Historia general de las artes visuales en Puerto Rico* (Delgado, 1994), *Con urgencia: escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo* (Rivera, 2009), entre otros. En este sentido el arte en la cultura siempre ha sido un frente de batalla, sin embargo, lo cultural responde a una psiquis idiosincrática que fue forjada a partir del estado colonial, que en cierta forma contribuye, predetermina y condiciona la respuesta del ciudadano.

A pesar de la abundante producción artística de resistencia política no ha sido, hasta el momento, suficiente para evitar la creciente preferencia política del país por la cultura estadounidense. Por ejemplo, en las elecciones recientes de noviembre 2020, el 52% de los votantes se expresó en un plebiscito a favor de que Puerto Rico se una como estado de la unión estadounidense; cabe notar que en este evento electoral participó menos de un 53% de

los electores hábiles. Del mismo modo resultaron electos los candidatos a la gobernación y a la comisaría residente del partido estadista con un 33% y un 44% de los votos, respectivamente. Esto, a pesar de que, el año anterior a las elecciones, una parte mayoritaria del pueblo se levantó en protesta y provocó la renuncia del gobernador estadista Ricardo Roselló antes de cumplir el término de cuatro años. Sin embargo, los candidatos al Senado y Cámara de Representantes que obtuvieron más votos son del PPD y del Partido Independentista Puertorriqueño (PIP), y otros dos partidos nuevos, Movimiento Victoria Ciudadana y Proyecto Dignidad, lograron acomodar sus candidatos en la legislatura. Estas contradicciones tienen su vínculo en la formación -o deformación- cultural que escoge por conveniencia la unión permanente con los Estados Unidos y a la misma vez, selecciona como guardias y fiscalizadores del gobierno a los partidos contrarios.

Podemos identificar que la mayoría de las imágenes de nuestra memoria colectiva provienen de acontecimientos traumáticos relacionados con la condición colonial de la isla. Estos sucesos históricos marcan el ser puertorriqueño; eventos matizados por la violencia del estado sistemática, abierta y solapada frente a la resistencia minoritaria que lucha por la independencia. En esta última preferencia estamos ubicados la mayoría de los artistas del país y desde esa óptica abordamos estos temas cuidando que nuestro sesgo político quede enmarcado en hechos corroborables relacionados a nuestro tema principal: el desarrollo de la abstracción matérica en la isla.

ELA, estado de confusión

El origen de la abstracción del tipo matérico, objeto de nuestro estudio, coincide con la formación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico (ELA) en la década de 1950. Antes del ELA, el ideal independentista era favorecido mayoritariamente, debido al marcado distanciamiento de los asuntos insulares, y los abusos de los gobiernos imperiales (Scarano, 2008). Con el establecimiento del ELA, es el puertorriqueño quien solicita al imperio

estadounidense la aprobación de un gobierno propio. Sin embargo, la Ley 600 que ratifica la Constitución del Estado Libre Asociado, aprobada por el Congreso de los Estados Unidos mantuvo la isla bajo sus poderes plenos como territorio. Se creó una constitución que otorga un tipo de espacio político con cierta autonomía, sin soberanía, donde la isla es una pertenencia o territorio no incorporado de la nación estadounidense. Siendo así, nuestra situación geopolítica podría ser relacionada con un espacio heterotópico donde nos vemos reflejados e indefinidos (Foucault, 1967). Esta concepción heterotópica, la abordaremos en la producción artística de la artista Ivelisse Jiménez quien busca representar en sus obras esa otra realidad confusa e intangible de la experiencia de vida en la colonia. Del mismo modo, el estatus colonial de la isla resulta anacrónico en el siglo XX. Generando discusiones y situaciones que se pueden catalogar de heterocronías, concepto que se utiliza para describir cómo en un mismo lugar convergen múltiples acontecimientos. Analizaremos mediante la obra de Ángel Otero este fenómeno. Estos son nuestros dos casos de estudio.

Dentro de este contexto geográfico y temporal, en los capítulos que siguen profundizaremos en temas que responden a las siguientes cuestiones medulares a la investigación:

- ¿Cuál es el contexto histórico que da lugar al origen y desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico?
- ¿Por qué la manifestación del estilo abstracto es tardía en Puerto Rico?
- ¿Cómo la idiosincrasia en los pueblos, forjada a través del arte, determina el gusto por las imágenes costumbristas, y el aparente rechazo por el arte abstracto?
- ¿Cuál es la contribución del arte abstracto matérico al arte en general y su repercusión en Puerto Rico?
- ¿Qué tipo de conocimiento se deriva del arte abstracto matérico sobre los temas que alude?

- ¿Cuáles son las conexiones que pretende establecer con la realidad objetiva?

Ontos de la abstracción

Como hemos comentado antes, el nuevo gobierno formado por el Partido Popular Democrático (PPD) en la década de 1950 comenzó a erradicar sistemáticamente la oposición independentista articulando un mensaje contrario al nacionalismo. Esto se debió, en buena medida a que, el PPD entendía que el nacionalismo era un obstáculo al desarrollo económico que dependía de la relación con los Estados Unidos. En ese contexto de represión surge la abstracción, donde se llegó a prohibir hasta el uso de la bandera de Puerto Rico porque era un símbolo que identificaba a los independentistas. Un amplio sector de nuestros artistas fue sistemáticamente perseguido, “carpeteado”, es decir investigado ilegalmente por parte del gobierno local y federal por su ideología independentista. Este fue otro factor que trastocó la producción artística y pudo contribuir en la proliferación del arte abstracto en Puerto Rico. Para los artistas abstractos, su postura fue un acto de independencia, de libertad ante los criterios de la comunidad artística e intelectual de la época que favorecía la resistencia política a través de la imagen.

Para completar el panorama en que se ambienta nuestro objeto de estudio esbozaremos, desde la perspectiva histórica, algunos de los antecedentes generales de la abstracción en la historia del arte y los precedentes de la pintura abstracta matérica en Puerto Rico a partir de la segunda mitad del siglo XX. Además, describiremos y analizaremos la aparición de materiales particulares en las experimentaciones y propuestas de los artistas plásticos en Puerto Rico. También estableceremos que la participaron de intercambios artísticos continuos de Puerto Rico con los Estados Unidos, Europa, Centro y Sur América, el Caribe cimentaron las posibilidades de una expresión artística abstracta matérica en la producción actual. Se necesitará de una investigación posterior que le haga justicia, más allá de menciones aisladas, a las contribuciones de los artistas latinoamericanos en la producción

de la pintura abstracta matérica, de la que sólo hemos podido centrar nuestra atención en Puerto Rico. Y aún en Puerto Rico queda en el tintero la producción de artistas que tal vez no han desarrollado una producción amplia en abstracción matérica, pero han realizado trabajos matéricos relevantes y que también escapan nuestra tesis.

Estudio de casos: La obra abstracta matérica en los artistas Ivelisse Jiménez y Ángel Otero

Luego de la revisión histórica, contrastaremos los datos contra dos casos específicos en la parte final de la investigación condensada en esta tesis. Profundizaremos en los casos de los artistas Ivelisse Jiménez y Ángel Otero por ser estos exponentes de obras abstractas matéricas de forma consistente por los pasados veinte años. En sus obras se manifiesta una abstracción matérica que reclaman un espacio heterotópico u “espacio otro” como lo explica Michael Foucault en la conferencia *De los espacios otros* de 1967. Para ambos artistas, el uso excesivo de los materiales es el eje central de sus respectivas propuestas. Es sus composiciones estos manifiestan preocupaciones que cuestionan el medio, la abstracción, la historia del arte, las estructuras de poder político y económico, la comunicación, lo colonial, el espacio-tiempo, la simultaneidad y la subsistencia del artista. Además, la utilización del exceso de materiales busca mayores significados y conexiones, no tan obvias, con la realidad objetiva, y que requiere una aproximación de interpretación desde las perspectivas histórica y fenomenológica.

Hipótesis

Proponemos en nuestra tesis una hipótesis abierta; si los artistas que se expresan a través de la pintura abstracta bidimensional incorporan en sus trabajos capas considerables de pintura en el soporte, de tal manera que predomina la textura como elemento principal, entonces la pintura podría denominarse objeto tridimensional. Esto podría representar una contradicción a la *Teoría de la proyección sentimental* (Worringer, 1953), específicamente al afán de abstracción que procura eludir la realidad alejándose de las imágenes del mundo

circundante, y termina siendo lo contrario, un objeto tridimensional. El “escape agorafóbico” o eludir la realidad no ocurre en la pintura abstracta matérica, proponemos que se manifiesta un tipo de “agorafilia”, un tipo de afecto por el espacio y la materia. Es decir, con la abstracción matérica los artistas pretenden establecer nuevos vínculos con el mundo aludiendo a temas de la realidad objetiva prescindiendo de la imagen, e invade el espacio con su materialidad; en consecuencia, se produce un objeto tridimensional sujeto al mismo “caos” del que se pretendía evadir.

Metodología

Esta tesis ha sido estructurada a partir de una metodología de investigación cualitativa híbrida compuesta por los paradigmas históricos o críticos, e interpretativos fenomenológicos basados en dos estudios de casos. Apoyamos nuestras argumentaciones en tres elementos fundamentales que sirven de guía para investigar de una forma amplia el objeto de estudio, estas son: la ontología, la epistemología y la metodología. En la fase interpretativa de nuestra investigación el aspecto ontológico se refiere a cómo son construidos los significados que dan origen al objeto de estudio. Esto es complementado con la perspectiva histórica, mediante la cual abordamos el aspecto crítico que opera en el conflicto y las luchas de poder en el Puerto Rico de la segunda mitad del siglo XX. En otras palabras, estudiamos el origen y desarrollo de la pintura abstracta matérica en el contexto político, cultural y social que posibilitan su manifestación. Abordamos la construcción de la identidad puertorriqueña para conocer lo que significaron las propuestas artísticas que derivan en la abstracción del tipo matérico en el contexto político, social y cultural puertorriqueño.

Otro aspecto que media en la fase interpretativa de esta investigación, es el elemento epistemológico que concibe el nuevo conocimiento basado en la relación entre el investigador y el objeto investigado. En este sentido se entrecruzan el conocimiento propio de los objetos u obras investigadas con la práctica artística personal. A través del paradigma crítico

abordaremos cómo las estructuras de poder inclinaron la balanza hacia un tipo de arte figurativo costumbrista, forjando el imaginario que amalgama la identidad cultural puertorriqueña.

Conciliando los paradigmas de investigación interpretativa y crítica concebimos una metodología cualitativa con técnicas de análisis de estudio de caso y análisis documental para la interpretación empática, partiendo de una aproximación histórica a los procesos. Ambos métodos sirvieron para realizar una aproximación al objeto de estudio tomando en cuenta la época junto a las circunstancias políticas, socioeconómicas y culturales durante el periodo de estudio, ya que condicionan la producción de las artes visuales en Puerto Rico.

Fenomenología, identidad e idiosincrasia cultural

La fenomenología aspira a ser una filosofía ontológica que intenta explicar cómo llegamos a saber, y argumenta que la intersubjetividad colectiva ha constituido la realidad de los objetos y cómo los percibimos. Desde esa perspectiva esta investigación busca comprender; cómo desde las estructuras políticas se utiliza el arte visual para influenciar la intersubjetividad de todo un país. Una vez ésta se cristaliza en la memoria colectiva pasa a ser parte de la idiosincrasia cultural puertorriqueña. Mediante este proceso se favoreció la imagen figurativa, los temas identitarios, y se predeterminó el gusto o preferencia del pueblo por el estilo de arte figurativo y de tipo costumbrista.

En primer lugar, analizamos la utilización de imágenes costumbristas que han servido para forjar la identidad cultural puertorriqueña. Por ejemplo, *El pan nuestro* (1905) de Ramón Frade representa el emblemático jíbaro o campesino puertorriqueño, descalzo y cargando un racimo de plátanos; este es el tipo de imágenes que se han replicado e instalado en la psiquis colectiva como el ontos del ser puertorriqueño. Según Didi-Huberman hay imágenes que responden a momentos candentes en la historia y para la época en que proliferan las imágenes como *El pan nuestro*, el pueblo de Puerto Rico vivía en extrema pobreza bajo el yugo

imperial estadounidense. Esa imagen de pobreza se manipula para traducirse como gentileza y se convierte en uno de los momentos candentes de nuestra conciencia colectiva. Así es cómo esa imagen llega a ser un estereotipo del ser puertorriqueño.

En segundo lugar, analizamos cómo la idiosincrasia cultural determina el gusto por la imagen costumbrista siguiendo la Teoría de la Proyección Sentimental de Wilhelm Worringer. Es decir, el control del sistema político, cultural y educativo establecido por el gobierno dieron forma a las tendencias del gusto por temas e imágenes costumbristas, y reguladoras del comportamiento del pueblo. También el gobierno de Puerto Rico fue exitoso en aplacar, mediante el control político y cultural, la ideología independentista durante la década de 1950.

Si bien es cierto que a través de las expresiones artísticas se ha mantenido una fuerte resistencia política y crítica por parte del sector artístico frente a la ideología anexionista, no es menos cierto que a través de la propia cultura se ha docilizado al puertorriqueño poniendo en precario el derecho natural a exigir la independencia de Puerto Rico.

Finalmente analizamos la manifestación y el desarrollo de la abstracción de tipo matérico en Puerto Rico, como una respuesta de vanguardia, aunque tardía con relación a otros países, muy a fin con las condiciones políticas, culturales y socioeconómicas de la isla. Esta solución artística se niega reproducir la imagen de la realidad que está matizada y cargadamente politizada; como indica Worringer: ante el caos de los fenómenos del mundo se produce una agorafobia espiritual que deriva en el afán por la abstracción.

Lineamientos teóricos: correlatos

Existe un correlato, una correspondencia entre el objeto que observamos y nuestra conciencia. Cuando se trata de una obra de arte como producto cultural, estará matizada por los sesgos que prefiguran su contenido y los posibles significados que se pretende instalar en la psiquis colectiva. En el estilo de pintura abstracta matérica, interpretar estos objetos

requiere una correlación más amplia con el acontecer de las tendencias vanguardistas, provocadas por fuerzas cambiantes, debido a posturas políticas, conflictos bélicos, o fenómenos culturales.

Dicha correlación entre los objetos y nuestra consciencia, según Edmund Husserl, se manifiesta en nuestro “ego trascendental”, como objetos para ser explorados. Es decir, los objetos contienen una información objetiva, *noesis*, y esta se correlaciona con el acto mental, *noema*, de cómo percibimos, juzgamos o recordamos el objeto. Si una pintura no representa ningún objeto de la realidad observable, eso sería un dato o hecho de su *noesis*. Entonces el objeto pintura se nos da o percibimos en nuestra consciencia como un objeto noema abstracto. En este sentido, un objeto que no guarda relación directa con la realidad objetiva disloca la estructura natural del cómo llegamos a saber; así que tenemos que forzar y buscar un nuevo correlato.

Mediante un ejercicio interpretativo fenomenológico, se transparentaron las formas en la que las imágenes han sido producidas desde las estructuras de poder para forjar la idiosincrasia del ser puertorriqueño. Es decir, se han insertado las imágenes idealizadas como dispositivos que activan el sentir identitario del pueblo para aglutinar sus respuestas colectivas frente a las amenazas de los procesos de transculturación. Sin embargo, las constantes reproducciones de estas imágenes también ponen de manifiesto la réplica de las debilidades al interior de ese discurso. Como veremos, un análisis a través de la fenomenología de Husserl, nos demuestra que la actitud natural podría descartar información valiosa que profundice sobre la forma en la que se toman las decisiones dentro de la intersubjetividad cultural.

El dominio de la imagen simbólica alusiva a las cuestiones de reafirmación nacional, como la imagen del jíbaro puertorriqueño, la flora y fauna, así como el uso del machete, entre otros, se reproducen a la saciedad. Esto implica, según la teoría de la Proyección Sentimental,

un “goce propio” objetivado del pueblo que se ve a sí mismo reflejado en las imágenes. Este reflejo mantiene la imagen replicándose hasta el infinito como un espejo frente a otro espejo.

Por contraste, en los trabajos que analizamos en esta investigación se nos presentan en nuestra consciencia para ser explorados en una manera distinta a los objetos intencionales miméticos. Las obras abstractas realizadas con materiales extra pictóricos, o con cargas voluminosas de pinturas contienen múltiples conceptos que aluden, al espacio, la materia, el tiempo, la simultaneidad, la historia, las estructuras de poder, entre otros temas. Por lo tanto, la experiencia vivida con este tipo de objetos cargados de intencionalidad matérica, contienen un correlato diferente al que se establece con una imagen figurativa. La abstracción pretende romper con todo patrón imaginario mimético.

La obra abstracta de la artista Ivelisse Jiménez, uno de nuestros casos de estudio, está realizada fundamentalmente a base de múltiples capas de plástico. Intentamos analizar sus obras a través del método de investigación cualitativo fenomenológico como una posibilidad interpretativa. En algunas instancias encontramos que sus obras se nos dan en nuestra consciencia como un objeto intencional que podría aludir a otro tipo de dimensiones espaciales representadas de forma dual: real y ficticia. Por un lado, sería real, al considerar que sus obras están elaboradas con materiales objetivos intencionales, por otro lado, podrían ser ficticios, por su aspecto representacional que alude a un espacio que, a su vez, alude a otro espacio (tal como se desprende de los planteamientos de Foucault sobre los espacios otros). Por consiguiente, su obra no se fundamenta en la reproducción de imágenes directas sobre temas que se repiten, ya sea de la política o identidades culturales, más bien alude a estos, de forma indirecta. Jiménez utiliza otra vía para profundizar en la alusión a los sistemas estructurales que operan de forma abstracta en los espacios de vida. La artista sigue el camino de la abstracción, al igual que sus antecesores para borrar la imagen figurativa, y con ello,

ejercer un acto revolucionario y político que se niega a visibilizar y replicar imaginarios que, por su uso y sobreexposición, han dejado de sacudir las conciencias.

Para los artistas abstractos que estudiamos las imágenes miméticas han sido utilizadas a la saciedad, se puede decir que ya forman parte de lo que Husserl llama la “actitud natural” (Husserl, 1977). Esta actitud impide el detenerse para realizar un análisis, porque se asume como un mensaje trillado o gastado. Tanto Ivelisse Jiménez como Ángel Otero buscan con la incorporación de gran cantidad de materiales, transferir mayor significación mediante las alusiones y las correlaciones de acuerdo con sus respectivas visiones del arte y la sociedad. Esto complica la tarea de interpretar sus obras. Tanto los materiales, como las composiciones y técnicas empleados son, en gran medida, una estrategia representacional que busca “no dejar rastro” como indica el artista Ángel Otero (*Garage Vice*, 2017) ni huella de sus referentes. A la misma vez, sus obras matéricas abstractas buscan con su fisicidad competir en el mercado del arte, en medio de un mundo saturado por las imágenes e interconectado cada vez más a través de las redes cibernéticas.

Teoría de las actitudes

En la teoría de las actitudes de Husserl, la actitud natural parece ser una convención o acuerdo simultáneo entre el ego trascendental, -un yo que se evidencia a sí mismo por su propio pensamiento-, y lo vivido en el presente continuo del tiempo (Husserl, 1997). Esta actitud natural procede a eliminar o sintetizar la información para dar paso a la experiencia de la vida, y no al análisis. En la actitud natural de la vida, no preguntamos por qué, o cómo, ya que esto supondría el detener el flujo continuo de la experiencia. Si bien es cierto, que no podemos detenernos a analizar cada detalle de la vida, en el ámbito de las obras de arte se hace necesario implementar otra actitud. Esto nos lleva a entender que las obras de arte son realizadas como objetos intencionales para ser percibidos fuera de la actitud natural. Por tal razón, estas son útiles para que ocurra un cambio sutil en la mirada. Este cambio lo provoca

el objeto intencional, la obra de arte. Ante una obra de arte nos preguntamos qué puede significar, de qué materiales está hecho, cómo se hizo etc. Es decir, se logra pasar de la actitud natural a la actitud teorética o científica.

La actitud natural discrimina y elimina información, asumiendo que es correcta o ignora el contenido. Así se nos da la actividad diaria, para mantener un ritmo de la constitución del tiempo, donde el hacer prioritario selecciona, y ordena omitiendo información. En este aspecto también, hay que tener en cuenta la velocidad de la actividad vivida, en la actitud natural, los eventos perceptuales se manifiestan simultáneos y no se presentan como necesarios de atención. Esta es la razón por la que estamos adiestrados para omitir información. La percepción y el efecto psicológico Gestalt -nuestro cerebro interpreta como completos imágenes incompletas- asume una postura de completar y significar prejuiciadamente los objetos.

Algunas consideraciones fenomenológicas

Para Edmund Husserl, fundador de la fenomenología trascendental, es necesario pasar de la actitud natural a la búsqueda más profunda de lo que puede significar un objeto o experiencia. Para ello, propone realizar una *epoché*: un ejercicio de suspensión de todo juicio o creencia para analizar el objeto o experiencias vividas. Es decir, entramos en un aspecto donde nuestro ego trascendental busca ir más allá de lo superficial para comprender mejor el fenómeno bajo estudio. Por ejemplo, si tomamos como objeto intencional, una obra de arte el ego trascendental al percibir el objeto, lo puede captar como obra para ser vista y como objeto que no debe ser tocado en el contexto de un museo. Esto implica que el ego trascendental posibilita el entendimiento de que un solo objeto puede contener de manera simultánea varios significados. En consecuencia, ocurre una variación o cambio en el entendimiento del objeto. Esto puede servir para analizar las obras abstractas matéricas cuyo

denominador común son las acumulaciones de material, las volumetrías, las transparencias, y lo que esto pudiera significar.

La posibilidad de la variación en la forma en la que se dan los objetos o se perciben ante el ego transcendental hace necesario el método de la *epojé*, pero, aun así, por la naturaleza de los egos trascendentales, es posible que la constante del verdadero conocimiento -que es el fin epistemológico- pueda ser conocer en *variaciones* de entendimiento. Por lo tanto, la naturaleza de las obras abstractas matéricas deriva en la sobre significación. Estas exceden en materia y en acumulación de significados y le permiten magnificar su presencia frente a la obra objetiva.

La percepción misma, en variaciones de entendimiento, no implica un error, es la forma del darse en nuestra consciencia ese tipo de objeto. En ese sentido se constituiría en el ser individual del ego transcendental, una forma de darse diferente para cada individuo, una subjetividad. De modo que lo percibido en la obra de arte no se constituye necesariamente por la intersubjetividad colectiva, se constituye a raíz de la experiencia personal; aunque coincida eventualmente con otras percepciones, mantiene una individualidad por las variaciones de entendimiento.

Si examinamos una obra de arte en un museo, esta se nos presenta al ego transcendental como una percepción de objeto intencional artístico, que no se toca, que tiene cierto valor, que representa algún tipo de idea, que fue realizada con la posibilidad de ser evaluada. El objeto intencional obra de arte, está dentro de otro objeto intencional llamado museo, que ejerce su autoridad institucional y recontextualiza el objeto. Además, le transmite ciertos valores y significados, así como normas de interacción. La institucionalidad le añade otros datos de pertenencia de colección, de propiedad privada, de preservación del objeto intencional, de distanciamiento de la obra. También le aplican las reglas como: el no tocar, en ocasiones se impide el tomar fotografías, el mantener el silencio para no perturbar a otros

observadores, la presencia de guías o guardas de salas, se le imprime un carácter de lugar cultural, está sujeto a horarios de visita, se espera un aprecio por la obra y otras normas.

Todos estos datos forman parte de la forma en que se nos da el objeto en nuestra consciencia, su intencionalidad es mostrarnos no sólo el objeto en sí mismo, sino también los valores del lugar o institucionalidad donde se exhibe el objeto.

El objeto en sí fuera de un contexto particular -en el estudio del pintor, por ejemplo- tiene sólo la intencionalidad del artista, que no será la idea, sino *una representación plástica de la idea*. La idea será siempre de la percepción del ego transcendental. Así que existe una *dualidad de la idea primaria* del objeto intencional creado, la cual surge como producto de la misma creación en el caso de la pintura abstracta y la imagen de la idea que permanece en la intencionalidad de la percepción de la mente del pintor. De modo que, el objeto intencional una vez realizado tendrá su propia *hyle/morphe*, es decir su propia materia/forma (según Aristóteles) que es representativa de las ideas que le constituyen, mientras que el autor mantiene su propia idea. En la obra de arte se plasma un concepto de la idea. Lo mismo ocurrirá en la percepción del objeto intencional por el observador, el objeto tendrá su propia idea representada por la materia/forma, pero la manera del darse en la consciencia será interpretada por distintas subjetividades que le darán su sentido o constituirán la intersubjetividad del objeto obra de arte, pero no necesariamente llegamos a conocer a plenitud el concepto en sí, particularmente en las obras de estilo abstracto. Además, que por el principio post estructuralista de la “muerte del autor” (Barthes, 1994), la interpretación de la obra de arte no se reduce a la intencionalidad autoral.

Este fenómeno que hemos explicado sucede en los casos que investigamos, tanto en la obra de Ivelisse Jiménez, como en los trabajos de Ángel Otero. Jiménez utiliza predominantemente el plástico unido con cinta adhesiva y organizado intuitivamente en estructuras que, según la artista, aluden a lugares y sistemas de comunicación dislocados. El

trabajo se compone de acumulaciones en capas de plástico y pintura diseñadas en una unidad orgánica compleja cuya materia/forma no es posible relacionar con la idea inicial de manera directa. Esto lo veremos en el análisis de su obra en la sección titulada *Ivelisse Jiménez: Heterotopía plástica*. Lo mismo ocurre en la obra de Otero, pero la materia/forma, así como la idea que impulsa sus composiciones, son diametralmente opuestas. La materia/forma de los trabajos de Otero responden a una idea clara de entablar una conversación con los artistas y las imágenes de las obras que son de su interés en la historia del arte. Con ello se apropia de imágenes que inicialmente le sirven para transferir significados a sus trabajos. Puede utilizar una imagen proveniente de una obra de Henry Matisse, por ejemplo, para luego borrarla o taparla. Otero acumula materia sobre materia, tanto como las ideas que examina de la historia del arte. La obra de ambos artistas dificulta la interpretación y requiere que el espectador le dé paso a la experiencia fenomenológica, tal cual percibimos los materiales y las formas para intentar comprender los conceptos a los que pretenden aludir.

Los objetos intencionales se nos dan en nuestra consciencia dentro de la percepción de su inmanencia y ella misma nos lleva a la trascendencia, a su idea. El objeto creado como obra de arte abstracto, no pretende contener aspectos representacionales, pero contiene implícitamente la influencia que proviene de los procesos culturales de los que el artista participa. En otras palabras, el artista produce un objeto que es parte de la cultura y se entiende como objeto representativo de la sociedad. La obra abstracta de tipo matérico, aunque no trate directamente representaciones de la realidad objetiva, alude a cuestiones que son parte de los procesos socioculturales.

El estudio del objeto intencional busca adscribir su origen ya sea mimético -reflejo de algo, de alguien- o de una corriente con funcionalidad estética, práctica y contemplativa. No es posible plantear un arte en el origen de la idea, que no contenga influencia histórica, sin referentes, o ajeno a las intersubjetividades.

El problema de la intersubjetividad

Habiendo establecido, desde la fenomenología, que el significado de un objeto depende de la intersubjetividad, podemos estipular que la unión de subjetividades constituye lo que los objetos representan y su relación con los individuos en su cultura. El objeto es, lo que una comunidad determine en su significación cultural. La verdad del objeto depende de la intersubjetividad y se valida en la medida en que más personas coinciden en la descripción o significado del objeto intencional. El objeto no es en sí mismo, el objeto es lo que se constituye, por el colectivo o la cultura. Siguiendo esta línea de pensamiento, sería un objeto cultural, creado con uso o *praxis* determinado por la intersubjetividad. Ya que la cultura valida e imprime el sentido del objeto al individuo, lo condiciona; he aquí algo que pudiera ser problemático.

Tanto lo que es en sí el objeto, como lo que es o cree saber el individuo acerca del objeto o de sí mismo, si él fuera el objeto intencional, aparenta depender de la intersubjetividad. En este sentido, pudiera pensarse que las cosas no son en sí mismas, son lo que validen la intersubjetividad. Superior a la subjetividad individual y superior al objeto en sí. El problema de la intersubjetividad radica en que una vez la imagen del objeto representacional se transforma en símbolo y es aceptado en la cultura, se perpetua, las más de las veces, reproduciendo los discursos de los sectores dominantes.

Por otra parte, el arte abstracto en Puerto Rico desde sus comienzos en la década del 1940, será una avenida de expresión liberadora de los procesos intersubjetivos socioculturales. Los artistas abstractos, se negaron a replicar a perpetuidad los mismos discursos costumbristas. Esto tuvo sus consecuencias, ya que un grupo de artistas figurativos entendían que el arte debía servir como un vehículo de resistencia política frente al imperio estadounidense. En sus inicios, la abstracción en Puerto Rico fue sistemáticamente rechazada

desde las esferas artísticas, culturales y políticas dominantes. De modo que la intersubjetividad del pueblo puertorriqueño hacia el noema obra de arte se bifurcó.

“Objetividad” de la intersubjetividad

La simultaneidad de la significación que abarca la suma de las intersubjetividades de contextos culturales es característico de los objetos intencionales que pueden constituirse en variación de significados. La imposibilidad teórica de que algo sea y no sea simultáneamente, puede ser un planteamiento válido en el lenguaje para decir que algo es una cosa y no otra. Podemos distinguir el ser de su existencia, de su significado, que puede ser variado de acuerdo con la intersubjetividad. La cosa u objeto siempre es, pero puede significar, como hemos visto, otras cosas de acuerdo con la cultura que lo constituye.

También podemos plantear que el contexto del objeto intencional determinará su significación. De modo, que, en el significado, algo puede y no puede ser según su significación, debido a las intersubjetividades, lo que pondría al objeto intencional en la posibilidad de darse en la consciencia como diferentes significados o variaciones de significados culturales.

Siguiendo esta línea de pensamiento, existe la posibilidad de tres formas de percibir un objeto intencional: el objeto en sí, el objeto constituido por la intersubjetividad cultural y la simultaneidad de significados del objeto cultural. Siendo así, el significado del objeto tendría que incluir no sólo la definición de una intersubjetividad cultural, tendría que incluir todas las definiciones posibles, por contrarias que sean como la forma del darse característico del objeto, y sus variados significados.

Como veremos en los estudios de casos, la abstracción matérica posibilita la acumulación de capas que aluden a diversos significados que podemos atribuir a los objetos. Como veremos los artistas incluyen la simultaneidad de historias que sean significativas para transferir los valores de los relatos a los objetos intencionales.

La contrariedad de la intersubjetividad local

El problema de la intersubjetividad local es el descartar la unión de los significados tanto de la subjetividad individual como de una intersubjetividad en otra cultura sobre el mismo objeto intencional. Notemos que se utiliza una especie de simultaneidad de intersubjetividades, cada cual señala ver lo mismo, para construir una intersubjetividad cultural. En el mismo lugar que un grupo ve el bien, otros ven el mal. Podemos decir también, que el objeto intencional contiene la característica de aceptar variaciones, en la forma del darse diferentes significados, de forma simultánea. Por ejemplo, un ser humano es en sí, y sus cambios, desde que nace hasta que muere y lo que es característico de sí, es su constante variación. Al mismo ser humano lo describimos como se nos presenta en su variación temporal: niño, joven, adulto, viejo. No parece correcto significar a un niño como viejo, porque estaríamos constituyendo intersubjetividades temporales de un concepto secundario. Si decimos “ser humano”, entonces aplicaría la simultaneidad de significados que reúnen las distintas variaciones de temporalidades unificadas. De acuerdo con la historiadora del arte la Dra. Ingrid Jiménez, “Lo que nace es lo que muere” (I. Jiménez 2012) y esta yuxtaposición no sería contradictoria, aunque los términos individuales signifiquen, el comienzo de la vida o la existencia, y el fin de la vida o la existencia respectivamente. Su razonamiento identifica el ser en sí que contiene todas las variaciones de significados sin ser contradictorio, pues la generalidad del término “ser humano” coexisten el niño, joven, adulto y viejo, como indicamos anteriormente. Del mismo modo que “ser humano” contiene la extensión temporal de toda una vida, no podríamos descartar el significado de lo que históricamente se va construyendo sobre una sociedad y su cultura. Este se compone de todas sus variaciones y dualismos, verdades y falsedades, justicia e injusticia. La producción plástica será reflejo de esas variaciones y contradicciones de la naturaleza cultural.

El ego y la constitución del tiempo

El ego trascendental y la constitución del tiempo establecen el mecanismo de ordenamiento de lo percibido. Este mecanismo se va formando en una secuencia lineal compuesta por la anticipación del evento, el evento en el momento actual y el recuerdo del evento y se experimenta en el tiempo presente como una continuidad o “*como una sucesión*”, según Husserl (2002). La complejidad de este fenómeno incrementa debido a que la capacidad del ego y la constitución del tiempo es múltiple y simultánea de eventos, a tal punto en que puede llegar a un grado de saturación o acumulación de eventos perceptibles de forma simultánea. El ego discrimina entre una información u otra, permitiendo un foco de atención y lo demás queda al fondo, como un recuerdo vago.

En la medida en que identificamos secuencias u ordenamos lo vivido, constituimos el tiempo interno. La forma en la que la percepción interna del cuerpo se constituye dentro del fluir del tiempo, afecta la percepción de los objetos debido a distintos factores como: la simultaneidad de eventos, la velocidad en la que acontece o se manifiesta el objeto intencional, la atención o foco del ego trascendental; a esto se suman los diferentes grados de retención. Este fenómeno se hace evidente en el segundo caso de estudio de esta tesis pues Ángel Otero reconstruye, a través de imágenes provenientes de la historia del arte, complejas composiciones, saturadas, reordenadas y amalgamadas de tal forma que se hace imposible reconocer su procedencia. Sus trabajos retan la constitución del tiempo provocando un disloque en la secuencia u orden de los eventos. Por consiguiente, no podemos percibir una constitución del tiempo como una continuidad o sucesión, todo lo contrario, sus trabajos se perciben como contenedores de una memoria remota inaccesible.

La constitución variante del ego trascendental / Cada individuo percibe diferente

La forma del ego trascendental determina los significados de los objetos intencionales que percibimos, es decir, lo que se entiende al ver el objeto. Si es un objeto, es

para ser percibido y es para ser percibido por alguien, entonces su *noesis* lo contextualiza, en su cómo se da a la consciencia. Es posible que un bolígrafo para alguien que viva en la selva sea una punta de lanza, su uso no sólo será el de escribir, sino el uso que le adjudique el ego trascendental en el seno de la cultura. En ese sentido la idea del objeto intencional original se cambiará por la idea intencional de la percepción del observador, en el contexto cultural de su ego trascendental.

En lo que sigue utilizamos el término *variante* en el sentido de que cambian las cosas, y *simultáneo* para describir acontecimientos que percibimos a la misma vez. La percepción misma del ego trascendental es como un instrumento de clasificación y entender el objeto presente en sí, es como una característica del “tejido” de la constitución del ego trascendental. Entender la totalidad del objeto necesitaría percibir la totalidad del objeto y si la totalidad del objeto creado incluye la idea del autor, en el caso de la obra de arte, nunca se podrá llegar al entendimiento total del objeto intencional creado (a no ser que el artista explique su intención). Podemos pensar en un ego con la capacidad de la simultaneidad de percepciones que ayudaría a entender, por ejemplo, que la obra de arte se nos dé para no tocar y querer tocar. Hay objetos intencionales que no tienen en sí, la totalidad de la intención como explicara en el caso de la idea del pintor, la idea resultante de la obra, la idea del observador, el contexto donde se exponga y la idea del lugar donde se expone. La idea estará en la trascendencia, aunque la contenga el objeto material, podemos describirla en palabras, la idea tal, pero donde ella se concibe es en la consciencia que percibe que siempre será trascendente.

En las obras de Ivelisse Jiménez y Ángel Otero se manifiestan estas complejidades de la percepción. Sus objetos tienen la intención de remitir nuestra consciencia a referencias que no podemos percibir del todo. Sabemos que hay significados que están presentes, pero hay una gran dificultad en descifrar lo que está en la idea trascendente de sus creadores. La obra se sostiene en el aspecto del diseño, la utilización de los elementos, la armonía y variedad, sin

embargo, las ideas que subyacen a su materialidad y forma deben ser experimentadas individualmente. Cada individuo en su proceso hermenéutico fija el sentido sin llegar a comprender a plenitud la intencionalidad del objeto. Esta estrategia es una forma en la que los artistas procuran escapar a las definiciones para provocar reflexiones y debates.

Revisión de literatura

La investigación en la que se apoya nuestra tesis abarca de forma detallada la manifestación de la abstracción de tipo matérico en Puerto Rico a través del estudio de las colecciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Ateneo Puertorriqueño, el Museo de Arte de Puerto Rico, El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, la Cooperativa de Seguros Múltiples, y el Museo de Historia Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico. La tesis se centra en contestar qué clase de contribución al conocimiento histórico puede aportar la pintura abstracta de tipo matérico que se ha desarrollado en Puerto Rico a partir de la década de 1950 hasta la actualidad. De esta pregunta central se desprenden cuatro ejes temáticos que conforman la revisión de la literatura: el contexto histórico, las posibles teorías que expliquen el fenómeno, las ideas y conceptos filosóficos y, por último, analizamos dos casos de artistas actuales. En lo que sigue presentamos una revisión general de la literatura utilizada en la investigación.

El contexto histórico

El contexto histórico en el que aparece la abstracción de tipo matérico viene precedido por un desarrollo industrial paulatino de la sociedad puertorriqueña. ¿Cuál es el contexto sociopolítico y cultural en el que se desarrolla la abstracción de tipo matérico en Puerto Rico? Algunos artistas fueron incorporando con mayor libertad el uso de materiales y técnicas que se alejaban del estilo predominantemente clásico y de los temas costumbristas. ¿Qué tipo de expresiones artísticas predominó bajo el coloniaje europeo y luego el estadounidense? En el libro *Los tesoros de la pintura puertorriqueña* (2000), las historiadoras; Carmen T. Ruiz de

Fischer y Mercedes Trelles presentan un estudio de la colección de pinturas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (2000) en el que analizan las condiciones políticas, socioeconómicas e influencias que contribuyeron al desarrollo de los artistas plásticos en Puerto Rico.

Establecen en su estudio el legado e influencia de nuestro pintor más destacado, José Campeche (1751 - 1809), así como la inserción del artista Francisco Oller y Cesteros (1833 - 1917) en los circuitos del arte europeos. Resalta particularmente la participación de Oller en el grupo de artistas franceses que originaron el impresionismo. Este dato es medular en la comprensión ontológica del fenómeno de la abstracción tomando como punto de partida algunos trabajos de Oller. En sus pinturas podemos destacar el conflicto colonial que amenazaba la identidad cultural de la sociedad puertorriqueña, primero por parte de España y luego en el cambio de soberanía por la invasión de los Estados Unidos en 1898.

El conflicto sobre la identidad cultural es tratado por el historiador español Juan Antonio Gaya Nuño en el libro publicado luego de su muerte titulado, *La pintura puertorriqueña* (1994). Gaya Nuño menciona en detalle el problema de que los puertorriqueños tengan ciudadanía estadounidense y cómo esto afectó la proyección o el legado del trabajo de Oller. Este escrito sirve para comprender la visión historicista que analizó e imaginó a Oller muy distanciado de su muerte. Esto de la mano de los escritos biográficos sobre Oller publicados por el historiador y artista Osiris Delgado en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (Delgado, 1960, P. 8). Cabe señalar que revisamos más de cien publicaciones de la revista e identificamos parte del origen y desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico en las exposiciones publicadas desde la década del 1950 al presente.

Revisitamos con mayor énfasis el artista Francisco Oller por ser el primer pintor puertorriqueño dentro de una corriente vanguardista internacional como lo fue el impresionismo. Además, porque en sus obras se puede identificar el comienzo de la

abstracción de tipo matérico. En el ensayo de Maricarmen Ramírez (1988) *De Oller a los 40: Pintura en Puerto Rico de 1898-1948* (1888) la historiadora aborda la obra de Oller, sus discípulos y las primeras manifestaciones que rompieron las habituales técnicas y temáticas costumbristas. En Oller se manifiestan los primeros atisbos de tipo abstracto matérico no intencionales debido al impasto de pintura sobre el soporte del estilo impresionista. Es evidente el comienzo de un rompimiento con los convencionalismos y para la década de 1930 la artista Luisina Ordoñez mostró tendencias inequívocas hacia la abstracción. Luego en la década de 1940 la artista Olga Albizu es la primera pintora puertorriqueña de tipo totalmente abstracto. Son ellas las primeras en manifestar una libertad de expresión plástica que se alejó decididamente de la figuración.

El aspecto de la identidad cultural puertorriqueña es tratado por la historiadora Teresa Tió en su ensayo para el libro, *Puerto Rico: Arte e Identidad* (1998). El mismo trata sobre el origen y desarrollo de la tradición del arte gráfico en Puerto Rico con particular atención al legado de artistas que trabajaron en la División de Educación de la Comunidad, (DIVEDCO). La producción de estos artistas fue auspiciada por el gobierno como parte de un proyecto que buscaba educar al pueblo en diversos temas sociales, comunitarios y salubristas: además servía para moldear los rasgos del comportamiento del ser puertorriqueño. En este sentido utilizando el arte visual se retoma y fortalece la imagen figurativa o representacional como vehículo educativo. Para la década del 1960 no solamente hay en la isla una producción abundante en la gráfica, también la abstracción se desarrolla a plenitud a la par con las libertades que brinda el desarrollo económico y la apertura de un reducido mercado del arte con mayor poder adquisitivo. Dentro de esas libertades se manifiestan las primeras obras abstractas matéricas.

El tema colonial y la resistencia a perder la identidad cultural es recurrente en la plástica puertorriqueña. Por esta razón el Dr. Quintín Rivera Del Toro en su tesis *Una cultura*

en llamas: arte puertorriqueño de resistencia (2019) en la que hace una revisión histórica y detallada del problema colonial y las manifestaciones resilientes en la obra de artistas contemporáneos como Vanessa García, Garvin Sierra, Jesús “Bubu” Negrón, entre otros; Incorporamos esta revisión como parte del contexto histórico de nuestra tesis.

Por otra parte, se estudia en la revisión de literatura el escrito sobre la *Ideología del informalismo* de Juan Eduardo Cirlot (1960). Esto con el fin de no perder de perspectiva las manifestaciones en la década del 1950 con elementos matéricos en las obras de los artistas que constituyeron el Grupo el Paso y el movimiento de expresionismo abstracto que le precedió en los Estados Unidos. Además, incluimos dos escritos de Ana María Guasch, el primero es: *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural* (2002). Guasch revisa meticulosamente las tendencias de las manifestaciones artísticas en el contexto cultural y político. En otro escrito *La dinámica internacional del grupo El Paso*, y en este la historiadora y crítica del arte contextualiza la aparición del grupo abstracto matérico. Estos textos nos sirven para establecer lineamientos con las expresiones y experimentaciones de los artistas en Puerto Rico y la reacción a estas vertientes vanguardistas.

Algunos de los artistas del arte informal español como: Manuel Millares, Antoni Tàpies, Antonio Saura y Manuel Rivera tuvieron influencia directa en Puerto Rico como se documenta en la *Revista de arte / The Art News* (1969). Estos artistas formaron parte de la exposición *Internacional de dibujo* (1968) del Colegio de Artes y Ciencias Mecánicas del recinto de Mayagüez. Esta revista arroja luz sobre las dinámicas de intercambio artístico más significativas y que influyeron en la afirmación de la abstracción -incluida la de tipo matérico- en Puerto Rico. Para finales de la década del 1960 y principios de 1970 el rector Dr. José Enrique Arrarás configuró un equipo de profesionales de las artes que se encargó de traer artistas internacionales y exposiciones al Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Amanda Carmona Bosch le llamó a ese periodo *Mayagüez 1966-*

1971. *La Edad de oro de las artes plásticas en Puerto Rico* en el artículo publicado en la página electrónica *Mayagüez sabe a mangó* (Carmona Bosch, 2010). Cabe señalar que a esta dinámica no se le ha dado el nivel de importancia que ha alcanzado en la historia del arte de Puerto Rico, tal vez porque Mayagüez es una ciudad al oeste de la isla, retirada de los círculos más influyentes de las artes que se dieron en la ciudad capital de San Juan.

Del mismo modo que los temas anteriores, auscultamos en el libro *Historia Breve del Arte Puertorriqueño* (1994) de Ana Riutort en el cual recoge los artistas que desarrollaron la pintura abstracta en Puerto Rico a partir de la generación del 1950. La historiadora hace un listado de artistas y se enfoca en describir los diversos estilos de abstracción: expresionista, geométrica, lírica entre otras. Particularmente encontramos que la historiadora menciona un dato importante sobre la incorporación de material plástico en la obra de arte de Carlos Irizarry y lo identifica como vanguardista formado en la escuela de Nueva York. Sin embargo añade que Irizarry, “ De ideas independentistas, centra su vida en la militancia política y utiliza su obra como arma: El jíbaro y el gigante” (Riutort, 1994). Así mismo investigamos la publicación *Pintura Puertorriqueña: Colección de pinturas del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (2012) en la que el historiador y artista Osiris Delgado menciona la influencia extranjera y la técnica del espatulado. Esto nos ayudó a identificar las primeras pinturas, con una carga pictórica de tipo matérico que se aleja de la bidimensionalidad, a pesar de ser figurativas.

Por su parte, la historiadora Lizette Cabrera Salcedo en el libro *Reflejos de la Historia de Puerto Rico en el Arte 1751-1950* (2015), relata la historia de Puerto Rico a través de un estudio minucioso de las obras de arte. Desde José Campeche hasta el periodo que da comienzo a la Constitución del Estado Libre asociado de Puerto Rico en la década del 1950. En su escrito la historiadora arroja luz sobre las imágenes figurativas de eventos que van construyendo la identidad cultural de la isla.

El aspecto de la construcción de la identidad cultural puertorriqueña y el proceso de utilización de las obras de arte que servían este propósito también es analizado por Carmen Cañete Quesada en el libro *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe insular* (2011). Su estudio arroja luz sobre cómo se favoreció la imagen de un jíbaro hasta “convertirse en un fetiche cultural representativo del alma puertorriqueña” (Cañete Quesada, 2011). Y que este proceso favorecedor se va dando bajo la influencia de exiliados españoles como el escritor Juan Ramón Jiménez.

En un contexto más amplio y para comprender mejor el desarrollo de la abstracción de tipo matérico analizamos el libro *Historia del Arte Abstracto* (1999) de Cor Blok. Este historiador recoge las tendencias cambiantes en el estilo abstracto con sus principales exponentes. Su escrito nos ayudó a fijar la relación entre los conceptos y los materiales utilizados en los trabajos abstractos. Por ejemplo, Blok argumenta que en las ideas del movimiento futurista (1909-1969) puede estar el origen de la representación abstracta, “Puesto que el futurismo tendía más a una transmisión de vivencias (estados anímicos, velocidad, energía) que a la representación de los objetos que las originan, condujo en algunos casos, a la abstracción”(Blok, 1982). En esta misma línea investigativa revisamos las primeras manifestaciones de incorporación de materiales extra pictóricos a la pintura como el *collage en Arte del Siglo XX Volumen 1,2* (2003) por Karl Ruhrburg donde se analizan los cambios de estilo a través de las vanguardias artísticas. Esto para esbozar un breve recuento de las manifestaciones de tipo matérico precursoras de la pintura abstracta.

Revisamos el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973) donde la historiadora y crítica del arte Marta Traba sienta las bases para visibilizar el arte vanguardista producido en Latinoamérica. Traba señala el problema colonial que se muestra en la vulnerabilidad de los artistas en aceptar la influencia extranjera; a pesar de ello, se destacan aportaciones artísticas regionales diferentes de las “culturas

madres” o colonizadoras. Aunque su crítica no favorece necesariamente la abstracción matérica en Latinoamérica, a la que denomina de “truquismo informalista” encuentra ejemplos significativos, como se desprende de las siguientes expresiones,

Al lado de una obra tan enormemente imaginativa como la de Tàpies resalta sin atenuantes el truquismo informalista de los latinoamericanos. Curiosamente son dos figurativos quienes podrán, de un modo solitario y excepcional, darle vida a una textura tratada con tal carencia de motivo como de fantasía. Uno lo es Jorge de la Vega, argentino, nacido en 1930, en cuyas obras del inicio de la década del 60, la materia, bajo la especie de los más diferentes “collages”, reviste esa autonomía que Tàpies fue el primero en advertir y reconocer. (Traba, 1973, pp. 120-121)

Partiendo de Marta Traba, la historiadora del arte Maricarmen Benítez propone la existencia de un eje diferente de producción vanguardista latinoamericana en el catálogo de la exposición *Inverted Utopias* (2004). El concepto de utopía invertida supone que la producción de arte latinoamericano configura un nuevo espacio artístico diferenciado, frente a un postulado utópico, idealizado en las posturas del arte vanguardista europeo y del estadounidense. Esto es evidente en otro ensayo del mismo catálogo titulado, “*The ruptura Group and Concrete Art*,” donde Anna María Belluzo destaca cómo los artistas de Sao Pablo son poco estudiados frente al grupo de Río de Janeiro cuyos integrantes Helio Oiticica y Lygia Clark son destacados artistas, mientras que Waldemar Cordero, figura central del arte concreto en Brasil queda relegado en la crítica estadounidense. Tanto de Oiticica como de Cordero llegan influencias a nuestra isla del arte abstracto matérico. Particularmente en la obra de nuestro segundo caso de estudio Ivelisse Jiménez, sin que ello se pueda relacionar de forma directa.

En Puerto Rico se presentó en el Instituto de Cultura Puertorriqueña la exposición *Seis pintores argentinos* (ICP, 1966) en la que participaron: Osvaldo Borda, Víctor Chab, Miguel

Dávila, Orlando Leiva, Lea Dublin, José Manuel Moraña cuyas pinturas eran de estilo abstracto junto a esculturas que integraban materiales recuperados. Es decir, en el contexto del desarrollo de la abstracción y la de tipo matérico en Puerto Rico tuvo correlación con la producción latinoamericana. También el artista español A. Prats-Ventos radicado en República Dominicana, durante la década de 1940 participó de tres bienales donde obtuvo el primer premio en escultura. Prats-Ventos expuso en la sede del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1968. En sus obras predominan las formas orgánicas muy parecidas a los trabajos que posteriormente realizaron las aristas puertorriqueños Noemí Ruiz y Luis Hernández Cruz. Estas influencias provenientes de Centro América y Sur América que reciben los artistas puertorriqueños plantea la posibilidad de analizar nuestra producción plástica desde la concepción transmoderna de Enrique Dussel como hemos mencionado a diferencia de las posiciones vanguardistas europeas y estadounidenses. Desde la postura transmoderna, se promueve el desarrollo de los países tercermundistas, y latinoamericanos con su identidad propia partiendo de los saberes locales o nacionales distintos a las culturas dominantes. Lo transmoderno atraviesa lo moderno reafirmando la producción de todo tipo de saberes, y en ese sentido la expresión artística forma parte de esa identidad nacional que no estaría sujeta al dominio que supone el control que ejercen las culturas dominantes.

El arte abstracto en general estaba establecido internacionalmente cuando en Puerto Rico comienza a desarrollarse. Uno de los artistas más relevantes del arte puertorriqueño lo es Luis Hernández Cruz fundador del Grupo de Artistas abstractos de Puerto Rico. En su ensayo *Algunas reflexiones sobre el arte abstracto en Puerto Rico* para el libro *Careos/relevos: 25 años del museo de arte contemporáneo de Puerto Rico* (2010), Hernández escribe sobre los inicios de la abstracción en la década de 1950; particularmente el artista explica las influencias recibidas por los artistas que van al extranjero y los que llegan a la isla, menciona algunos de los artistas abstractos principales y los logros de la abstracción en

Puerto Rico. Es importante señalar que Hernández Cruz fue uno de los pioneros de la isla en utilizar material extra pictórico y desarrollar volumetrías en sus trabajos. Además de Hernández Cruz, este escrito recoge el pensamiento sobre la abstracción en varios ensayos en los cuales participan artistas y teóricos como el Dr. Dorian Lugo Bertrán, la historiadora Maricarmen Ramírez, el artista y teórico Elizam Escobar, la artista y directora del Museo de Arte de Caguas Elsa María Meléndez, entre otros. Particularmente las reflexiones de Hernández Cruz abordan la polémica entre el grupo de artistas figurativos y abstractos desde la década de 1950 y cómo luego de setenta años continúa en algunos museos la preferencia por proyectos figurativos.

Aunque los textos mencionados en esta sección funcionaron como una línea de enfoque para nuestra investigación, naturalmente no son los únicos utilizados en el proceso investigativo. Se revisaron otras fuentes que son mencionadas a lo largo de la tesis y que van dirigidas a comprender e identificar detalles sobre los artistas, las obras y las tendencias de la época en las que se manifestaron.

Las teorías

Nuestro marco teórico se enfoca en tratar de comprender cuáles son las posibles razones socioculturales que determinan el gusto por la figuración y el rechazo inicial hacia las obras no figurativas en Puerto Rico. En la década de 1950 se produjo un debate entre un grupo de artistas que asumieron la defensa de la cultura a través de la producción de un arte figurativo que buscaba afirmar la identidad puertorriqueña y los que veían en la abstracción un estilo legítimo de expresión. En esa época existía la idea errónea de que la abstracción provenía de la cultura estadounidense y, por lo tanto, ese tipo de expresión visual debía ser rechazada por ser antipatriótica en detrimento de la lucha por la independencia de Puerto Rico. De ese modo, con el apoyo gubernamental y la politización del arte se van formando las preferencias del estilo figurativo y el rechazo por la abstracción. Una de las posibles

explicaciones del desarrollo del gusto estético de los pueblos es descrita por Wilhem Worringer, en su texto *Abstracción y naturaleza* (1908) a través de la *Teoría de la Proyección sentimental* de Theodoro Lipps donde establece que durante el proceso de formación sociocultural se solidifica la idiosincrasia cultural responsable del gusto o preferencia por los estilos de expresión artística. Además, su teoría postula que el afán por la abstracción se produce cuando el individuo en medio del caos del mundo en el que vive necesita buscar nuevas respuestas que le propicien estabilidad. Por ello, se aleja de la imagen y recurre a la abstracción.

Para tratar de comprender el gusto por la imagen frente a la abstracción en Puerto Rico, tomamos en consideración los argumentos de Didi-Huberman en su libro *Arde la imagen* (2012), donde explica cómo a través de la sublimación en la cultura se reproducen imágenes de los momentos candentes de la historia y se fijan a perpetuidad en la memoria colectiva. Huberman elabora los conceptos de: síntoma, sublimación, símbolo, síntesis, malestar, e imagen, los cuales va uniendo para explicar cómo las imágenes producidas culturalmente se imponen en la vida cotidiana. Señala Huberman que reproducir imágenes se podría asociar a un síntoma de la enfermedad mental llamada histeria a veces directa y otras por fantasías que pueden provenir de lo escuchado y comprendido a destiempo. Las imágenes, según el autor, son construcciones de protección, sublimaciones de los hechos. En este sentido relaciona la histeria con la mimesis o reproducción de las imágenes en el arte (Didi-Huberman, 2012, p. 50).

Huberman habla de varios intentos de transformar la sublimación. El primero, por parte de Carl Gustav Jung (1875 – 1961), quien quería desarrollar *La psicología de la transferencia* (1946), -rechazada por Freud- para llevar la sublimación a un estado metafísico y esotérico. También se intentó transformar mediante un concepto de purificación: elevar la sublimación a un proceso de espiritualización, de neutralización, como lo señala Ernst Kris en *El*

psicoanálisis del arte (1964). Por otra parte, el teólogo Antoine Vergote (1921 – 2013) quiso cambiar “la óptica patológica” freudiana en la sublimación para mantener la pureza espiritual a la que llama “creación.” En cambio, Huberman argumenta que se preserva la sublimación al identificarla como símbolo, generando una síntesis; así se crean sistemas simbólicos-ideológicos como la cultura (Didi-Huberman, 2012, p. 57). Es aquí donde podríamos identificar una conexión directa con los símbolos identitarios de la cultura puertorriqueña y su arraigo en los inicios de la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico para la década del 1950. De acuerdo con Huberman los símbolos son simplificaciones iconográficas; la sublimación se preserva en el símbolo cultural. El deseo de las pulsiones pasa a la sublimación, luego a los símbolos culturales y de ahí a los objetos. Desde esta perspectiva, es la propia formación cultural la que transfiere a los objetos o imágenes su valor (Didi-Huberman, 2012, p.62). Esta sería una de las posibles explicaciones de la preferencia por la figuración, en la transferencia de valores patrios en los que el individuo se ve representado. Esto no ocurre en la abstracción.

Alerta Huberman (2012) sobre las convenciones sociales -o sus representaciones-, que surgen de opciones filosóficas como el arte, tendríamos que examinar y **estar alertas** de los discursos representacionales que se producen en la cultura porque están cargados de ideologías que buscan imponerse en el imaginario colectivo.

Destaca Huberman que los objetivos de la cultura conducen a destinos falsos. Por un lado, nos lleva a ideales como, por ejemplo, la unidad de un pueblo, y por el otro, produce síntomas, que no aplacan las inhibiciones ni los sufrimientos. Es decir, la utilidad de las imágenes identitarias en la cultura sirve para “hegemonizar ideales y los grupos que las impulsan” (Didi-Huberman, 2012, p. 74).

El fin último de la investigación que realiza Didi-Huberman en su libro, *Arde la imagen* (2012) radica en la utilidad socio-hermenéutica ya que busca los significados de las

acciones representadas en las obras de arte en el desarrollo de una arqueología crítica y dialéctica de la imagen. Queda claro que la desviación de las pulsiones en el psicoanálisis del arte mediante el proceso de sublimación de Freud produce un sistema simbólico como la cultura, reproduciendo dolor, sufrimiento y tragedia y culmina diciendo que sería necesaria una revolución de la sublimación, del propio sistema simbólico. De nuestra investigación se desprende que un grupo de artistas plásticos tuvo esa intención de revolucionar el sistema simbólico dominante por medio de la abstracción como su estilo preferente.

La literatura filosófica que sienta las bases para la metodología de investigación cualitativa híbrida, fundamentada en dos corrientes principales: la histórica interpretativa y fenomenológica. Hemos utilizado la metodología fenomenológica para abordar la interpretación de las obras de tipo abstracto matérico en los dos estudios de casos. Particularmente esto se debe a que son obras que requieren ser analizadas a partir de una experiencia de percepción personal, ya que no ofrecen referentes figurativos ni simbólicos evidentes que nos permitan llegar a significados definitivos. El observador descansa en la subjetividad y en la forma en la que se da a su consciencia el objeto pintura abstracta de tipo matérico. Para esto analizamos los escritos fenomenológicos de Edmund Husserl (1977) *La idea de la fenomenología* (1977), *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, (2002) y *El yo psicológico y el ego trascendental* (1929). Abordamos de forma general dichos temas aplicados a los conceptos de simultaneidad, las variaciones de significados en las obras, y la acumulación de materia que están presentes en los trabajos de los artistas Ivelisse Jiménez y Ángel Otero.

La perspectiva filosófica fenomenológica ha permitido un acercamiento al análisis de los objetos abstractos de tipo matéricos, intentando hacer una suspensión del juicio que se encuentra en la actitud natural del observador. En otras palabras, cuando nos acercamos a las obras ya tenemos una sedimentación de experiencias que juzgan y adjudican lo que una obra

puede significar de manera prejuiciada. En el caso de la pintura abstracta y de tipo matérico nos acercamos al análisis de los objetos en su materia/forma y cómo se nos da en nuestra consciencia. En ocasiones esto requiere el analizar elementos que se encuentran en sus títulos y escritos curatoriales para explorar conceptos a los que las obras aluden de manera indirecta. Esto último resulta pertinente debido a que la obra de arte abstracto deriva su significado -y en consecuencia los valores del objeto- basándose en las cualidades de la materia y el diseño del objeto mientras que la figuración contiene referentes directos y reconocibles al espectador.

Este acercamiento nos permite profundizar en los conceptos “espacio” y “simultaneidad” en las obras analizadas, a través de los escritos de Michael Foucault, *De los espacios otro* (1967) y George Perec en *Especie de espacios* (2007). Por ejemplo, Foucault aborda el concepto de espacio heterotópico u espacio otro que aplicamos en el análisis de la obra de Ivelisse Jiménez (Foucault, 1967). Por otra parte, Perec describe en detalle los tipos de espacio que habitamos y lo define como “una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación...” (Perec, 2007). Definición que nos ayuda a establecer las relaciones de estas definiciones con la intención de la artista en que sus trabajos se perciban como estructuras que se configuran para aludir a un disloque en la comunicación.

Partiendo de las mismas teorías de Foucault y Perec, analizamos la obra abstracta de tipo matérico de Ángel Otero basándonos en el concepto de simultaneidad. Sus obras se componen de acumulaciones de material pictórico que nos remiten a un excedente de significados que el artista relaciona con las imágenes que se apropia de la historia del arte pero que en el resultado no podemos reconocer. En el caso de Otero abordamos también el escrito de Gilles Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el barroco* (1989) ya que en su pintura el material se dobla como las sábanas y se forman múltiples capas y ondulaciones. Deleuze

puntualiza en esa característica propia del estilo barroco, el movimiento ondulado en de las formas (Deleuze, 1989).

En ambos casos de estudio examinamos el concepto de la simultaneidad debido a que ambos establecen correlaciones con eventos atemporales que pretenden representar en sus trabajos. En la obra de la artista Ivelisse Jiménez se manifiesta la presencia de la luz como elemento que atraviesa la superficie de material plástico. Analizamos las propiedades físicas de la luz, como el paso de los fotones y su comportamiento cuántico, para abordar el aspecto de la simultaneidad de dimensiones a la que aluden sus obras. Específicamente establecemos conexiones entre su obra y el experimento de Tomás Young (1773 – 1899) que describe el paso de la luz a través de una rejilla doble (1801). En el mismo se manifiesta la propiedad de los fotones de aparecer en varios lugares al mismo tiempo.

Materiales

Parte de la literatura que analizamos se centra en el tema de los materiales en las obras de arte; esto con el propósito de comprender el uso de los mismos en las piezas de los dos estudios de casos. En el libro *Materiales y técnicas de arte* (1991) Ralf Mayer argumenta que “cuando aparecieron nuevas ideas y desarrollos estéticos, se creó una demanda de nuevos métodos técnicos que pudieran expresar dichas ideas de un modo más apropiado y fluido que lo que permitirían los métodos anteriormente existentes [...] y para cumplir sus objetivos han tenido que buscar nuevos materiales entre los diversos materiales de revestimiento industrial derivados de las resinas sintéticas" (Mayer, 1991). Por otra parte, examinamos el libro *Materiality: Documents of Contemporary Art* (Lange-Berndt, 2015), en el que se incluye un ensayo de Roland Barthes donde aborda la utilización del plástico como material principal para la elaboración de obras. Se menciona en el escrito la facilidad y efectividad del plástico para imitar las formas, como un material común y económico (p. 173). Integramos estas

definiciones para comprender mejor el trabajo de Jiménez, quien utiliza principalmente el plástico como su materia prima.

También examinamos diversos escritos sobre los materiales que nos ayudan a establecer comparaciones con los trabajos de los artistas en Puerto Rico. Entre estos se encuentran: *Lo matérico en la pintura informalista española, 1949-1960* (1986) de Mariano Maestro Moratinos y en la tesis de Mar Medina Martín titulada *La Presencia de la pintura matérica en la contemporaneidad plástica y estética española. Grupo El Paso, proto apertura al arte conceptual español* (2016).

Finalmente incorporamos una literatura que profundiza en el trabajo de la abstracción de tipo matérico que acompaña esta tesis. Presentamos una producción personal basada en estratificaciones de pintura que se acumulan en las paredes, ya sea en emplazamientos de tipo artístico o formados por residuos de pintura para pintar casas. Investigamos el proyecto Fin'Acotta D'Afeccio del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) donde las artistas Patricia González y María de Jesús González documentan y develan las capas de pintura que se formaron en el espacio expositivo. Con su trabajo visibilizan los residuos de pintura y establecen las conexiones de tipo museográfico e histórico con las exposiciones que se dieron en ese lugar (Diez & Salazar, 2018). Cabe señalar que un tipo de trabajo similar de mi autoría fue presentado en la Galería de Arte de la Fundación Ángel Ramos de San Juan, Puerto Rico, titulado *Estratos* (2016), proyecto previo a la investigación del IVAM.

La producción propia que acompaña esta investigación se basa en presentar trabajos formados por acumulaciones de pintura industrial que han sido descartadas; en su mayoría residuos o sobrantes que se quedan almacenados por años en las casas. Como indica Carmen Bernárdez en el libro *Las técnicas artísticas* (2005) "...el hecho artístico radica entonces en la selección, la disposición, y la deformación o metamorfosis de sus materiales" (Bernárdez, 2005). De esta manera, presento desprendimientos de pintura recogidos luego del paso del

huracán María de las paredes de los edificios del Viejo San Juan incorporados de tal manera que solo se puede apreciar el borde de estos. El proceso creativo fue documentado por la curadora Hiromi Shiba del Museo de Arte de la Caribbean University en la ciudad de Bayamón, Puerto Rico como parte de la exposición *El Caribe en Puerto Rico (2018)*.

Por último, acompañamos nuestra investigación con imágenes publicadas en los libros y revistas en los cuales hemos identificado el objeto de estudio. También hemos solicitado del Instituto de Cultura Puertorriqueña las imágenes principales que acompañan la investigación e incluimos material fotográfico que he recopilado de forma presencial en los viajes de investigación: al el Museo de arte abstracto de Cuenca, el *Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)* en Valencia.

Antecedentes de la abstracción

Para comprender el espacio que ha tenido la abstracción matérica en Puerto Rico, es necesario comenzar por exponer, de forma general, los antecedentes que sentaron las bases para la eventual manifestación de este tipo de arte. Las manifestaciones artísticas que le preceden se destacan las siguientes: el proto impresionismo, el impresionismo, la abstracción y sus variantes (lírica, geométrica, etc.) Incluso, podemos mencionar ejemplos previos a este periodo como la pintura veneciana del Renacimiento, la obra del Greco, el romanticismo de Joseph Mallord William Turner, entre otros. Luego de tocar analizar brevemente esta evolución profundizaremos en el objeto de estudio: la pintura abstracta de tipo matérico en el arte puertorriqueño. El abordar los antecedentes de la abstracción servirá para trazar un marco referencial que nos ayuda a ubicar la participación de artistas puertorriqueños e identificar el desarrollo del estilo de pintura abstracta de tipo matérico.

Es de conocimiento general que la sociedad europea sufrió cambios en sus estructuras sociopolíticas en los siglos XVIII y XIX, y derivó paulatinamente en las nuevas visiones liberadoras, y democráticas. En 1789 La Revolución Francesa abrió el camino hacia la

socialización de los bienes de la corona, y en la esfera de las artes, propició la manifestación de nuevos estilos como el impresionista. De modo que los artistas ganaban más libertad estilística de forma coetánea a los procesos de transformación sociopolíticos y económicos.

Los temas presentes en las escenas impresionistas no distaban de las pinturas conocidas de estilo realista y naturalistas. Sin embargo, la búsqueda de la representación de lo esencial del mundo - y la hegemonía académica que dictaba las pautas limitando la creatividad artística - condujo a la construcción de una “impresión” de una realidad momentánea. La captura ágil de la imagen objetiva, y el trazo espontáneo del artista se combinaron para puntualizar lo efímero del paisaje, lo esencial de lo observado, la preminencia subjetiva del artista. El resultado parecía ser la representación de la imagen en la memoria, que no logra sujetar todos los detalles, pero recuerda la esencia, y el valor de la experiencia vivida. También incluía la belleza de recrear y revivir a través del recuerdo que evoca la realidad y no pretende lo imposible de retenerlo todo. Esa intención de sintetizar el mundo observable tuvo el efecto de liberar al artista de las formalidades miméticas y dotar de un aura espiritual la elusiva imagen.

El impresionismo y sus predecesores

La revolución francesa trajo consigo la transformación de un gobierno monárquico a una sociedad con representación ante la Asamblea o Tercer Estado. El valor de la libertad que emanó del reclamo de igualdad ante las condiciones de pobreza transfirió la obediencia sumisa a la autoridad, hacia el reclamo de los valores de igualdad que todo ser humano debe disfrutar. Esa nueva visión de mundo abrió las posibilidades para cuestionar las estructuras dogmáticas que sirven para hegemonizar los poderes y polarizar las opiniones.

En ese escenario promotor de ideas liberadoras surge un grupo de pintores que prefirieron trabajar al aire libre, buscando capturar la belleza del paisaje al margen del criterio academicista. Su fin no era complacer los anquilosados saberes. En el mundo natural vieron

las propias manifestaciones cambiantes, libres de la acción humana. En esa libertad de la naturaleza, el pintor encontró un espejo de su alma y derivar el placer del momento y querer retenerlo, capturarlo, hacer que perdurara en el lienzo. La atmósfera, las condiciones climatológicas cambiantes, la luz del alba o del ocaso reflejado en la naturaleza, el aire, les dio motivos y vida a sus obras. En ocasiones, tomaban apuntes ligeros, para luego terminar la obra en los talleres.

Trabajar al aire libre requería del artista una agilidad de síntesis para resolver lo esencial de la composición, utilizando el pincel con cargas de pintura y realizando pocas mezclas *alla prima*. Por ello, se define el impresionismo, "... por la afirmación de su procedimientos pictóricos (pincelada, trazos, empastes, un lienzo sin recubrir ...)" (Laurence, 2004). En otras palabras, para capturar la impresión del tema escogido, el artista se ve en la necesidad de liberarse de los aspectos formales de representación donde la imagen predomina sobre la técnica, y los materiales, mientras que el trazo espontáneo, la huella del pincel y la carga o empastes de pigmento vuelve la atención hacia la fisicidad de la materia. Como consecuencia comienza a manifestarse la desintegración de la imagen.

Bajo las condiciones de la pintura *en plein air*, era inevitable que apareciera la aplicación directa de pintura en el soporte, si tomamos en cuenta que pintar al aire libre era pintar contra el reloj. Por un lado, la aplicación rápida, dio lugar a la carga o empaste de pintura utilizando el pincel y añadiendo el elemento de valor textural; por el otro, se distancia de la representación objetiva desviando la mirada, por primera vez hacia el material. Es el comienzo de la ruptura entre la utilidad representacional de la materia para copiar el mundo objetivo y el valor matérico abstracto desvinculado de la impresión de la imagen.

Inmerso en este proceso de cuño francés se encontraba el puertorriqueño Francisco Oller y Cesteros. A pesar de que Puerto Rico intentó sin éxito, su propia revolución, el 23 de septiembre de 1868, quedando doblegada la aspiración de libertad, del dominio español, tuvo

en Oller los primeros brotes de rebelión y libertad artística. Oller había regresado a la isla en 1865 y tenía 35 años durante la malograda revuelta mejor conocida como el Grito de Lares (1868), (Gaya Nuño, 1994).

Aunque hubo eventos y personas relevantes previos, para los efectos de esta narrativa, tomaremos como punto de partida al pintor francés, Claude Monet quien presentó la emblemática obra titulada, *Impresión, sol naciente* (1872) en la exposición organizada por la Sociedad Anónima Cooperativa de Artistas, en el edificio donde ubicaba el estudio del fotógrafo Gaspar Félix-Tournachon (1820 – 1910), mejor conocido como Nadar. Cabe notar que el estudio de Nadar fue el espacio de exhibición alternativo a la exposición del Gran Salón de Paris donde dominaba un jurado academicista que privilegiaba el estilo de pintura clásica y rechazaba o censuraba las visiones opuestas.



Ilustración 2: Claude Monet, *Impresión sol naciente*, 1872

En *Impresión, sol naciente* (1872) se aprecia un amanecer costero que muestra el cielo en arreboles y niebla grisácea atravesada por el sol de tonos carmesí, cuyos rayos pintados en pequeños trazos zigzagueantes, dan la impresión de movimiento en el agua del puerto de Le Havre al noroeste de Francia. Monet captura la atmósfera luminosa junto a tres pequeñas embarcaciones. La primera queda ubicada al centro de la composición, luego las otras dos se

alejan hacia la izquierda en diagonal casi desapareciendo entre el agua y las estructuras violetas en etapa de construcción. El cuadro parece estar inacabado, sin detalles como si fuera un esbozo o estudio para una obra en proceso. Sin embargo, como indica Madeline Laurence citando a Emile Zola, (1840 – 1902), “Una obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento”(Laurence, 2004). De este modo, se destaca que Monet reivindicaba así la primacía de su mirada. En otras palabras “su impresión era más importante que la fidelidad ilusoria del tema” (Laurence, 2004). Por consiguiente, se impone la realidad perceptual del pintor frente al objeto reconocido en todos sus detalles.

Esta nueva concepción de la representación de la realidad observable propicia argumentos fenomenológicos sobre, cómo se da o percibimos en nuestra conciencia los objetos que construyen nuestra experiencia de vida. En este sentido, el artista trata de representar la experiencia vivida, su percepción de la escena ante sí, en contraste con la forma detallada de cada objeto. Por consiguiente, el material y su manipulación técnica quedan expuestos como parte de la imagen resultante. De este modo, el observador ante la obra examinará no sólo la semejanza o parecido de la imagen representada con la realidad, sino que también, saltará a su vista el material utilizado y sus características intrínsecas.

La obra de Monet descrita anteriormente, fue objeto de burla por parte del periodista del rotativo satírico, *Le Charivari*, Eugène Leroy. El artículo publicado el 25 de abril de 1874, bajo el título, *La exhibición de los impresionistas*, lejos de hacer daño a los artistas con sus expresiones sarcásticas tales como: “*Que représente cette toile? Impression ¡Impression, j’en étais sûr, Je me disais aussi puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l’impression là-dedans...*” sirvió, más bien, para dar a conocer e identificar los miembros del grupo como, *Los impresionistas en 1877* (Leroy, 1874).



Ilustración 3: Joseph Mallord William Turner, *Rain, Steam and Speed*, 1844

Antes de continuar, es necesaria una breve digresión para mencionar algunos antecedentes del impresionismo, por ejemplo, los paisajes del pintor inglés William Turner (1775-1851) de quien John Fleming habla, en el libro *Historia Mundial del Arte* (2004), en los siguientes términos:

Las pinturas al óleo de Turner de la misma época, con pigmento salpicado sobre lienzo y abundante uso de la espátula y del difuminado, se apartan más radicalmente de las formas académicas aceptadas e impresionan a los críticos conservadores.

(p.670)

La obra de Turner realizada casi medio siglo antes que los trabajos de los impresionistas, como se puede apreciar en la obra titulada *Rain, Steam and Speed* (1844) entre otras, podría considerarse una premonición del impresionismo. Al igual que la obra *Impresión, sol naciente* de Monet, la composición es una impresión de la percepción del artista sobre el efecto de la luz en el paisaje. En la escena se muestra un ferrocarril que se acerca a toda velocidad cruzando un puente y saliendo de una espesa bruma que imposibilita ver los detalles. Turner utilizaba la técnica de esgrafiado para rasgar la superficie y formar las

figuras, dejando huellas y texturas develando las capas de pintura que dejan ver otros puentes abovedados a la izquierda del cuadro. El artista escoge una paleta de colores económica difuminando tonos tierra y grises azulosos con la luz del sol entrando del este y descubriendo con su reflejo luminoso el paisaje. Tanto Turner como Monet tuvieron que imponer su percepción sobre los objetos, y experimentar con los materiales y técnicas para adecuarlo a la exigencia de una nueva forma de representar la realidad observable. Monet aplicó el pigmento en empastes pequeños y controlados dejando huellas o texturas en el lienzo producto de la carga del material, mientras que Turner, hacía lo propio añadiendo y quitando pintura para develar la forma. La de Turner es una escena de impresión dinámica, ya que sugiere movimientos multidireccionales, tales como: el vapor sube, la lluvia descende, el tren se mueve en diagonal, y el agua pasa debajo del puente de izquierda a derecha.

En otro ejemplo, la obra *Un yate acercándose a la costa* (c.1845-50) de Turner, tiende a la desmaterialización de la imagen y más bien alude al sol y su reflejo blanco sobre las nubes, y más amarillento sobre el agua. El pintor deja ver en la composición una embarcación realizada con escasos trazos, apenas distinguible, entre el ambiente borrascoso. Esta última es una imagen predominantemente abstracta que muestra la percepción del artista destacando el uso del pigmento que se torna protagonista y muestra más allá de la representación de la imagen, la presencia del material.

En cuanto al desarrollo de técnicas que se alejaban del academicismo imperante en la Europa del S.XIX, debemos mencionar la práctica de Gustave Courbet. Sobre este artista el historiador del arte británico John Fleming Hugh Honour (1927 – 2016), explica lo siguiente:

Su pintura se apoyó primero en la espátula, al igual que Rembrandt y Delacroix, y también la habían utilizado con propósitos expresivos; Courbet la agarraba como si tuviera una paleta y tuviera que poner yeso sobre la pared. Sus inacabados trabajos hechos enteramente con espátula son muy hermosos a los ojos del siglo XX. Cuando

el trabajo de espátula estaba seco, trabajaba sobre la superficie los efectos de luz y color con un pincel. Pero es la antepuesta construcción de espátula la que da a las figuras su densidad y peso. (Honour, Hugh, 1995, p. 962)



Ilustración 4: Joseph Mallord William Turner, *Un yate acercándose a la costa*, 1845-1850

En el año 1877, al mismo tiempo que los impresionistas adoptaran su nombre, el pintor inglés James Mc Neill Whistler (1834 –1903), exhibió en la Grosvenor Gallery de Londres su obra titulada *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket* (c.1875). Como en el caso de Monet, el cuadro de Whistler también provocó una reacción adversa por parte del principal crítico de arte inglés, John Ruskin (1819 – 1900). Este expresó que Whistler estaba, “solicitando doscientas guineas por arrojar una olla de pintura en la cara del público”.(Mc Neill Whistler, 1967). La crítica de Ruskin perjudicó la situación económica del artista, y los coleccionistas que habían comprado sus obras se vieron afectados por la devaluación de su trabajo. Whistler demandó a Ruskin por libelo exigiendo mil libras por los daños. La incomprensión de su trabajo, así como el de sus pares franceses, evidencia lo

perjudicial que llegaron a ser las acciones de las “autoridades” del arte de su tiempo. La carrera del artista depende de la validación o rechazo, y del auspicio de los sectores que representan el mercado del arte.

Durante el juicio Whistler vs. Ruskin se dilucidaron tres criterios que manifiestan las nociones de la época para valorar la obra de arte: si la obra estaba acabada, el tiempo que le tomó realizarla, si era una imagen de Cremorne. A esto último el artista contesta que es “una representación nocturna de los fuegos artificiales en Cremorne” (Mc Neill Whistler, 1967). Esto explica que su trabajo no fue inconsciente, ni al azar, la intención fue representar su impresión del paisaje nocturno. En contraste, la nueva forma representada de manera casi abstracta le pareció a Ruskin como “arrojar pintura sobre el lienzo”, sin ningún valor estético (Mc Neill Whistler, 1967). Lo irónico de esta percepción es que se convierte en técnica validada con el tiempo como lo atestigua el valor de los chorreados de Jackson Pollock (1912 – 1956) a partir de la década de 1940.

El primer criterio evaluado en el juicio Whistler vs. Ruskin, si la obra estaba inacabada, va dirigido a la concepción generalizada de que un trabajo debe mostrar un parecido con lo representado. El valor radicaba en la mimesis o capacidad de imitar la realidad observada o imaginada con un grado de terminación impecable. Esto corresponde a la idea de perfección sedimentada por siglos, y heredada de la cultura grecolatina. Al dilucidar en el juicio el acabado o grado de terminación quedó implícito la pérdida de valor de la pintura al no representar una imagen fiel a la realidad. La percepción de obra inacabada desdeña el nuevo valor no reconocido de lo inacabado. Después de todo, ¿Quién determina cuando está acabada la obra si no el artista?

El segundo criterio le asigna valor al tiempo de realización o las horas de trabajo dedicadas a la obra. Obviamente, la secuencia de criterios destaca la línea lógica de los argumentos de Ruskin dirigidos a probar que la obra se percibe inacabada por el poco tiempo

dedicado. En otras palabras, el esfuerzo debía estar en la imitación de los detalles. El valor de la percepción del artista y su libertad de expresión quedaban subyugados al valor de la percepción fundada en la semejanza.

Por último, en el juicio se pone en entredicho, por los criterios anteriores, si la obra es una imagen de Cremorne. De esto último se infiere que, si la obra no presenta un parecido reconocible con el objeto representado, no tendría valor. Por lo tanto, el valor de la obra radicaba en el parecido, sustentado por el tiempo dedicado, y el grado de terminación.

A pesar de que prevalecían estas nociones, el hecho de que Whistler concibió una representación diferente y la realizó en sus pinturas, indica los cambios dramáticos en la sociedad, y la representación, que, de ella, harían los artistas. Por su parte Ruskin repudió la obra, en la que el material es visible, y no constituye una representación fidedigna del paisaje nocturno. Para Ruskin la obra era sólo material vertido en el soporte. Sin embargo, el reclamo de Whistler en relación con el valor de la obra no radicaba en los dos días que le tomo hacerla, sino en el valor “del conocimiento de toda la vida” (Mc Neill Whistler, 1967).

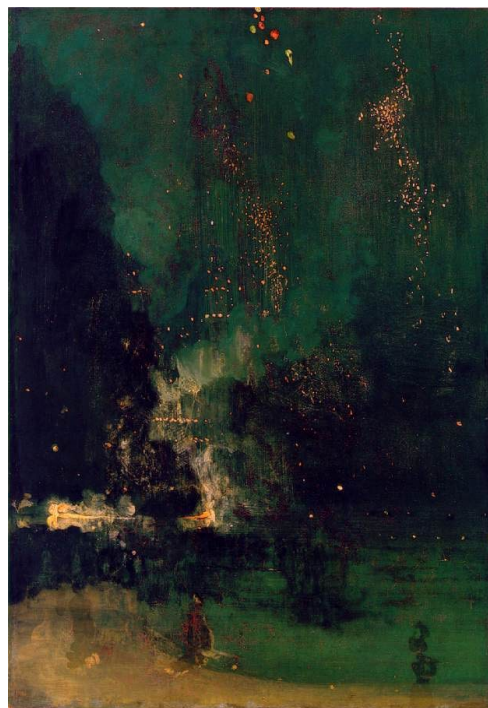


Ilustración 5: James Mc Neil Whistler, *Nocturne in Black and Gold*, 1877

A diferencia de los academicistas, Whistler valora el conocimiento adquirido a través de sus experiencias que, al aplicarlas, tienen el efecto de contraer el tiempo. Para Whistler el tiempo dedicado no es sinónimo de valor, todo lo contrario, el tiempo de conocimiento es superior a la imagen representada. Sus expresiones son las mismas que utilizó cuatro décadas después, el arte conceptual, en cuanto privilegia o asigna mayor valor a las ideas sobre los objetos.

Estos criterios aplicados a las obras eran parte de la cultura europea que se impuso en todos los quehaceres de la vida cotidiana y también, fueron impuestos a las colonias. Estas a su vez fueron incorporando en su idiosincrasia estos criterios, mediante los procesos de transculturación. Por ejemplo, la idea de que el trabajo está acabado cuando lo certifica la autoridad, no quien produce el objeto. Segundo, el tiempo dedicado es el valor de la jornada de trabajo, las habilidades técnicas, y manuales son necesarias para imitar la realidad. Finalmente, la imagen tiene que ser exacta, o sea, las instrucciones se siguen al pie de la letra para que el resultado sea como la autoridad dictaminó. La imagen es réplica de la autoridad, imagen solapada política.

Durante el periodo pre-impresionista, pues, todavía dominaban los criterios autoritarios sobre la actividad sociocultural, y a su vez, estos se aplicaban a la producción artística. Pero, en medio de estas estructuras reglamentadas, se avistaron cambios valorativos en la sociedad y las nuevas formas de hacer arte estarán en la punta de lanza incidiendo en el tejido cultural. Estos contrapuntos tendrían ecos en el Caribe colonial, desde el cual saldría al menos un artista a incorporarse al impresionismo: el puertorriqueño Francisco Oller y Cestero (1833 – 1917).

Los puntos en los que hemos entrado en la sección anterior suponen un cambio significativo hacia la desmaterialización de la imagen propiciado por la libertad expresiva, y el empleo de nuevas técnicas representacionales de la realidad objetiva. En el libro, *Ensayos*

para rescatar el arte, el psicólogo James J. Gibson indica que, “La valencia de los objetos de arte está determinada en gran medida por el hecho de que muchas de las propiedades que incitan una respuesta residen directamente en su apariencia perceptual” (Arnheim, 1992, p. 25). Es decir, las nuevas formas expresivas, que surgen de los cambios perceptuales del entorno social de la Europa del S.XIX, sirven de agente catalizador para transferir el valor de la imagen objetiva a la imagen degradada. Esto supone una bifurcación en el trayecto de la producción de imágenes objetivas que conduce hacia la abstracción, y en consecuencia se comienza a destacar las cualidades de los materiales.

De la impresión a la abstracción

El rompimiento con los cánones de la época fue uno de los factores medulares en el cambio de estilos que se origina en el impresionismo y sus precedentes, hasta llegar a la abstracción. Los artistas fueron imponiendo su libertad de percepción ante un mundo europeo forjado, a partir de la revolución francesa y el desarrollo de la revolución industrial (1760-1840). Esta última comenzó en Inglaterra, y se extendió por toda Europa impulsada por cambios profundos en las estructuras sociales y políticas a través de un desarrollo sin precedentes en todas las ramas del saber, lo cual implicó la transformación de la economía basada en la agricultura a una industrial. Transformación que afectó el ámbito artístico dentro y fuera de Europa.

En el camino hacia la abstracción se descubren nuevos horizontes representacionales mediante el distanciamiento del lugar de partida, que es la imagen objetiva. Ambos estilos representacionales se llegan a ubicar en polos opuestos, aunque luego pudieran reencontrarse como las rutas circulares. Esto debido a que el fin del nuevo horizonte puede llegar a ser el origen o el punto de partida. Dicho de otra manera, si lo más alejado de la imagen objetiva es la abstracción, entonces la abstracción que destaca sus componentes matéricos puede encontrarse con ese origen en la tridimensionalidad. La realidad objetiva, mimética y

representacional de la imagen se encuentra con la fisicidad de la representación abstracta
mática en su acercamiento con la realidad, en tanto que los volúmenes y los materiales no
son meras representaciones sino objetos reales. Es decir, agotado el valor representacional
mediante el alejamiento de la realidad se encuentra con la realidad tangible.

El proceso de industrialización ocurrió en Puerto Rico entre el 1940 y 1950, cien años
después de Europa y los Estados Unidos. Retraso que se debe al ejercicio de los poderes
imperiales que salvaguardó sus propios intereses frente al desarrollo de la sociedad
puertorriqueña. No olvidemos que el valor de la isla, tanto en el periodo de coloniaje español
como el estadounidense, estuvo amparado en la estrategia geopolítica y militar y la
explotación del monocultivo de caña de azúcar. En consecuencia, el pueblo quedó inmerso en
la pobreza y en contraste con la realidad que se vivía “allá” donde se tomaban las decisiones.
A pesar de que la industrialización tendría que esperar a mediados del s. XX a la isla llegaron
los aires renovadores del arte desde finales del s. XIX. Sin embargo, estos cambios no
pudieron encontrar un grupo que los acogiera y los desarrollara en Puerto Rico.

Aunque, durante el periodo señalado, los artistas puertorriqueños tuvieron influencia
europea, y posteriormente la estadounidense, el estilo de pintura abstracta se manifestó
acorde con el desarrollo sociopolítico y económico de Puerto Rico. La única realidad que
dominaba la colonia en la primera mitad del s. XX era la pobreza extrema. Por lo tanto, esa
fue la imagen que predominó en la paleta de los artistas.

Del estilo académico al impresionismo en Puerto Rico

El origen de la representación objetiva, a través de la pintura de estilo clásico en
Puerto Rico, comienza a partir del periodo colonial español, cuya máxima expresión la
encontramos en la producción de José Campeche (1751 – 1809). Señala el historiador y
arqueólogo don Ricardo Alegría que hacia el siglo XVI, “comenzaron a traerse a Puerto Rico
valiosas obras de arte destinadas a enriquecer nuestras iglesias” (R. E. Alegría, 1962). El arte

religioso penetró en el imaginario del recién nacido ser puertorriqueño de raíces indígena, española y africana con la proliferación de las iglesias católicas fundadas en el centro de cada municipio. Más aún, la imposición de la imagen representando los valores de la fe cristiana elevó su valor convirtiéndola en objetos votivos. Estas imágenes invadieron el imaginario personal, con ideas utópicas y heterotópicas que matizaron y condicionaron el comportamiento del pueblo hacia la obediencia de sus estatutos o normas. Bajo la concepción de los valores cristianos, la vida empobrecida deja de ser una experiencia dolorosa y se torna en esperanza de un futuro de promesas eternas. Contrariamente, la vida y sus deleites materiales alejan al fiel creyente de su verdadero destino celestial, redimido de sus pecados. En consecuencia, se desarrolló en Puerto Rico una devoción hacia las imágenes figurativas religiosas que luego se traspasó como valor artístico.

Desde 1493, la nueva colonia de San Juan Bautista (como originalmente el almirante Cristóbal Colón bautizó a la isla de Borikén) vivió el adoctrinamiento intenso del catolicismo español. Por esa razón resulta obvio que José Campeche, el primer pintor puertorriqueño, plasmara en sus lienzos obras de temas predominantemente religiosos. El historiador Ricardo Alegría menciona que el obispo Rodrigo de Bastidas VI donó el retablo de la Virgen de Belén, que se conservó -hasta su desaparición- en la iglesia San José en la ciudad amurallada de San Juan. Esa pintura y otras principalmente encargadas a los artistas españoles de importancia -como Martínez de Montañez- sirvieron de estudio para José Campeche (R. E. Alegría, 1962). Así, el primer periodo seminal de la pintura boricua respondió a las influencias realistas, y naturalistas cónsonas con los estilos y los temas de corte religioso. En el caso de Campeche recibe la influencia directa del pintor español Luis Paret y Alcázar (1746-1799) quien fuera uno de los exponentes principales del estilo rococó.

Como mencionamos antes, tan temprano como en el siglo XVI en Puerto Rico se importaron obras de arte comisionadas desde España con el propósito de inculcar los valores

de la fe católica forjando la idiosincrasia naciente del ser puertorriqueño. De modo que el arte al servicio de la iglesia conforma los primeros nudos del tejido cultural que amarran la conciencia isleña a la “madre patria española” y se manifiestan en las expresiones artísticas a través de la pintura, la música, la talla, el teatro, entre otras. Las imágenes de la propaganda religiosa, junto a los altares votivos iniciaron el poderoso vínculo visual religioso, y la relación entre las imágenes, y la Palabra, ligada al concepto de la salvación del alma. La cristiandad fue inculcada por el clero fundada en la creencia de un Dios creador del cielo y de la tierra, y el hombre formado a imagen y semejanza de Dios. Esta creencia se fue arraigando a través de las celebraciones de la misa, las procesiones y festividades que se fueron incorporando a las tradiciones, y costumbres del pueblo. De ahí proceden las primeras “imágenes ardientes” (en el sentido de Didi-Huberman) grabadas en la memoria colectiva del pueblo, a través del vínculo entre la imagen, y el mensaje sobre la salvación del alma. La imagen según indica Didi-Huberman citando a Aby Warburg puede ser entendida como un *klturewissenschaft* u objeto de montaje que nos permite ubicarnos en momentos candentes de la historia (Didi-Huberman, 2012). Por ello, al participar en la liturgia, las celebraciones y otros actos de la fe, se instalan como valores vitales de la existencia. Tanto es así que en San Juan se conserva la segunda iglesia más antigua de América, la iglesia de San José, y el monasterio adjunto es, hoy día, nuestra Galería Nacional.

En el libro, *Reflejos de la historia de Puerto Rico a través de las imágenes* (2015) la historiadora Lizzette Salcedo recorre el trayecto de las imágenes producidas que atestiguan acontecimientos medulares en la vida de la sociedad puertorriqueña. La imagen no solo cuenta la historia, ella misma es parte de la historia precisamente por ser objeto único que simboliza lo acontecido. En este sentido fue creciendo el valor representacional artístico y se fue forjando una estética o gusto particular tanto del tema como del estilo. José Campeche muere en 1809 dejando un vacío hasta mediados del siglo XIX donde surge la figura de

Francisco Oller, quien estudió en París, fue amigo de Paul Cézanne y del también caribeño Camille Pissarro y participó activamente en el desarrollo del impresionismo. Y aunque Oller muestra tendencias anticlericales, las imágenes religiosas se cuelan en importantes obras como *El Velorio* (c.1893) y *La escuela del maestro Cordero* (1890-92).

Campeche 1751-1809 imagen realista

En el siglo XIX José Campeche había dejado un legado de arte clásico que abarcaba los temas religiosos, el retrato de personalidades de la política, el clero, y familias prominentes, junto a los temas de corte costumbrista. Su trabajo artístico bebía de la savia academicista española y los ejemplos de las imágenes religiosas que estaban en las iglesias católicas de la isla. Campeche pretendía al igual que sus pares de la época, capturar la realidad de su entorno en una pintura cuya imagen fuera fidedigna al tema representado. Aunque, como hemos señalado por medio de la influencia de Luis Paret y Alcázar se verán atisbos del rococó en escenas de la aristocrática, como en *Dama a caballo* (1785).



Ilustración 6 José Campeche. Dama a caballo (1785)

Antecedentes de la abstracción matérica en Puerto Rico

La Imagen abstracta de la madera

A partir de la segunda mitad del siglo XIX surgen las primeras exposiciones públicas, y la fundación de varios museos en Puerto Rico. La primera exposición pública de la isla se celebró en el año 1854 (Coll y Toste, 1916) dentro del contexto de las exposiciones universales que comenzaron en Londres para el año 1851. El gobernador de la isla, Capitán General don Fernando Norzagaray (1808-1860) comenzó a sentar las bases para el desarrollo de la economía promoviendo los recursos naturales disponibles en la atribulada colonia. El capitán, consciente de la imposible hazaña de pretender participar de los eventos de calibre mundial, organiza una exposición local. El historiador Don Ricardo E. Alegría cita a Norzagaray con motivo de la muestra:

Nosotros, si bien no podemos competir con ningún pueblo del globo de igual categoría, porque somos pobres y carecemos de otros alicientes que hacen mayor la concurrencia; al menos daremos el primer paso para procurar con el tiempo la felicidad pública, y en medio de una plaza y en los salones de una modesta casa ostentaremos nuestros pocos productos, con la esperanza de que con aplicación se mejorarían para lo sucesivo, haciendo veré que nuestra industria puede suplir a las necesidades públicas, y satisfacer con su excedente a otros pueblos que carezcan de ella. (R. Alegría, 1974)

En la descripción de la exposición presentada por La Real Maestranza de Artillería de España se indica que se expuso "...un muestrario de casi todas las (maderas) del país", un total de ciento ochenta. (R. E. Alegría, 1961). Dicho muestrario de maderas se exhibió en la misma forma que una exposición tradicional de obras de arte, posiblemente para evocar la importancia y estima que gozaban las imágenes religiosas. Los diversos tipos de maderas fueron presentadas en trípodes, para ser apreciados como si fueran obras de arte. Pusieron

grandes pizarras que sostenían paneles y estos, a su vez, sujetaban los conjuntos de cuadros que enmarcaban el material. Las maderas fueron descritas en un catálogo donde se realizaron sus cualidades, tales como: el color, la textura, y su aspecto estético atrayente; se destacaron diversos atributos como las líneas expuestas en sus cortes, la transición de las fibras curvilíneas del interior, la variación tonal del color y el aspecto de la superficie o textura.

También se incluyó en el catálogo la información detallada de cada árbol con su nombre, las descripciones que les caracterizaban, y su utilidad. Es imperativo señalar que no hay ningún conocimiento de que existiera en esta muestra una intención relacionada con el arte abstracto. Sin embargo, es evidente que se pretendió elevar al grado de obra de arte la imagen naturalmente abstracta de la madera local. El valor de la madera no solo radicaba en su utilidad práctica, sino también, en su aspecto y propiedades físicas/estéticas de carácter abstracto. De modo que la primera exposición de carácter público en Puerto Rico realizaba las cualidades abstractas de la madera.

Este primer proyecto expositivo se realizó con la intención de mostrar lo mejor del producto local y constatar la añoranza de insertar la Isla en el espacio mercantil internacional. Así queda registrado en la descripción de productos que formaron parte de la exhibición. El documento histórico indica que el muestrario, "...pudo figurar en la Exposición Universal de París de 1855", donde con él se conocerá la riqueza que contiene esa provincia ultramarina" (R. E. Alegría, 1961). Así que, mientras la imagen figurativa ganaba terreno en el aspecto simbólico y religioso, paulatinamente la utilización de maderas fue formando un gusto por las cualidades abstractas de los materiales, lo cual luego hallaría continuidad en otros materiales nobles dentro del diseño y la construcción de muebles para las viviendas y espacios públicos.

Primer Museo de Puerto Rico: imagen militar

La primera exposición pública de la isla fue esencial para la fundación del primer Museo Militar de Puerto Rico, según indica Don Ricardo Alegría, la muestra se amplió para

incluir, "...pinturas, orfebrería, artesanías, así como la presentación de objetos de los indios, bajo el nombre de Objetos Varios." (R. E. Alegría, 1974). En ese mismo año, se fundó el primer museo en la isla, con el nombre de Museo Militar de Puerto Rico. La colección presentada incluyó: elementos bélicos, artículos relacionados a las ciencias, antigüedades, ejemplares de historia natural, y otros objetos. Por ser tan heterogénea esta colección queda clara la clasificación de "Objetos varios", señalado anteriormente. Es notable la distinción clasificatoria de los objetos particularmente porque se consideró la pintura como una expresión artística representacional, aparte de la orfebrería, los objetos artesanales, y los objetos realizados por los indígenas.

El Capitán General, don Fernando Norzagaray con motivo de la inauguración del Museo Militar de Puerto Rico, ubicado en el Departamento de Artillería, se convierte en fundador y primer teórico del museo en la isla. Norzagaray señaló que:

Los modelos de las artes y de las obras más útiles a los pueblos, los venerados recuerdos de la antigüedad, y las admirables y caprichosas producciones de la naturaleza [...]en el cual el hombre aplicado hallará la demostración práctica de lo que no siempre aprenderá en los libros... (R. E. Alegría, 1974)

En su alocución el general también menciona que los objetos expuestos provenientes de las artes, de antigüedades o caprichos de la naturaleza sirven como modelos cuyo fin es el aprendizaje. Establece de forma diáfana, la función educativa del recién inaugurado museo, haciendo hincapié en la transmisión de valores intangibles.

Deseamos subrayar que las ideas de este general fueron proféticas en el sentido de realzar el producto natural, cuya imagen y sus cualidades caprichosas pueden "*admirarse por el hombre aplicado*" (R. E. Alegría, 1974). Claro está, la expresión "hombre aplicado" resulta excluyente y manifiesta la hegemonía del colonizador. Es este el primer registro del valor

estético abstracto vinculado directamente a un material natural. De modo que, las bases fundacionales tanto de la mimesis como la abstracción comparten su origen en la naturaleza.

Tanto la primera exposición, como el origen del primer Museo Militar de Puerto Rico, brindan pistas sobre las primeras nociones valorativas de las cualidades del material como el veteado abstracto de la madera (“...caprichosas producciones de la naturaleza.”, según Norzagaray), como de los objetos que formaron las primeras colecciones artesanales, bélicas, de antigüedades, entre otros. Luego del establecimiento del Primer Museo Militar comenzaron a surgir diversas iniciativas museales como la del Museo del Colegio Seminario fundado por los Jesuitas en la calle del Cristo del Viejo San Juan en 1865. De este modo, la cultura visual de Puerto Rico se inclinó nuevamente hacia la imagen figurativa religiosa, aunque una parte de la población reconocía el valor inmanente de la abstracción en la naturaleza.

Oller: impresión de la realidad

Francisco Oller y Cesteros junto al santomeño Camile Pissarro fueron los únicos pintores procedente de América hasta donde sabemos, que formó parte de uno de los movimientos artísticos más importantes de su tiempo, el impresionismo francés. En 1851 a los dieciocho años Oller viajó a Madrid donde estudió en la Academia de San Fernando y tuvo por maestro a Federico de Madrazo y Kuntz. El historiador español Juan Gaya Nuño describe la situación artística que se vivió durante el tiempo que Oller estudió en España y Francia en los siguientes términos:

Así, la trayectoria de un pintor de órbita española tenía que moverse necesariamente en el poco apetecible clima de la pintura histórica, de las ambiciones de medallas en premiaciones nacionales y en la ilusión del premio final de un sillón en la Academia de San Fernando” ese es el ambiente en Madrid de 1849 cuando llega Oller. Los

artistas españoles soñaban con la pensión en Roma... Nadie pensionaba en Paris, y esta venía a ser para los jóvenes artistas como la ciudad prohibida. (Gaya Nuño, 1962)

Sin embargo, la realidad española no atrajo a Francisco Oller, quien se trasladó a Francia desde el 1853 al 1865.

Para la época de la primera exposición pública de Puerto Rico en 1854, Oller tenía 21 años y se instalaba en Paris, donde ingresó en el taller de Thomas Couture. Para sobrevivir Oller tuvo que realizar diversos trabajos entre los que destacan: barítono en una compañía de ópera italiana y copista en el Museo de Louvre bajo el mando de Gustave Courbet. En el escenario de los cafés parisinos que frecuentaba conoció a Edgar Degas, Camille Pissarro, Edward Manet, Frédéric Bazille, Armand Guillaumin, Alfred Sisley, Pierre-August Renoir, Antoine Guillemet, Paul Cézanne, y el escritor Emile Zola justo en el comienzo de lo que sería el impresionismo francés. El historiador español Juan Antonio Gaya Nuño resalta que Oller es el único pintor de “ortografía española” en el grupo de los impresionistas.

Mientras eso ocurría en París, Puerto Rico atravesaba otros asuntos de mayor preocupación. El pueblo estaba dividido entre el Partido Incondicional Español, -aliados del gobierno imperialista-, y los que promovían la individualidad nacional, la cultura puertorriqueña, y el desarrollo autónomo. El criollo mantuvo una lucha constante por defender la cultura puertorriqueña ante las injusticias del “languideciente imperio español” (Pérez Ruiz, 1996).

Oller regresó a su natal Puerto Rico en el año 1865; tres años previos a la Revolución de 1868, mejor conocida como El Grito de Lares. En el año de la revolución Oller inauguró una escuela gratuita de dibujo y pintura en la ciudad capital de San Juan. El pintor tenía treinta y cinco años cuando desde el exilio en República Dominicana, el Dr. Ramón Emeterio Betances y Segundo Ruiz Belvis organizaron el Comité Revolucionario de Puerto Rico, para luchar contra la represión y la falta de libertad política y económica en la isla. El movimiento

independentista unió disidentes de todos los sectores tomando el pueblo de Lares y otros puntos de la isla el 23 de septiembre de 1868 (Scarano, 2008).

Este desarrollo de eventos arroja algo de luz al debate que, por más de un siglo ha existido en Puerto Rico en relación con el periodo impresionista del pintor puertorriqueño Francisco Oller, y las razones a las que se le atribuye la falta de continuidad del estilo impresionista en su obra. Oller vivió entre siglos e inmerso en viajes, estancias de estudio y realizando trabajos que le permitieron desarrollar su carrera como pintor. Pero entendemos que el debate real se hallaba entre la dimensión de las imágenes, y la impresión, entre permitirse pintar una imagen costumbrista del pueblo o una imagen impresionista del puertorriqueño. ¿Qué estilo de pintura se necesitaba en ese momento histórico, uno que desdibujaba la realidad o el otro, que le permitió representar la realidad y puntualizar las desigualdades y sufrimiento del pueblo? Algo que no podían comprender los amigos impresionistas de Oller lo señala el historiador Federico Barreda y Monge al indicar que Oller decidió regresar al estilo costumbrista por razones patrióticas. Barreda explica este aspecto con las siguientes palabras:

Con este estilo artístico Oller se referirá cada vez que tenga que hacer crítica, mientras otros lo hicieron con la palabra, el combatirá con la plástica los aspectos socioculturales de Puerto Rico; por eso se vuelve obstinado a cambiar de estilo cuando sus amigos impresionistas lo critican. (Barreda y Monge, 1996, p.6)

El grito silenciado

a revolución puertorriqueña, conocida como El Grito de Lares fue silenciada con prontitud, aunque la lucha y represión más intensa se mantuvo hasta el 1873. Un año más tarde, Oller regresa a París cuando está consolidada la Tercera República. En el artículo titulado, *Los dos paisajes impresionistas*, se desprende que las obras adquirieron mayor relevancia por haber sido pintadas durante su última estancia en Francia (Gaya Nuño, 1962).

Estas obras son las más representativas de la fase impresionista de Oller por lo que las abordaremos en detalle en la sección titulada *Los dos paisajitos*.

En la obra titulada, *La escuela del maestro Rafael Cordero* (1890-92) Oller realza los valores y las ideas que promueven el derecho a la educación e igualdad de oportunidades honrando al maestro Rafael Cordero. Este fue un esclavo liberto que dedicó su vida a la educación de los niños en la ciudad capital de San Juan. Oller produjo con su pincel imágenes de vanguardia que fijaban en la memoria del pueblo el proyecto educativo como la ruta para salir de la pobreza.

Apagado el levantamiento armado en Lares, la lucha por la independencia de Puerto Rico continuó en los frentes de batalla intelectuales del país para salvaguardar las expresiones culturales y preservar los valores patrios. A esos fines, un grupo de intelectuales liderado por don Manuel de Elzabarú fundó el Ateneo puertorriqueño en 1876. Esta Institución se dedicó a dar la batalla por la educación del país, que había sido objeto de represión. El gobierno español había cerrado el Instituto Civil de Segunda Enseñanza, por miedo a que en las clases se promovieran ideas libertarias o de rebelión (Pérez Ruiz, 1996). Por otra parte, fue clave la apertura del Seminario Conciliar de San Idelfonso por el Obispo don Pedro Gutiérrez de Cos, lo cual hizo la enseñanza accesible a todos los jóvenes que quisieran estudiar, independientemente de su interés o no en el sacerdocio (Pérez Ruiz, 1996). Estos esfuerzos por la educación del país dieron su fruto forjando una conciencia de justicia, en esos primeros intelectuales que fundaron la Sociedad Abolicionista Secreta (1856 -1857).

Es así como la idiosincrasia del pueblo puertorriqueño se fue nutriendo de las ideas que emanan del derecho natural a la libertad geopolítica; libertad para organizar su propio gobierno, y establecer las prioridades de su desarrollo de acuerdo con la educación, la igualdad de razas, el acceso a un trabajo digno, la salud, entre otras. Estas fueron las ideas progresistas que alimentaron el imaginario de los valores patrios, por los que se debía luchar.

Por supuesto, esas ideas y los grupos que las fomentaban eran considerados disociadores por parte de los dirigentes españoles.

Revolución de la imagen

Oller no estuvo ajeno, a las ideas libertadoras que discutimos anteriormente; su pincel también llevaba la revolución en la imagen. Sin embargo, en el mismo año donde se funda el Ateneo Puertorriqueño, Oller regresó a Madrid donde se instaló por más de ocho años como un artista consagrado. Pero Oller se muda sin limitaciones ideológicas nacionales, tampoco reprime sus movimientos artísticos basado en los debates políticos. Un detalle importante es que Oller era hijo del Dr. Francisco Oller y Ferrer quien era natural de Barcelona, y trabajó como médico militar para el Rey Carlos IV, -e introdujo la vacunación anti-viruela en la Isla-. Es posible que la movilidad de Oller, y su visión de mundo por el entorno de su desarrollo, ayudara en sus posibilidades e influyera en su voluntad artística que trascendía lo insular.



Ilustración 6: Francisco Oller, *La Batalla de Treviño*, 1879

De ese periodo es la obra de estilo impresionista, *La batalla de Treviño* (1879). La obra impresionista de Oller fue precursora de la abstracción en Puerto Rico, lleva, además, el germen de la pintura abstracta matérica. El bayamonés es el primer pintor puertorriqueño que

aplica generosamente la pintura al óleo sobre la superficie del lienzo. Por consiguiente, la imagen cede ante el empaste y el trazo impresionista resuelto.

La misma técnica que emplea Oller en *La Batalla de Treviño* se puede apreciar en la obra *Paisaje 1 Finca de Guaraguao* (c.1884), una la imagen impresionista construida a través de la aplicación de una pincelada suelta, ligera y cargada de material pictórico (Ver ilustración 6). Son evidentes en la pintura las huellas del pincel formando cúmulos cóncavos en las nubes y la escena campestre. El paisaje se percibe borrascoso por causa de esta “impresión”, y la textura obliga la mirada a centrar su atención en la fisicidad y propiedades del material. Por extensión, la imagen nos refiere a la mano ejecutora, a la técnica y la forma en la que Oller utiliza los elementos de la textura, el color, y los valores tonales. Sobre todo, prima la textura que busca liberarse del plano bidimensional. Hasta cierto punto, la imagen del material adquiere mayor predominio que la propia imagen representada y esta, a su vez, aparece distorsionada, sin detalles, alejada de la realidad.

Si bien es cierto que el reto de capturar determinado instante del paisaje requería la pericia de una ejecución técnica resuelta para lograr esa esencia impresionista, no es menos cierto que la audacia de tomar por terminada una imagen inacabada, cimentó las posibilidades de un rompimiento total con la percepción de la realidad objetiva. Luego del impresionismo, el desarrollo de la abstracción y sus variantes viene a ser un paso en la secuencia que manifiesta la desintegración paulatina de la imagen de la realidad observable hasta que desemboca en la pintura abstracta matérica, objeto de esta investigación.

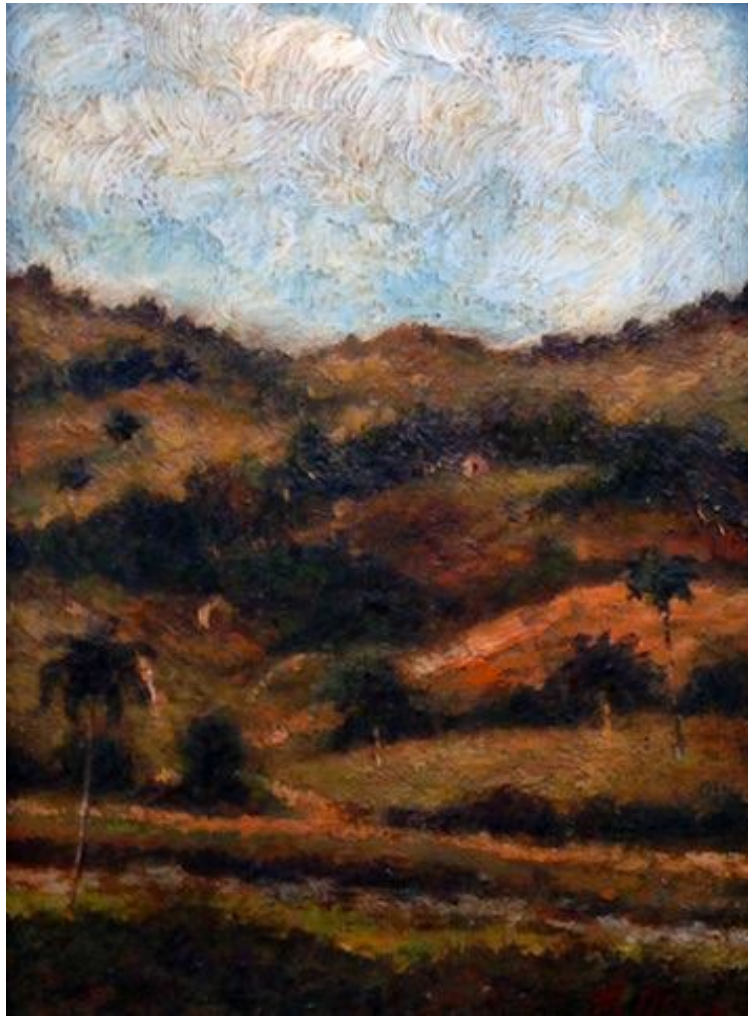


Ilustración 7: Francisco Oller, *Paisaje 1 Finca de Guaraguao*, c.1884

El historiador Juan Antonio Gaya Nuño estuvo en Puerto Rico para la década de 1960 y dedicó parte de sus esfuerzos a investigar la obra de Francisco Oller y Cestero. El autor de más de treinta libros de arte, problematizó el panorama de las artes en Puerto Rico abriendo la discusión sobre los temas relacionados a la escasa información sobre Oller, y trajo a la luz los temas relacionados a la nacionalidad, la influencia impresionista, y la sociedad puertorriqueña favorecedora del arte costumbrista. Gaya Nuño, asombrado por la falta de reconocimiento, sobre las aportaciones de Oller señala lo siguiente:

Pues esa monografía sobre Francisco Oller parece ser inexcusable si Puerto Rico desea pagar con justicia su deuda a este más que interesante pintor. Y, al excitar a la

empresa, me apresuro yo a añadir mi granito de arena, que es el de un recién llegado a la cultura puertorriqueña, cierto, pero actuando bajo un primer impulso de devoción para con un hombre que entiendo fuera de serie en el panorama de la pintura de nómina hispana del último tercio del siglo XIX. (Gaya Nuño, 1962a)

Y no es para menos, tanto José Campeche formando parte del estilo rococó y luego Francisco Oller con el impresionismo participan activamente en la transformación de los estilos vanguardistas de su época. El historiador Gaya Nuño se sitúa como espectador en el contexto de la exposición organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña con motivo de la celebración de los 200 años de pintura puertorriqueña y deja ver las deficiencias, en cierta manera entendibles, del problema de la escasez de documentación con relación a la vida de Oller, quien había fallecido en 1917.

Es importante mencionar que en 1898 Puerto Rico pasa a ser colonia de los Estados Unidos, cedida por España como resultado de la guerra hispanoamericana. En los primeros veinte años del coloniaje estadounidense la ya empobrecida isla perdió más del 40% de todo el terreno cultivable, tierra que fue comprada por el gobernador Charles Allen y los intereses bancarios estadounidenses (Pérez Ruiz, 1996). Por consecuencia de este tipo de situaciones, se generó en la isla un sentir patrio que dominaba e impulsaba a proteger y mantener la cultura puertorriqueña frente al invasor estadounidense, y los intentos de asimilación. El Ateneo Puertorriqueño recibió de manos de la disuelta Sociedad Económica de Amigos del País -por causa de la guerra hispanoamericana- su colección de arte. “Entre las cosas puestas en manos de la Docta Casa, se encontraba la colección de arte que había desarrollado. Obras de artistas de gran talla como José Campeche y Jordán, Francisco Oller y Cestero y otros, constituyeron la base del acopio del cual hoy presentamos su catálogo completo” (Pérez Ruiz, 1996).

El panorama político a principios del siglo XX exigió y determinó en gran medida la voluntad creativa del artista en reflejar las preocupaciones de su tiempo y afianzar las imágenes costumbristas que afirmaban la identidad y el sentimiento patrio. Por ello, a pesar del conocimiento y participación directa de Oller en el círculo de los impresionistas franceses, la continuidad de su obra se inclina necesariamente hacia la balanza de producir imágenes costumbristas. Esta tendencia seguirá en las generaciones que le sucedieron, por las mismas razones; los artistas entendían que el pueblo los necesitaba para mantener, defender y consolidar la identidad puertorriqueña, frente a la amenaza de la transculturación. Inclusive, este propósito autoimpuesto, posteriormente abrió hondas fisuras entre los artistas y marcó el gusto general del pueblo favoreciendo las imágenes costumbristas frente a las tendencias vanguardistas o extranjeras.

Oller impresionista: ciudadano puertorriqueño, español y americano

Oller vivió entre siglos, o sea, experimentó en carne propia, la inestabilidad colonial de ser puertorriqueño, español, y hasta estadounidense en los últimos meses de su vida. El tema de las múltiples ciudadanía de Oller, traído puntualmente por Gaya Nuño, pone el dedo en la llaga sobre uno de los conflictos más trascendentales del pueblo puertorriqueño. En cierta medida Gaya Nuño trata a Oller de ciudadano español, tal vez para dejar entrever que el mérito de Oller como integrante de los impresionistas correspondía en algo a España, la tierra natal del historiador. Sin embargo, su verdadera intención fue señalar el derecho de ciudadanía que debió gozar el artista, y contrastar la ausencia de artistas españoles en el nacimiento del impresionismo. El historiador destaca esta distinción del siguiente modo:

He encontrado al único pintor español porque a la sazón, legalmente español era - que rompiendo con las rutinas madrileñas intervino en la creación del amado Impresionismo. Y que todo esto acaeciera en un hombre de la generación de Dióscoro Puebla, de Casado del Alisal, de Alejo de Vera, de Vicente Palmaroli, artistas

excelentes, pero empequeñecidos por el asfíxiante clima que hubieron de respirar...

(Gaya Nuño, 1962)

Nuestro pintor produce imágenes para la memoria colectiva que no se traducen en acciones colectivas. El sentir patrio de Oller se hace visible a través de sus obras como en el retrato de Ramón Baldorioty de Castro en el que literalmente escribe una cita del prócer: *yo odio el sistema colonial porque ese sistema es la muerte del espíritu, es la degradación del hombre por el hombre* (1871).



Ilustración 8: Francisco Oller, *Retrato de Ramón Baldorioty de Castro* (detalle), 1871. Colección MHAA de la UPRRP

Idiosincrasia colonial

De entrada, al tema de la imposición de las imágenes hay que tomar en consideración que el presidente de los Estados Unidos, Woodrow Wilson impuso la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños que no tomaran acción contraria mediante la Ley Jones del 2 de marzo de 1917. Esta medida fue motivada por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos para utilizar a los puertorriqueños como “carne de cañón” en el ejército. De hecho, unos 18,000 puertorriqueños participaron de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y hasta el sol de hoy, Puerto Rico es uno de los territorios de la metrópolis que más soldados aporta al ejército. También se debe mencionar que Francisco Oller, máximo exponente de nuestra pintura decimonónica, muere en 1917, dejando un grupo de discípulos talentosos, que dieron continuidad a su obra, sin llegar a la altura del maestro.

El aspecto de la nacionalidad, que fecundaba la mente artística costumbrista -vaga y conflictiva por la condición colonial de la Isla- perjudicó el reconocimiento, hasta hoy, de la obra artística del pintor boricua Francisco Oller. Solo basta con la comparación que el historiador Gaya Nuño hace sobre lo abarcadoras que son las investigaciones de los impresionistas franceses para darnos cuenta de cómo la nacionalidad indefinida no favoreció el realce de la obra de Oller. En otras palabras, si la noción sobre el valor nacional es ambivalente, también lo será el reconocimiento de la obra y la participación del puertorriqueño dentro del círculo de los impresionistas. Refiriéndose a la nacionalidad, señala el historiador español:

De haber sido de nacionalidad francesa, difícilmente un amigo de Manet, de Cézanne y de Pissarro - aunque no hubiera pasado de ser amigo tendría ya hoy una más razonable bibliografía. Hasta apunte, con menos convicción, que la hubiera tenido en el caso de ser español. (Gaya Nuño, 1962)

La aportación de Gaya Nuño consistió en levantar la voz y señalar la importancia del pintor puertorriqueño para el pueblo y para hacerle honor y justicia, ante el escaso material biográfico disponible. Por ejemplo, dice que en la “Galería de artistas españoles del siglo XIX de Osorio y Bernard [...] Hay un artículo biográfico que no da idea de su importancia”. (Gaya Nuño, 1962a). El historiador también recurre a diferentes biografías de los artistas que Oller tuvo contacto, entre estos le llama la atención que la biografía de Paul Cézanne solo menciona el nombre de Oller sin mayor detalle. También menciona que en el repertorio de Thiene- Becker, vol XXVI, p.9 aparece una mínima biografía.

Entre los historiadores del arte de Puerto Rico es de conocimiento general que Gaya Nuño intenta reconstruir las circunstancias en las que Francisco Oller formó parte de una evolución de la pintura modernista dentro del grupo compuesto por Claude Monet, Camille Pissarro y Alfred Sisley. Del estilo desarrollado por los impresionistas se destaca el elemento

de la textura, como lo indica de forma general el historiador Clement Greenberg en las siguientes palabras:

El resultado fue un rectángulo de pintura texturas a homogénea y apretadamente que tendía a amortiguar los contrastes y amenazaba-aunque solo amenazaba- con reducir el cuadro a una superficie relativamente indiferenciada. (Greenberg, 1979)

Ese efecto desvanecedor de la imagen es el que da lugar a la abstracción en la pintura.

Los dos paisajitos



Ilustración 7: Francisco Oller, *Paisaje Francés 1*, 1896

“Los dos paisajitos”, así describió Gaya Nuño, a los paisajes franceses de Francisco Oller, notemos el diminutivo, no sabemos si lo que pretende indicar es lo contrario, la grandeza de los paisajes, o lo poco que pintó en el estilo impresionista; tal vez sus palabras son literales. Lo cierto es que no son pequeños y las escenas son muy hermosas, propias del estilo impresionista. Estos paisajes adquieren mayor trascendencia por haber sido pintados en Francia en el momento cumbre del impresionismo, como hemos mencionado antes. Sin

embargo, Gaya Nuño obvia que Oller en Puerto Rico y España había pintado en el estilo impresionista al menos, quince años previos a los “dos paisajitos”.



Ilustración 8: Francisco Oller, *Paisaje Frances 2*, 1896

En una nota un tanto pesimista, el historiador habla de estas obras en los siguientes términos:

Fue una pena que los ambientes españoles vividos desde 1878 a 1884 se le fueran borrando de la memoria y de la inquietud; que los halagos oficiales, y la vuelta a Puerto Rico fueran eliminando progresivamente la no escasa cantidad de rebeldía concentrada en “los cuadritos” comentados. (Gaya Nuño, 1962)

Esta crítica dista mucho de la realidad; Oller no borró de la memoria la inquietud, mucho menos, eliminó la rebeldía concentrada en los “cuadritos”. Gaya Nuño no parece tomar en cuenta al menos dos asuntos: primero que el pintor sí continuó realizando obras de estilo impresionista, por ejemplo, sus bodegones y segundo que las condiciones imperantes de la

época discutidas en este trabajo llevaron a Oller a centrarse en un estilo que responde al tema y el contenido. Es decir, escoge utilizar la forma estilística costumbrista o impresionista de acuerdo con su preferencia temática que sirve mejor los intereses de cada cuadro.

Cuando el maestro Oller realiza su más importante obra, *El Velorio* (c.1893), responde conscientemente al estilo costumbrista para narrar el tema en forma crítica. Presenta en el lienzo, la tradición del “baquiné”, donde se refleja la insensible conducta exhibida por los personajes ante la muerte del niño. ¿Debió Oller seguir un estilo impresionista en ciernes, sobre la necesidad de representación de una imagen crítica del pueblo? El artista tomó el pulso de su tiempo y detectó lo irregular, un patrón arrítmico en el comportamiento, evidentemente insensible del pueblo. Así se inclinó hacia la representación de una escena costumbrista dramática que manifiesta su crítica ante las tradiciones, los valores, y los personajes del pueblo en su cruda realidad. Una realidad que con razón o en ausencia de ella, mostraba la falta de sensibilidad del pueblo ante la muerte de un niño, de su propio futuro.

La crítica distanciada de la realidad que vivió Francisco Oller podría ser injusta con el artista. Por ello, Gaya Nuño se autocorrigió parcialmente, señalando que “el pueblo no se podía dar el lujo de tener un pintor impresionista” (Gaya Nuño, 1962a), si no que debía tener un pintor que optara por el estilo realista ante la condición socio política de su tiempo. El historiador va más allá en su justificación con las siguientes palabras:

Pero no es posible olvidar que también los artistas tienen que comer, y, precisamente, en los lugares familiares, en los ambientes propios y solares; pues bien, ni España ni Puerto Rico, que caminaba rápidamente hacia su breve autonomía y hacia el cambio de soberanía, podían permitirse a la sazón el lujo de un pintor impresionista. (Gaya Nuño, 1962)

El autor destaca el factor socio político como un elemento no propicio para la representación o continuidad del estilo impresionista. Es posible intentar armonizar la

relación entre un determinado estilo o tipo de arte con las experiencias propias de cada pueblo y las posibilidades de aceptación de la obra de arte. En cuyo caso, Gaya Nuño advertirá que el impresionismo es cónsono con el desarrollo de los procesos sociales y económicos de Francia, mientras que en Puerto Rico la situación colonial y la pobreza impedían la aceptación de un estilo como ese.

Como hemos establecido, Francisco Oller es el primer pintor puertorriqueño que acoge y es parte integral del movimiento impresionista francés. Durante esa etapa, el artista experimentó la práctica de capturar paisajes al aire libre, y esto exigía una mayor rapidez de ejecución, una paleta de colores limitada y la mezcla de colores muchas veces aplicada de forma directa en el lienzo. En consecuencia, las condiciones fuera de un estudio controlado abrieron la posibilidad para nuevas soluciones técnicas. Capturar un paisaje en determinado momento del día representaba un reto técnico para dominar la pintura *alla prima*. Sobre todo, tomando en cuenta el objetivo de capturar la atmósfera efímera de la naturaleza en diversos momentos del día. En cierta forma, el desarrollo del impresionismo se da en pasos graduales, de sí mismo, de su naturaleza, propios del medio, y de las condiciones autoimpuestas.

En la década del 1960, cuando Gaya Nuño llega a Puerto Rico, solo existía un escrito sobre la obra de Oller por Osiris Delgado. Por lo tanto, sus argumentos críticos sobre el abandono de Oller del estilo impresionista se muestran como una aspiración o pensamiento del autor de lo que entendió debió hacer Oller. No obstante, la crítica sobre el estilo costumbrista lleva al autor a describir su molestia ante la obra *El Velorio* (1983), señalando lo siguiente:

Aun podrían seleccionarse, como óptimos trozos del enfadoso cuadro, los elementos de naturaleza muerta que Oller no pudo idear y realizar sino pensando como impresionista; esto es, la botella, el vaso y las flores, cerca del niño muerto. (Gaya Nuño, 1962)

El español no podía comprender cómo a 18 años del regreso de Oller a Puerto Rico en 1894 se culmina *El Velorio* pintado al estilo costumbrista, por un impresionista puertorriqueño en la cumbre del impresionismo francés. Nos pide que, “recordemos que el año 1894, en que este descomunal lienzo es concluido, está presenciando los mayores triunfos de la avanzadilla impresionista” (Gaya Nuño, 1962). Por lo que solamente reconoce como validos dentro del cuadro aquellas partes que Oller resuelve a base de técnicas propias del impresionismo. Es comprensible la frustración del historiador al descubrir que Oller fue parte del impresionismo y que no continuó ese camino en la mayoría de su producción. Sin embargo, no logra del todo validar ese argumento basado exclusivamente en el análisis del cuadro más importante de la cultura puertorriqueña.

El velorio es el centro de la controversia entre la impresión de la imagen y la imagen de la impresión; Oller optó por la primera: la impresión de la imagen de la sociedad. La crítica principal al artista está relacionada al estilo de pintura costumbrista que utilizó y trata de contestar la pregunta: ¿cómo un pintor que participó del movimiento impresionista francés regresa a pintar cuadros costumbristas al estilo realista. El autor pinta la impresión que tiene de la sociedad, no crea una imagen impresionista destacando el estilo, aunque a través del cuadro se aprecian áreas claramente tratadas al estilo impresionista. Como hemos estipulado anteriormente, esto responde al tema de la pintura; Oller decide representar la impresión de la conducta insensible del pueblo ante la muerte de un niño. Es una escena diseñada para despertar la consciencia de un pueblo adormecido y sin esperanza. Solo un esclavo liberto, descalzo ante el cuerpecito, muestra empatía ante la trágica escena.

Al hablar de Oller, Juan Antonio Gaya Nuño acoge el término impresionista en un sentido crítico. Señala el historiador que la obra fue “Destinada a impresionar fácilmente a la burguesía de San Juan o de Ponce” (Gaya Nuño, 1962). El autor continuó sutilmente su crítica subida de tono, que va desde el abandono del impresionismo como estilo, hasta llegar

al supuesto propósito del artista de impresionar la burguesía. Con esta crítica que hace Gaya Nuño se transparenta cómo las tendencias de estilo artístico son dominadas por: la representación de la sociedad, el mercado del arte, y, en ocasiones, -con la perseverancia o insistencia de la producción del artista- al margen del gusto social y mercantil. Es decir, su comentario pone de manifiesto las relaciones entre la clase con poder adquisitivo puertorriqueña y asume que el propósito del artista es “impresionar”.

Por duro que nos parezca la apreciación de Juan Antonio Gaya Nuño, esta habla de *El Velorio* de Oller con más cuidado que John Ruskin cuando criticó la obra *Nocturne in Black and Gold*, de James Mc Neil Whistler, la cual abordamos en la sección 2 del capítulo titulado Antecedentes de la abstracción. Gaya Nuño suaviza su valoración con palabras como: “Velorio- pleno de falsas declamaciones, de gestos imposibles, contiene determinados trozos impresionistas y totalmente dignos de su autor” (Gaya Nuño, 1962). Pero en no pocas ocasiones, el renombre del artista sirve para atraer a los críticos y escritores. Los menos generosos entran en controversias forjando su propio camino como expertos capaces de influir en los circuitos artísticos. A esto se debe añadir que las documentaciones y críticas en Puerto Rico eran muy limitadas aún en el segundo tercio del siglo XX. Entre los más destacados críticos de ese periodo se encontraban Osiris Delgado, el propio Gaya Nuño, Marta Traba, Federico Enjuto Ferrán y en ocasiones algunas figuras del mundo literario como Carmen Alicia Cadilla y Margot de Arce le dedicaban algunas columnas de periódico a los artistas y sus obras.



Ilustración 9: Francisco Oller, *El Velorio*, 1893. Colección MHAA de la UPRRP

En su análisis, Gaya Nuño ofrece su perspectiva sobre las posibles razones que tuvo Oller para no romper con la “doctrina” o el gusto de la época. Debemos detenemos para advertir el problema del distanciamiento con el contexto de la época y la emisión de juicios valorativos a seis décadas de la realización del cuadro; sobre todo, porque no se había desarrollado una sociedad capaz de impulsar lo que Gaya Nuño entiende como una “obligación de las clases sociales [de] adelantar la belleza nueva” (Gaya Nuño, 1962). Esa supuesta obligación, en la década de 1893 no existía, exceptuando los pequeños grupos con poder adquisitivo reducidos al clero, los gobernantes, y los empresarios.

Debemos recalcar que Oller nunca abandonó el impresionismo. En nuestra valoración existe una discrepancia con el historiador, cuando indica que el pintor fue “esclavo del medio en que debía vivir” (Gaya Nuño, 1962) Proponemos que es todo lo contrario: conociendo la diferencia de estilos Oller escoge libremente lo que entiende propicio para representar el tema

que desea transmitir. En otro fragmento, buscando matizar sus expresiones, Gaya Nuño señala que la responsabilidad de que Oller no siguiera en el camino impresionista recaía “en la sociedad por falta de comprensión, de mecenazgo y de identificación con las nuevas corrientes por parte de las clases sociales que tenían la obligación de alentar la belleza nueva”(Gaya Nuño, 1962). Pero la población de Puerto Rico apenas superaba el millón de habitantes, la mayoría sumergidos en la extrema pobreza y, aunque el arte comenzaba a tomar arraigo era, prematuro el concebir nuevas formas de expresión.

1900 abstracción / Antecedentes matéricos

Ya hemos establecido que, como es característico del impresionismo francés, comienza con Francisco Oller la tendencia de aplicación cargada de pigmento, que luego deriva en la abstracción de tipo matérico en Puerto Rico. Sin embargo, esta técnica, no es la predominante en la obra *El Velorio* (c.1893), solo en algunas partes de esta obra maestra el pintor utiliza un tratamiento impresionista como lo señala Gaya Nuño: “Y esos paisajes de lejanía muestran también ribazos o terrenos en declive, recordando los cuadros normandos comentados” (Gaya Nuño, 1962). En el soporte se deja ver el valor del materia integrado y alejado de la escena. El resultado es una síntesis o reducción de los detalles de la imagen representada. La pincelada en esas áreas se percibe suelta y exagerada, dejando un exceso de material que permite ver la huella del pincel. Sin embargo, esta técnica dista mucho de ser exclusiva de los impresionistas.

Dos siglos anteriores al impresionismo francés, el holandés, Rembrandt, Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669) experimentó en sus pinturas con diversos materiales para crear un efecto de texturas en sus pinturas. Sobre esta técnica que condujo a las formaciones de texturas en la obra de Rembrandt, la científica del Laboratorio Europeo de Radiación Sincrotrón Marine Cotte explica lo siguiente:

La presencia de plumbonacrita es indicativa de un medio alcalino. Creemos que Rembrandt agregó óxido de plomo al aceite para este propósito, convirtiendo la mezcla en una pintura similar a una pasta. (Cotte 2019)

La ilustración 10 se acerca a un detalle de la obra *La novia judía* (c. 1665-69) donde se aprecia la manga texturizada por la aplicación del impasto. Las texturas pronunciadas desvían la atención hacia las formas del material que funciona como un tipo de bajo relieve, añadiendo volumen real a la pintura. De igual manera podemos profundizar y encontrar en otros pintores como Diego Velázquez (1559-1660) el empleo del impasto en sus obras.



Ilustración 10: Rembrandt, *La novia judía* (Detalle), c.1665 - 1669

Aunque la tradición pictórica en Puerto Rico comienza alrededor del siglo XVIII con José Campeche, esta técnica tendría que esperar hasta las postrimerías del siglo XIX para comenzar apenas a perfilarse. Regresando a nuestros argumentos, luego de establecer el uso previo de la técnica del impasto, podemos precisar que por medio del estilo impresionista Francisco Oller es el primer pintor puertorriqueño que comenzó a destacar los materiales sobre la imagen representada.

El comienzo del siglo XX trajo consigo una completa transformación en la forma de representar la realidad objetiva. Con la misma rapidez en la que se movía el proceso de industrialización y transformación de las grandes economías del mundo, también se produjo un cambio radical de los modos representacionales. El paso del impresionismo a la abstracción objetiva, semi abstracción, y la abstracción subjetiva fue muy acelerado. Estos movimientos proliferaron casi a la par en distintos países donde la necesidad de expresiones que se fueron alejando cada vez más de la representación mimética. Cabe señalar que la invención de la fotografía por los franceses Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre entre el 1829 y 1833 contribuyen a deslindar la pintura de la representación mimética. Con la fotografía, se reduce la necesidad de pintar la realidad circundante y los artistas se van abriendo hacia nuevas experimentaciones que condujeron eventualmente hacia la abstracción.

Alusiones abstractas

Con ese espíritu renovador que caracterizó la primera mitad del s. XX los artistas comenzaron a expresar conceptos que no respondían al mundo visual. Por ejemplo, el compositor y pintor lituano, Mikaloyus Constantinas Čiurlionis (1874 –1911) procuró llevar a sus pinturas aspectos provenientes de la música, conceptos espirituales y trascendentales. Estas inquietudes fueron las semillas de una producción simbólica con un grado mínimo de referencia de la realidad reconocible. En la obra titulada *Deluge III* (1904) aparece una mancha en forma de tornado que cubre la parte superior del lienzo. Esa mancha oscura representa un diluvio que inunda la tierra; se trata de una imagen abstracta que “alude”; es decir, pretende referenciar un acontecimiento mayor que ha sido inscrito en la psiquis colectiva. De esta manera el observador, con un mínimo de información visual, puede hacer una conexión con toda una historia de la narración bíblica sobre el juicio de Dios y sobre los moradores de la tierra en tiempos de Noé, al tomar en consideración el título de la obra. Las

nuevas ideas y concepciones existenciales impulsaron novedosas técnicas y medios de expresión. Así ocurrirá con las diferentes variaciones de la abstracción, la alusión en ocasión muy lejana será el vínculo con la imagen objetiva.

Por otra parte, apenas había transcurrido veinte años desde la manifestación del impresionismo cuando la artista sueca Hilma af Klint (1862 – 1944) desarrolló un tipo de arte radical, nunca visto, en 1906. Su obra abstracta se anticipa a los trabajos de Wasilly Kandinsky, Kasimir Malevich y Piet Mondrian. Entre los años 1906 y 1915 Klint desarrolló sus trabajos junto a un grupo de artistas en sesiones de meditación, según ellos, guiados por



Ilustración 11: Mikalojus Ciurlionis, *Deluge II*, 1904

los espíritus llamados Altos maestros. En la actualidad se reconoce su aportación como pionera de la abstracción según se evidencia en la exhibición Hilma Af Klimt: *Pionera de la abstracción* (2014) que viajó por varios países de Europa y Estados Unidos (Artishock, 2014).



Ilustración 13: Hilma af Klint, *Group IV n.2*, 1907



Ilustración 13: Wasily Kandinsky, *Composición V*, 1911

Siguiendo la secuencia cronológica en la progresión de la abstracción nos permitimos una breve digresión para reconocer que existen muchos precedentes donde se incorporó material extra pictórico a esculturas y ornamentos, por ejemplo, el pan de oro en las esculturas egipcias y los íconos medievales. Regresando a la línea de pensamiento anterior, para el tiempo en el que Hilma Af Klint y Wasilly Kandinsky desarrollaban estilos abstractos, en Paris, George Braque (1882 – 1963) junto a Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973) se adentraban en el cubismo sintético mediante la incorporación de nuevos materiales y elementos en el lienzo.

Picasso y Braque fragmentaban los objetos ofreciendo diferentes puntos de vista en el mismo plano bidimensional, dando como resultado una imagen semi abstracta. En 1909 Braque descubrió un papel de vinilo adhesivo que se usaba para forrar los libreros y las gavetas en un viaje a Provence (The Metropolitan Museum 2016). El artista en ese tiempo trabajaba en un dibujo cubista que contenía una guitarra y decidió utilizar el papel adhesivo directamente en su dibujo. Este acto compositivo, es el origen del collage como técnica artística. También es el primer referente a la utilización del vinilo dentro de una obra.



Ilustración 14: George Braque, *Plato de frutas con baso*, 1912

Picasso continuó trabajando con el mismo material y este fue el comienzo de un nuevo tipo de arte basado en la integración de materiales extra-pictóricos en la elaboración de la obra de arte. La incorporación de vinilo adhesivo a las obras de Braque y Picasso le confirió otra dimensión; además de contener una representación distorsionada de la realidad objetiva por medio de la pintura o el dibujo, se le añade un material reconocible, una imagen de vinilo que simula la madera. Este maridaje entre la habilidad técnica y la reproducción inmediata borró la relación entre realidad y representación. Ahora no se trataba de imitar la realidad, la realidad es un producto representado en una imagen de vinilo y esta puede ser parte de la obra. Picasso no perdió ocasión para incorporar otros materiales como la pajilla y la sogá como se aprecia en la obra más emblemática del origen de la técnica de collage, *Naturaleza muerta con pajilla* (1912).



Ilustración 15: Pablo Ruiz Picasso, *Naturaleza muerta con pajilla*, 1912

Mientras se iba desarrollando la pintura hacia la abstracción a través de las ideas de vanguardia, en Puerto Rico se afirmó el costumbrismo. Esto ocurre en los cuadros de Francisco Oller para denunciar o visibilizar las desigualdades y condiciones marginales en las que el pueblo colonial vivía y sufría. El estilo impresionista en los cuadros de Oller marcó el desarrollo del arte puertorriqueño influenciando la forma de expresión de los artistas que le siguieron. Pero en la isla la abstracción propiamente tendría que esperar al menos cuarenta años.

Para el tiempo en que apareció el collage en París, Puerto Rico vivía inmerso en la pobreza y atravesaba un cambio de economía agrícola hacia el monocultivo de caña de azúcar. Esto provocado por la llegada de inversionistas estadounidenses que se adueñaron de las tierras. Para la década del 1900 la imagen costumbrista se continuó cultivando ante la necesidad de afirmar la identidad puertorriqueña. Sobre todo, porque apenas había transcurrido dos años desde la invasión estadounidense a la isla de Puerto Rico en 1898. El periodo colonial bajo el imperio español dejó a la isla sumida en la extrema pobreza y a la misma vez forjó el pensamiento idiosincrático que se manifiesta en el folklor, las tradiciones y las costumbres del pueblo. El nuevo periodo colonial bajo el imperio estadounidense despertó una resistencia por medio de la cultura diferente a la lucha por la independencia de

España. La nueva lucha por la independencia se centró en defender por medio de la cultura la identidad puertorriqueña. Durante este periodo se manifestaron atisbos vanguardistas, como la obra surrealista de Julio Tomás Martínez (1874-1954).

La pintura abstracta de tipo matérico se va desarrollando en Puerto Rico a partir de la fragmentación de la imagen impresionista en la obra de Francisco Oller y Cesteros, como hemos planteado. También hemos establecido que ante la amenaza de asimilación se fue forjando el pensamiento idiosincrático del pueblo basado en símbolos culturales y en consecuencia se desarrolló en el pueblo el gusto por la figuración. Es decir, los símbolos identitarios fueron creados por medio de imágenes costumbristas representativas de la cultura puertorriqueña. A lo anterior se añade que el desarrollo de la pintura abstracta y luego la del tipo matérico responde a una búsqueda de libertad en respuesta a las imágenes simbólicas manipuladas convenientemente por sectores políticos. De este modo, intentaremos profundizar en las siguientes cuestiones: cuándo, cómo, por qué y cuál la contribución de la pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico.

La pintura abstracta matérica en Puerto Rico

Década de 1900: imagen del jíbaro puertorriqueño

Para establecer el origen de la pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico, debemos comenzar analizando cómo a través de las imágenes se forma el pensamiento idiosincrático de la cultura puertorriqueña dando paso al gusto por la figuración.

Comenzamos nuestros argumentos basándonos en la teoría del historiador de arte y teórico alemán Wilhelm Worringer, quien postula que los pueblos tienen unas necesidades psíquicas que se satisfacen a través del arte (Worringer, 1953). Estas necesidades psíquicas de los pueblos buscan comprender la existencia humana que se desarrolla entre dos polos a saber: su entorno inmediato, y el universo pletórico de fenómenos. Según Worringer, el ser humano

ante la necesidad de comprender, explicar, aliviar o escapar de su realidad, encuentra satisfacción a través del arte. El teórico lo expresa en los siguientes términos:

El arte genuino a satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, pero no el puro instinto de imitación, el gusto juguetón por la reproducción del modelo natural. (Worringer, 1953)

Para Worringer si la voluntad artística de un pueblo corresponde a su necesidad psíquica, entonces la forma de arte o estilo favorecido por el pueblo producirá, su máximo de felicidad. Este se refiere a la necesidad del individuo de verse reflejado en la obra de arte produce satisfacción al poder identificar las imágenes de su entorno. Worringer lo explica en los siguientes términos:

La estética moderna, que ha dado paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir, que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que copan un nombre general y vago puede designarse como teoría de la Proyección sentimental y a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva. (Worringer, 1953, p.18)

Por consiguiente, si las imágenes identitarias formadas en la cultura satisfacen la necesidad psíquica entonces el pueblo derivara de estas su máximo de felicidad. En Puerto Rico como en todos los pueblos, ese gusto estético es producto de los procesos idiosincráticos forjadores de la cultura. De este modo, la necesidad de una identidad cultural era indispensable para hacer frente a las amenazas de anexión a la cultura estadounidense.

La idiosincrasia de los pueblos está constituida por las ideas relativas a su convivencia u organización social, cultural, geopolítica, y económica; estas son las que determinan su sentido cósmico, su saber intuitivo o sentir ante los fenómenos del mundo (Worringer, 1953). Estas ideas relativas a la convivencia son elementales en la construcción de la identidad

cultural de los pueblos. En consecuencia, lo idiosincrático construye el sentir del ser humano frente al cosmos, y este a su vez, condiciona su vivencia o experiencia estética. Por consiguiente, el pueblo desarrolla su gusto estético de acuerdo con las ideas que han sido sedimentadas en su memoria colectiva. Desde esta perspectiva, las imágenes que se utilizan para representar esas ideas relativas a la convivencia de los pueblos se convierten en símbolos que perduran en la memoria colectiva. De este modo, las ideas sedimentadas en la psiquis colectiva están compuestas, en gran medida por las imágenes que se desprenden de los acontecimientos significativos de su historia. Como hemos indicado, Georges Didi-Huberman describe el efecto que causa este tipo de imágenes con la siguiente expresión, “arden en su memoria” (Didi-Huberman, 2012). La capacidad de la imagen para plasmar un acontecimiento de interés colectivo permite revisitarse los hechos y posibilita mantenerlo latente en la memoria. Este tipo de imágenes ardientes o históricas pueden conducir a un conocimiento sobre las acciones políticas, las creencias religiosas, las condiciones de vida en la isla, entre otros. Particularmente algunas de las imágenes evidencian cruelmente cómo desde las posiciones políticas se controló el desarrollo de la ideología independentista para favorecer los intereses de los partidos políticos dominantes. Por otra parte, la imagen por su carácter informativo ha contribuido como un referente que media y aboga por una sociedad más justa. Es decir, cuando la imagen captura la realidad social de desigualdad económica en su cruda realidad propicia acciones de ayuda a los sectores desventajados. Por ejemplo, en Puerto Rico la imagen del campesino pintada por nuestros artistas sirvió para fijar en la psiquis colectiva un “ontos” del ser puertorriqueño. Se crea el mito de origen del ser puertorriqueño asociado a la imagen del campesino humilde, trabajador de la tierra, que lleva en sus manos un racimo de plátanos.

En la actualidad este tipo de imágenes ardientes se mantienen en la memoria colectiva puertorriqueña y en algunos casos como dispositivos que producen temor. Por ejemplo, las

imágenes de la masacre de Ponce (1937) producto del asesinato concertado de las autoridades estadounidenses a un grupo de manifestantes nacionalistas, producen temor e indignación frente a un sistema político colonial que ha logrado diezmar la lucha por la independencia. Profundizaremos este aspecto en la sección dedicada a la década del 1930.

El filósofo francés Didi-Huberman argumenta también, que la imagen nos ayuda a orientarnos debido a que pensamos a través de ellas; a estos fines, podemos orientarnos al visitar esos momentos “candentes” de nuestra historia. El también historiador del arte propone cinco categorías de imágenes que nos pueden asistir en el proceso de orientarnos: como un objeto onírico, como un objeto de montaje, como un objeto científico, como un documento, o como obra y objeto de tránsito. A partir de estas categorías podemos analizar las imágenes e intentar comprender el efecto de la imagen en la cultura. Notemos que Huberman propone contestar cómo orientarnos hoy a través de la imagen, cómo ese conocimiento de la imagen puede ser entendido en el presente. Para ello, toma en consideración el conflicto intrínseco a toda imagen: ella es mimética (según Aristóteles), es capaz de orientar la razón (según Kant) o es un engaño (según Platón) (Didi-Huberman, 2012). Estas tres alternativas de orientación por medio de la imagen indican que son útiles para manipular y construir imaginarios. También sirven para construir identidades culturales, controlar y neutralizar las ideas que pueden ser contrarias a los partidos políticos dominantes. Por ello, reconoce Huberman que orientarnos a través de la imagen puede resultar contraproducente. El problema de la mimesis en la imagen radica en su capacidad de fijación en la memoria. Una vez la imagen identitaria se acepta en la cultura nos orientamos bajo unos supuestos del pasado que no se ajustan necesariamente a la realidad presente. En segundo lugar, la imagen puede orientar la razón en cuanto plantea dudas y sirve de análisis reflexivo. Finalmente, la imagen puede relatar una historia totalmente falsa e instalarse como una manipulación de la realidad en la psiquis colectiva.

La Dra. Salcedo en su libro *La historia de Puerto Rico a través de las imágenes* (2015) destaca las obras más importantes que relatan acontecimientos históricos en la isla. Las imágenes seleccionadas son presentadas como documentos que representan la construcción de la identidad cultural, social y política de la isla. El pueblo puertorriqueño en términos generales está constituido por la hibridación entre las razas, taína, africana, europea, y estadounidense (aunque es de conocimiento general de que todos somos una misma raza) a través de más de quinientos años de coloniaje. A lo largo de la historia se produjeron manifestaciones o expresiones artísticas de todo tipo, junto a las creencias religiosas, y prácticas que conforman nuestros valores culturales. Por medio del mestizaje y las manifestaciones culturales se cristalizó la identidad del ser puertorriqueño; en la que el pueblo se percibe a sí mismo y se proyecta al mundo. Las imágenes son una pieza clave en el desarrollo de esa identidad porque sintetizan los valores del pueblo en símbolos patrios. Por ejemplo, si el pueblo es identificado con el valor del trabajo y la religión, entonces la imagen del valor identitario será la de un campesino agricultor, trabajador, humilde y religioso. Por lo

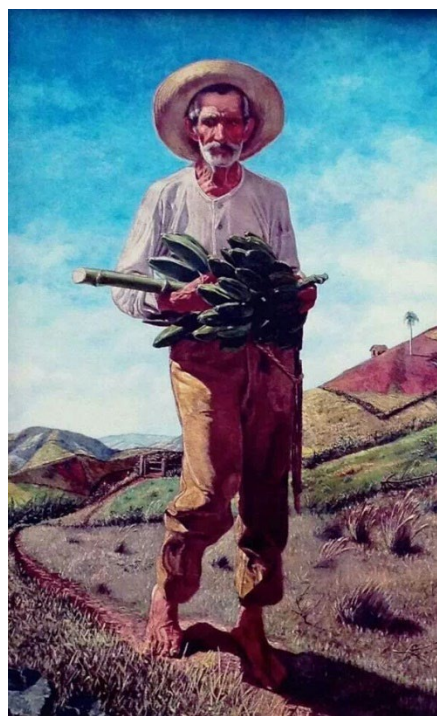


Ilustración 16: Ramón Frade, 1905, *El pan nuestro de cada día*. 1905

tanto, la imagen de *El pan nuestro* (1905) de Ramón Frade se convierte en un símbolo e icono del valor del trabajo y la espiritualidad como un rasgo del ser puertorriqueño.

Las imágenes ardientes que representan al puertorriqueño son similares y comunes en todos los pueblos entre las cuales se destacan: de pobreza, precariedad, desnutrición, analfabetismo, violencia, y la lucha entre las facciones políticas por la gobernabilidad. A la misma vez, se destacan las cualidades humanas que sirven para construir la imagen identitaria que aglutina lo más elevado del ser colectivo como: la humildad, el arduo trabajo, los valores de la familia, el sentimiento patrio, y las esperanzas de un futuro digno.

Hemos argumentado desde la perspectiva de Worringer que las preferencias estéticas de un pueblo se van formando de acuerdo con su idiosincrasia; esta determina su sentir frente al cosmos, su experiencia de vida. Según Worringer, si su sentir frente al cosmos o el caos ante los fenómenos del mundo mengua, entonces, la vivencia estética del pueblo tiende a favorecer el gusto por lo orgánico. En otras palabras, prefiere un tipo de arte cuyo estilo o contenido sea centrado en las imágenes objetivas. El teórico alemán lo expresa en las siguientes palabras:

... la vivencia estética encuentra su satisfacción en lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino, expresándolo en forma general, en toda sujeción a la ley y necesidad abstractas. (Worringer, 1953, p.19)

Esta preferencia por las imágenes se basa, según Worringer en un autogoce objetivado; el ser humano se proyecta en la imagen objetiva o arte que representa su realidad inmediata pues sus propias tendencias de actividad cotidiana son reflejadas en el objeto artístico. El ser humano se goza en la imagen, porque su idiosincrasia, su cultura, sus tradiciones se ven reflejadas en ese estilo artístico. En este sentido, las imágenes responden al gusto formal, que

se inserta en la psiquis colectiva, y perdura gracias al poder de la hegemonía política que las auspicia y la cultura que las reproduce.

En Puerto Rico la idiosincrasia ha sido nutrida desde los sistemas político-culturales destacándose principalmente el montaje de las imágenes simbólicas que fortalecen el sentimiento patrio. Por un lado, estas imágenes no tienen ningún valor para el arte por ser repeticiones o imitaciones que carecen de importancia estética; por otro lado, adquieren a perpetuidad el valor máximo identitario de los pueblos. En este caso se cristaliza el ser o espíritu del puertorriqueño a través de las siguientes imágenes: la bandera, el jíbaro y su vestimenta, junto al machete o la azada, el plátano como fruto principal, la mancha que produce la savia del plátano, elementos de la flora y la fauna, las fortificaciones del periodo colonial español como el Castillo San Felipe y el San Cristóbal, entre otros. La imagen que más se destaca es la del jíbaro, porque simboliza en nuestra cultura la forma de ser noble de espíritu, humilde, generoso, y resiliente del puertorriqueño.

Mancha de plátano

“La mancha de plátano” es una frase popular que se refiere al carácter imborrable de la identidad puertorriqueña. La savia de la planta de plátano es un líquido viscoso que brota al cortarse el racimo y se adhiere a todo lo que toca; es muy difícil lavarse las manos y prácticamente imposible quitar la mancha que deja en la ropa. Por esta razón, la mancha de plátano llega a simbolizar el conjunto de rasgos identitarios del ser puertorriqueño y el apego del pueblo a su identidad cultural. En cierta forma, la mancha de plátano es el primer símbolo abstracto que alude a un rasgo de la idiosincrasia puertorriqueña.

En la obra titulada, *El pan nuestro*, (1905) de Ramón Frade se aprecia la figura de un hombre entrado en años, descalzo, representando al jíbaro puertorriqueño. El hombre lleva un pesado racimo de plátanos, que, tras su día de labor, se dirige hacia el espectador al descender por la falda de una montaña. Esta obra ha venido a suplir la necesidad psíquica colectiva de

verse representado en el imaginario de la puertorriqueñidad y, por consiguiente, es la principal *imagen que arde* en nuestra memoria (Didi-Huberman, 2012). Llevar la mancha de plátano simboliza tener las cualidades más humildes y sublimadas del ideal patrio.

Además, ese carácter imborrable de la mancha de plátano es símbolo de resistencia ante el colonizador norteamericano que se enfrenta a la amenaza de asimilación de las costumbres y tradiciones extranjeras. El artista Carlos Dávila Rinaldi en la obra, *Gringomatic: no one can wash away the plantain stain*, (1998) dramatiza la relación de imposición imperial a cien años de la invasión estadounidense. En la elocuente pieza aparece representado un puertorriqueño colgado en un tenderete, como si la piel se tratase de ropa sucia. El artista representa al puertorriqueño que cuelga muerto atrapado en un rodillo de una máquina de lavar. García Rinaldi acentúa los injustificados esfuerzos del gobierno norteamericano por quitarle la mancha-los rasgos culturales- del puertorriqueño. Destacaremos esta obra en la sección 3 del capítulo titulado Ángel Otero - heterocronías: regreso a la realidad, donde analizamos la alusión a la piel del puertorriqueño en la obra de nuestro segundo caso de estudio Ángel Otero.

Al jíbaro puertorriqueño Ramón Frade le añade la imagen de la mujer puertorriqueña; si en este primer icono la religiosidad es un factor determinante, la mujer icónica puertorriqueña para Frade será una reinterpretación de la Virgen de Belén de José Campeche. *Paisaje con mujer y niño en brazos* (1912) es una composición en la que se aprecia el sol naciente que envuelve la mujer y el niño como una aureola radial, evocadora de la luz divina, la virgen María y el niño Jesús. En la obra se puede apreciar la pincelada suelta y las texturas muy parecidas al estilo impresionista. Destaca el pintor el aspecto atmosférico en el que los personajes aparecen a contraluz ante el nuevo amanecer. Ambas obras conforman una Sagrada Familia puertorriqueña en la que los roles que dan establecidos; el jíbaro regresa a su casa con el fruto de su labranza y la mujer atiende su hijo y los quehaceres del hogar. En estas

obras tenemos dos ejemplos del tipo de imágenes características del ontos del ser puertorriqueño asociado con la divinidad y el fruto de la tierra que se perpetúan en la psiquis colectiva.

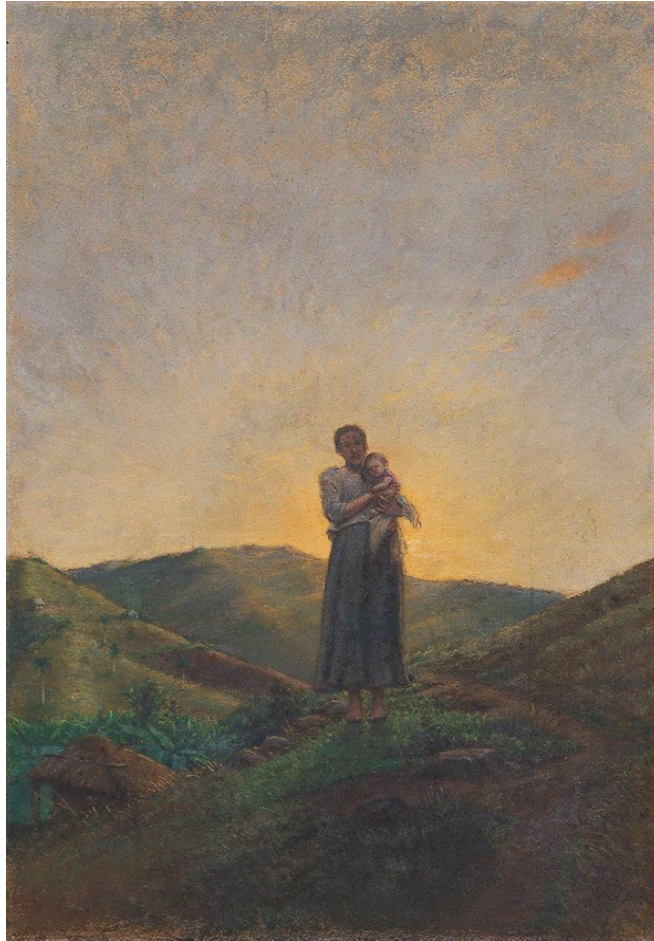


Ilustración 17: Ramón Frade, *Paisaje con mujer y niño en brazos*, 1912

Década de 1910: el genio inversionista



Ilustración 18: Julio Tomás Martínez, *El genio del ingenio*, 1910

A principios del siglo XX surge la figura del ingeniero y pintor, Julio Tomás Martínez (1878- 1954), quien adelantándose a los movimientos de vanguardia desarrolló una imaginería simbolista para denunciar, en esta instancia, los atropellos del imperio estadounidense. En la pintura *El genio del ingenio* (1910) se aprecia un “genio” (en el sentido de los cuentos infantiles) con un cuerpo mecánico que sale del humo de la chimenea. Este representa la industria de la caña de azúcar controlada por inversionistas estadounidenses. A estos se les ha concedido el deseo de explotar al puertorriqueño que riega con su sangre la tierra. De este modo las condiciones de extrema pobreza fueron señaladas puntualmente a través de un arte modernista innovador propios de artistas europeos y estadounidense. Luego de Oller y sus temas costumbristas que denunciaban las condiciones de vida de los puertorriqueños, Julio Tomás Martínez revolucionó la forma de hacer arte incursionando en

la imagen política, con rasgos parecidos a las obras surrealistas. El genio es una máquina que devora la vida y los recursos de la patria condenando al pueblo a una vida de miseria como se puede apreciar en la casucha que contrasta con la imponente hacienda del ingenio. A pesar de que el artista favoreció la incursión estadounidense en la isla, la obra es un ejemplo elocuente en señalar proféticamente la explotación de las familias trabajadoras y los pocos recursos de nuestra isla. Esta imagen, aún permanece en nuestra memoria como un referente de las injusticias y atropellos de la época por parte del gobierno estadounidense.

Además de la explotación hacia los trabajadores por parte del capital estadounidense, la imagen de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), junto a la imposición de la ciudadanía norteamericana marcó para siempre la psiquis colectiva del puertorriqueño. Quedó claro que la ciudadanía impuesta por el Congreso de los Estados Unidos a través de la Ley Jones de 1917 nos ponía al frente del campo de batalla como “carne de cañón”.



Para la misma época en la que culminó la Primera Guerra Mundial en 1918, en la esfera de las artes el alemán Kurt Schwitters guiado por las ideas postuladas por el dadaísmo realizó sus primeros ensamblajes llamados “merz” en las que incorporó materiales cotidianos.

También cultivó el collage realizado con diversos papeles publicitarios. No cabe duda de que a través del arte hubo un escape de aquella cruenta realidad provocado en gran medida por los estragos de la guerra. El dadaísmo se fundamentó parcialmente en los escritos de Sigmund Freud sobre la interpretación de los sueños y el rol del inconsciente. Según hemos indicado desde la perspectiva de Didi-Huberman la imagen también puede ser útil para orientar como un objeto onírico. En este sentido el surrealismo y el dadaísmo buscaron en el inconsciente soluciones a un mundo inestable donde el hambre y la desesperación siguieron su curso hasta la Gran Depresión de la década del 1930. Otro aspecto que tenemos que tener en cuenta es la escasez de recursos, que en muchas ocasiones obliga a los artistas a reutilizar los materiales del entorno. De este modo, el uso de materiales recuperados para realizar obras de arte también funciona como un tipo de objetos de montaje. A diferencia de la perspectiva de Aby Warburg no son imágenes sin cronología, son objetos que se unen con la técnica de collages o se ensamblan en formas abstractas.

Década de 1920: espátula

La utilización de la espátula para aplicar la pintura sobre el soporte fue en gran medida responsable del desarrollo de un tipo de pintura con aglomeraciones matéricas, así como de la síntesis en la imagen que se desdibujaba aceleradamente mientras avanzaba el siglo XX. En la isla, el camino hacia la abstracción se fue construyendo lentamente luego de los trabajos impresionistas de Francisco Oller. Podemos destacar la presencia del pintor español Fernando Díaz Mackena (1873- circa 1958) como uno de los artistas más influyentes del uso de la espátula en el Puerto Rico de la primera mitad del siglo XX. El artista e historiador Osiris Delgado destaca el empleo de la espátula en la pintura de Mackena del siguiente modo:

... [Díaz Mackenna] tiene conocimientos y estilo personal que entusiasma a viejos y nuevos aficionados, muy particularmente una paleta vigorosa de colores valientes y asiduos que maneja con empaste a espátula. (Delgado, 2012)

Díaz Mackenna llegó a la isla de Puerto Rico en 1913 y permaneció hasta el 1923, justo en el periodo de la Primera Guerra Mundial (1914 –1918); eran tiempos críticos donde se vivió en extrema pobreza. Fernando Díaz Mackenna era hijo del pintor sevillano Diaz Carreño conocido por sus retratos y temas costumbristas españoles. A pesar de que su estilo es realista se puede apreciar los atisbos impresionistas en la pincelada suelta dejando ver la huella del pincel y la carga de material sobre el lienzo. Sobre las aportaciones de Díaz a la plástica puertorriqueña Osiris Delgado destaca lo siguiente:

...el principal propulsor en Puerto Rico de una pintura resuelta principalmente a la espátula con el desenfado necesario a esta técnica, y un colorido brillante y de grueso impasto que suela exaltar por contraste las sutiles matizaciones y delicadezas tonales propias del paisaje puertorriqueño. (Delgado, 2012)

La descripción que ofrece Delgado destaca las propiedades matéricas de su pintura al indicar el dominio de la “técnica a espátula” y “el grueso impasto”. Podemos identificar en sus expresiones cómo por medio de la pincelada impresionista de Francisco Oller y la espátula de “impasto” de Díaz Mackenna la imagen figurativa comienza a mostrar rasgos que luego conducen hacia la abstracción y posteriormente la de tipo matérico en Puerto Rico.

Cabe señalar que tanto en la pintura de Díaz Mackenna como en la de sus discípulos Juan A. Rosado (1891 - 1962), Nicolas Pinilla (ca.1887 - 1924), Luis López Méndez, (1901-1996) entre otros se observa la aplicación a espátula con pronunciadas texturas que van abstrayendo y desenfocando la imagen realista. Parece como si la experiencia de vida en las casas hechas con palmeras y madera rústica pudiera palpase a través de la pintura

desarreglada. Así se observa en *Vista de Sonuco* (1920) y *Casita con dos escaleras* (1920) de Díaz Mackenna y Rosado respectivamente.



Ilustración 19: Fernando Díaz Mackenna, *Vista de la costa (Sonuco)*, 1920. CPICP

En la obra titulada *Vista de la costa (Sonuco)* (1920) se puede apreciar el efecto de la espátula que empleó Mackenna con trazos directos cargados de pigmento. Se aprecia también una casucha con palmas de cocos y un cielo cuyas nubes se forman del rastro de la huella de pigmentos sobre el lienzo. Notemos que son trabajos donde la imagen se sintetiza y la textura del material se hacen evidentes. De igual modo, su discípulo Juan A. Rosado (1892 –1962) utiliza la espátula, la obra se percibe muy parecida a la de su maestro y nos recuerda la pincelada de Vincent Van Gogh, como podemos apreciar en la obra, *Casita con dos escaleras* (1920)



Ilustración 20: Juan A. Rosado, *Casita con dos escaleras*, 1920. CPICP

Por otra parte, el pintor venezolano Luis López Meléndez (1901 -1996) en la obra titulada *Santurce* (1920) realiza una pintura de estilo impresionista donde aparece una casa con techo de cuatro aguas flanqueada por varios árboles. En el primer plano se puede apreciar la carga del material y las abundantes pinceladas cortas donde la imagen de los arbustos no es reconocible. Este aspecto corrobora lo que hemos planteado en el sentido de que a través del impresionismo y las libertades que van adquiriendo nuestros artistas por las influencias del extranjero se introduce la pintura abstracta y la de tipo matérico de forma paralela.



Ilustración 21: Luis Meléndez López, Santurce, CPICP

Díaz Mackena establece una escuela de arte en la Young Men's Christian Association (YMCA) de San Juan. Para el mismo año en que fallece el pintor de mayor influencia en el arte puertorriqueño, Francisco Oller en 1917. La elaboración a espátula fue la técnica predilecta de los artistas discípulos de Días Mackena como lo señala Osiris Delgado sobre la obra de Nicolas Pinilla (1887-1924) a quien corresponde "Paisaje con casa y rancho. "Es

trabajo que acusa una rigurosa fidelidad al maestro en su colorido y elaboración a la espátula (Delgado, 2012).

Podemos establecer que la influencia que ejerció el artista español Díaz Mackena y a través del uso de la espátula contribuyó significativamente en el eventual desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico.

Década de 1930: Miseria

Luego de la Primera Guerra Mundial, y la Gran Depresión (1929-1940) la sociedad puertorriqueña vivía atribulada por la condición económica y el abuso de poder del gobierno de los Estados Unidos. La crisis mundial agravó las condiciones de vida para los puertorriqueños, que para la década de 1930 habían perdido más del 40 por ciento de la tierra cultivable adquirida por el Gobernador norteamericano Charles Allen y los intereses bancarios estadounidenses (Scarano, 2008, p. 477) La tierra se transformó en monocultivo de caña de azúcar enriqueciendo los intereses particulares de quienes ejercían sus poderes plenarios, empobreciendo cada vez más la población. Los inversionistas estadounidenses se adueñaron de todo, el ferrocarril, el aeropuerto, los muelles, las tierras. La Gran Depresión incrementó la pobreza y la desesperanza del pueblo que apoyaba la independencia de Puerto Rico y el nacionalismo cobraba fuerzas liderado por Don Pedro Albizu Campos.

Para la década de 1930 el mundo está saliendo de los estragos de la Primera Guerra Mundial y atravesando las consecuencias de la Gran Depresión. El salario de los obreros en Puerto Rico era de 50 a 60 centavos por día; condiciones paupérrimas que fueron utilizadas por los políticos inescrupulosos que ofrecían dinero a cambio de los votos en las elecciones (Pacheco Padró, 1959). Como consecuencia el limitado arte que se va realizando denuncia los atropellos de los sectores económicos dominados por el monocultivo de caña.

En los tiempos del Gobierno de la Coalición, las condiciones de vida y trabajo en las zonas cañera, cafetalera y tabacalera, para la familia puertorriqueña de cinco miembros, era la siguiente:

Zona Cañera

Promedio de salario diario 60 centavos, semanal	₡ 3.60
Gastos de alimentación semanal para la familia (5) ..	2.31
Para demás necesidades personales y del hogar	1.29

Zona Cafetalera

Promedio de salario diario, 50 centavos, semanal	₡ 3.00
Gastos de alimentación semanal para la familia (5) ..	2.38
Para demás atenciones personales y del hogar62

- 6 -

Zona Tabacalera

Promedio de salario diario, 55 centavos, semanal	₡ 3.30
Gastos de alimentación semanal para la familia (5) ...	2.86
Para demás necesidades personales y del hogar44

En estas condiciones, los viejos partidos dependían para mantenerse en el poder de la denigrante práctica de la compra-venta del voto. aprovechándose así una vez más de la miseria v

Ya en esta época el pueblo de Puerto Rico ha sido objeto de múltiples agresiones por parte de Estados Unidos. En la década de 1930 se realizaron experimentos inyectando células cancerosas a pacientes de la Isla. El Dr. Cornelius P. Rhodes llegó a la isla de Puerto Rico con el supuesto propósito de investigar la anemia entre la población. Sin embargo, este admitió que murieron ocho pacientes a causa de la investigación. Los mismos fueron inoculados con células cancerosas y le aplicaron radiación para ver sus efectos sin el consentimiento de los pacientes. La periodista Sarah Vázquez, cita el *Oncology Times* como la fuente que publica una carta donde el Dr. Rhodes admitió los hechos. Vázquez señala que ese fue, “un momento en el que los boricuas fueron conejillo de indias” (Vázquez, 2016). Estos abusos continuaron sumado al control militar, a la ausencia de un gobierno propio, y a las condiciones de extrema pobreza.

La condición de pobreza que vivían los puertorriqueños, en gran medida se debió, al malsano poder imperial estadounidense, que hambriento de poder, subyugaba y consumía los pocos recursos de la isla. El Partido Nacionalista de Puerto Rico (PNPR) promotor de la independencia y liderado por Don Pedro Albizu Campos resistió la condición colonial en la isla representada en el gobernador designado por el Congreso de los Estados Unidos, Blanton Winship. Albizu Campos fue encarcelado por primera vez desde el 1936 hasta 1947 por promover y liderar la lucha armada para derrocar el gobierno estadounidense (Scarano, 2008, p. 561).

La década de 1930 quedó marcada por uno de los acontecimientos más viles en la historia de Puerto Rico: la Masacre de Ponce. El 21 de marzo de 1937, un Domingo de Ramos, los Cadetes de la República, miembros y seguidores del Partido Nacionalista de Puerto Rico (PNRP) se dispusieron a realizar una marcha pacífica en el pueblo de Ponce; el motivo de la marcha era la abolición de la esclavitud por la Asamblea Nacional Española en 1837 y en protesta por el arresto del líder nacionalista Pedro Albizu Campos. El gobernador de turno Blanton Winship dio la orden para que los policías sirvieran como marionetas del sistema norteamericano y dispararan a mansalva matando a 19 independentistas e hiriendo a 150 manifestantes indefensos. La Comisión de Derechos Civiles de los Estados Unidos realizó una investigación que produjo la destitución del gobernador, sin ninguna consecuencia para los responsables (Scarano, 2008, p. 562).



A lo largo de la década de 1930 el gobierno de los Estados Unidos continuó diezmando la lucha por la independencia de Puerto Rico con una nueva estrategia conocida como “el carpeteo”. A través del Negociado de Investigaciones Federales (FBI por sus siglas en inglés) comenzó un operativo masivo de espionaje para levantar, ilegalmente, las “carpetas”, es decir, expedientes con información personal de todas las actividades a más de 100,000 puertorriqueños de ideología independentista. Con dicha información bajo el manto de secretividad, vigilaban, y suprimían la disidencia de los puertorriqueños que estaban en contra del poder colonial de los Estados Unidos. La información recopilada fue compartida con la Agencia Central de Inteligencia (CIA por sus siglas en inglés) y con la que la Policía de Puerto Rico quienes persiguieron sistemáticamente la vida de cientos de miles de familias limitando sus interacciones, posibilidades de estudio y empleo.

Luisina Ordóñez, precursora de la pintura abstracta matérica en Puerto Rico

Para fines de la década del '30 en Puerto Rico comenzaron a otorgar becas de estudio en el extranjero para artistas. Como hemos señalado, la influencia de los viajes y de artistas que llegaron a la isla fue esencial en el desarrollo del arte puertorriqueño. No cabe duda de que la salida de la realidad isleña expuso a los artistas puertorriqueños a unas corrientes de arte vanguardista que buscaban transformar sus respectivas realidades en sus propios países. Los becados encontraron un arte que encontró en la agorafobia un nuevo afán de expresión a través de la abstracción. Esas soluciones a través del arte fueron rutas que comenzaron a abrir nuevos caminos en el arte de Puerto Rico. Sobre el resultado de estos viajes la Dra. María del Pilar González Lamela (1950 – 2018) señala lo siguiente:

A finales de los años 30 comienzan a aparecer obras cuyo tema y estilo no necesariamente siguen las pautas tradicionales en nuestro devenir pictórico. Son piezas, en cierto sentido... al margen de los cánones establecidos. (González Lamela, 2012, p. XXIV)

Este cambio ocurre en gran medida gracias a las aportaciones del capital privado motivado, según lo describe Osiris Delgado en los siguientes términos:

... un devenir lisonjero para las artes de la Isla, el establecimiento de escuelas de arte como una proyección de la política federal del Nuevo Trato de Franklin D. Roosevelt, implantadas en Puerto Rico por la agencia conocida como PRERA (Puerto Rico Emergency Relief Act) que a su vez influye en el ánimo de empresas comerciales y cuerpos legislativos que entonces deciden otorgar becas a jóvenes artistas para estudiar en otros países. (Delgado, 2012)

De estas becas se beneficia la artista Luisina Ordóñez cuya representación del paisaje se torna marcadamente de estilo abstracto con predominancia de texturas. Sobre este periodo la historiadora del arte Irene Esteves establece que tanto Luisina Ordóñez, como María Luisa Penne de Castillo y Luisa Geigel “son ejemplo de los cambios que se van dando en el arte

puertorriqueño producto de las influencias recibidas del arte norteamericano y europeo” (Esteves Amador, 2010). En la obra Ordóñez se ve claramente la influencia abstracta que viene por conducto de sus estudios en Estados Unidos con el alemán Hans Hoffman. La Dra. Irene Esteves señala un aspecto medular en la obra de Ordóñez y es la acumulación excesiva de material pictórico en la siguiente aseveración:

Sus pinturas demuestran que favoreció las cualidades plásticas del medio sobre su poder mimético. Alejarse de la fidelidad de lo representado correspondió igualmente a una necesidad expresiva que se rendía al impulso creador y resultaba en la acumulación de materia pictórica. Luisina enfrentó las posibilidades del medio con el sentimiento, cualidad de la nueva pintura expresionista abstracta y exhortación que hacía Hans Hoffmann a sus estudiantes, entre los que llegó a encontrarse ella al tomar en el año 1937 en Nueva York un cursillo con el exiliado maestro alemán. (Esteves Amador, 2010)

En el caso de Ordóñez se manifiesta la acumulación de pintura de forma intencional que nos lleva a fijarnos en la materia de la imagen, desviando la atención del paisaje hacia las cualidades matéricas del pigmento. La artista fue precursora de la pintura abstracta y de tipo matérico. Más tarde Olga Albizu bajo la misma influencia del maestro alemán Hans Hoffman y del pintor español Esteban Vicente, desarrolló la pintura abstracta de tipo matérico de manera decisiva.



Ilustración 22: Luisina Ordoñez, circa. *Sin título, paisaje*, 1937. CMAPR

Podemos establecer que en el caso de Puerto Rico la pionera de la abstracción fue Olga Albizu bajo la influencia principalmente de los mencionados maestros. También que lejos de ser una abstracción lírica, propia de las tendencias de abstracción norteamericanas, se asemejan más al tachismo de un tipo matérico. Es decir, desde el mismo origen de la abstracción en Puerto Rico, la búsqueda de un escape marcado de la realidad a través de la mancha cargada de pigmento hizo de ese tipo de abstracción un híbrido entre el escape y regreso a la realidad. Nos referimos a una realidad por la volumetría que se forma del bajo relieve o texturas pronunciadas sobre el lienzo. La historiadora Esteves destaca un dato relevante a nuestra investigación en relación con la obra de María Luisa Penne de Castillo, de la cual indica que exploraba con materiales extra pictóricos "...y la abstracción al dibujo, el textil y hasta al relieve en metacrilato o plexiglás" (Esteves Amador, 2010).

El historiador Osiris Delgado señala los cambios de estilo que se van dando en la pintura puertorriqueña, tal y como lo afirman posteriormente las historiadoras María del Pilar e Irene Esteves; específicamente menciona las obras, el *Paisaje* (1938) de Luisina Ordoñez y el *Desnudo* (1939) de Luisa Géigel como ejemplos de dicho cambio. En ambas obras se

aprecia el rompimiento con los estilos costumbristas. Delgado explica lo siguiente sobre la tendencia abstracta en la obra de Ordoñez, “Luisiana Ordoñez recurre a los elementos de la abstracción utilizando el poder de la línea y el color para subordinar la perspectiva”, mientras que el caso de Luisa Géigel fue el atrevimiento de hacer un autorretrato al desnudo, algo inusual en el contexto de las artes en Puerto Rico (Delgado, 2012).



Ilustración 23 Alejandro Sánchez Felipe. Detalle. Las croabas. 1965

Estos cambios en la obra de Géigel se fueron dando gracias a sus estudios, en primer lugar, con el pintor español Alejandro Sánchez Felipe producto de una escuela de arte creada por la Administración de ayudas de emergencia de Puerto Rico en 1934, en el pueblo de San Juan. Al siguiente año fue una de las primeras artistas recipientes de una beca de estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Estudios que tuvo que interrumpir por la Guerra Civil Española en 1938. Entre el 1937 y 1939 estudió en el Student's Art League de New York, periodo que marcó su carrera por la influencia que recibiera de Hans

Hoffman. Es en esta etapa que sus trabajos cobran una dimensión intermedia entre el paisaje montañoso y las parcelaciones de los campos de cultivo como abstracciones de la naturaleza. A mediados de la década de 1940, Géigel se integra como maestra de pintura a la Academia de Edna Coll, en la que fueron matriculados más de 185 jóvenes. En la obra titulada *Las croabas* (1965) realizada posteriormente a este periodo por su maestro Alejandro Sánchez Felipe, podemos apreciar la técnica de espatulado de aplicación voluminosa en la parte inferior del cuadro donde se acerca a la abstracción de tipo matérico.

Década de 1940: Inicios de la abstracción matérica

La década de 1940, marcó el inicio de la pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico debido a cuatro factores principales: las becas que recibieron algunos artistas para estudiar en el extranjero, la influencia europea y estadounidense, el Proyecto de Reforma Académica de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico y el comienzo de un intercambio de intelectuales y artistas internacionales. En el trasfondo político, social y económico la isla atravesaba los estragos de la Gran Depresión y se gestaba un proyecto para combatir la pobreza. La Isla sufría la opresión imperial que, junto al Partido Popular Democrático, fraguaba un proyecto de desarrollo económico urgente, a la par con la erradicación de la ideología nacionalista. El proyecto del Estado Libre Asociado de Puerto Rico debía su favor económico a cambio del paternalismo estadounidense. Solo un puñado de artistas bien sea becado o de corte social con ventajas y acceso a los limitados recursos, estuvieron expuestos a las tendencias vanguardistas del arte.

Las vanguardias artísticas históricamente se han visto como una respuesta antípoda a los cánones establecidos ya sea políticos, culturales o reaccionarios a las tendencias filosóficas del mismo arte. Estas buscan sacudir las nociones ideológicas y en sí mismas son acciones revolucionarias o al menos catalíticas de cambios en la sociedad. En Puerto Rico la abstracción llega por influencias artísticas del extranjero, entre los que se destacan artistas

como el español Esteban Vicente y al alemán Hans Hoffman. Estos fueron los mentores de Olga Albizu, quien es la primera pintora abstracta de Puerto Rico. En la obra de Albizu se manifestó un tipo de abstracción que se deriva del expresionismo abstracto interpretado por Vicente y que la artista imita como veremos más adelante.

En los comienzos del arte abstracto en la isla fue interpretado por un sector de los artistas como una tendencia asimilista o producto estadounidense. Estos, desde su visión independentista, entendieron que el arte debía estar dirigido a combatir la presencia estadounidense en la isla y proteger la cultura puertorriqueña. La lógica detrás de este pensamiento era que practicar la abstracción, por ser un estilo artístico relevante en los Estados Unidos, no era patriótico. Estos argumentos son comprensibles desde el punto de vista de la precariedad en la que se vivió y la necesidad inmediata era construir una identidad cultural que aglutinara los esfuerzos por subsistir. Ciertamente, el pueblo estaba más ávido de proyectarse en su propia imagen identitaria que en la búsqueda de otra realidad. Por lo tanto, la visión predominante sobre la función del arte fue reproducir las imágenes basadas en ideologías que “educaban” y preparaban a su molde un tipo de ser puertorriqueño. En ese momento no se pudo comprender la revolución que llegaba por la abstracción al liberarse de la imagen.

Las condiciones de la época sencillamente no permitieron ver en el arte abstracto una herramienta liberadora porque fue asociado como un producto de la cultura “estadounidense” incompatible con las aspiraciones de independencia de los Estados Unidos. No era posible emitir juicio sobre estas circunstancias de la aceptación o rechazo de la abstracción como instrumento de expresión artística cuando la realidad de esa época se centraba en erradicar el hambre. Era imposible acoger un tipo de arte que no reflejara la inmediatez de la realidad circundante.



Ilustración 24: 1940 Calle San Francisco Viejo San Juan



Ilustración 25: 1940. Pueblo de Barranquitas

En el 1940 existían pocas áreas desarrolladas en el país, aun la capital estaba rodeada de arrabales y en las áreas rurales se vivió en condiciones deplorables. El arte denunciaba y replicaba esas condiciones de existencia abusivas. Por consiguiente, la abstracción no podía ser aceptada como una herramienta en la lucha por mantener la cultura puertorriqueña. Por

ello, la imagen figurativa y particularmente las de tipo identitario fue y sigue siendo el arte favorecido. Sobre el tema de la preferencia por la figuración el crítico de arte asociado al desarrollo de la Escuela de Nueva York Clement Greenberg comenta lo siguiente:

Como ya he dicho, lo no representacional no es necesariamente inferior a lo representacional, pero, con todo, no estará pobremente equipado para las expectativas heredadas, habituales y automáticas con que nos aproximamos a un objeto que nuestra sociedad acuerda denominar cuadro o estatua ¿Y por esta razón, no nos dejará un poco insatisfechos incluso la mejor pintura abstracta? (Greenberg, 1979)

En este sentido, la dimensión idiosincrática que va formando el pensar en la cultura reproduce las imágenes de un arte dirigido a la identidad puertorriqueña y condicionó el gusto estético por ese tipo de arte.

En cuanto a la influencia de pintores en el arte puertorriqueño, fue el artista español Esteban Vicente (1903 – 2001) la figura central en el Puerto Rico de la década de 1940. El artista formó parte del Proyecto de Reforma Académica de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico (1943-1949) desde el 1945 al 1947. Vicente fue el único artista español integrado al movimiento de expresionismo abstracto de Nueva York, junto a los artistas Jackson Pollock, y William de Kooning. Este dato es sumamente importante en nuestro objeto de estudio por ser Vicente el artista que influyó a la artista puertorriqueña Olga Albizu para que siguiera su interés en la abstracción. Vicente nació en Tuerégano, España, donde desarrolló una prolífera carrera artística y emigró a la ciudad de Nueva York para la década de 1935 por motivos de la Guerra Civil en España.

El historiador Gaya Nuño revela una fecha aproximada del tiempo que llevaba Olga Albizu haciendo pintura abstracta. Esto nos proporciona un marco de tiempo para ubicar el origen de la pintura abstracta en Puerto Rico. Nuño estuvo en la Isla para la década de 1960 y se expresa sobre la obra de Albizu con las siguientes palabras “[...] *lleva más de trece años*

creando pintura abstracta de la mejor ley” (Nuño, 1994). Es decir, Nuño ubica el origen de la pintura abstracta de Albizu para la misma época en la que recibe clases de Esteban Vicente para el año 1947. Esto coincide con las obras de Albizu marcadamente influenciadas por Vicente que luego se acentuó cuando esta viajó a Nueva York para estudiar bajo la tutela del pintor alemán Hans Hoffmann.

Olga Albizu (1924-2005)

Los artistas locales se beneficiaron del intercambio entre intelectuales, y otros artistas internacionales (Somoza, 1984) y entre el grupo de estudiantes que disfrutaron de los viajes educativos se encontraba Olga Albizu (1924-2005), nuestra primera pintora puertorriqueña totalmente dedicada a la pintura abstracta, y pionera de la pintura abstracta de tipo matérico. Es de conocimiento general que ya en la década de 1940 el arte abstracto se había desarrollado en Europa y las Américas como lo señala el artista Luis Hernández Cruz en las siguientes expresiones:

Hay que recordar que para mediados del siglo XX el abstraccionismo es un lenguaje universal establecido: con una gama de posibilidades, una sintaxis y hasta unos principios básicos definidos, pero que da lugar a múltiples expresiones diversas.
(Hernández Cruz, 2014, p.68)

En 1951 Albizu recibió una beca de estudios en Europa, que la llevó al Estudio Grand Chaumiere de Paris y a la Academia de Belle Arte de Florencia. En 1953 la artista regresa a Nueva York donde recibe la influencia del pintor alemán Hans Hoffman (Gaya Nuño, 1994, P.164). Sin embargo, una comparación de estilos demuestra que nuestra pintora mantendría su preferencia por el estilo abstracto de Esteban Vicente, con algunas modificaciones, durante toda su vida. En este estilo se aprecian las manchas propias del tachismo y las texturas producto de la carga matérica. Aunque es notable la influencia de Hans Hofmann, es

innegable que la pasión por las texturas y las manchas rítmicas de color son tomadas de Vicente.

Albizu fue discípula del pintor español Esteban Vicente, y acogió gran parte del estilo de pintura abstracta de su maestro. Vicente utilizó la técnica del “collage”, en la que pintaba papeles que luego cortaba e incorporaba al soporte, como los “cut outs” de Henry Matisse (1869 - 1954). A diferencia de Matisse, sus trabajos eran totalmente abstractos, como si fueran manchas de pintura, muy parecidas a la paleta donde se mezclan los pigmentos. Las obras de Vicente se perciben con texturas rugosas, como si fueran parchos o remiendos integrados, contrastados por el uso del carboncillo. Estas manifestaciones son cercanas al informalismo español que se gestó en la década de 1950.



Ilustración 27: Esteban Vicente, *Sin título*, 1959. Papel pintado, collage, carbón sobre tabla



Ilustración 27: Olga Albizu, *Growth*, 1960

En la obra *Sin título* (1959) del maestro Vicente y la obra *Growth* (1960) de Albizu podemos establecer el paralelismo y la similitud entre los artistas. Las características matéricas propias del empaste a espátula fueron el sello de marca de Albizu a lo largo de su carrera artística. Posteriormente, estuvo viajando durante dos años por el sur de Francia

culminando con una exposición en Puerto Rico para el año 1958. Como hemos argumentado las condiciones de la época, no eran propicias para la aceptación de la abstracción y no le permitieron quedarse en la Isla; desde ese mismo año Nueva York se convirtió en su hogar permanente.



Ilustración 29: Hans Hofmann



Ilustración 29: Olga Albizu, *Amarillo 20-4*, s.f.

Tanto Albizu, como Julio Rosado Del Valle gozaron del reconocimiento de la crítica y el seguimiento de historiadores como Juan Antonio Gaya Nuño, Marta Traba, Osiris Delgado, Ángel Crespo y otros. En ocasiones, las valoraciones de los críticos no se basaban en los criterios estéticos, formales y conceptuales presentes en sus obras; las críticas eran un tipo de halago, o admiración que trasciende la obra. Por ejemplo, Gaya Nuño valora de Albizu su gusto por el orden y este resalta que esa es una característica de los “buenos” pintores abstractos en los siguientes términos:

Es una mujercita de rostro concentrado e inteligente, y vive en una miniatura de piso organizadísimo, y repleto de libros, circunstancias raras en un pintor. Pero es que un pintor abstracto, para serlo bueno, ha de ser ordenado... (Gaya Nuño, 1994)

En este sentido, y para el mismo periodo en que Gaya Nuño no hace estas expresiones, se puede apreciar en las ilustraciones 26 a la 28 la secuencia cronológica del trabajo, como si fuera una respuesta de Albizu a la obra del maestro Vicente; sin duda, Albizu seguía muy de cerca los pasos del maestro. Sin embargo, en los escritos no hemos encontrado una mención directa al parecido de los trabajos.

Estas similitudes entre las obras de arte producidas son señaladas por Marta Traba como un problema de recibir, aceptar y reproducir lo que viene de la cultura dominante. Traba lo explica en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas: 1950-1970*, las siguientes palabras:

...la señal, pues, que nada tiene que ver con el lenguaje, es lo que recibimos del arte norteamericano; los receptores la reciben con la misma velocidad con que se emite y la acatan cada vez con mayor diligencia, como se podrá comprobar analizando las dos décadas vulnerables. La costumbre, ya secular entre nosotros, de trabajar con una pseudocultura llena de reajustes y reordenamientos facilita el desparpajo de los receptores que han llegado a producir casi simultáneamente los mismos objetos artísticos que se dan en Nueva York, de lo cual fue un buen (o mal) ejemplo el periodo de diez años de actividad del Instituto Di Tella en Buenos Aires, en su sección de artes visuales. (Traba, 1973, p.9)

Lo mismo ocurre con la similitud entre la obra de Zilia Sánchez y Enrico Castellani como veremos más adelante.

Como hemos indicado, luego de la nefasta masacre de Ponce en 1937 perpetrada por el gobierno imperialista dirigido por Winton Winship la isla se adentra en un período de horror y sufrimientos. Como si fuera poco con los estragos económicos que supuso la Gran Depresión se añade otra crisis, la Segunda Guerra Mundial a la que más de 65,034 puertorriqueños fueron convocados. En medio de esas circunstancias se fraguó también, por

parte del gobierno estadounidense y la anuencia del gobierno de Puerto Rico un nuevo sistema político que culminó con la aprobación de la Constitución del Estado Libre Asociado En 1952. Sin embargo, en la esfera de las artes se continuaron ofreciendo becas de estudio en el extranjero. Así lo revela el historiador Don Ricardo Alegría:

Es en la década del 40 que varios jóvenes puertorriqueños, algunos de ellos becados por el Gobierno, salen a estudiar al extranjero. Francia, Italia, España, Estados Unidos y México, son los centros artísticos que han de estimular a nuestros jóvenes pintores. (R. Alegría, 1974, p.30)

Alegría describe cómo las condiciones económicas fueron mejorando y al regreso de su estancia en el extranjero, los artistas encontraron un ambiente más receptivo hacia las tendencias más novedosas del arte; “Cuando ya las circunstancias culturales y económicas del país inducen a favorecer las expresiones artísticas, nuestra pintura adquiere un auge hasta entonces desconocido” (R. Alegría, 1974).

El mencionado auge fue impulsado desde el aparato gubernamental estratégicamente orquestado para moldear, a través del arte y la cultura, la conducta e ideología del puertorriqueño. Las imágenes producidas por los artistas jugaron un papel central en esa reforma social que servía los intereses ideológicos del Partido Popular Democrático. En consecuencia, las acciones artísticas desde la esfera gubernamental pusieron a los artistas en un curso de choque entre sus ideales y el sistema político que no favorecía sus convicciones. Por otra parte, provocó desavenencias entre un grupo de artistas que prefirieron la abstracción y que eran señalados por los primeros como favorecedores de un arte asimilista estadounidense (Hernández Cruz, 2014). Pero este debate también se dilucidó fuera de Puerto Rico entre críticos y teóricos del arte como Clement Greenberg y Wyndham Lewis. Lewis asumió una postura en detrimento de la abstracción al argumentar que esta se desarrollaba en

medio de la “vida masificada”, mientras que Greenberg favorecía la abstracción en contra de las posturas del primer en las siguientes palabras:

No se pueden condenar las tendencias en el arte; solo se pueden condenar las obras de arte. Ser categóricamente contrario a una tendencia o un estilo artístico en curso, significa, en efecto, pronunciarse sobre obras de arte que todavía no se han creado ni se han visto. (Greenberg, 1979)

Década de 1950: Imagen politizada

La década de 1950 es la más significativa en el desarrollo de las artes en Puerto Rico por varias razones como: la aprobación de la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico (ELA), la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, la inauguración del Museo de Historia Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, entre otras. Analizaremos cómo se politizó la imagen del campesino que estaba sedimentada en la idiosincrasia del pueblo para favorecer la ideología el Partido Popular Democrático. También, auscultamos cómo la politización impactó el desarrollo de la abstracción en Puerto Rico.

Señala la historiadora del arte María del Pilar González Lamela que “es a partir de la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña que se hace acopio del arte contemporáneo. Es por ello que se concentran inicialmente en las décadas de 1950 y 1960” (González Lamela, 2012, XXVI). Durante la década de 1950 continuó la afirmación de las imágenes figurativas y los temas costumbristas, y el estilo de pintura abstracta seguía siendo visto como una negación de la lucha por la independencia de Puerto Rico. En los círculos artísticos persistía la idea de que existía una necesidad patriótica el producir un tipo de arte que afirmará la elusiva identidad puertorriqueña.

El artista y pintor abstracto fundador del grupo de artistas abstractos de Puerto Rico Luis Hernández Cruz describe la división entre los favorecedores de la imagen figurativa y la abstracción en los siguientes términos:

...otra cara o historia del arte puertorriqueño [...] conocida por un público que tilda de “numéricamente muy escaso” es la escuela costumbrista figurativa. Los artistas protagonistas de este movimiento se agrupan gracias a la necesidad económica en la División de la Comunidad, entidad auspiciada por el Estado Libre Asociado de Puerto Rico y posteriormente en los talleres de carteles y restauración en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. [...] Esta cara del arte puertorriqueño es mucho más conocida por el público de diletantes y seguidores. Porque ha sido popularísimo en las publicaciones literarias del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y en décadas posteriores por historiadores y críticos. (Hernández Cruz, 2014)

Es decir, la abstracción se politizó, y se rechazó por parte de un grupo de artistas que la identificaba como asimilista de la cultura estadounidense. Para esa década los artistas puertorriqueños Olga Albizu y Julio Rosado del Valle habían incursionado en la abstracción tras ser influenciados mediante viajes de estudio por las corrientes artísticas europeas y estadounidenses.

Por un lado, en la esfera política el proyecto del Partido Popular Democrático ganaba adeptos mediante la utilización de imágenes que reafirmaban la puertorriqueñidad; por otro lado, en el ámbito de las artes, se cultivó la imagen politizada bien sea como acto de protesta o favorecedora de las propuestas propagandísticas de los partidos. En cambio, la abstracción se abrió paso lentamente por su capacidad de negarse a reproducir los mismos discursos divisionistas, escapando de aquella realidad.

La historiadora del arte Ana Riutort describe esta división entre los que favorecían el arte figurativo y el grupo de artistas con tendencias más vanguardistas en los siguientes términos:

Los artistas, generalmente, fueron más radicales en su planteamiento político y tendían hacia la independencia más que a una solución de entendimiento conciliador con los Estados Unidos. Los artistas de esta generación se interesaban en primer lugar por preservar la herencia cultural puertorriqueña, aunque también se interesaban por la vanguardia artística de Europa y de los Estados Unidos. (Riutort, 1994, p. 213)

La división por las visiones políticas entre este grupo de artistas se profundizó en el transcurso de la década de 1950. Esto debido al proyecto impulsado por el Partido Popular Democrático que condujo a la aprobación del Congreso de los Estados Unidos de la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952. En consecuencia, la isla quedó “definida” como un territorio no incorporado bajo los poderes plenos del Congreso de los Estados Unidos. El coloniaje continuó y también la colonización de la mente a través de las imágenes fueron insertándose “ardientemente” en la idiosincrasia del pueblo. De este modo, las condiciones de pobreza imperantes y el escaso coleccionismo no fomentaba un ambiente propicio para las propuestas vanguardistas. A pesar de todo, la abstracción comenzó a cultivarse en la década de 1950 hasta llegar a su máximo desarrollo en la década de 1960.

Las ideas políticas del Partido Popular Democrático (PPD) fueron ganando terreno bajo la consigna que utilizaba la imagen de un jíbaro que integra las siguientes palabras escogidas a la medida de los tiempos: Pan-tierra-libertad.

Ciertamente, como indica el filósofo Didi-Huberman es difícil pensar sin imágenes, nos orientamos a través de ellas, cuando se utiliza como un montaje, la imagen podría orientarnos hacia avenidas inesperadas. Ese es el peligro y es precisamente lo que ocurrió en el caso del pueblo puertorriqueño que, necesitado de afirmación nacional a través de la

construcción de una imagen simbólica que le representara, y le sacaran de la extrema pobreza se desbordó en apoyo al amparo de las promesas de progreso del Partido Popular Democrático. Luis Muñoz Marín (1898 – 1980) fue el fundador del PPD y gozaba de un amplio reconocimiento ya que su padre, Luis Muñoz Rivera (1859 – 1916), periodista, escritor, poeta y político fue defensor de la independencia de Puerto Rico y dueño del periódico *La Democracia*. La experiencia de Muñoz Marín como escritor, poeta y conocedor de la política, le favoreció como orador que cautivaba las mentes de las sedientas huestes que le siguieron.

Uno de los grandes aciertos de Muñoz Marín fue lograr sintetizar en una imagen su lema de campaña. Sus destrezas artísticas le sirvieron, no solo para sintetizar y apalabrar sus ideas en los mensajes ante las masas populares, también, le fue de utilidad para impulsar sus ambiciosos proyectos políticos, educativos y culturales.



Ilustración 30: Logo del PPD, 1938

Muñoz Marín escogió para el logo de la colectividad la imagen del campesino puertorriqueño junto a las palabras; pan, tierra y libertad. Recordemos que ya la imagen del jíbaro puertorriqueño estaba construida principalmente a partir del ejemplo que discutimos de la obra del pintor Ramón Frade; posteriormente otros importantes artistas como Oscar Colón

Delgado y Rafael Tufiño volverían a representar al trabajador agrícola. El logo contiene la silueta roja del perfil izquierdo de un campesino que lleva puesto un sombrero de paja o “pava” -según se le conoce en Puerto Rico-. De este modo, se escoge como mecanismo publicitario la imagen del campesino como un espejo de la realidad sufriente del pueblo. A la imagen se le añadieron tres palabras que reunían las preocupaciones más significativas en la mente del puertorriqueño de aquel tiempo: Pan, tierra, libertad. Cabe señalar que lo esperado sería incluir las siglas del partido político junto a la imagen, sin embargo, las palabras y la imagen escogidas tiene el efecto de reunir bajo el logo las necesidades de todo el pueblo hambriento de pan, tierra y libertad. A la misma vez, establece en el imaginario del pueblo que ese partido tiene las soluciones para sus necesidades. Tan efectivo fue este diseño que hasta hoy se le conoce al partido, de manera coloquial, como “la pava”.

El pan como alimento básico alude directamente a la hambruna que sufría el pueblo y se convertía a la misma vez, en promesa de campaña que debía traducirse en oportunidades de empleo. También apela a los valores religiosos sedimentados en la idiosincrasia del pueblo a través de cinco siglos de coloniaje español; la oración del Padre nuestro ayudaba a calmar el hambre por vía de la fe y ayudaba a resignarse ante las injusticias que vivía el pueblo. En este sentido se endiosaba la figura máxima del partido como un “mesías” redentor de los sufrimientos del pueblo.

La tierra que fija el lugar del nacimiento e identidad patria también es símbolo del hogar, pertenencia, sustento y trabajo. Recordemos que la tierra, la isla de Puerto Rico, tanto en la época del periodo colonial español, como el actual estadounidense ha sufrido del robo, como botín de guerra, tanto de los gobernantes como de los comerciantes- y de corruptos oportunistas. Estos se asieron de nuestros recursos y doblegaron al pueblo que sobrevivió sin ser dueño de su propia tierra. Analizaremos más adelante cómo la tierra y el pueblo fue utilizado como “conejillo de indias” sufriendo las consecuencias de los inescrupulosos

estudios científicos por parte del gobierno de los Estados Unidos. Frente a esta realidad, la promesa de campaña del PPD consistió en ofrecer parcelas a las familias de los trabajadores para que a través de su cultivo pudieran sostenerse. Este proyecto fue abandonado con la emigración de los trabajadores del campo a la ciudad (De Jesús Rivera, 2014).

La incorporación de la palabra libertad en el logo del PPD parece ser lo más conflictivo a la hora de intentar orientarnos a través de la imagen más reconocida de la época. La libertad como derecho inalienable de los pueblos a su independencia fue vilmente mancillada precisamente por un gobernante que decía ser independentista mientras callaba las voces nacionalistas. El logo reúne magistralmente las preocupaciones medulares de la sociedad, la necesidad de alimentación, el derecho a poseer la tierra herida y la libertad o autonomía política. Con esto el PPD apelaba a la vergüenza del jíbaro frente al dinero del partido opositor, que compraba los votos y promulgaba la anexión de Puerto Rico como un nuevo estado de la nación estadounidense.

El logo del Partido Popular Democrático fue creado por Antonio I. Colorado a petición del propio Luis Muñoz Marín (Partido Popular Democrático 2019). El color rojo del logo alude al fuego que purifica el ser, avasallador ante la adversidad. De ahí viene la expresión “fuego popular” acuñada para identificar las huestes del partido que se encienden en su reclamo de indignación ante las injusticias. Como llama encendida alude al igual que el pan, al aspecto religioso “Porque Jehová tu Dios es fuego consumidor” (Deut. 4:24 RV 1960). El pueblo podía comprender muy bien el aspecto alegórico del color rojo, sobre todo porque lo pudo relacionar con las llamaradas de los cañaverales que se encendían en la zafra para consumir las hojas y facilitar la cosecha.

Muñoz Marín conocía muy bien los círculos culturales y artísticos del país y supo cómo utilizar esos recursos para promover sus programas de gobierno. También influyó marcadamente el pensamiento del pueblo con sus propuestas políticas, sociales, educativas y

culturales. Fue sin duda su imagen, y la de Pedro Albizu Campos las que más se han grabado en la memoria del pueblo de Puerto Rico en el siglo XX.

Hemos analizado la imagen del logo del Partido Popular Democrático por ser esta la primera imagen simbólica más allá de la bandera de Puerto Rico que logra insertarse ardientemente en la memoria del país. Queda claro que la imagen más allá de identificar una ideología política fue utilizada hábilmente para apelar a los aspectos idiosincráticos del pueblo. Esto se logra estableciendo un vínculo entre las necesidades del pueblo y la solución ofrecida por el Partido Popular Democrático. Así se insertó en la psiquis colectiva el logo con la imagen del jibaro en llamas, partiendo de la manipulación de la idiosincrasia.

Durante la década de 1950 se activaron más de 61,000 puertorriqueños para batallar en la Guerra de Corea. Las condiciones de vida eran paupérrimas en la mayor parte del país y muchos veían en la milicia una alternativa para su sustento. En la isla se creó el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955 con la encomienda de adquirir, conservar, investigar y divulgar los valores patrimoniales (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2018). Se comenzaron a dar pasos agigantados para coagular bajo los símbolos patrios la cultura puertorriqueña. En ese empeño, el Estado fomentaba la transformación del jíbaro por uno “más educado” que respondiera a una nueva sociedad preparada para transformar la economía de una agraria hacia la manufactura. Se retomó el proyecto educativo con el apoyo de la creación de la División de Educación de la Comunidad, mejor conocida como DIVEDCO, que llegó a ser un centro medular en el desarrollo de las artes visuales en el país (Tió, 2003, p. 76). En DIVEDCO, institución gubernamental, trabajó un grupo de artistas, aunque sus ideales eran independentistas. Estos se veían como responsables de que su arte ayudaba a fortalecer la cultura puertorriqueña para hacer frente a la amenaza asimilista. Sobre esta visión de los artistas el historiador Ángel Crespo se expresa de la siguiente manera,

Entre el estado preocupado por culturalizar al pueblo, y el pueblo ávido de cultura, el artista debía jugar un gran papel y servir de puente para unir ambos altos idealismos.

Esta es la onda en la que funcionaran cabalmente quienes, algunos años después, fundarían el Centro de Arte Puertorriqueño con el apoyo del gobierno de Muñoz Marín, que interpreta la onda desde la División de Educación de la Comunidad. Me refiero, especialmente, a Lorenzo Homar, Torres Martinó, Rafael Tufiño y Félix Rodríguez Báez. (Crespo, 1969, p. 30)

Este espacio creativo formado en la DIVEDCO dio lugar a la gráfica, especialmente a través del cartel como la manifestación más importante del arte puertorriqueño. De este modo la imagen se idealiza por su utilidad práctica para acompañar los mensajes educativos dirigidos a la transformación de la sociedad. También por medio de la reproducción de carteles que anunciaban los programas educativos del gobierno se va masificando y acercando las imágenes producidas por los artistas al pueblo y en ese proceso va adquiriendo valores artísticos al margen de su función utilitaria.

La historiadora del arte Teresa Tió describe el vínculo entre el gobierno y las artes visuales de la época en los siguientes términos:

Se unieron dos fuerzas, el estado y las artes visuales en el proyecto educativo más ambicioso auspiciado por el gobierno recién constituido. El andamiaje gubernamental necesitaba canalizar y dar a conocer sus proyectos a tenor con las necesidades apremiantes de un pueblo carente de oportunidades educativas y económicas. (Tió, 2003)

Por consiguiente, el cartel fue una herramienta esencial en el proceso de transformación social e impulsó las artes utilizando las imágenes que servían para hegemonizar y validar las acciones políticas auspiciadas por el nuevo gobierno. También le brindó una plataforma para que los artistas dieran a conocer sus trabajos en medio de un ambiente inestable en la defensa

de sus ideales patrios. Por lo tanto, las artes gráficas ayudaron decididamente en el desarrollo de un gusto general por la imagen figurativa en el arte.

Para concluir con esta línea de argumentación, el favor por el estilo artístico figurativo se convirtió en eje de discordia y debate entre un grupo de artistas figurativos que sentían un deber patriótico de defender con su arte las ideas políticas y rechazando como menos patriotas a los artistas abstractos. Es decir, pensaban que el arte abstracto no era propio o nacional, descartando a los artistas que se expresaban a través de la abstracción. En aquel momento fue difícil comprender que la aparición de la abstracción en Puerto Rico era parte de un efecto propio de las tendencias dominantes en el arte de la época, como sucedió en su momento con el expresionismo abstracto y el arte informal. Este debate continúa hasta nuestros días y será abordado más adelante.

El Partido Popular Democrático logró consolidarse en el poder durante la década del 1950, sin embargo, como hemos argumentado, el contenido de la imagen que prometía pan, tierra y libertad no satisfizo al pueblo. Esto debido a la relación de inestabilidad por la condición subordinada del pueblo de Puerto Rico al Congreso de los Estados Unidos, donde radica el verdadero poder. La noción del Estado Libre Asociado se convierte en una falacia en su mismo nombre. Puerto Rico no es un estado, mucho menos libre y tampoco es asociado. No existe un pacto entre las dos naciones. Antes bien, el proyecto del Partido Popular Democrático y su líder máximo Luis Muñoz Marín se sirvieron de los símbolos de la identidad nacional, y, a través de la cultura fomentaron el desarrollo de una sociedad que defendía la puertorriqueñidad, pero toleraba la condición colonial. Sin embargo, el intento por fortalecer la identidad puertorriqueña, sin la lucha por el derecho natural a la independencia debilita la posición ideológica del Partido Popular Democrático. De este modo la hegemonía que logro la colectividad se fue debilitando, ya que mantiene el “status quo” no conduce a la independencia ni a la estadidad. Ese estado intermedio produjo su “némesis”, el

Partido Nuevo Progresista (PNP). El PNP aboga por la anexión de la isla a los Estados Unidos.

De modo que el abandono ideológico de la independencia por Muñoz Marín, y la persecución que sufrieron los independentistas por parte de su gobierno y el estadounidense favoreció el desarrollo del polo ideológico opuesto. La imagen del jíbaro en el logo de la colectividad no se tradujo en la libertad que proclama, todo lo contrario, se ha constituido en símbolo de la condición colonial de la isla.

Para finales de la década de 1940 y decididamente en la década de 1950 emerge una de las figuras más emblemáticas de las artes plásticas en Puerto Rico, el artista Julio Rosado Del Valle. Eran pocos los artistas que lograban becas en el extranjero. Detrás de estas ayudas estaba el gobernador de turno quien de forma secreta influenciaba la selección para favorecer determinado grupo de artistas. En 1957 Rosado del Valle solicita la Beca Solomon Guggenheim y “Los documentos relacionados con la petición dejan ver que el Gobernador Luis Muñoz Marín pedía reportes confidenciales de dichas becas, previo a la solicitud de Rosado, en un claro dirigismo político-cultural” (Moreira, 2002, p. 67).

Con este dato no restamos crédito a los artistas cuyos méritos propios le hicieron merecedores de dichas becas, sino que puntualizamos que en ese tiempo en el que se formó el gobierno de Puerto Rico hubo una intensión del gobernador de preparar un camino para fortalecer sus visiones.

La escritora y crítico del arte Marta Traba quien tuvo una marcada influencia en los círculos del arte en Puerto Rico, posicionó a Rosado Del Valle sobre los demás artistas de la época. Traba destaca de este las motivaciones creativas en los siguientes términos:

...esa autosuficiencia que le permite, sin relación visible con el medio, ausente tanto de las pugnas locales, como de las grandes desesperaciones de la comunidad, tantas veces frustrantes; y, en segundo lugar, la permeabilidad de su visión, que condujo su

natural talento a recibir e incorporar formas, estilos, situaciones de la pintura moderna sin plantearse problemas de adaptación. (Traba, 1988, p. 28)

Traba hace referencia a las pugnas públicas entre el grupo de artistas que entendían que el arte local debía ir dirigido a fortalecer los símbolos identitarios de la cultura puertorriqueña y los que favorecían las visiones más vanguardistas.

Al igual que Marta Traba, el historiador Juan Antonio Gaya Nuño, quien estuvo en Puerto Rico como profesor visitante entre julio de 1962 y junio de 1963, se sumó en elogios hacia Rosado Del Valle. El español engrandeció la figura de este artista al expresarse de éste como “Un creador de cuerpo entero”. Tales son los halagos hacía Rosado Del Valle que se evidencian en palabras de Gaya Nuño al indicar lo siguiente:

Y en el caso muy concreto de la pintura puertorriqueña, dicha transición, muy común en toda la pintura de nuestros días, se hace mucho más sencilla de relatar, porque bastará con seguir de cerca los modos evolutivos de uno de los pintores más capitales, más esenciales, mejor dotados de los que desfilan por estas páginas. Un creador de cuerpo entero”. (Nuño, 1994, p. 161)

Aunque es cierto que Rosado Del Valle es uno de los pintores más importantes de la época, el historiador Gaya Nuño contribuyó en la construcción de un mito creador, muy de moda en la búsqueda de figuras grandiosas que representaran al pueblo.

El historiador Rubén Alejandro Moreira destaca de Julio Rosado Del Valle sus comienzos humildes y arroja luz sobre la utilización de materiales que no eran propios de la pintura. Dice Moreira que, “Rosado del Valle, rescataba los tubos de pintura que solía tirar Facundo, el padre de su hermano de crianza, José Figueroa. Este era artista comercial cerca de la playa de Isla de Cabras en el pueblo de Cataño. Julio los mezclaba con pintura para casas y achiote” (Moreira, 2002). Menciona también, que utilizaba “betún” para sacar lustre a los zapatos como material para hacer pinturas. Este es un dato muy importante, cuando

consideramos su procedencia pobre que lo acercaron a la experimentación y a ver las posibilidades del material como materia prima; cuyo valor radicaba en los resultados o habilidades y no en el costo de los materiales. Esto lo acercó también al valor de lo cotidiano, a la gente, al uso común de materiales representativos del pueblo humilde y sencillo. Su pasión por el arte lo llevo a exponer en seis ocasiones antes de los diecisiete años.

Para las décadas del 1940 y 1950 la manifestación del estilo abstracto localmente no fue aceptada ya que un grupo de artistas veía erróneamente en la abstracción el rastro del imperio estadounidense. Por consiguiente, el expresionismo abstracto se identificó como un tipo de arte asimilista, que no representaba los intereses de la independencia de Puerto Rico y la defensa de la cultura puertorriqueña.

Ni nuevas visiones en relación con la universalidad del arte, ni las vanguardias eran vistas con buenos ojos, al menos esa es la impresión general. Sin embargo, esta postura no detuvo el espíritu creador en algunos artistas como hemos visto; a partir de Albizu, el arte abstracto siempre estuvo presente, aunque ignorado, y mancillado por sectores de la cultura que dominaban la escena de la imagen costumbrista primogénita e identitaria; la abstracción eventualmente consiguió la libertad e independencia de la imagen.

Mientras se iba gestando el cambio más significativo del ordenamiento político y social del país a través de la aprobación de la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952, se debatía en la esfera del arte el rol del artista en la sociedad. Se tuvo la noción de que el artista era un tipo de agente civilizador, transformador y ante todo defensor de los ideales patrios (Gaztambide-Fernández, 2008). Sin embargo, la estabilidad que ofrecía el gobierno a los artistas para construir y distribuir el mensaje del proyecto democrático neutralizaba en cierta forma las expresiones críticas en su contra. Los artistas más destacados trabajaban en los Proyectos emblemáticos instrumentales del nuevo gobierno liderado por el Partido Popular Democrático.

En esa década del 1950 se crean algunas de las más importantes instituciones para el arte: el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Departamento de Educación, la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), las emisoras de radio y televisión WIPR del gobierno de Puerto Rico. Dichas instituciones se convirtieron en fuente de trabajo para los artistas en su mayoría de ideología independentista, dentro de una estructura política colonial. En ese momento se entendió por parte de los artistas como una oportunidad para defender y promover los ideales patrios, sin embargo, quienes favorecían el nacionalismo fueron perseguidos por los cuerpos castrenses. Muchos de estos artistas fueron favorecidos con el resguardo que suponía un trabajo seguro y otros mantuvieron su defensa férrea por la independencia y la cultura puertorriqueña. Los que trabajaron para el gobierno como Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Félix Rodríguez Báez, José A. Torres Martinó entre otros, que era su deber patrio fortalecer la educación del pueblo a través de los programas auspiciados por el gobierno. Este grupo de artistas trabajaron para el gobierno de Luis Muñoz Marín sin claudicar a sus ideales pero que tuvieron la encomienda histórica de contribuir con su arte mientras desde las estructuras federales y estatales se perseguía a quienes defendieron los ideales nacionales.

Por sus dotes artísticos y por las vueltas del destino Julio Rosado del Valle fue “el escogido” por los críticos e historiadores como uno de los artistas más importantes del s. XX en Puerto Rico. En el 1946 Rosado recibió una beca de la Universidad de Puerto Rico para asistir a la *New School of Social Research*, de Nueva York donde conoció a Mario Carreño (1913 – 1999) de Cuba y Camilo Egas (1889 - 1962) de Ecuador. Del primero recibe la influencia de Rufino Tamayo. (1899 - 1991). Tamayo es el autor del mural titulado *Prometeo* (1958) que se encuentra en la Biblioteca José M. Lázaro del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, al que Rosado Del Valle tuvo acceso. El historiador Rubén

Alejandro Moreira destaca cómo el contexto político, social y económico fueron factores determinantes en el tipo de arte que se producía y que siguió Rosado Del Valle:

La fuerte influencia del muralismo mexicano, así como las distintas manifestaciones del arte social de distintos países de América Latina, condicionaron la producción de los artistas puertorriqueños que surgían al crisol de situaciones tercermundistas, plasmando enfoques sociales, consiente e inconscientemente. (Moreira, 2002, p.11)

Dichas influencias favorecían claramente un arte que reflejara la sociedad y, en cierta medida, replicando estas condiciones. Muchas imágenes tenían un doble mensaje, como la humildad del campesino que era tomada como una virtud asociada a una condición de pobreza que instalaba un valor en la modestia y a la misma vez menguaba el ansia de lucha con la resignación.



Ilustración 31: Rufino Tamayo, *Prometeo*, 1958. CUPRRP

Julio Rosado Del Valle rompe con las tendencias estereotipadas de un arte ajustado al gusto por la imitación, apropiándose de las influencias e interpretándolas a su antojo.

Motivado por la esencia de la naturaleza y la transformación de esa realidad, este artista abrió

el camino hacia nuevas formas expresivas en la plástica puertorriqueña. Señala Moreira que esto ocurrió por la influencia europea:

Si bien Rosado del Valle había tenido contacto en Nueva York con el arte de vanguardia europeo y de las Américas, al igual que con el expresionismo abstracto, será en Italia y en Francia que sentirá que puede integrar estas corrientes a su obra. (Moreira, 2002, p.23)

A partir de su experiencia europea Rosado del Valle comienza a integrar texturas y cargas de material que tienden a simplificar las formas y a transformarlas. De hecho, sus obras fueron descritas por Al Dinhofer como “aquello”, algo impreciso, en claro desprecio a la imagen semi-abstracta que carecía de contenido político o imágenes identitarias de la puertorriqueñidad. Por esta razón, fueron catalogadas como no puertorriqueñas, pues “Aquello no era, no podía ser pintura puertorriqueña” (Moreira, 2002). Esta expresión la recoge el historiador Alejandro Moreira del propio Rosado Del Valle quien no acepta la crítica de Dinhofer.

Al Dinhofer, con la expresión anterior revela, el conflicto para definir lo que es puertorriqueño a través de la imagen, descartando las manifestaciones distintas a ese canon, como no puertorriqueñas. Esto revela que la imagen figurativa en esa época dominó el espacio de la cultura visual. Esa era la concepción del rol político del artista en una sociedad amenazada por la cultura dominante, donde la expectativa tanto del sector independentista como el sector gubernamental iba dirigida a proteger y promover los ideales culturales patrios. Ideales que fueron acomodándose a los intereses del gobierno de Luis Muñoz Marín como la erradicación del nacionalismo y la conservación de la cultura puertorriqueña, sin rebelarse, sumisos ante el gobierno imperialista. Sobre esta controversia, Rosado del Valle le responde al crítico Al Dinhofer, quien representa en su análisis la visión retrógrada del momento, con las siguientes palabras:

Aseguran que mi pintura no es puertorriqueña. Es ridículo. Yo voy por el campo, encuentro una guanábana o un caimito y los abro para que dejen ver sus bellos colores. Y yo pinto según las impresiones que tengo del color. Lo que resulte no se parecerá a una de esas frutas, pero ¿dejará por ello de ser puertorriqueña? (Moreira, 2002)



Ilustración 32: Julio Rosado Del Valle, *Sin título, (Pez guanábana)*, 1979.
CMAPR

Estas expresiones son una metáfora de lo que ocurrió en el país en la esfera política. ¿Si se construyen imágenes simbólicas de la identidad cultural, y se transforman, sigue siendo puertorriqueño? Es decir, ¿dejará de ser puertorriqueño determinado arte que se aleja de la imagen identitaria? Según Rosado Del Valle la identidad cultural no se pierde por la transformación de la imagen si esta muestra su esencia. El artista postuló reinterpretar la imagen al igual que la sociedad estaba necesitada de una transformación, pero existía una

regla no escrita que reclamaba del arte la semejanza de lo conocido ante la amenaza de perder la cultura puertorriqueña frente a la estadounidense.

Rosado había viajado a Italia en 1947, el año siguiente lo pasó en Francia y en 1949 regresó a Puerto Rico para hacerse cargo del programa de Educación Comunal del Departamento de Instrucción. A su regreso contrae matrimonio según narra Rubén Alejandro Moreira:

... Julio Rosado del Valle conoce a Muna Muñoz Lee en el 1949 y se casa en 1950 sin ruidos mayores con ella, la Hija del entonces Gobernador de Puerto Rico y fundador del Estado Libre Asociado, Luis Muñoz Marín. A consecuencia de esto, Rosado del Valle vivirá desde adentro la maquinaria de cambio por las directrices culturales y educativas adoptadas por el líder estadolibrista. (Moreira, 2002)

No obstante, estuvo al margen de los asuntos políticos, aunque sabemos que su acceso a los círculos de poder le privilegiaba, sin menoscabo de su indiscutible talento artístico. Sin embargo, a pesar de que gozó de gran reconocimiento entre la crítica, el artista estaba consciente de que su arte de estilo semi-abstracto no era cónsono con la realidad puertorriqueña. La historiadora Marimar Benítez entrevistó a Rosado Del Valle con motivo de la exposición *Autorretratos* en 1982 y aún en esa década el artista no percibía una aceptación del pueblo hacia su obra. Así lo expresó él mismo en los siguientes términos:

El público de Puerto Rico no está listo para aceptar mi pintura. Algunos creen que lo que hago es serio, digan los críticos. Es duro, pero aquí es reconocido cuando los de afuera dicen que es bueno. Y a eso es adonde voy ahora. Pienso hacer una exposición en Barcelona y luego otras fuera. (Rosado, 1982)

Llama la atención el que exprese que su obra no es aceptada hasta que en otro país dicen que es buena. Esta expresión refleja el efecto que tiene sobre la producción local la opinión de la figura patriarcal representada en el imperio estadounidense. La aprobación de

alguien mayor, entendemos con ello, los poderes políticos imperiales instalaron en la idiosincrasia puertorriqueña la falsa noción de necesidad de pertenecer a otra nación. Se instaló en la psiquis colectiva del pueblo puertorriqueño la dependencia, que lleva al pensamiento de sentirse incapaz de sostenerse por sí mismo. En consecuencia, la producción local es vista como un tipo de arte de menor valor frente a las obras de sus pares fuera de la isla. Este mal continúa hasta nuestros días.

Para el mismo año en el que se funda el Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952, Rosado del Valle tuvo una exposición en el Hotel Caribe Hilton donde previamente le fue comisionado el mural titulado *Los vejigantes* (1950). Esta obra es destacada por el historiador Alejandro Moreira como representativa de la “primera oleada de arte abstracto en Puerto Rico” (Moreira, 2002).



Ilustración 33: Julio Rosado Del Valle, *Vejigante*, 1955

En Rosado se manifiesta un carácter de artista diferente, en el sentido de tomar las riendas de su carrera por un rumbo incierto. En momentos donde gozaba de acceso a los círculos de poder que eran cónsonos con el tipo de arte figurativo se diferenció de sus pares

que se destacaron desde las estructuras del gobierno con un tipo de arte de corte combativo.

Sobre este aspecto Rubén Alejandro Moreira indica lo siguiente:

Julio Rosado Del Valle tuvo una exposición individual en el Hotel Caribe Hilton 1952, [...], que comenzaba a posicionarlo fuera del grupo de artistas de inclinaciones artísticas más combativas como Carlos Raquel Rivera, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño y su viejo compañero de viaje, José Antonio Torres Martinó, entre otros. (Moreira, 2002, p.55)

En la obra titulada *Vejigante* (1955) se percibe la influencia de Rufino Tamayo tanto en la gama cromática cálida como en la síntesis de las formas. La imagen del vejigante representa en la cultura española a los moros como si fueran diablitos que lucharon contra los cristianos y que asustan a la gente. Esta tradición de vestirse con máscaras y el atuendo se adoptó en Puerto Rico. Notemos que Rosado no rompe totalmente con la imagen figurativa, siempre mantuvo en sus abstracciones algún rasgo que permite identificar el tema en sus obras. Esto no ocurrió con Olga Albizu quien prefirió la abstracción sin ningún vínculo con la realidad circundante.

La crítica de arte argentina Marta Traba (1930 – 1983) identificó dos aspectos medulares en la obra de Rosado: la autosuficiencia, y la permeabilidad de su visión. En cuanto a lo primero porque no muestra en sus obras relación alguna con “las grandes pugnas locales, como las grandes desesperaciones de la comunidad (Traba, 1988), sino que se mantiene al margen de los aspectos políticos y las visiones sobre cuál era el deber patriótico en el momento. Este es uno de los rasgos que identifican a Rosado Del Valle con una inquietud artística más profunda y que se aleja de la inmediatez de la imagen politizada. Se manifiesta en sus obras un escape agorafóbico parcial que lo llevó a explorar la abstracción con mayor intensidad. Su obra es descrita por el pintor Eugenio Fernández Granell como una “pintura de instantes” (Gaya Nuño, 1994, P.162). Esta característica tiene el efecto de no

mostrar ningún detalle de los objetos que utilizó como modelos. La imagen figurativa desaparece en su obra, se manifiesta su síntesis donde los elementos de color, siluetas, texturas y valores tonales se conjugan en un diseño de tipo expresionista semi-abstracto.

Otra característica de Rosado Del Valle radica en que utilizó la espátula como técnica para lograr el efecto de síntesis de la imagen; esto tuvo como consecuencia la transformación de la pintura en Puerto Rico. El uso de la paleta cargada de material pictórico fue clave para acentuar las líneas del esbozo de insectos y frutos locales que aparecen en sus obras de estilo semi-abstracto. Recordemos que esta técnica la introdujo en el arte puertorriqueño el pintor español Fernando Díaz Mackena, como hemos indicado en la sección titulada Década de 1920: espátula. Los críticos como Al Dinhofe vieron el trabajo de Rosado como una obra inacabada; esto para el pintor fue una ofensa, su obra había alcanzado una síntesis que no requería imitar la realidad circundante. Esta cualidad la podemos apreciar en sus primeras obras semi-abstractas que aparecen en la exposición reseñada en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* de 1959, en la que aparece la siguiente aseveración:

En sus abstracciones de pájaros y hojas notamos, al igual que sus compañeros continentales, un progresivo desapego de las referencias, evidente en la búsqueda de espacios libres, ricos en tonos y transparencias; el clima pictórico se da en el con la misma destreza y sabiduría plástica, con que antes se dio la geometrización. (Crespo, 1967, p.34)

Sobre este aspecto Marta Traba señala que el arte abstracto de Rosado Del Valle es “resultante de una premeditada fuga de lo real” (Traba, 1988). En su crítica la argentina interpreta acertadamente que la obra de Rosado Del Valle pretende eludir la realidad. Coincide con su planteamiento el historiador Rubén Alejandro Moreira quien, hace eco de sus palabras al indicar que Rosado se sirve de una técnica de “...materia en bruto, visible y no terminada; un color capacitado para expresar lo no visible” (Moreira, 2002, p.31). Es así

como Rosado realiza, junto a Olga Albizu, las primeras manifestaciones del afán por la abstracción.

La fuga de lo real, se convirtió según Traba (1988) en la punta de lanza para estos artistas que propusieron un tipo de arte liberador de las matizaciones políticas; quienes estuvieron expuestos a las tendencias vanguardistas en sus viajes de estudio y al llegar a la isla recibieron el rechazo inicial típico de quienes no comprendían la aportación de la abstracción en ese momento histórico. Sobre esta controversia entre la imagen figurativa y la abstracción el historiador del arte Clement Greenberg destaca lo siguiente.

Se tiene la tendencia a suponer que lo representacional, en cuanto tal, es superior a lo no representacional, en cuanto tal; que, en igualdad de todas las demás circunstancias, una obra de pintura o escultura que muestra una imagen reconocible es siempre preferible a otra que no la muestra. Se considera el arte abstracto como un síntoma de la decadencia cultural e incluso moral, y aquellos que confían en una vuelta a una situación saludable dan por supuesto un “retorno a la naturaleza”. (Greenberg, 1979, p.126)

La postura de Greenberg afirma la concepción de Worringer sobre el auto goce que se deriva de vernos reflejados en los objetos que reconocemos. Mientras ese conflicto se desarrolló entre los artistas, críticos e historiadores no se dejó de publicar en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* las reseñas de las exposiciones de artistas que impulsaban la abstracción. Examinamos todas las publicaciones de esta revista e identificamos las instancias en las que se van manifestando las pinturas abstractas de tipo matérico. Un primer señalamiento que debemos hacer es que desde la década del 1950 hasta el 2010 no se publicó en la portada de la revista ninguna obra de tipo abstracto. Todas las imágenes que fueron utilizadas para sus portadas son grabados o dibujos en su mayoría de personas destacadas y

de imágenes simbólicas identitarias de la cultura puertorriqueña. Por consiguiente, no es de extrañar el favor de la imagen identitaria entre el pueblo frente a la abstracción.

Según destaca el historiador Mario R. Cancel Sepúlveda, el proyecto cultural del país se forja por medio de intelectuales como el antropólogo Don Ricardo Alegría quien viene a ser artífice del Instituto de Cultura Puertorriqueña. La creación de esta institución fue parte del proyecto Operación Serenidad impulsado por el gobernador Luis Muñoz Marín. Este proyecto junto a la División de Educación de la Comunidad (1947) articuló las políticas culturales del gobierno para responder a los efectos del desarrollo económico acelerado que disfrutó el país a partir del Proyecto Manos a la Obra de 1947. El gobernador entendió que el pueblo necesitaba reflexionar y estar calmado; en sus propias palabras Muñoz expresó lo siguiente:

Se procura impartir al esfuerzo económico y a la libertad política unos objetivos armónicos con el espíritu del hombre, en su función de regidor más bien que de servidor de los procesos económicos... el pueblo de Puerto Rico espera ansiosamente mantenerse bondadoso y tranquilo en su entendimiento, en sus actitudes, mientras utiliza plena y vigorosamente todos los complejos recursos de la civilización moderna. No quiere que la complejidad de esos instrumentos de trabajo lo saque de quicio.
(Fundación Rafael Hernández Colón, n.d.)

Notemos que estas expresiones no emanan del pueblo, es una concepción propia de cómo entendía el gobernante se debía conducir la ciudadanía, sobre todo para aplacar a sus detractores nacionalistas que insipientemente denunciaban los atropellos del gobierno estadounidense.

Estos proyectos auspiciados por el gobierno se crearon para moldear y educar al pueblo. En ese contexto sirvieron un grupo de artistas bajo el amparo del gobierno colonial.

Muchos hicieron frente, pero otros mantuvieron la relación de trabajar y forjar las ideas de resistencia desde las estructuras del gobierno.

En medio del desarrollo económico impulsado por el Estado Libre Asociado y el llamado a la “serenidad”, el gobierno permitió diversos experimentos liderados por militares y científicos de los Estados Unidos sobre la población. Analizamos parte de los males infligidos al país por el imperio estadounidense que pudieron contribuir al escape agorafóbico o dicho de un modo, acceso a un espacio libre de creación. Destacamos algunos de los abusos contra la población tales como: los experimentos en detrimento de la salud de las mujeres, las pruebas del agente naranja en los bosques, las condiciones de trabajo. Además, el surgimiento del Partido Nuevo Progresista (PNP) un partido político que reúne un sector del país que prefiere la anexión permanente a los Estados Unidos. Mencionamos estas condiciones como algunas instancias que pudieron influir en el quehacer artístico puertorriqueño.

Transmodernidad

Por otra parte, hemos propuesto un análisis que toma en consideración el concepto de transmodernidad que no se ciñe a preceptos de periodización ni estilos en linealidad exacta con lo Moderno o lo Post Moderno euro-estadounidense, sino que responde a una interpretación desde nuestra realidad social y cultural neocolonial Sur o latinoamericana. Más allá de las influencias recibidas del extranjero, nuestros artistas se expresan desde su realidad isleña, vimos cómo Rosado Del Valle defiende férreamente su trabajo como puertorriqueño y describe cómo toma una guanábana, la abre y desde sus impresiones del color la pinta en su esencia. De este modo, identificamos al artista distante de sus influencias formativas europeas y estadounidense, reconoce un arte cercano a la abstracción desde sus vivencias en Puerto Rico. En este sentido, Del Valle se alinea más a lo que hemos propuesto de examinar la abstracción matérica desde la Transmodernidad que implica según el filósofo Enrique Dussel (2017), reconstruir a partir de nuestras vivencias un saber descolonizado, sin tener que

recurrir a las imposiciones culturales que invisibilizan e imponen su realidad sobre la nuestra.

Dussel explica el concepto transmodernidad en las siguientes expresiones,

Así, el concepto estricto de *trans*-moderno quiere indicar esa radical novedad que significa irrupción, como desde la *nada*, desde *exterioridad* alternativa de lo siempre *distinto*, de culturas universales en proceso de desarrollo, que asumen los desafíos de la Modernidad, y aun de la posmodernidad europeo-norteamericana, pero que responden *desde otro lugar, other location*, que es el sitio de sus propias experiencias culturales, distintas a la euro-norteamericana, y por ello, con capacidad de responder con soluciones absolutamente imposibles para la sola cultura moderna...(Dussel, 2017)

De este modo, proponemos que la pintura abstracta -incluida la de tipo matérico- no surge meramente por la influencia que recibieron nuestros artistas de las corrientes del arte en extranjero. Recordemos que, de una forma u otra, las corrientes vanguardistas europeas y estadounidenses surgen también de la necesidad de un cambio en las estructuras de gobierno. Muchos de estos cambios socioculturales emergen de los conflictos bélicos y el fracaso de los gobiernos por establecer formas estables de gobernanza. Surgen también de la re-interpretación-“transculturación” latinoamericana de dichas corrientes, según Fernando Ortiz Fernández, Ángel Rama entre otros.

La abstracción en Puerto Rico, lejos de ser un movimiento de arte vanguardista -como si de una nueva moda se tratase- tuvo que ver con una respuesta consciente de las circunstancias caóticas de vida que experimentaba la sociedad. En este sentido la abstracción fue una vertiente de expresión artística que surge desde esa realidad para rechazar totalmente las formas tradicionales del arte figurativo. Fue así como lo patriótico dejó de ser un discurso del sector independentista y todas las ideologías acogieron los símbolos identitarios patrios y su defensa.

En ese contexto insostenible surge la abstracción, y esto coincide con el postulado de Worringer (1953) quien señala que “la angustia instintiva” puede llevar a buscar otros medios de expresión que no reproducen la causa de sus males. Argumenta Worringer que observar el espacio alejado del mundo circundante le sirve para producir una expresión abstracta. A la búsqueda de soluciones que trascienden la realidad inmediata Worringer le llama *sentir cósmico*. En otras palabras, el pueblo cuya consciencia colectiva trata de comprender los fenómenos del cosmos, trascendentales, caóticos e insondables desarrollará el afán de la abstracción. Worringer lo explica en los siguientes términos:

Cosa parecida acontece con la agorafobia espiritual frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos. La evolución racionalista de la humanidad reprimió aquella angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en medio del Universo. (Worringer, 1953, p.30)

Recordemos que esta es una de las posibles razones ontológicas que pretende explicar el origen del arte abstracto y del arte figurativo. En este sentido, no descartamos que las condiciones precarias vividas por nuestros artistas en el desarrollo de la abstracción y la de tipo matérico reflejen condiciones plausibles para su aplicación de esta teoría al arte en Puerto Rico. Por otra parte, hemos señalado que en Puerto Rico se produce la abstracción y no es necesariamente producto de una agorafobia, evasión de la realidad. Nuestros artistas todo lo contrario se produce un tipo de agorafilia en el sentido de acoger el espacio hasta desarrollar una abstracción matérica cercana a la realidad tridimensional. Argumenta Worringer (1953) que los pueblos conscientes de su posición de fragilidad en el mundo que le ha correspondido vivir, encuentran quietud en una dimensión diferente a las formas conocidas. Por lo tanto, la abstracción surge de una necesidad mayor por encontrar soluciones a las circunstancias del mundo que nos rodea. Por otra parte, según Worringer cuando hay

mayor asimilación y estabilidad con el mundo circundante se fortalece la proyección sentimental, es decir, un gusto por las imágenes realistas que reproducen y afirman el entorno conocido. Worringer explica cómo la satisfacción ante el mundo exterior da origen a la figuración en los siguientes términos:

Así es que la mengua del instinto cósmico, el contentarse con una orientación exterior en el panorama universal, siempre coincide con un robustecimiento del afán de proyección sentimental, que existe en forma latente en cada ser humano y sólo es reprimido por la agorafobia, por el afán de abstracción. (Worringer, 1953, pp. 59-60)

Con esta explicación, no estamos proponiendo que la figuración en Puerto Rico surge para mostrar un gozo por las circunstancias. De echo hemos indicado que gran parte del arte de resistencia política frente a las condiciones de vida en Puerto Rico surge del arte figurativo. Queremos puntualizar que la identidad puertorriqueña también se va construyendo en la psiquis colectiva mediante la reproducción de imágenes que se han convertido en los símbolos patrios. En otras palabras, no podemos determinar si la abstracción en Puerto Rico surge decididamente de las circunstancias adversas, y tampoco podemos indicar categóricamente que la figuración surge del auto gozo al verse reflejado en las imágenes.

Uno de los problemas principales de la abstracción es la carencia de imágenes referenciales y relatos directos que conecten de forma visual con las experiencias del observador, quien no se identifica con la obra como ocurre con las imágenes reconocibles. No puede “contentarse” el observador porque no deriva ningún gozo al no verse reflejado en los objetos de su conocimiento. Pero, como analizaremos más adelante, la pintura abstracta de tipo matérico también se aproxima a la realidad circundante cuando consideramos su materialidad, un objeto que invade el espacio tridimensional. Por estas razones resulta impreciso catalogar este tipo de trabajos abstractos y se conocen como: pintura matérica, pintura tridimensional, pintura volumétrica, picto esculturas, entre otros términos.

Abusos de poder: La píldora anticonceptiva

La abstracción en Puerto Rico no surge sólo por la exposición de nuestros artistas con las vertientes del arte europeo o neoyorquino, como hemos venido argumentando. El sentir agorafóbico impulsor del afán de la abstracción iba en aumento causado por las injusticias provocadas por el gobierno imperial y la condición económica. A lo anterior se le añade los experimentos abusivos con un grupo significativo de mujeres puertorriqueñas. En año 1956 se realizó la primera prueba de la píldora anticonceptiva Envoid en 225 mujeres puertorriqueñas. Señala el demógrafo Julio Pérez Díaz en el artículo *Puerto Rico, el Laboratorio Anticonceptivo Mundial*, (Pérez Díaz, 2010) que esta experimentación fue parte de un proyecto amparado y cobijado bajo el movimiento feminista norteamericano impulsado por Margaret Sanger, fundadora de la Federación Americana de Planificaciómnn Familiar. La ideología feminista se unió a los intereses del gobierno de Estados Unidos, que a fin de cuentas servía para avanzar los derechos de las mujeres y controlar la demografía. Las mujeres escogidas eran de estratos sociales marginados con un alto índice de analfabetismo. Transcurrieron cuatro años de experimentacion sin informar sobre sus efectos, teniendo consecuencias fatales entre las mujeres puertorriqueñas. La Food and Drug Administration (FDA) se tardó 22 años para incluir en la etiqueta del producto la información sobre los riesgos a la salud que nunca fueron investigadas. Señala Daniel Colón Ramos en el artículo, *La píldora anticonceptiva y Puerto Rico* (Colón Ramos, 2010) que una tercera parte de las mujeres en la isla fueron esterilizadas como consecuencia del experimento. La injusticia cometida en Puerto Rico es conocida mundialmente como un acto inhumano amparado en la ley 112 promovida por Estados Unidos y avalada por el recién establecido gobierno “democrático” local. No fue un control de la natalidad, fue la esterilización en masa de las mujeres puertorriqueñas.

Ante los abusos de poder, el Plan Serenidad rindió sus frutos. El ambiente de progreso era novel para el pueblo y el ansia de protesta quedaba aplacada. Recordemos que, ante los atropellos, los sectores de la cultura artística siempre se han unido para manifestar su indignación. Sin embargo, como expresa Hyatt Mayor para fines de la década de 1950 el arte jugó un papel importante en la educación, así describe el ambiente de la época:

En Puerto Rico la revolución, que no es política, sino económica y cultural, ha hecho que los grabadores comiencen produciendo carteles para la reforma agraria e ilustraciones para folletos educativos [...] los artistas se beneficiaron al tener que hacer estampas claras y evidentes con el fin de introducir un profundo cambio social.” [...] la fuerza expresiva de los artistas puertorriqueños encuentra apoyo en un gobierno que es lo suficiente imaginativo para ayudar al movimiento artístico sin imponerle directrices. (Hyatt, 1959, p. 49)

En estas expresiones podemos extrapolar la noción de complacencia con la labor artística, la obra iba dirigida a satisfacer las demandas educativas. Los artistas gozaron de un reconocimiento amplio debido al poder de publicación de sus obras como parte del proyecto gubernamental en el Taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña inaugurado en 1957.

La concepción general de la década de 1950 era que había un resurgir en el ambiente artístico motivado por una consciencia del pasado histórico. En estos términos se expresa Hyatt Mayor quien pensaba que “Siempre es bueno escrutar el pasado para hallar explicación del presente, pero el puertorriqueño de hoy procede mejor al buscar en el pasado su fuente de inspiración para el futuro” (Hyatt, 1959). Mientras se daba ese resurgir no podemos olvidar la activación de 48,000 soldados puertorriqueños en el Conflicto de Vietnam; tampoco las pruebas que realizó el ejército de los Estados Unidos con químicos tóxicos, conocido como el agente Naranja en el Bosque del Yunque (Department of Veterans Affairs, 2003).

Relata el poeta nacional Juan Antonio Corretjer, con motivo de la apertura de su exposición en el Museo del Barrio en mayo de 1980 sobre la década de 1950, que junto al gobierno de Luis Muñoz Marín llegó el sindicalismo “Yanqui” (Corretjer, 1980). El poeta se refería a quienes doblegaban las uniones locales junto a la Ley Taft Hartley que limita la huelga a los trabajadores del sector privado. En Puerto Rico los trabajadores dieron la batalla por medio de las uniones obreras locales representadas en la Unidad General de trabajadores (UGT) y la Confederación General de Trabajadores (CGT). Es decir, el gobierno permitía la privatización y explotación de los trabajadores puertorriqueños que exigían mejores condiciones económicas. Destaca Corretjer que el artista Carlos Raquel Rivera participó activamente en esta lucha. Así lo expresa el poeta en las siguientes palabras:

Carlos Raquel fue el primer pintor puertorriqueño en montar una exposición en los salones de una central obrera en nuestro país. Y no en busca de crédito propio ni de la bolsa sonora, sino para contribuir con la venta posible de sus cuadros al fondo de la huelga. (Corretjer, 1980)

Debemos recalcar que este gesto ha continuado a lo largo de los años; los artistas plásticos han contribuido consistentemente donando sus obras para todo tipo de causas.

Para finales de la década de 1950, además de Julio Rosado Del Valle y Olga Albizu se destaca Roberto Alberty Torres (1930-1985), mejor conocido como El Boquío. Alberty fue poeta y pintor bohemio con una actitud humilde sin temor a la experimentación en su inagotable búsqueda de significados. Por otra parte, el pintor abstracto Luis Hernández Cruz destaca la importancia que tuvo el pintor surrealista español Eugenio Fernández Granell (1912-2001) en su carrera como educador en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Fernández Granell influyó en los estudiantes que formaron el grupo el Mirador Azul entre los cuales se destacan Roberto Alberti, Myrna Espada y Luis Maisonet junto al crítico del arte Ernesto Ruiz de la Mata (Hernández Cruz, 2014). Estos exploraron la relación entre

la literatura y las expresiones plásticas en sus trabajos que hicieron eco de los movimientos vanguardistas como el dadaísmo y surrealismo.

Alberty participó activamente de la Guerra de Corea (1950 -1953) luego fue trasladado a Japón y de allí “queda impactado por la importancia que ejerce la naturaleza sobre el espíritu japonés y por el arte japonés”(Museo de Historia, Antropología y Arte, 1963). A su retorno a la isla, El Boquío desarrolló un cuerpo de trabajos de tipo matérico con objetos encontrados que reflejan su búsqueda a través de la experimentación. Así lo señala el periodista Pedro Zervigón en un artículo publicado en el desaparecido rotativo *El Reportero*, titulado *Las calles de Río Piedras no volverán a ser las mismas*, con motivo de la muerte de Alberty en 1985; el periodista describe el proceso creativo de Alberty de la siguiente forma:

Prefería el vagar, el andar libre y suelto, y así lo expresaba en aquella muestra que utilizaba objetos y desechos recogidos en su incesante andar por las calles riopedrenses para integrarlas en collages en los que confundían medios y modos plásticos. (Zervigón, 1985)

Zervigón se refiere a la exposición que realizó Alberty en el Museo de Historia Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico titulada *El objeto artístico de Roberto Alberty*. en el año 1973. El artista veía en las propiedades de los materiales las posibilidades de explorar la transformación de estos como si fueran imágenes poéticas, es decir, evocadoras de significados intangibles a través del material.

El periodista además nos ofrece detalles de cómo Alberty utilizaba los materiales que encontraba tirados en la calle como fuente de inspiración para sus trabajos de la siguiente manera:

Si las cosas encontradas en la calle le transmitían vibraciones poéticas, ya fuera una colilla de cigarrillo, un pedazo de tela o un trozo de madera, los recogía, -y al estilo de los surrealistas años atrás- los incorporaba a su obra bautizándolas como “metáforas

encontradas”. (Zervigón, 1985)



Ilustración 34: Roberto Alberty (El Boquío), *Descubrimiento*, 1956-1960. CMAC

En la obra titulada *Descubrimiento* (1956 – 1960) Alberty utilizó desechos orgánicos e inorgánicos en lo que aparece una imagen abstracta de la Serie de Pinturas Negras; estas aluden a *Los desastres de la guerra* (1810 - 1815) de Francisco de Goya. (1746 y 1828). Precisamente, no podemos dejar a un lado, el efecto que tuvo la experiencia del artista como soldado en la Guerra de Corea. Estas vivencias le permiten de primera mano profundizar sobre el valor de la vida, las memorias y los momentos que se acallan en la vida de bohemia. Muchos piensan que esa preferencia es vivir la vida alegre, cuando, en realidad, las condiciones que enfrentó le permitieron buscar posibilidades allí donde el desastre ha tocado las puertas en clara amenaza a la vida. En su obra se aprecia la mezcla de ambas materialidades: desechos orgánicos e inorgánicos; aparecen manchas abstractas como huellas que evidencian las reminiscencias de un acontecimiento.

Los abusos y condiciones que vivió el pueblo y de la que fueron testigos la generación de artistas del 1950 -experimentaron el tiempo de transición crítica entre la pobreza extrema y el desarrollo de una sociedad puertorriqueña con ansias de progreso- dieron lugar al afán de la abstracción. El arte abstracto no proliferó sólo por las influencias de los artistas extranjeros

en la carrera de los artistas locales, como hemos establecido, ese sería un argumento superficial. Para que se manifestara este estilo de pintura y de tipo matérico es necesario el afán por la abstracción; el afán que nace del caos, una agorafobia que estuvo presente en los estragos que vivió el país por más de 50 años de coloniaje estadounidense y la acumulación centenaria de pobreza bajo el coloniaje de España.

Durante todas las décadas que hemos comentado, los artistas padecieron y sentían al igual que el pueblo; a través de su arte se desahogaron en los gestos del trazo enfadado o melancólico, cargando la superficie de materia, tapando una capa de materia sobre otra, como si pudieran enterrar la imagen de las experiencias vividas. Las abstracciones de tipo matérico en Puerto Rico no eran réplicas vanguardistas como un eco vacío, pues argumentar en esa dirección sería no comprender los tiempos ni comprender la sensibilidad artística que, agotada por las expresiones de un arte figurativo simbólico, perdía sentido ante las ideologías políticas de un burdo engaño. A los artistas pintores no les quedaba otra opción que escoger la ruta del escape agorafóbico hacia la abstracción; al menos para aquellos que no buscaban una simpatía por la estética y la complacencia del observador. Un grupo de artistas encontraron la libertad y la revolución en la posibilidad de la transformación de la materia. Esa búsqueda incipiente de artistas que hemos identificado dentro de la vertiente de abstracción de tipo matérico borró referencias y evitó reproducciones del sinsentido ideológico; entre estos se encuentran: Rosado Del Valle, Olga Albizu, Roberto Alberty, Domingo López, Noemí Ruiz, Luis Hernández Cruz, Julio Suárez, Carlos Colón Morales, y posteriormente los estudios de casos, Ivelisse Jiménez y Ángel Otero. Asistidos por un espíritu renovador, estos artistas se volcaron hacia los materiales, cualesquiera que estuvieran a su alcance para rehacerlos y mostrarlos en su propio valor, para reivindicar con ello la vida en nuevos significados.

El rasgo matérico en la abstracción se hace posible también gracias a los avances científicos, la apertura que provocan en la imaginación y los acontecimientos que hemos descrito como los abusos de poder y las condiciones imperantes del gobierno colonial. Descubrimos que el afán de la abstracción brotó a gritos de aquel caos para hacerse sentir, llamar la atención, provocar un cambio en la mirada; no se trataba solo del arte, sino también de la vida. Los desechos nos remiten a lo que hemos hecho para reclamar lo que hacemos con la vida. A fin de cuentas somos materia abstracta del polvo estelar y allí regresaremos.

Década de 1960

En capítulos anteriores hemos señalado las influencias que recibieron los artistas como determinantes en su carrera, sin embargo, esa verdad no es suficiente para explicar el fenómeno de la pintura abstracta de tipo matérico. Tampoco es aceptable adjudicar a la libertad de cada cual para hacer lo que era de su agrado. Sobre el telón de fondo se proyectaba una historia de ideologías políticas, el fracaso de la imagen identitaria cultural, la guerra fría, el agente naranja y la apertura del radiotelescopio más grande del mundo en la Isla. Continuamos en nuestro empeño de profundizar en el complicado contexto que produjo el afán de la abstracción analizamos los acontecimientos que fueron ineludibles en la opinión pública y que nos pareen factores que contribuyeron a las acciones creativas.

Durante la década de 1960 en la esfera política surge una fuerza ideológica que dio al traste con la idea de la cultura identitaria y el planteamiento de que protegería al pueblo de la asimilación estadounidense. El Ing. Luis A. Ferré Aguayo junto a otras figuras como Carlos Romero Barceló, el Dr. Hernán Padilla, Justo Méndez entre otros, fundaron el Partido Nuevo Progresista en el 1968 con el propósito de promover el convertir a Puerto Rico en un estado de los Estados Unidos de América. El mencionado partido aboga por la unión permanente de la Isla con los Estados Unidos. Los líderes anexionistas mencionados se unieron luego de abandonar el Partido Estadista Republicano (1956 – 1968), quienes rechazaron participar en

un plebiscito de 1967 para auscultar el sentir del pueblo sobre las fórmulas de estatus viables para descolonizar a Puerto Rico. Recordemos que el Partido Popular Democrático llevaba 15 años en el poder y el resurgir ideológico anexionista no era cónsono con los valores culturales identitarios puertorriqueños. Pero ese escollo cultural fue superado por los estadistas abrazando la cultura puertorriqueña y haciendo creer que no era incompatible con ser estado. Es decir, a la primera mentira promulgada por el Partido Popular Democrático con su propuesta del Estado (que no era), Libre (siguió siendo colonia) y Asociado (bajo los poderes unilaterales del Congreso de los Estados Unidos), se le sumo otra falacia: la estadidad jíbara. Es decir, los estadistas prometen al pueblo de Puerto Rico que la integración a los Estados Unidos es posible mientras mantenemos nuestra cultura, idioma y representación internacional deportiva.

Luis A. Ferré fue ganando terreno en la opinión pública gracias a que adquirió el periódico *El Día* en 1948; este sigue siendo el periódico más poderoso del país al sol de hoy. Notemos la similitud con el líder opositor Luis Muñoz Marín quien trabajó en el desaparecido periódico *La Democracia* de su padre Luis Muñoz Rivera. Ambos opositores ideológicos en su momento utilizaron su poder mediático y adquisitivo para divulgar sus respectivas líneas editoriales. Ferré adquirió, además, la compañía Ponce Cement y Puerto Rico Cement, controlando así la producción de cemento vital para los proyectos de infraestructura (Ferré, 2018). Los contratos que le otorgó el propio gobierno del Partido Popular Democrático contribuyeron en fortalecer al líder opositor y la familia Ferré Rangel estableció el consorcio hispano más grande de los Estados Unidos. Luis A. Ferré eventualmente ganó las elecciones de 1968 como candidato del Partido Nuevo Progresista (PNP) ante un Partido Popular Democrático dividido entre sus dos líderes principales Roberto Sánchez Vilella y el exgobernador Luis Muñoz Marín (Coss, 2017, p.19).

Estos detalles de la historia nos sirven para enfocar nuestra atención en la esfera de las artes en Puerto Rico, que había sido dominada por los programas auspiciados por el derrotado Partido Popular Democrático. Luego de su término como gobernador, Luis A Ferré también siguió la ruta de la cultura como músico y coleccionista de arte sin alejarse de la política. Ferré fue, además, el fundador del Museo de Arte de Ponce en 1959, en una antigua casona de la calle Cristina del mencionado municipio; museo que eventualmente fue reinaugurado en su sede actual en 1965. Recordemos que el Museo de Historia Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico se había fundado en 1951 y el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955. En este sentido, en la esfera de la cultura también se materializan las visiones ideológicas que permiten representar la fuerza económica de sus mecenas. Mientras que el primero y el segundo se fundan para afianzar lo puertorriqueño, el tercero hace acopio en su colección de las corrientes artísticas de las escuelas de arte clásico de todo el mundo.

En la cultura la institución museal representa la conservación del legado patrimonial, la construcción de identidades culturales, la divulgación mediante exposición de los objetos entre otros (Doreen, 2016). Los museos se convierten en la cumbre de toda aspiración artística encausando las propuestas estéticas que acepte y se convierten en instituciones que validan la carrera de los artistas. También estas estructuras museales y sus dueños se convierten en símbolo ideológicos que representan modelos de progreso y de éxito en el imaginario del pueblo. De este modo, Luis A Ferré logra promover eficazmente la ideología estadista como portaestandarte de progreso siendo el mismo ejemplo de empresario exitoso y gestor cultural.

El discurso ideológico del partido estadista centra su atención en la aspiración de una igualdad amparada en la ciudadanía americana. Esta igualdad no existe ni siquiera en los estados federados, cuyas aportaciones en los impuestos varía de un estado a otro y se financian las operaciones deficitarias con aportaciones de otros estados. Pero esa promesa de

igualdad sirvió para reclutar a miles de puertorriqueños para defender las libertades de la democracia en la atrocidad de las guerras mundiales, la guerra de Corea, el conflicto de Vietnam, entre otros. Puerto Rico fue militarizado, las islas municipio de Vieques y Culebra sirvieron como polígonos de tiro para ejercicios con balas y bombas. Como consecuencia, los residentes de las Islas municipio tienen una incidencia de cáncer que duplica la de los residentes de la Isla Grande debido a la contaminación que se produjo durante los ejercicios militares.

Con el advenimiento del bipartidismo, luego de que el Partido Nuevo Progresista (PNP) desbancara al Partido Popular Democrático (PPD), ambos partidos polarizan al país. El PPD cerró el camino hacia la independencia y su hegemonía terminó fortaleciendo la oposición; el PNP se convirtió en una alteridad que ha podido erosionar las configuraciones identitarias construidas desde el Estado Libre Asociado. Si bien es cierto, que estos son nuestros marcos configuracionales y “que el individuo no puede estar culturalmente conformado, aun cuando ya no esté constituido por una cultura, sino por una vida intercultural” (Grimson, 2012) ha sido ese aspecto intercultural lo que mantiene el pueblo dividido ideológicamente. Desde el primer triunfo del PNP estos dos partidos se han dividido el poder de manera cíclica, cada vez que uno provoca el descontento del pueblo se elige al otro y así sucesivamente hasta hoy.

En la década del 1960 ya estaba vigente tanto el Código de Nuremberg como la Declaración de Helsinki. A pesar de ello, el gobierno de los Estados condujo experimentos sobre la efectividad del herbicida “agente naranja” dirigida a la defoliación inmediata de los bosques en Puerto Rico. El nombre se deriva de la codificación de color naranja que identifica el mortal producto y el efecto es mil veces superior a la de los herbicidas utilizados en la agricultura. (Affairs, 2003) Estos experimentos sirvieron de base para utilizarlos en los bosques de Vietnam afectando el ambiente y las vidas de los involucrados en el conflicto

bélico. En el aspecto ético se violentó el principio de autonomía o derecho del pueblo de Puerto Rico a decidir la aceptación o rechazo del experimento.

El gobierno estadounidense y el local ocultaron tanto el experimento como las consecuencias sobre el ambiente y a la salud de los puertorriqueños expuestos a los efectos del nocivo químico. El gobierno de los Estados Unidos por conducto del *Fort Detrick's Plant Science Lab* realizaron estos experimentos en varios pueblos de la isla. Los que estuvieron expuestos durante las pruebas sufrieron diversas enfermedades como el cáncer y espina bífida en los hijos de los contaminados, laceraciones de la piel y enfermedades de las vías respiratorias. La Marina de guerra de los Estados Unidos admitió luego de 40 años la verdad sobre los acontecimientos en la publicación del documento titulado, *Agent orange use – outside Vietnam*, con fecha del 28 de enero de 2003. En el documento aparecen seis pueblos de la Isla y los bosques contaminados.

En una publicación del periódico *Primera Hora*, versión electrónica, y redactado por The Associate Press se detallan los beneficios que ofrece actualmente la Administración de Veteranos a pacientes e hijos afectados por condiciones relacionadas a la exposición del herbicida a más de 60 años desde que fue utilizado. Actualmente estos beneficios incluyen la cobertura de todos los gastos médicos en el Hospital de Veteranos de Puerto Rico (The Associate Press, 2015). De la citada nota de prensa se desprende que la existencia del programa es desconocida por las víctimas y muchos han vivido sin tratamiento. Es medular recalcar que Puerto Rico es un territorio no incorporado de Estados Unidos, es decir la Constitución de Puerto Rico queda bajo poderes plenarios del Congreso de los Estados Unidos. Por las razones esbozadas, históricamente el pueblo ha sido objeto de este tipo de experimentaciones y luego se reciben “ayudas federales” tardías como una especie de beneficencia o ayuda humanitaria. Lamentablemente, en Vietnam han nacido más de medio millón de niños con enfermedades relacionadas al “agente naranja”.

Los acontecimientos terribles que hemos descrito nos permiten establecer un contexto de sufrimientos que el pueblo de Puerto Rico atravesó por su condición colonial. Ante ese escenario caótico, la agorafobia espiritual que produce el afán de abstracción queda estipulada y se posiciona cada vez más fuerte hasta alcanzar su nivel máximo en la década de 1960. En la década de 1960 los artistas se van liberando de la representación que servía la reafirmación del nacionalismo “el arte abstracto, el op-art, el constructivismo, inundan el arte puertorriqueño” (Riutort, 1994, p. 227).

Como es de conocimiento común, luego de la Segunda Guerra Mundial, la Unión Soviética y los Estados Unidos entraron en un periodo de conflicto conocido como “Guerra Fría”. Ambas potencias y sus respectivos aliados se disputaban la hegemonía mundial. Uno de los frentes de batalla donde se miden las fuerzas ocurrió en la denominada “carrera espacial”. Recordemos que el presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy en el mensaje inaugural el 12 de abril de 1961 propuso que dentro de una década llevarían una misión tripulada a la luna. Kennedy fue asesinado en noviembre 22 de 1963 en medio de conflictos internos y la amenaza de la Unión Soviética de instalar en la isla de Cuba una base militar con misiles, en claro desafío a la seguridad de los Estados Unidos. No obstante, el alunizaje ocurrió en julio de 1969 cuando el astronauta Neil Armstrong pisó por primera vez la luna.

Puerto Rico fue parte esencial de la Guerra Fría dentro de las estrategias militares del gobierno estadounidense. Prácticamente en todos los puntos cardinales de la isla había una base militar, contaban con tres aeropuertos, las islas municipio de Vieques y Culebra servían como polígono de tiro y la base *Roosevelt Roads* en el pueblo de Ceiba tenía el puerto de submarinos nucleares más grande de los Estados Unidos (Fernández, 1996, 303-308). De este modo, el desarrollo económico, inundó a Puerto Rico gracias a la economía militar, la manufactura impulsada por los programas del gobierno y el urbanismo, entre otros factores.

El desarrollo económico, en el ámbito de las artes trajo “innumerables exhibiciones en diferentes edificios, en el Departamento de Bellas Artes y el Museo de Historia Antropología y Arte” (Torres Muñoz, 2009). En consecuencia, el coleccionismo comenzó a expandirse con la eventual apertura de espacios de exposición privados. El historiador Juan Antonio Gaya Nuño describe la proliferación del arte en los siguientes términos:

El Puerto Rico de mediados del siglo XX - Y bien es de esperar que el de muchísimo tiempo futuro- pasará a la consideración de la Historia del Arte como el minúsculo país que albergó la actividad de la más completa y rica escuela de pintura concebible dentro de sus tan limitadas costas. [...] Pero otra estimación más rubricada de sorpresa acogerá su cartelismo, constituido en escuela prodigiosamente varia y rica, esmaltada de una calidad fuera de serie”. (Gaya Nuño, 1962, p. 25)

Notemos que en sus expresiones podemos identificar que ambos estilos artísticos, la figuración por medio del cartelismo y la pintura -incluida la abstracta-. proliferaron simultáneamente. En un momento dado la cantidad de pintores abstractos superaron en número a los artistas figurativos.



Ilustración 35: Radiotelescopio de Arecibo, PR (1953 -1966)

Hemos argumentado, guiados por la teoría de la Proyección Sentimental, que los pueblos que buscan comprender los fenómenos del cosmos desarrollan un afán por la abstracción. Recordemos que la intensa angustia que se experimenta en el mundo no podría encontrar alivio en el medio que la provoca y es necesario deshacerse de la imagen de esa realidad. Este rasgo distintivo nos permite identificar otro factor que pudo contribuir al desarrollo del *sentir cósmico* y en consecuencia al desarrollo de la abstracción, la construcción del radiotelescopio más grande del mundo en el pueblo de Arecibo. La fascinante estructura se construyó entre los años 1953 y 1966, tenía 304 m de diámetro y el radar se sostenía mediante cables anclados a tres torres principales. El radio telescopio era administrado por la Universidad de Cornell como parte de un acuerdo con la Fundación Nacional de Ciencia de los Estados Unidos (Overbye, 2020). Este proyecto abrió las puertas a un desarrollo científico sin precedentes y por primera vez la Isla pudo experimentar la importancia de su ubicación en el mundo más allá de un posicionamiento estratégico militar; fuimos parte del proyecto de exploración e investigación espacial más grande del mundo. El impacto de esta estructura influyó en todos los ámbitos del quehacer científico, educativo y cultural puertorriqueño; despertó el interés por la astronomía, la ingeniería espacial, las ciencias físicas, así como la constitución cósmica del universo. En el ámbito de la cultura visual permitió un *escape de la realidad* inmediata que se tradujo en obras alusivas al espacio y una mayor producción de obras abstractas de tipo tachista que nos remiten al espacio sideral. Desde el radiotelescopio se descubrieron exoplanetas, asteroides, diversos tipos de estrellas de acuerdo con su composición, entre otros hallazgos. Esto influyó en el ánimo del pueblo que por primera vez fue el centro de atención de la comunidad científica internacional. La mirada se elevó para investigar el espacio y en un grupo de artistas aumentó el *sentir cósmico* como queda evidenciado en sus trabajos. Particularmente en la obra de Luis Hernández Cruz veremos inequívocamente esta influencia en sus trabajos abstractos.

La pintura abstracta de tipo matérico tuvo un desarrollo vertiginoso gracias al afán de abstracción provocado en parte por los acontecimientos que hemos descrito; alcanza su cénit durante la década del 1960. Del grupo de artistas abstractos de tipo matérico podemos identificar a Julio Rosado Del Valle, Luis Hernández Cruz, Domingo López, Rafael Colón Morales y mencionaremos a Carlos Irizarry, aunque este último no en calidad matérica, pero de gran pertinencia desde la perspectiva de la imagen identitaria cultural.

Aunque abordamos la obra de Julio Rodado Del Valle conviene destacar su acercamiento al aspecto abstracto de tipo matérico en los trabajos *Mariposa* (1963) y *Escarabajo* (1966). En el volumen número 20 de la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* de 1963 aparece una cita anónima que señala lo que hemos argumentado sobre la incursión en la abstracción de Rosado Del Valle desde la década del 1950, lee de la siguiente manera:

En la presente exposición se advierte su obra ya definitivamente encuadrada dentro del abstraccionismo hacia el cual se movía en 1959, fecha de su primera exposición en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. (Instituto de Cultura de Puertorriqueña, 1963)

En dicha exposición aparece la obra titulada *Mariposa* (1963) que podemos señalar como una etapa de metamorfosis en la pintura de Rosado Del Valle. En la obra se aprecia la carga de material pictórico sobre el lienzo aplicado en gruesos trazos grumosos. Sobre el espacio oscuro aparece una mancha que alude a una mariposa. Rosado se acerca a la abstracción mediante el estudio cercano de insectos e imágenes que observó a través de un microscopio.

Amanda Carmona Bosch en un artículo titulado, *Mayagüez 1966-1971: Edad de Oro de las Artes Plásticas en Puerto Rico* describe cómo el Recinto de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico se convirtió para ese periodo en un centro importante de actividad artística del país. En 1966, a la edad de 30 añadir, el Lcdo. José Enrique Arrarás fue nombrado rector del Recinto de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Arrarás había

estudiado leyes en Princeton y era coleccionista de arte y amigo de artistas de gran influencia como Frank Stella. El rector, junto a su amigo de infancia Stuart Ramos -profesor de biología-, desarrollaron un programa de exposiciones novel en el Recinto. Bosch cita a Stuart en su entrevista quien describe esa dinámica de colaboración:



Ilustración 36: Julio Rosado Del Valle, *Mariposa*, 1963

Nunca ni después hemos sido anfitriones, taller vivo y promotores de lo nuestro y lo ajeno en pie de igualdad y en resonancia con el momento histórico de creación y difusión de las artes plásticas en toda América. (Carmona Bosch, 2010)

Reclutaron al escritor español, poeta, traductor, experto en arte, Ángel Crespo y su esposa Pilar Gómez Bedate, crítica de literatura, traductora e intérprete. Menciona Stewart Ramos que reclutaron también a José María Iglesias, poeta, pintor, crítico del arte miembro de la Asociación Española e Internacional de Críticos de Arte. También fue colaborador Germano Celant, creador del Arte Povera, quien fuera curador en jefe del Arte Contemporáneo del Museo Guggenheim de Nueva York. De este modo, se generó un ambiente artístico cultural

que llegó a catalogarse como el más importante en el desarrollo del arte contemporáneo en la Isla.

Entre los artistas que participaron de esas exposiciones se encontraba Julio Rosado Del Valle y el propio Stuart revela un detalle de su amistad con el artista que arroja luz sobre sus temas abstractos en las siguientes aseveraciones relatadas a Bosch:

Julio Rosado Del Valle iba a mi laboratorio a mirar insectos que luego dibujaba... y yo lo visitaba a su taller en Río Piedras. (Carmona Bosch, 2010)



Ilustración 37: Julio Rosado Del Valle, *Escarabajo*, 1966. CCSM

Por consiguiente, a través de la amistad con Stuart Ramos, Rosado Del Valle observa la colección de insectos y se aventura con su curiosidad a explorar las formas biológicas a través del microscopio. Durante ese proceso de exploración descubre imágenes de las formas biológicas que le sirven de referentes para sus abstracciones de tipo matérico. En la obra

titulada *Escarabajo* (1966), no queda un rastro definido de la forma del insecto; esto debido a la utilización de la espátula y el aplicado cargado de pintura que deforma la imagen en una síntesis irreconocible de la que surgen franjas por la técnica de esgrafiar que, a su vez, forma surcos verticales en la superficie. Sobre el rasgo matérico Rubén Alejandro Moreira indica que “...se nota que el artista hizo el magnífico ejercicio por la degustación matérica pura” (Moreira, 2002, p.100).

Luis Hernández Cruz: Pintura estructural

Para el mismo tiempo en que Julio Rosado Del Valle hizo las experimentaciones que mencionamos en la sección anterior, el artista Luis Hernández Cruz comenzaba a despuntar como un pintor totalmente abstracto, ahora bien, los temas a los que aluden estos artistas en sus abstracciones provienen del entorno isleño. El historiador Juan Antonio Gaya Nuño indica que “Luis Hernández Cruz declara lealmente cuánto influyó en sus directrices la amistad mantenida con Rosado Del Valle” (Gaya Nuño, 1994, p.167). Rosado se mantuvo al margen de la academia, mientras que Hernández Cruz se convirtió en maestro de la abstracción. A partir de la década de 1960, Luis Hernández Cruz comenzó un periodo en su carrera puramente abstracto en diversos medios plásticos como: collages, grabados, pinturas abstractas matéricas en “plexiglás”. abstracciones geométricas, esculturas y semi-abstracciones. Destacaremos de sus trabajos algunos ejemplos de las obras que muestran características matéricas.

El Instituto de Cultura Puertorriqueña fomentaba la producción artística mediante un programa de exposiciones dirigido al realce de las personas ilustres, eventos históricos y otros temas similares. Para ese tiempo un grupo de artistas manifestó su libertad en cuanto a qué temas y estilo de expresión plástica seguir, de modo que sus trabajos respondían a inquietudes muy propias y se alejaban de una representación objetiva de la realidad que les rodeaba. Lo anterior es notable cuando consideramos que en la exposición *El paisaje*

puertorriqueño (1961), auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, hubo menciones honoríficas para dos obras abstractas. Sobre este dato que aparece en la *Revista del Instituto puertorriqueño* de 1961, serie #13, una fuente anónima escribe lo siguiente:

Es esta la primera vez que, con el fin de estimular el interés de nuestros artistas por pintar el paisaje puertorriqueño, organiza un certamen sobre el tema. En esa ocasión el jurado otorgó tres menciones honoríficas a los pintores: Augusto Marín, Epifanio Irizarry y Luis Hernández Cruz, cuya tendencia, principalmente los dos últimos, era de corte abstracto. (“Exposición de pinturas: El paisaje puertorriqueño,” 1961)

En estas expresiones notamos que existió un reconocimiento de la abstracción desde sus comienzos en la isla, aunque esta no apareciera en las portadas de la revista hasta muchos años después. Hay que considerar que la gráfica desempeñó un papel importante en el desarrollo de las propuestas educativas gubernamentales y el auspicio del medio era avasallador frente a otras expresiones artísticas. Así se hace constar en las siguientes expresiones:

La gráfica es el medio de comunicación más importante y de mayor difusión. Tiene por tanto un inmenso valor educativo y es responsabilidad de todos el velar por que se cumpla a cabalidad su función social; los artistas creando obras que muestren el grado de jerarquía estética a que pueden elevarse aun las más modestas y corrientes funciones de las artes gráficas, y el público, conociendo y apreciando y patrocinando toda producción que tienda a ennoblecer y dignificar este universal instrumento de comunicación humana. (“No Title,” 1963)

Nos queda claro que el gobierno primó la gráfica sobre cualquier otro medio por su capacidad de divulgación y su efectividad para transmitir un mensaje con fines educativos. Este sirvió para fortalecer los rasgos de la identidad cultural a tenor con las políticas del gobierno como hemos argumentado.

En sus inicios, la obra de Luis Hernández Cruz muestra inclinaciones abstractas de tipo cubista pero el objeto que representa es irreconocible. En la obra *Naturaleza muerta* (1962) se observa las texturas pronunciadas provocadas por las capas de color sobrepuestas. El artista intenta ordenar los fragmentos que aparecen como estructuras conectadas entre sí. José R. Oliver (1901-1979) -químico, pintor, escultor y escritor- destaca de Luis Hernández Cruz el aspecto analítico de su obra en los siguientes términos:

En muy corto tiempo su proceso evolutivo ha pasado de formas de solera sensorial a formas sin hilachos alguna con el mundo exterior. La disolución de las formas en la luz-color de los impresionistas lleva a Hernández Cruz a concepción inversa, color luz, y en el fondo a la geometría acción propia de una tendencia que tuvo entre sus progenitores al cubismo analítico. (Oliver, 1965)



Ilustración 38: Luis Hernández Cruz, *Naturaleza muerta*, 1962

Oliver conocía muy bien la pintura, principalmente el aspecto de la luz y la fragmentación que esta produce sobre el espacio y los objetos. Él mismo fue artífice de ese efecto en sus propios trabajos figurativos y vio en Hernández Cruz esa tendencia a la fragmentación, pero desvinculado -al menos de forma reconocible- de la realidad objetiva. Por ello la obra de Hernández Cruz se asocia más a una abstracción estructural. El artista pretende sugerir la existencia de formas abstractas matéricas y a la misma vez muestra una pasión por el uso del color en una gama cromática armoniosa y cálida. Es decir, dentro de sus abstracciones hay un orden y jerarquía de las formas que se distribuyen en el plano visual y se relacionan por contigüidad dirigiendo la mirada del observador entre áreas de acción y contraste. También aparecen las siluetas difuminadas en los bordes, estas se perciben entre suspendidas e integradas por la sobreposición de capas de color que deja ver la capa anterior; provoca así un efecto de vibración y textura que hace respirar y añadir profundidad a la obra. El artista se ocupa de mantener un balance entre las áreas de acción y el espacio circundante utilizando una proporción de las formas y color que permite descansar la mirada. Sugiere además que la imagen de la abstracción es una extensión de la materia donde las formas aparecen como un fragmento que se extiende más allá de los límites del cuadro. Por lo tanto, la abstracción de la materia es una parte de la totalidad del universo.



Ilustración 39: Domingo López, *Materia prima*,

Otro de los artistas que compartió inquietudes similares a las de Luis Hernández Cruz, en cuanto a la abstracción de tipo matérico, fue Domingo López. En estos, como hemos venido argumentando, se va manifestando una abstracción que parte de su vivencia isleña, desde la flora, y fauna en Rosado Del Valle o las naturalezas muertas de Hernández Cruz. De López podemos precisar en la obra *Materia prima* (1965) la desaparición de su propia imagen por la imagen de la materia. El artista presentó este trabajo en la exposición dedicada al tema del autorretrato, en una exposición presentada en el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1965. La obra de López, opuesta al género pictórico que era el fin de la exposición, muestra la materia abstracta del retrato. El título parece indicar que la materia de la cual se construye la imagen, en este caso su persona, es el recurso que posibilita el origen de todas las formas. De este modo, prima la materia como recurso para la construcción de obras que representen estructuras que sostengan sus propuestas de abstracción. Cabe mencionar que este estudio abarca solo la abstracción en el medio pictórico, pero que hubo para la época abstracción desde la escultura, como es el caso del escultor Pablo Rubio, y también desde la alfarería. A la vez, hay diferentes formas de tratar la figuración, y una de ellas lo es mediante imágenes que o bien no son tan reconocibles o agradables, como las del informalismo, o de forma “faux naive” o irónica, como las del pop, etc... En cuyo caso no parten de un costumbrismo ingenuo. Buscan des familiarizar lo familiar. De este tipo de arte podemos destacar la artista estadounidense Susan Nudelman (1940-2006) mejor conocida como Suzi Ferrer quien produjo obras figurativas matéricas tras su prolongada estancia en la Isla a partir del año 1965. Señala la comisaria Melissa M. Ramos Borges (2021) lo siguiente,

En sus pinturas, Ferrer enfatizaba la crudeza, la espontaneidad y la materialidad del medio... Es precisamente en los primeros años de esa década que Ferrer produce su trabajo más sofisticado, unas instalaciones inmersivas multisensoriales que encarnan la experiencia femenina en la esfera pública y privada y confrontan la propia historia

del arte, los roles de género, la liberación sexual y las políticas del cuerpo.” (Ramos, 2021)

Es decir, aún en el arte figurativo los artistas se desprenden del soporte bidimensional incorporando todo tipo de materiales en sus propuestas expositivas.

A los procesos analizados en la década de 1960 en la que se exploran los materiales hemos mencionado, el borrado de la imagen y el surgimiento de una imagen de la materia con formas fragmentadas, a esto se le suma la abstracción estructural. En este aspecto la pintura se asemeja a las formas y materiales orgánicos y a las estructuras que forman parte del entorno natural. También se cultiva el lirismo abstracto, el Op art, la abstracción geométrica, el expresionismo abstracto, en fin, todo tipo de vertiente de la abstracción. En este grupo en particular, se desarrollan distintas vías que prueban los límites de la pintura bidimensional cuando se prima el material sobre cualquier otra consideración, lo que da lugar inequívocamente a la abstracción estructural. Este paso resulta natural dentro de las posibilidades matéricas, lo próximo involucra el formar una estructura bien sea orgánica o geométrica con los materiales, hacer una imagen abstracta estructurada.

Durante esta década continuó el desarrollo de grupos artísticos y de estudio como La Liga de Arte de San Juan, Forma Universitaria, Borinquen Doce, El Mirador azul, el Centro de Arte Puertorriqueño, la Cooperativa de Artes Plásticas las exposiciones de Estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de San Juan, entre otros.

En este mismo espíritu se unieron Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry y Domingo López para hacer una exposición en la Galería Timor de Nagy en la ciudad de Nueva York. El título de la muestra fue precisamente, *Pintura estructural* (1967). La misma fue curada por Bill Liebermann curador del *Museum of Modern Arts* de Nueva York, según detalla Hernández Cruz (Hernández Cruz, 2014). Esto muestra el grado de impacto de la producción de pintura abstracta de tipo matérico. De modo que la abstracción se torna cada vez más cercana al

objeto matérico probando los linderos de la bidimensionalidad hasta llegar a rebasarlos. En este punto advertimos sobre el regreso a la realidad objetiva que supone una contradicción a la abstracción en la pintura bidimensional, en la medida en que el plano bidimensional se convierte en un objeto tridimensional.

A partir de la década de los años sesenta aparece la imagen abstracta circular evocadora de los cuerpos celestes. Recordemos que hemos argumentado el efecto que tuvo el interés por la astronomía. Artistas como Marcos Irizarry, Domingo García, Rafael Rivera García, Carlos Irizarry y Domingo López regresan al círculo como referente abstracto y de este proponen el nacimiento de un objeto estructural.

En las ilustraciones 41 y 42, se muestra un círculo enmarcado en un cuadro; en el primero aparece una estructura de la esfera a la que el autor titula *Objeto de esfera* (1963). En otras versiones aparece el título *Objeto en esfera* (1963). En cualquier caso la abstracción se asocia a un objeto concreto en el espacio contenido por un cuadro; cabe señalar que esta obra no es de la vertiente matérica, pero nos sirve para establecer un vínculo transicional entre la bidimensión abstracta del “hard edge”, “op art” y el minimalismo en la obra de Rivera García a la pintura abstracta de tipo matérico. Esta obra fue expuesta como parte de la exposición *Puerto Rico: La nueva vida* (1966) de la Colección de Housing Investment Corporation. (“Puerto Rico: La nueva vida,” 1966). En el segundo ejemplo que presentamos, Irizarry juega con los planos visuales luego de formar desde un punto central múltiples círculos concéntricos. En la obra se percibe la construcción de una estructura geométrica cuyas líneas verticales y horizontales atraviesan los círculos con un entramado reticular que provocan la ilusión de distanciamiento. El diseño refleja el intento del artista de emplear el efecto del trampantojo de la tridimensionalidad por medio de la sobreposición de las líneas.

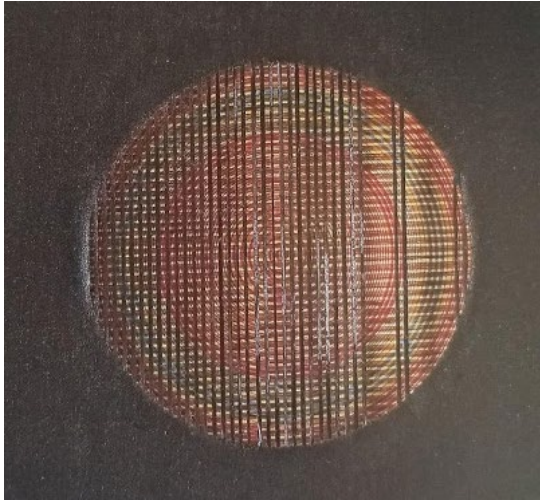


Ilustración 42: Carlos Irizarry, *Ilusión*, 1966, CPICP



Ilustración 42: Domingo García, *Objeto de esfera*, 1963, CPICP

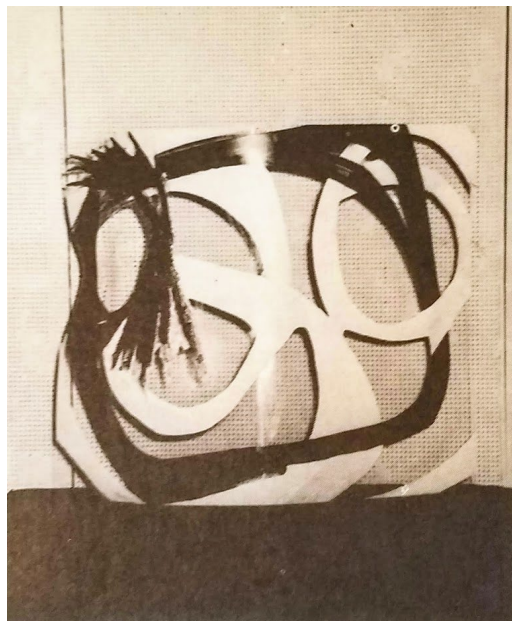


Ilustración 42: Noemí Ruiz, *Estructura*, 1967

A este grupo de artistas que hemos mencionado se incorporó la artista Noemí Ruiz; egresada del Instituto Politécnico del pueblo de San Germán, Ruiz realizó una maestría en Nueva York y estudió en la Universidad Central de Madrid para luego abrir el camino hacia la pintura abstracta de tipo matérico con la incorporación del acrílico como soporte (“Exposición de Noemí Ruiz,” 1968). El efecto transparente del “plexiglás” permite apreciar

las formas curvilíneas blancas y negras que se entrelazan en el espacio. Precisamente el espacio se percibe curvo con un pronunciamiento volumétrico convexo.

De modo distinto y casi al unísono Noemí Ruiz, Domingo López y Luis Hernández Cruz presentan propuestas que llevan la pintura abstracta hacia la tridimensionalidad. La obra de Ruiz es el precedente principal de nuestro primer caso de estudio, la artista Ivelisse Jiménez. Especialmente, veremos el aspecto del material transparente y la forma en la que Ruiz desafía la gravedad junto a los espacios intersticiales que integran las formas positivas con el espacio negativo. Así se percibe la obra titulada *Estructura* (1967) en la que, siguiendo nuestra línea de argumentación, hay una búsqueda de este grupo de artistas de mostrar una estructura de la abstracción de la cual derivar iteraciones y de ellas construir un lenguaje propio. La propiedad maleable del acrílico lo hacen propicio para la manipulación como soporte de la pintura y de acuerdo con su grosor es posible la formación de relieves volumétricos.

Luis Hernández Cruz por su parte utilizó la fibra de vidrio para hacer módulos con relieves. El artista exploró las posibilidades del material en la creación de iteraciones por la capacidad del material para moldearse a las formas. Notemos que las abstracciones van adquiriendo temáticas propias del material, el diseño, los procesos, o alusiones a estructuras. En la obra titulada *Composición pirámides II* 1968 el artista repite seis módulos con cinco relieves piramidales donde se repiten dos formas diferenciadas por el contraste de color. El tercer módulo de la primera línea es igual que el segundo módulo de la tercera línea y el primer módulo de la primera línea es igual que el tercer módulo de la segunda línea y finalmente el segundo módulo de la primera línea es igual que el primer módulo de la tercera línea. El color rojo que funciona como un acento de la gama empleada en complementario dividido y la integración de los módulos blancos en su totalidad y los acentos del mismo color rojo, blanco, negro como acentos entre los demás relieves piramidales. Esta obra es un

ejemplo de la pintura abstracta de tipo matérico ordenada en un diseño geométrico con volumetrías.

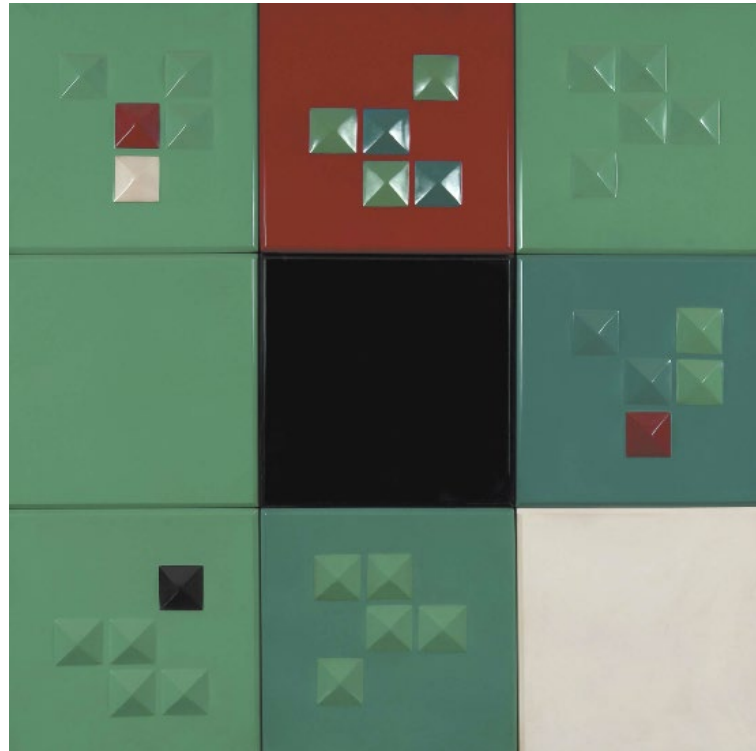


Ilustración 43: Luis Hernández Cruz, *Composición pirámides II*, 1968

Finalmente, Domingo López en su obra titulada *Proyecto Ontario II* (1968), propone una abstracción octagonal en la que integra un triángulo formado por la división del octágono y este a su vez en la mitad. En las tres esquinas del triángulo el pintor traza unas líneas a modo de sombras que parten desde el centro de los catetos y esto provoca una ilusión de profundidad que se acentúa por el color azul. Tal parece que en la pintura existe una apertura y la forma octagonal sugiere a través del triángulo, la cuarta dimensión y nos remite al espacio-tiempo. Por lo tanto, con estas obras abstractas los artistas Hernández Cruz y López se distancian de sus pares mediante la integración de formas que aluden a la matemática de los sólidos platónicos integrados en los objetos bidimensionales. Esto lleva a pensar que las obras remiten al mundo de las ideas donde la existencia a priori representada en la disciplina

matemática converge con la abstracción que busca su ubicación como un objeto físico en el espacio-tiempo.

A través de los distintos grupos que se formaron en esta década y que mencionamos al principio de nuestras argumentaciones se sumaron exposiciones como: Exposición de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, de la cual Hernández Cruz era profesor, (“Primera exposición de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña” 1970) la exposición Borinquen 12 en la que participaron los artistas abstractos de tipo matérico Lope Max Díaz y Rafael Colón Morales; a esta última Hyatt Mayor le llamó, “*El nuevo movimiento artístico de Puerto Rico*” (Hyatt, 1959). Además, el pintor y profesor Domingo García estuvo a cargo de la Exposición de 12 pintores jóvenes en la Galería Campeche del Viejo San Juan, entre los cuales el más destacado lo es Rafael Rivera Rosa, principalmente por su obra de estilo expresionista (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965).



Ilustración 44: Domingo López., *Proyecto Ontario II*, 1968 CPICP

En esta década las experimentaciones con los materiales extra pictóricos proliferaron. La abstracción busca posicionarse dentro del imaginario del observador por sus propios méritos; para que el espectador no tenga que recurrir al recuerdo de la imagen figurativa.

Artistas como José Ferrer profundizaron en el análisis de los materiales y su función estética con el propósito de reificar la presencia matérica. En un artículo de su autoría publicado en la *Revista de arte / the art review* del Recinto de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico el escultor y pintor se expresa en relación con la emancipación del material en los siguientes términos:

La emancipación de los materiales de las ideas preconcebidas, asignadas a estos en función de un estéril funcionalismo (una acción restrictiva cultivada socialmente) se encuentra en marcha. (Ferrer, 1969)(traducción propia)

El artista alude a la idea en la arquitectura acuñada por Sullivan donde indica que “la forma sigue una función”. En el tema de las artes visuales el funcionalismo pretende asignar roles a determinados estilos artísticos como ocurrió con el debate entre un grupo de artistas figurativos y abstractos. Como hemos argumentado el debate estribó en que un grupo quiso imponer la figuración como el arte visual capaz de defender la identidad cultural puertorriqueña en rechazo a la abstracción.

Retomando la línea de pensamiento sobre los escollos que los creadores abstractos tuvieron que superar, el arte internacional no fue diferente. Por ejemplo, en la misma revista *Revista de arte / the art review* se publicó un ensayo del crítico del arte Ángel Crespo titulado, *El pensamiento y la obra de Lucio Fontana* que se había publicado previamente en la revista *Forma Nueva* en Madrid para el año 1967. En el análisis que esboza Crespo expresa la necesidad de conexión de la obra con el público en los siguientes términos:

Fontana en su verdadero contexto [...] un artista genial si se quiere, cuya obra, sin embargo, no es susceptible de hacer secuaces. Solo que, si esto fuese así, habría que dudar del verdadero valor intrínseco del pensamiento de Fontana y de la estilística derivada, dado que, en una época eminentemente socializada, el artista que no logra

conectarse con su propia sociedad es un artista fracasado o cuanto menos intempestivo. (Crespo, 1967, p.10)

Contrario a lo que se podría esperar, la abstracción matérica de Fontana no fue impedimento para “conectarse” con su propia sociedad, alcanzando su aceptación. El creador del Spacialismo con sus obras matéricas pintadas y perforadas reclama, el logro de integrar dentro del plano visual bidimensional, el espacio. Por lo tanto, el desarrollo del lenguaje abstracto, particularmente el matérico, procura llamar la atención del observador por su propiedad háptica, las formas de cuerpos celestes, el uso de la geometría y la acumulación de materiales, permitiendo una conexión alusiva con el observador.

Cierra la década con grandes aportaciones e intercambio artístico cultural, especialmente en el Recinto Universitario de Mayagüez que comenzaron en 1968 y se extendieron hasta el 1971 según queda documentado en la *Revista de Arte/art review*. Un grupo de artistas puertorriqueños participaron activamente del programa de exposiciones del Recinto, entre estos se destacan: Julio Rosado Del Valle, Luis Hernández Cruz, José Ferrer, Carlos Irizarry y Domingo López, entre otros. Este grupo estuvo expuesto a las corrientes de vanguardia más importantes del mundo gracias a la visión del rector José E. Arrarás y al Prof. Stuart Ramos. Tenemos una idea de la magnitud de los eventos que sin lugar a duda posicionó a Puerto Rico en el mapa de la actividad artística plástica gracias a la exposición *Internacional de dibujo* (1968) que se llevó a cabo en el Recinto. El crítico del arte Ángel Crespo describe el evento con las siguientes palabras:

Todos los movimientos importantes del período que se inicia con la última posguerra estuvieron representados en esta muestra: desde los rebeldes y renovadores del grupo norte europeo Cobra, el Arte Nuclear italiano, el movimiento barcelonés Dau al Set, el grupo madrileño El Paso y el spacialismo italiano, hasta la eclosión y desarrollo del informalismo, con las nuevas caligrafías, el tachismo, la “action painting”, etc. Sin

que faltasen el expresionismo icónico, el “pop art”, las tendencias ópticas, las cibernéticas, el “minimal art”, la crónica de la realidad, el nuevo realismo y el arte povera, además de las tendencias estructurales y otras que todavía se están definiendo. (Crespo, 1969)

En fin, podemos concluir que la pintura abstracta de tipo matérico comenzó su desarrollo con Olga Albizu y Julio Rosado Del Valle entre la década de 1940 y 1950. Luego Luis Hernández Cruz se desarrolló como un artista protagonista en la abstracción -incluida la de tipo matérico- por más de 60 años en Puerto Rico.



Ilustración 45: Lynda Benglis, *Brutt*. 1969. MoMA

Mientras se dieron estos avances en la abstracción en la escena local, en los Estados Unidos la artista Lynda Benglis (1941) tomó de Jackson Pollock la técnica de chorrear la pintura sobre la tela y aplicó directamente el material en el suelo para que se formara sin su intervención un tipo de pintura abstracta matérica expandida. Esta obra es un referente indispensable del que brotarán posteriormente las propuestas en las que se basaron los artistas que investigamos como Rafael Colón Morales, Julio Suárez y Ángel Otero. La obra titulada *Brutt* (1969) de Benglis es la primera pintura de la que tenemos conocimiento, que se vierte sola y forma un tipo de tela o piel como si fuera una alfombra.

Década de 1970: Desarrollo de la abstracción matérica

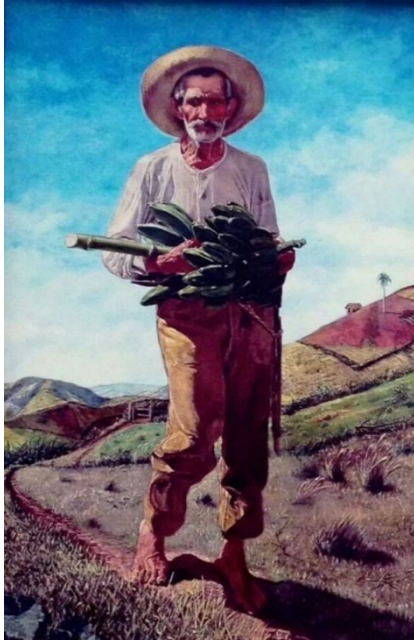


Ilustración 47a: Ramón Frade, *El pan nuestro*, 1905. CPICP



Ilustración 46b: Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño*, 1975. CMAPR

Para la década de 1970 Puerto Rico atravesó un proceso de industrialización que influyó en el desarrollo de las artes y según la historiadora María del Pilar González Lamela, “las propuestas históricas estuvieron inscritas a partir de la aprehensión de la revolución social y cultural cubana” (González Lamela, 2012, Xxviii). En esta época los procesos de transculturación se hicieron cada vez más evidentes. En Cuba a partir del 1959, cuando Fidel Castro asume el poder, comienza un proceso de transculturación provocado por la salida masiva de los cubanos. El antropólogo Fernando Ortiz ideó los términos “aculturación” y “transculturación” para describir lo que en otra medida se venía dando en Puerto Rico. Ortiz amplía el concepto diciendo “Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género” (Ortiz, 1999).

En Puerto Rico, este proceso continúa de forma paulatina, la imagen del artista Carlos Irizarry expresa elocuentemente la pérdida de la identidad puertorriqueña al mostrarse una reinterpretación del símbolo identitario cultural más arraigado en la psiquis puertorriqueña, el

jíbaro campesino retratado con un racimo de plátanos en su obra titulada *La transculturación del puertorriqueño* (1975). El jíbaro parece caminar hacia nosotros encontrándose consigo mismo en el futuro. Se aprecia en la imagen el cielo grisáceo que presagia la muerte de la identidad puertorriqueña colgada en un tendedero. La imagen totalmente desfigurada la atraviesa en la cavidad torácica cientos de clavos y el cuerpo aparece sin pies ni manos. Los que observamos la pieza quedamos confrontados, fenomenológicamente experimentamos la acumulación de temporalidades que deriva en un presagio de nuestra identidad cultural cada vez que estamos frente a la obra. Sobre estos procesos de transculturación Ortiz revela lo siguiente:

Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin, de síntesis de transculturación [...] En un día se pasaron en Cuba varias edades; se diría que miles de “años-cultura”.(Ortiz, 1999, pp.2-3)

A través de las artes se manifiestan estos procesos de forma natural; los artistas intercambian y experimentan de acuerdo con sus intereses en total libertad. Para lidiar con estos procesos el antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini propone el concepto de culturas híbridas y argumenta que “todas las culturas son de frontera”, es decir: están en continuo intercambio. Canclini también propone que “todas las artes se desarrollan en relación con otras artes”, lo que supone una integración sin confrontaciones donde prima el intercambio cultural puesto que “todo migra, artesanías, películas, canciones” (García, 1989, p.16).

Según establece la historiadora del arte Ana Riutort, Estados Unidos determinó con el “american ways of art” la agenda en la producción del arte de los demás países latinoamericanos que no podían seguir el paso por la carencia de recursos que reaccionó a una dinámica mercantilista del arte. Riutort describe este proceso en los siguientes términos:

Las bases norteamericanas artísticas en nuestro continente se ubican, lógicamente, en aquellos países cuya historia cultural es muy débil o discontinua, por una parte, y, por otra, cuyas invenciones inmigratorias fueron más densas y originaron una mayor anarquía étnica. (Riutort, 1994)

Esta se refiere a los países como Argentina, Uruguay y Venezuela, naciones abiertas y para la historiadora, con exiguas reservas de tradición. Por ello, critica que los representantes de Venezuela sean ópticos, abstractos y geométricos. En este sentido coincide por un lado con las ideas de reafirmación nacional del arte figurativo y, por otro lado, sigue el discurso asimilista o debilidad en la cultura -que a este punto de nuestra tesis podemos catalogar de erróneo- como responsable del afán de la abstracción. Como hemos venido argumentando, la abstracción de tipo matérico no es tan solo una respuesta a las corrientes del arte internacional se fundamenta en una respuesta agorafóbica de las condiciones de vida en la colonia.

Abstracción volumétrica: Zilia Sánchez

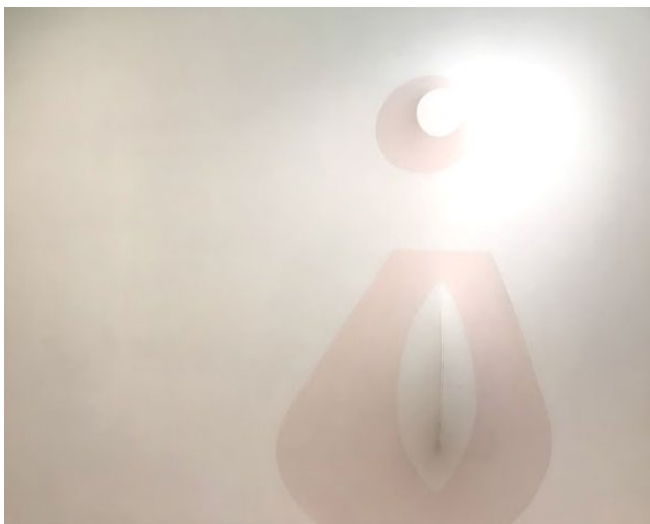


Ilustración 49a: Zilia Sánchez, *Nacimiento de eros*, 1971



Ilustración 49b: Enrico Castellani, *Superficie angolare 6*, 1961

Las artes manifiestan las tendencias de transculturación con mayor celeridad que el pueblo en general. De este proceso migratorio llaga a nuestra isla en 1971, la artista cubana Zilia Sánchez quien es exponente de la pintura abstracta de tipo matérico volumétrico. Sánchez estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro en 1957 y en el Instituto Central de Conservación y Restauración de Madrid del 1966 al 68 (Museo de Arte de Puerto Rico, 2021). Radicada en la isla desarrolló un tipo de pintura abstracta volumétrica muy peculiar que consistió en la utilización de una estructura de soporte con protuberancias para luego tensar la tela sobre el mismo. En otras palabras, el bastidor de la pintura se proyecta hacia fuera de la pared empujando el lienzo.

Una estrategia compositiva muy similar había sido desarrollada por el artista Enrico Castellani del Movimiento Zero (1930 – 2017) en Italia. Castellani con la ayuda de su mentor Lucio Fontana fundó la Galería Azimuth y una revista del mismo nombre. Las obras de formaron parte de la exhibición *The responsive eye* (en 1965) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Es de conocimiento general entre los estudiosos de este periodo del arte que este movimiento concordaba con el minimalismo y la tendencia del Arte Povera en la utilización de materiales comunes. Evidentemente Sánchez estuvo expuesta a la obra de Castellani y adoptó su técnica. Sin embargo, la obra de Sánchez tomó un giro personal en la concepción temática y la sugestión de las formas parecidas al cuerpo femenino. Aunque se puede defender el que sus piezas siguen siendo pinturas, el elemento fundamental en su obra es el volumen que nos remite a la piel expuesta, a la luz y la sombra en la superficie convexa. En este sentido parece que los cuerpos quedan atrapados en la “dimensión cuadro” que les impide manifestar su realidad corpórea; las formas no se pueden liberar del marco, ejercen fuerza para moldear la superficie interior pero no lo suficiente como para develar su naturaleza. En este tipo de abstracción la ubicación de la luz produce sombras que acentúan los espacios negativos y positivos. Dichas sombras nos remiten al paso del tiempo, elemento

que surge de la propia volumetría que permite ubicar el material en el espacio-tiempo. En este sentido problematiza al igual que Noemi Ruiz y Luis Hernández Cruz, lo que es o no una pintura. De este tipo de expresión artística se va afirmando el siguiente planteamiento: aun la agorafobia responsable del afán de la abstracción puede responder en oposición a la figuración al extremo de regresar a la imagen objetiva al invadir la tridimensionalidad.

Barrografías: Julio Suárez

En la década del 1970 se consolidó la abstracción en Puerto Rico como una gran variedad de estilos que los artistas exploran con libertad. Incrementaron las experimentaciones que dieron lugar a llamar las creaciones como: esculpto-pinturas, dibujos escultóricos, barro-grafías y picto-esculturas, entre otros términos que describían el carácter colindante entre técnicas y medios. Relata el artista Luis Hernández Cruz que en este tiempo hubo dos exposiciones que abrieron las puertas internacionales al arte que se producía en el país. La primera se debió a que el comisario de exposiciones de España, Luis González Robles decidió incluir a Hernández Cruz en la exposición *Arte de América y España*. La segunda, tanto Hernández Cruz como Marcos Irizarry obtuvieron premios en 1970 y 1972, en las ediciones respectivas de la Bienal de Grabado latinoamericano y del Caribe de San Juan auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Sobre el efecto que tuvieron estas premiaciones Hernández Cruz es categórico al expresar que “A partir de esos galardones fuimos invitados a las bienales de grabado y de pintura del mundo”(Hernández Cruz, 2014).

Cuando la abstracción comenzó a ganar aceptación otros artistas la escogen como su estilo preferente, pero escapan a nuestro objeto de estudio por quedar al margen del tipo matérico. Aunque algunos hicieron en algún momento experimentaciones matéricas, se mantuvieron dentro del lirismo abstracto, el tachismo, la abstracción geométrica, el Op art: Entre estos artistas cabe mencionar a Noemi Ruiz, Rafael Rivera Rosa, Jaime Romano, Oscar Mestey, Julio Acuña, Wilfredo Chiesa, Ángel Nevárez, José Bonilla, Antonio Navia,

Carmelo Sobrino, Edwin Maurás, Carmelo Fontañez, Pablo Rubio, entre otros. Rubio se conoce principalmente como escultor abstracto y su obra se extiende a otras disciplinas como la pintura y el dibujo. El cuerpo de trabajos de estos artistas adelantó el desarrollo de la abstracción en Puerto Rico y, sin duda alguna, les mereció un sitio en la historia de nuestro arte.

Grupo Frente

Uno de los esfuerzos mayores fue la creación del Grupo Frente en 1977 para organizar la actividad creativa abstracta y defender la postura de la abstracción ante las visiones que proponían una función del arte dedicado a la construcción de identidades patrias. El grupo quedó constituido bajo el liderazgo de Luis Hernández Cruz por: Paul Camacho, Antonio Navia y Lope Max Díaz. Estos se unieron con el propósito de que el arte sirviera como un “movimiento de renovación social”(Hernández Cruz, 2014). El pintor Luis Hernández Cruz detalla la recepción de la abstracción entre los artistas en la década de 1970 en los siguientes términos:

Alrededor del cincuenta por ciento, es decir, la mitad, de los artistas profesionales del país, unos cuarenta y ocho artistas, para ser exactos, se expresan dentro de los diversos estilos abstractos de la pintura, de la escultura y del grabado, lo cual representa un esfuerzo enorme si consideramos la falta de galerías apropiadas el escaso número de coleccionistas e interesados en el arte moderno del país, es notable que el arte contemporáneo haya calado tan hondo en las jóvenes generaciones, el punto que este ya es parte integrante e indispensable de nuestra cultura.” (Hernández Cruz, 2014, p. 67)

Notemos cómo para el artista, la abstracción ha calado en la psiquis colectiva y adjudica la aceptación del estilo abstracto como medio de expresión reconocido por el pueblo. Sin lugar a dudas la abstracción es parte legítima de nuestra expresión artística, y aunque de

reconocimiento tardío, seguirá encontrando trabas en el camino. Cabe mencionar que el Grupo Frente puertorriqueño fundado en 1977, toma el mismo nombre del Grupo Frente de arte neoconcreto de Brasil (1955-1957) y de la que formaron parte bajo el liderazgo de Ivan Serpa, Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Garvão, entre otros. Es evidente la intención de los artistas puertorriqueños en relacionarse e integrarse a las dinámicas del arte en América del Sur. En donde también el arte abstracto encontró dificultades, y de ahí la defensa de Marta Traba.

De la generación del 1970 tomaremos como referentes en la pintura abstracta de tipo matérico a Julio Suárez, Lope Max Díaz, Elí Barreto y Luis Hernández Cruz. Hernández, por su prolifera trayectoria, continuaremos revisitando sus obras y aportaciones históricas como un referente imprescindible en el desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico.



Ilustración 50: Julio Suárez, *Barrografías*, 1976. CMAPR

Las *Barrografías* (1976) del artista y arquitecto Julio Suárez son un ejemplo de pintura abstracta de tipo matérico que surge de la experimentación con los materiales. Suárez, reconocido ceramista y escultor, explora en sus obras temas antropológicos. Relata el historiador Daniel Expósito cómo Suárez descubrió el proceso que le llevó a realizar las barrografías en la siguiente manera:

...el hallazgo ocasionado en su estudio al levantar una página de periódico situada sobre la plancha de barro le posibilitaba trabajar sucesivas impresiones de una manera rápida, intuitiva, cuyos resultados siempre diferían debido a la fragilidad de la matriz, la cual sufriría modificaciones de una obra a otra. (Expósito Sánchez, 2015)

El proceso de impresión o estampación que incorpora Suárez es parecido a la técnica del monotipo; sin embargo, utiliza papel sobre una matriz húmeda de barro que absorbe en mayor o menor grado el pigmento natural. Cuando el artista desprende el material de la inusual matriz de barro húmedo se pueden crear perforaciones como las que se aprecian en la ilustración 49. Los bordes también pueden adquirir la forma de la matriz. Las pinturas se convierten en esculturas planas, estas brindan la oportunidad de observar la parte frontal la posterior y los bordes al presentarse colgando como una instalación. La historiadora del arte Ana Riutort explica que Suárez “Trabaja una técnica de escultura-pintura, que denomina “Proyecto para escultura” (Riutort, 1994), concepto que toma de Pérez Lizano el nombre que se le dio a este tipo de trabajos. Notemos el intercambio entre medios, escultura-pintura, que funcionará también como pintura-escultura, o como pintura si privamos al espectador de una de sus caras. A diferencia de la pintura que desarrolla Rafael Colón Morales, como si fueran pellejos en los que la pintura es su propio soporte, las barrografías dependen del papel para adherirse. Además, el papel manifiesta la imagen de la transferencia donde está involucrado el tiempo de exposición del barro con el soporte y la intuición del artista para detener o continuar el proceso.

A raíz de la exposición que tuvo Suárez en la Galería Condado (1977) Daniel Expósito describe la transición hacia la tridimensionalidad de las pinturas de papel y barro de Suárez en los siguientes términos:

... se puede notar un desarrollo o más bien un cambio de actitud hacia el material. [...]

Con el fin de objetivar las barrografías, de acercarlas más a la cerámica y apartarlas

del concepto grabado, las convirtió en construcciones tridimensionales. Esto lo logra imprimiendo el papel por ambos lados con barro y doblándolo hasta darle tridimensionalidad. Objetos tridimensionales de papel y barro. (Expósito Sánchez, 2015, p. 521)

Entre las décadas del 1975 y 1985 cuando aparecen las *Barrografías* había transcurrido al menos veinte años de producción de arte abstracto en la isla. Los discursos políticos que incidían en la reproducción de imágenes identitarias de la cultura habían sido superados por artistas como: Julio Rosado Del Valle, Luis Hernández Cruz, Noemí Ruiz, Olga Albizu, entre otros. Así que podemos señalar que la renovación primera ocurrió entre las décadas del 1950 y 1960 cuando la pintura abstracta se desarrolló para luego dar paso a una segunda renovación de la cuál Jaime Suárez es una de las figuras centrales.



Ilustración 51: Lucio Fontana, *Concepto espacial: El final de Dios*, 1963

Ese espíritu renovador se había manifestado en otros países como el arte informal español, el spacialismo y el expresionismo abstracto estadounidense (estos últimos de forma coincidental en 1946). En Latinoamérica también se producen pronunciamientos vanguardistas como: el Universalismo constructivo de Joaquín Torres García (Uruguay),

quien entendía que el arte “universal” implicaba una “tabula rasa”, es decir borrar todo lo existente para acudir al pasado y encontrar lo verdaderamente esencial en el arte (Benítez & Olea, 2004). El cinetismo con Carlos Cruz Diez, Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto (Venezuela) serán los máximos exponentes. Helio Oiticica (Brasil) crea esculturas a base de paneles de color plásticos colgados parecidos a los que más tarde usaría Ivelisse Jiménez; también en el '71 David Alfaro Siqueiros lleva el muralismo mexicano a una de sus manifestaciones más abstractas en el Polyforum. Estos movimientos presentaron propuestas reformadoras en respuesta a los sistemas socio culturales y políticos que intentaba reconfigurarse luego de la Segunda Guerra Mundial y en pleno conflicto bélico en Korea y luego en Vietnam. Lo mismo ocurrió de forma similar en Puerto Rico, por ello, lo que aparece como novedad en el arte, no lo es a nivel internacional, como hemos argumentado anteriormente. Las técnicas y materiales fueron modificados por los artistas que iban experimentando al recibir la influencia de sus pares de otras latitudes.

La propuesta del manifiesto *Spacialismo* de Lucio Fontana propone que la obra ha alcanzado la tridimensionalidad de la materia y la cuarta dimensión del espacio. La obra se presenta como un objeto abstracto que intenta establecer un vínculo entre las propiedades matéricas de la cerámica y la representación del espacio real. Fontana compone sus trabajos matéricos haciendo orificios, dando lugar a la aparición del espacio en términos físicos. Su propuesta cuestiona, además el discurso filológico de la creación. En este sentido trata de establecer una explicación sobre la existencia de la realidad sin la intervención de Dios, como indica el título de la obra *Concepto espacial: El final de Dios. 1963*. Así mismo, estas propuestas hacen eco en la práctica artística del puertorriqueño. El concepto espacial y matérico que venía realizando Fontana desde la década del 1940, se ve manifiesto en alguna medida en las *Barrografías* de Julio Suárez de la década de 1970.

El tema de la identidad cultural es recurrente en Puerto Rico, debido en gran parte a la indefinición del “status” político de la isla y nuestra condición colonial. En la década del 1970 ya la abstracción se había desarrollado a plenitud en la Isla y las imágenes identitarias de la cultura puertorriqueña habían agotado sus significados. De modo que las nuevas manifestaciones, como las *Barrografías* de Suárez se verán en el contexto renovador de la cultura, porque parten de una búsqueda identitaria más ontológica a través de la abstracción. Incluso el barro alude a la concepción filológica de la creación de Adam por estar creado a base de barro. El historiador español Daniel Expósito citando a Samuel B. Cherson, para explicar la necesidad de la transformación del arte que ocurrió con los trabajos de Jaime Suárez indica lo siguiente:

La preocupación nacionalista, cuando emerge en nuestro arte actual, se orienta más hacia la búsqueda de las esencias y raíces de nuestra cultura, en nuestros antecedentes indígenas e hispanos, en nuestra(s) tradiciones, en la ecología que nos rodea, en la luz y el color que nos ilumina, que hacia lo inmediato y apremiante. Lejos de buscar la solución de la problemática social presente ... el reto crucial para el arte puertorriqueño [...] consiste en la búsqueda de una identidad plástica, ya sea a través de la expresión de las verdaderas esencias nacionales, sin caer en academismos retrógrados ni folklore barato, ya sea a través de la inteligente absorción y transformación local de las corrientes que animan el arte internacional. (Cherson Samuel, 1979)

Notemos que aun esa “transformación local” del arte en Puerto Rico, según Cherson, debía estar dirigida a la construcción una “identidad plástica”. Así ha ocurrido en la isla, los artistas han transformado sus propuestas en diálogo con las influencias adoptadas del arte internacional, tratando de resignificar su práctica. En el caso de Otero esa transformación es

constante, y sus abstracciones matéricas se nutren del reciclaje de las imágenes. No cabe duda de la influencia directa que recibe su trabajo de Julio Suárez, Rafael Colón Morales, Lucio Fontana, El Anatsui, entre otros. Así lo atestiguan las ilustraciones provistas por el artista (103,104, 108) donde muestra el parecido temático y matérico con las obras; *Concepto espacial* (1963), *Barrografías* (1976), *Wrinkle of earth skin* (2007), entre otros.

Pinturas totémicas: Elí Barreto

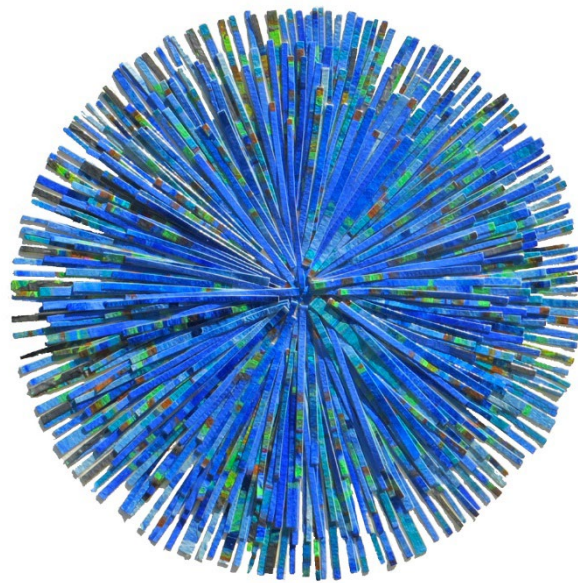


Ilustración 52: Elí Barreto. *Pinturas totémicas*. 2016

El artista Elí Barreto, graduado de pintura de la Universidad de Puerto Rico, representa en sus trabajos abstractos símbolos asociados con sus creencias religiosas. Sus obras se basan en diferentes círculos de colores que para el artista simbolizan el fuego, el mar, río, el cielo, aire, etc. Sólo él o una persona que conozca sus creencias podría comprender esas asociaciones. Lo que nos lleva a identificar otra vía de conexión de la abstracción por medio de la práctica de las creencias místicas. La obra que apreciamos en la ilustración 50 se compone de pequeñas franjas de un centímetro aproximado de ancho que parte desde el centro del círculo. Barreto sobrepone los pedazos intercalando las franjas que van formando un cono en el centro de la obra. Cuando el artista mueve las partes exteriores

de las franjas se crean espacios que le generan al espectador una sensación de movimiento cuando se mueve frente de la pieza. Lo que convierte esta obra en pintura abstracta matérica es la superposición de las franjas; lo cual provoca que la luz entre en acción y que las sombras acentúen su volumetría. En un simple ejercicio de diseño se logra una armonía rítmica por los múltiples recortes repetitivos que le imparten un efecto cinético como en las obras del artista venezolano Jesús Rafael Soto (1923 – 2005). Precisamente el estilo del Op art y el cinetismo, central a la obra de Soto es lo que Barreto aplica a sus “pinturas totémicas”. El espacio que ocupa la pintura de Barreto aparece meticulosamente ordenado y balanceado a partir del centro de la pintura; en su obra vemos un aspecto muy íntimo, ya que para el artista la obra abstracta representa sus convicciones. En cierta forma la imagen abstracta se podría comparar con las imágenes religiosas que se convierten en símbolos votivos para quienes siguen esas convicciones.

Penetración: Lope Max Díaz

El marco del cuadro es lo que separa la realidad de la ficción (Victor I. Stoichita, 2000).

El artista Lope Max Díaz (1943) utiliza los materiales para crear diseños geométricos pintados meticulosamente con una gama de colores complementarios directos. El soporte en la obra *Penetración* (1978) aparece intervenido, atravesado, impactado por otro cuerpo. Pero “penetración” como indica el título, en realidad se trata del soporte invadido y plegado en perfecto orden; acción planificada y controlada en detalle. En esta pieza la pintura bidimensional se transforma en una tridimensional debido a que en la superficie plana actúan otras fuerzas que chocan con el concepto tradicional del “cuadro”; esto provoca que la vista se dirija hacia la fisicidad de este como producto del pliegue de la tela. El cuadro, aunque plano, tiene elementos tridimensionales que el artista resalta al intervenirlo con un elemento extra-pictórico. El artista cuestiona la tradición del medio, los materiales, y el uso que se les

ha dado. Su obra presagia los pliegues, las estratificaciones que ceden a las fuerzas externas que doblegan el material generando volumetrías y densidad. La obra presenta una controversia sobre el uso del marco. El marco se asocia a las obras tradicionales que responden a las ideas de separación, de aislamiento del cuadro con el marco como unidad diferenciada. Además de fungir como adorno o realce del cuadro, la obra de arte se cierra a sí misma del vínculo con el entorno. En este sentido Lope Max Díaz propone una apertura entre el cuadro y la realidad (ficción / realidad). Notemos que es a través de otro cuadro sin marco que se produce la apertura, una ficción que elimina el marco que encierra otra ficción.

Un detalle importante es que el pedazo de marco recortado parece haber comprimido el lienzo contra sí mismo. El marco es artefacto diseñado para dividir la pintura del muro, creando unos límites visuales claros. Al ver la obra entendemos que el espacio penetrado por el pedazo de marco estaba ocupado por la pintura que se ha plegado. De modo que a esos límites -dispuestos por los cánones que indican lo que debe estar contenido dentro del marco y sus criterios estéticos- en esta ocasión está invadido por otro cuadro sin enmarcar. A esta lectura se suma la selección de colores. La mayor parte del cuadro queda dentro del rojo y del marco, solo una pequeña área del verde logra irrumpir desde afuera. La libertad de expresión es un juego a medias que depende de las estructuras establecidas.

No se equivoca la historiadora del arte Ana Riutort al describir el espíritu creativo de Lope Max Díaz como, “Buscador de nuevos medios de expresión” (Riutort, 1994). Esos medios de expresión a través de la abstracción muestran su espíritu inquieto ante lo establecido, le incomoda lo estático, y encontró en la transformación de la materia su predilección abstracta.

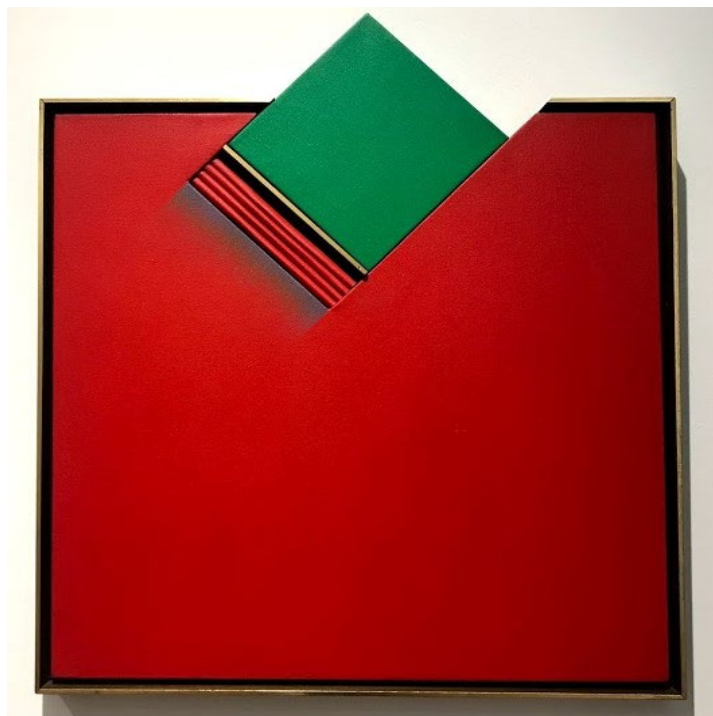


Ilustración 53: Lope Max Díaz, *Penetración*, 1978

Arpillera: Isabel Vázquez

La pintora, grabadora, ceramista, instaladora y educadora ponceña Isabel Vázquez se graduó de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1971; luego se trasladó a la Universidad Complutense de Madrid para estudiar gracias a una beca. Al siguiente año obtuvo otra beca, esta vez del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Entramos en el detalle biográfico para fijar el contexto de la obra *Composición desgarrada* (1971), así como *Tenuis Mundo* (1971) (Pequeño mundo) en las que la artista utilizó la arpillera o tela de saco. Durante ese periodo inicial de su carrera trabajó una serie de pinturas abstractas de tipo matérico que nos remiten al Informalismo español. A este tipo de obras el crítico francés Michel Tapié las denominó como “arte otro” en 1952 (Ana María Guasch, 2008, pp. 80-96).



Ilustración 54: Manuel Millares, *Núm. 2* .1957. Museo de Arte Abstracto Cuenca

Como hemos establecido, ya en la década de 1970 la manifestación libre del uso de los materiales se fue dando de forma paulatina y ordenada en Puerto Rico. También hemos argumentado que la pintura matérica surge en la isla con la artista Olga Albizu a fines de la década de 1940; pues bien, lo cierto es que su trabajo se puede ubicar dentro de las tendencias informales por el aspecto de abstracción tipo tachista matérica y por el impasto marcado. En cambio, la obra de Vásquez refleja un eco tardío del uso del material que ya venía utilizando Manuel Millares (1921 – 2004) desde la década de 1950.

La obra titulada *Número 2* (1957) de Millares expresa los valores del arte de posguerra que primó el material, el gesto espontáneo, y los materiales comunes como un signo azaroso en búsqueda de respuestas ante el desasosiego imperante. Como hemos estipulado, Puerto Rico no era la excepción a este desasosiego con las condiciones de vida paupérrimas que perduraron hasta el tercer tercio del siglo XX. Pero en ese momento la lucha

estaba centrada en la afirmación de la identidad cultural y aunque se dieron manifestaciones hacia las expresiones no figurativas, el desarrollo de la abstracción -incluida la de tipo matérico careció de las circunstancias favorables que tuvieron el expresionismo norteamericano o el informalismo español. ¿Qué podía mostrar el arte, sino la desgarradora secuela de los efectos de la guerra? Por esta razón los materiales inusuales utilizados, como la arena, la arpillera y la brea, representan una sociedad empobrecida en búsqueda de nuevas formas que le den estructura a una emergente sociedad con recursos diezmados.

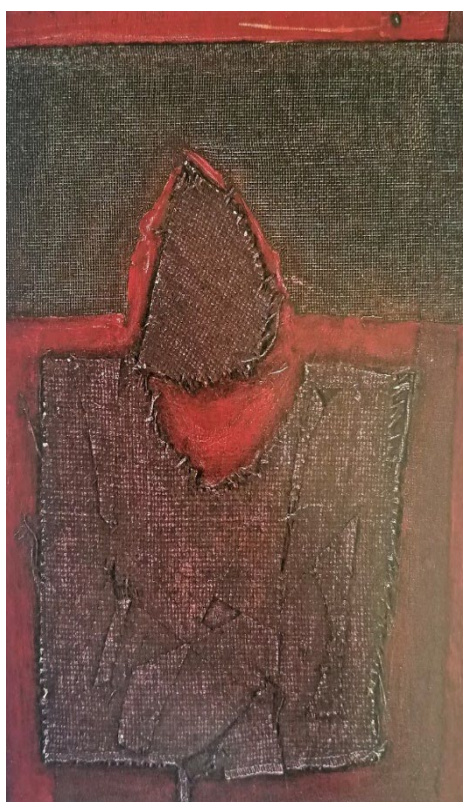


Ilustración 55: Isabel Vázquez, *Composición desgarrada*, 1971. CPICP

Algunos artistas encontraron en la arpillera el mejor material para expresar las condiciones que discutimos anteriormente, un material fuerte y de uso cotidiano para el almacenaje de todo tipo de productos, empaques y vestimentas. Este es el caso de Isabel Vázquez en su obra titulada *Composición desgarrada* (1971) demuestra un diseño abstracto consciente del material y las formas expresivas que pueden aludir a sucesos que causan una

reacción de profunda tristeza. Muy diferente es el caso de Millares cuya obra es el propio soporte desgarrado, cosido, en tensión constante que nos mantiene prendidos de un hilo pues así era la vida en la década del '50: una amenaza constante que necesitaba sostenerse a toda costa mediante parchos. Había que remendar los agujeros a toda costa; había que salvar lo posible para con ello lograr reconstruir el arte y la vida. Por otra parte, la arpillera de Vázquez distanciada de Millares responde a la afinidad que conmueve al verse reflejados en la precariedad de otro tiempo. La puertorriqueña utilizó la arpillera pegada sobre el lienzo y cortó los pedazos para luego disponerlos en una composición fragmentada del material - recortado y no desgarrado por su debilidad, el uso o el deterioro-, al parecer la referencia que hace Vázquez con el uso de este material es al estado de desprendimiento repentino, como capturar un momento específico del suceso.

El hilo hilvanado en arpillera como líneas contiguas y transversales, el desgarrado en hilachas, la aparición de la grieta nos sirve como metáfora que alude a la vida. Tim Ingold en su libro, *Líneas: Historia breve* (2015) habla del hilo como las líneas que se unen en un textil para formar una superficie junto a la aparición de las grietas y cómo éstas se imponen a la línea. (Ingold) Alude a Wasily Kandinsky en su ensayo *Punto y línea sobre el plano* (1926) para referirse a la aparición de las grietas en los siguientes términos:

Mientras que los cortes pueden ser accidentales, como en el caso obvio de una herida en el dedo, las grietas lo suelen ser siempre. Son el resultado de la fractura de superficies frágiles originada por presión, colisión o desgaste. Dado que las fuerzas que generan las grietas son irregulares y transversales a los ejes de ruptura, en vez ser paralelos a éstos, suelen ser líneas generalmente zigzagueantes en vez de curvas. (T. Ingold, 2015, p.94)

En el caso de Vázquez las grietas no aparentan ser accidentales, son provocadas, se forman de pedazos de arpillera pegados en el soporte dejando ver un pedazo que aparece desprendido. A

diferencia de la obra *Número 2* (1957) de Millares, el pedazo aparece sin remendar. La obra de Vásquez depende del soporte para pegar los pedazos desprendidos sin intención alguna de unirlos. Ambas obras dejan ver en la naturaleza abstracta del material los hilos que se utilizaron para fabricar la arpillera hasta formar una superficie. La acción de remendar en Millares o desgarrar en Vásquez manifiestan una composición metafórica del hilo como elemento lineal y simbólico de la vida.

En la línea del tiempo acontece el suceso accidental o provocado, se puede unir o separar develando la ruptura. Entre el hilo como línea matérica y la línea como trazo artístico se debate el origen de la línea en el arte. Tim Ingold destaca lo siguiente,

En un ensayo publicado por primera vez en 1860, el gran historiador del arte y arquitecto Gottfried Semper sostenía que hilar, trenzar y tejer están entre las artes humanas más arcaicas y que de ellas se derivan el resto, incluidas las constructivas y textiles. (Semper, 1989, p. 254)

La materia manipulada para formar hilos sería el origen de la línea y es utilizada como elementos para diseñar y hacer objetos. Según destaca Ingold, el polo opuesto a esta concepción lo establece Alois Riegl,

En su *Problemas de estilo* de 1893, Riegl rechazaba de plano la idea de que la línea artística tuviera su origen en el hilo. Las gentes prehistóricas, sostenían, dibujaban líneas mucho antes de familiarizarse con tejer (Riegl, 1992: 32, fn. 9). Riegl insiste en que la línea surgió en «el curso natural de un proceso esencialmente artístico» y no apoyada en materiales y técnicas. (Ingold, 2015)

Ambas posturas señalan, la línea de la materia o la materia de la línea, como origen de la línea artística y por extensión nos remite a la naturaleza abstracta de los materiales como estructuras lineales. La creación del universo se concibe entre muchas posibilidades, a partir

de un punto de expansión matérica que recorre una superficie tangible o espacio. Señala Ingold,

El mundo en que vivimos está lleno de líneas que son virtualmente imposibles de acomodar a ningún sistema de orden claro. De hecho, está en la misma naturaleza de las líneas el escaparse a toda clasificación que se les pudiera intentar imponer. En cualquiera de ellas siempre quedan flecos por cortar...

(T. Ingold, 2015, p.102)

Década de 1980: Abstracción matérica

Sombra arqueológica: Luis Hernández Cruz



Ilustración 56: Luis Hernández Cruz, *Sombra arqueológica*, 1984. Colección privada

Durante la década de 1980 se revisitan los materiales, la abstracción había alcanzado la madurez de expresión y algunos de los artistas regresaron a la imagen figurativa. Incluso el artista Luis Hernández Cruz quien había sido una pieza clave durante la revisión del arte abstracto de tipo matérico, acude a la imagen incorporando siluetas en sus trabajos. Aunque no abandona del todo la abstracción sus representaciones se manifiestan semi abstractas.

La historiadora del arte María del Pilar González Lamela describe el instinto transformador de algunos de los artistas de este período de la siguiente manera:

Al despuntar los años ochenta y noventa los artistas se cuestionaron los materiales, los estilos, y los soportes como encontramos en las obras de: Rafael Colón Morales, Lope Max Díaz, Rafael Trelles y Carlos Collazo [...]. (Delgado, 2012, p. xxxiv)

González menciona también a Eric Tabales y Susana Herrero por la búsqueda de estos de un lenguaje sin vínculo con los temas de identidad cultural. En esta época Tabales recurre a la semi-abstracción con representaciones de seres provenientes de la mitología griega y Herrero figura quimera dibujante, grabadora y pintora con sus representaciones de cuerpos contorsionados; ambos escapan a nuestro objeto de estudio.

Regresando a nuestros argumentos iniciales, la búsqueda constante de nuevas expresiones se manifiesta de forma más evidente en la obra de Hernández Cruz quien viaja como un explorador incansable que descubre y rebasa las fronteras de su imaginación. Hernández Cruz transforma con su lente abstracto todo tipo de parajes: la costa, la montaña, el bosque, el mar, la atmósfera, el espacio sideral, el espacio subatómico, los cuerpos, las pulsiones eróticas, la tierra, las figuras místicas totémicas, los yacimientos arqueológicos, entre otros. En la obra *Sombra arqueológica X* (1984) el artista recurre al impasto del acrílico y otros materiales fragmentados que pega sobre el lienzo formando áreas parecidas a un yacimiento arqueológico. Es evidente el bajorrelieve y las texturas de color grisáceo donde se entrecruzan el color blanco y la sombra representada por los fragmentos de color negro. Un yacimiento es un lugar donde podemos encontrar rocas, minerales, metales, en fin, materiales de todo tipo; pero la preocupación de Hernández Cruz va dirigida al hallazgo de restos arqueológicos que nos refieren a las osamentas humanas. El soporte donde realiza su obra representa y se convierte en un yacimiento matérico cuyos cuerpos figurativos en estado

de descomposición han perdido su forma reconocible. En la obra tanto los cuerpos físicos como la imagen figurativa se desvanecen, yacen irreconocibles por el paso del tiempo, han cedido a su propia naturaleza abstracta. Solo queda la sombra como cuerpo matérico, una forma negra que es el acento protagónico de la pieza. Así el artista nos presenta un yacimiento arqueológico donde la sombra alude al origen de la pintura en la historia del arte.

Refiriéndose al origen de la pintura, el historiador del arte Victor Ieronim Stoichita (1949 -) señala que -desde la perspectiva de los griegos- que se origina de las sombras humanas y no de observaciones de arte egipcio. A partir de Plinio el Viejo en el libro de *Historia natural* (XXXV,15) el autor expone cómo la pintura se alejada de la realidad a partir de su relación con la sombra en los siguientes términos:

El carácter primitivo de la primera operación de representación, tal y como Plinio lo cuenta, se basa en que el origen de la imagen pictórica no sería el fruto de una observación directa del cuerpo humano y de su representación, sino de fijar la proyección de su sombra. La sombra reduce el volumen de la superficie. Plinio confía, pues, esta primera operación (fundamental) de transposición y reducción a la propia naturaleza. El artista interviene solo en un segundo momento. Representación de una representación (imagen de la sombra), y la primera pintura es sólo una copia de una copia ... (Stoichita, 1999)

En la obra de Hernández Cruz la relación con sombra es literal. Para el artista la sombra adquiere una presencia física, tangible, corpórea; el uso de esta parece desvelar en lo enigmático de la sombra un origen de la pintura, ya no basado en el mito griego de Kora narrado por Plinio, sino en los antepasados que nos descubre la arqueología.

El ejercicio plástico de Hernández Cruz nos invita a profundizar en el pasado como una proyección del futuro. Por lo que la sombra no es ausencia, es presencia del pasado en el presente y de esta emanan las relaciones grises y los blancos (mentira/verdad). En su obra no

hay reconocimiento del cuerpo, no existe una identidad de la “sombra arqueológica”. El yacimiento como representación cavernosa nos remite hasta las sombras que se proyectan en la pared de la limitada razón del ser humano en el Mito de la Caverna de Platón (Platón, 1992). Alegoría en la que el hombre solo ve y escucha sus limitadas opiniones, encadenado por las falsas construcciones a través de sus sentidos y necesitado de subir por la escarpada cueva (abandono de nuestros prejuicios) a la luz de la verdad. Podríamos decir que, en el yacimiento de Hernández Cruz, coexisten las sombras con la luz de la verdad. Sobre el aspecto irreal de la obra de arte José Ortega y Gasset señala, “... es el caso que el objeto artístico solo es artístico en la medida que no es real” (Ortega y Gasset, 1968, p. 51). La representación abstracta se aleja del reconocimiento humano, esto supone un reto mayor para el observador por la dificultad interpretativa. Sin embargo, el rasgo matérico distintivo de este tipo de abstracción tiene la posibilidad de un grado de comprensión mayor por la universalidad que comparten los elementos que constituyen la realidad observable con la obra. La Dra. Mara Negrón en su ensayo titulado *Humano / inhumano o la relación del signo a la representación* (2014) advierte sobre este problema:

La vivencia se pierde en el momento que la experimentamos. De ahí que de cierta forma toda tentativa de retener lo vivido sea estética, es decir, sea la tentativa de darle una forma o un soporte-ya sea lingüístico o pictórico-a algo que no existe. (Negrón, 2014)

Siguiendo esta línea de pensamiento, los objetos abstractos, como todo arte, pretenden sustituir una vivencia, pero como nuevo signo de la anterior experiencia se convierte en un nuevo lugar de otra experiencia. Entonces la nueva experiencia es construida y deja de ser dada a nuestra consciencia como una experiencia de la realidad. Por esta razón, nos aproximamos a la abstracción de tipo matérico como construcciones heterotópicas, espacios otros, en la visión de Michael Foucault que abordaremos en nuestro primer caso de estudio:

Ivelisse Jiménez. Negrón concibe la abstracción como un lugar en el que se desvanece la experiencia en los siguientes términos:

... hay que pensar sobre todo el soporte en el que se vierte la experiencia, que hay que dar cuenta de la relación especular, con el lenguaje, con los materiales y colores no ya como reflejo del mundo aburrido del objeto reconocible sino como el lugar de una desapropiación de la experiencia. El sujeto (cuerpo) se pierde en el acto que lo produce. (Negrón, 2014)

Esa pérdida de conexión que es popular en las artes figurativas es favorecida por el pueblo que ha vivido la experiencia recreada de acontecimientos de todo tipo como espejo de una realidad, aunque alejada, afin con lo humano. Pero esa ventaja que brinda al observador el reconocimiento de la imagen figurativa de los estilos tradicionales choca ante el objeto irreconocible como hemos argumentado.

El escritor y filósofo español, José Ortega y Gasset (1883-1995) en el libro titulado *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1968) se expresó sobre la aceptación de las nuevas vanguardias por el público atrapado en las corrientes de las artes visuales tradicionales en las siguientes palabras:

En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún es antipopular. Una obra cualquiera por el engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (Ortega y Gasset, 1968, p. 47)

Precisamente este debate no se circunscribe en Puerto Rico a lo que hemos abordado sobre favorecer la abstracción o la figuración como algunos piensan superfluamente. Hay raíces como se desprende de Ortega y Gasset, que abonan a nuestros planteamientos sobre el control

que ejerce la idiosincrasia cultural en las preferencias estéticas. Esto sumado a los problemas que advierte Negrón sobre el desalojo de la experiencia en la abstracción, aumenta la dificultad de aceptación por la falta de reconocimiento. Estas posturas son de la corriente que hemos establecido con las perspectivas de Didi-Huberman en cuanto a la imagen cultural que sublima y sintetiza acontecimientos que se marcan en la memoria y el auto goce, descrito por Whilhem Worringer, que produce en el observador al verse reflejado en la obra. Ortega y Gasset coinciden con esta posición y así lo manifiesta en las siguientes palabras:

Pues bien, la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida [...] Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ello cosas humanas, sino solo transparencias artísticas, puras virtualidades. (Ortega y Gasset, 1968, p. 51)

En este sentido la obra abstracta se deshumaniza, no guarda relación directa aparente con el observador.

Estas posturas que hemos descrito son obstáculos en la recepción de la abstracción, que en el caso de Puerto Rico se intentaron atender por el Primer Congreso de Artistas plásticos de Puerto Rico (1984). El artista y líder del grupo Luis Hernández Cruz expresa el ambiente de la época en cuanto a la función de la abstracción en las siguientes palabras:

... conscientes del deber moral que nos guía en la constante crisis en que se debate la personalidad cultural del puertorriqueño. Queremos afirmar esa misma independencia cultural y espiritual que ha definido y es la esencia del arte moderno. Hemos llegado a los más altos niveles de participación internacional alcanzando una posición respetable, para el arte puertorriqueño, sobre todo en la última década, con

representación en las bienales de Sao Pablo, Medellín, Mentón, Madrid, etc.

(Hernández Cruz, 2014, p. 66)

El artista en defensa de la abstracción como vehículo legítimo, plantea el reconocimiento internacional que había alcanzado la abstracción. Por otra parte, Hernández Cruz pone en entredicho aquellos que promulgaron una libertad política basada en postulados de la independencia de Puerto Rico de los Estados Unidos amparados en criterios donde el arte debía ser una herramienta de resistencia. La libertad y la independencia de la abstracción eran símbolos revolucionarios que aspiraron a representar otro mundo diferenciado de los entuertos coloniales. Como hemos visto la abstracción de Hernández Cruz es una propuesta reformadora de la experiencia de vida isleña.

Los pellejos: Rafael Colón Morales

Siguiendo la misma línea de argumentación en la que Luis Hernández Cruz proponía una pintura abstracta de gestación propia, se encuentra el artista Rafael Colón Morales (1941). El pintor puertorriqueño tras estudiar en Estados Unidos y Madrid desarrolló una novel técnica que consiste en mezclar pintura acrílica sobre vidrio que, al secarse, desprende en pedazos la pintura que luego va uniéndolo hasta formar una obra abstracta, que fija de una rejilla de madera colgando la obra como si fueran de tela. Este tipo de técnica se le conoce como “los pellejos de Morales”, por el parecido a la piel humana. Es la primera vez que la capa pictórica sustituye el soporte en el arte puertorriqueño y plantea en su novel propuesta la idea de que la abstracción de la materia y la materia de la abstracción se sostienen mutuamente como un tipo de pintura abstracta matérica. Por otra parte, abre el debate sobre qué tipo de objeto es el que se muestra, abstracción bidimensional o escultura. Esta técnica va a ser utilizada por otros artistas de la vertiente abstracta matérica, en particular ampliaremos este tema en la sección dedicada a nuestro segundo caso de estudio Ángel Otero quien adoptó esta técnica para producir sus propias pieles.



Ilustración 57: Rafael Colón Morales, *Pellejo*, CPICP

José R Oliver, pintor y crítico del arte del pueblo de Arecibo, destaca el aspecto de esta técnica con motivo de la primera exposición organizada de Morales por la Galería del First Federal 1965 titulada *Exposición de Rafael Colón Morales*, en las siguientes expresiones:

Los medios, los procesos y texturas han sido su constante preocupación. Como pintor hecho entró de lleno en el campo de la abstracción figurativa, sin perder de vista la citada exploración en los campos de la técnica. [...] que sin dejar de ser físico está en los lindes de lo metafísico. (Oliver, 1965)

Notemos la aproximación experimental que será una constante de los artistas que cultivaron la pintura abstracta de tipo matérico. Además, a partir de este grupo se toma consciencia del estilo y prolifera el uso del término abstracción como título en las obras. Ese es el caso del propio Morales quien es uno de los primeros en titular *Abstracto* (1964) (en otras

publicaciones titulada *Eco gris*) uno de sus trabajos. El título, lejos de ser una redundancia, reafirma el conocimiento y la preferencia por un tipo de arte que aspira a valores estéticos derivados de su materialidad, de la referencia sugerida de las formas físicas y la imagen de los estados de la materia.

Estas experimentaciones, aunque noveles en Puerto Rico, ya se habían manifestado en otras latitudes, como hemos comentado anteriormente. De igual forma ocurre con el artista español Ignasi Aballí (1958) y su meticulosa investigación a lo largo de su carrera: ordenando, clasificando y explorando las posibilidades de los materiales. En la obra titulada *Oro, bronce, plata y aluminio* (1989) el artista toma los metales como material para crear pinturas abstractas.



Ilustración 58: Ignasi Aballí, *Oro, bronce, plata y aluminio*, 1989

Aballí reúne en esta serie realizada con materiales metálicos cuyos valores se pueden relacionar con todo tipo de productos representativos de la sociedad. La pintura se torna en una presentación del material, en un contexto intercambiable materia/imagen, reconocible fácilmente por el observador debido a los muchos usos que se les ha dado a estos materiales.

El comisario, escritor y crítico del arte Dr. Juan B. Peiró expresa la necesidad de conexiones, alusiones de una obra con el observador en los siguientes términos:

Si no hay un punto de anclaje es imposible que la obra salte al abordaje efectivo del espectador. Los condicionantes vitales, los planteamientos filosóficos y estéticos, la relectura actualizada del pasado, el cuestionamiento crítico del presente. (Peiró, 2008)

Desde esta perspectiva, la obra abstracta de Aballí atraviesa las condiciones de reconocimiento que van llevando al espectador de forma progresiva a través de las relaciones entre: materia- material, imagen-materia, abstracción-matérica, obra-arte; posibilitando la identificación y comprensión del lenguaje plástico. El comisario también destaca cómo el distanciamiento de estos objetos tridimensionales/no representacionales, facilita en cierto modo su comprensión porque permiten mayor libertad interpretativa. Peiró lo explica en las siguientes palabras:

Precisamente esa autonomía real (objetos tridimensionales) es la que permite una amplia libertad de movimiento a la hora de abordar el problema objeto-contexto, sin las limitaciones de la representación, que exige un escenario específico, una distancia adecuada, y un punto de vista único para una óptica visualización. (Peiró, 2008)

Este aspecto representacional es uno de los retos de la abstracción matérica cuando está adscrita a un contexto de acontecimientos, como es el caso del grupo de artistas en esta investigación. En Puerto Rico, un objeto abstracto matérico rara vez puede ser comprendido en sí mismo sin abordar el limitado escenario de su manifestación. Esto se debe a que la pintura abstracta de tipo matérico no se desvincula del todo de la relación antípoda con la figuración en el contexto colonial como hemos argumentado. Tampoco podemos distanciarlo de su relación con el limitado mercado del arte, que es influyente y determinante en la carrera artística como veremos más adelante en el caso de Ángel Otero.

Década de 1990: Carlos Raquel Rivera

De la década de 1990 veremos cómo algunos artistas manifestaron en sus obras un escape de la realidad hacia el espacio no euclidiano. La abstracción encuentra afinidad en la imagen abstracta de fenómenos como las partículas subatómicas, o la fuerza gravitacional de los hoyos negros. Pero antes, nos detendremos brevemente para establecer de forma general un panorama de la condición económica de este período que influyó en la decadencia de las instituciones culturales.

En las décadas de 1980 y 1990 comienza la decadencia del Instituto de Cultura Puertorriqueña en una forma acelerada, provocado en gran medida por el colapso del Proyecto Manos a la Obra que se había impulsado hacia tres décadas por el gobierno del Partido Popular Democrático. En este periodo, la crisis del petróleo ocasionada por el aumento en los costos del crudo los Países Exportadores de Petróleo (OPEP) ocasionó que el símbolo del desarrollo económico de Puerto Rico, la Commonwealth Oil Refining Company (mejor conocida como la CORCO) cerrara sus operaciones (Baralt, 2013, P.102).

El ámbito de la cultura se vio seriamente afectado por las limitaciones de presupuesto, y se reflejó rápidamente en las publicaciones de la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* que ya venía confrontando problemas. Desde el año 1988 hasta el 1995 no se publicó la revista con excepción de los ejemplares #98 y #99 de 1992, este último se publicó con sólo cuatro fotos. Esto no quiere decir que se detuvo la actividad cultural, lo que indicamos tiene que ver con la dejadez y falta de entendimiento del gobierno de Puerto Rico y un sector del pueblo por defender los valores patrimoniales. Hubo un cambio ideológico hacia la facción estadista en 1992 que agravó la situación debido a que el gobernador de turno Dr. Pedro Roselló González, impulsó grandes reformas en los sectores de la salud, infraestructura de carreteras, suministro de agua y el Departamento de Educación a un costo que el pueblo no pudo pagar y que generó una deuda que eventualmente seguiría ascendiendo

hasta llevar al país a la quiebra. A lo anterior se le suma la Guerra del Golfo Pérsico a partir del 1991, que llevó al frente de batalla a 4,300 puertorriqueños y nos mantuvo atónitos frente a las imágenes de la Guerra que llegaron a la sala de nuestros hogares.

Es importante señalar que en 1996 culminó el incentivo federal que había sido legislado por el Congreso de los Estados Unidos enmendando el Código de Rentas Internas para permitir que las empresas estadounidenses pudieran repatriar sus ganancias a sus casas matrices sin pagar impuestos federales. El fin del incentivo fue desarrollar la economía de la isla para evitar la dependencia de fondos federales. Esta disposición duró veinte años y el propio gobierno anexionista pidió su eliminación por considerar el incentivo contrario a los intereses de quienes buscaban la estadidad para la isla. Desde este punto en la historia, Puerto Rico ha caído en crisis económica y actualmente el gobierno está en quiebra bajo la Ley aprobada por el Congreso de los Estados Unidos para la Supervisión, Administración y Estabilidad Económica de Puerto Rico 2016 (PROMESA) por sus siglas en inglés. Esto implica que el gobierno local no decide el presupuesto del gobierno y tiene que regir su actividad por los miembros de la Junta de Supervisión fiscal nombrados por el Congreso estadounidense. La deuda del gobierno que asciende a más de 72 mil millones de dólares fue emitida en bonos con un retorno de inversión inmenso en detrimento del pueblo; aun conociendo la precariedad económica, los gobiernos de turno del Partido Popular democrático y el Partido Nuevo Progresista continuaron destruyendo las finanzas.

Teniendo en cuenta el contexto económico, regresamos a nuestra línea de argumentos. En 1990 se dieron avances en la astronomía y la astrofísica que permitieron llevar al espacio el telescopio Hubble cuyas fotos capturan las profundidades del universo y descubriendo más de 100,000 millones de galaxias cada una de ellas con más de 100,000 millones de estrellas e innumerables planetas y exoplanetas. Como hemos visto anteriormente el arte abstracto tiene una afinidad con los fenómenos físicos que no guardan relación con los objetos de nuestra

realidad perceptible. En Puerto Rico el artista Carlos Raquel Rivera (1923 - 1999) cuyas obras se asocian con el grabado y las escenas relacionadas con la defensa de la puertorriqueñidad, acude al espacio de la abstracción en un escape inusual en su carrera. Rivera muestra en su obra *Estelar profundo* (1991), una imagen abstracta del cielo nocturno con cientos de estrellas. En la esquina superior izquierda aparece un cometa lo que nos remite al interés que provocó el fenómeno astronómico del Cometa Halley en 1986.

Ya hemos señalado la relevancia que tuvo en la década de 1960 la construcción del Radiotelescopio de Arecibo; esta importante estructura fue noticia destacada nuevamente al ser escogida como escenario de las películas *Golden Eye* (1995) del conocido personaje James Bond interpretado por el actor Pierce Brosnan. Además, fue parte de la producción *Contact* (1997) con los actores Jodie Foster y Mathew McCounaughy inspirada en la serie Cosmos de Carl Sagan. Ambas películas alcanzaron un nivel de popularidad significativo y resurgió el interés por la exploración espacial.



Ilustración 59: Carlos Raquel Rivera, *Estelar profundo*, 1991. C ICP

Un dato peculiar que unifica a un grupo de artistas destacados en esta época es su preparación como arquitectos. Entre estos se encuentran: Julio Suárez, Lope Max Díaz, Carlos Collazo y Arnaldo Roche Rabel. Su formación les acercó de forma particular al estudio de los materiales, el espacio y su relación con el diseño. Procuraron explorar las posibilidades del medio pictórico y en ocasiones son los procesos y descubrimientos el fundamento de sus propuestas creativas.

Abstracto gris: Carlos Collazo



Ilustración 60: Carlos Collazo, *Abstracto gris* (s.f.)

El siguiente ejemplo de pintura abstracta de tipo matérico lo encontramos en la obra titulada *Abstracto gris* (s.f.) de Carlos Collazo. Aunque se desconoce cuándo realizó esta obra estimamos que aporta a nuestro análisis y ubicamos su trabajo en esta década en memoria de su fallecimiento en 1990. Este artista cultivó variados estilos y medios de expresión como el

grabado, el fotograbado, el dibujo, la cerámica y la pintura en su corta e intensa carrera. La superficie de la obra se percibe como si tuviera cemento o un material de mampostería, parecido a las obras matéricas de Michel Tapié (1909-1987). Collazo aplicó la pintura de acrílico de tal modo que parece simular un muro o puerta: la obra de color gris aparece manchado con tonos ocres difuminados, aparenta tener humedad, sucio y variaciones de texturas. Se destaca en la parte superior central de la pintura una apertura horizontal a través del ancho de la obra. En la apertura el artista colocó una rejilla metálica como si fuera una costura que une la parte superior con la inferior. La apertura nos permite ver dentro del cuadro, la imagen abstracta matérica provoca sensaciones de temor. El hueco invita a fisgonear, pero no esperamos ver algo agradable, anticipamos que algo o alguien se encuentra encerrado y en cualquier momento puede venir al encuentro del observador o descubriremos una escena macabra. En este sentido la abstracción matérica remite a una construcción escenográfica, que lejos de invitar a la experiencia háptica se manifiesta repulsiva, nos advierte cautela. La pieza evoca lugares de encierro como calabozos lúgubres, fríos e inhóspitos; este tipo de efecto psicológico apela al espacio de la memoria, al mundo interior de las experiencias vividas y la incertidumbre nos pone en un estado de angustia que despierta los miedos y la pérdida de esperanza.

Hasta este punto hemos argumentado que la pintura abstracta de tipo matérico se utiliza por los artistas para aludir a los fenómenos de la realidad observada sin representar una imagen figurativa de manera directa. Los artistas escapan de la realidad evocando en sus trabajos temas relacionados con el propio material, las propiedades físicas de los materiales, el diseño de las formas geométricas, las formas microscópicas, el espacio sideral y el espacio de la memoria, entre otros.

Neutrinos: Luis Hernández Cruz

Retomando la obra de Luis Hernández Cruz, por su importancia en el desarrollo del arte matérico en Puerto Rico a través de las décadas, nos percatamos que el artista mantiene un interés profundo por el espacio en todas sus extensiones. Abordaremos dos ejemplos que manifiestan la extensión de la imagen abstracta de la materia como tema que alude a las teorías del origen y fin del universo observable.

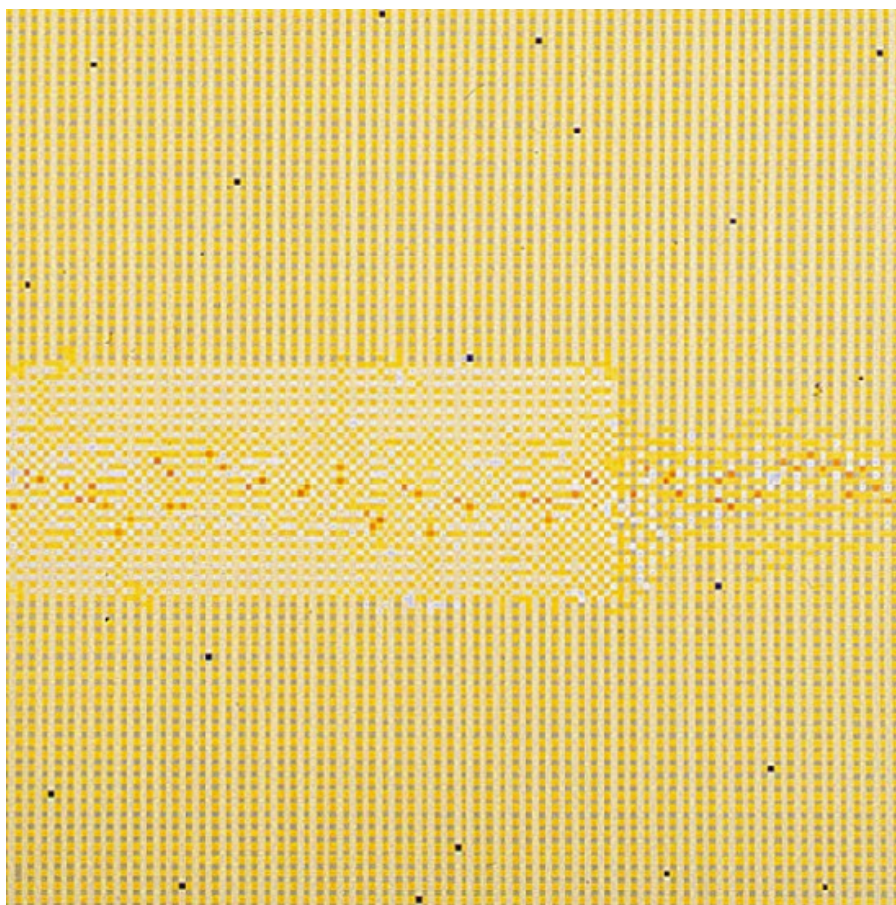


Ilustración 61: Luis Hernández Cruz, Neutrinos, 1996

Con algunas de sus obras Luis Hernández Cruz presenta preocupaciones sobre los temas de la astrofísica como la formación de los agujeros negros y las teorías de la física cuántica. En la obra titulada *Neutrinos* (1996) el artista pinta una retícula formada por cientos de líneas de tonalidad amarillo y anaranjado y en el centro izquierdo aparece otro reticulado con tonos que tienden al blanco; este aparece como una apertura hacia el centro derecho del

cuadro donde termina ese fragmento rectangular. Al final, parecen escapar diminutas partículas de tonos blancuzcos y ocres. Además, por toda la superficie aparecen unos puntos negros que al fijarnos bien notamos que están pintados encima de la intersección de la rejilla. El artista propone una obra abstracta cuya configuración geométrica nos remite a una especie de corte seccional del espacio sideral. La obra pretende ilustrar la captura del elusivo neutrino, una partícula subatómica de carga neutral que viaja cercano a la velocidad de la luz. Vemos cómo se enlaza el tema de las partículas subatómicas invisibles al ojo humano - paradójicamente contenida en cada átomo que forma la materia- como un origen de la existencia y la naturaleza de la abstracción. Podemos comparar su obra con la de Julio Rosado Del Valle, si tomamos en cuenta que él también intentó investigar las formas biológicas a través del microscopio, ofreciendo en sus obras una alusión aumentada de la imagen. En el caso de Hernández Cruz aparenta mostrar una utilidad educativa, como si fuera la ilustración de un experimento para detectar neutrinos.

Agujeros negros: Luis Hernández Cruz

La obra titulada *Hoyo negro* (1998) de Luis Hernández Cruz presenta una imagen del fenómeno estudiado por los teóricos astrofísicos. Es de conocimiento general que los hoyos negros se forman cuando las estrellas de 3 a 20 masas solares estallan en supernovas expulsando el material exterior y la fuerza de gravedad comprime en un punto infinitamente denso la masa de la estrella a la que se le llama singularidad; pero en la década de 1990 estas teorías no eran conocidas ampliamente. Hoy sabemos que la fuerza gravitacional es de tal magnitud que la luz una vez entra no puede escapar. Según las teorías esbozadas por Stephen Hawking (1942-2018) desde la década de 1970 los agujeros negros emiten radiación por lo que llegan a evaporarse. Recientemente el premio Nobel de física Roger Penrose propuso que las observaciones de la radiación de fondo del origen del universo observable pueden ser los efectos de dicha evaporación. Propone el teórico que en ese momento ocurre otro comienzo

de un nuevo universo. Es decir, estaríamos en uno de los universos que se origina en el fin de la singularidad del universo anterior.

Atraído por los temas de la astrofísica, la pintura de Hernández Cruz representa el fenómeno de los agujeros negros mediante una imagen pixelada. En este sentido la abstracción representa una imagen del fenómeno como si hubiera sido tomado con una cámara fotográfica digital. Sabemos que la primera fotografía de un agujero negro fue publicada el 4 de octubre de 2019, y que en realidad la imagen publicada es una reconstrucción computarizada de la interpretación de los datos recogidos de ese fenómeno; en este sentido, la imagen que produjo Hernández Cruz responde a las simulaciones teóricas que resultaron acertadas.

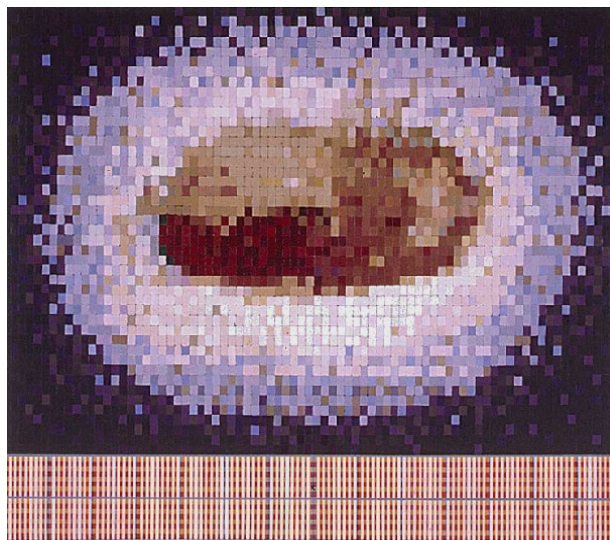


Ilustración 62: Luis Hernández Cruz, *Hoyo Negro*, 1998

Es así como la abstracción alcanza una importancia narrativa que el observador puede interpretar, por medio de la asociación con fenómenos de la física. La pintura cae atrapada de su propia fuerza de gravedad en una singularidad que la aleja del mundo exterior, el de las formas objetivas. La pintura abstracta de tipo matérico excede el límite de la superficie e irrumpe en el espacio-tiempo

Evidencia: Nidia Collazo

Culminamos la década del noventa con el Proyecto *Evidencia* (1999) de Nayda Collazo Llorens. La obra contiene 600 bolsitas con muestras de terreno y material orgánico provenientes de todas partes de la isla. Durante 18 meses la artista estuvo recopilando las muestras y grabando un corto video donde documenta los lugares donde obtuvo el material. En la bolsa la artista escribió una dirección electrónica donde las personas pueden acceder al video. La curadora de la exposición *Here and There: Six Artists from San Juan* (2001) en el Museo del Barrio en Nueva York, resume la obra afirmando que “Las bolsitas contienen la evidencia física de un momento particular, mientras que los archivos digitales muestran lo intangible, las memorias”(Cullen, 2001).

Las bolsitas contienen la diversidad de materia que compone el suelo de la isla, lo cual nos permite continuar la línea de argumentos sobre las temáticas que se asocian a la imagen abstracta de la naturaleza. Esta obra nos acerca al descubrimiento de las propiedades de la materia en el caso de la pintura como producto de los distintos tipos de suelo que integra el material vegetal y animal. François Lyotard expresa la relación del ser humano y la materia en los siguientes términos.

En la tradición de la modernidad, la relación entre los seres humanos y los materiales la fija el programador cartesiano de dominar y poseer la naturaleza. El libre albedrío impone sus propios objetivos a determinados elementos desviándolos de su curso natural. Estos fines se determinan mediante el lenguaje que permite a la voluntad articular lo posible (un proyecto) e imponerlo sobre lo real (materia). (Lyotard, 1985)

Al colocar los materiales en la pared hace posible una lectura de los elementos matéricos como un diseño ordenado en el espacio. Se pueden apreciar distintos colores, tamaños, texturas, volumen, masa, y las diversas formas matéricas. Las muestras de tierra recogidas en bolsas plásticas transparentes de igual tamaño, ordenadas numéricamente, unifican visualmente la obra. Queda claro que no es una pintura abstracta matérica, sin embargo, nos

tomamos en cuenta el cúmulo de producción abstracta como un proceso revolucionario que se alejó de la imagen identitaria y llegó a ser predilecta para numerosos artistas visuales.

En Puerto Rico se ha cultivado la abstracción lírica, semi-objetiva, no objetiva, geométrica, tachista, matérica como es evidente en esta investigación. Es por lo que al comienzo de esta década nos detenemos a examinar el impacto de la abstracción en el escenario expositivo que conforman los museos. La directora del Museo de Arte de Caguas, la artista María Elsa Meléndez nos parece que recoge elocuentemente la dicotómica lucha entre la abstracción y la figuración en el centro de la polémica cultural. Meléndez identifica los objetivos del Museo de acuerdo con la cantidad de público que visita las exposiciones y cómo se prima la imagen sobre la abstracción en las siguientes expresiones:

Hay una intención claramente educativa cuya misión, a fin de cuentas, es la sensibilización, la comunicación y el entendimiento. En muchas ocasiones, no podemos llegar a este nivel de compenetración con nuestro público al presentarles una obra abstracta en el museo. (Meléndez, 2014)

En este sentido, la raíz del mal está en la idiosincrasia cultural como hemos argumentado; se continúa en la postura acomodaticia de las visiones que responden a las teorías de la nueva museología sobre el museo comunitario en teóricos como Luis Alonso Fernández. Es decir, el Museo tiene una función de construir y reafirmar identidades culturales y la abstracción representa un reto para los museos. La artista nuevamente va al punto medular de la discusión cuya problemática centra su origen en la cultura visual que hemos construido. La directora expresa la razón básica del rechazo a la abstracción precisamente en las razones que hemos argumentado sobre la teoría de la Proyección Sentimental de donde surge que descartamos aquello de lo que no podemos derivar un auto goce; Meléndez lo expresa del modo que sigue:

La obra abstracta viaja en otros niveles intelectuales e intencionales que son igual de validos que la figuración, pero la mayoría de nuestro público, no la aprecia por

diversas razones, entre éstas, están tan ofuscados en encontrar una imagen que anulan cualquier experiencia que pueda brindarle la contemplación o el mero disfrute visual.

(Meléndez, 2014)

Además, es probable que la idea haya sido fomentada por el desconocimiento de la intensa producción de obras abstractas que se generó principalmente desde la década de 1950 pasando por un crecimiento acelerado en la década de 1970 y la eventual consolidación en la década de 1980. Pero, siguiendo la línea de Meléndez, la Dra. Mara Negrón profundiza en el tema de la falta de referentes en el lenguaje abstracto que impide el reconocimiento en las siguientes declaraciones:

Cuando estamos frente a una obra de arte nos confrontamos con un agudo problema de interpretación. La cual señala al acontecimiento de una comprensión e incompreensión del espectador-síntomas del reconocimiento de lo desconocido [...] La obra de arte y la abstracción en particular ahondan ese abismo, pues no remiten a nada, a ningún significado estable. (Negrón, 2014)

Otro factor que pudo abonar a esa noción es la ausencia de obras abstractas en las portadas de la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* o de otros medios de difusión cultural. Precisamente el ente gubernamental encargado de promover y divulgar las manifestaciones culturales, desde su primera publicación en 1958, y a más de noventa ejemplares fue la primera vez que incluyeron en la portada una obra abstracta de Rafael Rivera Rosa en 2001. Cuarenta y tres años sin darle un lugar preeminente a la abstracción, todas las publicaciones obedecían a un diseño gráfico de grabados y dibujos que ilustran imágenes costumbristas, personalidades y temas del folklore puertorriqueño. Veremos más adelante en la década del 2000 se comienza a reconocer con mayor prominencia el arte abstracto utilizando imágenes de otras obras en las portadas de *la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*.

Lo inverosímil del tema de aceptación de la abstracción es la propia concepción de isla provoca, de forma natural, la búsqueda de un escape: el cielo, la costa, la montaña o la tierra bajo nuestros pies pueden ser la fuente abstrayente. Así lo destaca el Dr. Dorian Lugo en las siguientes expresiones que cita a su vez al escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez:

Hacer abstracción en Puerto Rico, paisaje heteróclito, es hacer abstracción de muchas cosas [...] “Un país con forma de isla es un país con forma de cárcel”. La ínsula como el paisaje abstracto y abstrayente por excelencia. (Lugo Bertrán, 2014, p. 60)

Tal vez, lo que es natural a la isla y la experiencia colonial es el escape agorafóbico o como lo hemos llamado en nuestro caso, agorafilia, afecto hacia el espacio de lo real en cuanto abstracción matérica, que no se circunscribe a un orden preestablecido. No obstante, lo opuesto permite aferrarse a identidades culturales como una forma de estabilidad que la abstracción no ofrece. Aunque artistas como Fernando Colón se sirven de la espontaneidad del subconsciente en un gesto libre y abstracto que no busca representar objetos. Sin embargo, el propio Colón reconoce que esas conexiones están presentes y en alguna medida depende del observador encontrar las referencias en su recuerdo.

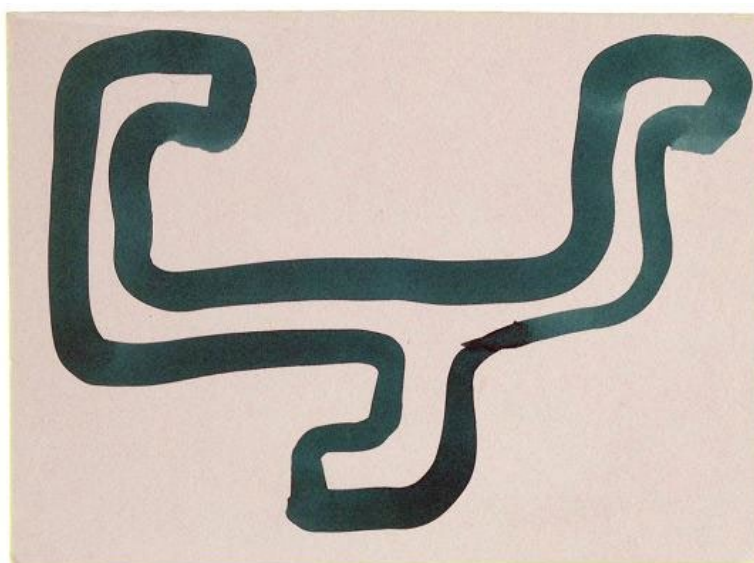


Ilustración 64 Fernando Colón, *Quasi*, 2016

En un artículo reciente, del traductor y escritor del arte Dr. David Auerbach revive esta discusión expresando que “La abstracción no ha sido un eje principal en la narrativa artística de Puerto Rico” (Auerbach, 2018, p. 52). Es cierto, la abstracción no ha sido un eje principal, y ello no implica contradicción en los argumentos expuestos anteriormente. La evidencia indica que existe una amplia producción de pintura abstracta que deliberadamente, ha quedado fuera del discurso de quienes deben narrar la historia. El escritor coincide con los argumentos esbozados en el sentido de que el aparente rechazo responde a que la abstracción no está anclada en imaginarios fortalecidos por el discurso de la identidad del ser puertorriqueño. Así lo reconoce Auerbach cuando dice “... si es que hay un problema con la abstracción, puede tratarse de que esta desafía su inscripción en un horizonte progresivo de la producción de identidad cultural...” (Auerbach, 2018).

La pintura abstracta, y en especial la de tipo matérico, se ha mantenido consistentemente desarrollando su propio discurso para transferir valores implícitos, circunstanciales, y matéricos que validen su razón de ser frente a la ausencia de una imagen objetiva. Las imágenes figurativas son fácilmente utilizadas para transferir información, símbolos y valores reconocibles, en los cuales el observador puede encontrar vínculos sensibles que le identifiquen con los temas tratados. En la abstracción esos valores no están presentes, son alusivos o refieren a imágenes abstractas de procesos de la naturaleza o formas de los elementos del diseño como línea, color, valores tonales, siluetas, texturas y su relación espacial se ordenan para lograr la unidad orgánica.

Los artistas abstractos han tenido que hacer frente a esa “deficiencia” de sentido objetivo, incorporando otras narraciones que puedan establecer vínculos entre los materiales y para producir significados y valores a la imagen abstracta. En búsqueda de mayor vínculo narrativo, los siguientes ejemplos procuran reducir el abismo interpretativo.

Pergamino

El pintor Jaime Romano (1941-) toma un giro distinto en su prolifera carrera en la abstracción. Este había escapado a nuestro estudio por ser un pintor de abstracción de tipo expresionista y tachista aunque en ocasiones incorpora detalles objetivos como puertas, ventanas y objetos. En la obra *El pergamino de los insolentes* (2000) la experiencia que tenemos con la obra es diferente al discurso que acompaña la ficha técnica. Aluminio, plástico, bronce, tela y papel; a esto se añade yeso, pega, papel impreso, tela, tubo de cobre, madera y pintura, malla metálica para empañetar con cemento. Parecería que nada tiene que ver con un pergamino.



Ilustración 65: Jaime Romano, *El pergamino de los insolentes*, 2000. CMAC

El pergamino nos remite a la isla de Pérgamo donde se adjudica históricamente la producción de pieles como el soporte para la escritura que supuso una sustitución del papiro. La historia del material y la forma en la que se presenta parece un pedazo de pared falsa de las que se utilizaban en Puerto Rico en las construcciones típicas de 1950 en las que se ponía una malla metálica que luego se empañetaba con cemento. La pared sirve como división del espacio, pero el grosor usualmente no mayor de cuatro pulgadas no funciona como pared de carga. Este tipo de pared divisora se deteriora más rápido que los demás materiales y se crean grietas que albergan la humedad y promueve la oxidación. Lo que convierte la pared en refugio de toda suerte de sabandijas. Los demás materiales nos remiten a las tuberías, el soporte de madera y el yeso que se utiliza como recubrimiento final antes de pintar la pared; en cambio el papel impreso parece un residuo de algún material publicitario. Lo que estamos

percibiendo al observar *El pergamino de los insolentes* es el material en un estado avanzado de deterioro. Se nos presenta como una estructura fallida de la que podemos reconocer solo la apariencia de la pintura superficialmente, la pátina, el paso del tiempo y la imaginación de lo que pudo contener brinda la posibilidad de un aprecio por las formas abstractas de la materia. El pedazo de pared se muestra en deterioro y produce misma un tipo de pintura abstracta matérica como un objeto de contemplación.

Jardines de Country Club: Melvin Martínez

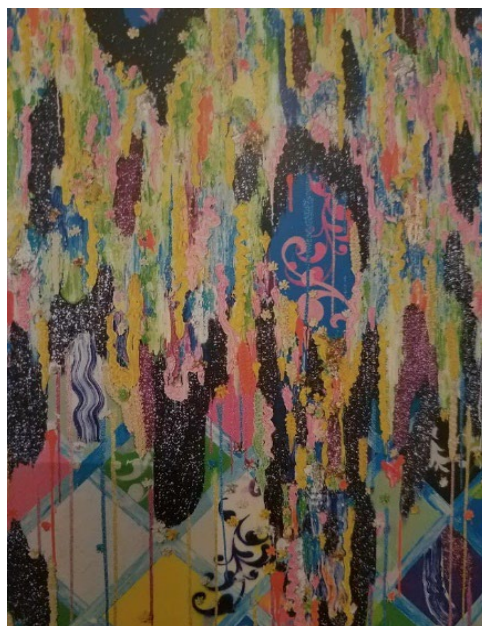


Ilustración 66: Melvin Martínez, *Jardines de Country club*, 2007

El artista Melvin Martínez es, sin duda alguna uno de los máximos exponentes vivos de la pintura matérica en Puerto Rico; aunque esto no implica necesariamente que todos sus trabajos son de tipo abstracto matérico. Martínez utiliza cantidades cuantiosas de materiales relacionados con el ambiente festivo como la escarcha el, yeso, o el silicón que aplica en grandes cantidades como si fuera un decorado azucarado de repostería. Por estas razones su obra hace alusión directa a un imaginario festivo donde la pintura muestra cualidades decorativas. Su trabajo guarda relación con el Movimiento estadounidense *Excesivism* originado por Kaloust Guedel. En *Jardines de Country Club* que forma parte de una serie de

pinturas realizadas en el año 2007 se aprecia un fondo que simula baldosas de cerámica coloridas de la que cuelgan como cascadas adornos y pintura aplicada como si fuera un decorado de bizcochos. La obra se identifica con la identidad “clichosa” del ambiente festivo caribeño, en este sentido la abstracción se identifica con la cultura puertorriqueña y los excesos. Esta percepción de la isla como si fuera un paraíso festivo se refleja en la obra que dista mucho de la realidad económica y el deterioro; se muestra como un trampantojo para atraer turistas.

Martínez sigue la tendencia de rehacer propuestas del pasado, como hemos abordado en otros ejemplos. Con ello no estamos indicando que nuestros referentes citados sean los que el artista ha utilizado; estos nos sirven para indicar que hay una continuidad en el desarrollo de ese tipo de obra. La pintura de Martínez puede ser relacionada con los trabajos Christophe Baudson (1969-) titulada *Freise et chocolat* (2005), que sigue la misma tónica del exceso y el ambiente festivo. Esta tendencia de acumular el material la podemos asociar con las clases sociales que tienen el poder adquisitivo para adquirir este tipo de objetos.

Estamos próximos a profundizar en nuestra tesis en los dos casos de estudio, estos pertenecen a las siguientes dos décadas; pero en este punto nos detendremos brevemente para indicar que luego de la publicación de la obra de Rafael Rivera Rosa en la portada de la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* en el año 2001; en el año 2010 año 10 #9 se muestra una obra abstracta de Ricardo Ávalo. Posteriormente, en el año 2015 Serie #3 edición digital aparece por primera vez una imagen abstracta de tipo matérico en su portada reconociendo a la pintora Olga Albizu. Cabe señalar que en el interior de la revista se publicaron las exposiciones sin distinción de estilo figurativo o abstracto, sólo puntualizamos el echo del reconocimiento en portada. Finalmente se publicó en la portada de la referida revista otra abstracción de Antonio Navia titulada *Pléyades* en el 2018. Este último dato abona a los argumentos sobre el escape agorafóbico a través de los temas relacionados con el

espacio. Notamos lo siguiente: se percibe un interés por el color llamativo de las obras, lo que nos parece un criterio de selección superficial que no aporta necesariamente a los valores y la secuencia histórica del estilo abstracto en Puerto Rico.



Ilustración 67: Christophe Baudson, *Freise et chocolat*, 2015

La obra más reciente de Kaloust Guedel (1956) titulada *Crossroads* (2020) nos sirve de introducción para nuestro primer caso de estudio. Sobre todo, porque las inquietudes, los materiales, las ideas, las culturas, los artistas están atravesadas por las mismas necesidades de expresión. Se entrecruzan las obras de Guedel con la pintura abstracta de tipo matérico que Ivelisse Jiménez lleva transitando por más de veinte años.



Ilustración 68: Kaloust Guedel, *Crossroads*, 2020

En lo que sigue abordamos nuestro primer caso de estudio: la artista Ivelisse Jiménez.

Ivelisse Jiménez: Heterotopía plástica

Era una ciudad de plástico
De esas que no quiero ver
De edificios cancerosos
Y un corazón de oropel,
Donde, en vez de un sol
Amanece un dólar,
Donde nadie ríe,
Donde nadie llora,
Con gentes de rostros de polyester,
Que escuchan sin oír,
Y miran sin ver,
Gente que vendió por comodidad:
Su razón de ser y su libertad...

Se ven las caras, se ven las caras, vaya,
Pero nunca el corazón,
Del polvo venimos todos,
Y allí regresaremos, como dice la canción,
Recuerda que el plástico se derrite
Si le da de lleno el sol

(Rubén Blades, 1996)



Ilustración 69: Ivelisse Jiménez en su estudio, Caguas, PR

Ivelisse Jiménez es una pintora sanjuanera que ha desarrollado una carrera artística de forma consistentemente por más de veinte años. Sus trabajos son predominantemente composiciones abstractas creadas con materiales plásticos. Como nuestro primer caso de estudio, analizamos la producción de la artista centrada en los siguientes temas:

Antecedentes, identidad, borrar la imagen, intuición metódica, las propiedades valorativas del material plástico en su obra, las alusiones a la estructura del lenguaje simbólico (precariedad), simultaneidad, y el carácter heterotópico de su obra.

El trabajo de Ivelisse Jiménez alude a una sociedad imposibilitada de comunicación efectiva, por un lenguaje que ha construido defectuoso. Parece representar un tipo de distopía, de inconformidad en el espacio de interacción social, político y económico; reflejo de la condición colonial de la Isla, sin limitarse a ese discurso. Sus trabajos de material plástico

proponen espacios de comunicación entre la construcción de capas, para dar lugar a una negociación del recorrido visual. El espacio en la obra es como un puente roto que la visión debe superar para reconectar los planos. Sus trabajos parecen dispositivos colgantes, dislocantes, y que amenazan con autodestruirse, por la precariedad de su adhesión.

Antecedentes

Durante sus estudios de bachillerato en la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras, Jiménez tuvo profesores muy importantes del movimiento abstracto en Puerto Rico, entre los cuales se destacan: Rafael Rivera Rosa, Jaime Romano, y Luis Hernández Cruz. Sin embargo, durante ese periodo sus trabajos como estudiante no reflejan inquietudes abstractas y se caracterizaron por la exploración de todo tipo de medios: dibujo, grabado, fotografía, performance, y la pintura objetiva que era su medio predilecto. Por ello, la artista reconoce humildemente sus influencias sin que podamos identificar un parecido directo o determinante con los trabajos de sus profesores.

Cuando estuve en la universidad yo no conecté con nadie; había buenos profesores; yo tuve tremendos profesores. A mi me enseñó Rafael Rivera Rosa, me enseñó -que me encantó- Jaime Romano, fue una gran influencia para mí. Después descubrí a Hernández Cruz, en ese momento yo no me había dado cuenta de que mis profesores eran abstractos, ellos definitivamente debieron ser una influencia. (Jiménez, 2019)

Para el tiempo de sus estudios estos tres profesores eran artistas muy reconocidos con carreras prolíferas. Sus trabajos están representados en prácticamente todas las colecciones relevantes del país y en muchas del extranjero. De ellos, Luis Hernández Cruz había experimentado con trabajos volumétricos y con acrílicos moldeados para formar relieves geométricos en sus pinturas. Hernández Cruz fue el Fundador del reconocido Grupo de Artistas Abstractos de Puerto Rico. Rafael Rivera Rosa también había trabajado un tipo de pintura abstracta monumental cuya estructura o soporte rompía la concepción del cuadro

tradicional por la figura hexagonal. Jiménez transitó, sin saberlo inicialmente, por el camino de sus profesores abstractos hasta llegar a un espacio propio en el que se manifiesta su mundo creativo.

Identidad

“La poesía fue mi formación abstracta” (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019).

La identidad artística en la obra de Jiménez comienza en un proceso de introspección, y estudio experimental. Ese periodo marcado por la insatisfacción de los trabajos figurativos, aunque puede apreciarlos y valorarlos, le sirvió para explorar nuevas formas de representación. En ese tiempo estaba haciendo su maestría en Nueva York, por lo que el tema de la identidad juega un papel importante en su proceso experimental: la identidad cultural, la identidad artística y la identidad política. Temáticas que, como hemos visto, han sido abordadas ampliamente en trabajos figurativos desde José Campeche, pasando por Francisco Oller, Ramón Frade y Miguel Pou hasta Rafael Tufiño y Lorenzo Omar y muchos otros. Entonces, no es extraño, que ese no sea su camino. “... me pasó, como les pasa a otros, que la figura te lleva a la abstracción. Para mí era bien insuficiente y no daba con lo que yo quería” (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019).

La pintora sentía una necesidad genuina de encontrarse a sí misma en su trabajo y la insatisfacción la llevo a experimentar rehaciendo sus propios trabajos. Esto implicó el descartar lo que había realizado como es muy común cuando estamos escribiendo o dibujando: el descartar, borrar o eliminar lo que no logra representar nuestras ideas. Sin embargo, el borrarlo todo, tuvo la consecuencia profunda de guiarle hacia la experiencia identitaria artística, cultural, y política en la que derivaron sus prácticas artísticas. En este sentido, la artista nos cuenta cómo sale del tema de la identidad: “... yo estaba trabajando con

la identidad y, de momento, entendí que tenía que eliminarme para poder ver otras cosas” (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019).

Más allá de rehacer sus trabajos, el acto de borrar o tapar con pintura sus trabajos, implicó el ejercicio de una tabula rasa. John Locke propuso que la mente humana es como un lienzo en blanco y que la experiencia se construye a través de los sentidos (Locke, 2017); por lo tanto, podemos construir nuevas ideas a través de la experiencia. En el caso de Jiménez en la experiencia misma de borrar encontró la nueva idea. En sus propias palabras la artista explica: “Como que ya sentía que el trabajo no me llevaba donde yo quería, y entonces fui lo borré todo, me sentí liberada” (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019). Cuando indica que lo borro todo se refiere a que le paso pintura blanca encima de los trabajos anteriores. En ese momento descubrió el espacio; su trabajo se convierte en un emplazamiento donde convergen varios acontecimientos estratificados en un mismo lugar.

Este acto es el ontos de su identidad plástica que ira desarrollándose hasta llegar a ser lo que Michael Foucault denomina como heterotopía. El propio filósofo nos explica que: “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos, incompatibles entre sí” (Foucault, 1967).

A la misma vez el trabajo de Jiménez puede cancelar lo que está detrás o en frente, pero no lo elimina; le sirve esa incompatibilidad para hacer de los errores un trabajo



Ilustración 70: Chemi Rosado Seijo, *Tapando para ver*, 2000

compatible que remite a la aceptación de los errores como parte de las experiencias de la vida. En cierto sentido, amalgama la experimentación, el descubrimiento y el error como parte esenciales de su trabajo. Es un proceso creativo que se enriquece de saltos temporales, que encierra la idea del olvido pretendiendo *tapar para ver* y mantener viva la memoria lejana de algo que aconteció. La artista no niega el pasado, lo controla para que no afecte el futuro.

En el año 2000 el artista puertorriqueño Chemi Rosado Seijo presento en la Fundación Joan Miró en Barcelona, un cuerpo de obras titulado, *Tapando para ver* (2000). Sus obras están construidas a base de diferentes medios de información como revistas y periódicos los que el artista tapa con adhesivos o tinta negra la información y deja ver las palabras que representan las ideas que sintetizan el mensaje que desea transmitir. Es en ese sentido un acto parecido al de Ivelisse que se cancela una información y se deja ver lo editado. En Rosado parece ser un acto crítico, un tipo de quema de libros quijotesca ante el mar de propagandas que no dejan ver la realidad y confunden o trasvierten, desinforman, desvían y perturban la vida cotidiana. Es una crítica a la estructura mediática, una inconformidad con el uso del lenguaje para controlar las decisiones de consumo. En parte se asemeja, como veremos, a la obra de Jiménez que busca aludir a los intentos fallidos en los sistemas de comunicación.

Las composiciones en los trabajos de Rosado forman abstracciones que parecen nuevas estructuras de comunicación visual y escrita simultáneamente. La acción de tapar lo anterior mediante la incorporación de nuevas capas de pintura o de material plástico en el trabajo de Jiménez, remite al concepto de arrepentimiento, que tanto sirve hoy día para validar la autoría de las pinturas sin identificar.

La identidad radica en el error

La identidad en la obra de Ivelisse Jiménez parte de la honestidad intelectual de admitir lo que llama errores, como parte integral de su obra. Pero como toda búsqueda

identitaria que necesita servirse del pasado, del entorno, de la admisión de errores, de encontrarse reflejado e identificado en el sentido de la obra representada, la validación de la idea afirma los pasos. En este proceso se encontró con una exposición de los trabajos de Kurt Schwitters: la propia artista narra este descubrimiento de la siguiente manera:

Yo descubrí que había una pequeña exposición de su trabajo, y cuando lo vi, definitivamente me transformó, y como yo estaba trabajando en mi casa, estaba trabajando con el blanco, y estaba atrasada, ¡con la construcción dentro de mi espacio... pensé ‘! wao! esto será una locura’ y es una autorización para uno seguir por esa línea, me sentí autorizada”. (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019)



Ilustración 72: Ivelisse Jiménez. *Obra en progreso*, 2018

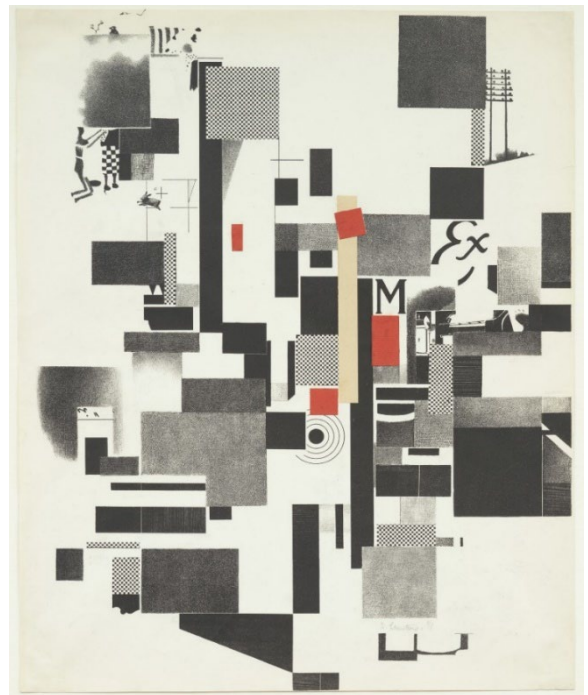


Ilustración 72: Kurt Schwitters, *Plate I Merz 3*, 1923

Pero este proceso inicial no se trataba de una copia del constructivismo o de las ideas *Merz* (palabra inventada por Schwitters para indicar la utilización de todo material para crear arte). Sino que sirvió para abrir las posibilidades creativas en la búsqueda y afirmación de su propia identidad a través de un lenguaje visual y matérico propio. La relación con el material plástico le llegó a la artista en momentos donde buscaba transferir las ideas del espacio en el

que vivía. Las grandes vidrieras de la ciudad de Nueva York, las acumulaciones de edificios en cuadrículas, la movilidad del tren, las luces, los colores de los anuncios provocaban una reacción interior de encontrarse espacialmente dentro de ese mundo. Hasta el vértigo que provoca la mirada en perspectiva que da la impresión de que los edificios de la Gran Manzana se curvan, pliegan e interconectan le sirvieron de inspiración.

Además de la influencia que recibió al encontrarse con los trabajos de Kurt Schwitters, la artista indica que la obra de Robert Rauschenberg tuvo un impacto en sus experimentaciones con los materiales. Jiménez parece recolectar todo tipo de información para luego descartar la referencia directa y buscar la construcción de su propio espacio. Una búsqueda constante de espacio o de lugar e identidad; como si construyendo la identidad de su trabajo, hallara la identidad propia y alcanzara un espacio, un destino, dentro del espacio. Así también lo había planteado en holandés, Piet Mondrian en Nueva York simplificando las formas de la pintura a la esencia de las líneas que reflejaban y representaban la sensación de espacio y movilidad dentro de la ciudad.

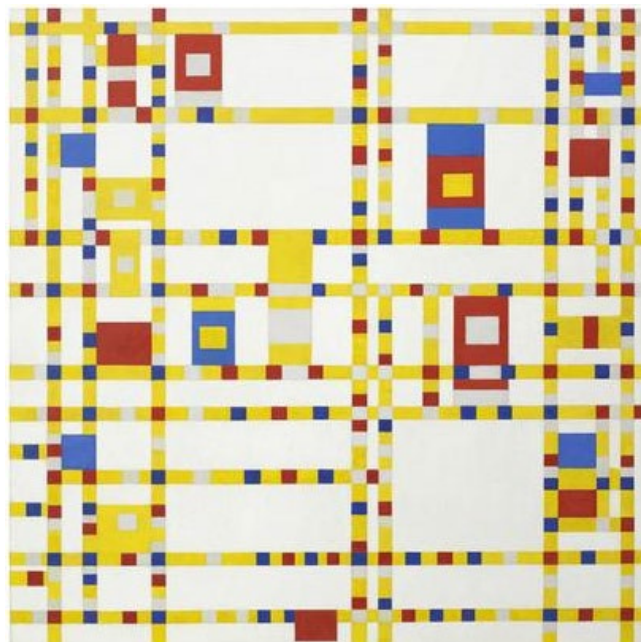


Ilustración 73: Piet Mondrian, *Boogie Woogie*, 1942

Fue entonces que, en un viaje a Chinatown, la artista descubrió una tienda de plásticos de muchos colores. La abundancia del material y el reducido costo se convirtieron en el material adecuado para transferir las primeras nociones espaciales en su obra. Encontró lo que Roland Barthes llamó una “sustancia milagrosa” gracias a sus propiedades de plasticidad y maleabilidad capaz de transformarse prácticamente en cualquier forma (Barthes, 2015).

Mientras realizaba su tesis de investigación indica la artista que:

...estaba en el proceso de depurar, comunicar, así que el material se volvió clave porque de alguna manera me conectaba con ese discurso entre lo material y lo imaginario. La clave de mi trabajo, en ese momento, estaba una preocupación por el lenguaje, con las capas del lenguaje y la relación entre el lenguaje y la identidad. (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019)

De ahí que, su obra su obra se desarrolle casi exclusivamente con el material plástico, debido a sus propiedades físicas o delimitantes, espaciales o transparentes. Para la artista el material ordenado en capas es como las oraciones compuestas para transmitir una información que contiene rasgos identitarios. Su obra aspira a ser un lenguaje visual que comunica a través de sus composiciones un tipo de presencia. La artista busca que en su obra se manifieste lo que llama “presencia” por medio del color y los materiales. Jiménez ordena los materiales y los une con cintas adhesivas, como representaciones de un sistema de comunicación en estado de colapso. Es decir, su obra pretende aludir a un tipo de imposibilidad en el lenguaje que en ocasiones deja de ser funcional. O quizás es funcional, en su imperfección.

Al descubrir el material plástico, y comenzar a experimentar en sus composiciones la artista descubre lo propicio que resulta para representar el concepto del espacio. Tal y como señala George Perec, en el escrito, *Especies de espacios*:

Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión de relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos. (Perec, 2007, p.123)

En adelante, el tema del espacio constituirá uno de los rasgos principales en su obra. Espacio delimitado por las formas plásticas recortadas o pintadas, que interactúan a través del distanciamiento y la aproximación. Ante una de sus obras, la mirada recorre la superficie y el espacio dentro del espacio para establecer las relaciones entre los elementos. El espacio dentro de otro espacio se convierte en un espacio otro añadir, según propone Foucault (1967). En el plástico había encontrado, no solo un material propicio, sino también una estrategia compositiva, metódica intuitiva, para representar sus preocupaciones sobre la identidad, el lenguaje, y el espacio. La artista continúa este punto narrando lo siguiente:

Me acuerdo de que estaba empezando a ver formas encima, de lo que había detrás; había transparencias. Me di cuenta de que estaba empezando a borrar lo que está detrás y empecé a jugar con lo que estaba al frente y lo que estaba atrás. (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019)

Sus pinturas se transformaron en la medida que el soporte dejaba de ser el tradicional lienzo para ser plástico. Un material común, fácil de conseguir, y económico cuyas propiedades de infinita maleabilidad catalizan su producción artística.

Del vidrio al plástico



Ilustración 74: Vitral anglosajón. S. VII. Jarrow, Inglaterra

El plástico había sido utilizado desde los primeros collages como hemos señalado en la obra de George Braque cuando utilizó un vinilo adhesivo y posteriormente Picasso en sus obras. Este material se puede obtener de manera orgánica, o producir en formas sintéticas o semisintético. En ocasiones, se confunde la maleabilidad plástica del material con su nombre común, plástico. Como mencionamos anteriormente Barthes le llama la “sustancia milagrosa” por la capacidad de reproducir cualquier forma, sin embargo, su producto final siempre se percibe opaco, “*flocculent appearence*” incapaz de lograr las propiedades de la naturaleza (Barthes, 2015).

Existen ejemplos en la naturaleza de otros materiales con las mismas capacidades plásticas y translucientes del plástico como las resinas, la laca, la goma, la cera de abejas, los aceites y por supuesto los minerales cristalizados en piedras preciosas y semi preciosas. Desde tiempos inmemoriales estos materiales se utilizaban para crear utensilios, vasos, jarras, decorados, prendas entre otros productos. No obstante, el vidrio viene a ser el material natural con las propiedades de transparencia y translucencia más cercanas a las del plástico.

A modo de ejemplo el vitral más antiguo conocido se encuentra en el Monasterio de San Pablo Jarrow, Inglaterra, y data del siglo VII. Aunque hay muestras de objetos egipcios, griegos y romanos de principios del siglo I que utilizan el vidrio de una manera similar (Vargas, 2019).



Ilustración 75: Ivelisse Jiménez, *Sin título*, 2018

El vitral es un referente tangencial a la obra de Jiménez por la definición del espacio en campos o espacios ocupados por la luz que se filtra a través de los cristales y colorea el interior de la estructura. La artista utiliza principalmente el material sintético tereftalato de polietileno, conocido como “mylar”, y los acetatos transparentes o de colores; materiales inventados en la década de 1960. Estos combinados con pinturas, marcadores, hilos y cintas adhesivas.

Transparencia

Las propiedades del material plástico transparente le permiten a Ivelisse Jiménez formar yuxtaposiciones traslúcidas que acentúan el espacio entre las partes. A la misma vez que forma masas o siluetas de color e impide el tránsito libre de la mirada. Su trabajo, más

allá de la transparencia, se basa en la superposición de capas en aproximación que dan la percepción de unidad frente al observador.

Michel Foucault habla del espacio de nuestra percepción y lo relaciona con experiencias transparentes u opacas (Foucault, 1967). Precisamente, la percepción de transparencia o la ausencia de ella se ha transferido al espacio de las relaciones en la esfera pública y política. El reclamo de transparencia en la comunicación y en los sistemas gubernamentales es sinónimo de conocer los hechos, saber la verdad. Lo opaco o turbio se relaciona con ocultar la información y mina la confianza en los medios de comunicación y sistemas de información. Por otro lado, Foucault explica nuestra propia psiquis recurriendo a los espacios:

El espacio de nuestra percepción primera, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones tienen en sí-mismos cualidades que son como intrínsecas; es un espacio ligero, etéreo, transparente, o bien es un espacio oscuro. (Foucault, 1967)

Las cualidades del espacio perceptual se pueden encontrar en varios estados, y estos representados a través del material plástico transparente u opaco alude a las experiencias de vida.

Jiménez experimentó el espacio denso de los rascacielos de “cristal”, en la ciudad de Nueva York. Una ciudad espaciada de forma reticular, donde las luces y los colores durante el día y la noche producen sombras, reflejos que sobrecogen los sentidos. Sobre su experiencia en la ciudad la artista señala lo siguiente: “Empecé a observar en el tren las manchas de pintura, las cosas que se forman las composiciones naturales, en la ciudad con los colores, tanto cristal...” (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019). El cristal, según Foucault es un ejemplo de espacio otro, una heterotopía, ya que en él aparecen los objetos proyectados en otro lugar al de su existencia (Foucault, 1967). Una ciudad de vidrio y cristal se replica y transparenta a sí misma, aparecen los objetos relocalizados, simultáneos y

en constante cambio ante las múltiples perspectivas dinamizadas por el movimiento de millones de personas. Esta experiencia es sobrecogedora, y una artista que estuvo en constante interacción con la ciudad, en búsqueda de soluciones ante sus experimentaciones, encontró en la urbe la relación referencial propicia a sus inquietudes. En consecuencia, las obras de Ivelisse Jiménez presentan preocupaciones sobre lo que proyecta, refleja, transluce o transparentan en el espacio de vida, los sistemas y estructuras de la ciudad.

El plástico en las obras de Jiménez sustituye el costoso vidrio y cuestiona, por extensión, el exceso, lo ficticio de un espacio ilusorio. Una ciudad ideal para la magia, la ilusión en los dobles, y réplicas de su propia imagen, es aspiración materialista de alcanzar la cumbre que en la cima de las nubes produce vértigo.

El gran vidrio

Una de las obras más relevantes en la historia del arte lo es *La novia desnuda por sus solteros* mejor conocida como *El Gran Vidrio* (1915-1923) de Marcel Duchamp. La transparencia del cristal le facilita suspender en el espacio ingrávito las figuras que, según Duchamp, pretenden representar a una novia en la parte superior del vidrio que es desvestida por el deseo erótico de los solteros en la parte inferior. El artista dejó un escrito identificando cada parte para describir las imágenes, en su mayoría abstractas. Al igual que los vitrales las imágenes en la obra de Duchamp se pueden observar por ambos lados. A pesar de que la transparencia alude a la claridad, y las posibilidades de examen, realmente el mensaje no queda claro con tan solo ver el objeto; saber qué es y qué representa depende en gran medida de la explicación del autor. Debemos tomar en cuenta que para Duchamp era una imagen “hilarante” y que le interesaba más el espectador que la propia obra, lo que hace del Gran Vidrio un objeto dependiente e incompleto que necesita la intervención humana para resignificar su contenido constantemente (Calvo Santos, 2018).

El gran vidrio es un emplazamiento espacial, una representación de un relato visual en un medio que remite constantemente a la cuarta dimensión. El artista alude a diferentes relaciones entre espacios cuyos objetos sirven para identificar el tipo de emplazamiento. Por ejemplo, el espacio superior, el espacio inferior, el espacio estelar, el espacio imaginario, el espacio de ubicación, el espacio de la novia, el espacio de los solteros, el espacio de la maquinaria, la perspectiva espacial, la simulación del movimiento en el espacio, entre otros; todos espacios estudiados por Foucault. Finalmente, el espacio del error es protagonista pues el artista la declaró acabada cuando vio las huellas del cristal quebrado producto de un accidente mientras era transportada. Así que *El gran vidrio* no es solo una obra medular por la transparencia del vidrio en sí, es un trabajo que afirma el espacio como el escenario de las construcciones imaginativas que representan la experiencia humana con sus virtudes y defectos.



Ilustración 76: Marcel Duchamp: *La novia vestida por sus solteros* o *El Gran Vidrio*, 1915-23

La obra de Jiménez, al igual que la de Duchamp, no se basa en la transparencia u opacidad del material, no se trata exclusivamente de características materiales que pueden simbolizar comportamientos del lenguaje como, transparencia del plástico, transparencia en la comunicación, opacidad en el plástico u oscuridad en la comunicación. Mas allá de esa concepción, existe una preocupación profunda por la cuestión del espacio construido de interacción, con los sistemas de relación entre los espacios o emplazamientos. Lo cual nos coloca como si estuviéramos todos dentro de un emplazamiento como el *Gran vidrio*, suspendidos, a la merced de las interpretaciones. Estas características espaciales son de vital importancia para ubicar el trabajo de Jiménez como representaciones abstractas de los espacios o relaciones de emplazamientos que abordaré más adelante bajo el título de *Heterotopía plástica*.

El plástico en Puerto Rico

El material plástico, acrílico, o acetato ha sido utilizado en Puerto Rico por los artistas Noemi Ruiz, Julio Micheli y Luis Hernández Cruz antes de que Jiménez lo tomara como su principal medio compositivo. Particularmente, Noemí Ruiz presentó en el Instituto de Cultura Puertorriqueña una obra titulada “*Estructura*” en 1968 a base de este material. Para esa época salió al mercado el material plástico, tereftalato de polietileno mejor conocido como PET (por sus siglas en inglés); este se utiliza para la fabricación de envases plásticos y textiles. En el ámbito de las artes plásticas se convirtió en un material nuevo para la experimentación por su versatilidad, costo económico, la facilidad con la que se puede manipular y sus cualidades plásticas. En la pieza de Ruiz, (Ver la ilustración 41) aparecen formas circulares orgánicas que dejan ver el soporte transparente. El plástico se percibe como un tipo de velo que matiza las formas pintadas en su interior dejando ver unas estructuras orgánicas parecidas a las raíces. La “estructura” de plástico se percibe frágil; aunque otros soportes lo sean igualmente, al ser un material nuevo no relacionado a las artes, algunas personas le restan valor.

Lo mismo ocurre con la obra de Jiménez: la fragilidad que se percibe en su obra tiene que ver con la utilización de cinta adhesiva para unir los materiales. La artista está consciente de los problemas que puede enfrentar la conservación de sus trabajos; tanto es así que, en varias instancias, se ha objetado la incorporación de sus trabajos a colecciones museales por los desafíos que conlleva preservar los mismos. Sin embargo, renunciar a sus materiales para satisfacer otros problemas de conservación, restaría al valor de su propuesta. Sobre el tema de la percepción de colapso en las obras de Ivelisse Jiménez, Beatriz Santiago Muñoz, citada en: *Intervalos, confines y territorios, Operating Systems*, lo describe en los siguientes términos:

Este trabajo dependiente y precario es un objeto completo temporariamente, por el momento, siempre listo para ser otro. Su forma final, realmente no es muy final. Cada obra puede reorganizarse como otra. Siempre puede ser rota, doblada, sus partes pueden convertirse en el comienzo de otras obras” ... “donde termina y comienza cada trabajo no es siempre muy claro. No hay siempre una solución formal, si no muchas temporeras. No hay final del trabajo”. (Jiménez, 2018, p. 19)

El colapso inminente, como hemos señalado, es una metáfora de la vida ante la transformación inevitable.

Modular

Los primeros artistas en utilizar plástico en Puerto Rico, Noemí Ruiz y Luis Hernández Cruz, vieron entre sus propiedades la capacidad reproductiva. En el mismo año, que Noemí Ruiz exhibe su obra *Estructura*, (1968), Luis Hernández Cruz experimenta con la fibra de vidrio pintada en obras tituladas, *Cuatro composiciones modulares en fiberglass*, (1968). Para esa época el plástico se utilizaba en las cortinas, para cubrir los muebles, en los utensilios y toda suerte de productos caseros. Sobre este tema Roland Barthes nos explica que:

Se desvanece la jerarquía de los materiales o sustancias: uno solo reemplaza todos los demás: el mundo entero se puede plastificar, hasta la vida misma, desde que conocemos, que han comenzado a producir aortas plásticas-refiriéndose a los trasplantes del corazón- (traducción propia). (Barthes, 2015)

En este sentido el plástico se humaniza y el ser humano se plastifica, de modo que era muy común en los 60's la reproducción de objetos mediante el moldeado o vaciado de plástico para hacer productos. Estos materiales se hacen asequibles para la experimentación en la obra de arte añadiendo propiedades volumétricas y tridimensionales por los relieves que se diseñan sobre la superficie de los cuadros. Entonces, la obra de Hernández Cruz representa una época donde el molde reproductor no solo es apto para la producción en masa de objetos, sino que también, abre las posibilidades del medio para masificar la producción *plástica*. Sin embargo, la manera de utilizar el material por parte de Ivelisse Jiménez advierte un cuidado de no caer en la pérdida de, lo que Walter Benjamin llamó, el aura de la obra. La artista no copia, mucho menos se repite; no obstante, el material plástico ha sido idóneo para producir masivamente sus trabajos.

Opacidad

Posteriormente a las obras que hemos mencionado de Ruiz y Hernández Cruz, en el año 1977 el artista Julio Micheli trabaja con plástico de color rojo translucido cubriendo otros objetos, entre ellos un rodillo de hilo azul. La obra titulada, *El Diablo Rojo is not funny pero tiene el pelón azul* (1977), podría hacer referencia por elemento del color, al imaginario que identifica la maldad. Notemos que el material se tiene que asociar, bien sea por el título de la obra o la historia que relata, con algún evento que le asista en la comprensión del mensaje para impartir un valor que conecte y se relacione con el espectador. En este trabajo el plástico rojo opaco encierra unos objetos que no podemos ver claramente formando una barrera que impide accederlos. Estos objetos aparecen acumulados como si fuera un reflejo de los hábitos

de acumular productos sin valor. Micheli nos confronta con la conducta de consumo a través de una obra que contiene materiales irrelevantes. La abstracción es efectiva fijando la atención en el imaginario simbólico de los colores en la sociedad política puertorriqueña, y la noción de la retención de un valor inexistente. Los colores rojo y azul se utilizan comúnmente para identificar las facciones políticas entre, republicanos y demócratas en los Estados Unidos. En Puerto Rico ocurre algo parecido; los rojos y los azules representan el Partido Popular Democrático y el Partido Nuevo Progresista, respectivamente.



Ilustración 77: Julio Micheli (1937)

El Diablo Rojo is not funny, pero tiene el pelo azul

Roland Barthes advierte que el plástico no es un material genuino frente a los materiales de la naturaleza en las siguientes palabras:

En la jerarquía de las principales sustancias poéticas, figura como un material deshonrado, perdido entre la efusividad del caucho y la dureza del metal; no incorpora

ninguno de los productos genuinos del mundo mineral: espumas, fibras, estratos.

(Barthes, 2015)

A pesar de estas características que asocian el plástico con la pretensión y la falsedad, como diría Barthes, Jiménez encuentra en el plástico una mina de oro. Su intención no es mostrar representaciones con materiales asociados al mundo del mercado del arte (el llamado “fine arts”) todo lo contrario. El principal motivo de su materialidad es la inclusividad, incorporar lo desagradable, el error. Una metáfora matérica de un mundo que ha decidido construir sus valores alejados de lo natural. Señala la artista que fue entre el 1998 y 1999:

...que empecé a trabajar porque tenía una inquietud muy grande con la inclusividad, con incluir el error, incluir lo feo, Y fue luego de esa visita a China Town, al encontrarme con los materiales, que empecé. Ya estaba haciendo unas pinturas abstractas, y estaba trabajando con eso, pero de momento vi el material y la presencia que da el material. Como, por ejemplo, vez ese naranja que está ahí, tiene una presencia tan y tan increíble en sí misma... Y entonces eso a mí como que ¡Wow! el color, el material. En ese momento no era el color, aunque sí era el color; era la presencia de algo que en sí mismo comunica y eso me pareció muy interesante. Así empecé a cubrir todo lo que estaba haciendo de color, lo cubría con un material transparente que desenfoca. ¡Wao, esto es perfecto, esto mismo es lo que yo quería! Y no sé, porque está todo, pero no hay nada al mismo tiempo. (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019)

Presencia: *dasein*

La obra matérica abstracta de Jiménez además de centrar su atención en aludir a las estructuras del lenguaje busca la conexión directa con la vida; es una heterotopía que aspira a ser una utopía. Es decir, no existe tal cosa como una abstracción realizada con plástico que esté vivo, esa sería la utopía. Sin embargo, se refiere a la percepción de un objeto abstracto

presente, real, *dasein* un objeto que existe con sus virtudes y defectos que nos hacen pensar en el comportamiento de las personas (Heidegger, 2003). El *dasein* significa ser-ahí y Heidegger lo utiliza para regresar a la pregunta ontológica sobre el ser, un ente que se devela a sí mismo. En otras palabras, Ivelisse aspira a que el observador sienta las tensiones asociadas al error, lo desagradable, la inestabilidad, el posible colapso de la obra como proyección de la presencia del observador. El objeto cobra vida en la medida en que el observador instala en la obra sus propios errores. En este sentido la obra se percibe viva. Sobre esto la artista reflexiona:

Yo quería algo que demostrara vida y eso es súper importante, que se vea vivo. Para mí esos factores como, por ejemplo: que se puede caer en cualquier momento, que no está bien agarrado, esas son cosas que le dan a uno como una inquietud. Para mí eso son elementos que me ayudaban a aumentarle la calidad de vida o como inyectarle vida a la pieza... (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019)

La búsqueda de la materialización de la abstracción en una “presencia” parece ser un rasgo que busca mediante la abstracción alejarse de la realidad objetiva. La obra compuesta de plásticos y pintura es cubierta por un velo de plástico que la relaciona más al mundo vivido, como si estuviéramos observando a través de un lente borroso; a la misma vez rompe el canon de la pintura de caballete y su soporte tradicional. La obra es volumétrica y por esta razón tiende a la tridimensionalidad acercándose, en ese aspecto, a las imágenes de la realidad a las que la abstracción pretende escapar. Esta concepción convierte la obra abstracta en un objeto intencional que se nos da a nuestra consciencia de forma contradictoria. Por esto surgen las preguntas: ¿Qué es? ¿una pintura?, ¿una escultura?, ¿una pintura escultórica?



Ilustración 78: Ivelisse Jiménez, taller de la artista en Caguas, PR

Señala la artista que el lenguaje envuelve una imposibilidad y como consecuencia de ello su obra lo manifiesta. Si tomamos en cuenta que, se espera que la transparencia ayude a ver a través de ella, nos topamos con la sorpresa de que en este caso el efecto es opuesto, obstruye la visión. Señalando este efecto en una de sus obras, la artista explica:

...aquí, como en otros lugares, la transparencia funciona contra sí misma como una obstrucción; estos elementos figurativos [se refiere a los desvíos del lenguaje a veces dibujos, etc.] que podrían proporcionar un punto reconocible para la descodificación se revelan tan solo en parte. (Auerbach, 2018, p. 55)

Un referente más antiguo del efecto de borrado de la imagen lo encontramos en el artista madrileño Manuel Rivera (1927-1955), este sobrepuso varias mallas metálicas pintadas sobre las imágenes de dos esferas causando una distorsión que difumina y crea espacios intermedios en la pintura. Notemos el referente nuevamente a los astros en el título, *Espejo del sol* (1966).

Por otra parte, la imagen fuera de foco, como las obras de la década del 1990 de Gerhard Richter, creadas por el paso de la brocha en movimientos horizontales mientras la pintura al óleo permanecía húmeda, tienen el efecto de añadir movimiento. En estas, parece que el observador pasa a toda velocidad perdiendo los detalles de la obra, o que la obra en sí misma se mueve o sacude vertiginosamente.

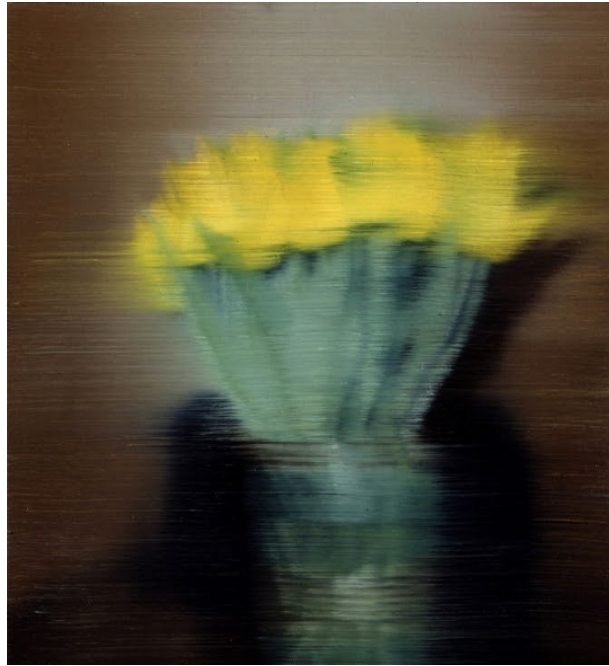


Ilustración 79: Gerhard Richter, *Tulipanes*, 1995

En cualquier caso, es la sensación de velocidad la responsable de desvanecer los detalles. Este borrado o barrido de la imagen fue un paso transitorio hacia la abstracción que Richter ha venido haciendo en las últimas décadas. En el caso de Ivelisse Jiménez, comienza a utilizar el plástico como un revestimiento unificador del contenido. Es decir, homogeniza el espacio distanciando la individualidad de las formas. Podría parecer un tipo de *pastiche* por el parecido aparente de las obras desenfocadas; sin embargo, se trata de materiales y procesos diferentes. Las pinturas de Jiménez son formadas por pinturas sobre plástico, integradas como collage y tienen una presencia tridimensional que las aleja totalmente de las técnicas convencionales de la pintura de caballete.



Ilustración 81a: Manuel Rivera, *Espejo del sol*, 1966.
Museo de Arte Abstracto de Cuenca

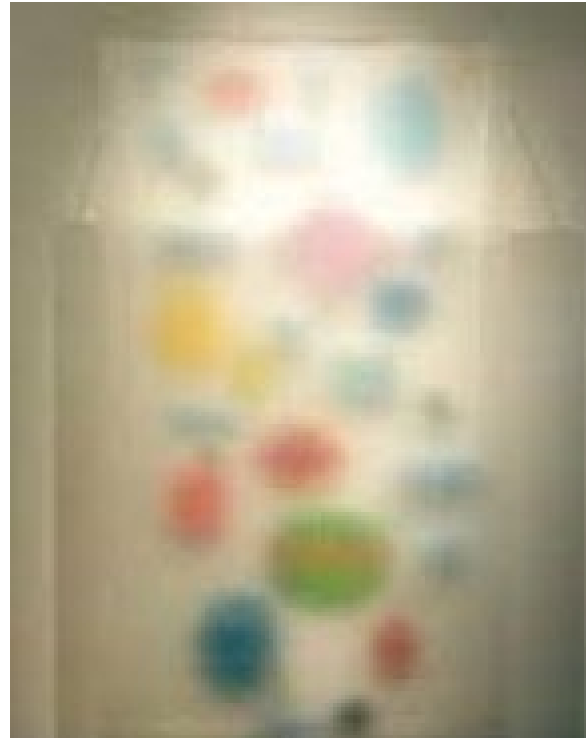


Ilustración 81: Ivelisse Jiménez, *Serie ten con ten*, 1999

Como indica Roland Barthes, los materiales siempre se han asociado a las pretensiones y pertenecen al mundo de las apariencias. El plástico, sin embargo, contiene cualidades que lo asocian a la imitación de los materiales lujosos. Por ello, sus trabajos se alejan de la comparación con el parecido de otras obras. El plástico es un material económico asociado a los productos comunes utilizados en los hogares. Sobre la pretensión del plástico Barthes afirma lo siguiente:

Es bien sabido que su uso es históricamente de origen burgués (los primeros pastiches vestimentarios se remontan al auge del capitalismo). Pero hasta ahora los materiales que sirven para imitación siempre han indicado pretensión, pertenecen al mundo de las apariencias, no al del uso real; tenían como objetivo reproducir a bajo precio las sustancias más raras, diamantes, seda, plumas, pieles, plata, todo el lujoso brillo del mundo. (Barthes, 2015)

La obra de Jiménez desde esta perspectiva pertenece al mundo de las apariencias debido a la pretensión de proyectarse para ser percibida como un *dasein*, un ser y estar presente sujeto a toda posibilidad de transformación.

Intuición metódica

“Mi fórmula de trabajo es la intuición” (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019). Ivelisse Jiménez describe su metodología de trabajo con una sola palabra: intuitiva. Por consiguiente, su proceso creativo se basa en un sistema que no sigue una secuencia lógica o razonada; antes bien, se va conformando a través de la percepción. Sin embargo, su formación académica y las múltiples experimentaciones con el material le brindan el fundamento necesario para confiar en la intuición informada. Si bien es cierto que se puede defender la intuición como método de trabajo, no es menos cierto que la estructura del espacio dependerá de la relación entre sus partes. George Perec amplía este concepto en los siguientes términos:

...una configuración o estructura, una disposición de la materia diseminada o dispersa que no es una fragmentación caótica o dinamitada de la materia, sino agrupaciones nucleares del todo en múltiples partes, entre las que se establecen relaciones de variada tipología y nivel: (proximidad / distancia, asimilación / disimilación, analogía / diferencia, posición / contraposición, y cuantas se quieran descubrir o poner en funcionamiento). (Perec, 2007, pp. 11-12)

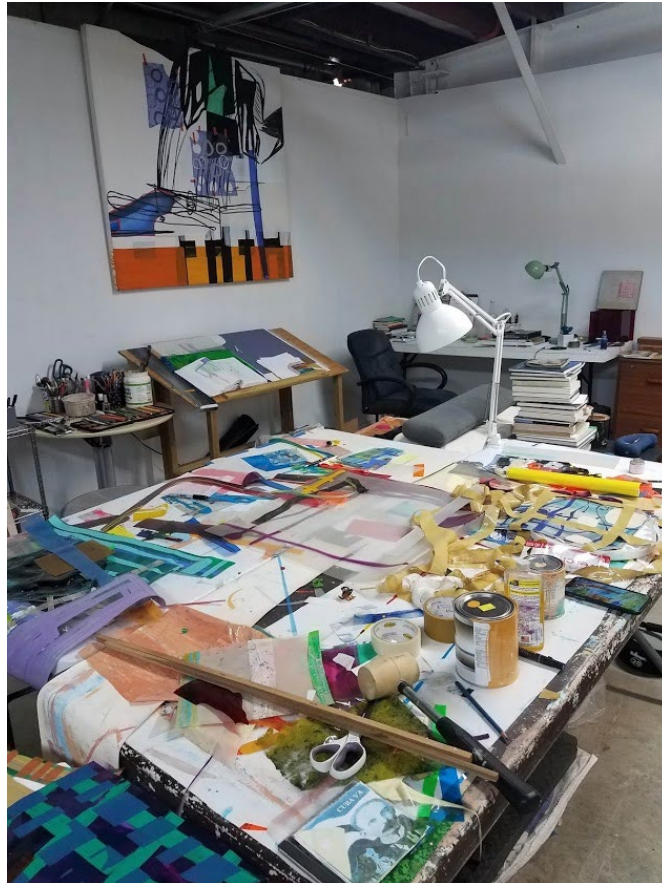


Ilustración 82: Mesa de trabajo de Ivelisse Jiménez

Según Perec las configuraciones se determinan por tipos de relaciones. El trabajo de Jiménez consiste en la creación de un espacio donde se integren, relacionen y se organicen las partes para formar una unidad. Sus obras siguen un orden, aunque parezca contradictorio a juzgar por el caos aparente en su mesa de trabajo.

En la ilustración 82 se observa su mesa de trabajo poblada, tijeras, pinturas, plásticos, cinta adhesiva, libreta de apuntes, entre otros materiales. En su taller apreciamos la influencia de Henry Matisse, al vernos inmersos entre materiales recortados en la técnica de *cut out*.; además de la prominencia del color, las múltiples siluetas abstractas les dan forma a sus composiciones.

Alusiones a la estructura del lenguaje simbólico

Ivelisse Jiménez pretende que sus obras aludan a los signos del lenguaje simbólico; las palabras, como signos, son estructuras ineficientes para comunicar de forma efectiva. Para la artista, la cuantiosa información a la que estamos expuestos aturde la consciencia. Así mismo, ocurre en sus trabajos, la acumulación de materiales se impone provocando un disloque entre lo observable, y lo que pretende comunicar. La artista expresa cómo descubrió a través de la experimentación el material propicio para representar sus ideas en los siguientes términos:

...en 1997, luego de vivir en Nueva York durante 6 años, decidí borrar todos mis trabajos. Les pase una brocha de pintura blanca. Fue cuando descubrí en la transparencia del blanco, la presencia de lo ausente. Me cautivo el poder construir sobre lo incierto, la abstracción, aludir a lo que no se dice, aludir a lo que no se ve claramente, al aturdimiento de la información impuesta. (Jiménez, 2018, p.7)



Ilustración 83: Alberto Corazón, *Leer la imagen I*, 1970

Desde que Ivelisse descubrió, tanto en la pintura como en el plástico, las cualidades de translucencia forman parte del desarrollo de un cuerpo de trabajo consistente. Sobre el tema de la transparencia David Auerbach en el ensayo titulado *Ivelisse Jiménez: transparencia, transitoriedad y emergencia* (2018), realiza un estudio de la transparencia en la historia del arte para establecer paralelos y contrastes con sus obras. El escritor analiza y propone que en la obra “... su enfoque central radica en la creación de tensiones entre la transparencia y la opacidad, y nuestra comprensión mucho más amplia de la materialidad y la inmaterialidad” (Auerbach, 2018). Es evidente que esta tensión alude al mundo físico como a otras dimensiones. Estas alusiones son complejas para describir, e interpretar; sobre todo porque sus obras nos remiten a los temas del espacio, la simultaneidad, la superposición, entre otros conceptos. Precisamente nos parece que sus trabajos, más allá de centrarse en las tensiones entre transparencia y opacidad son objetos para la manifestación de la luz. Tienen un efecto prismático.

La materialidad plástica y sus propiedades de transparencia y translucencia han sido utilizadas en obras como, *Leer la imagen I* (1970) del artista español Alberto Corazón, en la que aparecen dieciocho cortinas de vinilo que son utilizadas como soporte serigráfico. La misma imagen se replica y acumula ante el observador dependiendo el ángulo visual. Es decir, aparecen y desaparecen las imágenes en diferentes temporalidades en las que la vista frontal es la misma que la posterior invertida. El artista construye una instalación a base de estas imágenes y alude a estructuras dimensionales que replican el mismo acontecimiento.

Por contraste, la obra de Jiménez no contiene imágenes y aparece como una estructura compuesta por pedazos de plástico pintados suspendida del techo. Las pinturas se presentan como manchas orgánicas e inclusive incorpora un pedazo de rama del cual suspende otro pedazo de plástico. La naturaleza pende de un hilo ante el avance de las estructuras plásticas.



Ilustración 84: Ivelisse Jiménez, Detalle instalación, *Intervalos, confines y territorios*, 2018

Simultaneidad

“Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo cercano y de lo lejano, del pie a pie, de lo disperso”

(Michael Foucault, 1967)

La simultaneidad es la posibilidad de la coexistencia de múltiples dimensiones o realidades y la obra de Jiménez persigue representar esas dimensiones de la realidad.

También pretende, elaborada principalmente con plástico, aludir a los diversos sistemas del lenguaje que hemos construido para comunicarnos. El trabajo, según indica la artista incluye errores y fragilidades como un eco del mundo en el que vivimos, un sistema cuya precariedad e inestabilidad provoca tensiones ante un posible colapso.

La materialidad que hace posible la existencia misma ha probado compartir el estado simultáneo. La constitución del universo conocido ocurre en la simultaneidad de la relatividad espacio-temporal. Espacio y tiempo, según lo indica George Perec, "... sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo antes indefinido, inexistente" (Perec, 2007, p. 9). En otras palabras, el tiempo y el espacio son el fundamento para explicar toda realidad o existencia. Así mismo, la obra que realiza Jiménez tiene el objetivo de representar la simultaneidad de acontecimientos abstractos. La artista persigue crear múltiples yuxtaposiciones del material para formar estructuras que aluden a los sistemas simbólicos del lenguaje. Un tipo de conexión entre un sistema abstracto y otro, que no son de la misma clase. Por ejemplo, podemos relacionar la yuxtaposición de capas de plástico pintados con las veladuras que aplicaba Leonardo Da Vinci o con el sonido musical de una orquesta sinfónica. Ambos ejemplos contienen muchos acontecimientos simultáneos que transcurren en el espacio-tiempo y podemos relacionarlos en sus virtudes e inexactitudes.

El material plástico le sirve a la artista en cuanto se percibe abstracto, sin relación o parecido al mundo observable. Desarrollar una estructura de comunicación visual a través del plástico y sus matices, revelan las distintas complejidades de organización, diseño de elementos color, líneas, valores, texturas en la búsqueda de armonías y balance hasta llegar a una unidad, a la integración de una composición visual. Como la idea de sus abstracciones contienen múltiples veladuras plásticas, es el observador quien tiene la tarea de entrar en las particulares del laberinto visual. Las partes están unidas principalmente por diferentes tipos de cinta adhesiva, logrando así la precariedad de su estado que sirve para provocar inestabilidad e incomodidad por el anticipo del posible colapso.

Así mismo, la artista transfiere del mundo real el valor de la presencia física, de ahí que el plástico se utilice en forma de planos de pintura, para darle corporeidad física. La artista amplía el aspecto de la *presencia* en los siguientes términos:

Pero ahora lo veo así, como que yo quería algo que tuviera más presencia y pensaba que la pintura era algo que me interesa mucho, pero quería algo con más presencia física. Algo que tuviera el juego de planos de la pintura, que es lo que a mí me encantaban, los planos, lo que está delante, lo que está detrás, y que todo ocurre simultáneamente. (I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019).

Notemos que en la medida en la que la artista procura que en su trabajo de tipo abstracto se manifieste una mayor presencia, lo acerca a la realidad de la que busca escapar. Cuando esta se refiere a los planos que se ubican como un acto que ocurre simultáneamente pretende comprimir temporalidades. La obra representa una realidad otra que contiene un evento del pasado y el presente continuo.

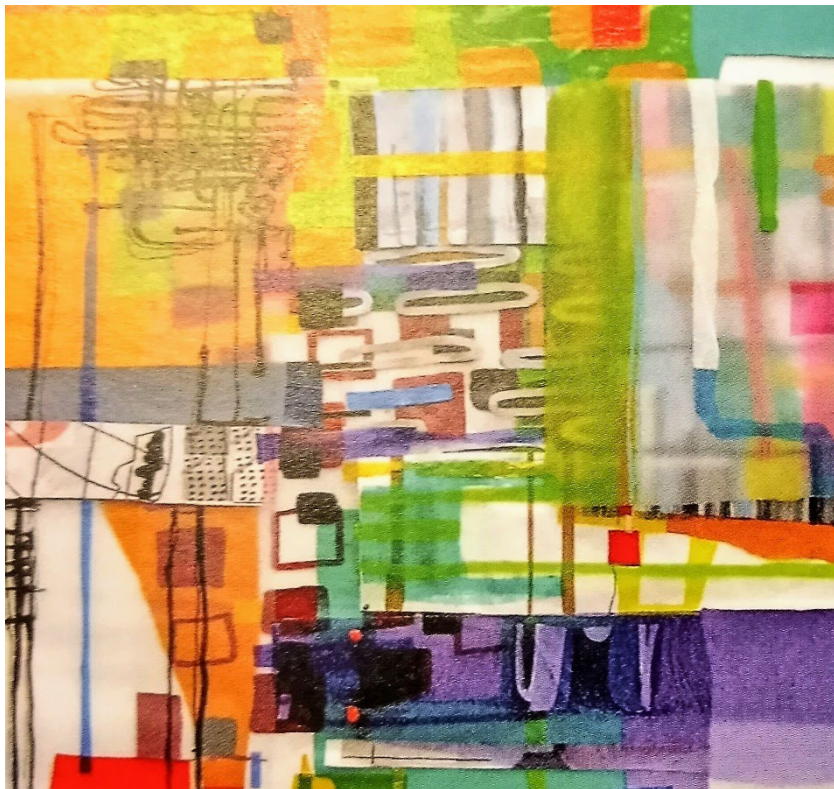


Ilustración 85: (Detalle) *Serie Fuera de Lugar*, Exit Gallery, 2008

Las composiciones de Jiménez buscan presentar aspectos intangibles como la relación entre las formas y el espacio, como si el objeto tuviera la capacidad de manifestar la existencia de múltiples dimensiones simultáneamente. Es decir, el material plástico es yuxtapuesto, creando acumulaciones de capas transparentes, translúcidas, y opacas en el espacio. A la misma vez, manifiesta lo que la artista llama una presencia que advierte un límite, que se puede rebasar al observar otras capas, algunas de ellas pintadas en su interior. En su interpretación de la obra de Jiménez, el Dr. David Auerbach (traductor estadounidense) explica lo siguiente:

En lugar de implicar transparencia aplicando pigmentos a un lienzo, la artista utiliza los materiales transparentes, translúcidos organizados en capas en composiciones sincopadas que aluden a obras sobre lienzos, y que incluso pueden incluir pinturas y dibujos, pero ocupan espacios híbridos (interiores o exteriores) a menudo desconcertantes. (Auerbach, 2018)

Auerbach señala que la obra de Jiménez evoca *espacios híbridos*. Como podemos observar en la Ilustración 74, los espacios de interacción visual se entrecruzan y superponen; las posibilidades del recorrido visual no tienen principio ni final. La mirada del observador atraviesa el material como si fueran los rayos de luz. La artista profundiza el efecto transparente del plástico con pinturas, potenciando las propiedades físicas del material convirtiéndolo en translúcido. De este modo, Jiménez utiliza la hibridación de los materiales que aparecen como diseños lineales y reticulares que se replican en el mismo espacio. El efecto visual de la obra está inherentemente ligado al comportamiento de la luz. Es la luz que atraviesa las capas de sus composiciones el material protagónico.

Superposiciones

En la práctica de Ivelisse Jiménez los materiales plásticos son pintados, recortados y superpuestos formando un sistema armonioso y variado. La experiencia visual que producen

estos sistemas armoniosos es parecida al recorrido de partículas en un sistema cuántico. Es decir, podríamos relacionar sus trabajos aún con las partículas subatómicas como los fotones y su paso a través del plástico. En un sistema cuántico las partículas recorren el espacio sin dar pistas sobre su ubicación exacta. En este sentido, sus obras no están diseñadas para detenerse en una solución, no podemos ubicar un punto exacto para comenzar o terminar el recorrido visual, antes bien ofrecen múltiples alternativas. Podemos observar la obra como un todo y también, en sus partes independientes; lo que produce un efecto de colapso de la estructura visual. Es decir, podemos descansar la mirada sobre una parte de la obra y quedarnos allí, en un estado de contemplación que puede prescindir del entorno.

La superposición localiza e invisibiliza a la misma vez. El fenómeno de superposición en la física cuántica investiga el comportamiento de las partículas subatómicas que componen la materia o la realidad física del mundo observable. En el estado cuántico las partículas pueden existir, o ser percibidas, en dos o más dimensiones, al mismo tiempo (Hawking, 2001, P.24-26). Por ejemplo, las partículas subatómicas como el fotón tienen un comportamiento o movimiento como el de las ondas. Siendo una partícula que se mueve como onda, tiene la posibilidad de existir en dos estados al mismo tiempo: El de la onda que contiene la partícula en movimiento, y el de la partícula o lugar específico cuando es localizada dentro de la onda. Cuando se mide la partícula en la onda, entonces colapsa la onda y solo queda el lugar o localización específico de la partícula. Los dos estados, son dos posibles realidades de la existencia simultánea a la que se le llamó, superposición. Es decir, existen dos o múltiples realidades superpuestas. Así lo entendió Foucault para aplicar este comportamiento cuántico a la constitución del espacio existente como superpuesto, relacionados e irreductibles. Explica el teórico que:

No vivimos en el interior de una especie de vacío que se colorearía de diversas iridiscencias, vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen

emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto en superposición. (Foucault, 1967)

Los emplazamientos pueden referirse a utopías o lugares sin un lugar real o heterotopías que son lugares diferentes a los demás, pero los pueden reflejar. Según Foucault, “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos, incompatibles entre sí” (Foucault, 1967, p.22). De igual modo, las composiciones de Jiménez, se forman por yuxtaponer, solapar, colocar diversas capas de material, pretende mostrarnos esas múltiples realidades superpuestas de forma simultánea. Como si de estados cuánticos se tratase, mientras vamos descubriendo en la obra sus propiedades particulares, y nos detenemos en un punto fijo, parece que el resto del sistema colapsa. Así ocurre en los sistemas cuánticos, una vez se logra detectar la partícula, el resto del sistema desaparece.

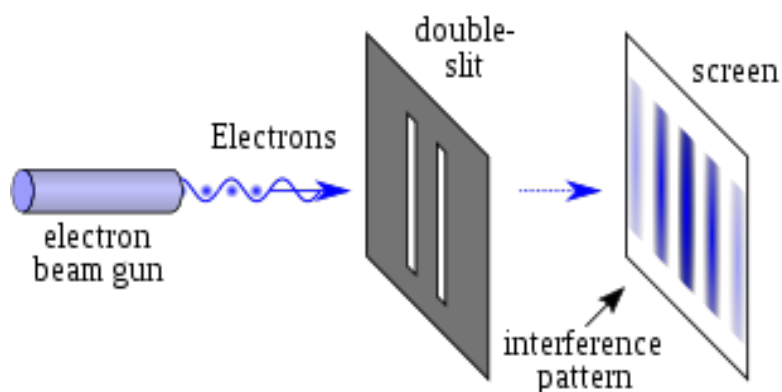


Figure 1 Thomas Young, 1801

Podemos ver el punto mismo de superposición o intersección donde ocurre la convergencia de la yuxtaposición, o transposiciones de materiales. Siendo así una metáfora a la existencia misma de relaciones humanas de forma superpuesta y en estado de colapso. En los trabajos de Jiménez predomina el paso de la luz por el material plástico, lo que nos lleva al análisis de sus trabajos desde la física cuántica. El fenómeno de la superposición fue explicado por Thomas Young en 1801 a través del experimento de la doble rejilla. El mismo consiste en lanzar fotones por dos aperturas verticales que se encuentran perpendiculares a un plano.

Recordemos que las partículas se mueven como una onda, por lo tanto, lo que se ve antes de pasar por las dos rejillas es una onda. En el instante que la partícula pasa las dos rejillas a la misma vez, formara dos ondas, y en el instante en que las dos ondas se van encontrando se produce una interferencia. El momento y lugar donde ambas ondas se interfieren en su paso se observará una línea llamada superposición. Las superposiciones son los diferentes estados posibles para localizar la misma partícula (Física cuántica en la red, 2014).

Si vemos el sistema como un todo tendremos múltiples posibilidades y paralelismos. Si observamos solo el paso de una partícula, entonces colapsara el sistema. Es decir, tendremos muchas posibilidades siempre y cuando no fijemos nuestra mirada en un solo punto de la realidad. Así parece ser la obra de Jiménez: una representación simultánea de múltiples posibilidades visuales que depende de la interacción del observador para subsistir. La composición de las pinturas consiste en la sobreposición de los plásticos, algunos transparentes, otros pintados, cortados en varias formas y unidos con cinta adhesiva, distanciados por el espacio entre las capas. Una suerte de configuración espacial con un sin número de rutas o lecturas visuales. De este modo tenemos una relación de la materia (luz) visto desde su comportamiento interno y una estructura diseñada por la artista para ser atravesada por la luz. En ese contexto podemos visualizar un conjunto de relaciones entre el comportamiento de la luz y la obra como si esta fuera una rejilla en la que se trasponen, solapan, atraviesan, superponen, reflejan y absorben fotones entre otras posibilidades.

En ese nivel cuántico también ocurre el fenómeno del *entanglement*, si dos fotones chocan sus ondas se convierten en una y a medida que se distancian comparten una sola onda, o sea, que no importa cuán distanciados estén quedarán ligados (*entangled*) y cuando se mide la localización de una partícula, colapsará la onda e indicará la localización de la otra partícula subatómica. Lo mismo ocurre con los átomos del cuerpo humano cada vez que decaen, y emiten radiación. Esto ocurre 5,000 veces por segundo. Las partículas radiactivas al

ser liberadas forman enlaces permanentes, y crean nuevas ramificaciones en el universo. Estos forman la simultaneidad o posibilidad de múltiples realidades y hasta universos alternos.

Heterotopía plástica

En lo que sigue argumentaremos que la obra de Jiménez responde al concepto de heterotopía esbozado por Michael Foucault en el escrito *De los espacios otros* (1967).

Una heterotopía según Michael Foucault es un tipo de espacio que se nos da bajo la forma de relaciones entre emplazamientos. A diferencia de las utopías, la heterotopía existe entre otros espacios. Michael Foucault define la heterotopía como un lugar otro, que habla y refleja otros emplazamientos; lo opuesto a una utopía o emplazamiento sin lugar real. Estos espacios no son meramente localizaciones, han pasado a ser definidos como espacio en expansión continua. Estas relaciones tienen unos rasgos que identifican el emplazamiento como un espacio heterotópico. Estos emplazamientos no son utópicos ya que existen, por lo que los llama heterotopías, que el propio Foucault describe expresando que “... el espacio es una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación...” (Foucault, 1967).



Ilustración 86: Studio Project Mass Moca Artist Residency, 2018

Si consideramos que la obra de Jiménez es una construcción plástica abstracta de múltiples capas o emplazamientos ordenados en espacios dentro de otros, que aluden y se relacionan con otros sistemas por medio del lenguaje visual, se puede identificar como un cuerpo de trabajos heterotópicos. No cabe duda de que sus trabajos constituyen lo que Foucault llamó,

Lugares que, por ser absolutamente otros que todos los demás emplazamientos, a los que sin embargo, reflejan y de los cuales hablan llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías; (Foucault, 1967)

En la Ilustración 86, podemos apreciar la obra titulada *Studio Proiect*, (2018) realizada con plástico pintado es colgada en un espacio interior ubicada frente a una ventana. El espacio heterotópico se configura mediante la relación de emplazamientos. La luz solar penetra por la ventana y atraviesa la obra formando un patrón en sombras cuadrículadas. Luego la obra se proyecta en luces y sombras de acuerdo con el grado de translucencia del plástico proyectándose en los límites del piso y de la pared. Estos límites son obstrucciones al paso de la luz que acentúan la distancia y recogen como un holograma el efecto de las relaciones espaciales.

En esta obra se manifiestan tres estados temporales; el paso de la luz por la ventana, la obra en sí misma y las paredes internas que forman un emplazamiento o lugar específico. Por consiguiente, el trabajo está focalizado en la luz y cómo esta se relaciona con la materia. La relación entre la luz y la materia es la fuente de nuestra percepción sensible que a su vez se inscribe en el espacio de la memoria. La obra no solo es una heterotopía, un espacio otro, dentro del espacio, es un tipo de diorama de las relaciones entre la luz, el espacio y la memoria.

Por otro lado, la misma pieza alude a la relación indisoluble del espacio tiempo. La materia es el espacio y su ubicación relativa, es el tiempo. No es posible pensar en espacio,

como un vacío, el espacio está constituido por materia, tampoco es posible, despojarla del tiempo, ya que la medida de su movimiento con relación a otra materia siempre relativizará su ubicación. Sólo en la teoría del universo que se crea a sí mismo desarrollada por el premio nobel de física Roger Penrose, el tiempo y la distancia se elimina, si toda la materia pierde su masa. Si no existe masa solo quedarían fotones sin masa y sin posibilidad de ser medidos.

En el aspecto perceptual fenomenológico la obra *Studio Project* se nos da en nuestra consciencia como un objeto parecido a un vitral. El tipo de ventana y de vidrio determina el paso de la luz interior, determina si lo que vemos es la luz sin refractarse o la luz refractada y proyectada. Nuevamente, es la constitución de la ventana o el vidrio quienes producen por medio de la interacción de la luz con los materiales, el emplazamiento espacial. Podemos constatar que un objeto ofrece diferentes perspectivas de sí mismo en la cuarta dimensión.

La obra de Jiménez la podemos relacionar con el contexto de la arquitectura de las catedrales religiosas en las que se aprecia la luz que atraviesa el vidrio difusor o vitral iluminando con los rayos fragmentados en el interior de la estructura. También, si el vidrio contiene cierto diseño de imaginería religiosa, este se proyecta hacia el interior. De igual modo, la obra remite en el imaginario religioso a la luz divina o celestial, tipo de Dios, quien



Ilustración 87: Vitral, La Sagrada Familia, Barcelona

imparte con su luz, la verdad y la justicia sobre la oscuridad del pecado de la humanidad. También alude el vitral a la simbología cristiana que habla en sentido figurado de Cristo como la luz que vino al mundo para salvar y redimir la humanidad.

La obra de Jiménez parece salvarse a sí misma, se auto redime no eliminando los errores, en un tipo de anti-redención. Con esto quiero decir, que no busca presentar las perfecciones esperadas de una obra plástica mimética y convencional, libre de errores. Todo lo contrario, la artista indica,

... busco **redimir** circunstancias visuales imperfectas, redimir las imperfecciones integradas a las cosas, las disimulo, las integro [...] El error, el fallo, lo que parece no bien hecho, todo eso es parte de la complejidad. (Auerbach, 2018)(el énfasis es mío)

La relación de la obra con el espectador se establece en la medida en que logra proyectar un vínculo humano. Si la obra contiene errores disimulados pero visibles, no tendrá un parecido físico con el observador, pero sí uno relacionado a su comportamiento. Por ejemplo, los trabajos están unidos principalmente con cinta adhesiva. Es decir, la relación entre las partes depende de un vínculo precario que produce la percepción de inestabilidad. También la pintura en sí, en ocasiones, no parece estar acabada y está construida de muchas partes como si fueran remiendos. Como resultado, el observador puede relacionar la precariedad de sus relaciones con la inestabilidad de la obra.

El cuerpo de obras de la pintora/instaladora intenta establecer que la imperfección y la perfección son construcciones convergentes tanto en la experiencia de la vida como en las representaciones abstractas. David Auerbach advierte que "... la estructura completa sugiere un colapso inevitable y, por consiguiente, se insertan tensiones adicionales" (Auerbach, 2018). El suspenso, el anticipo, la premonición de su fin, nos permite relacionar la condición de su estructura con la inevitable muerte. La obra remite a la constitución interna del tiempo; el objeto viene a ser un dispositivo temporal en estado de latencia.

Lo dicho hasta aquí supone que la obra es un emplazamiento abstracto, un espacio otro, que alude a los sistemas de comunicación y las relaciones humanas con sus virtudes y defectos. También se relaciona con espacios físicos reales como las catedrales y el aspecto simbólico de sus vitrales. Las catedrales de por sí, son espacios heterotópicos, ya que estos

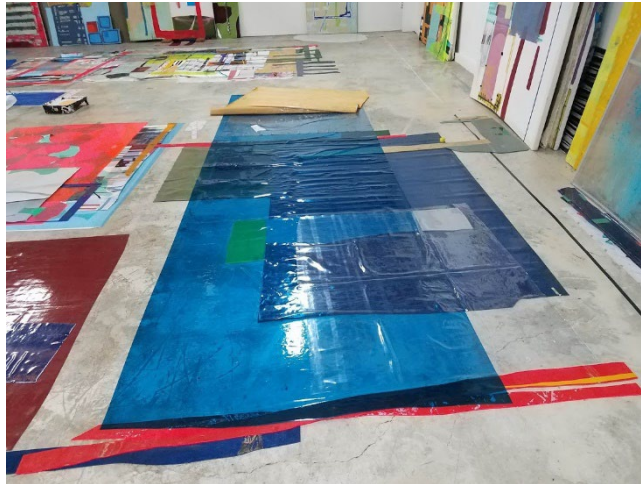


Ilustración 89: Ivelisse Jiménez, taller de la artista, 2019

“... suponen siempre un sistema de apertura y cerramiento que las aísla y las vuelve penetrables a la vez” (Foucault, 1967). En este sentido son emplazamientos “bajo coerción” como señala Foucault, ya que tenemos que cumplir con ciertas reglas dentro del espacio como mantener el silencio y el decoro mientras se esté en el espacio. De igual forma, el museo, la galería y la obra son heterotopías que fijan un modo de comportamiento para cada caso.

Los argumentos expuestos en este capítulo fundamentan nuestra proposición de interpretar el cuerpo de trabajos de la artista Ivelisse Jiménez como una heterotopía plástica, según el concepto esbozado por Michel Foucault. Cuando analizamos los títulos de las exposiciones y varias de sus pinturas abstractas de tipo matérico encontramos que se identifican con diversos tipos de espacios. Por ejemplo: *El lugar del lugar* en la Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón (2008), *Re(place)*, en la Lara Gallery de Copenhagen, Dinamarca (2018), así como *Intervalos, confines y territorios* (2018) en la

Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón. Esto nos da pistas claras sobre sus motivaciones creativas; en cuanto identifica claramente sus obras con espacios otros, heterotópicos. Propone que relacionemos sus trabajos como si fueran rutas hacia esos lugares que pretende representar. Algunos de sus trabajos hacen lo mismo, al llevar títulos como: *Detour 21* (2012) -obra galardonada con el Primer premio en pintura del Certamen arte Laguna, Venecia, Italia, (2013)-. Refiriéndose a ese cuerpo de trabajos la artista expresa en sus propias palabras, “...siempre hay brechas y desvíos cuando alguien intenta explicar algo, todas esas digresiones” (Jiménez, 2018). Por consiguiente, su obra es percibida como una abstracción de tipo matérico que se manifiesta como un emplazamiento diferenciado y en consecuencia autárquico.

Para concluir, así se muestra su trabajo comisionado para el Museo de Arte de Puerto Rico con motivo de la propuesta curatorial titulada, *Puerto Rico Plural*. Su obra titulada *Fuera de registro #3* (2019) se compone de múltiples pinturas abstractas sobre el material plástico que están instaladas en forma de laberinto. Notamos un cambio en su trabajo hacia la naturalización del plástico mediante la imagen abstracta que aparecen como manchas orgánicas. Como si estuviéramos frente a una laminilla microscópica examinando muestras biológicas. Y es que ocurre así, como hemos visto en esta investigación, cuando el artista ha alcanzado los límites de su madurez plástica parece necesario la evocación hacia la realidad de los objetos o la naturaleza. En Jiménez predomina el plástico, la pintura, sobretodo la luz natural o artificial, y el efecto de esta sobre los materiales.



Ilustración 90: Ivelisse Jiménez. *Fuera de registro*, 2019, CMAPR

Ángel Otero: Heterocronías / Regreso a la realidad

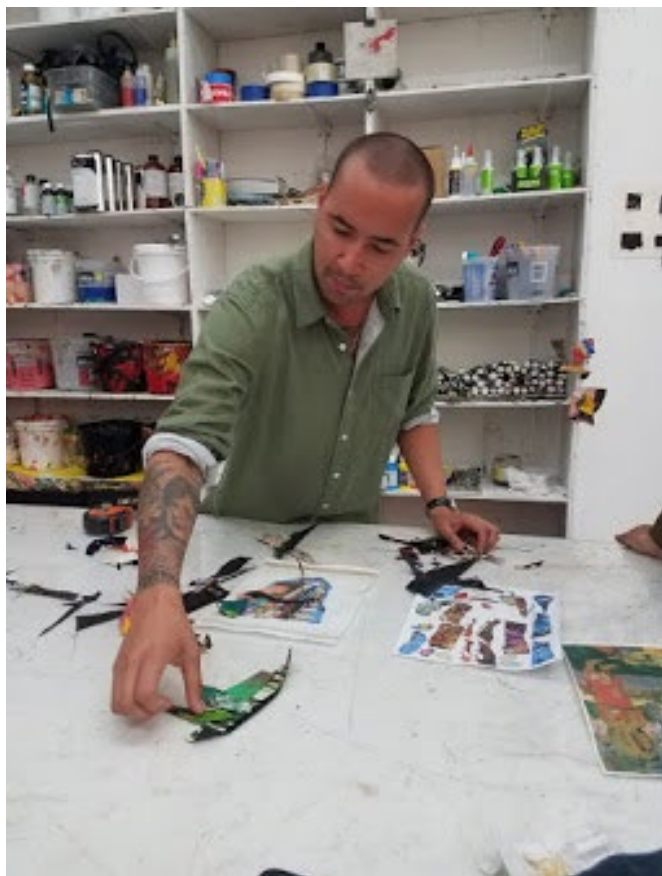


Ilustración 91: Ángel Otero. Trabajando en su taller, Bushwick, New York. 2019

“Ahora bien, nada es ninguna novedad absoluta, pero sí se puede considerar como una aportación relativamente novedosa, la simultaneidad y la normalidad con las que un artista compagina y alterna soluciones aparentemente dispares”. (Juan B. Peiró, 2008)

Ángel Otero es un pintor oriundo del pueblo de Bayamón, Puerto Rico que ha desarrollado una carrera artística principalmente en los Estados Unidos. Sus trabajos son pinturas abstractas de tipo matérico realizadas con densas capas de óleo adheridos entre sí con diversos pegamentos. Como segundo caso de estudio, analizamos la producción del artista centrados en los antecedentes de su estilo, el proceso creativo basado en su “Manifiesto” y su relación con el mercado del arte. Además, atendemos con especial atención “las pieles de óleo” a través del escrito de Gilles Deleuze, *El pliegue* (1989). Todo esto

culmina en un cuerpo de trabajos que reúnen una gran cantidad de influencias y técnicas que resultan en obras abstractas de tipo matérico muy complejas. Por esta razón, proponemos que su trabajo nos remite al concepto de un tipo particular de heterotopía llamado “heterocronías” por Michel Foucault.

Al igual que la obra de Ivelisse Jiménez, en las obras de Otero no hay un punto de partida definido en el recorrido visual, sólo el propio límite de la extensión del material. En este sentido iremos buscando pistas que nos ayuden a descifrar el lenguaje visual en comparación con la lectura de George Perec, *Especies de espacios* (1974) en la que propone la lectura de un libro sin orden, en el que existen fragmentos de espacios como la parte de un todo. Nos parece, que la obra de Ángel Otero se percibe de esa manera, en términos fenomenológicos, se nos da en nuestra consciencia como un objeto intencional que amalgama diversos materiales simbólicos que aluden a imágenes y eventos casi imposibles de descifrar. En síntesis: se trata de una obra abstracta de tipo matérico que busca representar una nueva realidad a partir de eventos pasados.

Ángel Otero ha desarrollado una práctica consistente con presencia internacional gracias a la representación de su trabajo por parte de la galería Lehmann Maupin de Nueva York. De la entrevista que realizamos al artista en su taller en la Gran Manzana se desprende el tema relacionado al mercado del arte, que no había sido considerado en el objeto de estudio. Encontramos que la relación del artista con el mundo del arte ha sido determinante en el desarrollo de su propuesta plástica. Una vez el artista forma parte de este voraz mercado del arte, debe suplir su demanda, atendiendo su obra, el taller, las galerías, las exposiciones, los coleccionistas, entre otros compromisos personales. Aprender a manejarse dentro del mundo del arte es una batalla para mantenerse con vida.

Precedentes

Ángel Otero estudió en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico en 2004, donde fue desarrollando su interés por el dibujo y la pintura. Continuó sus estudios en el Chicago Art Institute donde completó su bachillerato en 2007 y obtuvo una maestría en 2009, para luego mudarse a Nueva York donde vive y trabaja. Sin embargo, el propio artista nos expresó que fue en el Museo de Arte de Ponce donde tuvo un encuentro significativo con la pintura al óleo (Otero 2018). Allí vio obras de los pintores Arnaldo Roche Rabel y Francisco Rodón, dos artistas medulares en la historia del arte en Puerto Rico y que marcaron la vida del joven pintor. La materialidad del óleo utilizado en cantidades nunca vistas por Otero lo llevo a fascinarse por las texturas y el carácter físico de la imagen. Le resultó impactante la carga del material que utilizaba Roche en sus obras, particularmente porque podía vislumbrar la incorporación de la técnica en sus trabajos. Los altos costos de la pintura al óleo, no le permitió experimentar de inmediato con el medio, pero sí pudo hacer unos trabajos con pintura acrílica -del tipo que se utiliza para pintar casas- tan pronto llegó a su hogar, luego de esta primera experiencia con la pintura matérica. El artista recuerda su encuentro con la obra de Arnaldo Roche de la siguiente manera;

... mi primera visita al Museo de Arte de Ponce fue a los 12 años, mi papá llevo, nunca entró conmigo. Vi una exposición de Arnaldo Roche y Francisco Rodón juntos, dos generaciones y veo la obra de Arnaldo que tiene esta acumulación de pintura, dije para mí, este tipo tiene que ser un millonario. ¡Wow! porque un pote de pintura cuánto puede costar... (A. Otero, comunicación personal, 28 de junio de 2018)

Esta experiencia la guardará en su memoria y una vez el artista tiene los recursos para desarrollar sus trabajos con el costoso material comienza a experimentar y desarrollar su particular proceso creativo.

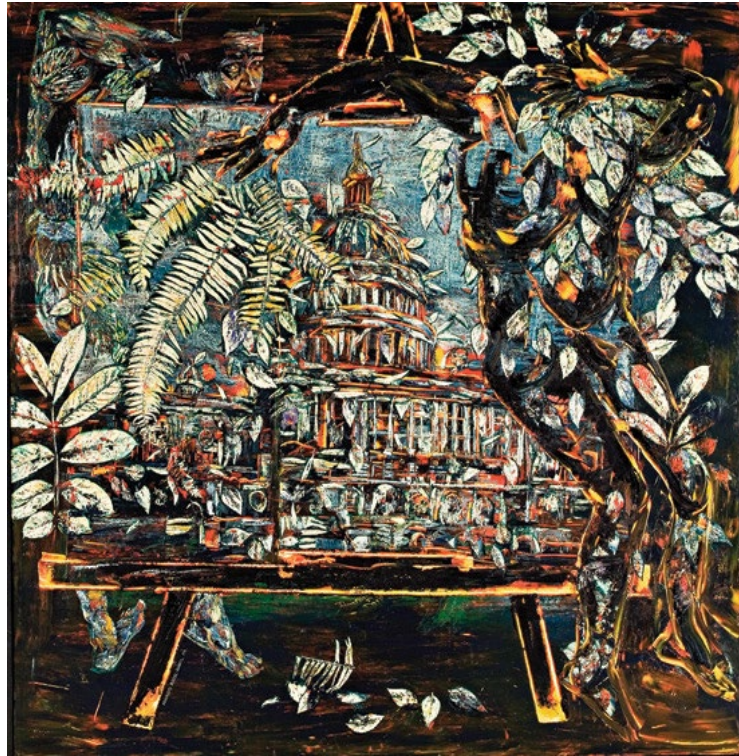


Ilustración 92: Arnaldo Roche Rabel, *Eclipse total del sol*, 1991

Hoy día en el Museo de Arte de Ponce se encuentra exhibida la obra *Eclipse total del sol* (1991), del artista puertorriqueño Arnaldo Roche Rabel, una de las que Otero vió durante la visita en su infancia. En la obra Roche cuestiona la imposición de la relación colonial en Puerto Rico por parte del Congreso de los Estados Unidos. En la misma aparece la imagen de un cuadro que a su vez contiene una imagen alusiva al Capitolio de Washington D.C., sede del Congreso de los de los Estados Unidos. La imagen dentro del cuadro está flanqueada por una figura que lleva el rostro tapado por hojas, con la mano izquierda sobre la cabeza, en un gesto desesperado. La hojarasca y los helechos fueron incorporados al lienzo mediante la técnica del monotipo y son plantas típicas de la naturaleza en el paisaje puertorriqueño. El cuadro parece ser una evocación ontológica colonial del pecado capital del pueblo que consiste en haber aceptado dicha relación; como Adán, las hojas son un primer vestido para ocultar lo vergonzoso de conocer su realidad desnuda. El color negro le sirve al artista para ocultar también la mirada del pintor, que nos observa desde el cuadro, inmerso y escondido

detrás de su propia pintura, se ven sus pies descalzos, cual los pasos del Adán eclipsado. La obra está formada con capas gruesas de pintura al óleo, con espátulas y sus manos, primero los colores más claros y luego los tonos oscuros. Una vez seca la pintura el artista colocó los objetos detrás del lienzo y frotó la pintura con espátulas, para marcar las siluetas anaranjadas y amarillentas. Esta técnica la adaptará a sus propósitos Ángel Otero, mediante la separación de la pintura en gruesas capas de óleo, pero sin utilizar el lienzo como su soporte. Además, este último se distancia de las temáticas políticas en sus trabajos.

En el inicio de la carrera artística de Otero podemos apreciar los trabajos de tipo matérico relacionados con el recuerdo de su infancia; especialmente una serie de bodegones que imitan las flores que utilizaba su abuela como centros de mesa. También se aprecia en la obra titulada, *Portrait of Dad When He Was Young* (2010) realizada con carbón y silicón transferido al lienzo. Estos trabajos nos recuerdan las imágenes borrosas de las obras del artista Gerhard Richter (1995) que también coincide con la obra de nuestro primer caso de estudio Ivelisse Jiménez. Ambos utilizan el efecto del borrado parcial de la imagen en la etapa inicial de sus carreras. Este es un primer intento de “escapar de la realidad”.

Para lograr el efecto de borrar la realidad; Ivelisse superpuso distintas capas de plástico mientras que Otero utilizó acrílico y silicón transparente. Este método que utilizó Otero consistió en proyectar la imagen fotográfica sobre el lienzo para marcar la silueta con silicón, añadió carbón en polvo sobre el silicón y el lienzo para luego incorporar el acrílico aplastando el silicón y creando un efecto de borrado para recrear la imagen de su padre cuando era niño. Luego de realizar esta pieza Otero continúa nutriendo su proceso creativo de los álbumes de fotos familiares; no obstante, abandona el uso del carbón y el silicón.



Ilustración 95: Ángel Otero, *Portrait of Dad When He Was Young*, 2010.



Ilustración 95: Vik Muñoz. *Vacilia Bathes in Sunday clothes*, 1996, from *Sugar Children*

Al generar una imagen borrosa a partir de un proceso tan característico, podemos relacionar el trabajo de Otero con la obra fotográfica del artista brasileño Vik Muniz. Muñoz en la serie fotográfica *Sugar Children* (1996) Muñoz utiliza granos de azúcar para recrear fotográficamente los retratos de niños de las islas caribeñas. El artista utilizó el comestible para establecer un vínculo entre el producto y las familias que trabajaron en las plantaciones de caña hasta finales del siglo XX. Notemos que el proceso creativo de Muñoz comienza con la fotografía, para luego relacionar la historia con el material que escoge y partiendo del material recrea la imagen, luego vuelve a fotografiar la imagen matérica y la foto es la obra final. Este proceso se repite en la obra de Muñoz a lo largo de su carrera; se sirve del material para recrear imágenes fotográficas. Es importante señalar que Muñoz revisita las imágenes de la historia del arte para recrearla con diversos materiales; luego estos son fotografiados. De este modo su trabajo establece un diálogo directo recontextualizado por el material en un nuevo discurso fotográfico. Ángel Otero hace algo parecido acude a la fotografía histórica

para recrear un parecido con la pintura al óleo, pero, a diferencia de Muñiz, Otero destruye el rastro de la imagen transformando la apropiación en abstracción.

De esta primera etapa creativa del artista de nuestro caso de estudio surge la obra titulada, *Blooming Gold* (2012) en la que se comienza a apreciar la carga matérica por medio del añadido de óleo y resinas en la formación de la imagen texturada. En una dimensión personal, el artista lleva tatuado en uno de sus dedos el nombre de su abuela *Esperanza* que le sirve de recuerdo y afirmación y quien utilizaba este tipo de floreros. En este periodo de su carrera su trabajo comienza a florecer.



Ilustración 97a: Ángel Otero, *Blooming Gold*, 2012



Ilustración 97b: Vincent Van Gogh, *Sunflowers*, 1881

Los estudios de maestría fueron cruciales en el desarrollo del lenguaje plástico de Otero; específicamente, la conexión su trabajo con un relato hablado. Este aspecto fue un reto duro de superar, por ser una exigencia indispensable en las sesiones de crítica. Es decir, los profesores cuestionaban sus motivaciones y posibles significados de sus trabajos; él debía explicar y le tomó tiempo dominar ese aspecto de su preparación. La relación con su abuela fue fundamental en su vida pues lo cuidaba de niño mientras sus padres trabajaban. Los

recuerdos de su infancia fueron vitales en la construcción de un discurso que estableciera una conexión entre sus trabajos. También, por ser un referente tan marcado, debemos señalar los paralelismos ineludibles con los bodegones de Vincent Van Gogh, particularmente en el aspecto matérico de la obra *Sunflowers* (1881) con su color dorado y tonos predominantemente monocromáticos.

Regresando al argumento anterior, aunque resultó satisfactorio poder articular una historia personal que se relacionara con sus trabajos, Otero tuvo que distanciarse de su propio recuerdo. Durante una sesión de crítica un profesor lo llevó a reflexionar sobre la línea estética que estaba desarrollando pues, en alguna medida parecía que se ajustaba al mercado del arte. Este encuentro lo recuerda parafraseando al crítico de la siguiente manera:

Mira te voy a ser sincero es una buena pintura, la encuentro bien linda, “pretty painting”. Pero no tiene ningún problema es una pintura bonita y ya, estoy seguro de que la pones en una galería y la puedes vender, si es eso lo que tú quieres lograr, está bien, no te voy a dar ninguna crítica, sigue haciendo lo que estás haciendo, en mi opinión, yo siento que el arte debe tener un problema. (A. Otero, comunicación personal, 28 de junio de 2018)

Este fue un momento decisivo en el rumbo conceptual y estético que tomaría el joven artista. Claramente eso no era lo que Ángel Otero quería lograr, y no se conformó con la idea de satisfacer el gusto estético y quedarse en una zona de comodidad. En este punto, su carácter humilde, se transparenta al abordar estos temas, reconociendo las exigencias propias y la crítica que le sirven para modificar su proceso creativo.

Pliegues

“El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito”. (Guilles Deleuze, 1989)

Las experimentaciones con el material y la reformulación de su lenguaje visual llevaron a Ángel Otero a cuestionar el soporte que utilizaba; el lienzo representaba para él la tradición de la pintura de caballete y las temáticas históricas que el artista quería transformar. Claro está, estos procesos ya se habían planteado, como hemos discutido desde el *collage*, y posteriormente en el arte informal, el expresionismo abstracto y los trabajos de tipo matérico. Ya hemos estipulado en la primera parte de esta tesis que en Puerto Rico, Rafael Colón Morales, Julio Suárez, Luis Hernández Cruz, Noemi Ruiz entre otros, habían experimentado con el óleo y el plástico. Del reconocimiento y estudio de estos artistas más las referencias europeas y estadounidenses es que parte Otero para comenzar sus experimentaciones.

Ángel Otero ha sido reconocido por los trabajos llamados “skins”, (“pieles”), que son producidas con óleo y el nombre hace referencia directa a la epidermis como órgano vital que cubre el cuerpo humano. También, en la piel humana se manifiesta el paso del tiempo y nos permite experimentar el mundo que nos rodea mediante el tacto. De este modo, la piel arrugada por el envejecimiento es comparada con la piel de óleo que se pliega como los textiles. En los trabajos llamados “skins” el artista renuncia a la imagen y se distancia de la tradicional pintura de caballete. Podemos observar su intento de borrar la imagen arrugando la “piel de óleo” sobre el lienzo.



Ilustración 98: Ángel Otero, *Poussin's mirror*, 2014

Este efecto que impulsa la pintura hacia la tridimensionalidad es descrito como una necesidad por Guilles Deleuze en los siguientes términos:

Está liberación de los pliegues, que ya no reproducen simplemente el cuerpo finito, se explica fácilmente: un tercero, terceros se han introducido entre el vestido y el cuerpo. Son los elementos. Y ni siquiera hace falta recordar que el agua y sus ríos, el aire y sus nubes, la tierra y sus cavernas, la luz y sus fuegos son, en sí mismos, pliegues infinitos, como muestra la pintura del Greco. Basta con considerar de qué modo la relación del vestido y del cuerpo va a ser ahora mediatizada, distendida, ampliada por los elementos. Tal vez la pintura necesita salir del cuadro y devenir escultura para conseguir plenamente ese efecto. (Deleuze, 1989, p. 156)

Siguiendo el argumento de Guilles Deleuze, el siguiente paso natural de la pintura sería liberarse del soporte. En el mismo modo en que la materia física se pliega en la naturaleza, y se manifiesta en la escultura, la pintura desemboca en la tridimensionalidad. Esto mismo ocurre en la obra madura del artista.

Podemos trazar el desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico en la obra de Ángel Otero con referentes tan lejanos como el periodo Barroco y mucho antes en la representación del ropaje y los pliegues que dan una sensación visual de volumetría. Precisamente la unión de elementos que corresponden a la escultura son los responsables de que la pintura se manifieste con volúmenes. En la medida en que el elemento masa se introduce en el cuadro, se hacen notar otros elementos como el volumen y la textura que son propios de la escultura. Estos elementos de la realidad física hacen de la pintura un objeto de la realidad. Los pliegues que se manifiestan en el estilo Barroco, y que alcanzan su gloria en las esculturas de Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), han sido tomados por los artistas contemporáneos para la renovación del medio de la pintura y su discurso plástico.



Ilustración 99: Piero Manzoni, *Achrome*, (detalle), 1959

Así lo podemos constatar al examinar la obra del artista italiano Piero Manzoni (1933 – 1963) que desarrolló un cuerpo de trabajos alejado del discurso representacional figurativo. En su obra titulada *Achrome* (1959) el artista sumergió el lienzo en una mezcla licuada de cerámica (“kaolin”) que al secarse produjo pliegues. En consecuencia, la obra se torna en objeto material sin tener un vínculo con un relato específico, en una abstracción de tipo matérico. Concepto este muy parecido a la propuesta del *Cubo blanco sobre lienzo* (1918) de Kasimir Malévich. Recordemos que, durante ese periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, las manifestaciones artísticas experimentales proliferaron.

En contraste al planteamiento de Manzoni, Ángel Otero utiliza el pliegue para reconocer la historia del arte. Otero incorpora reminiscencias de las imágenes de la historia del arte que luego tapa o borra. Este aspecto lo analizaremos más adelante. En este punto, cabe mencionar que el artista canario Manuel Millares (1926-1972) y co-fundador del Grupo el Paso en España, también había experimentado con las volumetrías y la transformación del

soporte. También hicieron lo propio otros artistas como Enrico Castellani y Antonio Tàpies entre otros.

De esta manera queda meridianamente claro que no es la primera vez que se utiliza la técnica del pliegue, ni la formación de capas de pintura separadas del lienzo, sino que Otero se sirve de este recurso con conciencia de su trayectoria.



Ilustración 100: Manuel Millares, *Cuadro número 165 (Homúnculo)*, 1961

Si bien las referencias a este recurso son varias, encontramos que los pliegues en la obra de Ángel Otero son más próximos a la del estadounidense Steven Parrino (1958-2005) quien fuera artista y músico. Parrino expuso en nueve ocasiones en la galería Team Gallery de Chelsea, Nueva York, aunque es reconocido mayormente en Europa. Chelsea es el sector neoyorkino con la mayor cantidad de galerías y en la que se encuentra Lehman Maupin Galery que representa a Ángel Otero. Ello no quiere decir que estos dos artistas están

directamente vinculados, pero es evidente la influencia Parrino sobre la obra de Otero. Más adelante nos detendremos a considerar en detalle esta relación entre el mercado del arte y el artista. En este punto de la carrera de Otero la producción de las pieles de óleo sobre el soporte formando pliegues fue fundamental en la búsqueda de su libertad expresiva. Libertad que ya había alcanzado Parrino en sus obras como se desprende de la siguiente declaración:

Most are afraid of total freedom, of nothingness of life. You try to control everything, but nature is uncontrollable. It doesn't matter how you express yourself (words, image, electric guitar) what matter is that you have something to express.

(Gagosian.com, c.2005)



Ilustración 101: Steven Parrino, *Spin out of vortex*, 2000



Ilustración 102: Ángela De la Cruz, *Loose fit blue*, 2002

Las obras de Parrino se presentan como una novedad en 1981 por proponer la liberación del lienzo de su bastidor, sin embargo, ya había sido propuesto por el español, Manuel Millares (1926 -1972) en la década de 1950. Estas instancias en las que se repiten ciertas expresiones plásticas son comunes en la historia del arte, los temas, los medios, las técnicas son revisitadas y transformadas. Por lo tanto, la obra de Ángel Otero va estableciendo un diálogo con sus antecesores y a la misma vez proponiendo un tipo de “palimpsesto” abstracto. Es decir, Otero consciente de las similitudes de su trabajo con las

técnicas y temáticas de obras previas, propone transformar nuevamente el medio para convertirlo en un textil maleable desvinculado de cualquier estructura rígida.

La misma técnica empleada por Parrino es utilizada por la artista española Ángela de la Cruz en su obra titulada *Loose fit blue* del año 2002. Esta sigue la tradición del arte informal español, pero a diferencia de Parrino asocia los pliegues del lienzo con la piel de la mujer que se transforma luego de dar a luz o ante la pérdida de peso. De la Cruz ha desarrollado un cuerpo de trabajo extenso de este tipo que sin duda es una artista que tiene una conexión cercana a la obra de Ángel Otero en el sentido de asociar el lienzo con la piel humana, aunque con preocupaciones distintas.

Steven Parrino buscaba una expresión de libertad, al pretender dejar de controlar la naturaleza del medio expresivo desprendiéndose de los miedos; De la Cruz establece un discurso de género basado en la crítica en los modelos de belleza sociales que exigen que la mujer tenga una piel tersa. Por su parte, Ángel Otero encuentra su camino hacia la libertad expresiva a través de la transformación del soporte. En la obra titulada *Royal* (2011) se aprecia la piel de óleo plegada como si fuera un manto o sábanas ensangrentadas. *Royal* nos remite a la realidad cotidiana, como si estuviéramos viendo las consecuencias de un acto violento, una escena del crimen. Llama la atención que las “pieles” de Otero siempre aparecen colgadas.

Esta particularidad nos remite al autorretrato del pintor y escultor renacentista Miguel Ángel Buonarroti (1475 – 1564) quien toma el lugar de San Bartolomé en su obra *Juicio final*, (1533-1541). Aparece el rostro de Miguel Ángel en la piel desollada de San Bartolomé. La majestuosa obra pintada al fresco en la Capilla Sixtina; ofrece una visión cristiana de las consecuencias que enfrentaríamos tras la inevitable muerte. San Bartolomé es representado sosteniendo con su mano derecha un cuchillo y con la otra su propia piel, símbolo de su

muerte por desollamiento. En este sentido Ángel Otero desuella la piel de óleo del soporte tradicional, en un acto premonitorio del martirio y la reivindicación de su vida artística.



Ilustración 103: Ángel Otero, *Royal*, 2011

Para interpretar la obra de Otero, e intentar descifrar su lenguaje visual, proponemos la suspensión de nuestro juicio, “la epoje”, en términos de Edmund Husserl, como hemos planteado anteriormente en la sección titulada Consideraciones fenomenológicas. Entonces podemos experimentar la obra tal cual se nos presenta a los sentidos, esto nos lleva a reflexionar sobre los posibles vínculos con otros trabajos y los valores propios del objeto. De este modo, no son incomprensibles los saltos en el tiempo, junto a las relaciones atemporales que podemos establecer como la referencia a Miguel Ángel.

Al aproximarnos a las obras de Ángel Otero debemos tener presente que su metodología de investigación emplea el estudio de la evolución de las imágenes a través de la historia del arte. El artista es un amante de los libros, selecciona las imágenes que le servirán de motivo para sus trabajos. Puede parecer innecesario el recurrir a imágenes figurativas, si

consideramos que sus obras son pinturas abstractas de tipo matérico; no obstante, es parte de su proceso para incorporar significados y por extensión, valores históricos al contenido de sus obras.

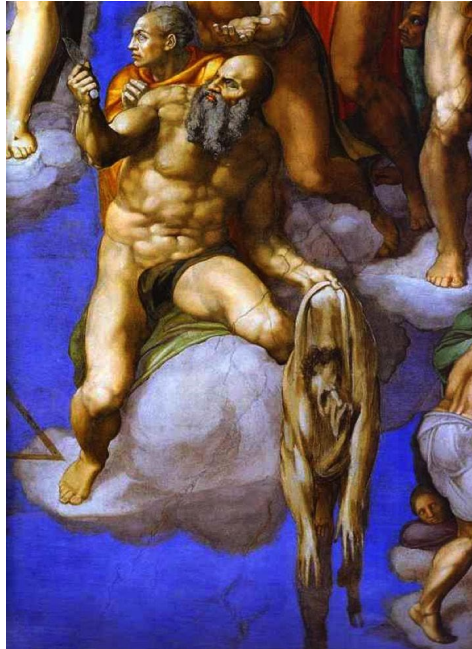


Ilustración 104: Miguel Ángel, *El juicio final* (detalle), 1537 – 1541

Otero busca incorporar elementos significativos en sus obras para construir una narración que le permita establecer una conexión con el observador. Sobre este particular el crítico del arte Clement Greenberg argumenta que “El mayor o menor carácter artístico, no depende del número de variedades de significación presentes, sino de la intensidad y profundidad de tales significados...” (Greenberg, 1965. P. 127). Desde esta perspectiva, la obra de Otero nace de una profunda investigación y experimentación en constante diálogo con la historia del arte.

Otro aspecto de la relación entre la piel, el lienzo y la pintura la encontramos en la obra del puertorriqueño Carlos Dávila Rinaldi *La gringomatic. No one can wash away the plantain stain.* (1998) En la misma, aparece la representación de un puertorriqueño colgado de un tenderete, como si la piel fuera un textil que se lava y luego pasa por un rodillo. Alude

al abuso del imperio estadounidense y los intentos de transformar la cultura puertorriqueña. La resistencia llega hasta la muerte y en el escrito de la pintura se lee: “Señor, hemos intentado todos los últimos cien años [la pieza conmemora los cien años de coloniaje estadounidense] pero esa maldita mancha de plátano no sale”. La obra presenta los prejuicios raciales que convierten la identidad puertorriqueña en suciedad a partir del símbolo de la mancha de plátano, un fruto muy presente en la cocina puertorriqueña. Representa la resiliencia del puertorriqueño que defiende su identidad cultural con la muerte ante los mecanismos represores. Por otra parte, en esa piel queda atrapada la idiosincrasia cultural que, para bien o para mal, es determinante en la forma de proceder y actuar. Veremos cómo Otero es producto de esa idiosincrasia, la cual se materializa en sus “pieles de óleo”.

Esta imagen de la piel del puertorriqueño colgada del tenderete, como si fuera un harapo será transformada por Ángel Otero en las “pieles de óleo” que cuelgan adheridas a una tabla. Es decir, las “pieles de óleo” de Ángel Otero no solamente dialogan con las



Ilustración 105: Carlos Dávila Rinaldi, *La gringomatic*, 1998

imágenes de la historia del arte, además salen del soporte tradicional colgadas a una tabla. En este sentido, las piezas colgantes de Otero aluden al cristianismo que ante la injuria “maldito es todo aquel cuyo cuerpo es colgado en un madero” (La Biblia, Gal. 3:13). Así padece el cuerpo de trabajos desgarrándose, ante la crítica de los espectadores con la piel ensangrentada, las manos y pies horadados en espera de redención. Este aspecto filológico en la obra de Ángel Otero se hace evidente en la sección titulada *Milagros, 2018*, título de su más reciente exposición.

En lo que sigue, profundizamos el análisis en los trabajos de Otero, a través del estudio de sus obras como si se tratara de un libro que podemos leer sin ningún orden. Esta concepción literaria la propone George Perec en su escrito *Especie de Espacios* (2007). Pretendemos delinear qué especie de abstracción propone Otero, los rasgos característicos que le distinguen, su relación con el mercado del arte, la fábrica de pieles de óleo y sus aportaciones al desarrollo de la pintura abstracta de tipo matérico en Puerto Rico. Ángel Otero fue invitado por la revista digital *Garage.vice* en la edición 2017 para hacer unas declaraciones sobre su proceso creativo. El artista escribió en sus manos y paredes del taller un tipo de manifiesto que luego fotografió y compartió en la revista; el mismo contiene unas sugerencias sobre lo que un artista debe tener en cuenta en su proceso creativo. Entre estas sugerencias encontramos expresiones como las siguientes: “*Listen to your books, It’s ok to steal. Just erase your track, memory is always present, not past, Echo your favorite art, Don’t copy it, Don’t, Throw away failure*”. Las expresiones de Otero describen su proceso creativo y arrojan luz sobre las estrategias compositivas y alusiones temáticas que son claves para comprender el pensamiento artístico que guía su trabajo.

Listen to your books

siempre he trabajado en un baile entre lo personal y lo histórico y ahí muchas veces he tratado de combinar, pero siempre ha sido “back and forth” hay veces que he tenido

que lidiar con piezas como las de Picasso, esta obra en particular tiene obras de Picasso, De Kooning y Steward Davis diferentes “layers” que eventualmente te explicaré, estoy en unos temas históricos de la pintura, un diálogo sobre la pintura, y como traigo algo que existe, o reactivo a mi propio lenguaje. (Ángel Otero, 2017)

Durante la entrevista que realizamos al artista en su estudio ubicado en Buschwick, New York, tuvimos la oportunidad de auscultar en detalle su proceso creativo y buscar la relación con su manifiesto. Pudimos constatar que Otero tiene en su taller una pequeña biblioteca con libros de historia del arte; textos que revisa y de los que obtiene las imágenes que puedan servir como punto de partida para sus trabajos. Una vez selecciona la imagen - bien sea por la composición, el color, su gusto estético- procede a fotocopiar las imágenes que luego imprime y las transfiere a unos paneles que le sirven de pizarra. Es así cómo el artista y sus asistentes van utilizando la imagen para producir las “pieles de óleo”. Estos van pintando imágenes con grandes cantidades de pintura sobre unos cristales que colocan recostados de la pared. Es decir, tomando de referencia las imágenes fotocopiadas pintan sobre el cristal de acuerdo con los colores que el artista ha seleccionado. Las pinturas adquieren una apariencia de expresionismo semi-abstracto parecido a las obras de William de Kooning (1904 – 1997). Otero continúa añadiendo y borrando las imágenes previas, creando capas sobre capas de imágenes ininteligibles. Las pieles vienen a ser como páginas gruesas de reminiscencias de aquellas imágenes que había escogido: un tipo de palimpsesto. Podemos decir que su taller se torna en una fábrica de “pieles de óleo” y que el rol de los libros es vital como agente catalizador de su impulso creativo pues le brinda seguridad para acometer la ardua tarea.

“Dejar el pellejo” es una expresión coloquial puertorriqueña para indicar el esfuerzo, el tiempo, el compromiso ante los retos. Así mismo, Ángel Otero ha dejado su pellejo produciendo las “pieles de óleo” que utiliza en sus obras.

Del mismo modo en que evolucionaron sus temas, la técnica de elaborar las capas borrando las imágenes surge de una experiencia que tuvo Otero cuando era estudiante de maestría. En ese momento el artista se vio en la necesidad de buscar la manera de eliminar ese rastro de las influencias más evidentes de otros artistas, en parte, por las presiones provenientes de la crítica. Parece ser que los estudios de maestría que Otero realizó en Chicago Art Institute tienen un vínculo directo con los galeristas y coleccionistas de la región. Por esta razón, el proceso creativo se fue desarrollando a la par con las exigencias de la producción de objetos que puedan ser acogido por el mercado del arte. El artista nos indicó en la entrevista cómo los críticos detectaban fácilmente el rastro de sus referentes del siguiente modo:

Yo no sabía poner en palabras algo que era bien físico, emocional e impulsivo. Pero la presión era tan fuerte porque venían -que es normal- el profesor o la profesora y decían, Bueno Ángel, dime, ¡qué pintura más bonita! De seguro la puedes vender bien rápido; pero, mira, aquí te copiaste de fulano, aquí le metiste un poquito de fulana, y esta es fulana. (A. Otero, comunicación personal, 28 de junio de 2018)

Notemos que la presión que se ejercía sobre el artista fue formando su estilo, madurando su relación con los críticos y guiando su carrera hacia un mercado del arte. De este modo sus trabajos actuales se construyen fundamentados en aquellas experiencias.

El proceso creativo, según lo explica Guilles Deleuze en la conferencia titula *El acto de crear* (1987), tiene un vínculo indisoluble entre las ideas potenciales y la expresión plástica (Deleuze, 2012). La obra de Ángel Otero se nutre de las potencialidades (ideas) que obtiene del estudio de las obras de artistas en la Historia del Arte. El artista puede utilizar imágenes de las obras de artistas como Pablo Picasso, Paul Gauguin, Henry Matisse, William De Kooning, Robert Motherwell, entre muchos otros. Es un proceso creativo que toma en cuenta la necesidad de construir conceptos para establecer una conexión con la historia del

arte mediante la apropiación de las imágenes. Pero dicha apropiación no puede ser evidente, se tiene que borrar las huellas de alguna manera, lo cual nos lleva al siguiente punto del manifiesto de Otero.

It's ok to steal just erase your tracks



Ilustración 106: Ángel Otero en su estudio. Bushwick, New York, 2019

Ángel Otero explica cómo comenzó la relación entre sus ideas, los materiales y los conceptos de la siguiente manera:

... quería trabajar a base de la memoria una construcción de la pintura teniendo no necesariamente una narrativa, pero partiendo de esa memoria y con una construcción de la pintura; en vez de tradicional, pintar la mesa, “non tradicional”, Ahí empecé a utilizar los “skin” de pintura secos y añadir papel... (A. Otero, comunicación personal, 28 de junio de 2018)

En este punto se justifica una breve digresión para añadir un punto al concepto de “las pieles” de óleo. Como veremos esta etapa le sirvió al artista para borrar parcialmente las huellas de las evidentes influencias de otros artistas en su trabajo. Anteriormente hemos argumentado

que el concepto de concebir la obra como una piel fue realizado por primera vez en Puerto Rico por el pintor Rafael Colón Morales en la década del 1970. Morales se refirió a sus obras como “pellejos” por el parecido de los pedazos de óleo a la piel humana. Estas son las primeras señales del regreso a la realidad: cuando la abstracción matérica es comparada con un órgano humano. En este sentido, la obra adquiere un valor relacional con el ser humano, pero le falta el cuerpo, los órganos, la memoria. Estos valores relacionados con el ser humano lo fueron desarrollando en Puerto Rico los artistas Rafael Colón Morales y Jaime Suárez para el mismo tiempo.

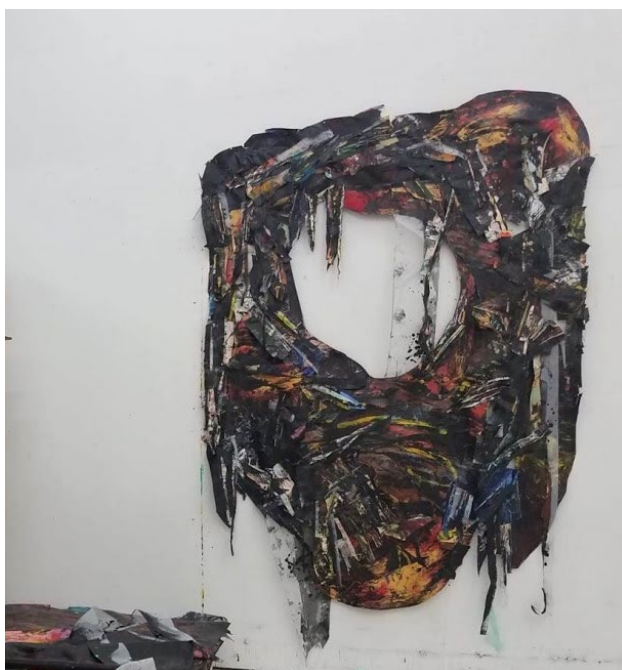


Ilustración 107: Ángel Otero, obra en proceso, 2018

En su trabajo Otero se ha concentrado en desarrollar un lenguaje propio donde los rasgos de las influencias no son evidentes porque se han transferido a otro espacio, se ha extendido a otro emplazamiento. Entonces la forma en la que va a borrar las huellas de sus influencias consistirá en eliminar todo rasgo visual que recuerde una narrativa. Para ello el artista recurre a una complejidad metodológica adicional, una vez tiene preparadas “las pieles de óleo” comienza un proceso de composición en el piso, que será guiado por la intuición y la

organización visual de acuerdo con sus conocimientos sobre la teoría del color. Es decir, sus composiciones están basadas en colores monocromáticos, gama de colores cálidos, o fríos y en diversas combinaciones de tonos complementarios. A esto se añade la técnica de “cut out” para formar todo tipo de siluetas que luego va organizando, buscando armonías y contraste; luego toma fotografías del diseño preliminar y lo procesa en Photoshop para reordenar las imágenes en un nuevo diseño digital. El diseño en la computadora es aprobado y luego los asistentes proceden a recortar y re-ensamblar las “pieles de óleo”. Este proceso se puede repetir en varias ocasiones hasta borrar toda similitud con los referentes o satisfacer las demandas visuales del propio artista.



Ilustración 109: Ángel Otero, obra en proceso, 2018



Ilustración 109: Ángel Otero durante la entrevista, 2018

Memory is always present, not past

“El recuerdo siempre está presente, no en el pasado” es una expresión del manifiesto de Ángel Otero que arroja luz sobre la concepción del artista en cuanto a las implicaciones de la memoria en su trabajo. Parece contradictoria esta aseveración, sin embargo, cobra sentido al considerar que su obra se convierte en un tipo de archivo matérico abstracto de su memoria. Consideremos también que su proceso creativo parte de los libros de historia del arte junto a la relación con sus experiencias. En este sentido su obra es como un libro que

pretende narrar una historia que el propio artista destruye y rehace. Sobre este tema la historiadora del arte Ana María Guasch expresa lo siguiente:

[...]Kasimir Malevich en la Unión Soviética, y el caso aislado de Duchamp en Francia y Estados Unidos, creadores que intentaron dotar de una cierta narrativa y de una acción comunicativa-a-la heterogeneidad y al azar y al principio de anomia derivado de las yuxtaposiciones arbitrarias de objetos imágenes encontrados. (Anna María Guasch, 2010)

Guasch describe el principio de anomía -ausencia de reglas- como rasgo principal de las obras que intentan narrar una historia basada en yuxtaposiciones de objetos e imágenes. De este modo, Otero reúne los pellejos de óleo evocadores del pasado, como pedazos de páginas que une para realizar una narrativa ininteligible, dislocada sin principio ni fin. Para Anna María Guasch este tipo de obra-archivo responde a una actitud renovadora cuyo principio radica en la deconstrucción de los modelos históricos. Sobre lo anterior señala Guasch que:

El pasado está ahí en estado bruto y el artista puede acudir a su encuentro de un modo directo, compulsivo con la pasión de un coleccionista. En este renovado interés actual por el pasado, la memoria y la historia, la estrategia del archivo es la que mejor representa las principales aspiraciones del «proyecto inacabado de la posmodernidad», en especial la deconstrucción derridiana. (Guasch, 2010, p.179)

Este rasgo de la postmodernidad descrito por Guasch está basado en el filósofo Jacques Derrida (1930 – 2004) quien plantea que la deconstrucción es una manera de acercarnos al entendimiento de la relación entre el texto y sus significados. Según Derrida existe una imposibilidad de comprensión plena sobre la verdad y la justicia, no podemos llegar a un entendimiento pleno, son conceptos muy inestables (Derridá, 1994). Por lo tanto, no es suficiente con primar la idea sobre la forma, más bien es la apariencia de las formas las que nos dan la esencia de la realidad. Desde esta perspectiva el trabajo de Otero no puede ser

entendido como un mero capricho de técnicas abstractas para alejarse del rastro de las influencias de sus predecesores. Su proyecto artístico está inmerso en los procesos transformadores de la época cambiante que le ha tocado vivir. En consecuencia, su obra refleja la tendencia a deconstruir el pasado, y en el presente continuo será ininteligible. La obra está imposibilitada de relatar la “verdad”, su presencia es la “realidad” y la “verdad” toma una forma abstracta matérica incomprensible. Finalmente, la memoria siempre estará presente, no en el pasado, según Otero, pero esa memoria que construye no permite acceder al recuerdo.

Echo your favorite art, don't copy it

La última sugerencia del manifiesto de Ángel Otero nos revela el desvanecimiento de todo vestigio mimético. Plantea que sus trabajos se forman de los “ecos del pasado” como una forma de explicar que su trabajo recontextualiza y transforma las ideas del pasado. Su versión no es una copia del pasado. El artista ha alcanzado su propio lenguaje visual, su propia identidad. Esta postura es un reconocimiento del artista, en el sentido de que su obra se nutre de la influencia de otros artistas hasta que logra alcanzar su propia identidad.



Ilustración 110: El Anatsui, *Wrinkle of earth skin*, 2007

En las obras de Otero podemos escuchar ecos como el de la obra escultórica del ghanés, El Anatsui (1944-) como otro ejemplo de trabajos que son precedentes de las “pieles de óleo”. El escultor utiliza materiales reciclados como el aluminio, el cobre y la madera, comenzó este tipo de trabajos a principios de la década del 2000, previo a los trabajos de “las pieles de óleo” de Otero. La obra titulada *Wrinkle of earth skin* (2007) alude a los cambios dañinos que observamos en la naturaleza provocados por los residuos de materiales que lanzamos al medioambiente. Aunque por vías distintas, la similitud del ordenamiento de los materiales y la forma natural de plegarse de estas dos prácticas artísticas nos permite establecer una relación entre ambos artistas. La obra del escultor se percibe como si fueran textiles, aunque vemos que la materialidad del aluminio nos indica claramente que estamos ante una escultura rígida colgada en la pared. El proceso creativo de El Anatsui es similar al que ha adoptado Ángel Otero; el escultor realiza diferentes dibujos que luego le sirven de molde para cortar las piezas de las latas de aluminio recicladas. Luego los asistentes siguen el diseño para unir cada pieza con alambres de cobre formando un tipo de paño; el artista procede a reordenar en el suelo los “paños de aluminio” y una vez el diseño está listo en el suelo, Anatsui toma fotografías que luego analiza y reordena para unir los pedazos de manera definitiva. El escultor ghanés titula otras obras como si fueran vestidos; *La ropa del hombre* (2001), *La ropa de la mujer* (2001), entre otros. Este tipo de trabajos tienen un vínculo directo con la actividad de consumo diario en cualquier parte del mundo. En este sentido la materialidad de la abstracción en la obra de El Anatsui le permite un diálogo directo con el observador, porque las latas e ilustraciones que estas contienen son reconocibles.

A diferencia de El Anatsui, al “borrar” las huellas de sus apropiaciones, se va alejando de todo vínculo humano la obra de Ángel Otero. Por supuesto, existen otros artistas que han utilizado en sus pinturas las cualidades matéricas como Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg y Jackson Pollock quienes incorporaron y manipularon materiales no relacionados con el

mundo del arte (pintura para autos, telas, material orgánico, etc.) en maneras expresivas y novedosas. En el caso de Ángel Otero el desarrollo de su lenguaje plástico abstracto de tipo matérico lo realiza exclusivamente con el óleo, y en consecuencia se relaciona al llamado mundo del “fine art”. Sus trabajos se asocian con los grupos privilegiados que tienen el poder adquisitivo para adquirir sus obras y su relación con el mercado del arte es determinante en sus obras. Después de todo, subsistir en la Gran Manzana como un artista posicionado en el mercado del arte es muy complejo. El contexto en el que compete Otero dentro de los circuitos artísticos exige de su obra una presencia que se equipare o supere las propuestas de sus antecesores. Como analizaremos más adelante, sus trabajos se van tornando cada vez más matéricos y caóticos.

Ángel Otero es muy cauteloso en esta etapa de su carrera artística, limita el acceso a sus obras y escogiendo los compradores. Su relación con Maupin Lehman Gallery es muy cuidada por el artista consciente de las situaciones que enfrenta para mantenerse a flote en el mercado del arte. Puede parecer un capricho del artista la selectividad de quién compra su obra, pero antes de emitir juicios conviene examinar sus razones. En primer lugar, el artista ha tenido la experiencia de interactuar con marchantes, galeristas, coleccionistas, asesores de arte, subastas, ferias de arte y ha visto de cerca la carrera de amigos que han sufrido por los acaparadores del arte. Estos son coleccionistas que visitan el taller de los artistas emergentes y los convencen de vender un cúmulo significativo de obras en una etapa temprana donde las necesidades del artista son apremiantes. Luego de acaparar las obras bajo la promesa de conectar al artista con galerías, venden los trabajos en una “galería amiga”. El resultado es que los coleccionistas se conciertan para hacer subastas donde ellos mismos son los que “pujan” el precio de venta inflando el valor de la obra. Al salir publicado el valor de venta de la obra alcanzado en la subasta generan una demanda artificial con precios exorbitantes. Entonces los demás coleccionistas van a las galerías a buscar obras de esos artistas que

parecían ser la nueva sensación, los coleccionistas que acapararon las obras suplían las galerías a un precio menor al de la subasta, pero mayor al que pagaron al artista, y los demás coleccionistas tienen acceso a comprarlas. De modo que las obras terminan siendo vendidas a un precio inflado pero accesible. El resultado final es que el mercado es satisfecho y el artista pierde no solamente la ganancia de la venta, sus trabajos no pueden ser vendidos por la nueva galería ya que los precios artificiales no se sostienen, dejando al artista fuera del mercado. Otero relata las consecuencias de este modo inescrupuloso de algunos “coleccionistas” en las siguientes palabras:

Eventualmente veía las obras en subasta, por ejemplo, mi obra valía \$20,000 y las de ellos, [refiriéndose a los artistas que fueron engañados] están en una subasta en \$300,000 y me comunicaba con la galería, estaba confuso, nunca tuve ese “boom” y me frustraba. Pero seguía haciendo mi obra, eventualmente, se quemaron, “full”. No trabajan con ninguna galería, no hacen nada, nadie compra las obras que costaban mucho dinero, todo el mundo quiere salir de ellas antes de que cuesten menos. (A. Otero, comunicación personal, 28 de junio de 2018)

Esta cruda realidad de los mercados del arte la había experimentado nuestro artista al recibir críticas cuando intentó hacer un cambio radical en su trabajo. *Otero* (2013), su segunda exposición organizada por la Lehmann Maupin Gallery, presentó un cuerpo de trabajos escultóricos. Las obras formadas por rejas y cerámica que evocaban a su infancia y el recuerdo de la casa de su abuela quien lo cuidaba cuando era un niño. El cambio hacia la escultura fue radical si consideramos los trabajos anteriores realizados con “pieles de óleo”. El propio artista comentó en entrevista que no fue bien recibida su obra pues la crítica cuestionaba el rumbo que había tomado. Para subsanar esta situación tuvo que incorporar las obras “skins” aunque el enfoque seguía siendo la escultura. El artista reflexiona sobre este momento de tensión en su carrera en las siguientes palabras:

[...] para bien o mal son coleccionistas y curadores, mucha gente lo tomaron como si yo estuviera tirando balas al aire, se confundieron y me empezaron a empujar un poco; porque creyeron este es el artista clásico, que va a hacer cualquier locura. No entendieron la conexión de los “skins”. Se preguntaban, ¿por qué está brincando a esto? Recuerdo que la galería al principio me dijo Ángel, ellos saben no los puedo criticar... (A. Otero, comunicación personal, 28 de junio de 2018)

De este modo, el artista recibe la crítica y regresa a su experimentación con las “pieles de óleo”. Por esta razón, es medular comprender la influencia que ejerce el mercado del arte en el proceso creativo del artista. Es una relación delicada que pone en riesgo su carrera.

Notemos el comentario de su galerista: “ellos saben”, refiriéndose a los críticos. El artista conoce que es muy difícil el mercado del arte y como él hay cientos tratando de entrar.

Estuvo obligado por esas circunstancias a regresar a su discurso plástico, pero esta vez fue transformando la pintura abstracta con los pedazos llamados “failures”: residuos de trabajos que estéticamente no han funcionado para el artista. De ahí resurgió su obra y sus trabajos adquirieron, como hemos argumentado, un grado mayor de complejidad tanto metodológica como plástica. Esto debido a la utilización de las imágenes de obras de la historia del arte para formar un nuevo discurso visual por medio de las técnicas del “collage y el “cut out”.

Heterocronías

Proponemos en esta sección un análisis de la pintura abstracta de tipo matérico del artista Ángel Otero basados en el concepto de heterocronía de Michel Foucault. El filósofo francés explica que “Las heterotopías están vinculadas, con mayor frecuencia, a recortes del tiempo, es decir que se abren sobre lo que podría llamarse, por pura simetría, heterocronías” (Foucault, 1967). Precisamente uno de los rasgos distintivos de nuestro segundo caso de estudio es la relación del tiempo y la materia en sus obras. Como hemos explicado la obra de Ángel Otero se produce a partir de la apropiación y transformación de imágenes provenientes

de la historia del arte. En este sentido, las obras se constituyen en un tipo de emplazamiento del tiempo donde se acumula, amalgama, sobrepone y amontona la materia. Estas reúnen un conjunto de acciones que nos refieren a distintas épocas de la historia del arte en diálogo con la actualidad. En consecuencia, la obra de Ángel Otero parte del espacio concebido como emplazamiento y la coordenada del tiempo. En la conferencia *De los espacios Otro* (1967), Michel Foucault describe este tipo de espacio heterotópico de la siguiente forma:

En primer lugar, están las heterotopías del tiempo que se acumula al infinito, por ejemplo, los museos, las bibliotecas; museos y bibliotecas son heterotopías donde el tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse sobre sí mismo. (Foucault, 1967)

En contraste con los trabajos de Ivelisse Jiménez cuya obra analizamos bajo el concepto de heterotópico, como representaciones del espacio que alude a simultaneidades en estado de colapso: la obra de Otero amontona el tiempo en la materia hasta visibilizar aspectos de la realidad como analizaremos en la siguiente sección.

El regreso a la realidad:

En la obra *The Day We Became People* (2017) el artista comienza a dar señales de su regreso a la realidad, en el sentido de visibilizar aspectos reconocibles en sus trabajos. La abstracción de tipo matérico se relaciona con el aspecto social de la existencia humana. Las “pieles de óleo” aparecen colgadas con colores de tonos carnosos alusivos a la piel humana. Ashly Montagú en libro *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas* (2004), expresa el aspecto de la importancia de las relaciones que se establecen a partir de las propiedades hápticas de la piel en los siguientes términos:

La piel, el caparazón flexible y continuo de nuestros cuerpos, nos cubre por completo, como una capa. Es el más antiguo y el más sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz. Todo el cuerpo está

cubierto de piel. Incluso la córnea transparente del ojo está recubierta de una capa de piel modificada. (Montagú, 2004, p.11)

En este sentido la alusión a la piel humana, más allá de las texturas por la fisicidad de la obra, nos remite a un aspecto sensorial de la obra como cuerpo y su relación con la memoria. Este acercamiento humanizador del objeto artístico prefigura la siguiente etapa en su obra donde “la imagen de la realidad” se visibiliza en medio de la abstracción. *The Day We Became People* se muestra como un harapo suspendido. La piel de óleo aparece harapienta, desgarrada, desgastada con orificios que se abren como una ventana hacia el espacio. El artista ha borrado de tal forma las huellas de sus predecesores que ha convertido su trabajo en una especie de desenterramiento arqueológico.



Ilustración 111: Ángel Otero, *The Day We Became People*, 2017

En su reciente propuesta expositiva titulada *Miracle* (2019), realizada en la Maupin Gallery de Nueva York, Otero muestra un cambio en su trabajo de tipo abstracto matérico. Sus obras contienen una mayor volumetría y se percibe más cercana a la escultura. También contiene residuos de materiales reconocibles en el imaginario de la cultura puertorriqueña. De esta manera la abstracción se acerca a la realidad, convirtiendo la obra en un objeto artístico tridimensional. Percibimos la obra en la forma del darse en nuestra consciencia como un objeto volumétrico, tangible por el bajo relieve. Si a esto se le añaden materiales reconocibles, estamos frente a una abstracción de tipo matérico que no alude, sino que se relaciona directamente con la realidad circundante.

El aspecto idiosincrático que tratamos en primer capítulo de esta tesis se manifiesta nuevamente como responsable de la reproducción de imágenes procedentes de la identidad cultural del artista. Siguiendo a W. Worringer, argumentamos que en el proceso formativo de los pueblos esas primeras imágenes que le identifican son instaladas como dispositivos en la memoria colectiva que forma la cultura. En cierta manera ese retorno a la realidad era predecible, sobre todo porque hemos argumentado como la identidad cultural se impone con el tiempo a la voluntad artística. El escape agorafóbico llega a su fin, regresa a la realidad de la que quizás nunca se apartó.



Ilustración 112: Ángel Otero, *Sarcophagus (Eat the Meat and Spit Out the Bones)*, 2019

En la obra titulada *Sarcophagus, eat the meat and Spit out the bones* (2019) podemos identificar que la obra alude a las imágenes y los recuerdos de su infancia como si fueran carne que engulle el artista; aquello que no puede tragar, los huesos, los escupe. Es evidente la relación entre la vida y la muerte, el hambre del artista y el alimento que le sustenta en su carrera. Su obra depende del recuerdo que mantiene viva su producción. En la entrevista que le realizó Hilarie M. Sheets para la revista digital *Introspective Magazine* (2019) con motivo de la exposición *Miracles* (2019) el artista expresa el motivo para incorporar estos materiales de la realidad:

Estos objetos crean un puente hacia mi pasado y en cierta manera me hace sentir seguro, ellos se mezclan entre la pintura, pero te brindan un recuerdo repentino de algo que es reconocible. (A. Otero 2019) (Traducción propia)

Podemos relacionar este pensamiento del artista con lo que hemos argumentado en relación con la imposición de la identidad cultural. En este sentido los objetos reconocibles funcionan como una especie de red protectora ante su paso por la cuerda floja de los mercados artísticos. Otero recurre al material para conectar y facilitar el discurso visual. Para mantenerse con vida el artista depende del peso de la vara, como si fuera un malabarista (su discurso), que posibilita un balance crítico entre el arte y la venta. Sobre este balance el artista se expresa en los siguientes términos:

... entiendo la galería, yo pago aquí un montón de renta. Y para poder mantenerme en una ciudad como ésta debo tener un balance de cómo lidiar con ellos. Para mantenerme aquí [refiriéndose al taller y su equipo de trabajo] y a la misma vez mantenerme a mí mismo y las cosas que quiero hacer; el balance lo he conseguido muy bien. (A. Otero 2018)

Nuevamente sale a la luz el aspecto del mercado del arte como un factor determinante en las reflexiones del artista. De este modo, recurre a la facilidad de la imagen para establecer conexiones entre el presente y el recuerdo; por esta causa comienza a manifestarse materiales reconocibles dentro de sus pinturas abstractas. Es posible que la búsqueda continua de un lenguaje propio llevó al artista a reconectar su trabajo con sus memorias y para ello, recurre a los objetos; los cuales relaciona nuevamente con los textiles artesanales tradicionales en Puerto Rico.

En este punto de su carrera el trabajo ha completado un ciclo. Así lo muestran las diversas etapas que ha atravesado en el desarrollo de su obra: desde la realidad con sus primeros bodegones matéricos, pasando por las pieles de óleo que luego arruga, para hacerla pedazos y finalmente enterrar en un sarcófago que al abrirlo solo quedan huesos. Pudimos constatar de primera mano este cambio hacia las referencias de “la realidad” en el año 2018, cuando estuvimos en su taller para entrevistarlo; sin que nos diéramos cuenta de ello en aquel momento. Su trabajo evolucionaba e involucionaba al mismo tiempo.

El rasgo heterocrónico del trabajo de Otero -siguiendo a Michel Foucault- nos permite analizar un aspecto de la naturaleza matérica de sus abstracciones. Una naturaleza comparable a los capítulos de un libro escrito de forma inconexa compuesta por espacios fragmentados -como el que se describe en el cuento *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges (1975)-. El tiempo en este tipo de trabajo literario no está localizado y pierde su función de indicar la secuencia de los eventos y la mirada del observador puede dirigirse hacia cualquier página, porque no hay una relación cronológica en la lectura. El trabajo de Otero evoluciona e involuciona al mismo tiempo y la experiencia de leer es la que manifiesta el cambio constante del libro como espacio material. Como indica Jesús Camarero describiendo el trabajo del novelista George Perec, en el libro *en Especie de espacios*:

... la materia y la antimateria; el lleno/vacío es el espacio dinámico o la dinámica del espacio siempre en transformación (como la materia que es), porque no hay principio ni fin, sino cambio incesante y transformación evolutiva o involutiva de una materialidad. (Perec, 2002, p. 11)

La explicación anterior esbozada por Camarero responde a un análisis sobre la construcción literaria de Perec. No hay principio ni final en la forma en la que escribe; el objeto-libro se desarrolla dentro de su propio espacio natural evolutivo e involutivo. Es decir, adquiere cualidades infinitas como un fragmento de la extensión del espacio matérico.

Desde esta perspectiva proponemos leer la pintura de Ángel Otero como un espacio evolutivo e involutivo. La naturaleza de su trabajo está en constante cambio, en el espacio matérico de su trabajo puede operar transformaciones tanto evolutivas, en el sentido de que parte de la imagen para hacer su obra, como involutivas cuando, partiendo de la abstracción, incorpora materiales reconocibles. En ese contexto podemos interpretar estas imágenes abstractas según lo postula el filósofo Didi-Huberman,

Ninguna imagen podrá ya comprenderse sin el análisis del contexto en que se inscribe y al que perturba al mismo tiempo; toda energía tenderá a expandirse, pero también a involucionarse, y también a invertirse, y así sucesivamente en un juego sin fin de metamorfosis. (Didi-Huberman, 2009, p. 431)

En este caso estamos ante un objeto artístico intencional, que se muestra en un estado híbrido, comparte lo que en los comienzos del desarrollo de la abstracción se identifica como abstracción objetiva. Por un lado, el paso evolutivo de la abstracción objetiva se transforma hasta la pintura abstracta de tipo matérico y, por otro lado, el paso involutivo cambia la pintura abstracta de tipo matérico hacia la realidad objetiva. Esta manifestación es parte de la naturaleza de los procesos de búsqueda de significados del artista en su empeño por construir un objeto artístico intencional que establezca una conexión con el observador. En este

esfuerzo involutivo se regresa al punto de partida y la abstracción regresa a la imagen como el efecto de reenfoque cuando observamos a través de un lente fotográfico.



Ilustración 113: Ángel Otero, *Dreaming in Blue* (A la memoria de Arnaldo Roche Rabel), 2019

La obra titulada *Dreaming in Blue* (2019), dedicada a la memoria de Arnaldo Roche Rabel (1955-2018), es un sensible tributo a quien en vida fuera el pintor más influyente en la vida de Ángel Otero. En la obra aparecen textiles, encajes azules, utilizados históricamente como manteles de mesa en Puerto Rico. Responden estos a una tradición del tejido llamado “mundillo” o encaje de bolillos, heredado de España, realizado por artesanos puertorriqueños. Las membranas de tejido azul tapan los orificios de la pintura, son el puente que conecta las partes de la obra de Ángel Otero. Los huecos habían sido utilizados anteriormente como un escape de la realidad hacia el espacio infinito, en *Dreaming in Blue* (2019) el artista deja ver claramente el origen de su práctica artística: la memoria de su infancia y la obra de Arnaldo Roche Rabel. Porque *azul* era el color favorito de Roche, alusivo al cielo borincano, el mar y

En Azul: señales después del tacto (frottages) (2016) fue el título de una de sus exposiciones más significativas en la sala Francisco Oller del Museo de Arte de San Juan.

Recordemos que Ángel Otero tuvo su primer encuentro con la materialidad de la pintura al óleo mediante la obra de Roche en una visita al Museo de Arte de Ponce a la edad de 12 años. El propio Otero dice que "... eso de Arnaldo a mí me dejó "tostao", (2018), queriendo decir que lo marcó significativamente, en clara referencia al impacto que tuvo la aplicación excesiva de material sobre el lienzo. Arnaldo Roche Rabel murió en el 2018 tras padecer de cáncer en sus pulmones en la cumbre de una prolífera carrera artística. Ángel Otero, aunque participó de exposiciones junto a Roche y le conocía muy bien, siempre añoraba poder compartir más tiempo en un espacio más relajado y amigable. Ese espacio de conversación anhelada por Otero queda inconcluso, sin embargo, su obra continúa en diálogo constante con la del maestro Arnaldo Roche Rabel.



Ilustración 114: Arnaldo Roche Rabel, *Este cielo tiene ganas de llorar*, 2016 (Instalación obra en progreso)

En la obra titulada *Este cielo tiene ganas de llorar* (2016) podemos apreciar que el maestro utilizaba una técnica parecida a la que emplea Otero en sus obras. Roche recortó múltiples franjas y círculos de madera pintados en capas gruesas de óleo que luego pega

sobre el lienzo. En la obra *Dreaming in Blue* de Ángel Otero, la imagen se percibe caótica, las pistas de la “realidad” se encuentra en la incorporación de los encajes de tela. A diferencia de Otero, la imagen abstracta de Roche aparece en el plano visual como un lugar en el espacio donde se manifiesta, del caos, un orden creacional. La dirección diagonal de las franjas de óleo dinamiza el movimiento y se pueden apreciar los círculos que emanan del espacio como si fueran planetas recién formados que emergen del caos. También cabe mencionar que tanto los textiles “encaje” como la “pajilla” utilizada para construir muebles - la cual utiliza Otero en su última exposición del 2019-, son materiales recurrentes en la obra de Roche Rabel. De esta manera se evidencia la influencia directa del maestro Roche Rabel en la obra de Otero. En azul soñaba Arnaldo Roche y de ese sueño ha escapado Ángel Otero. Su obra recorre su propio espacio; es la única forma. Como lo expresa Guilles Deleuze en *El acto de crear*, “Desconfíen del sueño de los otros, porque si son tomados en sus sueños, están perdidos” (Deleuze, 2012). De sus propios sueños y respetando la memoria de sus predecesores emerge el artista con un cuerpo de trabajo “milagroso”.

Aunque ha quedado patente su influencia, la obra de Ángel Otero se distancia del maestro Roche Rabel en tres aspectos fundamentales: la destrucción de las imágenes que utiliza y reconstituye en “pieles de óleo”, en la liberación del soporte donde los pedazos de “piel de óleo” aparecen como harapos colgantes y en la incorporación de materiales de la “realidad objetiva”. Roche siempre utilizó el soporte tradicional del lienzo y transferiría la silueta de los materiales y modelos de forma directa sobre la tela. Otero colgará sus pieles de óleo sobre una pieza de madera y en ocasiones regresa al marco.

Miracle 2019

Comenzamos nuestros argumentos indicando que la obra de Otero buscaba simbólicamente una redención y precisamente la extensión de esta investigación ha permitido evidenciar una transformación en la secuencia en su trabajo. La búsqueda de redención que

aparecía en sus primeros trabajos como una lejana alusión a las vicisitudes del puertorriqueño por mantener su identidad cultural se materializa en la última exposición titulada *Miracles* (2019). María Brito quien entrevistó al artista con motivo de la exposición, describe el concepto de esta en los siguientes términos:

El título de la exposición, “Milagros”, es una referencia a los collares que las personas cuelgan sobre las estatuas religiosas como una muestra de agradecimiento por la buena suerte, por los favores y el cumplimiento de una petición” (María Brito, 2019) (traducción propia)



Ilustración 115: Ángel Otero, *Red milagro*, 2019

En este sentido sus obras cuelgan como esos collares, pero no en estatuas votivas, aparecen los retazos de “pieles de óleo” colgadas sobre una tabla como podemos apreciar en la *Ilustración 115*, *Red milagro* (2019). Esta es una de las obras que tuvimos la oportunidad de

ver en su taller durante la entrevista que realizáramos al artista. Cada obra del artista, como hemos descrito, pasa por múltiples procesos que corresponden a un entramado complejo de asociaciones entre sus recuerdos, la historia del arte, los materiales y el mercado del arte. En esta obra constatamos su conocimiento y aplicación de la teoría del color. Los colores pigmento y su capacidad para reflejar la luz son utilizados a partir de los valores tonales o matices del rojo dominante que el artista resalta al incluir tonos complementarios al naranja, el azul, a los rojos los tonos verdosos. Estos combinados producen espacios visuales que nos permiten distinguir las múltiples siluetas de los pedazos de óleo recortados y pegados.



Ilustración 116: Ángel Otero, detalle obra en progreso, 2018

Mantiene además el diálogo con la obra de Lucio Fontana al diseñar los huecos que dejan ver la pared y permiten un balance con los tonos negros. Sus obras llamadas milagros, no solo aluden a sus creencias, hay en Otero un profundo agradecimiento hacia la materia y sus posibilidades de transformación. La reconstitución de los pedazos descartados inicialmente reivindica su capacidad creativa y posibilita su vigencia en el mercado del arte.

Esta ansia de redención se refiere a liberarse de su condición de vida existencial, es sintomática de la agorafobia espiritual responsable del afán de la abstracción como lo señala Wilhem Worringer en las siguientes palabras:

La nota radical de su ser es, por lo tanto, el ansia de redención. Esta lo lleva, en el terreno de las creencias, a una lúgubre religión trascendentalista, dominada por un principio dualista; y, en el terreno artístico a una voluntad de arte dirigida íntegramente hacia lo abstracto. (Worringer, 1953, p. 18)

La redención se refiere a la liberación de las limitaciones que se imponen en las estructuras políticas, sociales, económicas y que pueden dictaminar las acciones artísticas.

Don't throw away failure

Una de las expresiones que utiliza el artista bayamonés en su manifiesto es “no descartar el error” refiriéndose a los pedazos de “pieles de óleo” que no sirvieron en un momento determinado (A. Otero 2018). Pudimos constatar en su taller los llamados “failures” como lo muestra la ilustración 117.

Los retazos de pintura descartada son acumulados en un rincón cerca de una planera de madera y cartón donde el artista seca las pieles de óleo. Un primer “milagro” consiste en que esos pedazos resuciten en obras de su memoria. También, el artista establece un vínculo ritual como si sus obras fueran ofrendas de agradecimiento a la divinidad por la “buena suerte”, los favores que ha recibido, y el cumplimiento de sus oraciones; esto en su carrera como artista plástico. De esos fracasos resucitados emerge su nueva obra. El artista describe los “failures” de la siguiente manera:

[Cuando hablo de] “failure” como pintura; estoy hablando de una parte estética, del aspecto visual eso quiere decir que el material es un “failure”, entonces los guardo, los acumulo. Recuerdo que en el tiempo volví a caer en ese momento sistemático y paré

un rato la obra, comencé a experimentar, regué la tela que había guardado en el piso y empecé a cortar, ya sabía que me tenía un poco harto el canvas, quería salir de eso...

(A. Otero 2018)

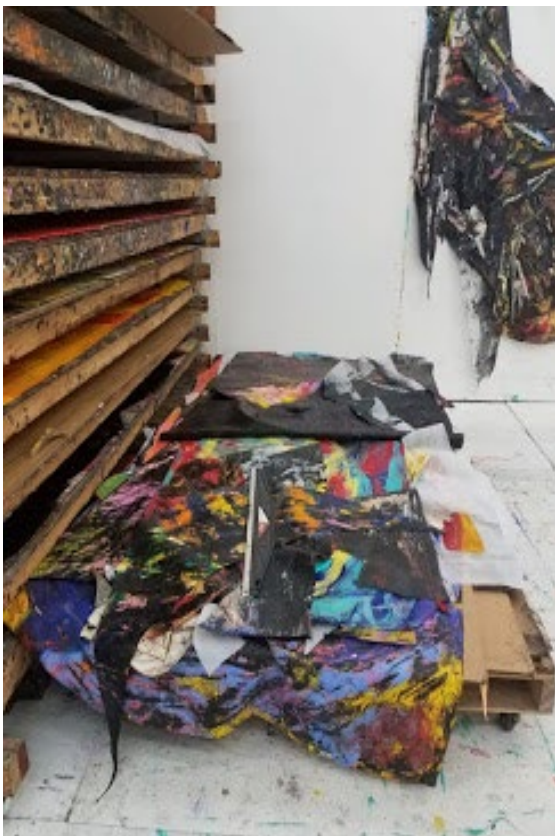


Ilustración 117: Residuos de obras en el estudio del artista, lo que Otero llama *failures* Buschwick, NY 2018

De ese proceso y utilizando la técnica de “cut – out” característica de Henry Matisse, el artista produce sus trabajos que al incorporar materiales reconocibles podemos decir que son ensamblajes. El “milagro” en sus trabajos se produce a través de sus “failures” o pedazos de obras descartadas. Aparecen en sus nuevos “milagros”, materiales tangibles que provienen de su recuerdo cuando vivió con su abuela. La abstracción comienza a relacionarse directamente con objetos figurativos y nuevamente se proyecta sentimentalmente en el lienzo recurriendo a objetos reconocibles. En la obra *Splintered* (2019) Otero escoge los tonos cálidos y la obra se percibe como un mueble antiguo que ha sido triturado. Precisamente la obra titulada *Astillas* en español, nos remite a los pedazos de madera desprendida. En la obra, se aprecian pedazos

de “pajilla” utilizadas en la construcción de muebles y los tonos marrones nos remiten a la madera, particularmente la caoba de los muebles antiguos en Puerto Rico. Evidentemente ha ocurrido una catástrofe en el sentido de las vivencias que acompañan e influyen en la expresión artística de la que Otero no puede escapar. Recordemos que en septiembre de 2017 Puerto Rico sufrió el paso del huracán María con mayor intensidad y que devastó la Isla. Nos



Ilustración 118: Ángel Otero, *Splintered*, 2019

parece que las obras de este periodo reflejan el ansia de renovar su expresión artística.

El artista Miguel Ángel Torres hizo lo propio en la exposición *Residuos de la Memoria* (2018) en la que sus obras realizadas luego del paso del huracán María reflejan una estética matérica que nos invita a la reflexión sobre el valor de lo construido. Las astillas en la obra de

Torres *Sin título y sin valor* (2018) se utilizan para tapar la imagen y trascender los límites del marco dorado. Lo que es anónimo queda invisibilizado y sin valor en la sociedad.



Ilustración 119: Miguel Ángel Torres, *Sin título y sin valor*, 2019

De este modo la obra matérica no solo sirve para rescatar de la memoria los recuerdos de valor, también se ocupa de tapar para olvidar y reconstruir desde la devastación.

Resistencia

“El arte es la única cosa que se resiste a la muerte”. (Guilles Deleuze, 1987)

En este punto de la carrera artística de Otero aparenta regresar a sus inicios donde la imagen predominaba en sus obras. Analizamos en última instancia la obra de Ángel Otero en su capacidad de resistir a las definiciones como una función de la obra de arte. La construcción de su obra como un emplazamiento fragmentado y dislocado le permite resistir el paso del tiempo como obra de arte. Nuestra mirada puede entrar y salir de la obra sin lograr encontrar una lectura definida; lo mismo ocurre en la obra literaria de George Perec, la lectura la detiene solo la voluntad del lector. Cada fragmento corresponde a sí mismo y a su vez es parte de un todo. Así lo expresa Jesús Camarero con relación a la obra literaria de Perec:

Pero hay libros como este en que esta operación no basta. El libro no se acaba en la última página leída o numerada como última: muy al contrario, cada punto de inserción de la mirada del lector, resulta ser un comienzo inesperado de la lectura que, además, no tiene por qué acabar en un punto determinado, porque este punto no existe y no puede existir tampoco la voluntad del lector de terminar, en ese lugar preciso, su lectura. (Perec, 2007, pp. 17-18)

Si procuramos hacer una lectura de su obra tendríamos que “dejarnos decir” aproximarnos al objeto a través de nuestros sentidos (Hans Georg, 1988). Entonces la obra en sus fragmentos son espacios infinitos que pueden ser descritos como la escritura detallada de los espacios en la obra literaria de Perec. En el caso de Otero, sus pieles de óleo contienen pedazos de información visual que se reconstituye en un emplazamiento que podemos relacionar con otros lenguajes plásticos como hemos argumentado. En el capítulo más reciente de la obra artística de Otero, *Milagros* (2019), se manifiesta la necesidad del artista de que su obra comunique sus ideas de una forma más clara. Esto lo lleva a incorporar materiales de la realidad como hemos argumentado y, buscando ser comprendido ofrece pistas comunicativas ligadas a la cultura puertorriqueña.

En la etapa anterior, la pintura abstracta de tipo matérico era más alusiva, mantenía una resistencia a expresar una secuencia ordenada de ideas. Es decir, no pretendía comunicar de forma directa. En ese sentido antes de incorporar estos materiales del entorno cotidiano era más afín con la concepción de arte que describe Guilles Deleuze en los siguientes términos:

¿Cuál es la relación entre obra de arte y la comunicación? Ninguna.

la información es el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada... (Deleuze, 2012)

Notemos que hasta aquí la comparación con *Especie de espacios* (2007) de Perec, tiene un límite, a pesar de que Perec concibe el espacio fragmentado, su obra es literaria y comunica

una información; resiste como obra literaria el ajustarse a una estructura convencional de un libro y el ordenamiento de ideas. Sin embargo, es información en cuanto comunica palabras en un orden determinado.

Desde la Perspectiva de Hans Georg Gadamer en *Arte y Verdad de la Palabra*, (1998) si vemos, leemos y escuchamos es en palabras, en la medida que nos dejamos decir. En este sentido la imagen se traduce en palabras. Lo que nos llevaría a descifrar la información de la imagen; a fijar un sentido. En contraposición, la perspectiva de Guilles Deleuze en *¿Qué es el acto de crear?* (1987) establece que la obra de arte no guarda relación con la comunicación porque no es un sistema controlado de palabras de orden. Desde ese punto de vista, la obra abstracta de Ángel Otero se resistía en dar información, hasta la aparición de materiales reconocibles en algunas de sus obras de la exposición *Milagros* (2019) como hemos mencionado. Las obras que tienen materiales conocidos nos permiten recuperar información, palabras de orden.



Ilustración 120: Fernando Paes,
Acumulaciones I, 2015

En este sentido coincide con la obra de Otero los trabajos del artista brasileño residente en Puerto Rico, Fernando Paes quien rescata del suelo la pintura residual producto de la actividad del taller de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Paes vierte pegamento en el suelo cargado de pintura, para luego cubrir el espacio

con telas, cuando el pegamento ha secado, arranca la tela y emerge un tipo de palimpsesto, una huella, el artista rescata la memoria del acontecer diario. Tanto Otero como Paes devuelven la materia rescatada en composiciones como si fueran evidencias tangibles o dispositivos que activan el recuerdo. Un valor que encierra la materia en estas obras es el tiempo que se comprime y revive en el recuerdo del acontecer.

Podemos decir y recuperar de los encajes o pajillas que utiliza Otero toda una historia del textil y del mobiliario típico puertorriqueño. Además, podemos relacionar fácilmente la obra con la aparición de estos materiales en las obras de otros artistas. En este sentido el acto creativo para Deleuze no es informar, sino que se asocia más bien con la resistencia, “...la obra no informa, ni es contra información [...] “Esta deviene efectivamente eficaz cuando ella es –y lo es por naturaleza- un acto de resistencia” (Deleuze, 2012). Esta concepción de arte en función de resistir y no acomodarse a las disposiciones, demandas de las estructuras sociales, culturales, políticas etc. Se ajusta muy bien a la abstracción.



Ilustración 121: Ángel Otero, *Respira* (to my dad), 2019

La obra *Respira* (2019 de Ángel Otero de dedicada a su padre nos muestra precisamente un acto de resistencia, respirar. Sólo el artista puede referir su obra y dirigir la atención a un plano de su entorno emotivo personal que carece de todo referente, pero para el

artista sus obras son como si fueran páginas del libro de su vida. En este punto la obra se ha tornado en una abstracción matérica que contiene elementos concretos y forman una estructura de comunicación como en la obra *Diario 2019* (detalle) en la que podemos apreciar nuevamente el encaje típico del tejido para vestidos, manteles, cortinas, decorados entre otros.



Ilustración 122: Ángel Otero, *Diario* (detalle), 2019

Hasta este punto la obra de Otero comienza a dar visos de un regreso a la figuración de manera parcial, a un tipo de pintura abstracta matérica parecida a la de sus comienzos en la que coexistía en el espacio pictórico ambos estilos. Se ha completado un ciclo. A diferencia de Ivelisse Jiménez quien se ha mantenido en la materialidad de la pintura sobre el plástico y se ha extendido hacia la instalación, Otero, sigue explorando las posibilidades de sus “pieles de óleo”. La resistencia de la abstracción radica en la no reproducción de los discursos o imágenes de la realidad; siguiendo esa línea de pensamiento sobre la obra de Perec, la pieza

clave es el fragmentado, así lo indica cuando afirma que [...] es simplemente una parte del todo separado y disperso, es decir, una partición o fragmento que encajaba anteriormente con otras partes en un todo superior inidentificable hoy en día (Perec, 2002). Ese todo inidentificable al que aluden los fragmentos encajaba en las apropiaciones de las obras de sus predecesores. La abstracción de Otero los invisibiliza y ese es el acto audaz de su proceso creativo, alejarse de esa realidad para mostrarnos la suya. Para finalizar el planteamiento sobre el acto creativo, Perec lo expresa en los siguientes términos:

Esta inflexión operada sobre el acto creativo moderno define también una característica de la literatura realmente nueva: que escritura y lectura no tienen por qué ser actos antagónicos (aunque puedan estar separados de alguna manera) y que el lector está llamado a ser mucho más activo y protagonista, compartiendo con el autor la actividad escritural. Con lo cual no habría ya un escritor y un lector, sino dos escritores: el autor y el lector. (Perec, 2007, pp. 18-19)

Traduciendo esta concepción creativa al mundo de las imágenes, tendríamos en el arte dos artistas: el pintor y el observador. Por consiguiente, el rol del pintor en la abstracción será escapar de la realidad y el observador intentar fijar un sentido. El observador leerá lo que pueda percibir o conocer de las formas y estilos, pero debe permanecer en la incertidumbre, en esa ambigüedad se presenta a nuestra consciencia las pinturas abstractas de tipo matérico. Agorafobia, escape y regreso a la realidad.

A modo de conclusiones

La pintura abstracta matérica surge luego de la Segunda Guerra Mundial como un efecto representativo de los cambios socioculturales y políticos que se manifestaron en las artes. Tanto en el arte informal europeo como el expresionismo abstracto estadounidense y el Latinoamericano encontramos referentes que propiciaron una apertura hacia la utilización de todo tipo de materiales. También analizamos el desarrollo de la pintura abstracta matérica

comenzando por las texturas aplicadas en las obras figurativas. La aplicación cargada de materiales sobre el soporte y fuera de este, producto de las libertades experimentales y artísticas son reflejo de las transformaciones socioculturales de cada época. Esta transformación de la pintura de caballete por medio de la incorporación masiva y volumétrica de pigmentos y materiales hace de la pintura abstracta matérica un objeto que prima la fisicalidad de la tridimensionalidad. En ese sentido nuestra hipótesis queda comprobada parcialmente.

Propusimos en nuestra hipótesis abierta, en la que intentamos aplicar la Teoría de la Proyección Sentimental esbozada por Wilhelm Worringer como una posible explicación ontológica de la abstracción, que esta surge de un escape o evasión de la realidad ante las circunstancias caóticas del mundo en el que se vive. Contrario a esta aseveración, la pintura abstracta matérica posibilita nuevas lecturas de la realidad por medio de las múltiples conexiones con los materiales, alusiones directas y reconocibles con el mundo que el observador puede identificar. Es decir, está anclada al espacio de la realidad vivida, en cuyo caso nunca escapa, sería más bien un apego hacia el espacio abierto, la gente y la reimaginación de esa realidad. En lugar de manifestarse una agorafobia-miedo intenso-, sería *philia*-amor, apego- lo que nutre su manifestación. En este sentido la pintura abstracta matérica logra la conexión con el observador a través del reconocimiento de la materia, y no por medio de la imagen figurativa. Esta conexión es afín con la “proyección sentimental” que ocurre en el arte figurativo donde el observador puede verse reflejado en la obra a través de la representación del mundo que le es familiar.

Por otra parte, la construcción de símbolos identitarios de la cultura puertorriqueña a través de imágenes costumbristas, en el contexto de la inestabilidad política, social, cultural y económica comprueba en parte la Teoría de la proyección sentimental. La imagen figurativa proliferó como reafirmación de la identidad cultural puertorriqueña en parte por un programa

de gobierno y por un grupo de artistas que entendieron que la función del arte debía dirigirse a combatir la cultura estadounidense. Identificamos en medio de las condiciones paupérrimas de la colonia un ambiente sociocultural que fue cambiando desde fines de la década del 1940; acontecimientos que marcaron al país, la extrema pobreza, los huracanes, las guerras, los ejercicios militares, las experimentaciones militares con el “agente naranja” en los bosques, las experimentaciones con las mujeres y la píldora anticonceptiva, entre otros, que abonaron a un clima de angustia en la población por décadas. Estos acontecimientos le dan contexto y razón de origen a la manifestación del fenómeno.

Encontramos que en Puerto Rico la pintura abstracta matérica se origina prácticamente a la par con la abstracción lírica o el tachismo. Identificamos en las obras de la artista Olga Albizu una manifestación tachista de tipo matérico por medio del impasto aplicado sobre el soporte. Distinto a la noción general, Albizu se acercó más al estilo del pintor español Esteban Vicente y no al de Hans Hoffman como usualmente se asocia. Destacamos las aportaciones de artistas como Julio Rosado Del Valle y Luis Hernández Cruz quienes utilizaron grandes cargas de pigmento en sus abstracciones matéricas. Identificamos en Noemi Ruiz la primera pintora abstracta que utilizó un material extra pictórico, el acrílico como soporte en una de sus pinturas titulada *Estructura* (1937) y a esta le siguió casi al unísono, Luis Hernández Cruz con la obra *Composición piramidal II* (1968), seguidos por la arpillera en las obras de Isabel Vásquez *Composición desgarrada* (1971). Así mismo, Rafael Colón Morales con la obra *Pellejos* (1974), que viene a ser la primera pintura abstracta matérica que no utiliza el soporte en Puerto Rico.

A través de los ejemplos presentados resaltamos una abstracción cuyas raíces brotan del suelo puertorriqueño al considerar cómo algunos artistas buscan aludir, al mar, la tierra, el espacio, la flora y la fauna de la Isla, como es el caso de Hernández Cruz, Rosado Del Valle, Domingo López, Raquel Rivera, entre otros. También un grupo de artistas aluden al

conocimiento científico en un aprecio hacia el universo pletórico de libertad. Este tipo de abstracción matérica que refiere a lo nacional requiere un enfoque investigativo desde la perspectiva de la *transmodernidad* propuesta por el filósofo Enrique Dussel, de la que toma la crítica del arte Marta Traba y la historiadora Maricarmen Benítez para destacar la producción artística desde América del Sur y Latinoamérica con propuestas de vanguardia propias. Esta mirada surge desde una posición descolonizadora y permite visibilizar el arte sin las influencias de las posturas dominantes europeas y estadounidense. Queda en el tintero ampliar este eje temático en una investigación futura que atienda las relaciones y los artistas de esta vertiente de la abstracción en Latinoamérica.

Lo próximo en la evolución del arte en Puerto Rico fueron planteamientos transformadores de la pintura abstracta de tipo matérico como *las Barrografías* (1977) de Jaime Suárez que junto a los *Pellejos* (1974) de Rafael Colón se convirtieron en las primeras pinturas-escultóricas. La pintura abstracta de tipo matérico no permite definiciones concluyentes, queda entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, su constitución es híbrida.

Finalmente, nuestros dos casos de estudio; Ivelisse Jiménez y Ángel Otero nos permitieron profundizar en el análisis de sus obras a través del estudio de sus predecesores, las influencias, sus procesos y experiencias de vida de las cuales surgen los conceptos presentes en sus trabajos. En la obra de Ivelisse Jiménez las diversas formas de representación de la pintura abstracta matérica nos llevaron a identificar temas que se relacionan con el concepto de heterotopía de Michel Foucault. También analizamos la intervención de la luz en sus obras que nos permite relacionar su obra matérica con los fenómenos de la física cuántica entre otras posibilidades. Identificamos las alusiones a los sistemas estructurales de comunicación en sus representaciones utilizando pintura y plástico como preferencia en la obra abstracta de Jiménez. El análisis de sus obras nos lleva a la

conclusión de que Jiménez sigue en la tradición vanguardista de sus predecesores siendo esta la más consistente creadora con un material extra pictórico (plástico) que, por su naturaleza, no se deja agotar en sus posibilidades de expresión. La presencia física de sus pinturas abstractas matéricas es única.

Nuestro segundo caso de estudio Ángel Otero, confirma en parte nuestra hipótesis abierta sobre el “regreso a la realidad” de la abstracción matérica. Pudimos constatar justo al final del tercer año de nuestra investigación, mientras estuvimos en su taller de Nueva York en mayo de 2019, que Otero estaba comenzando unos trabajos que se presentaron en la Galería Lehman Maupin en el año 2020. En estas obras, como *Dreaming in blue* (2019) (dedicada a la memoria del artista Arnaldo Roché Rabel), contiene materiales reconocibles como la pajilla utilizada en los muebles y los encajes tradicionales del tejido en los manteles, los vestidos y decorados típicos de Puerto Rico evidencian una abstracción con una conexión directa con la realidad tridimensional. Sus últimos trabajos cargados de recuerdos lo acercan a sus raíces borincanas desde la diáspora donde las “imágenes ardientes” de la cultura puertorriqueña, se cristalizan en sus abstracciones.

Deseamos concluir en la misma manera que comenzó este proceso investigativo, con un listado de artistas y escritores que nuestro director de tesis, el Dr. Juan Bautista Peiró López, generosamente nos compartió. Investigando a uno de los artistas del listado; Miquel Mont (desconocido para mí en aquel momento) descubrí que el propio comisario Peiró había escrito un extraordinario ensayo titulado, *Los límites de la pintura* (2018), donde aborda magistralmente el tema de nuestra tesis.

Su amistad, consejo y confianza, a un desconocido, ha sido de mayor impacto en mi vida que todas las horas dedicadas a nuestra tesis.

Así mismo, ha sido la experiencia con el Dr. Dorian Lugo Bertrán, amigo, consejero y guía en nuestra tesis y el ámbito profesional. Quedo de ambos eternamente agradecido.

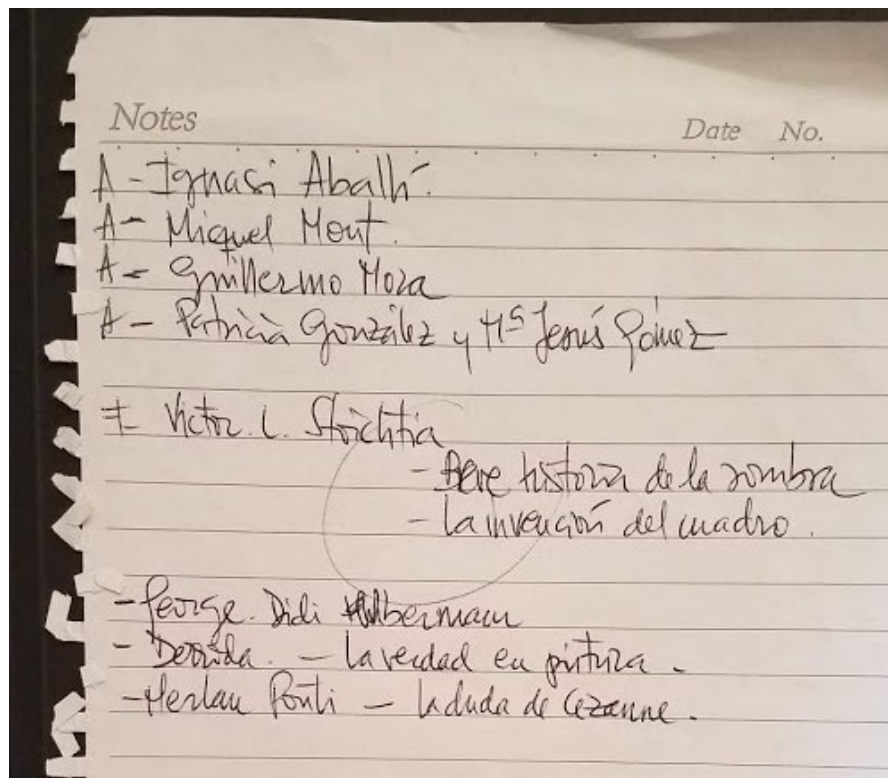


Ilustración 123: Nota del Dr. Juan Bautista Peiró, 2017

Estratos

A la hora de excavar, la investigación arqueológica otorga un papel determinante al estudio estratificado, ya que permite documentar el paso del tiempo y asignar una cronología a los conjuntos de objetos, capas y estructuras hallados. Con ello, la estratigrafía se convierte en la clave de bóveda que sustenta la interpretación científica del pasado. (Diez & Salazar, 2018)

La producción personal que acompaña esta tesis contiene obras realizadas durante el proceso investigativo. Utilizo una mezcla de pintura comercial mate mezclada con base de pintura acrílica semi brillante que vierto sobre láminas de plástico. Cuando la pintura se seca es desprendida con una espátula. Luego se unen las capas y según se pliega el material voy desarrollando una composición estratificada, recortando y pegando nuevamente con pintura o pega.

La obra *Timeline. 2021* (Línea de tiempo. 2021) es un trabajo realizado a partir del 19 de octubre de 2017, contiene los residuos de las obras realizadas durante el tiempo dedicado a los estudios doctorales.



Ilustración 124: *Timeline* 19 de octubre de 2019



Ilustración 125: *Timeline*, enero 2018



Ilustración 126: *Timeline*, enero 2021. Proceso de grabación para el documental, *El Caribe en Puerto Rico*. Museo de Arte Caribbean University, Bayamón, PR



Ilustración 127: *Timeline*. 2021. Terminada en junio de 2021.
48" x 24" x 2" (122cm x 61cm x 5cm)



Ilustración 128: Preparación de las capas de pintura



Ilustración 129: *Pliegues*. 2018. 48" x 48" x 1½" (122cm x 122cm x 3.8cm)



Ilustración 131: *Time Warp 2*. 2018. 23" d x 2" (58.4cm d. x 5cm) Colección Museo de Arte Caribbean University, Bayamón, PR



Ilustración 132: *Pliegues circulares*. 2021. 12" d x 2" (30.5cm d. x 5cm)

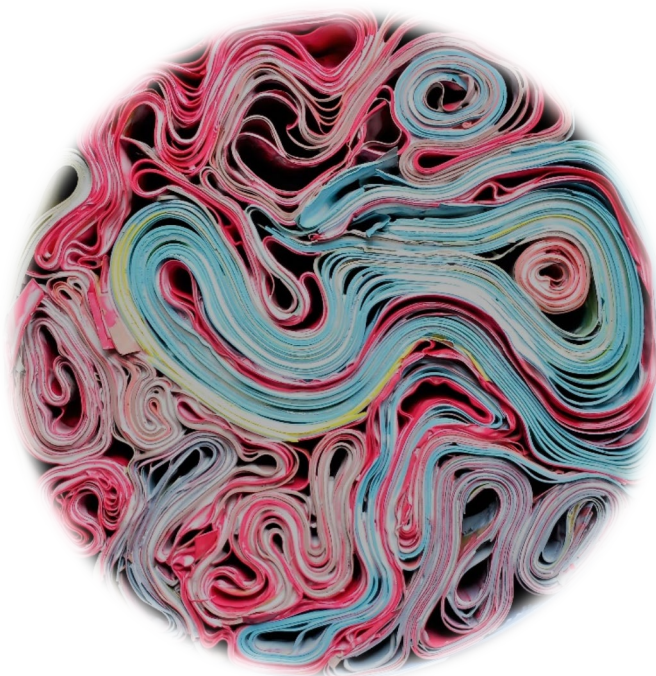


Ilustración 133: *Pliegues circulares 2*. 2021. 12" d x 2" (30.5cmd. x 5cm)

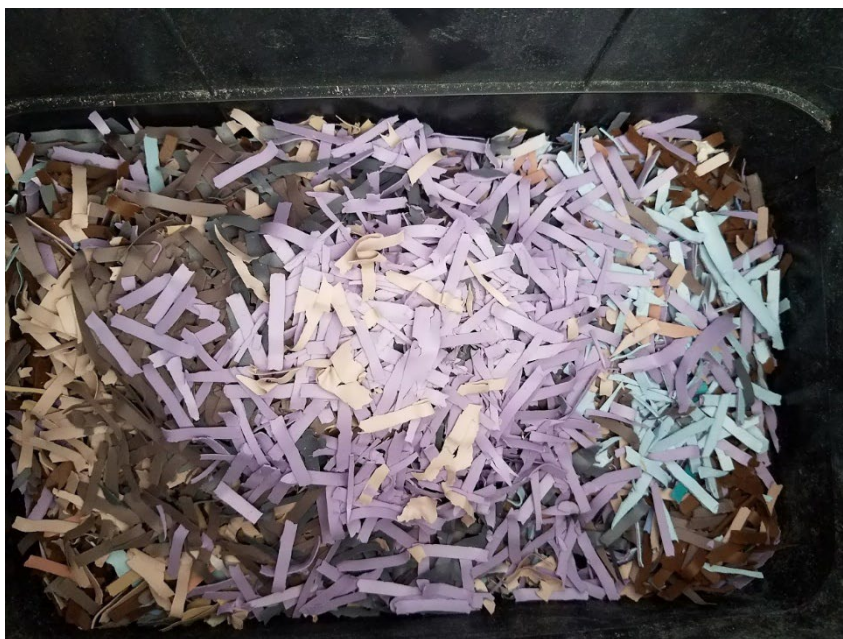


Ilustración 134: Proceso de triturar la pintura



Ilustración 135: *Triturado*. 2019. 12" x 12 x 2" (30.5cm x 30.5cm x 5cm)

Índice de imágenes

Ilustración 1: Joaquín Torres García, 1943 (Museo Manuel Blanes, Montevideo).....	2
Ilustración 2: Claude Monet, Impresión sol naciente, 1872	2
Ilustración 3: Joseph Mallord William Turner, Rain, Steam and Speed, 1844	2
Ilustración 4: Joseph Mallord William Turner, Un yate acercándose a la costa, 1845-1850 ...	2
Ilustración 5: James Mc Neil Whistler, Nocturne in Black and Gold, 1877	2
Ilustración 6 José Campeche. Dama a caballo (1785)	2
Ilustración 7: Francisco Oller, Paisaje Francés 1, 1896.....	2
Ilustración 8: Francisco Oller, Paisaje Francés 2, 1896.....	2
Ilustración 9: Francisco Oller, El Velorio, 1893. Colección MHAA de la UPRRP	2
Ilustración 10: Rembrandt, La novia judía (Detalle), c.1665 - 1669	2
Ilustración 11: Mikalojus Ciurlionis, Deluge II, 1904.....	2
Ilustración 13: Wasily Kandinsky, Composición V, 1911	2
Ilustración 13: Hilma af Klint, Group IV n.2, 1907.....	2
Ilustración 14: George Braque, Plato de frutas con baso, 1912.....	2
Ilustración 15: Pablo Ruiz Picasso, Naturaleza muerta con pajilla, 1912	2
Ilustración 16: Ramón Frade, 1905, El pan nuestro de cada día, 1905.....	2
Ilustración 17: Ramón Frade, Paisaje con mujer y niño en brazos, 1912.....	2
Ilustración 18: Julio Tomás Martínez, El genio del ingenio, 1910.....	2
Ilustración 19: Fernando Díaz Mackena, Vista de la costa (Sonuco), 1920. CPICP	2
Ilustración 20: Juan A. Rosado, Casita con dos escaleras, 1920. CPICP	2
Ilustración 21: Luis Meléndez López, Santurce, CPICP	2
Ilustración 22: Luisina Ordoñez, circa. Sin título, paisaje, 1937. CMAPR.....	2
Ilustración 23 Alejandro Sánchez Felipe. Detalle. Las croabas. 1965.....	2
Ilustración 24: 1940 Calle San Francisco Viejo San Juan	2
Ilustración 25: 1940. Pueblo de Barranquitas	2
Ilustración 26: Esteban Vicente, Sin título, 1959. Papel pintado, collage, carbón sobre tabla..	2
Ilustración 27: Olga Albizu, Growth, 1960	2
Ilustración 29: Hans Hofmann	2
Ilustración 29: Olga Albizu, Amarillo 20-4, s.f.....	2
Ilustración 30: Logo del PPD, 1938.....	2
Ilustración 31: Rufino Tamayo, Prometeo, 1958. CUPRRP	2
Ilustración 32: Julio Rosado Del Valle, Sin título, (Pez guanábana), 1979. CMAPR.....	2
Ilustración 33: Julio Rosado Del Valle, Vegigante, 1955.....	2
Ilustración 34: Roberto Alberty (El Boquío), Descubrimiento, 1956-1960. CMAC	2
Ilustración 35: Radiotelescopio de Arecibo, PR (1953 -1966)	2
Ilustración 36: Julio Rosado Del Valle, Mariposa, 1963	2
Ilustración 37: Julio Rosado Del Valle, Escarabajo, 1966. CCSM	2
Ilustración 38: Luis Hernández Cruz, Naturaleza muerta, 1962.....	2
Ilustración 39: Domingo López, Materia prima, 1965	2
Ilustración 42: Carlos Irizarry, Ilusión, 1966, CPICP.....	2
Ilustración 42: Domindo García, Objeto de esfera, 1963, CPICP	2
Ilustración 42: Noemí Ruiz, Estructura, 1967	2
Ilustración 43: Luis Hernández Cruz, Composición pirámides II, 1968	2
Ilustración 44: Domingo López., Proyecto Ontario II, 1968 CPICP	2
Ilustración 45: Lynda Blenglis, Brutt. 1969. MoMA.....	2
Ilustración 46b: Carlos Irizarry, La transculturación del puertorriqueño, 1975. CMAPR	2
Ilustración 47a: Ramón Frade, El pan nuestro, 1905. CPICP.....	2
Ilustración 49a: Zilia Sánchez, Nacimiento de eros, 1971.....	2

Ilustración 49b: Enrico Castellani, Superficie angolare 6, 1961	2
Ilustración 50: Julio Suárez, Barrografías, 1976. CMAPR.....	2
Ilustración 51: Lucio Fontana, Concepto espacial: El final de Dios, 1963.....	2
Ilustración 52: Elí Barreto. Pinturas totémicas. 2016	2
Ilustración 53: Lope Max Díaz, Penetración, 1978	2
Ilustración 54: Manuel Millares, Núm. 2 .1957. Museo de Arte Abstracto Cuenca	2
Ilustración 55: Isabel Vázquez, Composición desgarrada, 1971. CPICP	2
Ilustración 56: Luis Hernández Cruz, Sombra arqueológica, 1984. Colección privada.....	2
Ilustración 57: Rafael Colón Morales, Pellejo, CPICP	2
Ilustración 58: Ignasi Aballí, Oro, bronce, plata y aluminio, 1989	2
Ilustración 59: Carlos Raquel Rivera, Estelar profundo, 1991. C ICP	2
Ilustración 60: Carlos Collazo, Abstracto gris (s.f.)	2
Ilustración 61: Luis Hernández Cruz, Neutrinos, 1996	2
Ilustración 62: Luis Hernández Cruz, Hoyo Negro, 1998	2
Ilustración 63: Nidia Collazo, Evidencia, 1999	2
Ilustración 64 Fernando Colón, Quasi, 2016	2
Ilustración 65: Jaime Romano, El pergamino de los insolentes, 2000. CMAC.....	2
Ilustración 66: Melvin Martínez, Jardines de Countryclub, 2007	2
Ilustración 67: Christophe Baudson, Freise et chocolat, 2015.....	2
Ilustración 68: Kaloust Guedel, Crossroads, 2020.....	2
Ilustración 69: Ivelisse Jiménez en su estudio, Caguas, PR	2
Ilustración 70: Chemi Rosado Seijo, Tapando para ver, 2000	2
Ilustración 72: Ivelisse Jiménez. Obra en progreso, 2018	2
Ilustración 72: Kurt Schwitters, Plate 1 Merz 3, 1923.....	2
Ilustración 73: Piet Mondrian, <i>Boogie Woogie</i> , 1942.....	2
Ilustración 74: Vitral anglosajón. S. VII. Jarrow, Inglaterra	2
Ilustración 75: Ivelisse Jiménez, Sin título, 2018	2
Ilustración 76: Marcel Duchamp: La novia vestida por sus solteros o El Gran Vidrio, 1915-23.....	2
Ilustración 77: Julio Micheli (1937)	2
Ilustración 78: Ivelisse Jiménez, taller de la artista en Caguas, PR.....	2
Ilustración 79: Gerhard Richter, Tulipanes, 1995.....	2
Ilustración 81a: Manuel Rivera, Espejo del sol, 1966. Museo de Arte Abstracto de Cuenca ..	2
Ilustración 81: Ivelisse Jiménez, Serie ten con ten, 1999	2
Ilustración 82: Mesa de trabajo de Ivelisse Jiménez.....	2
Ilustración 83: Alberto Corazón, Leer la imagen I, 1970	2
Ilustración 84: Ivelisse Jiménez, Detalle instalación, Intervalos, confines y territorios, 2018..	2
Ilustración 85: (Detalle) Serie Fuera de Lugar, Exit Gallery, 2008.....	2
Ilustración 86: Studio Project Mass Moca Artist Residency, 2018	2
Ilustración 87: Vitral, La Sagrada Familia, Barcelona	2
Ilustración 89: Ivelisse Jiménez, taller de la artista, 2019	2
Ilustración 90: Ivelisse Jiménez. Fuera de registro, 2019, CMAPR.....	2
Ilustración 91: Ángel Otero. Trabajando en su taller, Buscwick, New York. 2019	2
Ilustración 92: Arnaldo Roche Rabel, Eclipse total del sol, 1991	2
Ilustración 93 Arnaldo Roche Rabel. Eclipse total del sol. 1991 78” x 78”.....	2
Ilustración 94: Vik Muñoz. Vacilia Bathes in sunday clothes.1996, from Sugar Children.....	2
Ilustración 95: Ángel Otero, Portrait of Dad When He Was Young, 2010.	2
Ilustración 97a: Ángel Otero, Blooming Gold, 2012.....	2
Ilustración 97b: Vincent Van Gogh, Sunflowers, 1881	2
Ilustración 98: Ángel Otero, Poussin's mirror, 2014	2

Ilustración 99: Piero Manzoni, Achrome, (detalle), 1959	2
Ilustración 100: Manuel Millares, Cuadro número 165 (Homúnculo), 1961	2
Ilustración 101: Steven Parrino, Spin out of vortex, 2000.....	2
Ilustración 102: Ángela De la Cruz, Loose fit blue, 2002	2
Ilustración 103: Ángel Otero, Royal, 2011	2
Ilustración 104: Miguel Ángel, El juicio final (detalle), 1537 – 1541.....	2
Ilustración 105: Carlos Dávila Rinaldi, La gringomatic, 1998.....	2
Ilustración 106: Ángel Otero en su estudio. Buschwik, New York, 2019.....	2
Ilustración 107: Ángel Otero, obra en proceso, 2018	2
Ilustración 108: Ángel Otero, obra en proceso, 2018	2
Ilustración 109: Ángel Otero durante la entrevista, 2018	2
Ilustración 110: El Anatsui, Wrinkle of earth skin, 2007	2
Ilustración 111: Ángel Otero, The Day We Became People, 2017	2
Ilustración 112: Ángel Otero, Sarcophagus (Eat the Meat and Spit Out the Bones), 2019.....	2
Ilustración 113: Ángel Otero, Dreaming in Blue (A la memoria de Arnaldo Roche Rabel), 2019.....	2
Ilustración 114: Arnaldo Roche Rabel, Este cielo tiene ganas de llorar, 2016 (Instalación obra en progreso)	2
Ilustración 115: Ángel Otero, Red milagro, 2019.....	2
Ilustración 116: Ángel Otero, detalle obra en progreso, 2018.....	2
Ilustración 117: Residuos de obras en el estudio del artista, lo que Otero llama failures Buschwick, NY 2018.....	2
Ilustración 118: Ángel Otero, Splintered, 2019	2
Ilustración 119: Miguel Angel Torres, Sin título y sin valor, 2019.....	2
Ilustración 120: Fernando Paes, Acumulaciones I, 2015.....	2
Ilustración 121: Ángel Otero, Respira (to my dad), 2019.....	2
Ilustración 122: Ángel Otero, Diario (detalle), 2019.....	2
Ilustración 123: Nota del Dr. Juan Bautista Peiró, 2017.....	2
Ilustración 124: Timeline 19 de octubre de 2019	2
Ilustración 125: Timeline, enero 2018	2
Ilustración 126: Timeline, enero 2021. Proceso de grabación para el documental, El Caribe en Puerto Rico. Museo de Arte Caribbean University, Bayamón, PR	2
Ilustración 127: Timeline. 2021. Terminada en junio de 2021. 48” x 24” x 2” (122cm x 61cm x 5cm)	2
Ilustración 128: Preparación de las capas de pintura	2
Ilustración 129: Pliegues. 2018. 48” x 48” x 1½” (122cm x 122cm x 3.8cm)	2
Ilustración 130 Preparación de capas de pintura.....	2
Ilustración 131: Time Warp 2. 2018. 23" d x 2" (58.4cm d. x 5cm) Colección Museo de Arte Caribbean University, Bayamón, PR	2
Ilustración 132: Pliegues circulares. 2021. 12"d x 2" (30.5cm d. x 5cm)	2
Ilustración 133: Pliegues circulares 2. 2021. 12” d x 2” (30.5cmd. x 5cm)	2
Ilustración 135: Proceso de triturar la pintura.....	2
Ilustración 134: Triturado. 2019. 12” x 12 x 2” (30.5cm x 30.5cm x 5cm)	2

Bibliografía

- Alegría, R. (1974). La primera exposición de piezas arqueológicas y el establecimiento del primer museo en Puerto Rico. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 1(64), 37.
- Alegría, R. E. (1961). Primera exposición pública de la isla de PR. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 1(12), 54–63.
- Alegría, R. E. (1962). Dos siglos de pintura puertorriqueña (Reportaje gráfico). *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 1(16), 24–30.
- Alegría, R. E. (1974). Primera exposición de piezas arqueológicas y el establecimiento del primer museo de PR. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 1(64), 37–42.
- Arnheim, R. (1992). *Ensayos para rescatar el arte*. Cátedra.
- Auerbach, D. (2018). Ivelisse Jimenez: transparencia, transitoriedad y emergencia: David Auerbach. En *Intervalos (Operating Systems) 1998-1018. Inervalos, confines y territorios*.
- Barreda y Mionge, F. (1996). Los discursos políticos y sociales de Francisco Oller y Cestero a través de su paleta artística. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Número 100.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (2015). Plastic/1957. In P. Lange Berndt (Ed.), *Materiality: Documents of Contemporary Art* (pp. 117–119). Vintage Books.
- Benítez, M., & Olea, H. (2004). *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Yale

University Press.

Bernárdez, C. (2005). *Las técnicas artísticas. Volumen IV. Fundación Thyssen-Bornemisza.*

Akal.

Blok, C. (1982). *Historia del arte abstracto: 1900-1960.* Madrid: Cátedra.

Cañete Quesada, C. (2011). *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe insular (1934-1956).* Iberoamericana Vervuet.

Coll y Toste, C. (1916). No Title. In *Boletín Histórico de Puerto Rico Tomo III* (pp. 184–202).

Coss, L. F. (2017). *De El Nuevo Día al periodismo digital: trayectorias y desafíos.* Callejón.

Crespo, A. (1967a). El pensamiento de Lucio Fontana. *Forma Nueva, 14.*

Crespo, A. (1967b). *Julio Rosado Del Valle.* Universidad de Puerto Rico, Mayagüez.

Crespo, A. (1969a). El pensamiento y la obra de Lucio Fontana. *Revista de Arte/The Art Review Review, #1(1), 40.*

Crespo, A. (1969b). Exposiciones en el Campus de Mayagüez: Internacional de dibujo. *Revista de Arte / the Art Review, junio(1), 33.*

Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el barroco.*

Delgado, O. (1960). Oller, Cézanne y Pissarro. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña, abril-junio, num. 7, 8.*

Delgado, O. (1994). *Historia general de las artes plásticas en Puerto Rico.* Ed. Corripio.

Delgado, O. (2012). *Colección de Pinturas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP*

(ed.)).

Derridá, J. (1994). La Differance. In *Márgenes de la filosofía* (pp. 37–62). Cátedra.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen* (F. Televisa (ed.)). serieve.

Diez, A., & Salazar, J. (2018). Capa a capa: Historia en las paredes. In *Fins a Cota D'Afeccio*. IVAM.

Ducel, E. (2017). *Filosofías del sur: Descolonización y transmodernidad*. Akal.

Esteves Amador, I. (2010). Las tres Luisas. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Julio-Diciembre num. 19, 13–19.

Exposición de Noemí Ruiz. (1968). *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, enero-mayo(38), 14,15.

Exposición de pinturas: El paisaje puertorriqueño. (1961). *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, oct-dic(13), 20,21.

Expósito Sánchez, D. (2015). *Jaime Suárez: El laberinto de la creación* (p. 52). Universidad del Turabo.

Fernández, R. (1996). *La isla desencantada: Puerto Rico y los Estados Unidos en el siglo XX*. Cultural Puertorriqueña Inc.

Ferre, L. A. (2018). Varilla y cemento (1949). In *Antología del olvido (Puerto Rico 1900-1959)* (p. 173).

Ferrer, R. (1969). Material, Materialism, Materialist Materialized. *Revista de Arte / the Art Review*, 1(1), 25–28.

- Foucault, M. (1967). De los espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5 (octubre de 1984), 46–49.
- García, C. N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Gaya Nuño, J. A. (1962a). Dos paisajes franceses de Francisco Oller. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 1(15), 1–4.
- Gaya Nuño, J. A. (1962b). Teoría y elogio del cartel puertorriqueño. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 17, 25–29.
- Gaya Nuño, J. A. (1994). *La pintura puertorriqueña*. Centro de Estudios Sorianos.
- González Lamela, M. D. P. (2012). La colección de pinturas del ICP. Un siglo de trayectoria artística: 1904-2004. In *Pintura puertorriqueña* (p. XXIV). Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Greenberg, C. (1965). *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press.
- Greenberg, C. (1979). Abstracto y representacional. In *Arte y Cultura. Ensayos Críticos* (pp. 122–154). Colección Punto y Línea.
- Guasch, Ana María. (2008). La dinámica internacional del grupo El Paso: De. In *El paso a la intensidad moderna* (pp. 80–96). Fundación Antonio Saura.
- Guasch, Anna María. (2010). *Arte y archivo, 1920-2010*.
- Hans Georg, G. (1988). *Arte y Verdad de la Palabra*. Paidós.
- Hawking, S. (2001). *The Universe in a Nutshell*. Bantam.

- Heidegger, M. (2003). *Introducción a ser y tiempo*. Trotta.
- Hernández Cruz, L. (2014). Algunas reflexiones sobre el arte abstracto en Puerto Rico: 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. In *Careos/relevos: 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (Tomo II: Signos vitales)* (pp. 65–71). MACPR.
- Honour, Hugh, F. J. (1995). *The Visual Arts: A History* (U. Sadie (Ed.); 4 th). Harry N. Abrams Inc.
- Husserl, E. (1977). *La idea de la fenomenología* (pp. 25-36.). Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E. (1997). Primera Lección. en *La idea de la fenomenología* (pp. 25–36).
- Hyatt, M. (1959). El nuevo movimiento artístico en Puerto Rico. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 2, 49.
- Ingold, T. (2015). *Líneas: Una breve historia*. Gedisa, S.A.
- Instituto de Cultura de Cultura Puertorriqueña. (1963). Exposición de Julio Rosado Del Valle. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, octubre a(21), 12,13.
- Instituto de Cultura Puertorriqueña. (1965). Exposición de 12 pintores jóvenes. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, enero a mayo (26), 22,23.
- Instituto de Cultura Puertorriqueña. (1970). Primera exposición de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña 1966. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, abril-junio (47), 44–46.
- Jiménez, I. (2018). *Intérvalos (Operating Sysems) 1998-2018. Intérvalos, confines y territorios*.

- Kandinsky, W. (2016). *De lo espiritual en el arte*. Wassily Kandinsky.
- Lange-Berndt, P. (2015). *Materiality: Documents of Contemporary Art* (P. Lange-Berndt (Ed.)).
- Leroy, L. (1874). L'Exposition des impressionnistes. *LE CHARIVARI*, 25 de avril.
- Lipsey, R. (1988). *The Spiritual in Twentieth-Century Art*. Dover.
- Lugo Beltrán, D. (2014). Hecer abstracción: estilo, público y producción cultural en Puerto Rico. In *Careos/relevos: 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (Tomo II: Signos vitales)* (pp. 58–63). MACPR.
- Lyotard, J. F. (1985). Les Inmatériaux. In *Materiality: Documents of Contemporary Art*. MIT Press.
- Mayer, R. (1991). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (Quinta edi). Viking.
- Mc Neill Whistler, J. A. (1967). *The Gentle Art of Making Enemies*. Dover Publications.
- Meléndez, E. M. (2014). La abstracción y la figuración desde la experiencia ordinaria y cotidiana del museo. In *Careos/relevos: 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (Tomo II: Signos vitales)* (pp. 53–57). MACPR.
- Montagú, A. (2004). *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*. Paidós.
- Moreira, A. (2002). *El plan pictórico de lo concreto*. Museo de Arte de Puerto Rico.
- Museo de Historia, Antropología y Arte, U. de P. R. (n.d.). *Pinturas de Roberto Alberty y muestra colectiva de arte contemporáneo en Puerto Rico*. Museo de Historia Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras.

- Negrón, M. (2014). Humano/inhumano o de la relación del signo a la representación. In *Careos/relevos: 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (Tomo II: Signos vitales)* (pp. 72–77). MACPR.
- No Title. (1963). *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña, enero-marzo* (18).
- Nuño, J. A. G. (1994). *La pintura puertorriqueña*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Oliver, J. R. (1965). Exposición de Luis Hernández Cruz. *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 27, 14,15*.
- Ortega y Gasset, J. (1968). *La deshumanización del arte: y otros ensayos de estética*. Austral.
- Ortiz, F. (1999). Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba. In *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (pp. 79–83).
- Pacheco Padró, A. (1959). *Memorandum de Antonio Pacheco Padró a Luis Muñoz Marín sobre la historia del PPD*.
- Panofsky, E. (1979). *Estudios sobre iconología* (Tercera). Alianza Editorial.
- Perec, G. (2007). *Especies de espacios* (5 ed.). Montesinos.
- Pérez Ruiz, J. A. (1996). *Catálogo de las obras de arte en la Colección del Ateneo Puertorriqueño* (L. editorial Ateneo (Ed.)). Ateneo Puertorriqueño.
- Platón. (1992). *República libro VII*. Gredos.
- Puerto Rico: La nueva vida. (1966). *Revista Del Instituto de Cultura Puertorriqueña, oct-dic(33), 18,19*.
- Riutort, A. (1994). *Historia breve del arte puertorriqueño en su contexto universal*. Plaza

Mayor.

Rivera, N. (2009). *Con urgencia: escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*.

Editorial Universidad de Puerto Rico.

Rivera Toro, Q. (2019). *Una cultura en llamas: arte puertorriqueño de resistencia*.

Universitat Politècnica de València.

Scarano, F. A. (2008). *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. Mc Graw Hill.

Somoza, M. E. (1984). "Sinopsis cronológica de la abstracción en Puerto Rico." In *Congreso de artistas abstractos de Puerto Rico* (p. 4).

Stoichita, Victor Ieronim. (1999). *Breve Historia de la sombra*. Ediciones Siruela.

Tió, T. (2003). *El cartel en Puerto Rico*. Pearson Educación.

Tió, T., & Torres Martinó, J. A. (1998). *Puerto Rico: arte e identidad* (1ra ed.). Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Torres García, J. (1944). *Universalismo constructivo*. Poseidon.

Torres Muñoz, M. E. (2009). Historia Social y Cultural de la Circulación de las Artes en Puerto Rico, (1900 - 1950). *CEA.Tesis PhD. 81*.

Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Siglo XXI Editores.

Traba, M. (1988). *Julio Rosado Del Valle 1980-1988. Exhibición inaugural. Primera sala. En Conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento den América y Puerto rico* (p. 28036). Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Vargas, S. (n.d.). *El vitral: La espléndida historia de un antiguo arte que nos deslumbra*

Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica.

Fuentes electrónicas

Affairs, D. of V. (n.d.). *AGENT ORANGE USE - OUTSIDE VIETNAM*.

http://www.laevidencia.com/files/Agent_Orange_Use_Outside_Vietnam_per_USDVA__01-28-2003.pdf

About: Steven Parrino (2018). Recuperado el 24 de abril de 2021 de

<https://gagosian.com/artists/steven-parrino/>

Agent Orange Use – Outside Vietnam. (2003, 28 de enero). Washington D.C.: U.S.

Department of Veteran Affairs. Recuperado el 25 de abril de 2021 de

http://www.laevidencia.com/files/Agent_Orange_Use_Outside_Vietnam_per_USDVA__01-28-2003.pdf

Baralt, G. A. (2013). *50 años protegiendo a Puerto Rico*. San Juan: Cooperativa de Seguros

Múltiples. Recuperado el 26 de abril de 2021 de

https://www.seguros multiples.com/assets/libro_50_aniv_CSMPR.pdf

Calvo Santos, M. (s.f.). *El gran vidrio: cuando la obra se rompió durante un traslado,*

Duchamp la declaró concluida. Historia-Arte.Com. Recuperado el 24 de abril de 2021

de <https://historia-arte.com/obras/el-gran-vidrio>

Carmona Bosch, A. (2010). *Mayagüez 1966-1971: Edad de Oro de Las Artes Plásticas En*

Puerto Rico. Recuperado el 25 de abril de 2021 de

<http://www.mayaguezsabemango.com/archivos/historias-final/332-mayagueez-1966-1971-edad-de-oro-de-las-artes-plasticas-en-puerto-rico>

Colón Ramos, D. A. (2010, 25 de junio). *La píldora anticonceptiva y Puerto Rico*. Ciencia

Puerto Rico (Fuente Original: *El Nuevo Día*) Recuperado el 25 de abril de 2021:

<https://www.cienciapr.org/es/external-news/la-pildora-anticonceptiva-y-puerto-rico>

Collazo-Llorens, (1999) *La evidencia*. Recuperado el 17 de mayo de 2021.

<https://www.naydacollazollorems.com/evidencia.html>

Cullen, D. (2001). Nayda Collazo-Llorens: The logic of dreams. In *Here and There: Six*

Artists from San Juan. Museo del Barrio, NY.

<https://www.naydacollazollorems.com/evidencia.html>

De Jesús Rivera, E. (2014, 2 de septiembre). *Economía puertorriqueña en la posguerra*.

Enciclopedia PR. Recuperado el 26 de abril de 2021 de

<https://enciclopediapr.org/content/economia-puertorriquena-la-posguerra/>

Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de la creación?* Recuperado el 19 de mayo de 2021.

<http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110/70>

Directorio de artistas: Zilia Zánchez (2021). Recuperado el 25 de abril de 2021 de

<https://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/sanchez-zilia>

Doreen, C. (2016). Los museos de Puerto Rico II. *Revista Del Instituto de Cultura*

Puertorriqueña, Segunda serie, Núm. 12, pp.92–96. Recuperado el 24 de abril de 2021

de https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/segunda_serie_n_mero_12

Fundación Rafael Hernández Colón. *Luis Muñoz Marín*. P.9

<https://www.rafaelhernandezcolon.org/PDF/BiografiaLMM.pdf>. Recuperado el 19 de

mayo de 2021.

- Gagosian.com. (n.d.). *Steven Parrino about*. <https://gagosian.com/artists/steven-parrino/>
- La doble rendija* (2014). Física Cuántica En La Red. Recuperado el 25 de abril de 2021 de <http://www.fisicacuantica.es/la-doble-rendija/>
- Laurence, M. (2004). *En la época de las exposiciones impresionistas (1874-1886)* (pp. 1–8). Musée d’Orsay Service culturel. <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng538>
- Locke, J. (2017). *John Locke. Empirismo*. Grupo Akal. Recuperado el 25 de abril de 2021 de <http://www.nocierraslojos.com/john-locke-empirismo/>
- Museo de Arte de Puerto Rico. (2021). *Directorio de artistas: Zilia Zánchez*. Museo de Arte de Puerto Rico. <https://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/sanchez-zilia>
- Overbye, D. (2020, 19 de noviembre). Arecibo Observatory, a Great Eye on the Cosmos, Is Going Dark. *The New York Times* (versión electrónica) Recuperado el 25 de abril de 2021 de <https://www.nytimes.com/2020/11/19/science/arecibo-observatory.html>
- Pacheco Padró, A. (1959, 17 de septiembre). *Memorandum de Antonio Pacheco Padró a Luis Muñoz Marín sobre la historia del PPD*. San Juan: Partido Popular Democrático. Recuperado el 26 de abril de 2021 de https://24bd6b75-f70e-49c0-a214-4c366db2d13d.filesusr.com/ugd/196ca8_2bbcb0a15c3542d58c9adde3c91ba039.pdf
- Peiró, J. B. (2008). *Los límites de la pintura: Miguel Mont*. Recuperado el 26 de abril de 2021 de <http://miquelmont.net/?p=2437>
- Pérez Díaz, J. (2010, 29 de noviembre). *Puerto Rico, el laboratorio anticonceptivo mundial*. Apuntes de demografía. Recuperado el 26 de abril de 2021 de

<https://apuntesdedemografia.com/2010/11/29/puerto-rico-el-laboratorio-anticonceptivo-mundial/>

Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pinturas europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal. <http://www.ed-serbal.es>

The Associate Press. (2015, 18 de junio). Aprueban compensación por agente naranja a veteranos de Fuerza Aérea. *Primera Hora*. Recuperado el 24 de abril de 2021 de <https://www.primerahora.com/noticias/estados-unidos/notas/aprueban-compensacion-por-agente-naranja-a-veteranos-de-fuerza-aerea/>

Vargas, S. (2019, 30 de abril). *El vitral: La espléndida historia de un antiguo arte que nos deslumbra hasta la actualidad*. Nueva York: My Modern MET. Recuperado el 25 de abril de 2021 de <https://mymodernmet.com/es/historia-vitral/>

Vázquez, S. (2016, 21 de julio). Cinco momentos en que boricuas fueron conejillo de indias. *Metro*. Recuperado el 24 de abril de 2021 de <https://www.metro.pr/pr/noticias/2016/07/21/cinco-momentos-que-boricuas-conejillos-indias.html>

Zervigón, P. (1985). Las calles de Río Piedras ya no serán las mismas. *El Reportero*. <http://pedrozervigon.com/index.php/2018/04/10/las-calles-de-rio-piedras-ya-no-seran-las-mismas/>

Anejos

Entrevista realizada a Ivelisse Jiménez

(I. Jiménez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019)

Taller de Ivelisse Jiménez, Área lugar de proyectos, Caguas

Entrevistador: Raymond Cruz Corchado (RC)

Entrevistada: Ivelisse Jiménez (IJ)

La entrevista es abierta, y trata sobre sus comienzos en el arte, el proceso creativo, la utilización de materiales y los temas que alude en su obra.

Comenzamos a dialogar de forma espontánea, en su nuevo taller temporero, con anhelo de permanecer en el lugar, Área Lugar de Proyectos, ubicado en el pueblo de Caguas; espacio muy conocido por ser un centro muy importante de exposiciones de arte actual. Luego de perder su taller y pasar las dificultades de levantarse, como muchos, tras el azote del huracán María a la isla caribeña de Puerto Rico en 2017, se enrolló las mangas, para salvar lo que tenía y puso manos a la obra para continuar produciendo. A la artista se le ve feliz, con las manos llenas y con la mira en su nuevo “solo show”, el próximo año en la ciudad de Miami, Florida.

Ivelisse comienza amablemente por invitarme a entrar, mientras mueve diferentes materiales de plástico, que son parte de varias obras en proceso trabajadas al unísono, una para el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR), la otra para una escenografía de un concierto de ópera en el emblemático Teatro de la Universidad de Puerto Rico (UPR), su alma mater. Me dice que disculpe el reguero (que yo veo perfectamente ordenado), sobre todo su mesa de trabajo invadida por todo tipo de materiales que invitan a curiosear y no tocar. Me habla de lo agradecida que está de Marta Mabel Pérez, directora interina del MAPR, por la oportunidad que le ha brindado de preparar una pieza para la nueva exposición permanente del Museo. Compartimos el mismo anhelo de que su nombramiento sea permanente. De ahí, pasamos a ver las diferentes áreas donde tiene almacenados sus materiales: pinturas, brochas, pegas, libreta de apuntes, cinta adhesiva, lápices de colores, hilos y mucho plástico (mylar transparente y de colores rojo, verde anaranjado). Le solicité grabar la conversación y tomar fotos, a lo cual accedió sin restricciones.

Habíamos comenzado a hablar de sus procesos y le pregunte sobre su primer recuerdo relacionado a la transición hacia la abstracción, la cual lleva cultivando por más de 20 años.

Ivelisse Jiménez: La verdad es que sí, hubo una primera etapa en mi trabajo de 1986 al 1998, el punto donde ocurrió mi transición fue cuando me mudé a New York en el 91 y pasé esos tres primeros años metiéndole bien fuerte a la figura. Yo me metí a trabajar en la Liga de Arte de Nueva York, ¡que me encantaba! De hecho, yo no sabía que la de aquí [refiriéndose a de Arte de San Juan, Puerto Rico] que la de aquí surgió de la de allá. Pues yo entré a esa escuela y me encantaba. En ese proceso de adaptación a la ciudad me metí ahí, a trabajar y a trabajar. Trabajaba de maestra y el resto del tiempo lo pasaba ahí. Metida bien fuerte en la figura, yo la perfeccioné bastante. Y después de eso termine y entonces...

Raymond Cruz Corchado: ¿En ese tiempo estabas estudiando la maestría?

IJ: Eso fue previo a la maestría; ya en la maestría yo había hecho la transición. Pero ese trabajo yo lo puse para entrar en la maestría. Fue mi portafolio y yo pensaba que le iba a meter a la figura, sin embargo, me pasó como le pasa a otros: que la figura te lleva a la abstracción. Era bien insuficiente y no daba con lo que yo quería.

RCC: En tu catálogo también hay un autorretrato que ya se ve fragmentándose y desapareciendo

IJ: Es un trabajo que yo hice en mi bachillerato en la UPR, pero el trabajo que yo hice allá en la Liga era una figuración muy clásica. Yo quería hacer un trabajo como narrativo que tuviera que ver con una realidad, lo que ahora está bien de moda. Todo el mundo está usando esa mezcla de imágenes, y a mí eso me encanta; a la gente le extraña, pero a mí me encantan los trabajos distintos al mío. Yo me lo disfruto mucho, me encanta la figuración, siempre me encanta, yo me envolví haciendo ese tipo de trabajo. Hice un grupito, pero como que sentía que no estaba dando en el clavo de lo que yo quería, el trabajo no comunicaba.

RCC: ¿En esa primera colectiva son trabajos figurativos los que presentas?

IJ: Sí, son figurativos.

RCC: ¿Guardas imágenes de esos trabajos?

IJ: Hay un cataloguito que yo llevé a los museos, que, por cierto, es lo único que hay por ahí de mí. No he hecho el trabajo de ponerlos al día; lo tengo que hacer. Si tú buscas por ahí ese es el único recuerdo que hay mío, que llevé hace mil años y no me he puesto al día, pero ahora voy a ir.

En el 94-95 fue que me decidí hacer la maestría, porque en ese momento estuve en duda por los chavos [el dinero], como todo el mundo, si la debía hacer, y me preocupaba.

RCC: ¿Tuviste alguien que influenció o fue algo solo?

IJ: Fue solo, cuando yo estuve en la universidad yo no conecté con nadie, había buenos profesores. Yo tuve tremendos profesores, a mí me enseñó Rafael Rivera Rosa, me enseñó – que me encantó– Jaime Romano, quien fue una gran influencia para mí. Después yo lo descubrí; en ese momento yo no me había dado cuenta de que mis profesores eran abstractos, como [Luis] Hernández Cruz. Ellos definitivamente debieron hacer una influencia. Yo me metí más en las clases de literatura, que me encantaban. Las de filosofía me súper encantaban. Yo me pasaba metida cogiendo clases de teoría y los talleres, bueno los talleres eran allá en Peyton Plays en aquel momento, eran unos talleres afuera.

RCC: ¿Cómo llegas ahí? ¿Cómo decidiste “voy a ser artista”?

IJ: Siempre lo sabía, fue bien intuitivo, cuando yo decidí ser artista fue cuando me gradué de escuela superior, cuando yo vi la palabra arte.

RCC: ¿Tu familia no sabía nada de eso?

IJ: Nada; es como una cosa que era una certeza: “yo lo marqué y yo voy para allá.” Entonces cuando entré a humanidades, yo no sentí que debía demostrar nada, era como una certeza y punto, eso era lo que yo era. Y cuando la gente me preguntaba, decía: “yo soy pintora.” Ya yo sentía como una identidad que yo adopté y que yo sentía que eso era lo que yo era, yo iba a hacer mi trabajo. Yo siempre me sentí así, en verdad que sí, y la gente de humanidades decía “ella es pintora.” Yo decía: “una pintora sin trabajo, pero en algún momento.” Pero yo hacia mi trabajo, hice muchos grabados. Yo le metía al grabado mucho, y aprendí; obviamente fui a mis clases y aprendí, pero me concentré más en lo que me gustaba mucho. La literatura me encantaba, sobre todo la poesía; la poesía para mí fue mi formación abstracta, salió de ahí. La

poesía definitivamente, no tengo dudas porque todo era una construcción de imágenes, un juego con el lenguaje, que es lo mismo que hace la abstracción: jugar con la forma, con la forma del lenguaje y mi tesis fue sobre eso —el lenguaje, la forma—. Pero me costó trabajo entender que eso era porque yo quería irme más por lo narrativo, etc. Y también tenía un proceso normal, que estaba pasando sobre el proceso de entender mi identidad, que es algo que todos pasan. En esa edad uno está tratando de entenderse y eso también como que se proyectaba. Pero yo creo que en mi trabajo, más que personal, yo quería ir a otras cosas más abstractas.

RCC: Hay un radicalismo en ti, porque hiciste como un tipo de tabula raza cuando terminaste. ¿Cómo fue eso?

IJ: Fíjate, y el concepto de tabula raza —si tú ves uno de mis libros de filosofía de cuando estaba en el bachillerato—, yo estaba chequeando el otro día en la biblioteca y estaba mi librito básico de filosofía, en el cual estaba el párrafo de la tabula raza subrayado.

RCC: Cuando leí esto en tu catálogo [señalando el comentario en el que Jiménez indica que borro todos sus trabajos] me vino a la mente de forma inmediata: “ella hizo una tabula raza.” Para tomar esa decisión se requiere mucha valentía. ¿Cómo ocurre el que tú decidas que hay varios trabajos a los que debes pasarle pintura por encima?

IJ: Como te dije, yo estaba trabajando con la identidad de momento y entendí que tenía que eliminarme, eliminar eso para poder ver otras cosas.

RCC: ¿Entonces fue un ejercicio?

IJ: Tenía que limpiar para poder ver, para poder ver y entender. Yo necesitaba ver, o sea, yo sabía que eso no era lo que quería hacer. Esa no era la ruta.

RCC: No quiero que llegues a una crisis, porque es un momento crítico...

IJ: Sí, fue crítico, pero fue un momento, más bien... me ayudó mucho estar en una ciudad. Claro en ese momento es algo que yo quiero exteriorizar, y estoy reflexionando sobre ese momento. A veces... primero, nunca podemos estar desconectados, siempre tenemos esto, ¿entiendes? Pero ese era un momento donde el internet no existía, entonces tú podías desconectarte literalmente. Yo estaba en New York, estaba en una ciudad, tenía dos o tres amigos, pero no era como ahora, que hay un montón de gente. En maestría yo estaba bastante sola, o sea, que eso me ayudó, porque yo pude, como un proceso de interiorización bien fuerte. Entonces ahí, yo no tenía nada. Yo no tenía nada que perder, tú sabes, porque yo no estaba atada en ese momento a cosas como, si pierdo mi carrera. Yo lo que quería era... yo tenía una intención muy grande de interiorizar, y de conocer, o sea, de descubrir a través del trabajo, y esa era mi intención personal.

Ya, como dice la canción, “me va la vida en ello”, no tengo más nada que hacer. No tenía nada más, era lo más importante, el centro, mi centro, mi enfoque. Entonces, yo dije, como que ya sentía que el trabajo no me llevaba donde yo quería, y entonces fui lo borré todo, me sentí liberada.

RCC: ¿Tomaste fotos de ello, el antes y el después? Lo que ocurre es que uno está investigando y se pregunta, ¿cuál fue la primera vez que lo borraste?

IJ: Es que esas son cosas contemporáneas, sacarle foto a todo, antes no a menos que tú fueras fotógrafo, que tuvieras una buena cámara. No se documentaba, yo no documentaba nada, casi nada, y todo lo pasaba así espontáneamente. Y yo cogí pintura blanca y lo borré todo, y fue tan liberador en verdad fue un proceso increíble.

RCC: Ese fue el momento decisivo. ¿Recuerdas cuál fue tu primer trabajo formalmente abstracto?

IJ: Estoy moviéndome hacia ese lenguaje, fue ahí en ese momento, bueno en ese momento empecé a hacer formas. Me acuerdo de que estaba empezando a ver formas encima, de lo que había detrás, había transparencias. Me di cuenta de que estaba empezando a borrar lo que está detrás y empecé a jugar con lo que estaba al frente y lo que estaba atrás. Yo creo que esos fueron los primeros pasos, y entonces, pues ahí pasó un tiempo. Empecé a observar los materiales y las formas, pasó ahí, porque nadie me lo estaba enseñando. Pues yo estaba investigando en mi proceso con los materiales, en mi caso...

RCC Tu primer encuentro, del que tengas memoria, ¿cuál fue tu primer momento donde cogiste la pintura?

IJ: Pues yo jugando sobre la pintura blanca, la forma blanca y los tonos que surgían sobre lo que estaba detrás. Entonces, al mismo tiempo eso me llevó por la ciudad, uno observa tantas cosas. Empecé a observar en el tren las manchas de pintura, las cosas que se forman las composiciones naturales en la ciudad con los colores, tanto cristal. Otra cosa que pasaba era que yo tenía acceso todo el tiempo al Museo de Arte Moderno (MOMA) o sea, que yo estaba ahí, yo iba mucho al museo. Como yo era maestra tenía acceso gratis; o sea, que yo iba al museo todas las semanas y eso definitivamente te penetra. Obviamente –claro– yo iba así observando y sin nada específico, pero me quedaba mucho tiempo, aprendiendo mucho.

RCC: ¿Recuerdas alguno que te chocara, que te impactara más fuerte?

IJ: Obviamente a mí siempre me impresionaron mucho los colores de Matisse, intensos. De Matisse, cómo Matisse podía trabajar, eso me impresionó mucho. ¿Cómo se llama el artista alemán? [Intentando recordar]. Bueno, Picasso yo creo que siempre... tiene tanta variedad y tanta riqueza. Hay un artista que yo descubrí, que yo creo que me influenció mucho, tengo libros de él, pero últimamente la memoria... como que... ¡hay bueno!, ahorita me va a venir el nombre. Pero bueno este artista alemán, que hizo esta serie que se llama, Merzbow...

RCC: Kurt Schwitters.

IJ: Kurt Schwitters, ¡gracias! Yo descubrí que había una pequeña exposición de su trabajo, y cuando lo vi, a mí definitivamente me transformó. Yo estaba trabajando en mi casa, estaba trabajando con el blanco y lo que estaba atrás, con la construcción dentro de mi espacio. Pues, definitivamente me influenció mucho, y empecé a jugar con la forma también después de haber visto su trabajo.

RCC: ¿Te llamó la atención el aspecto constructivista, el juego del espacio?

IJ: Yo me acuerdo todavía cuando vi la foto de las construcciones, que lo hacía, porque era como que yo había empezado en mi casa, y yo trabajaba en mi apartamentito de Nueva York. Entonces yo dije: “¡Ay, qué interesante!” Pues me sentí en la libertad de explorar en mi

trabajo. Porque muchas veces lo que pasa cuando uno ve el trabajo otro artista, es que como que te autorizan, como que tú dices, cuando tú con lo conoces: “¡Wao! Pero esto será una locura.” Es una autorización para uno seguir por esa línea, yo me sentí autorizada.

RCC: Si él lo hizo entonces yo puedo hacerlo.

IJ: Es válido, puedo hacerlo, no es una locura, es algo que puede tener sentido, que puede llevarme en una dirección que tenga sentido. Entonces me tiré a explorar por esa línea y después fue el encuentro con los materiales, eso fue lo que sucedió. Me empecé a relacionar mucho en China Town, toda la variedad de cosas que hay. Aquí es un mundo de cosas, yo caminaba mucho para mirar las tiendas de plástico y tenían una variedad de colores de plástico; empecé comprando cosas.

RCC: Anteriormente, incorporabas otra serie de elementos, por ejemplo: el imperdible.

IJ: Eso pasó antes, tienes razón.

RCC: ¿Tenías esa inquietud de plano, desde el comienzo?

IJ: Tienes toda la razón, eso pasó antes, porque empecé a trabajar [como maestra en N.Y.]. Pero esa práctica yo la hice en casa, y eso pasó bien intuitivamente. Yo estaba en mi casa, yo sentía que tenía que sacar la forma. Como estaba trabajando, también tenía espacio en mi casa, pues quise practicar, sacar la forma del plano para ver y buscar ese espacio entre medio; porque había un espacio en medio literal. Ahí fue que trabajé esa piececita, entonces un pedacito de tela en mi casa, la pinté, la cosí y después le puse los imperdibles. Es porque era una manera de enfatizar la distancia y ahí fue que empezó esa idea. Una persona me los había regalado; a mí no me gustaban [sonríe]. Pero eso me contestaba y empecé observando, bueno hermoso, y a la misma vez, algo puntiagudo que te rechaza, no se, lo hice bien experimentalmente en la superficie como una manera de enfatizar una superficie que te repele y que atrae al mismo tiempo. Y entonces... pero todas esas cosas, yo no empecé como parte del proceso y no había reflexionado mucho sobre ellas.

RCC: ¿Estabas incómoda con el plano bidimensional?

IJ: Sí. Es que estaba pensando que quería una experiencia de más presencia, eso es lo que yo creo, ahora que lo veo así desde lejos. Sí, en ese momento yo no entendía tanto, estaba fluyendo y absorbiendo, recibía y respondía como pasa cuando se está inmersa en un proceso. Pero ahora lo veo así, como que yo quería algo que tuviera más presencia. Y pensaba que la pintura era algo que me interesa mucho pero quería algo con más presencia física, que tuviera el juego de planos de la pintura, que es lo que a mí me encantaban, los planos, lo que está delante, lo que está detrás, y que todo ocurre simultáneamente. Entonces, pues, así fue que empecé a hacer esas piececitas, y al mismo tiempo, empecé mis clases y ahí estamos hablando de dos años.

RCC: ¿Fue antes o después de ese momento cuando pasaste por China Town?

IJ: Eso fue después, porque vine a China Town como en el '98, ya estaba en la universidad, ya estaba en la maestría; ya había entrado a la maestría, yo entré en la maestría en el '98.

RCC: ¿Y qué estabas trabajando en la maestría?

IJ: En la maestría yo continué trabajando esas piecitas y la otra página de figuración, pero yo hice performances, video y experimenté con todo. Yo me tiré a hacer lo que nunca había hecho a la vez, en una cultura así de clases, yo quería salir a hacer cosas, explorar. Yo no cogí creo que una clase de pintura, pero era más bien de proyectos; no era una clase de pintura sino de proyectos y allí había satisfacción. Yo estaba súper contenta, yo estaba feliz, la maestría para mí fue... porque yo digo ahora mismo: tú puedes mirar tu teléfono y hay un montón de información, puedes hacer un research, pero en ese momento no había eso. Era... tú necesitabas que te dijeran: “mira lee esto, mira para allá, buscar aquí.” ¿Entiendes? Para mí fue eso, un montón de gente, de profesores tremendos diciéndome dónde yo podía buscar, dónde yo podía mirar. O sea, que también descubrí un montón de galerías, porque, ¿como tú sabes cuáles son las mejores? Yo sé que, en verdad, para mí la maestría fue... mis dos momentos más radicales en la vida ha sido el contacto con la universidad. Yo por eso, tú sabes, para mí la IUPI [UPRRP] me formó como ser humano. Para mí es súper importante y yo creo que fue lo más importante que pasó en mi vida, fue la IUPI. ¿Entiendes? De verdad, fue mi educación como ser humano.

RCC: Esa fue una generación para la cual, a finales de los 80's, la IUPI funcionaba extraordinariamente. Todas las obras que se presentaban en el Teatro de la Universidad y en el anfiteatro Julia de Burgos... fueron muchas actividades.

IJ: Sí, eso era una cosa tremenda. No, en verdad, los 80's –entré en el 83–, yo viví todo eso, y a mí me encantó. O sea, yo no me quería graduar, yo estaba buscando excusas para no graduarme nunca.

RCC: Podíamos hacerlo, tomar créditos de todo.

IJ: Yo cogía créditos de cuanta cosa y seguía ahí. “¿Cuándo te vas a graduar?” “Yo no quiero estar fuera de aquí, fuera de la universidad, yo no quiero hacer nada en el mundo, yo quiero estar en la universidad.” Entonces, bueno, la Universidad de Nueva York, trabajando de maestra porque tenía la mente en la maestría.

RCC: ¿Tenías familia o un grupo de apoyo?

IJ: No, yo me fui con Teo [Teófilo Torres, su compañero sentimental], pero ya yo tenía un trabajo, yo tenía un empleo, pero también Teo hizo su maestría. Nos fuimos juntos, pero yo me fui con empleo, en ese momento estaban en necesidad de maestros de escuela y me contrataron desde Puerto Rico para enseñar inglés como segunda lengua allá. Entonces yo tenía un buen inglés. Ese tiempo ya yo había madurado bastante, ahí también, yo me di cuenta de la buena preparación que tuve porque yo no me había dado cuenta comparativamente. Había muy buenos estudiantes en la maestría porque es un programa muy exigente, pero yo fui de las notas más altas porque, en verdad, mi preparación en humanidades fue muy buena, tenía mucha información. Y compartiendo la experiencia junto al personal, todo el tiempo metida trabajando, y estaba dando un tallercito, o sea, que llegaba a mi casa a dormir y ya. Era un momento súper enriquecedor, yo le saqué el jugo a más no poder. Pues de ahí, eso definitivamente, mi vida, de mi carrera. La directora del programa en ese momento fue, es, una pintora japonesa bien conocida internacionalmente y sólo fue pintora, trabajó de arte y académico intelectual, todo el mundo la reconoce. La cosa es que mis mentores, en verdad, tienen mucho que ver con el éxito que yo tuve al graduarme porque ellos me recomendaron muy bien y me pusieron exposiciones bien importantes. También es

un momento, eran los 90's, uno de los mejores de esos que da la pintura. Entonces, ellos son muy conocedores de la abstracción, lo que estaba pasando en la abstracción en ese momento y los discursos que tenía la abstracción, y me incluyeron en esta serie de exposiciones. Yo expuse con los grandes maestros de la abstracción en New York. Eso fue clave, definitivamente, eso me sitúa, hizo que mucha gente conociera mi trabajo.

RCC: ¿Esas obras contenían el aspecto de la materialidad?

IJ: La materialidad la descubrí en mi segundo año de la universidad.

RCC: ¿Qué sería el viaje a China Town? ¿Esa es la primera vez, que tú dices, voy a tener ese material?

IJ: Sí, exacto. Yo tenía eso en mi trabajo de tesis. Fue una tesis de investigación y ya estaba en el proceso de lectura; para lo que yo quería comunicar, entonces, el material se volvió clave. Yo estaba escribiendo una tesis, una investigación, estaba en el proceso de depurar, comunicar, y el material se volvió clave porque el material de alguna manera me conectaba con ese discurso entre lo material y lo imaginario... me conectaba con ese discurso entre lo real y lo imaginario. Que la clave de mi trabajo en ese momento estaba en una preocupación por el lenguaje, con las capas del lenguaje y la relación entre el lenguaje y la identidad, todas esas cosas. Es que yo siempre he trabajado con la complejidad psicológica. A mi siempre me ha interesado mucho los temas filosóficos tradicionales. Pero cuando los actualizo, trato de entender la complejidad psicológica que presenta la contemporaneidad, y uno va tratando de achicar más el tema, algo más específico, y si lo hago más específico, pues trata de la relación con el lenguaje y cómo el lenguaje organiza el pensamiento. El lenguaje de alguna manera organiza el pensamiento como tu relación con el lenguaje trae otros vínculos psicológicos y sociológicos.

RCC: ¿Hablas de una imposibilidad del lenguaje?

IJ: Sí, para mí siempre hay una imposibilidad. El lenguaje envuelve una imposibilidad porque todas las circunstancias son incompletas. Y eso para mí es súper importante: que continúes ese interés. Es una investigación donde uno pasa por las cosas y sigue adentrándose, lo que la observación nunca termina de los factores de una circunstancia y, entonces, se relaciona tanto con el mundo contemporáneo y todo lo que estamos experimentando ahora. Pero también, con la preocupación básica que tengo ahora, que el pensamiento se vuelve tan fácilmente como algo compactado, algo que adormece. Tanto así, como que se adormece el pensamiento cuando ocurre todo lo contrario; es como una trampa, cuando hay tanta información, tanto acceso en tantas cosas, en vez de despertar.

RCC Entonces, se “cauteriza” el pensamiento. Sí, pienso en ese encuentro con los espacios, entre medio, con el vacío... Refiriéndome a la pintura que yuxtapone plásticos dejando espacios

IJ: Por eso la abstracción para mí sigue siendo tan importante, porque es una forma de encontrarnos con el espacio mismo que nosotros tenemos que resolver y darle significado al encontrarnos.

RCC: ¿Negociar con el espacio?

IJ: Nuestras propias formas de darle significado a las cosas. Y eso es lo que mantiene vivo el proceso de construcción del pensamiento, que para mí es brutal en este momento: mantenernos. Algo que está ocurriendo que es hasta temible.

RCC: En tu caso, la obra es compleja, pero dejas ver cada paso, a la misma vez dejas ver cada material. El grado de complejidad lo vemos aquí, no es inmediato. Lo vemos aquí en tu mesa de trabajo, algo que sigue creciendo, sigue en desarrollo.

IJ: Bien importante que sea inclusivo.

RCC: ¿Cómo has ido añadiendo materiales? ¿Porque añades significado, complejidad?

IJ: Para mí algo que está ocurriendo ahora es como una polarización, lo que estaba hablando antes, como lo que está ocurriendo ahora. A veces nos está afectando, nos están controlando nuestros pensamientos de una manera que, a veces, no podemos percibir... La misma polarización, como por ejemplo en Facebook, tú escoges lo que tú quieras y todas las redes te dan lo que creen que te puede gustar. Entonces tú no tienes acceso a lo que no te puede gustar que es, probablemente, lo que te va a enriquecer. Para mí, mi fórmula de trabajo es la intuición, porque yo recibo mucha información, investigo, pero no la catalogo inmediatamente; la dejo ahí, entonces, como que luego la intuición se encarga de darme los datos cuando los necesito. Pero yo siento que estos procesos actuales más bien son exclusivos.

RCC: Aparenta ser inclusivo, pero son exclusivos.

IJ: Exacto, es un engaño. Desde el 98-99, empecé a trabajar porque tenía una inquietud muy grande con la inclusividad, con incluir el error, incluir lo feo, incluso que a mí me interesa mucho el tema de la belleza porque, obviamente yo trabajo con el color, pero la belleza y su opuesto, sin dejar lo opuesto. ¿Entiendes? Y al mismo tiempo hacer una pregunta sobre la belleza, porque nadie sabe lo que es la belleza. Pero es una cosa de incluir, para mí eso es básico es bien importante que los factores sean diversos y que se entienda que cada parte tiene un lugar en el todo. El error, el fallo, lo que parece no bien hecho, todo eso es parte de la complejidad. Y de lo que nos enriquece, como que es algo que yo siempre insisto en plantear. Incluso es como algo que me sale muy natural; hay factores que siempre salen en el trabajo como algo bien natural, me parece que incluso como algo que está sobre mí, sale [ríe].

RCC: ¿Como algo que está predeterminado, hay que hacerlo?

IJ: Sí, sí, sí. Y eso es uno de los factores que yo digo están en mi trabajo.

RCC: ¿Cuándo ocurre la transición hacia los soportes no tradicionales? Aunque los sigues usando, no es que los estés descartando...

IJ: No, yo no los he descartado. Yo siempre sigo trabajando en la pintura. Sí, de hecho, la pintura tradicional, que toma mucho trabajo y tiempo, pero lo sigo trabajando.

RCC: Hay algo bien interesante cuando ocurre la transición del soporte tradicional hacia otros: la pieza es el soporte en sí misma, eso es un cambio dramático, porque ya estás diciendo no necesito otro, se sostiene a sí mismo.

IJ: Exactamente. Sí, sí, sí, sí.

RCC: ¿Cuándo ocurre?

IJ: Eso ocurre en la maestría, en el segundo año de la maestría. Esa fue la conclusión de mi tesis y fue luego de esa visita a China Town, encontrarme con los materiales y empezar... ya estaba haciendo unas pinturas abstractas y estaba trabajando con eso. Pero que de momento vi el material y la presencia que da el material. Como, por ejemplo, vez ese naranja que está ahí, tiene una presencia tan... tan increíble en sí misma. Y, entonces, eso a mí como que “¡wao!”, el color, el material, en ese momento no era el color, aunque sí era el color, era la presencia de algo que en sí mismo comunica. Eso me pareció muy interesante y empecé a cubrir todo lo que estaba haciendo de color, lo cubría con un material transparente que desenfoca a las cosas mismas y entonces eso ocurrió.

En realidad, fue una investigación, yo compré esas planchas de material que eran como un mylar pero eran de plástico que desenfocaba lo que estaba detrás. Yo estaba trabajando con unas composiciones donde quería ser inclusiva y estaba tratando de ver cómo incluir varias cosas distintas, al mismo tiempo, dentro de la composición. Como todavía trato de hacer, verdad, pero en vez de presentarlas así, las cubrí con una cosa que las unificaba.

RCC: Sí, de modo que se vea borroso...

IJ. Había una limpieza, así: súper limpia, y atrás estaba todo escondido, y esa fue mi forma. Ahí fue que empezó. Me di cuenta: “¡wao! esto es perfecto, esto mismo es lo que yo quería”, y no sé, porque está todo, pero no hay nada al mismo tiempo. Y, o sea, como solamente está la indicación de que hay algo, tú tienes que buscarlo. Tienes que buscarlo, pero nunca vas a saber si lo vez completo. Vas a ver parte por aquí, parte por allá.

RCC Entonces, comenzaste a entenderte a ti misma, a comprender el lenguaje diciendo: “tengo algo que puedo seguir...”

IJ: ...investigando. Sí, sí, sí. Esa fue la primera vez que sentí como tranquilidad de que había dado con una forma que me comunicaba inquietud, esa inquietud de lo incompleto, de lo que falta; de entender que nunca estamos viéndolo todo, que siempre falta otra parte, tú sabes, que es lo opuesto a lo polarizado.

RCC: En esos cambios transicionales, vas pasando de lo tradicional a la abstracción, del soporte tradicional al soporte del propio material, y la incorporación del dibujo, de la pintura, de la línea, como las conexiones, y cuando utilizas, por ejemplo: cinta adhesiva. Se ha escrito mucho sobre la precariedad con la que se aguantan las piezas, el equilibrio. Como los tapes [cinta adhesiva].

IJ: Yo quería algo que demostrara vida y eso es súper importante: que se vea vivo. Para mí esos factores, como por ejemplo: que se puede caer en cualquier momento, que no está bien agarrado, esas cosas, son cosas que le dan a uno como una inquietud. Para mí esos son elementos que me ayudaban a mí a aumentarle la calidad de vida o como inyectarle vida a la pieza. ¿Entiendes?

RCC: Está el espacio, el tiempo, y tienes el movimiento, la luz también...

IJ: Sí, exacto, sí, sí. También creo que siempre he estado bastante envuelta con lo teatral con mi pareja [quien es actor], siempre me interesó mucho el teatro.

RCC: Ya que mencionas a Teo, un gran artista también, influye de alguna manera, ¿hay algún pensamiento de lo abstracto en su manera de su trabajo, con los monólogos, esa forma de crear solo y tú también creas sola?

IJ: Yo creo que Teo tiene su espacio de trabajo y él tiene un proceso que es bien diferente. Súper distinto. En verdad nosotros somos bien distintos y es chévere, hemos aprendido a través del tiempo que no nos interrumpimos. Yo creo que eso tiene que ver con que hayamos estado tanto tiempo juntos, nos damos como que espacio. Pero a mí, yo no puedo decir cómo a él le alimenta mi trabajo, porque él me dice a veces, que yo le doy mucha información. Pero yo no sé, yo me imagino que yo también le hablo de lo que estoy leyendo, estoy pensando. Todo eso, nosotros hablamos de todo, y él, a veces, pues escucha; pero creo que también tiene que ver que nosotros estamos trabajando.

El trabajo del pintor y del actor se relacionan en el sentido de que uno está tratando de darle presencia a algo abstracto; el actor también. El actor está dándole presencia, o sea un personaje no es nada, nada más que palabras y movimiento, a menos que el actor le de esa cosa de presencia. Tú tienes que repetir unas mismas palabra noche tras noche, y entonces, lo que lo hace vivo es que el actor le inyecta presencia, o sea, que está en el momento. Está viviendo en este momento no está ayer ni mañana, esta viviéndolo en ese momento. Esa presencia es algo que también para mi trabajo es súper importante. O sea, que, de alguna manera, en el momento que tú sientas un nivel de presencia, de una experimentación real que está ocurriendo en ese momento y que, de alguna manera, pues, tiene alguna relación con unos procesos mentales. Porque, en realidad, lo interesante de todo esto es que no está determinado cuál es el resultado, por eso es que a mí me gusta. Claro que mucha pintura figurativa también es abstracta. O sea, la abstracción es más que una forma que no tiene figura, pero es una figura. Pero ese proceso de tratar de entender y dar forma a algo, que, o sea, a una esencia, darle presencia a algo, a diferencia de tratar de narrar algo preexistente. Más allá de hablar de una cosa está la intención de evocar una circunstancia que es mental y física y es todas esas cosas.

RCC: En la forma en la que me hablas, es como una manifestación, una aparición.

IJ: Exacto. Es casi eso, es como un fenómeno, tiene que ver con eso porque se trata de entender como dimensiones de lo que somos, me parece a mí, que son vitales para preservar nuestra vida. Nuestra vida interna es todo interna, porque la vida externa es, pues, es la muerte. Si tú vives exactamente es como estar muerto en vida, entonces es como poder de alguna manera adentrarse en esa estructura de cosas y formas. Y cosas que determinan nuestro pensamiento, y lo que somos, que está más allá de lo que está entre líneas o más allá de los que ya está dicho y organizado o entender las dimensiones de un saber, para mí ese es el potencial de la abstracción, tú sabes. El material definitivamente le añade ese diálogo con lo real a lo imaginario de la pintura. Es un montón de planos una construcción imaginaria y entonces de momento este material sólido que es algo que en sí mismo tiene unas cualidades como que está comunicando algo que tiene que ver con una conexión con lo cotidiano, con otras conexiones. A mí me parece que la mezcla de la pintura y escultura es muy interesante.

RCC: En algún momento en el catálogo hablas de lo informal, del material o de la pintura, pero en tu trabajo no hay nada de Informal

IJ: Es la actitud informal

RCC: ¿Y tampoco, refiriéndonos a los años 40's o los 50's cuando surge el arte informal?

IJ: Bueno, pero mi trabajo, yo creo que tiene que ver mucho con ese movimiento. Aunque yo estudié esos movimientos en historia del arte, yo no he estado dialogando directamente con esos procesos como pensar directamente: “voy a trabajar con esta forma para decir esto específicamente.” Pero sí que hay una conexión. Yo creo que todas esas cosas están ahí y uno las incluye según la mente te va indicando que eso funciona para lo que tú quieres decir y entonces yo creo que sí que trabajo... Obviamente yo creo que mi trabajo también tiene un dialogo con la circunstancia política, eso no se puede dejar atrás. Yo creo que... es como decir... o sea, el otro día, Marimar Benítez me preguntaba –quien está en esa exposición de mujeres que ella curó en Bayamón–, entonces, ella... estábamos en una entrevista, “¿pero tú crees que el arte tuyo es femenino o masculino?” Y yo le dije: “bueno, en verdad, yo no hago un trabajo pensando que soy una mujer ni mis propuestas son feministas, pero yo soy una mujer, o sea, no puedo dejar de serlo, sabes, yo se lo que yo soy y eso, pues, eso de alguna manera estará proyectado.” Que pues... que tengo una estructura, un cerebro de mujer, si eso tiene que ver algo pues a lo mejor salen algo, yo no sé. El otro día vino aquí un pintor y dijo: “¡Ay! Esto es un trabajo bien femenino.” Nunca me habían dicho eso, la primera vez que me lo dicen, pero...

RCC: Lo que ocurre es que también hay una tendencia a fijar o a ubicar en un referente histórico. Es como una necesidad historicista y tengo que decirlo: en el proceso de abstracción en Puerto Rico la mujer ha dado cátedra, Natividad Gutiérrez, Noemí Ruiz, estamos hablando...

IJ: ...Olga Albizu.

RCC: ...Olga Albizu, precisamente, en la materialidad porque ella es la primera que trabaja con un impasto matérico.

IJ: Y el color. Sí, no, en verdad que sí hay una relación entre ella y Hans Hoffman, que fue un colorista.

RCC: Y quien fue su maestro... Ahí si que se nota bastante clara la conexión. Es muy diferente el caso tuyo, no se nota... porque uno trata de ver en el trabajo tuyo si se refleja. Por eso te comento que, para esta investigación, tu trabajo da la sensación de que tú lo comienzas, pero después, como que él toma control y terminan siendo piezas que reclaman y no reclaman, es como si ya tiene su espacio.

IJ: Eso es lo que yo quiero, que sea algo que cree efectos contradictorios a un mismo tiempo, que se mezcle con el espacio sin imponerse necesariamente, pero que, de alguna manera, tenga una presencia. Y yo juego bastante con la composición tratando de que... en verdad, yo trabajo mucho, o sea, y no saco tantas piezas, porque hasta que yo no siento que tengan ese juego donde tienen esa mezcla de elementos....

RCC: Ya estas muy clara.

IJ: Sí, yo estoy muy clara.

RCC: De que ya tiene su espacio reclamado.

IJ: Exactamente.

RCC: De hecho, me hace pensar también en Foucault, en lo que son las heterotopías, es el lado en que voy a tratar de ubicarte...

IJ: ¡Ay, que chévere!

RCC: Debido a la conferencia De esos espacios otros me parece que tu trabajo es heterotópico: un espacio, y otro espacio, y a veces un espacio dentro del otro. Por ejemplo: la experiencia que tengo contigo cuando veo una pieza en museo, inadvertida, que está allí, es que también ella tiene una rebelión frente a todo lo que está allí. También es tan diferente de todo lo que está alrededor; no es que no dialogue, dialoga por la necesidad de que hay obras de arte, el vínculo es la obra de arte, pero si uno mira el trabajo que está allí, es como una heterotopía dentro de otra heterotopia, un espacio otro...

IJ: Y eso describe muy bien cosas que yo... sí...

RCC: Es un espacio otro, el material de la construcción, y es por eso que es diferente.

IJ: Por eso muchas veces yo he utilizado esos títulos en las obras si lo miras, el lugar del lugar, el lugar sin lugar, he estado reflexionando sobre esos temas.

RCC: De hecho, lo anoté aquí precisamente.

IJ: Yo tengo muchos títulos que tiene que ver con la palabra lugar o detour.

RCC: ¿Esa fue la que ganó premio, Detour 21?

IJ: Si esa fue la que gano premio en Italia. Pero son cosas que tienen que ver con unas circunstancias, nuevamente, creo también que esos trabajos, reciben, se nutren, de la lectura política. Porque, también, tiene que ver con las circunstancias políticas de uno sentirse como grupo social de alguna manera en una relación extraña con el espacio.

RCC: ¿Con el territorio?

IJ: Exacto, con el territorio. Sí, estábamos hablando de la conexión con lo político y yo creo que tiene que ver. Mis primeros trabajos tenían que ver mucho con la identidad y tenía que ver tanto con lo psicológico, pero también tratar de entender las circunstancias políticas. Y, entonces, otra relación que ocurre con Teo es que su trabajo es súper político. Está bien relacionado con lo político y de alguna manera, entonces, yo puedo ponerlo a la distancia, pero que siento que son circunstancias que están en mi pensamiento y de alguna manera también el trabajo proyecta esa problemática. Proyecta una problemática del coloniaje. La circunstancia donde vivimos, que yo creo que eso es algo que es inevitable que nos afecta todas esas circunstancias de constante conflicto político, y eso es nuestro pan de cada día.

RCC: Donde lo hace presente tu trabajo es precisamente en la ausencia de la imagen. Y ahí es donde está un punto más fuerte: no estás construyendo una imagen para perpetuar el mensaje, de la supuesta falta de identidad o el colonialismo.

IJ: Es algo que no me interesa.

RCC: Eso es algo que está tan cargado, que tú has superado, la DIVEDCO quedó allá.

IJ: No, no, no, yo no quiero bregar con esos temas, para nada.

RCC: Sin embargo, es un borrar, pero a la misma vez, es una presencia. Pero a la misma vez es política conflictiva. La imagen de abstracción para aceptarla un pueblo que comunica algo nuevo, como que vamos hacia otro lugar, hacia algo nuevo, porque también he visto tu trabajo como si fueran ventanas, salidas a otras dimensiones. Cuando uno ve por ejemplo un cuadro más pequeño, es como si entráramos a la siguiente etapa tuya, entrar a una instalación, una ventana a una instalación tridimensional, un trabajo de ocupación, que sigue la preocupación por el espacio.

IJ: Sí, sí, sí, esa preocupación está. Cómo ocupar un espacio, cómo ocupar un espacio de manera que no sea impositiva, que sea inclusiva. O sea, es también, no solamente ocupar un espacio, sino construir un espacio, crearlo. Exacto. Sí, es verdad, esas cosas también están ahí, definitivo.

RCC: ¿Y este espacio ahora es taller?

IJ: Yo estoy viviendo en el momento más feliz de mi carrera artística, que ha tenido muchos momentos felices, pero yo nunca había tenido la oportunidad de tener un taller como el que tengo ahora. Resulta que José Hernández Castrodad, pues él me dijo que me puedo quedar aquí por el momento. Que no quiere continuar con el Proyecto de Área [lugar de proyectos] porque era bastante demandante para él y ahora él quiere estar como en otra etapa y prefiere, me dijo “si tú crees que tú puedes trabajar con el programa de residencias y le das la mitad del espacio a un artista residente.” Entonces se les hace un show y pues con eso cumplimos con contribuir con algo. Lo estamos haciendo como intercambio de obra yo le regalo algunas obras mías entonces me permite usar el espacio por el momento. No sabemos hasta cuando vamos a estar, no tenemos un contrato, hasta cuando él considere que quiere hacer otra cosa, y Área ha sido así. El ha hecho muchas cosas con artistas y es como temporero y después él decide hacer otra cosa y lo que sea, así que yo me quedo aquí hasta que me diga.

RCC: Esperemos que sea por mucho tiempo...

IJ: Ojalá... Yo creo que tener un espacio como este es una bendición tan y tan súper grande, ya estoy como que “Ay, Dios mío, le he sacado muchísimo provecho.” Cada vez que yo entro por esa puerta digo: “Ay, Dios mío, gracias”, porque como que es tan, tan tremendo poder tener este espacio. Sí, sí, es otra cosa tener un taller. Bueno gracias a eso puedo hacer obras más grandes porque las puedo visualizar mejor, no es lo mismo uno estar en un cuartito ahí tratando...

RCC: Ivelisse no te tomo más tiempo, te agradezco profundamente...

IJ: No gracias a ti por considerarme.

RCC: Ya te molestaré otra vez...

IJ: No, cuando tú quieras, para mi chévere, olvídate... Esa pieza va para allá para el Museo [de Arte de Puerto Rico] en abril, todavía no le terminado.

Voy a hacer una escenografía para el concierto de la Universidad de Puerto Rico creo que es ahora mismo, el 6 de abril, para un grupo de muchachas músico todas criaturas del Conservatorio que son tremendas, destacada. No conozco tanto de la música contemporánea, pero son de música clásica. Bueno yo voy a estar con ellas, voy a hacer la escenografía,

RCC: Sí, porque tú habías hecho alguna una escenografía reciente.

IJ: Sí, parece que ya vieron eso y entonces me dijeron que si podía hacerle la escenografía, yo les dije que sí, pues imagínate, entonces, pues ahí estoy a última hora trabajando algo para ellas y por eso fue que monté porque tengo que terminar esa. Es que ya la semana que viene, pues entonces vuelvo a retomar lo del Museo que ya es para finales de abril, o sea, yo tengo que montar esos a finales de abril.

RCC: Pregunto, pero bueno, parece que a ti te gusta el rollo de las cosas...

IJ: Sí, yo le meto ahí olvídate, a mí no me preocupa eso. Como yo no tengo familia ni nada, yo lo que tengo son mis animales, el perrito es mi K2 ya sé que es bueno

RCC: Y el trabajo.

IJ: Exacto.

RCC 1 millón de gracias

IJ: Claro.

Entrevista realizada a Ángel Otero

(A. Otero, comunicación personal, 28 de junio de 2018)

Taller del artista en Buschwick, New York

Entrevistador: Raymond Cruz Corchado (RCC)

Entrevistado: Ángel Otero (AO)

La entrevista es abierta, y trata sobre sus comienzos en el arte, el proceso creativo, la utilización de materiales y los temas que alude en su obra.

Comenzamos a dialogar sobre sus estudios en Puerto Rico y de cómo un profesor en la Universidad de Puerto Rico le ayudó a ingresar a sus estudios de maestría en el Chicago Art Institute.

AO: Pero él [refiriéndose al Prof. Bodi] fue, él es ex alumno de la Universidad de Chicago. Él, cuando escuchó que yo me tropiezo, él escribió una carta. Y a mí me llegó una carta que querían ver mi portafolio y ahí empezó todo. Pero Bodi fue como el que puso esa pieza primero.

RCC: Él fue el trigger. Te voy a decir algo este libro [Ángel Otero, Everything and Nothing] es una joya, lo conseguí y no sabía que lo habían publicado.

AO: Y a mí no me queda ninguno.

RCC: Hay muchas cosas que no tengo que preguntarte, porque están aquí. Está todo aquí, hay mucha información, he sacado sobre todo tu trabajo y me llamó mucho la atención esto del manifiesto.

AO: Sí, eso fue un pedido de la revista [Nombre de la revista]. Sí, estaban haciendo de diferentes artistas, como tres diferentes artistas lo hicieron antes que yo, a su propio modo.

RCC: ¿O sea, que ellos pidieron que tú hicieras un manifiesto?

AO: Sí, como un tipo de manifiesto.

RCC: ¿Como fue eso? ¿Ya tú lo tenías como una introspección tuya de tu trabajo o tuviste que sentarte?

AO: Pues mira no, yo lo que hice fue que yo vi –como yo sabía que ellos no querían algo súper formal, querían algo un poco más funky, diferente–, yo vi, pues, más o menos un preview de los artistas que habían inventado maneras diferentes de como escribirlo, y yo decidí: “pues mira yo lo escribo caminado por el estudio, me tomo unas fotos y en vez de que sean escritas en la página, entonces en vez de que sean fotos con los statements.” Pues, mano, hice es eso y en verdad gustó mucho.

RCC: Tú sabes que eso que hiciste en el trabajo que yo estoy tratando de desarrollar me parece que es central porque ahí está toda la teoría de que aquí el espacio es un laboratorio. O sea, tú tienes una visión de que esto es un laboratorio y en el laboratorio uno experimenta y experimenta y ahí descubre. Pero también te zafas, funciona como un bunker a la misma vez protegido, “estoy experimentando”, y es como decías –que me quito la gente del lado, de encima– cuando estabas estudiando: “no esto es un paisaje allá de la luz del Caribe.”

AO: Sí, siempre decía eso para zafarme. Mano tú sabes que todo ha sido una manera bien loca de yo aprender. Como te digo, de yo entenderme a mí mismo como artista, como ser humano obviamente. Obviamente todo parte... yo me enteré en el arte igual que como toda persona joven o niño, algún impulso, verdad, de uno, pero con el tiempo me fui topando con que aquello significaba muchas cosas para mí y todavía estoy en este ciclo, verdad, este... no sé. ¿Cómo empezamos?

RCC: Púes mira yo te puedo decir más o menos digo..., muchacho, ya empezamos hace rato. Lo primero agradecerte...

AO: No de nada, un placer.

RCC: ...profundamente que me hayas dado, verdad, un poquito de tu tiempo.

AO: Y me alegro que se dio.

RCC: De hecho, tan pronto vayas a Puerto Rico me avisas.

AO: Vale, vale. Yo estoy yendo allá mucho. Yo estoy interesado en ver terrenos y abrir un estudio allá. He estado viendo terrenos en Cabo Rojo, Adjuntas, por todos lados. No sólo un espacio para mí sólo, eventualmente empezar con un estudio y eventualmente convertirlo como un tipo de residencia para artistas, algo bien aislado. Sí, no Santurce ni nada de eso, quiero algo mucho más diferente y que sea un pueblo que la residencia se pueda envolver en el pueblo.

RCC: Eso está bien bueno si en esa transición o algo, yo tengo un espacio, no para ti, para eso me refiero, pero que necesitas alguna ayuda o algo, yo tengo un espacio en Cupey, estamos aquí a la orden.

AO: Gracias, gracias...

RCC: De verdad, de verdad, de corazón. Yo quisiera comenzar con el título, yo voy a estar trabajando la abstracción matérica. Desde el 1960 hasta el año 2010 vamos hacer un recorrido también del arte informal español con la abstracción de Estados Unidos, la americana, pero ahí se cuele Puerto Rico y gente nuestra también y es el desarrollo de la volumetría, cómo se va conformando una volumetría hasta alcanzar aspectos como los tuyos de relieves masivos en el trabajo. Eso es lo que voy a estar haciendo, por eso es que es central, porque tu trabajo es como la cumbre del tema, llevando la cosa poco a poco pero tu trabajo es el que más expresa ese aspecto. Así que empiezo la tradición desde Luisina Ordóñez, Zilia Sánchez con la volumetría, Olga Albizu con los impastos brutales, Arnaldo Roche y demás; también tengo a Ivelisse Jiménez.

AO: Sí, ella ha estado aquí.

RCC: Ella utilizando los plásticos. También Melvin Martínez y, en el caso tuyo, considero que tiene una distancia, por lo siguiente trasciendes en el estilo por tus características propias es diferente, tu forma de trabajo permite redefiniciones continuas.

AO: Yo creo que la parte ambigua es buena, es parte esencial de lo que yo hago.

RCC: ¿Háblame de eso, quizás planteando el que tú dejas las cosas como indefinidas, como un estado intermedio?

AO: Sí, hay una parte ambigua. Hay algunas cosas que se quedan ambiguas donde yo no estoy necesariamente empujando u obligando al espectador que tienes que leer esto de esta manera o esto es lo que estoy diciendo. Hay una parte donde se queda un espacio vacío para interpretación, no completo, hay cosas que yo sé explicar de dónde viene, etcétera. Pero yo creo que esa parte es ambigua porque es la parte donde yo creo le doy la oportunidad al espectador para... ¿cómo te explico?, encontrar con esa parte humana. Para darte un ejemplo: hay trabajos que muchas personas piensan que son cosas que están rotas y a veces son cosas que si se rompieron pero que yo eventualmente decidí dejar revelada en el trabajo porque crea esta comunicación entre espectador obra y artista donde se crea un diálogo, verdad. No soy yo hablando y se acabó, y esto es lo que es, o lo tomas o lo dejas, si no es un diálogo constante, tú sabes. Tú puedes volver a la obra buscar esto, pensar en aquello, tú sabes, yo siempre trabajado en un baile entre lo personal y lo histórico y hay muchas veces lo he tratado de, ¿cómo se dice?... como combinar, pero siempre ha sido back and forth. Hay veces que he tenido que lidiar con piezas como de Picasso, esta obra en particular tiene obras de Picasso, tiene obra de De Kooning, tiene a Steward Davis, diferentes layers que

eventualmente te explicaré y ahí, pues, estoy ya en unos temas históricos de la pintura, un dialogo sobre la pintura, y cómo traigo algo que existe, o reactivo a mi propio lenguaje.

RCC: Yo creo que tú te distancias un montón de ellos mismos a la misma vez, tú los puedes utilizar, pero realmente no es ...

AO: Totalmente, pero yo siempre he utilizado previews, ¿cómo se dice?, artistas de antes...

RCC: ¿Cómo referentes?

AO: Como referencia o como trampolín para partir hacia algo mío propio, pero siempre teniendo en cuenta que ciertos de estos nombres son con mucha potencia, como Picasso obviamente, yo no estoy hablando necesariamente de Picasso per se o particularmente es algo que utilizo, ¿cómo se dice?, como un tool.

RCC: Sí, como una herramienta. Tú decías en una entrevista que tú más bien trabajas del impulso que te genere algo que te interesa y eso puede estar en cualquier lugar. Entonces, eso es borrar de donde es que viene, eso no es lo mas importante realmente, si no, yo creo que te parece el aspecto que me acabas de hablar de los multi layers. Porque hay algo bien complejo en lo que tú comentabas al principio en tu carrera, que tú descubriste que podías hacer relieve, grabar dentro de la pintura, tener diferentes disciplinas dentro de la pintura y eso le añade una tridimensional, una realidad corpórea.

AO: Sí, totalmente.

RCC: Hay un cuerpo nuevo que tú recreas constantemente, que lo vuelves y lo rehaces y que ya no deja de ser eso, es como la memoria o el paso del tiempo, que entonces si, ya uno puede dialogar con todo eso. ¿Cómo tú visualizas eso dentro de tu trabajo en el aspecto del laboratorio?

AO: Yo me topé con este proceso siendo estudiante, cuando yo estoy en un momento donde los profesores, que también son artistas o la mayoría, o historiadores curadores etcétera, están presionando a lo que es el lenguaje propio, no solamente a mí, a todos los estudiantes. Yo hacía una pintura abstracta que visualmente tú la veías o las nenas la ven [refiriéndose a mis hijas Natalia y Angélica] “qué lindo el color, ¡wao!, ¡está brutal!, se ve bien, muchos gestos”, pero cuando se trataba de explicar, verbalizar esos gestos, a mí no me salía muy bien. Yo no sabía poner palabras en algo que era bien físico y emocional e impulsivo. Pero la presión era tan fuerte porque venían –que es normal también– y el profesor o la profesora decía: “bueno Ángel dime, que pintura más bonita, de seguro la puedes vender bien rápido. Pero mira aquí te copiaste de fulano, aquí le metiste un poquito de fulana, y esta es fulana, y los libros los tienes ahí abiertos...”

RCC: Si este...

AO: “...ah, ¿de ella tienes los libros de esos artistas por ahí?”

RCC: Yo creía que hablabas de los míos...

AO: Y era como chavándote para despertar que todavía estás hablando otros lenguajes que también son contemporáneos, si estas evocando artistas que son un poquito de antes te lo

aceptaban, pero me afectaba porque yo no quería sentarme a pensar, tú sabes, qué pinto o cómo pinto.

RCC: Pero esas son características de laboratorio.

AO: Y ahí creo que yo empecé la idea de estudio como laboratorio.

RCC: ¿Pero tú también comentas que no te gusta la idea de la belleza, la idea de la estética de la belleza?

AO: Sí, muchas veces.

RCC: Eso de que la cosa se vea lindo y ahí es donde saltas por ejemplo de los still life o de los bodegones, no voy a romper.

AO: Por esa misma razón.

RCC: ¿Y qué es de ese aspecto incomodo, intermedio del safe zone, esa zona intermedia?

AO: Me mantuve ahí y tengo que admitir que fueron varias visitas de diferentes profesores, uno particularmente que no es más conocido, pero es una persona con una visión bien interesante que llegó al estudio en mi primera semana de la maestría. Obviamente yo traslade lo que estaba haciendo en el bachillerato a mi primer año de maestría, continué lo que estaba haciendo y llegó y me dijo: “¡wao! esta pintura está increíble, ¡wao!, me siento como en unas vacaciones, no hay problema, aquí me siento que estoy en primera clase.” Empezó a hacer algo sarcástico y eventualmente cuando ve que me sentí incómodo, tú sabes, y bien nervioso: “Mira te voy a ser sincero, es una buena pintura la encuentro bien linda, verdad, pretty painting; pero no tiene ningún problema, es una pintura bonita y ya, estoy seguro que la pones en una galería y la puedes vender. Si es eso lo que tú quieres lograr, estás bien, no te voy a dar ninguna crítica, sigue haciendo lo que estás haciendo, en mi opinión yo siento que el arte debe tener un problema.”

Y mano me clickeó, it triggered me a lot. Después siempre se me quedo eso, yo decía , tú sabes: “¡wao!, es verdad”, y ahí fue que rompí la idea de estar trabajando en lo que uno dice comfortable zone y meterme a uncomfortable zones. El primero... lo primero suena como una tontería, pero fue mi primer push a mi mismo de cómo romper una estética mía propia, verdad, entonces yo tenía el canvas y decidí: “ah, bueno, pues voy pintando este recuadro y mientras voy pintando lo que ya se que voy a pintar, la brocha que siempre se limpia uno mismo la voy a limpiar al lado del canvas.” So, tenía esta composición bien interesante alrededor de todo este mark making, y ese fue mi primer experimento. Exacto, y de ahí rompí a ponerme muchos experimentos y fue interesante. Ahí yo creo que estaba el mundo del arte contemporáneo teniendo un pequeño “boom” de lo que era el proceso, verdad, en la pintura. Pero eventualmente, aunque yo estaba haciendo esos problemas, cuando venía la parte verbal que te dicen: “¿Bueno, Ángel, qué...?”, se me hacía bien difícil y yo solamente hablaba, pues, de que me gusta el abstract expresionism, me gusta la pintura, la fisicalidad de la pintura porque eso sí...

RCC: ¿Eso te ha llamado la atención? ¿La cosa táctil?

AO: Sí, de niño, mi primera introducción en un museo fue el Museo de Arte de Ponce a los 12 años. Mi papá me llevo, nunca entro conmigo, y veo una exposición de [Arnaldo] Roche y [Francisco] Rodón juntos, dos generaciones; y veo la obra de Arnaldo que tiene esta acumulación de pintura que para mí era: “este tipo tiene que ser un millonario. ¡Wao! este tipo tiene que ser un millonario porque, ¿un pote de pintura cuanto puede costar, quince, veinte dólares en las tiendas de arte de Puerto Rico?” So, pero la parte táctil me voló la cabeza; yo nunca entendí de que él hablaba, nunca me atrajo la parte figurativa de la obra. Sí notaba algo trágico, algo fuerte, pero nunca pasé más allá de lo que era la parte táctil de la pintura y el proceso. De chiquito realmente llegué a mi casa cogí par de palmas y traté de recrear lo que vi. Tenía tantas ganas de entenderlo, you know, y de saber cómo lo hizo. Siempre he abrazado ese interés por lo que es lo material y lo físico. Entonces, pues, en la escuela, cuando me tocaba hablar de esa parte, yo no sabía que el proceso podría ser algo protagonista para hablar o al menos no me salía tan bien. So, me topo con la idea en un momento de frustración donde yo digo: “bueno, que yo puedo pintar, que yo pueda hablar qué es mío, que pueda explicar.” Yo nunca me he considerado que soy un buen pintor figurativo, pero rompí a escribir muchas memorias. Bueno, yo siempre soy amantes de las fotos y tengo muchas fotos de mi abuela y de mi familia. Y rompo a mirar estas fotos de mi abuela y fotos que tomaba cuando la visitaba y me topé con escenas interesantes como era la mesa de comedor llena de comida, llena de flores muertas y quería trabajar, a base de la memoria, una construcción de la pintura teniendo no necesariamente una narrativa, pero partiendo de esa memoria y con una construcción de la pintura en vez de tradicional pintar la mesa, y pintar esto no, non traditional. Ahí empecé a utilizar los skins de pintura secos y añadir papel...

RCC: ¿Silicón verdad?

AO: Sí, papel, todos estos materiales bien raros, pero una obra figurativa y ahí, cuando llegaba la parte verbal, hablaba de mi abuela. Ee esto, obviamente como era un momento tan early, tan a temprano momento, yo hablaba bien romántico sobre la obra, y también, porque pues era de mi abuela, era esto o aquello.

RCC: Estabas en un primer acercamiento, ¿no?

AO: Exacto. Se me hacía, hablaba sobre las cosas en las que pienso cuando construyo la obra pero nunca, todavía no llegaba al momento donde hablaba de la memoria. Que ahí es la parte importante donde el espectador puede conectar. O sea, porque si uno se pone a explicar tan fuerte, una narrativa es tan personal que, a veces, no siempre, a veces, cortas la conexión; entonces, como que el espectador no puede engage.

RCC: A mí me parece también. Por otra parte, muy honesto tuyo, se hace difícil hablar de uno mismo, o el tema lo que uno quiere conectar. Yo a veces me pregunto” “¿se tendrá que realmente apalabrar?” No necesariamente se tiene que apalabrar todo, ponerlo claramente como está definido, por eso es que a veces uno tiende a... como que necesitamos que conecte para que la persona... pero y si uno no quiere hacer la conexión, o lo que quieres es crear un estado también de confusión... el dialogo ese la pregunta y la respuesta... Es algo que tú también comentabas: cómo para ti se convierte en más preguntas que respuestas, porque puede dar mayores diálogos o como cuando Myers [nombre completo] relata que estabas en un lecture, una conferencia, no se si en Chicago mismo, que a mi me pareció genial que tú dices; fue un momento de lapsus mental de decir: “oops, no pude como que explicar la lógica decías tú y qué tal si no se tiene que explicar.” ¿Realmente tenías que explicar la lógica?

AO: Exacto, eventualmente, recuerda que como yo parto de la escuela que tienes que explicarlo todo así, así, y entro en el mundo del arte rápido, lo que es inusual, rápido en las galerías, entro yo, pues, como una ovejita medio perdida. Que no entiendo este mundo que es bien fuerte, el mundo del arte, y no podía explicar las cosas, pero sentía que me presionaba esta tercera persona a contestar y, como tú dices, no tiene que ser así. Antier estuve en un lecture en Ohio, donde tengo la obra en el Websner y Laura Owens, Rebeca Morris, par de artistas hablando sobre pintura y, mano, dejaban una ambigüedad brutal.

RCC: Claro... Ahí es que esta...

AO: Mano, de show, de los lectures que más me motivaban en las escuelas eran lectures que no solamente daban pintores, pero artistas que hablaban tan y tan humildemente y real... Siempre tenías algunos que venían con la biblia de intelectualidad y yo no sé de qué hablan, a mi me gusta la obra, pero yo no veo nada de eso ahí y se me hacía difícil. Pero a mí me presionaban y decía: "Diablo el día que yo tenga un lecture y tenga que hablar algo así..." Y al principio se me hacía difícil, pero, obviamente, ahora tengo bastante tiempo.

RCC: El lecture está también en piezas. Tú utilizaste una expresión en una entrevista: "Do what you have to do and let it be." Quizás también resume ese aspecto que hablas ahora mismo, ya más maduro, dentro del espacio de tu laboratorio/taller. Bueno hay que hacer las cosas, ya tú no estás en ese estado de preocupación.

AO: No lo tengo, la parte que si tengo algún tipo de preocupación es la presión sobre mi propia crítica hacia mi obra; veo algo y no me funciona, por esto y esto, y obviamente aquí yo no tengo un grupo grande, somos cuatro en total. Aquí hoy no hay nadie, ellos me dejan solo, pero Mary está allá arriba y abajo.

RCC: Dale las gracias a Mary.

AO: Sí, súper chula. Pues sí, ellos me ayudan hacer las cosas que yo quiero hacer y hay veces que las ponemos y le digo no, no me lee, no esto, no aquello. Pero esa presión viene de mí, no es una presión de afuera como lo que yo sentía hace un tiempo, tú sabes. A veces el mundo del arte, el mercado del arte, es algo bien loco. Yo creo que, por lo menos, tengo este back ground de que mi papá fue vendedor, mi abuelo, mi bisabuelo, yo no soy vendedor bueno, yo soy bueno con la gente. So, se más o menos esa parte y cómo, qué dejar fuera o engage si tengo que engage; pero es bien... es bien fuerte. Antes de tu visita estuve aquí con alguien de la galería y un coleccionista de Londres, pero que vive en México ahora mismo, la galería antes venía: "Ángel, queremos enseñar esta obra en específico."

RCC: ¿Esta obra de aquí?

AO: Sí, y la saqué, pero entonces te piden que si, por favor, puedes esconder algo para no confundir.

RCC: ¿How do you handle it?

AO: En el pasado lo hacía, porque pues, tú sabes, para complacer y no sé.

RCC: ¿Pero es fuerte?

AO: Es fuerte, pero hoy día digo: “Yo estoy trabajando en esto, si tú quieres vender esta y si la quieres enseñar y no enseñar lo otro, recógela llévala a la galería, enséñala en un cuarto de atrás y ya.” Pero, entonces. quieren ver el estudio también, y, nada, son cosas que hay que saber manejar, yo creo.

RCC: Eso también cae dentro de otro comentario, que no quieres caer en una trampa de que me cataloguen también, como el que hace tal o cual es cosas de tal manera y eso también me parece que conectaba con tu idea de laboratorio, volvemos a lo mismo. Laboratorio es, más bien, un término de las ciencias. El laboratorio es un término de la metodología científica, pero tiene todas esas connotaciones de esa búsqueda, de esa exploración, ese saltar de una cosa a la otra, y de que no me encajonan en algo. Pienso que has logrado también una forma de que: “no me definan, porque si me defino me agotan.”

AO: Sí. Y no, a mí me hace sentir como... la palabra no es aburrido, pero yo no quiero caer en cierto modo sistemático por razones superficiales de afuera, porque voy a vender tanto y tanta obra de lo que ahora gusta, tengo que crear tantas; I’m aware of that. Yo conozco el mercado, pero también, tú sabes, lo sé manejar sin que me afecte la honestidad mía y mi obra. Yo he perdido 20,000 oportunidades que podía traerme ya sea dinero y no engaged porque siento que pierde y, eventualmente, al final del día es uno el que se afecta personalmente. Yo he sabido más o menos manejar mis cambios cuando hacía los still life, los bodegones, que todo el mundo se volvió loco con los bodegones, los coleccionistas que le gusta coleccionar a temprana carrera de los artista: “yo quiero cinco... cuatro...”

RCC: Había un canibalismo.

AO: Horrible. Y, bueno, en parte, claro, empecé... entonces mis compañeros amigos y mejores amigos, Haschid Johnson, varios otros, cuando discutíamos de la obra yo notaba que mis bodegones, la parte de los artistas, no estoy hablando de los coleccionistas, como que me le daban de codo un poco, tú sabes. Me resultaba raro y también era que yo continuaba hablando de mi abuela, de mi abuela, de mi abuela, de mi abuela y over, como es que se dice sobre-abarcaba too much el mismo tema y me repetía mucho. Eventualmente me convertí tan self concious de los bodegones y pensé que estaba cayendo en esta burbuja de hermosa plaza. “¿Ay, tú haz visto las flores de Ángel? Son hermosas.” Y yo no estaba haciendo la obra por hacer obras hermosas, yo reconocía que era una obra elegante pero mi intención no era hacer una obra hermosa. Obviamente yo no puedo quitar que la gente la vea así.

RCC: Es que eso es un asunto de la percepción.

AO: Sí y la percepción es libre eventualmente me frustré, me cerré. Y ya en ese momento estaba estudiando la idea de los skins pero los quería llevar a monumental, y eventualmente lo logré. Pero en una noche –quizá leíste esto en una entrevista– uno de los asistentes que todavía trabaja conmigo, cuando vamos a hacer el primer skin a gran escala (que era en realidad... yo había pintado un tipo de bodegón pero en el cristal no en el canvas) yo dije: “vamos a estar toda la noche aquí raspando la pintura y vamos a cambiar esto, qué se yo.” Y estuvimos como hasta la una de mañana sacando los tres y eran tres skins de 8 pies por 4 pies, e iba a ser eventualmente una obra de 8 pies por 12 pies.

RCC: Eso es grande también por la carga de materiales

AO: Sí, mano, yo lo convencí. Estuvimos trabajando toda la noche, fue una noche súper interesante y eventualmente ya yo había inventado un proceso, que el skin, cuando lo sacáramos lo íbamos a ir poniendo en unos cartones. Como aquí están los cartones te voy a explicar más o menos cómo es el proceso y para que las nenas lo vean también. Normalmente aquí lo que yo tengo son unos cristales de plexiglás, verdad, que es como plástico. Entonces, si la obra va a ser de 8 pies por 12 pies, pues tengo aquí tres cristales juntos para hacer una obra de ese tamaño y rompo a pintar. Ejemplo: un retrato tuyo, verdad, termin' la obra, esa obra la dejo secar unos días o una semana. Luego, cuando esa obra ya está seca –ese layer– hago un retrato de ella encima de tu retrato y ya ahí borré tu retrato. La presencia... pasa el tiempo, seca, y hago un retrato de ella, seca y hago después un paisaje, qué se yo, de donde ustedes viven. So, sigo creando referencias sobre diferencia, pero ¿qué pasa? Que eventualmente, como estoy trabajando formalmente verdad, estoy pensando las características del primer layer del retrato tuyo, ah, pues yo lo pinté con muchos tonos colores siena, tiene un color rojo, son colores calientes, el segundo layer tiene colores más fríos, el tercero, el de ella, pues lo voy a hacer bien, bien amarillenta para que complemente.

RCC: O sea que estás utilizando teoría del color.

AO: Basado en memoria. Estoy ahí basado en memoria usando estructuras formales sobre qué pintura, qué color utilizar en las composiciones hasta que eventualmente bueno digo: “Ya, se vienen aquí.” Secan y luego, por cuestión teórica, que tengo que hacerle incluyendo en algún momento.

RCC: ¿Utilizas alguna técnica graso sobre magro? ¿O ya tienes una mezcla formal?

AO: El oleo, para poder hacer la consistencia correcta, tiene una mezcla de unas medidas específicas, unas que ayudan a secar un poquito más rápido, unas que le dan un poquito más de elasticidad. El blanco no lo utilizo mucho porque tienden a tener titanio y se crackea. So, hay conocimientos del material que tengo que tener para trabajar con él. So, eventualmente sacó esto y empiezo a raspar con esto la pintura fuera del cristal es un proceso medio tedioso bien messy pero lo que crea ese proceso es que distorsiona y a la misma vez representa las características del oleo, las problemáticas, un medio bien difícil. Entonces, mientras voy se va distorsionando todo, pero empiezan unas partes de diferentes layers que se quedaron mucho y no salen, tú sabes, se quedan en el cristal y ahí es que creo está esta abstracción de todas las referencias juntas. Eventualmente si tú fueses a ver este azul, es un azul que está adelante del ocre; eso quiere decir que el azul yo lo pinte primero y después el ocre, pero en el azul la impresión de la brocha se quedó medio seco; so, lo que no salió revela lo que está detrás. Entonces, cuando saco la obra completa, los skins completos, estudio la obra, verifico si me gustó o no, porque tiendo a no querer replicarle encima porque siento que no se siente igual.

RCC: Como que respetas lo anterior, que respire...

AO: Sí, exacto.

RCC: Parece translúcido en algunas áreas.

AO: Sí, hay partes que reflejan todas las diferentes capas, pero lo que normalmente pasa, si la pintura no me gustaba, yo dije: “bueno, pues, yo le pinto encima, si yo quiero más violeta aquí.” Pero cuando yo decidí hacerlo, notaba que la reacción sobre esta superficie que pinté

encima de todo lo que se siente entre comillas bien flat no pegaba tanto, no me sentía cómodo, normalmente si no me sale de una manera que me agrada, los guardo, no los pego.

RCC: ¿Eso es lo que tú llamas failures?

AO: Son como unos failures

RCC: Supuestamente, o sea que ya te has convertido en alguien que produce las fallas y a la larga esas fallas...

AO: Sí, se convierten en algo, se convirtió en esto, yo acumule mucho porque eventualmente el failure, como pintura, estoy hablando de una parte estética de la parte visual, eso quiere decir que el material es un faillure. Entonces los guardo, los guardo, los guardo y recuerdo que en el tiempo volví a caer en ese momento sistemático y, qué se yo, paré un rato la obra y rompí a experimentar. Regué en el piso la tela que había guardado y empecé a cortar, ya yo sabía que me tenía hartado el canvas un poco, quería salir de eso y quería hacer algo que se quedara un poco más, este...

RCC: Eso esta tremendo porque la propia pintura es su propio soporte, de si misma.

AO: Gracias. Obviamente aquí utilizo este mesh en el medio de las capas, pero las capas tienen oleo por ambos lados y ahí rompí a hacer estas piezas hace como tres años y medio atrás.

RCC: Ángel tú siempre comienzas con el soporte, como tal en la pared. Yo he visto fotos dónde estás obviamente en el piso por el tamaño.

AO: Hay unas piezas que inicié en el piso, pero normalmente inicio en la pared. Ya después, cuando uso unas capas diferentes al final, de la referencia, me refiero por ejemplo a darle una capa entera de rojo (que se que eventualmente el rojo se va a colar por unas áreas) ... So, pues en el piso los pinto a mano, qué se yo, pero lo inicial, unas obras importantes de referencia, lo hago en la pared.

RCC: En la forma que tú expresas tu proceso, y demás, parece que estás hablando de un cerebro que conecta. Sabes que las neuronas, la sinopsis todo se puede conectar a la vez y tú tienes un banco de memoria de todas las cosas y las puedes prender a la vez, y eso me recuerda el comentario que tú haces de call and respond, a ti te gusta el jazz.

AO: Sí, eso es lo que tengo ahí.

RCC: Si es como un call and respond toda esta complejidad que aparece aquí tan complejo es tu mente, el laboratorio esta aquí, pero hay un laboratorio en tu mente activo.

AO: Mano, a veces el impulso va más rápido, tú sabes, que lo real. Mira, tú sabes, algo que me pasó una vez, que me afecto emocionalmente, de hecho, me afecto mucho, cuando yo estaba haciendo los skins el mundo del arte me jalaba para todos lados. Yo era el baby, yo iba a todos los eventos más grandes y me estaba viviendo este momento medio loco, me lo estoy disfrutando, pero a la misma vez es un poquito overwhelming. Recuerdo que me estaba formado en la mente algo que hacer con las rejas, las rejas, qué se yo... yo decía como que yo quiero hacer unas esculturas porque en la escuela yo estaba haciendo esculturas y me estaba

yendo económicamente muy bien, estaba ganando mucho dinero, y yo dije: “¿Sabes qué? Vamos a hacer unas esculturas.” Yo hablé con el corrillo y dije: “vamos a traer unas rejas, me puse a ir a todos los junkyards de aquí. Conseguí rejas pero no, no las rejas nada más, quiero mezclarlas con porcelana y quemarla, y después las sueldo, tenía este mejunje en mi mente de algo y ahí, a estudiar las rejas. Ok, las piqué, compre clay, como es barro de porcelana, y allá voy primero a las personas:

-“¿Usted es dueño de los hornos? Pues mira, yo te estoy buscando porque quiero quemar esto y esto, a ver si me hace el favor.”

-“Pero eso tiene metal.”

-“Sí, yo sé, pero quiero meterla con el metal aquí.”

-“No, no, no, no se puede, y no, no creo, no, no, no, lo siento.”

Mano nadie me dio, y totalmente entendible porque uno: puede dañarle el horno, y segundo: puede botar unos gases peligrosos dependiendo de si el hierro tiene capas de pintura vieja o algo, si es usado. Y nada, me compré mi propio horno, obviamente. Yo hice una chimenea ahí para que todo lo que saliera se vaya y rompí a quemar. Súper ambicioso, estaba literalmente ciego, dejé de hacer las pinturas y las galerías venían:

“Mira que las pinturas...”

Y yo: “no, no, esto es lo que tengo.”

“Pero, Ángel, sigue trabajando la escultura [pero también las pinturas]...”

Pero sí hice unas pinturas porque había una gente importante que estaban esperando obras y se vendieron esas piezas, pero mi enfoque era en las esculturas. Hago las esculturas súper ambiciosas, súper pesadas, súper frágiles, grandes.

RCC Muy interesantes.

AO: Fue un momento bien, bien fuerte para mí que me lo disfrute aquí. Tenía un grupo de gente súper chula ayudándome y era algo que me conectaba; era algo bien personal para mí, súper personal, y tuve mi segundo show con [Morgan] Lehman en New York. Todo el mundo estaba como que: “El segundo show de Ángel en Chelsea, ok vamos a ver las pinturas.” Y, mano, puse las esculturas y nada... Yo me sentí como un personaje, como: “toma, aquí está, yo no me dejo llevar por nada.” Mano, y aunque yo me sentía orgulloso de mi mismo creó un momento de tensión.

RCC: Hay momento de disloque en la secuencia.

AO: Enorme, que para bien o mal, esto es. Coleccionistas y curadores, mucha gente, lo tomaron como si yo estuviera tirando balas al aire, como uno dice, y ahí se confundieron, y ahí me empezaron a empujar un poco porque creyeron que: “mira esto es un artista que está... este es el artista clásico que va a hacer cualquier loquera” y no se estaba entendiendo la conexión de los skins. ¿Por qué está brincando a esto? ¿Por qué esto? Y recuerdo que la galería, al principio, me dijo Ángel, ellos saben, no los puedo criticar ellos...

RCC: Claro ese es el mercado, lo que ellos esperan de ti.

AO: Exacto. Sí, yo tuve que colar a todo fue una pintura.

RCC: Sí, pero, Ángel, si no es así... cuando tú hablas de que eso de adentrarme en un área técnica que no conozco, que es ese cambio nuevo que te mantiene realmente produciendo, aprendiendo y sacando nuevas maneras, esa zona de no comfort. ¿Esa otra zona es la que te mantiene a ti en ese desarrollo, en esa evolución?

AO: A mí eso es lo que me mantiene activo, de seguro. No hay mucha gente que lo capta y a veces es difícil traducir y explicarle, cuando yo estaba haciendo la escultura, que tenía gente que sabe de cerámica, gente que sabe de soldar, había unas rejillas que las hicimos aquí mismo completas, de cero, que dañaban una rejilla y decían: “Ángel I messed up...” o yo le decía: “déjalo así.” O se rompía la porcelana... mano era un palo, yo me lo disfruté, pero lo sentí eventualmente que el mundo del arte, la mayoría de los espectadores que fue a ver esta exhibición, se confundió y eso me frustró. Tuve un review horrible acá en el Village Voice y tuvo un review horrible en un blog bastante conocido y ese blog, obviamente, que ya me tenía un poquito de hate, ahí se regó. Eso me afectó; yo no tengo Facebook, pero recuerdo que amigos me decían: “mano está todo el mundo regando eso, hasta profesores míos de Chicago.”

RCC: ¿Pero tú no crees que esa es un área muy positiva?

AO: Lo es; al momento que lo ves, al momento a uno le duele.

RCC: Esa es el área que a mí, por ejemplo: “¡wao, yes, yes!” Esa es el área que está interesantísima, porque cuando uno está estudiando el aspecto, sobre quién rompe, quién es el vanguardista, quién es punta de lanza, el punta de lanza tiene esas características, necesita salirse de lo que la gente está pensando, aún de lo que tú mismo estás pensando. Y eso es lo que he visto como característica en la gente que está en rompimiento, es bien difícil identificarlo ahora, estamos en la contemporaneidad, no: en la actualidad, identificar a alguien. Ahora todo el mundo te busca por el éxito que has tenido, pero esa forma inconforme tuya, eso es lo que uno ve de rompimiento vanguardista; uno ve ese diálogo con la realidad para cambiarla, transformarla. Y veo piezas que tú las trabajas bien distinto, por ejemplo: esa pieza de los huecos que ahora trabajas.

AO: Sí, de los espacios negativos.

RCC: Sí, del negativo y positivo de la obra ¿Cómo dialoga con Lucio Fontana y el spazialismo? Pero es otra cosa, cuando hablaste del barro y la cerámica... él hacía unos relieves.

AO: Sí, de eso yo aprendí, yo miré mucho la cerámica de él.

RCC: Unos relieves, pero ocurre que uno ve ese trabajo que tu estás describiendo y: “¡wao! esto es otra cosa.” ¿Y cómo conecta eso, entonces, con ese aspecto? Tú tienes siempre un layer muy personal, que quizás la gente, como tú decías, habló mucho del romanticismo o el recuerdo de tu familia, o de tu abuela... no sé si voy a tocar algo de esto, tú tienes en un dedo...

AO: Sí, ese es el nombre de mi bisabuela

RCC: ¿Qué dice? ¿Esperanza? Yo lo vi en una foto y me pareció que también, es algo; yo sé también que es nombre y demás, pero tiene que significar algo dentro de todo esto.

AO: Sí, no y es como todo conecta con mi bisabuela y quizás más que mi abuela era bien loca en un modo bien lindo. Mi bisabuela era bien creativa porque venía pobre de Morovis se pega en la lotería mi bisabuelo y se mudan a la ciudad y la ciudad trae esta creatividad de cuando eran pobres, cosas, tonterías. A mí se me han quedado en la memoria y siempre he tenido la idea de cómo yo translate algo así a un modo artístico que conecte, no que cuente la historia de lo que pasó, que conecte con el espectador y a la misma vez como clicks con la historia del arte. Eso para mí son unas combinaciones que tú tienes que tener presente cuando estás creando y siempre he estado a attached. Siempre la obra me conecta a ciertos tipos de memoria, pero eventualmente, aunque yo explico esto y somos amigos, nos entendemos y venimos del mismo sitio, en el mundo del arte me di cuenta que tenía que saber cómo explicar ese “romantiqueo” o esa parte bien personal; tenía que tener cuidado porque acá, pues tú sabes, te dicen: “ahh...”

No, el aspecto personal, sino el discurso más amplio. Es un discurso personal pero lo mantienes universal y esa era la parte que yo no entendía y yo, tú sabes, venía con que mi abuela me hizo... y yo veía que explicaban... no estaba mintiendo, estoy siendo real, pero tú sabes que la gente como que se perdían un poco o cuando tú estás diciendo algo tan íntimo entre comillas pues ellos dicen: “me quedo aquí” Yo no puedo pintar un retrato, bueno de que puedo, puedo, pero pintar un retrato de mi abuela, un retrato normal, y que venga un coleccionista y diga oye quiero tener este retrato de tu abuela aquí conmigo. No es la manera, hay que buscar el cómo yo agarro de allí, hablo lo mismo, pero de una manera más universal y eso me tomo tiempo entenderlo pero lo catche. Eso es algo que a mí me ha ayudado, que yo siempre he sido bien aware, tú sabes. Igual que cuando visitaba artistas amigos que estaban ya en otra categoría y yo decía: “¡diablos!”, y veía este tipo como tiene las brochas todo el tiempo, las brochas limpias, y yo las mías ahí. Decía: “a lo mejor... déjame cambiar eso, déjame limpiar las cosas” y yo decía todos los días: “voy a limpiar las brochas y las voy a mantener organizadas.” Pues estudiando muchas cosas y luego de ver exactamente donde era que yo encajaba nunca he tenido una actitud de “no me importa, yo soy el artista, yo mando.” I’m aware, I’m aware.

RCC: Eso he notado, y por lo que he leído, escuchas mucho atentamente, sin embargo, te describes a ti mismo como “soy terco”, “I’m stubborn.” Es como “lo voy a escuchar todo, pero eso no quiere decir voy a agree con todo lo que se me esta diciendo.” Y esa es otra característica que a mí me parece bien interesante y también de: “sí, yo voy a hacer los cambios, pero lo vas a hacer mi forma.” ¿Cómo te ha ayudado eso de ser stubborn?

AO: Mano me ha ayudado, I guess, y a la misma manera he tenido momentos frustrantes por la galería, acuérdate...

RCC: Eso es amor y odio.

AO: Mano, es un amor y odio, fuera de relajo, hay momentos donde yo digo: “no me llamen” y eventualmente cada cual se busca, tú sabes, un entendimiento. Ellos también están muy aware de lo que es el mercado, es como te digo, ellos están aware del mercado. Mi galería no necesariamente es comercial nada más.

RCC: O sea, que pueden, por ejemplo, tener lo que va a suplir el mercado, pero tú también tienes que ver lo que te suple tu alma.

AO: Exacto. Yo tengo que explicarles a ellos, para que ellos me entiendan y ellos explican.

RCC: Porque tú empiezas a producir y no necesariamente es repetirse a ti mismo; te reproducir tus sentimientos como tú los entiendes.

AO: Yo creo que a principios fue cuando más; es una galería muy grande, yo era el bebe, tú sabes, esa galería representaba un artista que [en comparación] mi obra es para pagar los dulces que tienen al frente. So, se me hacía difícil porque ellos se imponían mucho en mí: “No, Ángel, eso no es así, es así.”

RCC: ¿Y realmente es ahora así, Ángel?

AO: No

RCC: ¿Ahora cómo es?

AO: Ahora yo digo, fuera de relajo, ya estamos en una etapa donde yo digo:

“No, ya no voy a hacer eso”

“Oh, pero es que, Ángel...”

“No.”

RCC: ¿Y ese estado, no vuelves atrás?

AO: Mano, no. Yo siempre dejo un espacio muy grande de humildad y yo entiendo de la galería que yo pago aquí un montón de renta. Y para yo poder mantenerme en una ciudad como ésta tengo que tener un balance de cómo lidiar con ellos para poder mantener aquí y a la misma vez mantenerme a mí mismo. Y las cosas que yo quiero hacer el balance lo he conseguido muy bien. Hay veces que... por ejemplo ahora para la feria de [Art] Basel, el plan que vamos a llevar, querían llevar esta pieza y esta pieza, me tiene... ya llevo tiempo con ella, tiene mi attach.

RCC: ¿Cómo? ¿No quieres dejarla ir? ¿Te pasa eso?

AO: Eso me pasa, pero a la misma vez no la quiero dejar ir por ir. Me explico: las ferias se han convertido en este ambiente [en algo] donde lo principal es la parte comercial, no es tanto como un lugar curatorial. Aunque lo están tratando de hacer así muchas galerías, sigue siendo un espacio comercial con un chorro locos, art advisers, coleccionistas, galerías. Cuando ellos vienen:

“No, porque queremos llevar esta pieza”

“Bueno, ok, ¿pero qué día la vas a poner?”

Pues es una semana que dura la feria y eso, aunque no lo creas, es algo bien locamente importante: el saber qué día va la obra, Porque refleja la importancia del push que le están dando a ese artista. Y yo:

“Bueno ¿qué día la van a poner?”

“Bueno, no sabemos, cuando llegemos allí.”

“Si la vas a poner el primer día y me ponen a mi ahí, ahora que acabo de cerrar en el Bronx y abrí en Ohio, ahora que estoy pasando este momento, no quiero perder este momentum. Si me van a poner al tercer día una obra así, que la gente le va a pasar así, por el lado, no, déjamela aquí.

“No, pero, Ángel, que yo creo que van a haber muchos curadores de museos y todos los días vienen curadores, coleccionistas y directores de museos.”

“No mira sinceramente, si no va a estar el primer día, te respeto, pero no, déjamela aquí, olvídate.”

Mano y así, pues me las quedé y he sabido entender también cómo yo debo defender el trabajo sin ser egocentrista. No porque yo soy Ángel Otero, yo siempre tengo que estar... no, no, no...

RCC: Es que parece que ya has triangulado la vida, ya tú has podido saber donde estas localizado.

AO: Sí, exacto. Ya yo sé donde está mi carrera, sé lo que quiero, sé lo que es el mundo del arte. El mundo del arte es así, yo podría, precisamente después de aquellas esculturas frustrarme y el mundo del arte, decirte: “bueno échelo para allá.” ¿Sabes? Unas cosas que me frustraron, que yo no entendía, era que en ese momento había artistas relativamente jóvenes en el nivel mío que estaban up coming y la obra costaba relativamente affordable muchos coleccionistas que se hacían los más panas de ellos antes de que esos artistas tenían piezas en galería venían a sus estudios y:

“Ah, fulano, mira, ¿tú sabes que yo voy a hacer?, te voy a comprar estas 20 obras que tú tienes aquí, te voy a dar \$10,000 cash. Tú sabes que yo conozco la galería tal y tal y tal yo voy a hablar con ellos, véndeme tal en \$10,000.”

Y ahí cogían 20 cuadros al pobre artista, que tú sabes que \$10,000 son una millonada. Entonces, él compraba y venían sus amigos coleccionistas:

“Mira, fulano, tengo un amigo artista vamos a venderle cinco.”

Se creaba un grupo de coleccionistas con un montón de obra de este artista y eventualmente ponen al artista en una galería. Se promocionan por Facebook, por aquí, por allá y están los otros coleccionistas que no son de ese grupo de amigos preguntando dónde está la obra de tal. Pues está en la galería tal.

“Oye quiero ver la obra de fulano.”

“No tenemos. Lo que hay es obra bien selectiva.”

¿Qué pasa? Eventualmente un grupo de coleccionistas entra en subasta y en subasta le ponen unas obras y dice bueno vamos a tirar para arriba tú en tu teléfono y yo en el mío, vamos a llevarla a \$100,000, pero vale \$5,000, la compraron en menos y ahí subió a 100,000 en todos los periódicos obra de fulano o fulana en \$100,000 en subasta. Y todo el mundo: “¡wao! 100,000 pesos.” Entonces las demás galerías:

“¿Qué tiene? ¿Qué tiene? ¿Quienes tienen?”

Ellos [los coleccionistas que compararon 20 obras por \$10,000], y ellos las vendían por 20, 30, \$50,000 dólares.

RCC: Creaban un mercado secundario que anulaba al propio artista.

AO: Sí, eventualmente yo veía eso en subasta. Artistas amigos míos que, mi obra, pues, valía, qué se yo, \$20,000 y las de ellos estaban en subasta en \$300,000. Y yo decía a la galería: “oye, chica...” Pero yo no entendía, yo: “pero no entiendo” Y me hacía sentir confuso y nunca tuve ese boom y me frustraba, pero seguía haciendo mi obra. Eventualmente, se quemaron, brother, full. No trabajan con ninguna galería, no hacen nada, nadie compra las obras que costaban tanto, ya todo el mundo quiere salir de ellas antes de que cuesten menos.

RCC: Es que siempre es bueno ir de abajo hasta arriba, poco a poco

AO: Por eso vine con esa historia, ahora que me acuerdo, era que el mundo del arte tú no quieres ir así [muestra con su mano en dirección ascendente] te vas a caer. Tú quieres ir así [muestra su mano balanceada con una leve inclinación ascendente]. Y con todo y eso vas a tener momentos así [bajando]. Bien callados nada de te va a pasar, vas a pensar que perdiste, que perdiste la carrera y no necesariamente; solamente un momento bien silencioso, vas a seguir produciendo, te vas a mantenerte un poquito aquí y allá, pero ese boom de Ángel Otero, Ángel Otero no va a existir y eventualmente pasa otra vez y bien otra vez así [muestra la mano como una gráfica que va constante y en ascenso lentamente] y esa es la carrera que tú quieres y esa es la carrera que yo busco. Ahora mismo si vienen y dicen: “quiero Ángel Otero, quiero tanto”, yo examino a quien se la vas a ofrecer, a fulano, pues fulano y fulano tiene esto, está bien, pues vamos a hacerla disponible. No por “come-mierdería”, tengo que defender el mercado y es algo que para mí es importante. La galería, pues, ahora quieren defender mi carrera pero a la misma vez dicen y necesitan su income, también, so, yo digo: “mira, no vamos a dejar esa obra aquí, llévate los collages, llévate esto, vamos a ofrecer esto y dejamos esto más selectivo.”

RCC Exacto y sigues produciendo. Como, de verdad, no quiero quitarte mas tiempo, estoy bien agradecido, has sido muy generoso, muy generoso hablando.

AO: Importante es que estén disfrutando.

RCC: Yo lo estoy disfrutando, no tienes idea. Entonces vuelvo y te traigo dentro de todo lo que hemos hablado esa idea de tú centrarte en el laboratorio, en tu espacio, que tienes tu gente, ya tienes tu equipo de trabajo. ¿Cómo corres este laboratorio? ¿Cómo es tu día normal de laboratorio? ¿Tales compañeros de trabajo y colegas trabajan esta fase, tú con la otra? ¿Cómo te sientes?

AO: Antes, normalmente saliendo de la escuela yo tenía asistentes, iban y venían, verdad, el que podía ya no venían mas, se tenían que ir.

RCC: Porque hay mucho trabajo.

AO: Sí, nunca tuve un percance de tener problemas con nadie porque soy súper buena gente con todo el mundo y soy bien chilling. Cada cual cobra bastante bien y así, pero lo que noté que era lo importante era cómo te encontrabas con alguien que pudiera entender tu lenguaje; entenderlo individualmente, aunque tú no estás al lado de esa persona. Y estas dos personas y los tres Merry no me ayuda con la parte creativa, ella es más administrativa; uno, Río Zuca, un japonés, que no habla nunca, súper inteligente, muy buen artista, pero una cultura que no habla. Tú estarías aquí así y el estaría escondido, lleva conmigo como seis o siete años. Miguel lleva conmigo 10 que es un salvadoreño que empezó conmigo chamaquito, el papá era el súper del building del estudio de antes. Me hice bien amigo de su papá de familia humildísima de El Salvador y eventualmente me dijo que su hijo venía, que si le conseguía trabajo y yo solamente... pues normalmente los asistentes eran estudiantes artistas y yo: “bueno, ¿qué hace él?” “Él hace hamburguesas” Nada, obviamente, humildemente; traigo el chamaquito a trabajar y se ha convertido familia. ¿Pero, qué pasa? Un día normal de trabajo aquí, yo tengo ciertas ideas que estamos trabajando y yo le digo a ellos, por ejemplo, yo construí ciertas cosas, y le digo: “¿tú sabes qué? vamos a coger... [Me lleva al lado, a un storyboard donde tiene diferentes composiciones dibujadas] Antes de yo llegar por la mañana cójanme estas piezas y hagan un diseño aquí en el piso, en el piso ya ellos entienden más o menos el lenguaje, ellos saben y han hecho cosas. Cuando estoy de viaje, me llaman: “Ángel hicimos este experimento.”

RCC: Que interesante, entonces tú le hablas así para que experimenten y da resultados porque da esa libertad de no tener ese cuidado.

AO: Y conecta con la parte humana también eso es algo que el corrillo aquí sabe.

RCC: Le llamas el corrillo igual que en Puerto Rico.

AO: Sí, somos como un mini family, un grupo bien “pompea’o”. Nos ayudamos mucho, aquí no es trabajo de que tienes que venir a esta hora, no uses el teléfono; es bien relax, si te quieres ir a beber café a caminar un rato... Si no te sientes bien hoy, yo no te quiero tocando, no conmigo, pero imagínate que tú maldigas.

RCC: Tú piensas que se transfiere al trabajo.

AO: Claro, claro. Si cuando yo no estoy experimentan, si hay algo que estamos trabajando específico lo trabajamos, pero hay mucha experimentación. Yo le digo: “mira, coge esto y tómale una foto.” Por ejemplo: estas son tonterías de unas pegas con las que estoy experimentando, buscamos, y ellos me lo ponen ahí para que yo decida a ver cual pega, cual no, cuál funciona más.

RCC: ¿Entonces tú vas ahí, viendo como el material responde?

AO: Ahí, tú sabes, algo que yo me di cuenta hace algún tiempo fue que a mí se me hace bien difícil tirar la primera piedra.

RCC: ¿De verdad? Que interesante...

AO: Mentalmente tengo las ideas, pero se me hace difícil tirar la primera piedra. Me refiero a que... vamos a ver: saqué todos los skins que no he pegado, “quiero hacer algo como esto y esto pero, ¿por dónde empiezo a recortar?” A veces no estoy seguro y, pues, pongo esta tercera mano a que lo haga por mí; entonces yo me dedico a responder a lo que está. Cuando empezamos a hacer el [¿el qué?] eventualmente se me hacía difícil decidir la composición, entonces yo le dije a Ríos: “Ríos, vamos a sacar a Gaugan para poder tener como un horizonte.” Y dije: “sácate a Gaugan y vamos en la computadora, en Photoshop, divídeme las diferentes formas o composiciones que...” So, él cogió esto y lo formó como una silueta. “Esto es un shape, esto es otro shape, esto es otro shape, entonces, vamos a hacer eso, cuando lo tenga vamos a ir de vuelta al skin y vamos a dibujar la silueta.” Y ahí ves ese papel en blanco....

RCC: Es como de Gaugan al cut-out de Henri Matisse.

AO: Exacto, ahí vamos a hacer este cut out digital antes de él, de verdad, entonces lo corta en la computadora y me lo deja a mí y ahí yo empiezo a mover como un rompecabezas y hago la composición. De esa composición se forma esto y ahí yo estudio y digo: “diablo, Ríos, esto funciona” y ahí va Ríos y corta la composición en el piso y cuando yo llego me la tienen en la pared. Ahí yo digo si brega o no brega, porque obviamente, a veces, no se transmite igual, pero, tú sabes, eso más o menos para estas piezas ha sido el proceso. Aunque ya no estoy usando tanto a Gaugan, pero fue un momento donde yo tengo un trampolín, como digo, para por lo menos empezar porque la primera piedra se me hace bien difícil.

RCC: Buscas un elemento que exista, buscas una silueta, pero luego, no tienen que ver nada; también tú hablas de la composición en términos del color, tienes mucho cuidado que la vista recorra por todo el espacio.

AO: Esa es la cosa, yo tengo la visión de la pintura bien clara, eso lo reconozco. Yo se ver lo que funciona y lo que no funciona, lo que pasa es que al principio se me hace difícil, como que, por dónde empezar, tú sabes. Yo le digo, por ejemplo, para estas piezas de esta otra pared yo les digo: “mira, era que yo tenía tanto de esto”, y yo dije...

RCC: Esa esta bien brava.

AO: Esta la hice de una versión como rosada y esta versión azul a ver cuál me gusta más.

RCC: Y, Ángel ya... bendito, no quiero seguir...

AO: No, no, dime, dime...

RCC: ¿Cuándo tú te paras aquí, enfrente?

AO: No, así mismo como tú estás, me quedo, sí, me vuela la cabeza.

RCC: Exacto. ¿Cuál es ese punto? ¿Cuándo empezaste intuitivamente diste el primer impulso y hasta ahí llega?

AO: Hay algo que se activa, que tú reconoces: “esto está funcionando”, pero es que son tantas cosas a la vez que es difícil explicar, como que... porque tú estas pensando en color, en el gesto, en la forma, en el tamaño, cómo todo funciona con todo. A la misma vez estoy creando un propio lenguaje, a la misma vez estoy en algún modo activando, aunque sea poco, la historia del arte y si todo eso abarca en uno, sí, that’s it, eso brega. Pero ha habido piezas que las veo... por ejemplo, cuando hice estas piezas, lo primero que mandé a poner... le dije al corrillo: “mira, yo me voy de viaje. Cojan todas estas cosas póngamelas así, amárrenlas con wire, hagan unos parchos, déjense llevar por los colores que, eso sí, vámonos con verde; ponme esto aquí y esto aquí, porque eso es lo que quiero, que se translate como si fueran pinceladas y me vas a poner esto aquí y quizás esto se puede colar por atrás.”

RCC: ¿Entonces del cut-out vuelves y saltas al principio para que parezcan una expresión de brochazos?

AO: Que parezcan brochazos, sí. Entonces les dije: “háganme unos parchos de este tamaño en colores, lo más que hay son rojos.” Entonces yo regresé y ya me tenían como diez parchos bien interesantes mayormente en el mismo tono. De ahí hice una composición en el piso, de ahí le tomamos fotos, vamos a la computadora y arriba le hace un crop. Yo no sé nada de computadoras, pero ellos le hacen un crop; ese crop lo pone en unas paredes de mentira, si te fijas que parecen galerías, son galerías, pero con mi trabajo.

RCC: Sí, entonces haces una composición para tener una idea.

AO: Una perspectiva de cómo se siente en un espacio, en un cubo blanco, entonces...

RCC: Inside the white cube, Brian O’Doherty

AO: Clásico, ¿verdad? Y así, así es como trabajo; vengo otra vez y le digo: “vamos añadirle esto.” Por ejemplo: cuando hicimos los parchos, yo puse todos los parchos juntos y después le dije: “no, mano, no va a bregar porque tenemos unas piezas del mismo tamaño del mismo color, más o menos; con todas juntas no hay nada activándose, tú me entiendes.” Entonces, puede caer, no necesariamente, pero puede caer un poquito sobre algo decorativo, una cortina de no sé qué... ya ahí yo voy reconociendo como pintor que está aburrido, se convierte en un objeto ya no es una pintura. Le dije: “no, vamos a romper.” Rompí y le empecé a meter unos bien grandes y ahí fue que yo dije: “bueno, vamos a ver la expresión de lejos.” [Nos acercamos a la obra] Pues aquí esto no se supone que estuviera, este círculo, esto es algo que salió mal y cuando salió yo dije: “¡wao! Diablo, que lindo se ve eso déjalo por ahí.” Y, obviamente, esto lo veo como otro brochazo y ahí empecé a meter esas más pequeñas para “camuflajear” y brincar hacia otros gestos. Al principio todo era como esta esquina, todo pequeñito. Y yo dije no mano, no, no brega, hay que hacer algo con los espacios negativos.

RCC: ¿Go big or go home?

AO: Sí, mano, yo siempre lo he sido; es que eso de Arnaldo a mi me dijo “tosta’o”

RCC: Desde chiquito y que chévere que lo viste con Rodón.

AO: Con Rodón, que loco, que los dos eran cuadros enormes.

RCC: Rodón todavía sigue.

AO: Lo sé, lo sé... Yo siempre he querido eso, es algo que lo digo bien personal, yo salí de ese, de la escuela que veía a esos artistas y llegué a Chicago con el background de esos artistas y no sabía quien era nadie. Yo llegué bien perdido, pero siempre he querido como tocar conversaciones de artista a artista con esta gente y...

RCC: ¿No se te ha dado de esa forma, no juegos?

AO: Nunca se me ha dado, las pocas veces que he tratado, porque yo soy bien respetuoso con eso, eso es privado y hoy día son personas mayores muchos de ellos, no sé, no me dan esa oportunidad. Siento que muchas de estas generaciones han sido más cerradas; yo pinto, pero no todo el mundo me conoce, pero mucha gente. Y, mano, me incomoda porque yo sé que hay una incomodidad de same cosas que me interesan y yo sé que ellos deben tener o las tenían y siempre he querido saber. Y con Arnaldo siempre he querido hablar, también, sé que me aprecia muchísimo y yo a él; nos hemos encontrado de mil en cien, pero se pasan. No es que yo les brinco encima, digo: “oye vamos a encontrarnos un día para hablar y, qué se yo, quiero hablar de artista a artista. Pero siempre se me ha hecho muy difícil.

RCC: Bueno, pero vamos también a tirarle la toalla ellos, lo que pasa también es que te ven, me imagino, intimida tu carrera, porque yo venía asustado para acá; soy mayor que tú por bastante y uno viene asustado, pero obviamente tú eres una persona muy accesible, pero te pregunto entonces, ¿veremos tus piezas allá, algo en Puerto Rico?

AO: Anoche mismo estoy con el curador Cristian Viveros, que fue él quien curó el show –no este, en el Bronx– que se ha hecho bien amigo mío desde que yo empecé a ir a las Canarias. De hecho, él fue el curador de un show y lo conocí allá en las Canarias somos súper close y anoche me estaba hablando de las cosas de él y me dice: “¿Chico, cuando vamos a hacer algo en Puerto Rico?” Está difícil, porque íbamos a tener un show en el MAC que se cayó y no se dio, obviamente, porque la economía está muy difícil. Aunque yo ayudé a recuperar dinero, el Museo del Bronx no tiene mucho dinero, yo tuve que ayudar a recuperar el dinero, con todo y eso es bien complicada la cosa.

RCC: Pero todo tiene su momento.

AO: Sí, estamos los dos empeñados, estamos brain storming, si no puede ser un museo, qué podemos hacer, porque yo quiero hacer un espacio allá, no comercial, un espacio donde yo pueda decir: “mira, voy a hacer una exposición del artista fulano en el espacio tal en la montaña tal en tal sitio.”

RCC: ¿De lo que me hablaste al principio se mantiene esa intención?

AO: Sí, sí, tengo esa intención de traer exhibiciones que resalten, mutuamente, el arte que se enseña a la misma vez que lo que está pasando en la isla, el artista que está exhibiendo toda la comunidad donde está el espacio, todo junto, y va a tomar un tiempo. Yo le dije a alguien: “mira, pues vamos a hacer un show en el MAC o en el MAPR o en Ponce; no sé, porque es que yo no estoy muy conectado con ninguno en particular y sé que todos se aman y se quieren y se aman y se odian.

RCC: Juntos; allá todo el mundo te conoce y yo les he hablado; yo no soy curador, para nada, yo estoy solo investigando el tema del trabajo, investigarlo en ese aspecto, pero ellos están interesados en tu trabajo... y estoy haciendo esto gracias a que te conocemos.

AO: Gracias. En verdad que esto quedó bueno...