

# María de Mater O'Neill

## Dossier

Selección de artículos, libros y de obras de 1983 - 2008

Selection of articles, books and works.

revisión: Agosto 2008

Las lecturas de mi trabajo se han hecho desde el discurso de la identidad, ya sea la nacional o la del género. Cierto es que la he trabajado, pero la lectura ha sido desde una definición donde la identidad es fija, cual yo no creo. Me provoca entonces una situación asfixiante, ya que elimina otras posibilidades de lecturas, inclusive, hay trabajos que no entran en este discurso. También las lecturas han sido desde una perspectiva de los postulados modernistas, además de haberse quedado dentro de los significados, que es la lectura más simple.

Mari Mater O'Neill, abril, 2002

Portada: Autorretrato Núm.1 (azul), 1986, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel , 60 x 40 1/8", Col. Privada



Donde moran los terribles,  
1991, óleo sobre hilo, 78" x 76", Col. Museo de Arte Moderno de Cuenca,  
Ecuador. Gran Premio, III Bienal Internacional de Pintura.

“Habría que plantearse una gran pregunta si para América Latina el debate modernidad / postmodernidad puede seguir los cánones europeos básicamente o si más bien el debate modernidad / postmodernidad en América Latina debería transformarse en el debate entre colonialidad y post colonialidad. Este es el gran interrogante. El gran debate, más bien para las ciencias sociales, pienso, pero tendría implicaciones para las artes plásticas. Cuando, refiriéndome a la cuestión concreta del primer premio, no estamos diciendo que la pintura sea neo colonial, ni mucho menos, estamos diciendo que esta pintura postmoderna se da en un contexto neo colonial. Este es el problema. En el estatuto de Puerto Rico, no estoy diciendo que la categoría neo colonial sea una categoría pictórica, en este caso, sino, una caracterización sociológica. Digamos, Puerto Rico es una colonia, entiendo, a pesar de todo sigue siendo una colonia, entonces, para un pintor puertorriqueño con toda la influencia de la pintura norteamericana y postmoderna norteamericano, que es evidente en la forma de utilizar el color, y esto es lo que hemos premiado, da una respuesta propia desde su situación en Puerto Rico. Esto me parece extremadamente valioso. No está el término colonial ahí en la connotación típicamente en una escuela, una corriente estética, sino en la connotación sociológica.”

Carlos Rojas, miembro de jurado de la III Bienal de Pintura, Cuenca, Ecuador.  
Trascrito de las grabaciones de la mesa redonda “La Bienal y su premiación”,  
ocurrido el 17 de octubre de 1991.



La isla Jamás,  
pieza en colaboración con Rosa Irigoyen, 1995,  
3 'x 6 ' cada uno, impresión digital en Duratrans y  
cianotipo, Premio de Adquisición. Col. Museo de Arte  
Contemporáneo de Puerto Rico.

"La isla Jamás es una construcción de códigos muy específicos que requiere de la actividad reactiva del espectador. Sobre una caja de luz se presentan luminosos los mapas fusionados de la isla de Cuba y el área metropolitana de San Juan de la isla de Puerto Rico. El representar como siamesas las dos islas, las dos patrias, implica aceptar sus equivalencias culturales e históricas a la vez que contrasta y denuncia el distanciamiento abismal que les ha impuesto el inventor del mito. En la esquina superior izquierda de la imagen aparecen dos niñas que no son otras que Irigoyen y O'Neill, una cubana y la otra puertorriqueña, soplando vientos alisios con los que han movido las coordenadas del mapa del Caribe logrando juntar sus dos tierras. Esta "broma" es posible con la nueva herramienta del lenguaje digital. Pero ahí no queda todo. Sólo los curiosos de espíritu estarán dispuestos a desenrollar el cianotipo (blue print) que las artistas han colocado al lado izquierdo de la obra. ¡Ahí es que comienza la conspiración! Al tomarlo en tus manos habrás superado el "no tocar" característico de los museos y también (no lo sabes aún) habrás retado el único derecho que tenemos en este país, el derecho a permanecer callados. Este cianotipo es un mapa del tesoro perdido, del escamoteado, o mejor aún, del que nos habían robado. Contiene imágenes relativas al mito de Pedro Pan y claves para su desciframiento como anécdotas y citas de los teóricos que lo han trabajado, de las artistas y de Ulmer sobre el significado de los nuevos lenguajes tecnológicos."

Margarita Fernández-Zavala, *The Latino Review of Books*, Albany, Nueva York, 1996-97.



Clasifícame ésta,  
litografía, 32 1/2" x 53 3/4", 1999. Edición de 20 ejemplares.  
Premio, XIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y  
del Caribe (2001). Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña y  
Lehigh University Art Galleries, Bethlehem, PA.

"Mari Mater O'Neill asserts a fantasy of self-empowerment in a print of two comic book Wonderwomen who farm the land, keep evil at bay and end their day in a torrid mutual embrace." Holland Cotter, New York Times, viernes, 25 de abril de 2003.



(Arriba/top) Patio, óleo sobre hilo, 6.5' x 9', 2001. Col. Doral Financial Bank.

(Abajo/bottom) Balcón, óleo sobre hilo, 7' x 9', 2002. Segunda Mención de Honor , 34ème Festival Internacional de la Peinture, Chateau-Musée de Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur, Francia (2002). Col. Museo de Arte de Puerto Rico.



“Lo liminal está presente mediante una serie de juegos formales y conceptuales: el espacio exterior encuadra el interior, naturaleza obstruye arquitectura, arquitectura se convierte en paisaje, objetos iluminados, tan seguros de su propia materialidad, coexisten con el vacío. El cuerpo en el espacio, en relación al lienzo, no está presente mediante la representación pictórica, si no mediante cambios de perspectiva y planos que obligan a nuestros cuerpos-espectadores, ese tercer cuerpo, redefinirse en relación al espacio representado. Dos espacios se colapsan en uno: paisaje y espacio corpóreo, espacios privados y públicos.”

Beatriz Santiago Muñoz, catálogo de exhibición XXXIV Festival Internacional de la Peinture, 2002.

# CONTENIDO

<b>Obra de 1983 - 1985(selección)</b>	9		
<b>Obra de 1986 - 1989 (selección)</b>			
“MARI MATER O’NEILL, AUTORRETRATOS” por Enrique García Gutiérrez	10	“FIN DE JUEGO O LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN COMO DENUNCIA” por Pedro A. Reina Pérez, PhD	41
<b>Obra de 1989 - 1991(selección)</b>	15	“PUERTO RICAN ART MOVES OUTWARD, AND MORE INWARD” por Luisita López Torregrosa	45
<b>Obra de 1992 - 1994</b>		“EXPLOSIONS OF COLOR: RESPONSES TO AIDS AND HOMOPHOBIA IN PUERTO RICAN VISUAL ARTS” por Ivette Romero-Cesareo	49
“MARI MATER O’NEILL” por Shifra Goldman	18	“¿VER CON SUS PROPIOS OJOS UNA CIUDAD DESEADA?” por Mara Negrón	53
<b>Obra de 1993 al 1994</b>		“30 VOCES: MES DE LAS HUMANIDADES: REFLEXIONES A PUNTA DE PINCEL” por Myrna Rivas Nina	61
“DEL MAPA COMO AUTORRETRATO” por Efraín Barradas	23	Selección de libros (extractos)	63
<b>Obra de 1995</b>		“LA ARTISTA TECHNICOLOR” por María de Mater O’Neill	73
“DE LA SUITE DEL CARIBE, EL MAR Y OTROS AZULES” por Margarita Fernández Zavala	26	“BOCETO PINK(TO MONROE)” por María de Mater O’Neill	79
<b>Obra de 1998 al 2000</b>		“PERDIDA EN LA SELVA” por Larissa Vázquez Zapata	80
“LA PROPUESTA PICTÓRICA DE MARÍA DE MATER O’NEILL: EL NUEVO SOCIAL IMAGINARIO EN LA PINTURA PUERTORRIQUEÑA” por Chiara Merino Pérez	32	Curriculum Vitae	83

## Obra de 1983 - 1985 (selección de obra universitaria/student's works)



El coliseo, 1983, pastel sobre papel, 19 3/4" x 25 1/2", Col. Privada .



Drama en tres actos, 1983, pastel sobre papel, 19 1/2" x 25 1/2", Col. Privada .



Primer acto en casa, 1984, pastel, collage, aguafuerte sobre plancha litografica, 12 5/8" x 35 7/8", Col. de la artista.



Plaza Mayor, Madrid, 1984, litografía y acuarela, ed. de 10 ejemplares, 22 1/2" x 30 1/2", Col. Privada.



La diva, 1985, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel, 30 1/4" x 44", Col. Privada.

# “Mari Mater O’Neill, Autorretratos”

por Enrique García Gutiérrez

Obra de 1986 - 1989 (selección)



“La única imagen natural vedada como modelo, en su forma original, al artista - es la suya propia. Sólo puede conocerla como reflejo, en un espejo, o reproducida por otros. Pintarse a sí mismo es así un acto de autogénesis donde la magia de lo aparente y la reflexión ontológica confabulan para crear un manifiesto de arte y existencia: eso es el autorretrato. En los ejemplos de este género que presenta Mari Mater O’Neill, se trueca el énfasis de lo mimético por uno dado a la reducción caricaturesca de lo físico y a los ideogramas que le identifican.

En los *autorretratos núm. I, II y III* (todos de 1987) la figura de medio cuerpo, a pesar de su transformación en icono lúdico y surrealista, por su colorido fantástico y dibujo caprichoso-irracional, son tradicionales en el aislamiento y centralización de la imagen. La caracterización carnavalesca-máscaras y disfraces - que oculta o transforma la apariencia real de la artista, advierte su interés por darse a conocer de modo expresivo, relegando a un rol muy limitado cualquier rasgo descriptivo.

Así, por ejemplo, el ‘humor negro’ pero expresado en ‘rojo vivo’ de la antropofagia, que es a la vez un acto de autocanibalismo del *Autorretrato #5*, proyecta admirablemente la duplicidad esquizofrénica de artista-persona, que promueve toda esta muestra de O’Neill por O’Neill. Agresora y víctima, ella arremete como artista contra sí misma; desmiembra y devora su cuerpo y desvencija el lugar y objetos que le acompañan. Aquí no se salva ni su gato, uno de los motivos que le identifican, asustados en su abrazo (*Autorretrato II*) o como uno de los manjares de la mesa (*Autorretrato X*); ni tampoco su amigo y colega - coexpositor en esta ocasión: Carlos Collazo. Su autorretrato, pegado al lienzo, cual cabeza del Bautista ante Salomé, es parte del festín Herodiano que nos ofrece.



Autorretrato Núm.8 , 1987-88, 94” x 65”, acrílico, gouache, óleo, y crayón de óleo sobre tela.Col. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Si estilísticamente esta imaginaria delata simpatías y posibles progenitura en artistas del graffiti, como Keith Haring, también hay ecos de Francesco Clemente y el grupo de ‘transavanguardia’ del que éste era uno de tres (Enzo Cucchi y Sandro Chia - los otros dos). Los cambios radicales en escala y formato de Clemente; el marcado interés en lo expresionista que se denota en el colorido y el lenguaje de símbolos y signos (graffitti-



It's to me, 1989, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre tela, 96" x 66", Col. Privada. (Autorretrato, retrato de Carlos Collazo y retrato de María de Mater O'Neill por Collazo).



Autorretrato Núm.2 (con gato), 1986, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel , 60" x 40 1/8", Col. Privada.



Autorretrato Núm.3, 1987, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel , 60" x 40 1/8", Col. Privada.



Autorretrato Núm.4 , 1987-88, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel , 60" x 40" 1/8", Col. Museum of Fine Art, Springfield, Massachussets.

semiótica) de Haring; y otros, como los 'animadores' (i.e. Rodney Alan Greenblat) están todos incorporados al léxico simbiológico de Mari Mater O'Neill. El corazón (que también aparece en la obra de Collazo), el tiburón o pescado (idem), las figuritas pequeñas, íntegras o descuartizadas - o la perforación de una imagen por otra (i.e. *Autorretrato VIII*, donde la pierna de la artista traspasa el pecho del desnudo que está de espaldas) se identifican con un grupo de artistas y los años ochenta, que fueron parámetros de los años de estudios en Cooper Union y de vida en Nueva York de esta talentosa joven artista puertorriqueña.

La dialéctica, casi pugna, entre líneas y el color que se evidencia en toda su obra genera una superficie altamente dinámica que, amenazante de primera impresión, acaba seduciendo al espectador y obligándole a mirar detenidamente sus obras. La aplicación de pigmentos de máxima intensidad, desbordándose o contenidos por el dibujo, revela otro diálogo creativo - el de la gráfica y hasta el dibujo ilustrativo, versus la pintura. Como resultado, su arte, altamente figurativo, se aprecia como abstracciones de color y formas que no lo son.

Al incluir un autorretrato con Carlos Collazo, reconocible no sólo por los lianes que flotan sobre su figura, o el fetiche a sus pies (ambos característica de su producción actual) pero también por su representación de 'paquín' que con la síntesis reveladora de la caricatura nos lo identifica - O'Neill revela afinidades de intereses artísticos además de amistad. Aquí es el autorretrato, por distintos que sean conceptualmente y plásticamente los resultados, que como género pictórico ambos escudriñan en búsqueda de nuevos horizontes expresivos.



Autorretrato Núm.12 (viva la vida) , 1989, acrílico, gouache y óleo sobre hilo, 10 1/8" x 10", Col. Privada.



Autorretrato Núm.11 (me as a Cat) , 19889, acrílico, óleo y crayón de óleo sobre hilo , 10 1/8" x 7 7/8", Col. Privada.

En un brevísimo, pero igualmente brillante autorretrato literario, Jorge Luis Borges abordó la ambivalencia del ser persona y artista. Comentando sobre la duplicidad existencial que ésta conlleva, observó: “Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. (...) ...el arte creado ya no le pertenece a ninguno de los dos porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.”

Así también es en esta provocativa muestra donde las referencias reflexivas del artista se hacen autónomas, brindando al espectador que también se identifique con ellas.”

*Carlos Collazo, Mari Mater O'Neill, Autorretratos, Catálogo de exhibición, Chase Manhattan Bank, Puerto Rico, 27 de abril al 8 de junio de 1989.*



Autorretrato Núm.5 (rojo), 1987, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre tela. Col. Privada.

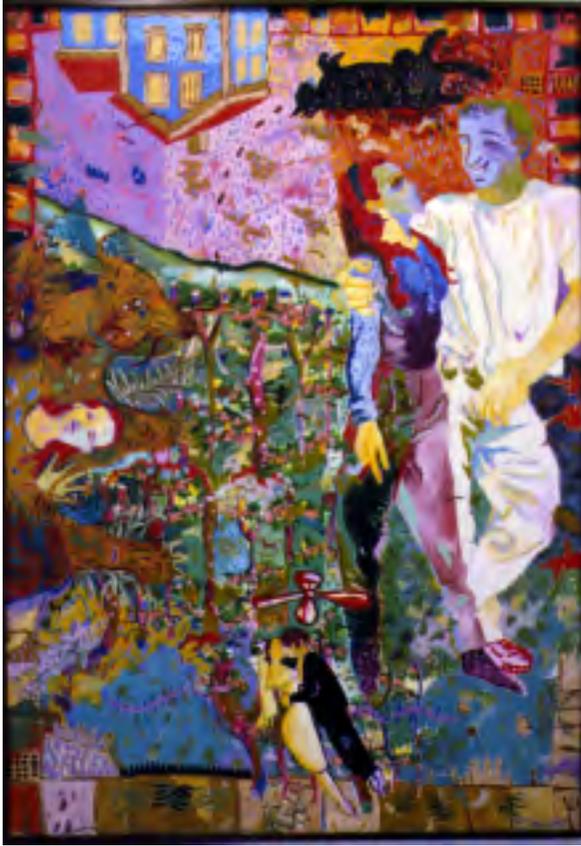


Autorretrato Núm.6 (verde), 1987, acrílico y gouache sobre tela, Col. Privada.



Autorretrato Núm.9 (con autorretrato de Collazo), 1988, acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre tela, 96" x 66", Col. Privada.

## Obra de 1989 - 1991(selección)



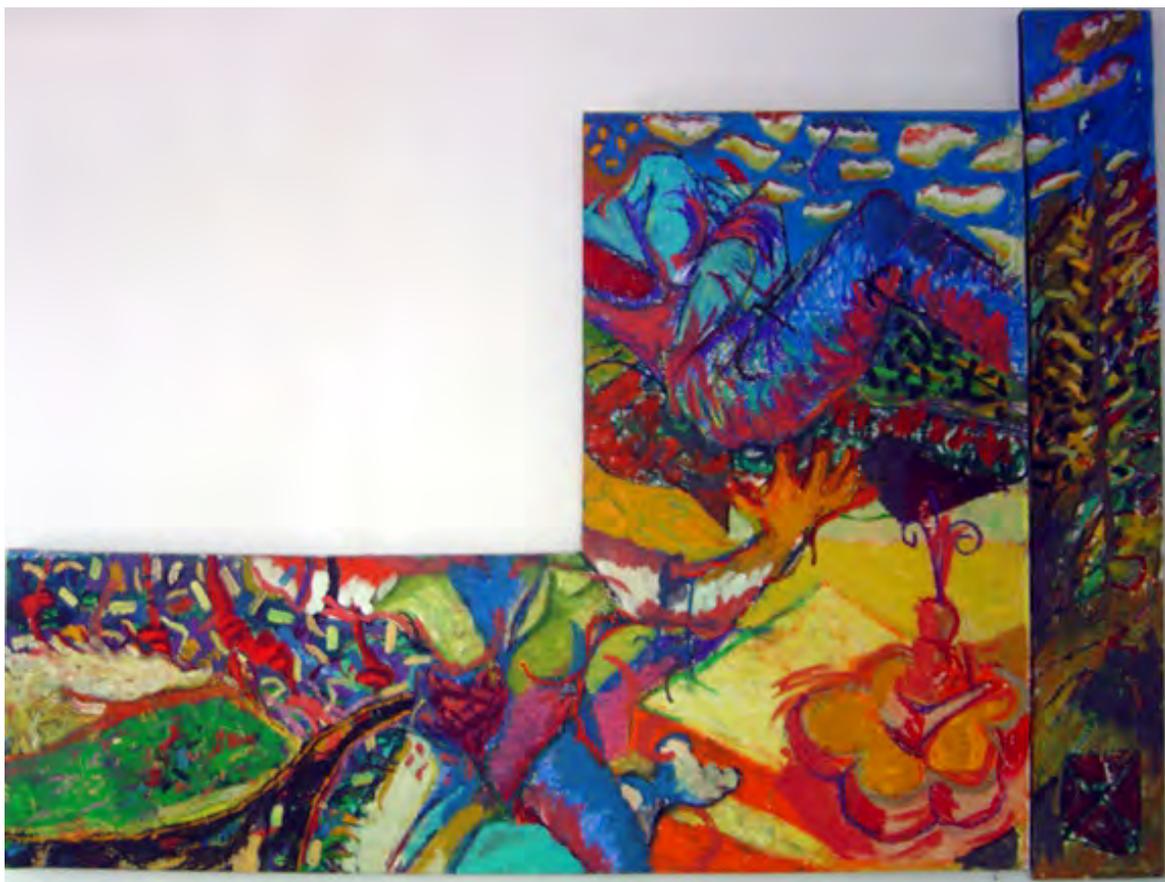
Don Ruddy, 1989, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 96" x 67", Col. Privada.



Cementerio pequeño de Culebra, 1990, óleo y crayón de óleo sobre lienzo , 64" x 94", Col. Privada.



Paisaje, 1991, óleo y crayón de óleo sobre hilo, cuatro bastidores paralelograma, 35" x 41", Col. Privada.



160, 1991, óleo y crayón de óleo sobre hilo, dos bastidores, 83 1/2" x 60", Col. Privada.



El balcón de Maricao, 1990, óleo y crayón de óleo sobre hilo (8 bastidores) , 28' 4" x 8' , Col. Privada.



Queer Nation, 1991, óleo y crayón de óleo sobre lienzo (cuatro bastidores), 7' x 6' , Col. Privada.

# “Mari Mater O’Neill”

por Shifra Goldman

**Obra de 1992 - 1994**



“En la obra de Mari Mater O’Neill se intersectan dos amplias preocupaciones temáticas el retrato - especialmente el autorretrato - y el paisaje. Dentro de estas corrientes se encuentra una plétora de subtemas que sitúan cada pintura particular dentro del tiempo y el espacio de la artista. El punto de intersección se encuentra en el nodo de la autobiografía, ya que tanto los autorretratos como los paisajes se encuentran subjetivados. Es decir los mismos nunca describen una realidad objetiva. Más bien, la obra de Mari Mater O’Neill centra el mundo dentro de su propia máscara y le permite explotar hacia afuera, como las pinturas futuristas que exploraban el espacio no mediante esquema racional de la perspectiva derivado del Renacimiento, sino como una localización en el espacio que se originaba dentro del pintor, que salía como campos de fuerza irradiando en múltiples direcciones, o como un vórtice en el cual el espacio tomaba la forma de un embudo que se iba haciendo cada vez más amplio.

La autobiografía de O’Neill procede primero que nada con el autorretrato que ha sido para ella una preocupación constante durante casi una década de su vida artística. Naturalmente, el retrato y el autorretrato han sido de interés para la mayoría de los artistas occidentales desde el Renacimiento, que primero se centraron en el individuo humano particularizado como tema - en contraste con las divinidades idealizadas y los gobernantes sublimes de la Antigüedad y la Edad Media - hasta el presente. No obstante, para las mujeres el retrato significó una exploración de la mujer como individuo vista a través de la mirada del hombre artista que la pintaba. No fue hasta que la larga historia de las mujeres artistas surgió a la luz mediante la investigación de las historiadoras del arte feminista durante los últimos treinta años, que los autorretratos de las mujeres artistas pasaron a ser una categoría de interpretación y especulación.



Paisaje en fuego núm.9, 1994, acrílico, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 79” x 87 1/2”, Col. Chase Manhattan Bank (Nueva York).

Mientras que el cúmulo de pruebas continuó acumulándose, se descubrió que aunque muchas mujeres trabajaban dentro de categorías estilísticas amplias consistentes con su momento histórico, la selección de sus temas y su tratamiento de los mismos con frecuencia se separaban de la norma e ideología masculinas. Al pintar mujeres y a sí mismas, las mujeres artistas hicieron hincapié en diferentes características y relaciones. Restringidas por la necesidad de agradar al mercado masculino para poder sobrevivir como profesionales, las mujeres cambiaron la narrativa de temas bíblicos y personales ampliamente aceptados para argumentar a favor de una historia diferente. Por ejemplo, dentro del tema popular del barroco holandés, de chulos y seductores, la

(primera )

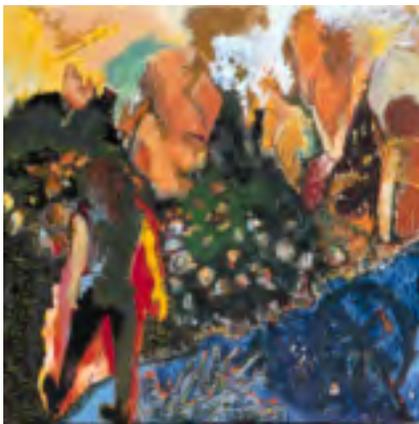
Paisaje en fuego núm.8, 1993, acrílico, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 79" x 87 1/2", Col. de la artista.

(segunda)

Paisaje en fuego núm.7, 1993, acrílico, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 79" x 80", Col. Privada.

(tercera)

Paisaje en fuego núm.3, 1992, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 79.1/2" x 68 1/4", Col. Privada.



pintora Judith Leyster presentó con gran sutileza una versión, del Siglo XVII, de hostigamiento sexual en la cual un hombre de sonrisa sardónica agobia con sus atenciones y su dinero a una modesta mujer que se le resiste y que continúa cosiendo a pesar de esta impertinencia. Artemisia Gentileschi soslayó el encuentro de David y Goliat como tema y representó las acciones heroicas de la doncella judía Judith quien decapitó a Holofernes, el soldado enemigo, en la intimidad de su propia tienda de campaña en vez de en la arena pública de batalla donde operan los hombres. Las representaciones del joven pastor David con frecuencia lo muestran con la cabeza monstruosa de Goliat a sus pies. Sin embargo, ¿qué modelo estaba disponible para mostrar a una mujer joven y aún más vulnerable cortando la cabeza de un hombre grande y poderoso y llevándosela en un saco como prueba de su hazaña? No hay nada en la iconografía de temas bíblicos que explique por qué o cómo David movió la cabeza y la colocó a sus pies, o si necesitaba la misma como prueba de una hazaña. La costurera de Leyster no podía tampoco recurrir a pleitos legales o siquiera a la acción física para liberarse del sátiro indeseable.

En el ámbito de la angustia o ansiedad personal antes del siglo XIX el arte tradicional ofrece pocos ejemplos que no se presentan en las vestiduras de religión o política. Por ejemplo, la presentación que hace Miguel Angel en las paredes de la Capilla Sixtina, de su humillación a manos de un rival profesional, tomó la forma de un autorretrato como la piel seca colgante de San Bartolomeo - una nota personal que continúa siendo una fuente de sorpresa.

Sólo con el advenimiento triunfal de la burguesía individuada al poder en el siglo XIX, y la clase media post-freudiana en el siglo XX, es que la angustia, la ansiedad, la enajenación, el deseo sexual, la dicha, la celebración, la agonía y el miedo entran por la puerta grande. Por ejemplo, ya para la década de 1940, tanto las artistas mujeres como los artistas homosexuales / bisexuales pudieron, dentro de ciertos límites, tratar problemas y experiencias que tocaban sus vidas. La era del realismo social, precisamente por su postura popular, abrió las puertas a estas posibilidades, junto con la glorificación de las clases trabajadoras. Sus modelos fueron los modernistas europeos de Francia, Alemania y la Europa Central, los surrealistas, y el ejemplo de los muralistas mejicanos -



(izquierda) Paisaje en fuego núm. 6, 1992-93, acrílico, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 78 1/2" x 87 1/2", Col. Compañía de Turismo de Puerto Rico. (derecha) Paisaje en fuego núm.5 (Retrato de Viveca Vázquez), 1992, acrílico, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 87" x 79", Col. de la artista.

particularmente Orozco - cuya sexualidad angustiada compartía no obstante la misoginia de los artistas europeos hombres. A pesar de la cantidad de mujeres artistas en Europa, incluyendo figuras de la talla de Kathe Kollwitz las mujeres todavía funcionaban en desventaja no sólo como artistas sino en general.

En América Latina, un número de mujeres artistas de la década de 1930 y de 1940 establecieron los parámetros para la expresión personal, el descubrimiento social y sexual o la angustia, y el autorretrato como denominador de sus preocupaciones diferenciadas. En Argentina están los ejemplos de Raquel Forner y Aida Carballo; en Brasil, está Tarsila do Amaral; en Cuba, Antonia Eirez; en Puerto Rico, Myrna Báez; en México, María Izquierdo, y (en parte debido a sus puertas abiertas a los refugiados políticos), Remedios Varo y Leonora Carrington. La figura principal, naturalmente, fue Frida Khalo, quien combinó con extraordinario candor los temas del sufrimiento personal y sexual confrontados con la fuerza de vivir y amar la vida, y así como la conciencia social y política. No obstante, fue en la década de 1970 que la mujer artista en América Latina, y en otros lugares, comenzó a surgir de su crisálida, no en nombre de la feminidad, sino del feminismo, separándose ahora de los ámbitos de la clase media blanca de Europa y los Estados Unidos. El feminismo se remodeló para proporcionar un espejo metafórico para el autorretrato de lo indígena, la mestiza, la negra y la mulata, la mujer criolla. Como he dicho en otra parte, los espejos solos (aún los metafóricos) son insuficientes para la mujer latinoamericana. La mujer latinoamericana necesita crear una identidad que sea no sólo personal, sino nacional; que no esté dirigida a duplicar las normas europeas de "belleza", sino que cree nuevas normas a base de su realidad y de la de sus hermanas. En América Latina, la identidad ha sido por mucho tiempo, parte de un problema social que requiere una postura política. El autorretrato es una de una serie de posibilidades mediante las cuales puede explorarse esta postura.

Como he sugerido ya, el vehículo principal mediante el cual María de Mater O'Neill atraviesa el mundo, que es el mundo de su nacimiento puertorriqueño, así como de la omnipresencia norteamericana que mantiene a su país como una colonia, es el autorretrato. Mediante el autorretrato, ella explora su identidad personal y social en la forma aparentemente enloquecida de la pintura expresionista que se resuelve mediante los colores y la problemática de Puerto Rico, aunque su estilo está obviamente relacionado con los diferentes modos del expresionismo disponibles durante una década de estudios en Nueva York, antes de que regresara permanentemente a Puerto Rico en 1988. El punto de contacto con Puerto Rico en todas sus pinturas recientes es la geografía misma. Esto ha estado definitivamente claro desde 1993 con su serie de pinturas titulada *Mapa*, que muestra el mapa de su isla como un pequeño rectángulo irregular anclado entre el Océano Atlántico y el Mar Caribe. La tierra, el agua y el cielo vistos desde una ubicación aérea constituyen esta visión, que metamorfosea sus colores y formas de pintura en pintura.

Paisaje en fuego núm. 4, 1992, óleo y crayón de óleo sobre hilo (dos bastidores), 79 1/2" x 152", Col. de la artista.



Aparte de este experimento estratosférico, las pinturas de Mari Mater O'Neill están basadas en la tierra, pero no por ello son más estables ya que no emanan del exterior, sino del interior. En una compleja mezcla de narrativa y simbolismo, el espacio se fija en el interior tal como se experimenta en los sueños o en los estados mentales. El color es arbitrario, así como la escala. Las figuras y los objetos son usualmente chatos, descritos por líneas, y operan con y dentro de cambios de color tan variables como los de Kandinsky cuando estaba reorganizando su mundo de objetos en abstracciones inorgánicas, o de Matisse, cuando las áreas de color erigían su propia dinámica dentro de la matriz descriptiva. En otras palabras, la narrativa lineal y la narrativa del color no siempre coinciden ya que la línea expresa la forma de los objetos, y los colores expresan la forma de los sentimientos. Las texturas no corresponden a las superficies reales, sino a la violencia o la suavidad de las superficies pintadas, la mezcla de medios y las variables de terreno. La mezcla de óleos, acrílicos y gouache, con crayón de óleo o de tiza sobre lienzo de algodón o de lino, lleva hacia una gran variedad de texturas aplicadas o usadas como base. Además, la textura tiene su deuda con el método de aplicación, que es suelto y expresivo, a veces hasta el punto de ser indescifrable. Los símbolos están con frecuencia enterrados en la superficie pintada fragmentada, como pequeños dibujos a línea insertados, o como detalles finamente pintados. Además, el tamaño de las pinturas de O'Neill también viola lo que ha sido la norma para las mujeres en el pasado, pero que muchas mujeres contemporáneas han descartado. Sus dramas llegan hasta seis o siete pies de alto y de ancho.

Injertada en una base de gráfica que - junto a la caligrafía - ha sido la expresión artística principal en Puerto Rico desde la década de 1940, el adiestramiento de O'Neill en Nueva York hizo énfasis en el dibujo y la pintura en la Cooper Union School of Arts and Sciences. También hubo experimentación con el cine, el video y las computadoras, y un profundo involucramiento con el mundo del teatro, la danza y el "performance", al cual le rinde tributo con su retrato de Viveca Vázquez. Al examinar el corpus de su obra, cobramos conciencia de que se trata de un mundo de mujeres en acción y en meditación, aunque también aparecen amigos hombres en las artes como co-retrato con la artista.

La presente serie de pinturas, *Paisajes en fuego* (1992-94), continúa la trayectoria de una serie anterior llamada *Paisajes en tiempos de ansiedad* (1990), una de las cuales obtuvo el Primer Premio en la Tercera Bienal Internacional de Pintura en Cuenca, Ecuador, en 1991. Una de las obras tempranas de la presente serie (*Núm. 2*) rompe claramente con el acercamiento fragmentario que distingue la búsqueda previa del ser, y asume una cualidad icónica derivada de la frontalidad y estabilidad de la figura desnuda inmersa hasta las caderas en un agua tumultuosa de superficie blanca, y el halo de siete puntas que culmina su cabeza. Al levantar los brazos calmadamente, la figura parece surgir del océano como un fénix o una diosa del agua, con bolas de fuego como flores tenidas en alto en sendas manos. Unas lenguas de fuego silueteen su cuerpo y su cabello, y caen como virutas incandescentes al mar. Nadando a través de las aguas transparentes se ven pequeños objetos enigmáticos que llevan el lenguaje simbólico de esta pieza a otra dimensión. No empece lo fragmentario y energético de esta pieza, parece más simple y más controlada que las obras anteriores, más densa y de niveles múltiples. No hay duda de que se trata de un autorretrato, aunque la historia verdadera de la obra no excluye su cualidad mística o simbólica. Rodeándose con los cuatro elementos - fuego, agua, aire y tierra - O'Neill



Paisaje en fuego núm. 2, 1992, óleo y crayón de óleo sobre hilo, 60" x 47 7/8", Col. Privada.

se siente obviamente poderosa y protegida por el agua, un elemento que es central en su vida en una isla, y en cuyo elemento se siente segura. No hay fuego que pueda hacerle daño ella misma se convierte en una isla que se nutre de este medio.

El trauma psicológico que produjo esta pintura y la serie entera fue la destrucción de una de las pinturas anteriores mediante fuego. Incrustados en su obra están una serie de símbolos tomados de proverbios puertorriqueños, imaginería católica y signos personales. El vaso que flota en el agua se refiere al dicho según el cual "nadie se ahoga en un vaso de agua". Por lo que ella se pinta a si misma con sus manos incendiarias en el agua. El halo hace referencia al nombre de la pintora, que significa Madre María (Mater Admirabilis), y es también una respuesta a estereotipos impuestos en el arte latinoamericano. Los espejuelos que le cuelgan del cuello se refieren a la carencia general de visión entre aquéllos que no pueden comprenderla como mujer y como puertorriqueña. Aún con sangre en la nariz, puede sonreír, parece indicarnos. No hay peligro de

quemarse, a pesar de la destrucción de su obra, porque está inmersa en la capa protectora del agua.

Habiendo cauterizado y sanado su angustia personal, se vuelve hacia el resto de la serie, desde lo individual hacia lo colectivo, en el cual el autorretrato, como tema, puede verse como vehículo de afirmación nacional.

En la pintura *Núm. 3*, la artista, ahora vestida completamente de negro, emerge del agua con las olas llameantes detrás de ella; en la *Núm. 4*, las dos secciones de ella misma - una sumergida en el agua en su carne desnuda y vistiendo los espejuelos de la visión limitada; la otra recorriendo las calles nocturnas sobre una acera llameante - coexisten en un díptico. En otra de las pinturas (*Núm. 7*) ella regresa del paisaje llena de árboles y flores (la tierra) de vuelta a la normalidad pero aún sumida en una aureola de fuego por su experiencia reciente. La adversidad ha sido confrontada y vencida la artista reafirma otra vez su identidad, intocada por el fuego, y su valentía.

*Ensayo en catálogo hipertextual de la exposición individual de la artista Paisaje en fuego, IV Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, Ecuador, 1994. Versión 1.0 para Windows.*



## “Del mapa como autorretrato”

por Efraín Barradas

Obra de 1993 - 1994

“Quien conozca la trayectoria de las artes plásticas puertorriqueña de nuestros días y vea la serie *Mapas* (1993-94) de María de Mater O’Neill tendrá que preguntarse cuál es la diferencia entre ésta y otra serie de piezas también basadas en mapas que para 1977 pintó Rafael Ferrer, otro importante artista boricua. La pregunta es necesaria y hasta imperiosa ya que en su respuesta se podrán hallar claves para entender el significado de esta serie y de gran parte de la obra de O’Neill. Margarita Fernández Zavala indirectamente propone una respuesta: la artista no parte de la estética pop que subyacía en el proyecto de Ferrer. Aunque tal explicación es válida, habrá que escudriñar un poco más profundos de significado y propósito en la obra de O’Neill. Creo que las claves para tal investigación las ofrece la artista misma, en sus intentos de presentación de una teoría estética y en su propia pintura.

Las primeras obras importantes de O’Neill son sus autorretratos, expuestos en conjunto en 1989. En ellos la artista resume mucho de su vida: su conocimiento directo del neo-expresionismo europeo y estadounidense, su búsqueda de una identidad propia, como mujer y como puertorriqueña, su deseo de establecer vínculos con la historia de nuestra plástica. Cronológicamente y estéticamente entre los autorretratos y los mapas están sus paisajes monumentales de 1991 donde no aparece la figura humana, figura que en varias piezas domina y que se puede leerse como imagen de la artista misma. Autorretratos, paisajes, mapa: la secuencia es, pues, razonable, sino francamente lógica. O’Neill ha pasado de la exploración del paisaje interior, a la representación expresionista del exterior, y de ahí a la visión totalizante del paisaje, a los mapas.

Me aventuro a decir que en esos mapas se esconde todavía su autorretrato. No es así porque la figura de la pintura se encuentre oculta en sus representaciones fantasiosas de la superficie de la isla según la representan los cartógrafos. No: me aventuro a aseverarlo por razones más sutiles o indirectas que hallo en sus escritos, particularmente en un ensayo muy revelador sobre el autorretrato femenino.

Este género ha sido favorecido por muchos jóvenes artistas puertorriqueños: Arnaldo Roche, Nick Quijano, Carlos Collazo y la propia O’Neill lo han cultivado con frecuencia y altos logros. “El género del autorretrato - dice ella - es importante porque asume el discurso de la búsqueda de la identidad”. Tal declaración podrá parecer demasiado obvia pero esconde algunas sutilezas, especialmente de carácter político. Me explico: como para O’Neill la imagen es poder -

(primera) Mapa Núm.3, 1993, óleo, encáustica y crayón de óleo sobre tela, 36" x 48". Col. Privada.

(segunda) Mapa Núm.4, 1993, óleo y crayón de óleo sobre tela, 36" x 48". Col. Privada.

(tercera) Mapa Núm.6, 1993, óleo y crayón de óleo sobre tela, 36" x 48". Col. Privada.



(primero) Mapa Núm. 8 , 1994, óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel, 26" x 80". Col. Privada.



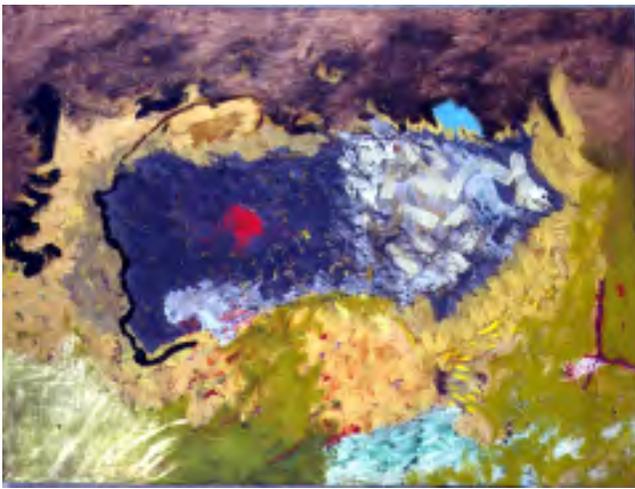
(segundo) Mapa Núm.9, 1994, óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel, 26" x 80". Col. Privada.



(tercero) Mapa Núm.10, 1994, óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel, 29 1/2" x 83 1/2". Col. Privada.

(cuarto) Mapa Núm.12, 1994, óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel, 30" x 67 1/2", Col. Privada.





Mapa Núm.1, 1993, óleo, encáustica y crayón de óleo sobre tela, 36" x 48". Col. Museo de Historia, Arte y Antropología de la Universidad de Puerto Rico.



Mapa Núm. 2, 1993, óleo y crayón de óleo sobre tela, 36" x 48". Col. Privada.



Mapa Núm. 5, 1993, óleo y crayón de óleo sobre tela, 36" x 48". Col. Privada.

“...nunca debe subestimarse el poder de una imagen, sobre todo de la autoimagen...” - el autorretrato femenino, pues, es un ejercicio de autodefinición. Y si así es, entonces, el que una mujer pinte simbólicamente la totalidad del país se convierte en un acto de apoderación de esa unidad geográfica y política. Cansados estamos de ver y oír identificar a la mujer con la tierra. Los versos de Neruda - “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,/ te pareces al mundo en tu actitud de entrega.” - pueden servirnos de ejemplar muestra de tal identificación de fondo machista. Por ello, el que una mujer adopte la misma actitud de poder y síntesis se convierte en un gran acto de subversión y justicia.

Creo que se hace necesario aclarar los pasos que me llevan a tal conclusión. Si con sus autorretratos O’Neill declaraba que el que veíamos era su cuerpo expresado en sus propios términos, si sus paisajes monumentales unían la tierra con la pintora, sus mapas - no cabe duda - sirven de documento simbólico de una apropiación de lo nacional en lo personal.

Pero , ¿qué verán en esos mapas otros espectadores? La pregunta anuncia ya un diálogo entre la artista y un nuevo público. Ese público hipotético y potencial podrá entender estos mapas de múltiples maneras. Aquí solo propongo, como voz y ojo individuales pero no exclusivos, que *Mapas* esconde el retrato político e intelectual de su creadora.”

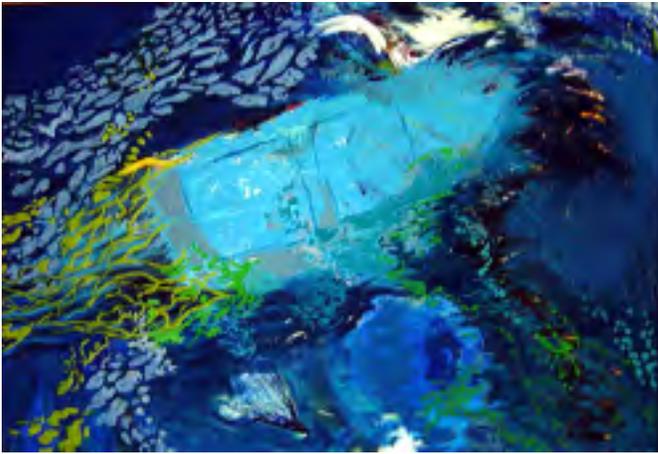
*Mapas, catálogo de exhibición, Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, desde el 27 de octubre de 1994.*



Suite del Caribe Núm. 1, 1995, óleo sobre masonite, 32 1/2" x 48", Col. Privada.



Suite del Caribe Núm.2, 1995, óleo sobre masonite, 32" x 48", Col. Privada.



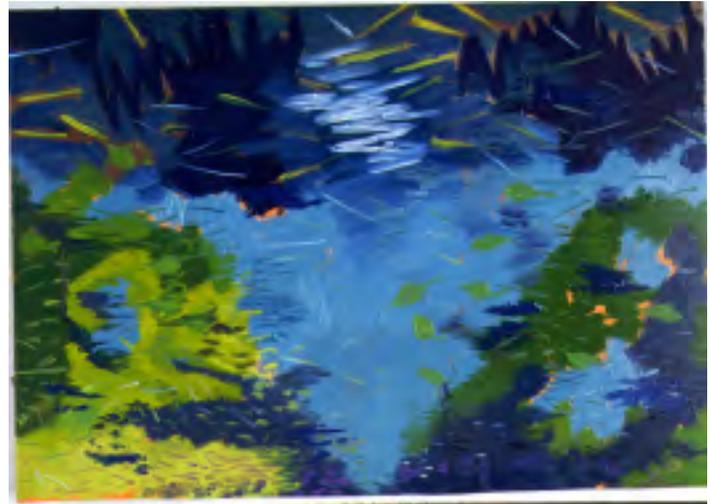
Suite del Caribe Núm.3, 1995, óleo sobre masonite, 32 1/4" x 48", Col. Privada.



Suite del Caribe Núm.4, 1995, óleo sobre masonite, 32" x 48", Col. Privada.

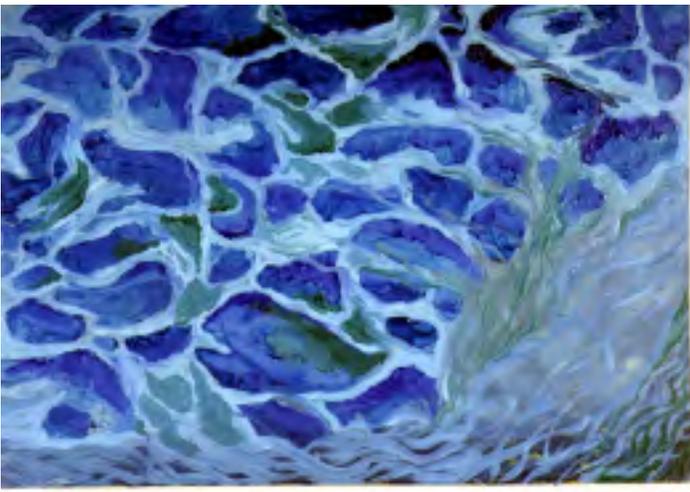


Suite del Caribe Núm.5, 1995, óleo sobre masonite, 32" x 48", Col. Privada.

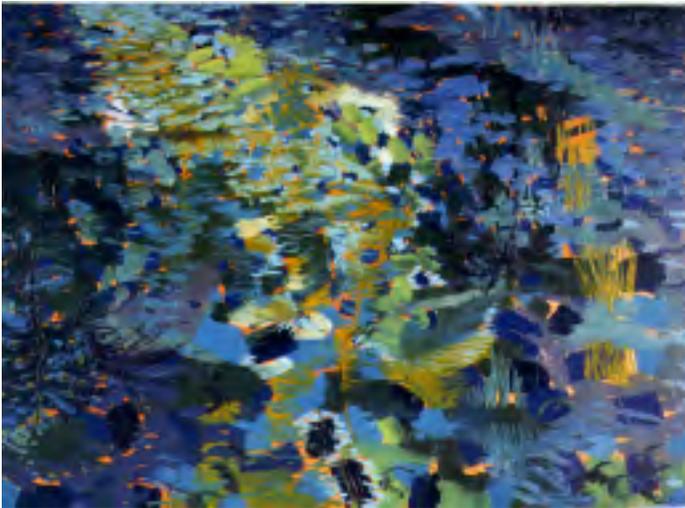
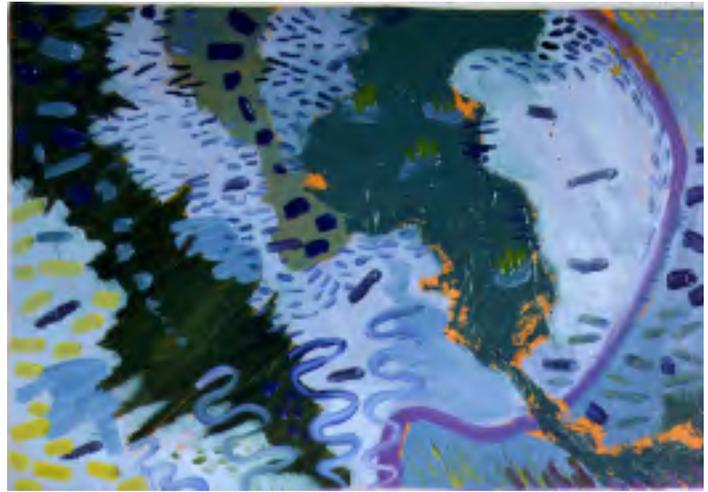


“De la Suite del Caribe, el mar y otros azules”  
por Margarita Fernández Zavala      **Obra de 1995 (selección)**

En varios óleos de la serie *Paisaje en fuego* (1992-93), María de Mater O’Neill pintaba el tema del mar como fondo para sus figuras o más bien como contenedor de íconos de poder. Aguas pintadas en escalas murales de las cuales emergían diosas poderosas con fuego en sus manos o rodeadas por él. Agua (mar) y fuego que son elementos primogénios contrastantes coincidían en comunión por la voluntad de la creadora; eran ambos elementos sagrados, divinos, purificadores, creadores e inmoladores. El carácter simbólico de estos elementos cambió a medida que las heroínas desaparecían sustituidas por el perfil de nuestra isla en la serie *Mapas* (1994). El mar de esa serie era, de una parte, frontera geográfica y, de otra, límite existencial que define, según Pedreira, la personalidad insularista de nuestro pueblo <sup>1</sup>. Cualesquiera fuera su intención, más allá de lo explícitamente figurativo, el mar era poco más que una excusa pictórica. El mar de *Mapas* respondió al placer de construir grandes zonas con un color. Estas nuevas composiciones creadas con pocos elementos y grandes zonas con un color, alejados de la anécdota temática, supusieron para O’Neill un cambio en su estilo expresionista caracterizados por el incesante bloqueo de los componentes texturales y colorísticos que le infundían a su pintura vibración y ambigüedad.



Suite del Caribe Núm. 11, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17", Col. Privada.



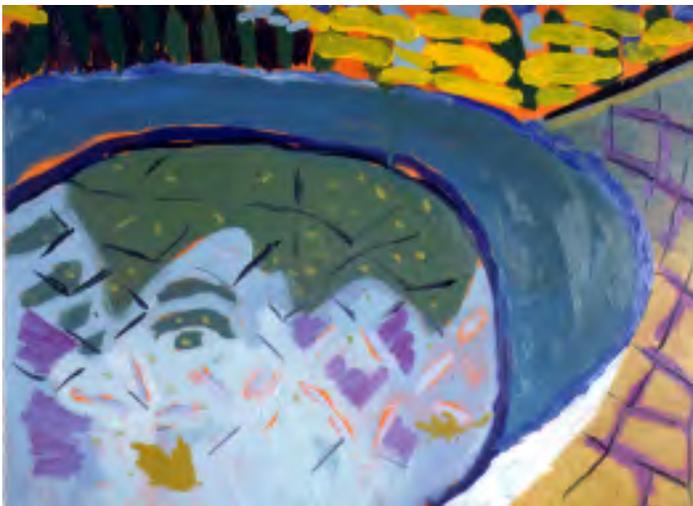
Suite del Caribe Núm. 16, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17", Col. Privada.



Al llamar simplemente **Azul** a su actual exposición la artista nos ofrece la clave de interpretación para la investigación plástica que la ocupa ahora. El mar se emancipa de las relaciones que lo definen. Es simplemente agua sin horizontes, sin narración alguna; deja de ser escenario para la figuración. El azul es el verdadero hilo conductor de la actual serie *Suite del Caribe* (1995). Los mares de estas pinturas son el producto de la exploración del espectro de posibilidades de las pinceladas y del color azul. Planos de azules cúlidos, fríos, opacos, brillantes, claro u oscuros actúan como excusas para superar definitivamente un estilo anterior. Todo lo cual podría significar que se trata de un paso final hacia la abstracción. Falso. Esta pintura no es abstracta. Lo es en la medida en que al mirar un pedazo de mar, como lo haríamos a través del lente de una cámara, podría parecernos un estudio de color, una composición abstracta. No podemos eludir el hecho de que este tipo de enfoque tiene un antecedente genial en las series *Jardín de las ninfas*, que a partir de 1900 pintó en Giverny, Claude Monet. Sobre ellas ha escrito Michel Hoog: "...la desfocalización, la asimetría, la ausencia de puntos de referencia y de contornos sugieren la inmersión en un caos intemporal. El espectador está absorbido en una sustancia que se asemeja a lo líquido, a la niebla y a lo vegetal y donde la luz no procede de ninguna parte."<sup>2</sup> Y más adelante anota "...la vista se pasea sobre una superficie de infinitos matices, en la que no existen ni



Suite del Caribe Núm. 19, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17". Col. Privada.



Suite del Caribe Núm. 18, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17", Col. Privada.

motivos ni anécdotas susceptibles de ser comentadas. Las flores, las ramas están aquí liberadas de toda significación inmediata, exentas de todo valor sentimental o anecdótico.”<sup>3</sup> O’Neill, en cuanto a la escala de de estas obras, trabaja exáctamente a la inversa que Monet. A diferencia del maestro impresionistas, quien aumentó enormemente la escala de sus telas, teniendo que construirse un nuevo estudio de enormes dimensiones para poder pintarlas, reduce al mínimo la escala de las suyas. O’Neill pinta como si utilizara un instrumento de precisión visual: del gran mar toma sólo un fragmento por lo cual el tamaño de sus telas se reduce. El cambio en escala no es siempre fácil para un artista. O’Neill supera la dificultad de que con la reducción en escala sus cuadros puedan parecer pedacitos de cuadros grandes. Los suyos son pequeños pero coherentes universos.

Estos cuadros, de escala diminuta, si la comparamos con su producción anterior, parecen fotos espontáneas de acercamiento a todas las posibilidades del tema del mar. Esta *Suite del Caribe* presenta pedazos de mares: mares profundos, peligrosos, mares llanos y transparentes, mares poblado de flora y peces, mares vibrantes que arrastran objetos, de salinidad compartida a la orilla de una playa en incluso de agua empozada en algún envase o piscina. La



Suite del Caribe Núm.12,1995, óleo sobre masonite, 12" x 17". Col. Privada.



Suite del Caribe Núm.10, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17", Col. Privada.



Suite del Caribe Núm. 21, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17", Col. Privada.

serie *Azul: Suite del Caribe* no es abstracta porque la excusa que supone el mar para poder pintar zonas azules en muy pocos momentos se olvida. O'Neill se deja seducir por las mil y una caras del mar y va cambiando de paleta y también libremente va cambiando de estilo: pinceladas rápidas, pequeñas, amplias, estáticas o grande paños de color que alternan con zonas de acentos nerviosos. La gestualidad del trazo de determinadas piezas, las acerca, sin duda, a la abstracción. El asunto es que O'Neill siempre pinta contenidos aunque la entusiasme el acto de pintar, el reto de resolver problemas técnicos.

O'Neill pinta el mar como suite caribeño porque su mente sigue interesada en la identidad y en cómo las artes investigan. Doble fondo tiene este mar que es a la vez agua-madre primordial y poderosa (¡cómo escapar de este tema!), agua que construye y destruye pero es también el elemento que restringe el perfil de nuestra isla así como que une todo el archipiélago: un mundo cultural e ideológicamente tan dividido. El mar es posibilidad de unidad para el



Suite del Caribe Núm. 23, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17", Col. Privada.



Suite del Caribe Núm. 24, 1995, óleo sobre masonite, 12" x 17", Col. Privada.



Caribe. Esta es la principal idea de la obra colaborativa con Rosa Irigoyen *La Isla jamás*, premiada este año en el Certamen Anual del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

*Suite del Caribe* es una respuesta de investigación plástica que nuevamente problematiza el tema del paisaje dentro de la mejor tradición plástica puertorriqueña y se aleja novedosamente del paisajismo folklórico.

1. Antonio S. Pedreira, *Insularismo*, Edil, San Juan, Puerto Rico, 1968
2. Catálogo para retrospectiva, Claude Monet (1840-1926), Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 29 de abril al 30 de junio 1986, Ministerio de Cultura España, p.84
3. Op. cit., p.86

*Catálogo de exhibición Azul, Galería Botello, Hato Rey Puerto Rico, 27 de septiembre al 14 de octubre de 1995.*

“La propuesta pictórica de María de Mater O'Neill:  
El nuevo social imaginario en la pintura puertorriqueña”  
por Chiara Merino Pérez **Obra de 1998 - 2000**

1. CAMPO

**Breve trasfondo histórico y el campo como espacio edénico en el arte pictórico puertorriqueño**

El arte pictórico puertorriqueño comienza a indentificarse como una manifestación cultural propia a finales del siglo XIX (Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico 324). Podríamos decir que existen dos cuadros que sirven como punto de partida--y que hasta cierto punto han definido--la elaboración tanto conceptual como pictórica del arte puertorriqueño. El primero es *El velorio* de Francisco Oller, realizado en el año 1893, en los últimos años de la presencia española en Puerto Rico, y el segundo es el *Pan nuestro* de Ramón Frade, realizado en el año 1905, siete años después de la invasión norteamericana. En ambos cuadros vemos por primera vez la aproximación a un lenguaje visual autóctono a través de la representación criolla de un baquiné campesino, en el caso de Oller, y de la mitificación definitiva del jíbaro como personaje épico de la historia puertorriqueña, en el caso de Frade. Si fuéramos a contraponer ambos cuadros nos damos cuenta que aunque las representaciones nacionales son opuestas--ya que responden a dos momentos históricos distintos--ambos aludían a la realidad colonial.

Osiris Delgado señala que Oller fue severamente criticado en su época por la comunidad intelectual y política porque entendían que un verdadero artista debía seguir la tradición europea romántica y clásica de representar "valores nobles" con la representación pictórica de dioses y heroes homéricos, y alejarse de lo que ellos consideraban "imágenes vulgares" de la sociedad puertorriqueña finisecular (Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico 48). Oller, bajo la influencia de la escuela realista de Couture y Courbet, se apartó de las expectativas del arte establecido de la época:

Para Oller también el realismo significaba el punto de vista político de una clase determinada: la burguesía criolla. Este grupo intentaba principalmente eliminar los abusos más flagrantes del sistema colonial sin cambiar fundamentalmente la relación poder colonial/colonia. (Boime 46)



Con la escritora Mayra Santos Febres (a la derecha) en discusión cibernética con los estudiantes de la Universidad de Puerto Rico y Rutgers University, donde O'Neill realizó la litografía "Clasifícame ésta" como artista residente. Fotografía de Diálogo.

Frade, al igual que los artistas puertorriqueños de hoy, continúa el legado de identidad nacional establecido por Oller, no sólo en la imaginaria rural sino en el identificar en ésta la identidad nacional puertorriqueña:

Al considerar la intención de Frade al pintar la obra [Pan nuestro] es importante recordar que los intelectuales puertorriqueños del siglo XIX consideraban al campesino como la encarnación de la esencia o el ethos de la nación puertorriqueña. Al exhibir la obra en 1905, pocos años después de la transición política del 1898, la misma atrajo a una gran cantidad de personas que se identificaron con ella. (Ramírez 18)

En su época histórica particular, ambos cuadros apuntaban hacia lo que se convertiría en el problema nacional del arte puertorriqueño: la búsqueda y afirmación de la identidad puertorriqueña.

Estos primeros brotes de la necesidad de recordar quiénes éramos en medio de la amenaza política y cultural de respectivos poderes coloniales dieron paso a que el campo, y por ende, lo rural, se convirtiera en el espacio que definiera el discurso de identidad artística por excelencia. Veremos que esa representación del campo como espacio edénico, esa nostalgia del todo-era-mejor-antes, creará elementos, quizás inocentemente, de un emplanaje temático, un bosquejo a seguir en el discurso artístico del siglo XX. En el otro extremo, tanto temático como espacial, quedaría la ciudad, San Juan, vestida como la capital de la confusión, de la incoherencia social, de la construcción desmedida.

En las primeras tres décadas del siglo XX, en parte por la situación política y por la falta de instituciones (academias y museos), el arte puertorriqueño atraviesa un período de dificultad:

Las pocas exposiciones organizadas entre 1900 y 1940 están llenas de nombres de pintores cuya obra no cumplía con los altos requisitos profesionales y de calidad estética. (Ramírez 19)

El movimiento nacionalista de los años treinta, encabezado por don Pedro Albizu Campos, regenera el interés en definir un arte nacional puertorriqueño. A fines de los años cuarenta, con la victoria de Luis Muñoz Marín como el primer gobernador electo por los puertorriqueños, y con el establecimiento del Estado Libre Asociado, entró a la isla un influjo de dinero federal para el subsidio de las artes. Es también durante esta época que regresan artistas puertorriqueños del extranjero y se establecen programas pro arte como DIVEDCO (División de la Educación de la Comunidad), a nivel gubernamental, y el CAP (Centro de Arte Puertorriqueño), éste último formado por un grupo de artistas promoviendo una coherencia tanto artística como ideológica. Es con los artistas de esta generación que las artes visuales puertorriqueñas--ahora organizadas bajo un movimiento definido--entran en la modernidad.

## 2. CIUDAD

### **Representaciones urbanas en el arte pictórico puertorriqueño**

Caribbean societies have changed in recent times from predominantly rural to urban and it can be argued that 'the city' has succeeded 'the plantation' as the main generator of Caribbean culture (Poupeye 18-19).

En su libro *The Country and the City*, Raymond Williams nos habla de la ciudad como la representante de un nuevo urbanismo, que a su vez se ve reflejado en un nuevo paisaje y una nueva sociedad; sus valores utópicos son el progreso, la "civilización" (que se opone a la "barbarie" del campo) y la libertad. También analiza el lado oscuro de la ciudad como el centro de los vicios, la criminalidad, el desamparo y el caos de lo colectivo (las masas). Los conceptos de la percepción de la ciudad que maneja Williams en su libro, el maniqueísmo, la contradicción explícita de la urbe como espacio de libertad y de soledad, nos remiten a las manifestaciones artísticas de la ciudad de San Juan en los años sesenta. Es importante señalar que fue para esta época que surgió una ola migratoria desbocada del campo a la ciudad, consecuencia de la promesa de nuevos empleos y de mejores viviendas. El paisaje urbano de San Juan, bajo esa promoción de desarrollo (léase, de modernización), se verá marcado permanentemente con una serie de monumentos indelebles del fracaso muñocista de industrialización: los arrabales, los caseríos y las barriadas.

He escogido dos cuadros que abarcan el tema de la ciudad como una construcción desmedida y esquizofrénica, un criadero de confusión espacial y humana. Si bien notamos que al entrar al siglo XX las obras pictóricas se desarrollaban a partir del concepto de un arte nacional centrado y definido a través de una óptica de espacios y valores jíbaros, ahora ha cambiado no tanto la perspectiva--ya que vemos que la ciudad se oponía de forma binaria y polarizada al campo--sino el locus representativo; ahora podemos ver la ciudad en la pintura. En la medida en que el arte le dará visibilidad a la ciudad, sentará las bases para una nueva tradición pictórica urbana.

Los cuadros a los que me refiero son los siguientes: *Delincuencia juvenil* (1960) de Félix Rodríguez Báez y *Delirio urbano* (1963) de José R. Oliver. El cuadro de Rodríguez Báez presenta los problemas de la juventud urbana; se desarrolla en un caserío erguido verticalmente en donde los balcones dan hacia un patio interior. En medio del patio observamos a dos jóvenes forcejeando por un cuchillo; hay un bar en el fondo. La gente está asomada por los balcones y existe un sentimiento de que nadie hace nada y son sólo observadores de un espectáculo macabro. En el cuadro de Oliver, en cambio no vemos a nadie. La ciudad es vista desde lejos a través de una óptica cubista y prismática que derrama sombras y violentos cambios de luz sobre los edificios verticales. En el primer plano notamos los basureros detrás de unos edificios que están lentamente derrumbándose; detrás vemos la parte moderna y nueva de la ciudad con los edificios fríos y futurísticos, con toda la intención del contraste entre los elementos. En este cuadro la ciudad



Simulacro, 1999, óleo, acrílico y encaústica sobre hilo, 59" x 74". Col. Privada.

asemeja un laberinto esquizofrénico donde el progreso se limita a unas zonas en particular mientras el resto permanece sumergido en las ruinas como una representación del fracaso del proyecto de modernidad. Es importante señalar que estos cuadros representan lo terrible, la depravación tanto espiritual como cultural de una ciudad híbrida, bastarda, colonizada.

### 3. NUEVA PROPUESTA

#### **La propuesta pictórica de María de Mater O'Neill**

He encontrado un gran problema con los escritos--tanto en los críticos y analíticos como en los históricos--del arte puertorriqueño. Uno de los que me ha inquietado más es la terca necesidad de los académicos puertorriqueños de encerrar al arte--a lo pictórico en general pero que también puede aplicar a la literatura del país--en unas categorías sumamente historicistas. Una cosa es el contexto histórico dentro del cual se crearon las obras, pero otra es subyugar al arte, que no responde a temporalidades de ningún tipo, a la historia del País. Es decir, no se trata el tema del arte desde el punto de vista del mismo--¿Qué establece la obra? ¿Cuáles son los elementos, estéticos, técnicos y conceptuales, que constituyen esa obra? ¿Cuál es la "conversación cultural" que sostiene esa obra?--sino de quién siguió a quién en un marco temporal. Es importante señalar que reconozco que el arte tiene una función que no responde a la vena creativa en general, especialmente en el caso de Puerto Rico donde el estatus político ha sido y sigue siendo un problema tan agudo. Pero ésta no opaca la trascendencia de la obra y lo mismo debería aplicar tanto al trabajo de los críticos como al de los historiadores.

El trabajo de María de Mater O'Neill es una propuesta interesante al arte pictórico que abarca, o que en el pasado ha intentado abarcar, la conceptualización de la ciudad de San Juan como un espacio verdaderamente contemporáneo.



Pin-up: Pan nuestro (estudio), 1998, óleo y encaústica sobre papel, 8" x 8". Col. International Museum of Women, San Francisco

Las representaciones anteriores de la ciudad se centraban en enclaves particulares como el Viejo San Juan-- que en sí no es una ciudad contemporánea sino más bien una histórica y turística--o en los

arrabales, los caseríos y las barriadas, que conforman sólo una parte de la ciudad, es decir, pequeñas unidades de un totum. Estos últimos son el resultado de los años cincuenta y de los procesos de industrialización; su situación originaria desmiente a cualquier postulado moderno, o en nuestro caso, posmoderno. Cuando los artistas pictóricos retoman esos espacios externos ciudadanos, el efecto final ha sido uno de folclorización, fosilizado a manera de estampa en un clásico estereotipo; han alejado estos espacios del contexto ciudadano, ya que el receptor los ve como pequeños pueblos y no en relación a otros espacios urbanos. Estos espacios siempre aparecen aislados. Hoy día, la ciudad de San Juan, en toda su extensión metropolitana, es un caldero de identidades sociales, sexuales e ideológicas, un espacio donde coexisten y se entremezclan todo tipo de realidades.

En los últimos veinte años de la pintura puertorriqueña no ha habido artistas que hayan podido abordar el tema de la ciudad de San Juan con todas sus extensiones urbanas, como por ejemplo Río Piedras, Santurce y Miramar--todos espacios de movimiento urbano cotidiano, de cultura tanto popular como de elite. Sin embargo éste no es el caso de otras disciplinas como el performance, al igual que otras que no están consideradas dentro de una jerarquía de high art en Puerto Rico, como es el caso de la pintura, específicamente de la pintura al óleo. Tampoco es el caso de la representación pictórica de espacios interiores metropolitanos, como lo han hecho Carlos Collazo en su serie *Interiores*, Myrna Báez en su corpus de trabajo, y Nestor Millán en su obra reciente. Este trabajo se dirige a la representación de espacios exteriores urbanos en la pintura contemporánea en particular. La nueva obra de María de Mater O'Neill intenta aproximarse a nuestra realidad contemporánea; O'Neill desarrolla su propuesta de cara a una realidad que es tecnológica y tercermundista a la vez, una realidad donde es imposible la simple clasificación de tipos y estereotipos. El uso del formato de cómic como medio pictórico discursivo aquí es importante:



Clasíficame ésta, 1999, litografía, 32 1/2" x 53 3/4", Edición de 20 ejemplares. Premio, XIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (2001).

Comic strips, since their inception in the late nineteenth century, have reproduced dominant arrangements of gender, sexuality, race, and class in their authorship, dissemination, and presumed readerships--but a lively and prolix underground has, almost from the beginning, garbled these arrangements; "comic strips" constitute a discourse with both an official line and an unofficial response, alternately repudiating and directly mining cultural veins of pornography, horror, adolescent deviance, and countercultural politics. (Dean 205)

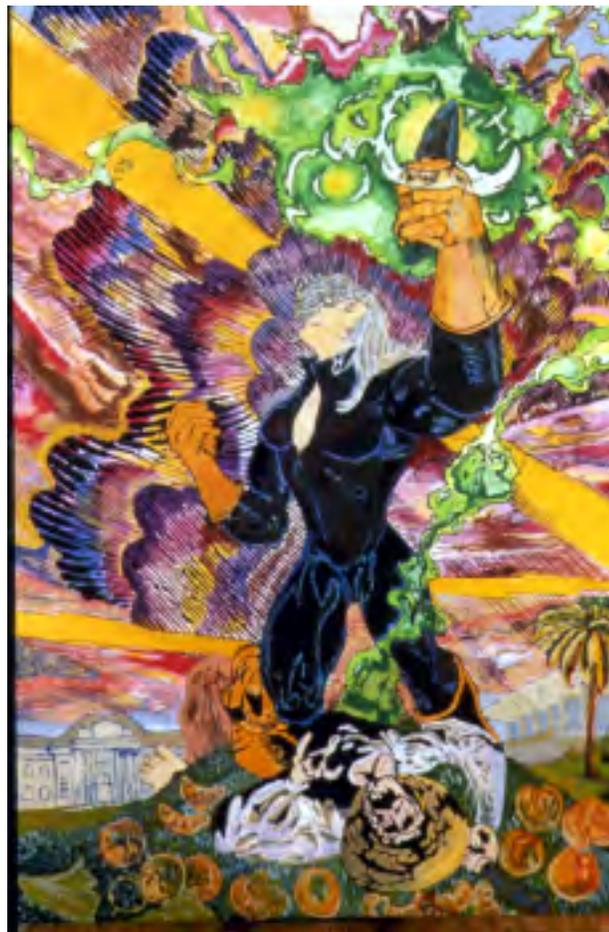
El género del cómic en sí ya viene cargado de contenido. El utilizar un lenguaje del primer mundo, un vocabulario ajeno que es también tradicionalmente masculino, le permite a O'Neill emular la condición de intervención extranjera en la isla y le otorga una licencia creativa de aplicar el humor para enfatizar la situación ridícula del Puerto Rico actual (comunicación personal con la artista). La estructura del cómic se emplea únicamente como un lenguaje transgresor dentro de la pintura puertorriqueña que le permite ciertas libertades de expresión. La serie de O'Neill no es un cómic aunque asume la estructura formal del mismo; la obra es una de gran formato y el tratamiento del color es el mismo que se da en la pintura y en el dibujo. En su obra intenta revisar la historia del arte puertorriqueño, de las construcciones que van creando--en su recreación del País--un lenguaje visual que establecerá ciertas pautas tanto pictóricas como ideológicas en el arte contemporáneo puertorriqueño.

María de Mater O'Neill pertenece a la llamada *Generación de los Ochenta*, que se distingue por el neo-expresionismo, pero siempre en contexto del País:

[...] La prevalencia de los modos figurativos y expresionistas de la pintura, y el rechazo deliberado, de parte de los artistas, de la imitación ciega de los modelos exteriores, sigue testimoniando la función activa de la pintura como un agente en el proceso definitorio de la identidad nacional. Después de los conflictos de la última década, los artistas son más conscientes que nunca de la necesidad de asumir el país y su realidad. (Ramírez 44)

Su obra en la década de los ochenta se ocupa con el autorretrato y el paisaje como afirmación de varias identidades: como mujer, puertorriqueña, artista. Su obra también se dirige hacia una crítica estridente al arte latinoamericano estereotipado y nostálgico, a los medios masivos de representación artística como los coleccionistas y los conservadores de arte. La pintura no es el único medio que utiliza O'Neill para hacer una crítica a las distintas academias que tratan de codificar y catalogar al arte en torno a las necesidades del mercado. El ensayo, los medios cibernéticos (es la webjefa de la revista cibernética *El Cuarto del Quenepón*) y el diseño gráfico son otras de sus fuentes recursivas de subversión.

La nueva serie de pinturas de O'Neill es radicalmente distinta a su obra anterior, ya que en ésta lleva el género del cómic al óleo, y utilizando ese medio de tradición anglo, propone un discurso contestatario a la historia del arte puertorriqueño. La nueva obra de O'Neill se desarrolla en un ámbito urbano contemporáneo (San Juan) y su figura



Ella, la más artista de todos, 1999, óleo, encaústica sobre hilo, 72" x 48". Col. Privada.

principal es una superheroína lesbiana (Julia) que va destruyendo tanto las obras canónicas de la historia de arte puertorriqueño como las instituciones que las han promovido. La visibilidad lésbica presentada de forma figurativa responde a la falta de representación de la comunidad gay en el arte pictórico puertorriqueño, la figura de la lesbiana en particular. Es la primera vez que un artista conocido utiliza este tipo de representación directa.

O'Neill parte del concepto de la isla de Puerto Rico como una ciudad (San Juan, su centro), dejando a un lado las nociones tradicionales pictóricas del campo como espacio edénico. Ella asume la ciudad como nuestro escenario contemporáneo y critica que la nostalgia del campo sólo sugiere nuestra poca capacidad de vernos, como puertorriqueños, dentro de un contexto contemporáneo. O'Neill trabaja el espacio urbano, en su articulación de género y en el plano cultural, como un espacio celebrativo, rompiendo con la idea de la ciudad como un centro de vicios.



Andrómeda revisitada, 1998, óleo, encaústica sobre papel, 8" x 24", Col. Privada.

Una pregunta que suscita la nueva obra pictórica de O'Neill es el porqué retomar la historia del arte puertorriqueño de forma pictórica y la necesidad del escenario urbano dentro de la misma. La obra *Ella, la más artista de todos* es su primera aproximación a la función de las instituciones ciudadanas, en este caso los museos de arte. En el trasfondo del cuadro aparecen dos museos ciudadanos: el Museo de Arte Puertorriqueño, que aún está en construcción bajo la administración del gobernador estadista Pedro Roselló, y el Museo de Arte de Ponce, que era antiguamente la casa del gobernador estadista Luis A. Ferré (el padre de la escritora Rosario Ferré). Históricamente, la institución del museo, como tal, se establece con el solo hecho de mostrar el botín de conquistas de otros países. Es decir, la institución del museo desde sus inicios ha apoyado al poder hegemónico; quien controla los museos, controla el discurso. Aunque Puerto Rico nunca ha sido un país de historia imperial, ya que siempre ha sido el subalterno de una metrópoli, el museo como institución tiene la misma función a nivel político.

En *Ella, la más artista de todas* los museos están relegados al trasfondo de la composición en el plano inferior del cuadro. Al centro del cuadro vemos la figura protagónica de Julia, la superheroína, pisando al jíbaro del Pan nuestro de Frade. En la mano, la superheroína simbólicamente sostiene uno de los plátanos del cuadro de Frade, apuntando al cielo en actitud triunfal. Una gran parte del cuadro se resume en el juego de símbolos, sustituciones jocosas indicativas de un nuevo discurso. Pero el nuevo discurso no sale del vacío sino de las desarticulaciones de lo experimentado, de una experiencia vivida, conocida, y en este caso, iconográfica. ¿Por qué la persistencia de utilizar un antiguo imaginario pictórico? Partimos de la teoría que el arte es la última rebelión contra la asimilación, que es precisamente el caso del arte puertorriqueño. Como hemos mencionado antes que toda obra pictórica que evoca un discurso de identidad que necesariamente apoya un social imaginario establecido primero por Oller y luego por Frade, es preciso que O'Neill

parta de los primeros postulados para crear un nuevo social imaginario. Esta aproximación supone el concepto de destruir para crear, o en este caso, recrear, "el traje ya está hecho. Se tiene que romper para volverse a coser" (Comunicación personal con la artista).

Al citar la obra de Frade en *Ella, la más artista de todos*, O'Neill contrapone la imagen del jíbaro que representa el viejo imaginario social, los valores y tradiciones de una época, con la figura protagónica de la superheroína, que sugiere un nuevo social imaginario. La composición es hasta cierto punto estratégica; es importante señalar que todo queda detrás o debajo de la superheroína. La figura de Julia se antepone tanto al pasado pictórico (la cita de Frade, el escenario campestre) como a la política asimilista del presente. La palma que vemos detrás de Julia es la palma del *Pan nuestro* reproducida. Sin embargo, hay que reconocer que la palma es también el símbolo político del Partido Nuevo Progresista (el partido estadista puertorriqueño), y que el museo que vemos detrás es una propiedad privada del fundador del mismo.

En la litografía de gran formato *Clasifícame ésta* vemos que los elementos pictóricos se tornan más definidamente urbanos. En esta pieza se desarrolla una estructura pictórica a base de una aplicación firme de la técnica del cómic; se distinguen los diferentes planos enfáticos y temáticamente (léase, la introducción de una relación claramente lésbica) apunta al concepto del alterative comic. Al igual que en el cuadro de *Ella, la más artista de todos*, la figura femenina--que realmente es el cuerpo femenino enfatizado y exagerado por el elemento transgresor del cómic--vuelve a ser protagónica en sus dimensiones, en este caso tanto la de la superheroína como la de la arqueóloga.

La cita pictórica que utiliza O'Neill en esta litografía es la del cuadro de Juan Sánchez--artista que se distingue por incorporar iconografía taína en su obra--titulado *La mujer eterna* (1988). El cuadro de Sánchez sirve de trasfondo a la construcción de la obra; está sutilmente incrustado en el plano más distante de la superficie. Podemos percibir vagamente una cara taína y la curvada silueta de una mujer en el fondo. O'Neill hace una crítica directa a la obra de Sánchez, en particular al carácter representativo de la misma: a la construcción masculina de la mujer en el arte.

Si *Ella, la más artista de todos*, propone una reconceptualización de las bases, tanto artísticas como políticas, de la identidad nacional, *Clasifícame ésta* propone lo mismo a un nivel de identidad sexual. Las mujeres de esta obra son obviamente urbanas, sus cuerpos visten un uniforme también indicativo de su clase social. Están a gusto con su sexualidad y su sensualidad; exploran su feminidad sin temor a ser fuertes. La representación de la mujer en este cuadro es radicalmente distinta a las representaciones en el arte puertorriqueño. Tomemos, por ejemplo, el *Goyita* (1957) de Rafael Tufiño, que es un cuadro emblemático de la tradicional representación masculina de la mujer en el arte. El cuadro de Tufiño enfatiza el discurso de Frade con la excepción de que cambia el campo por el arrabal urbano; Goyita, la madre del artista, encarna los mismos valores del jíbaro del Pan nuestro. La imagen de Goyita se presta a ser adjetivizada: es una mujer mayor, es digna, es madre, es pobre. Si *Goyita* es una respuesta a Frade--reafirma lo puertorriqueño y ahora lo asocia con el rol de la mujer, y por ende a la asociación de mujer-País--bien puede ser *Clasifícame ésta* una obra contestataria a la representación femenina en el arte pictórico puertorriqueño.

La nueva obra de O'Neill aún está, para acuñar un término literario, escribiéndose. En estos momentos está desarrollando un boceto para litografía titulado *Aún ficción* para el portafolio gráfico de la ciudad de San Juan del año 2000. Esta nueva litografía incorpora los espacios citadinos (una representación aérea e insular de la ciudad amurallada, los edificios de Miramar y el complejo mapa de las calles arteriales de Santurce) al entorno urbano. Nuevamente aparece Julia, la superheroína, lanzándose entre condominios como figura protagónica. El boceto hace una cita a la obra de Rafael Ferrer titulada ficción de sus serie de mapas de Puerto Rico *Istoria de la Isla* (1974), en la que vemos un mapa aéreo de la isla de Puerto Rico con la palabra "ficción" escrita en la parte inferior de la obra:

El uso de la palabra yuxtapuesta con un mapa alterado de la isla recuerda el disloque de la inmigración y plantea preguntas sobre la identidad histórica de los puertorriqueños según constituida por los españoles en su conquista y luego por los norteamericanos. Ferrer ha comparado sus mapas con el mapa patas arriba que hizo Joaquín Torres García de Latinoamérica titulado *The North is the South* de 1943, que cuestiona las jerarquías coloniales. (Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico 337)

En su nueva obra, O'Neill, entre otros temas, está consciente de los peligros de la construcción y desconstrucción de la ciudad. El crear, o recrear, un nuevo social imaginario a través de la pintura requiere de la artista una investigación exhaustiva del proceso histórico conceptual del País en la pintura. También está obligada a poder transmitir efectivamente su visión a través de un tratamiento formal de la pintura, de la parte formal del cuadro, que pertenece a la esfera de la maestría del oficio. Esta labor es ambiciosa ya que cuando se habla en Puerto Rico de lo "nacional" o lo "autóctono" se evoca un discurso de carácter iconográfico establecido hace más de cien años, por un puñado de hombres, que persiste hasta nuestros días.

#### BIBLIOGRAFIA

- Alfie, David et al. El comic es algo serio. México: Ediciones Eufesa, 1982.
- Billier, Geraldine P., conservadora de arte invitada. Latin American Women Artists: 1915-1995. Wisconsin: Milwaukee Art Museum, 1995.
- Benítez-Rojo, Antonio. The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective. Durham: Duke UP, 1996.
- Boime, Albert. "Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX". Francisco Oller: un realista del impresionismo. Haydée Venegas y Marimar Benítez, conservadoras de arte. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1983.
- Centro Atlántico de Arte Moderno y Fundación "La Caixa". Otro país: escalas africanas. Las Palmas de Gran Canaria: Tabapress, 1994.
- Dean, Gabrielle N. "The 'Phallacies' of Dyke Comic Strips". The Gay '90s: Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer Studies. Ed. Thomas Foster, Carol Siegel, and Ellen E. Berry. New York: New York UP, 1997.
- García Canclini, Nestor. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Grosz, Elizabeth. Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies. New York: Routledge, 1995.
- Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. Puerto Rico: arte e identidad. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Lewis, Samella S., conservadora de arte invitada. Caribbean Visions: Contemporary Painting and Sculpture. Virginia: Art Services International, 1995.
- Mosquera, Gerardo. Contracandela: ensayos sobre Kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1993.
- Mujeres Artistas de Puerto Rico. Nuestro autorretrato: la mujer artista y la auto imagen en un contexto multicultural. San Juan: Mujeres Artistas de Puerto Rico, Inc., 1993.
- Nolla, Olga, directora. El comic de la mujer. Edición especial de Cupey, revista de artes y ciencias de la Universidad Metropolitana VIII (1991)
- Poupeye, Veerle. Caribbean Art. London: Thames and Hudson, 1998.
- Puerto Rico: arte e identidad. Sonia Fritz, directora. Hato Rey, Puerto Rico: La Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, producción. New York, NY: The Cinema Guild, distribución, 1991.
- Ramírez, Mari Carmen, conservadora de arte invitada. Puerto Rican Painting: Between Past and Present. Princeton: The Squibb Gallery, 1987.
- Rivera Nieves, Irma y Carlos Gil, editores. Polifonía salvaje: ensayos de cultura y política en la postmodernidad. San Juan: Editorial Postdata, 1995.
- Sturges, Hollister, conservador de arte. New Art from Puerto Rico. Springfield: Museum of Fine Arts, 1990.
- Traba, Marta. Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño. Río Piedras: Ediciones Librería Internacional, 1971.
- Williams, Raymond. The Country and the City. New York: Oxford University Press, 1973.

*Ensayo en revista cibernética, El cuarto del Quenepón, <http://cuarto.quenepon.org>, 1999*



Fin de juego, 2000, óleo y acrílico sobre hilo, 36" x 52". Col. de la artista.

## Fin de Juego o la transformación de la imagen como denuncia<sup>1</sup> por Pedro A. Reina Pérez, PhD

Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

*... "La plenitud es como un mar de fondo que te lleva irresistiblemente hacia la experiencia y la escritura. Déjate llevar y desbordar, deja aumentar la fiebre, acepta todos los desahogos, todas las intensificaciones. El exceso crea siempre alguna cosa: el gran arte nació del terror, de la soledad, de la inhibición, de la inestabilidad, y siempre los compensa. "...*

Anaïs Nin

### I. Primera palabra

Como dice el Génesis, "en el principio era el Verbo", afirmación por demás sugestiva que nos delata las coordenadas de este entramado que llamamos cultura, si por ella entendemos todo lo que nos remite al orden de lo simbólico, aquello que intentamos fijar de múltiples maneras. Después de todo, qué puede ser más poderoso que pensar que Dios crea al mundo por medio de la palabra, y lo hace precisamente porque habla; y porque lo hace no puede dejar de decir.<sup>2</sup> Qué nos queda entonces a los sujetos de esta llamada creación sino armar y armarnos por medio de la palabra, herramienta imperfecta que da cuenta de nuestras carencias y nuestros anhelos, y que produce ese desbordamiento al que alude Anaïs Nin en la cita de epígrafe.

En Puerto Rico ha primado una visión de la cultura y de lo cultural que privilegia ciertas prácticas relacionadas al nacimiento de la tradición, en particular lo folclórico. El consabido tainismo del Instituto de Cultura —como acertadamente le ha llamado Ana Lydia Vega— discurso que el estado ha reiterado por más tiempo del que nos queremos acordar, nos remite, bajo la lógica de la repetición, a las claves de un mito fundacional que opera intermitentemente. Es decir, el comienzo, lo tradicional y lo "auténtico" resurgen con insistencia frente a aquello que no cabe en estas categorías, para delatar algo que todavía resiste ser fijado.

De aquí que se haya construido un canon de la cultura que, desde los rincones oficiales, busque todavía su figuración en los múltiples discursos que se construyen actualmente en las ciencias humanas en Puerto Rico. Sea la plástica, la literatura o la historiografía se espera que todas produzcan desde un mismo imaginario: el de isla tropical de

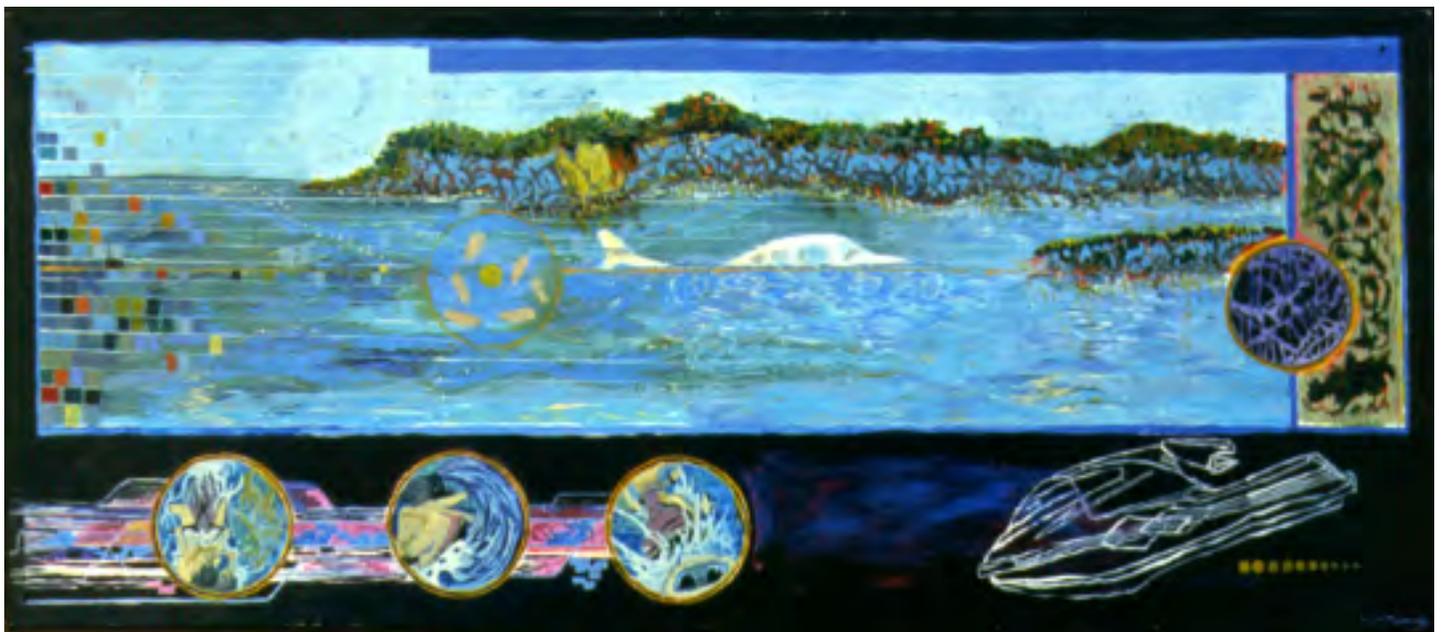
grandes bondades naturales, de espíritu puertorriqueño, formada en la gesta de nobles próceres forjadores de la tradición. Lo que se aparte de estas coordenadas es cuestionado y minusvalorado, con sospecha. Sin embargo, está óptica deslegítima una visión más profunda de lo que, desde los espacios de creación, se produce en esta comunidad imaginada que llamamos Puerto Rico.

Esta exhibición que tenemos ante nosotros titulada FIN DE JUEGO de la artista María de Máter O'Neill nos ofrece una propuesta plástica que conjuga elementos fecundos para el diálogo y la reflexión. Me siento provocado a responder a sus múltiples invitaciones a ponderar las ideas ofrecidas en los lienzos, tanto en calidad de historiador como de sujeto de este lugar y este tiempo. Quisiera proponer tres elaboraciones en torno a ella que me resultan ricas para formular algunas ideas que nos permitan encaminarnos por ese camino de elusivo de proponer sentidos a los símbolos que se nos ofrecen. La primera tiene que ver con la construcción de los discursos oficiales de la cultura difundidos desde las instituciones del estado. La segunda, se refiere a la constitución de una subjetividad en los cuadros que alude a nuevos elementos constitutivos en términos de género, cuerpo y espacio. La tercera, se centra en la apropiación del lenguaje del comic con su dimensión del mito heroico, es decir de legitimación de la violencia.

## II. Tres elaboraciones

El canon de la plástica puertorriqueña está permeado por la metáfora isleña, de bondades y atributos tropicales, que han sido a la vez aliento y causa de alegrías y desvelos. Además, se trata de una perspectiva insistentemente masculina. Desde la mirada inquisitiva de Fray Íñigo Abad, pasando por el ojo científico de Zeno Gandía, novelando desde una naturaleza decadente y corrosiva, hasta Pedreira que parece encontrar en los calores del trópico la vorágine que explique el destino puertorriqueño, ha primado un imaginario que se niega a soñar más allá de los litorales costeros. Igual sucede en una tradición iconográfica que tiene su norte en Campeche, Oller y Frade, padres fundadores que habrán de inseminar a su vez buena parte de las producciones de este siglo que apenas concluye. De ahí que el verde, las montañas, y el azul del contemplado mar al que cantó Pedro Salinas, surjan y resurjan con una fuerza avasalladora.

No es casualidad entonces que esta visión, en sus múltiples formas discursivas, haya encontrado solvencia en una economía cultural cuyo capital reside en reforzar la elementos benévolos de un nacionalismo cultural, o debo decir, de un puertorriqueñismo estadolibrista, que ha sido por décadas rentable, pero que acusa ya signos



Escaneando una señal, 2000, óleo y acrílico sobre hilo, 33 1/2" x 78 1/2". Col. Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.

inequívocos de desgaste. Desde la División de Educación de la Comunidad, pasando por el Departamento de Educación (hasta hace poco de *Instrucción Pública*) y terminando con el Instituto de Cultura Puertorriqueña, estos discursos de lo puertorriqueño han sido hegemónicos.

En la exhibición que tenemos ante nuestra consideración, observamos unas alusiones intencionales a estas obras canónicas que, en una primera lectura parecerían despreciativas. Valga mencionar a manera de ejemplo al jíbaro de Frade recibiendo un disparo en la entrepierna. Sin embargo, podrían ser vistas justamente como un momento de fuga donde se rompe con una iconografía heredada, y se intenta la constitución de una iconografía propia. Una, que nos descansa sobre el idilio tropical. Se trata un momento fundacional, donde se articula un deseo propio. Y como bien sabemos, este acto de ruptura y destitución, es un momento de mucha violencia.

Esta nueva posición está representada en la figura de una mujer, vale decir, una subjetividad distinta a la tradicional, que estaba enmarcada en un mundo patriarcal. No termina aquí la diferenciación. Nuestra protagonista, lejos de asumir el rol doméstico y sumiso, se convierte en una super heroína de identidad homosexual. Una heroína que ama y desea, sin que ello rivalice con su gesta épica.

El espacio que se ordena en los cuadros alude de muchas formas a la ciudad y al cuerpo. La ciudad que observamos en las obras del canon es un mundo verde y apacible. Puerto Rico es el campo, la vida bucólica su mejor expresión. Sin embargo, la pintora apunta en otra dirección, y nos propone observar otra cosa.

Nótese por ejemplo la ausencia del significante "ciudad" en nuestra habla cotidiana. No hablamos de nuestra vida "en la ciudad", hablamos de nuestro discurrir por el "área metropolitana", término que alude a la geografía o la demarcación del espacio. La ciudad la experimentamos con el cuerpo, la caminamos, participamos de su economía con el cuerpo, develamos nuestra subjetividad. El área metropolitana, sin embargo, lejos de vivirse con el cuerpo, se experimenta con el carro. La recorreremos desde la autopista, la padecemos en el tapón, lugar donde prevalece nuestro anonimato. Ambas cosas suponen experiencias distintas.

El escenario de los cuadros es una ciudad metafórica del área metropolitana, aludiendo a los pasajes de la misma. Notamos su arquitectura, reconocemos sus formas, participamos de sus ritos. Somos personajes anónimos de una área metropolitana/ciudad que nos invita y nos rechaza a la vez, que forma parte esencial de nosotros, pero a la vez niega nuestra subjetividad (es el carro el que la organiza), es decir, de un espacio constituido a partir de nosotros, a otro constituido a pesar de nosotros, que en su silencio nos recuerda el dolor y la falta, en fin, la nada.

Llama nuestra atención la apropiación del lenguaje pictórico del cómic como vehículo para las obras. No es la primera vez que esto sucede en la pintura. Ahí están las obras de Roy Lichtenstein y Andy Warhol, representantes ambos del *pop art* norteamericano, que resignificó objetos propios del *marketing* y la cultura de masas. Sin embargo, las obras boricuas que nos ocupan, sugieren otras cosas.

El cómic como género ha sido una expresión visual/gráfica de tramas épicas, protagonizadas por super héroes/heroínas. Estos protagonistas se constituyen como tales por los particulares atributos que los distinguen: poderes especiales, armamentos, instrumentos de lucha. El héroe se constituye frente al villano, frente a un otro sobre el que opera la diferencia, la duda, la sospecha. Este *Otro* debe ser combatido y contenido y, si posible, destruido, aunque pocas veces ocurra. Además, esta lucha es de tipo épico, es una cruzada en la que se juega algo de gran importancia. Después de todo, recordemos que sin este antagonista nuestro super héroes/heroínas quedarían a la deriva. Su fortaleza aminorada, su lugar cuestionado.

### III. De salida

Esta visión que nos brinda la artista María de Máter O'Neill marca un intento por producir una iconografía singular que, si bien alude de forma explícita a la ruptura violenta con un canon, hace de esta ruptura un momento fundacional. Para que haya una ruptura, es necesario reconocer la naturaleza constitutiva de ese canon del que se parte y con el que se antagoniza. Ese canon da las claves para el momento de fuga. Es a partir de él que obra lo nuevo y lo propio. En otras palabras sujeto, deseo y falta rondan como claves psicoanalíticas para leer este intento certero por abrir un espacio propio, como antesala a forjarse un destino que quizás nunca será perfecto, pero que al menos tampoco será impuesto.

<sup>1</sup> Ponencia leída en el Coloquio *Violencias a la cultura, violencias en la cultura*, Taller del Discurso Analítico, Facultad de Ciencias Sociales, UPR Río Piedras, 19 de mayo de 2000.

<sup>2</sup> Elina Wechsler & Daniel Schoffer, *La metáfora milenaria: una lectura psicoanalítica de la Biblia* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1998) pp. 24.

# Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward

By Luisita López Torregrosa



Rosa Irigoyen, Ana Rosa Rivera, María de Mater O'Neill, Teo Freytes, Charles Juhasz e Yrsa Dávila. Foto de Laura Madruger para NY Times.

SAN JUAN, P.R. -- No one calls it a revolution, but in the last decade, especially in the last few years, young Puerto Rican artists — men and women in their 40's, 30's and younger — have been pulling away from the island's insularity and traditional art forms and reaching out. They've mounted experimental installations and other provocative works in galleries and alternative spaces in parks and streets. The boundaries, they say, are being torn down.

It's "a very special hour," says the San Juan artist Charles Juhasz-Alvarado, a 35-year-old Yale graduate whose large structures are receiving attention in Madrid, Barcelona and New York.

Michelle Marxuach, a San Juan art promoter, concurs. "A lot of things are beginning to happen," she says. "There are more spaces. You can see more. There are no more closed channels."

If anyone should know, it is Ms. Marxuach. She is one of a handful of major engines driving Puerto Rican art, marketing it overseas and finding young talent. After 10 years of struggle, she says, she is enjoying some recent successes, notably an international project she organized, called Puerto Rico '00, which turned San Juan's parks, bridges and galleries into a stage for performance and conceptual art last October.

What's happening here — at a time when, not coincidentally, Caribbean art has come into vogue — has not gone unnoticed in New York. "There is a renewed energy, new possibilities," says Deborah Cullen, 35, a curator at El Museo del Barrio in Manhattan, who was visiting here. "This generation is more optimistic about showing their work outside. They have a lot of contact with Europe and the United States, and there's more effort now in Puerto Rico to bring in artists from outside." Ms. Cullen, who is married to the 33-year-old artist Arnaldo Morales, has organized a show of installations by six San Juan artists (her husband is not among them), which opened at the museum last month.

Looking back at Puerto Rican art of the last 30 years, Ms. Cullen mentions the postmodern pioneers Antonio Martorell and Pepón

Osorio, but goes on to say: "Today's younger group is very conversant with postmodern artists all over the world. They deal with Caribbean topics with more complex themes, breaking boundaries, exploring sexual identity and liberation from geopolitical borders."

To the tall, genteel Haitian-born Maud Duquella, who with Ms. Marxuach is one of the stronger voices in the arts in Puerto Rico, the roots of the flowering art scene here are, in part, economic. "People travel more, and with the prosperous economy more people are buying art," she says, "so that some artists — not all, but some — are able to live off their work."

As the co-owner of Galería Botello, the premier gallery in Puerto Rico, and the manager of scores of artists from the long-established to the new, Ms. Duquella has considerable influence and can at times turn an unknown into a demi-celebrity. That is what happened to Arnaldo Roche, María de Mater O'Neill and Mr. Morales. "They're the best of their generations," Ms. Duquella said.

As she was speaking one morning in the sitting room at Galería Botello, Mr. Roche came in. He's a kinetic 45-year-old with an 18-year-old's face and a genial manner far different from the darkness of his paintings — autobiographical works laced with self-doubt, questions of sexual identity and an unsparing dissection of his family. "We are in the best era of the arts here," he says, bounding into a leather chair. "More styles. More artists of quality. We're being recognized."

Pointing at a large canvas in his latest exhibit at the gallery, he describes his technique: he lays a blackened canvas on a human body or object, scratches the surface and makes an imprint of the figure underneath. "I want to touch first, to feel the object, the body," he says. He speaks with big gestures, his hands reaching out and grabbing the coffee table in front of him for emphasis. His paintings have been exhibited in the Americas and in Europe, and his success is such that he can afford to hire assistants in his workshop. A manic worker, he says he rarely socializes but keeps up with all his friends in the art world. He mentions Mr. Juhasz ("brilliant") and Ms. O'Neill ("in transition") but keeps the focus on himself, on his work.

As in every art world, there are circles within circles here, large and small planets orbiting one another, and in no time one finds the rivalries and connections. In such a tiny sphere, Ms. O'Neill says, there are "not six degrees, but zero degrees, of separation."

Everyone knows everyone. Mr. Juhasz is married to the artist Ana Rosa Rivera Marrero, both of whom have exhibits at the Museo del Barrio. The Cuban-born Rosa Irigoyen, a close friend of Ms. O'Neill's, is Ms. Duquella's latest discovery. The artist Teo Freytes and his wife, Yrsa Dávila, live in a crowded loft above Mr. Juhasz's, in Old San Juan. Most days, they can be found drinking El Presidente beer, in clouds of smoke, around the Freytes-Dávila dining table or in Mr. Juhasz's loft, where his work and that of others takes up much of the space.

It isn't that much different from the days in the late 1980's, when Mr. Freytes, a digital artist, and Ms. Dávila, a promoter and manager, ran one of the first alternative spaces in San Juan, where anyone could perform, recite, paint, play music. It was a crazy place with no rules, no restrictions, no fees. It lasted five years. Good work came out of it and much that was bad, but many installation artists and experimental painters found solace there (and held parties there), and though 10 years have passed since they closed their gallery, Mr. Freytes and Ms. Dávila still figure in Puerto Rico's art scene.

But no one is at the center of anything, Ms. O'Neill says sharply, as is her way, walking in old sandals in her 1910 house, her cats curling around her legs, her hair falling on her face. It is a weekday afternoon and she has been touching up a window sill on the porch. Her latest painting hangs barely dry on a wall in her workshop (in another house it would be the dining room), a strand of cat hair still stuck to the canvas. She has been working with thick, heavy, luminescent oils, which she imports from Europe, and the subject of this painting — rooms of her house, cats and all — is almost irrelevant to what she has been trying to do, she says, and that is to create new textures and colors and light.

The painting, which she finished in December, had already been sold to a collector who had never seen it. Few artists can sell a painting sight unseen, but she can, such is the place she occupies in this small world — at the center, sometimes quietly, sometimes not so quietly, and she has been there for about 10 years, since she was 30.

The list of her achievements is long. A graduate of Cooper Union in New York, winner of the grand prize at the international biennial in Ecuador, the only Puerto Rican included in a traveling exposition of Latin American women artists, she has shown her work in Majorca, Barcelona, Buenos Aires and several cities in the United States, where she has been an artist in residence at Rutgers University. Her paintings, which range from surreal self-portraits to explorations of Puerto Rican identity, hang in museums and galleries in San Juan and abroad, and now she has been invited to speak in Italy in May. Traveling is not something she does happily, and after having lived in New York City for 10 years she rarely goes back.

Mari Mater, as everyone calls her, is no shrinking violet, and last year she caused something of a sensation with "Fin de Juego" ("End of the Game"), a set of lithographs and oils in comic-strip style that depict San Juan as a metropolis in chaos, futuristic, sterile. "It seemed to me," she says, "that painters in Puerto Rico were still working with an old social vision of an agrarian Puerto Rico, a vision that was no longer pertinent in our times." She made her protagonist a woman — not any woman, but a lesbian — and the works sold out.

That was quite a diva's re-entry after several years' absence from the scene, years when she stopped painting, partly out of mourning. "Before I was 30 I was very innocent," she says. "After 30, I wasn't so innocent. People started to die. I lost friends in New York to AIDS. My mother died. I think that now I'm recuperating, and I feel more comfortable, and now I paint whatever I want."

While not painting, she wasn't idle. She founded a cyber-arts magazine, Cuarto de Quenepón, a quarterly journal that uses the Internet to disseminate information about Puerto Rico's art scene and publishes the work of local and international filmmakers, performers, artists and writers. With Quenepón, which she designs and edits in the back room of her house, she has, she says, distanced herself from her own stardom and the commercial art world. But in fact it seems that Quenepón has helped establish her further, as something of a nucleus, a voice in the arts beyond painting.

"Mari Mater is not only a tremendous artist," says Dr. Carmen Ruiz Fischler, the director of the new \$55 million Museo de Arte de Puerto Rico, "but she is helping others through Quenepón. She's perhaps the one who has most helped young artists think globally."

She is not so kind to herself. "I am a question mark in the art world," Ms. O'Neill says. "I am always a promise I've not fulfilled with myself. I am the controversial, the problematic."

Biting her nails, chewing her lip, she talks about numerous preoccupations, and few are as compelling to her as the question of Puerto Rican identity, a question that nearly every artist here confronts. "I am very ambitious," she says, "but I believe I have to contribute to the community of Puerto Rico. I have to paint here, and I have to work here. People who want to understand my work have to know Puerto Rico, have to know of its historic moments, have to understand my reality."

It is a reality that the young artists of Puerto Rico are struggling with and transcending with work that is no longer just homegrown but Caribbean, Latin American, worldly.

*Luisita López Torregrosa, an assistant national editor of The New York Times, is writing a memoir about Puerto Rico. 11 de marzo de 2001, Arts and Lesiure, New York Times, edición dominical, página 33.*

## Explosions of Color: Responses to AIDS and Homophobia in Puerto Rican Visual Arts

By Ivette Romero-Cesareo

A recent New York Times article titled “**Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward**”<sup>1</sup> focuses on artists in their 40’s, 30’s, and younger, who represent a definite shift in local artistic traditions. Says the author, Luisita López Torregrosa: “*No one calls it a revolution, but in the last decade, especially in the last few years, young Puerto Rican artists have been pulling away from the island’s insularity and traditional art forms and reaching out. They’ve mounted experimental installations and other provocative works in galleries and alternative spaces in parks and streets. The boundaries they say, are being torn down.*” In the same article, Deborah Cullen, a curator of El Museo del Barrio mentions “postmodern pioneers” like Pepón Osorio and Antonio Martorell, but goes on to say that “*Today’s younger group is very conversant with postmodern artists all over the world. They deal with Caribbean topics, with more complex themes, breaking boundaries, exploring sexual identity and liberation from geopolitical borders.*” Haitian-born Maud Duquella, agent for a large number of the leading Puerto Rican artists, explains the shift in economic terms, stating that with a more prosperous economy, artists travel more and more people are buying art. \* Although this is a very logical explanation in the material sense, we cannot ignore that there are also **psychic** shifts in the population that have shaped paths and opened artistic horizons. It is no coincidence that the artists, art promoters, curators, and gallery owners cited in this article point out the last ten to twenty years as reflecting greater transformations and breaking of boundaries in every sense. In my view, every traumatic historical event brings about great transformations in the realm of representation, and what could be more traumatic at the turn of our century than the advent of the AIDS pandemic.\*

The 1980’s and 90’s have seen a proliferation of events and cultural production addressing the realities and myths brought about by the appearance of AIDS as well as the new brand of homophobia inspired by the trope of “disease” on the global stage. In the United States alone, the AIDS Quilt, A Day without Art, and the AIDS ribbon attempted to bring attention to the devastation caused by AIDS. In the Caribbean, such production has been island-specific, depending on the local conditions or political environment of individual countries. To mention a few, Cuba, for example, has been producing a large number of plays \* dealing with AIDS and the government’s particular solutions to the problem; in Jamaica, discussions about AIDS and homophobia sprung from the circulation of notorious dance hall hits by singers like Bujá Banton and Bounti Killa;<sup>2</sup> writers like Patricia Powell in A Small Gathering of Bones and Jamaica Kincaid in My Brother have found different voices to attest to the emotional devastation produced by AIDS and homophobia in Jamaica and Antigua respectively; and Puerto Rico has seen a small but steady production in the visual arts, mainly photography, painting, and multimedia installations, attempting to map the progressive loss of loved ones in the pandemic.



Bayú caribeño, 2000, tríptico (dibujo sobre papel Arches), 18" x 74", Col. de la artista.

With the advent of AIDS, in the case of Puerto Rico, it is not surprising that a younger generation of artists is exploring sexual identity and liberation from various geopolitical borders. Because of its relationship to the United States, Puerto Rico is usually compared to that country in statistical studies. Having been rated third in AIDS cases (59 cases per 100,000 people in 1997) when compared to the United States, and sixth in total cases reported (after New York, California, Florida, Texas, and New Jersey) Puerto Rico commands attention. The catastrophic dimensions and pervasiveness of the AIDS epidemic, further demonized by images of illicit sex and drug use, have made people look at sexuality and social relationships through a different lens.

In 1980's and early 90's Puerto Rican artists like Pepón Osorio with his "funeral home" installments; Víctor Vázquez with his photographic study *El Reino de la Espera* (or *The Realm of Awaiting*), which documented the gradual agony and decay of his dying friend, and the late Carlos Collazo, who's work reflected his own battle with AIDS, paved the way for others. More recently, Maria de Mater O'Neill (b. 1960) \* and Marta Pérez García (b. 1965) represent the two youngest generations of Puerto Rican artists.

Marta Pérez is best known as an engraver. She has shown her work mainly in Puerto Rico where it is presently included in various museum and gallery collections. As a believer in the artist's social responsibility, Pérez states that her artwork has not changed much technically, but rather in content, having become more and more politically engaged reflections of what goes on in her community. The two works that best characterize her social commentary, especially regarding the perception of AIDS in Puerto Rico, are "*Usted qué sabe, Sr. Cardenal*" (*What do you know, Mr. Cardinal*) and "*A los desaparecidos*" (*To the disappeared*). \* The first comes as a response to the Catholic Church's homophobic commentaries, through its spokesperson Cardinal Aponte, who publically declared IADS and HIV to be a well-deserved divine punishment for those performing corrupt acts. The second resonates with the echoes of other traumatic historical events, such as Argentina's dirty war, where thousands of people were imprisoned, tortured, killed, or simply "disappeared." \* Here, images of death, blood cells, veins, suture needles, and bodies floating by on what might be infected blood, mingle with numerous sacred hearts and crosses, once again reminders of the Church's condemnation of the afflicted. The United States as a star-spangled monster looks on after having taken a bite out of an anonymous corpse. \*

María de Mater O'Neill has achieved much recognition at home and abroad and has shown her work in Puerto Rico, the United States, Spain, Italy, Argentina, and Ecuador, where she won the grand prize at the International Biennial. Her paintings and lithographs hang in museums and galleries in San Juan and overseas. Her incursions into other areas, such as work in experimental video, computer graphics, and her award-winning cyber-arts journal, *El Cuarto del Quenepón*, have left a mark on the development of her pictorial production throughout the past 17 years. Her work has always been characterized by the exploration of self within the context of a social and political definition. Beginning with her series of self-portraits, her maps of Puerto Rico and her large-scale "*paisajes en fuego*" ("*landscapes of fire*", which questioned political status and national character) and arriving at her recent work featuring a technically advanced lesbian comic-book superhero, O'Neill's work presents a multifaceted exploration of identity. Her series of self-portraits was shown in a dual exhibition with Carlos Collazos—this exhibition was rendered all the more poignant by Collazos' self-representation as he slowly died of AIDS. In the works produced at that time, one can find several examples of intertextuality as O'Neill's work included references to that of Collazos' and vice versa. After his death, and stricken by numerous losses of friends and family members, O'Neill was very prominent in her participation in breaking the silence surrounding AIDS/HIV, lending her artistic skills to various projects and speaking out in recorded testimonies, documentaries, and multimedia events.

In her latest series, called "*Fin de Juego*" (or *End of Game*), O'Neill plays with images taken from mythology, science fiction, video games, comic books, and technology to frame a superhero that transforms her world. This exceptionally muscular woman, devoid of any identifiable superhero attire, vaults over, digs out, or blows up Puerto Rico's monuments, particularly those representing the patriarchal structure par excellence: the chimneys of the old sugar refineries, the military forts of San Cristobal or El Morro, the Ponce Museum of Art, or the new 55-million dollar Museum of Art of Puerto Rico. As in her past work, she comments on the work of the icons of the Puerto Rican artistic tradition by inserting modified but highly recognizable and well-known works by artists like José Campeche, Francisco Oller, Ramón Frade, and Rafael Tufino. In the recent collection however, rather than presenting a tribute to the past, the female superhero deconstructs a social imaginary that harks back to a male-centered, agricultural, bucolic past. She effectively destroys the straw hats and emblems of Puerto Rican tourism campaigns and the world of palm trees, beaches, and the colonial architecture of old San Juan gives way to an urban tangle of streets or a skyline of hotels. In one painting, "*Ella, la más artista de todos*", the superhero kills a character from Frade's work, the "jíbaro," the typical poor white male peasant featured nostalgically in literature and visual arts as a symbol of Puerto Ricanness. O'Neill's creation of a lesbian superhero, as an alternative to this symbol, came at a moment when she realized that women were still unresolved in public discourse regarding homosexuality and that homosexual identity had been acknowledged in the male-dominated spheres, while lesbians remained, for the most part, invisible. The only visibility availed to lesbians arrived in

the form of scandal—for example, when sociologist Margarita Ostolaza Bey was running for senator, she was verbally attacked by protesters for her alleged lesbianism. After having defended herself against the accusations and refusing to be judged by sexual preference, many from the gay community rejected her for having “closeted” her lesbianism and for not assuming a stronger political stance. Needless to say, the homophobic voices were strong, but the candidate’s denial managed to appease the voters—modesty, translated as invisibility and silence, was essential for her success. It is in this context that the lesbian super-hero was created. The opening of *“Fin de juego”* was received in Puerto Rico with much of the same silence regarding the comic book protagonists’ sexuality and in some cases, there was even an attempt to tame the more shocking images by taking them out of context or shifting the viewpoint. As O’Neill did when her friend, Carlos Collazos, was dying of AIDS, her response to homophobia has been to continue breaking the silence by offering a constant commentary, not only through her visual work, but through all vehicles available to her.

María de Mater O’Neill and Marta Pérez comment on insularity in different ways. Both belong to a generation steeped in momentous changes in the world of media and communications and the rush towards globalization. However, in their responses to AIDS and homophobia, both artists depict problems and traumas that, while transcending national boundaries, take on very different hues when seen within their distinct regional contexts. As López Torregrosa implies in her opening lines, the “revolution” consists of looking outwards to look inwards, and vice versa. \*

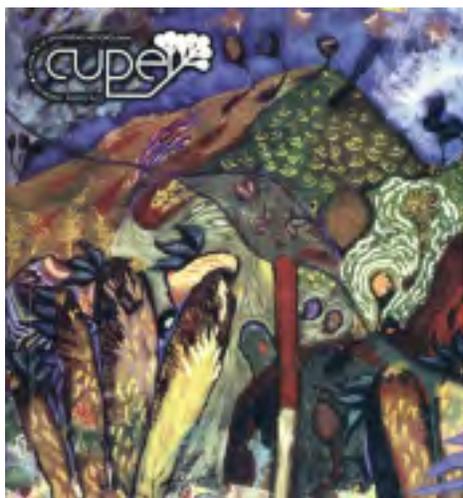
<sup>1</sup> Luisita López Torregrosa, “Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward, New York Times, March 11, 2001.

<sup>2</sup> See Lawson Williams’ “Homophobia and Gay Rights Activism in Jamaica” and Thomas Graves’ “Towards a Nobility of the Imagination: Jamaica’s Shame” in *Small Axe* 7, March 2000.

*Ivette Romero-Cesareo, Department of Modern Languages, Marist College. This work-in-progress was presented at the conference (RE)THINKING CARIBBEAN CULTURE held at the University of Barbados, Cave Hill Campus, Barbados, June 5-7, 2001.*

\* *Note: Asterisks indicate extemporaneous commentary.*

## ¿Ver con sus propios ojos una ciudad deseada? por Mara Negrón



La nueva obra de O'Neill aún está, para acuñar un término literario, escribiéndose. En estos momentos está desarrollando un boceto para litografía titulado *Aún ficción* para el portafolio gráfico de la ciudad de San Juan del año 2000. Esta nueva litografía incorpora los espacios ciudadanos (una representación aérea e insular de la ciudad amurallada, los edificios de Miramar y el complejo mapa de las calles arteriales de Santurce) al entorno urbano. Nuevamente aparece Julia, la superheroína, lanzándose entre condominios como figura protagónica. El boceto hace una cita a la obra de Rafael Ferrer titulada *Ficción* de su serie de mapas de Puerto Rico *Istoria de la Isla* (1974), en la que vemos un mapa aéreo de la isla de Puerto Rico con la palabra "ficción" escrita en la parte inferior de la obra... ("*La propuesta pictórica de María de Mater O'Neill: El nuevo social imaginario en la pintura puertorriqueña*" por Chiara Merino Pérez Obra de 1998 – 2000)

Adoro habitar los lugares inestables del pensamiento. Más allá de toda dialéctica. No se trata ni de ser ni de estar; maravillosa diferencia que nuestra lengua hace y *nos* hace. Lugares difíciles de habitar porque son precisamente inestables y los humanos necesitamos piso. No son espacios sublimes pues no son colosales en un sentido kantiano. Esos lugares son pequeños e instantáneos, se encuentran a mi alrededor, viven en las cosas más banales, ocurren entre dos labios que se abren a medias para susurrar una palabra. Son lugares fuera de la conceptualidad. He vivido, vivo en el pliegue de dos párpados que estrujo con los puños de mi mano a ver si alguna vez veo eso que llaman "la realidad". Pero lo único que logro es alejarme más de ella como si una autobiografía que no es la mía fuera escrita por mí a pesar de mí. Parece que cuando de autobiografía se trata siempre estuviéramos entre «poesía y verdad», como sugiere el título de la autobiografía de Goethe, o entre mentira y/o ficción. En todo caso estamos condenados a la fabricación y a sólo soñar con estar fuera de ella. ¿La realidad? ¡Qué hermosa fantasía!

*¿Dónde me encontré con ella?*

*¿Qué me dio ella?*

Aparentemente, sólo una litografía para cubrir la desnudez de un libro de ficción: *Las ciudades que (no) existen!*. *Aún ficción* se posó en la solapa de un libro. Una imagen nunca es insignificante. Al colocarse sobre el pliegue de escritura la imagen adquiere más textualidad, pero a la misma vez le añade. *Aún ficción* pasó a formar parte del cuerpo de ese libro, lo alteró. Casi nunca se reflexiona sobre la extraña relación de lectura que se cose entre una imagen en una solapa de un libro y el secreto que éste resguarda. En ese gesto reside un secreto textual cuyas consecuencias permanecen veladas tanto a la artista como a la escritora. Ese libro ya no será nunca lo que era cuando todavía vivía solo, sin solapa, sin una imagen que lo acompañara. ¿Qué lectura podemos hacer de un libro a partir de su solapa, es decir, de su rostro?

¿Qué tiene en común *Aún ficción*, litografía para el portafolio colectivo **Ciudad infinita**, de María de Mater O’Neill con *Las ciudades que (no) existen*? Digamos para comenzar que ambas tenemos un cierto amor del arte de citar. Y citar es recordar. Es la memoria. Con frecuencia, ella ha convocado la historia de la pintura a comparecer; irreverentemente. Hay que destacar su irreverencia. No olvidarla. Hay que contar con ella cuando de mirar una obra de María de Mater O’Neill se trata. ¿La irreverencia? Afirmo con toda seriedad que es una posición ante el mundo que marca la singularidad de la que firma las obras de María de Mater O’Neill.

Entre María de Mater O’Neill y yo todo se habrá jugado en ficción: en un relato que se anuda entre ciudad, cuerpo y diversas maneras de recordar. Su ficción y la mía se encuentran en dos palabras: «*aún*» y «(no)», entre un adverbio y una negación entre paréntesis.

Diría que *Aún ficción* define una especie de la ficción firmada por la artista porque esa litografía nos dice uno de los secretos de la mirada de la pintora. Su realidad reside en el reverso, en su manera de poner el mundo al revés y copiarlo como si estuviera reflejado en un espejo. En ese reverso consiste su mirada. Yo definiría su manera de pintar el mundo, de habitarlo y darle existencia así: ficción *aún*. Leamos esa partícula del título de esa litografía. En ese adverbio –*aún*– se inscribe una compulsión de repetición. Como si la litografía nos dijera “una vez más estamos dentro de la ficción”. Es también un lamento, casi borincano, pues como si se quisiera salir de la ficción, y que la artista silenciosamente declarase su imposibilidad, como quien se dijese yo esperaba otra cosa pero sigue siendo ficción lo que pinto, estoy, *aún*, en la ficción. Como si ese *aún* también anunciara el término de algo: este trabajo sigue perteneciendo a la misma ficción, a la de la isla que se repite, pero que ya anunciara un término para por fin salir de ella y de la historia de la pintura puertorriqueña. O lo contrario. Quizá se quiere seguir estando en la ficción; la pictórica y la política, pero distinta. En claro, su obra plantearía el problema de la herencia. «La nueva obra de O’Neill aún está, para acuñar un término literario, escribiéndose» dice Chiara Merino Pérez. Si la obra de O’Neill “*aún está escribiéndose*”, si su estructura es literaria como se sugiere, es porque la artista ha querido y quiere contar a su manera la memoria del arte.

En *Aún ficción* se contempla un edificio moderno dentro de un cuadro-ventana. Al trazar ese edificio, su mirada da la vuelta a un pasado de la pintura puertorriqueña que todavía añora un viejo Puerto Rico que ha sido sepultado por el progreso. María de Mater O’Neill quiere dejar atrás ese pasado, pasar la página. No sin antes haberse despedido de él en su última exposición *Fin de juego*. Su ficción se encuentra en la manera de mirar a través



*Aún ficción*, 2000, litografía (parte del portafolio colectivo “La ciudad infinita), 12” x 19” (área de imagen).  
300 ejemplares.



Ficción, 1978, de Rafael Ferrer, crayón de ó sobre papel impreso, 20.5" x 55". Colección Museo del Barrio

de un espejo y en una relación de ruptura con la memoria de la pintura puertorriqueña. Ella cita la pintura puertorriqueña para conjurarla, para poder mirar hacia el porvenir del arte.

*Aún ficción* y *Las ciudades que (no) existen* también se encuentran en un lugar llamado ciudad. La litografía de María de Mater O'Neill cuenta una historia de ciudad ya enterrada, de experiencia perdida. ¿Qué es la ciudad? Tal era la pregunta que yo le hacía a *Aún ficción* de María de Mater O'Neill.

Dime, ¿cuál es tu ciudad soñada?

*Aún ficción* es una ventana al espacio urbano en la que se reúnen tres planos cuya relación con el tiempo está aún por determinarse. En la parte superior izquierda de la litografía aparece citado el cuadro de Ferrer. Para citar hay que seleccionar y cortar. Ella sólo cita un fragmento del cuadro de Ferrer. María de Mater O'Neill corta en la parte inferior del cuadro. Al hacerlo fragmenta la isla. En ese pedazo de isla, de cita de la isla, de isla ficcionada por el otro artista, ella guarda, rescata, la palabra «*ficción*». Pero, ella añade a la cita su tiempo adverbial, su confesión, su «*aún*». ¿Qué cuenta ese diálogo con Rafael Ferrer, con su obra titulada *Ficción*? María de Mater O'Neill parece decir que ese cuadro es una vez más una ficción de la isla. Como si Ferrer estuviera todavía pintando, aunque intente denunciarlo en su obra, una isla que no existe. La artista nos estaría invitando a ver la isla real, la ciudad real, nuestra urbanidad moderna. Esa urbanidad sería más real que la isla "*Ficción*". El «*aún*» escrito, añadido en el cuerpo de la cita del otro, es una vez más irreverente; pues se cita pero se altera la cita; se transgrede el arte mismo de citar que supone que se cite exactamente lo que dice el otro. Ese «*aún*» acusa. ¿Qué hace la artista para ya no estar más en la ficción? Pinta dibuja: en la parte inferior de la litografía se erige el edificio y en el extremo derecho una toma aérea del área metropolitana. Se trata de bocetos. Esos dos planos pretenden ser una representación más fiel a la realidad de nuestra urbanidad. La paradoja es que lo más intenso de esa litografía es la isla citada – desfigurada por el «*aún*». Los colores intensos de la ficción *aún* – que ya no es la de Ferrer – producen un desequilibrio, vértigo, en el cuerpo del que mira. El edificio, única presencia de la urbanidad, es sólo un trazo. De suerte que lo más intenso es la boca, el ojo, el sexo de la ficción. Y si digo sexo es porque no debemos olvidar que la obra de María de Mater O'Neill se sitúa, toma posición con cuerpo. Su representación de la sexualidad es tan transgresora e irreverente como ese adverbio *-aún-* de cuya multiplicidad interpretativa intento dar cuenta. Su pintura inquieta los consabidos modelos de la heterosexualidad que se nos han pintado en nuestra sociedad como "naturales". Y que siguen siendo las representaciones de la sexualidad "correcta", "moral", pura de toda perversión. Como ejemplo de esto, les invito a ver a Julia, su heroína, saltando por encima de los edificios como si saltara sobre convenciones. ¿Cuáles? Las de la pintura y las de la historia de la sexualidad.

¿Qué pasó en Puerto Rico con la ciudad? ¿Estamos hablando de lo mismo cuando nos servimos de la palabra "ciudad", "área metropolitana" o de "casco urbano" (expresión acuñada recientemente para hablar del rescate de los "cascos urbanos"). Cabría también preguntarse qué queremos rescatar, si hay algo que rescatar y cómo hacerlo. ¿Qué perdemos cuando perdemos la ciudad? Yo creo, cuestión de creencia, un poco de cuerpo, una experiencia

subjetiva que tiene lugar al caminar. Esta fue una discusión entre María de Mater O'Neill y yo. Realmente, fue un desencuentro el que marcó nuestro encuentro y que se tradujo en ese *Aún ficción* que se impuso sobre mi libro.

La pintura de María de Mater O'Neill ha pensado la relación entre cuerpo y ciudad. Esa es una de las razones por las cuales le pedí *Aún ficción* para adornar la solapa del libro de horas que es *Las ciudades que (no) existen*, que de otra manera también desea pensar esa relación. Mi tesis es que la ciudad no es sólo un espacio físico. Es una experiencia en el cuerpo, una experiencia primitiva y libidinal. Es un espacio donde nuestro cuerpo mora, está, pero que también me habita el cuerpo. Se trata de un estar que disloca la noción de pasividad y actividad como si yo estuviera en la ciudad pero que a la misma vez la ciudad fuera en mí. Yo creo que en Puerto Rico ya no hay ciudad. Ya no se sabe qué es una ciudad. Hay un área metropolitana. Nadie dice que va para la ciudad. En tanto y en cuanto la palabra de ciudad ha caído en desuso podemos decir que lo que designa ya no existe. Mi imaginario de la ciudad y mi tesis de no existencia de la ciudad en Puerto Rico se apoya en una serie de ficciones teóricas. Cuando digo que la ciudad es una experiencia libidinal estoy apelando al discurso psicoanalítico. Pero, advierto que hago con ese discurso lo mismo que María de Mater O'Neill hace con el cuadro de Ferrer; le añado algo, metaforizo y substituyo a mi manera. Sitúo mi noción de ciudad en el cuerpo de la memoria. Podría pensarse que de esa manera la acepción política de la ciudad desaparece. Sin embargo, muy al contrario, creo que es tratando de comprender lo que es la subjetividad, por lo tanto, la noción de experiencia, que otras maneras de pensar lo político pueden aparecer. Creo que desestabilizando una oposición entre cuerpo político, exterior, visible, y cuerpo del sujeto, interior, privado, e invisible se reinventan y se complican los esquemas políticos. Sin que ello implique una visibilidad ni una comprensión totales de la sociedad ni de lo político.

No perdamos la memoria de una larga tradición occidental en la que «la ciudad» ha sido inventada y pensada de muchas formas. Quiero así convocar diversas referencias; tomadas a la historia, a la teoría política, al psicoanálisis y a la literatura. Y no seré exhaustiva. Cuando afirmo que la palabra «ciudad» ha caído en desuso y que creo que su casi desaparición traduce una pérdida de nuestra memoria del cuerpo subjetivo estoy pensando en la lengua como lo que es; un sistema de representación. Nuestra lengua latina y nuestra tradición se remiten a dos nociones de «ciudad»: la «*pólis*» griega y la «*ciuitas*» romana. Esos términos «no tienen nada en común» dice Emile Benveniste en su libro *El vocabulario de las instituciones indoeuropeas*<sup>2</sup>. A pesar de que el mundo romano los ha asociado. «*Pólis*» designa el lugar, «el fuerte, la ciudadela», la acrópolis, y tomó el sentido, únicamente en griego, de «ciudad» y luego de «estado». En latín, la ciudad es la «*urbs*» que se define en oposición a «*rusticus*», es decir, al «campo». La palabra que correspondería a «*pólis*» en latín es «*ciuitas*», que indica literalmente el conjunto de los «*ciuis*», es decir, de los ciudadanos. Esas palabras significan distintas formas de concebir la relación entre lo político y la organización social. Para los griegos la gestión de lo político avanzó en función de la creación de un lugar donde su ejercicio lo hiciera aparecer<sup>3</sup>. Mientras que en el mundo romano se trata del avance de la noción de conjunto de ciudadanos en un imperio que alcanzó grandes dimensiones. Por lo tanto, la palabra «urbano» se define en oposición al campo; oposición clásica que la literatura va a reformular de maneras muy diversas hasta desembocar en una modernidad que hará de la ciudad y el *flâneur* sus metáforas más productivas. La «*polis*», la «*ciuitas*», seguirá teniendo un sentido de lugar de estructuración de lo político.

En la ciudad moderna sucederán por lo menos dos cosas. La ciudad arrastrará esa memoria del ejercicio político a la vez que se amurallará para así establecer límites, fronteras y organizar la exclusión de lo extranjero, lo monstruoso, lo no conceptuable<sup>4</sup>, y por otro en sus predios organizará espacios que la desorganizan. Estos serían sus bajos fondos, sus espacios prohibidos.

El título del libro *Las ciudades que (no) existen* no sólo sugiere una pluralidad de ciudades sino que desarticula la noción de existencia: «¿Existir, eso que se llama existir, de buena fe, les pregunto lectores, qué es?», se pregunta la que firma el prólogo. Ese texto se divierte estando dentro y fuera de eso que llamamos la literatura, de esa ciudadela con sus leyes, sus murallas, sus cánones. Todas las ciudades que (no) existen, ese no entre paréntesis, en este libro, poseen una memoria de la literatura. Quizá porque la literatura cual un museo guarda la memoria de la experiencia de la ciudad. Podría citar algunos de nuestros textos clásicos, nuestros textos fundantes, algunos nombres de ciudades míticas, Ilión, Itaca, Tebas, Babel. Es en ese lugar que nace la literatura, adonde la ciudad *se escribe*. La literatura en su sentido moderno no se da fuera de la ciudad, pero tampoco en un adentro de la ciudad absolutamente puro. Ese concepto de literatura moderna se sitúa a finales del siglo XVIII y supone la separación entre las ciencias positivistas y el espacio de la ficción. La literatura necesita la ciudad. En ella habitan tantos y tantos textos.

*Las ciudades...* está fuera y dentro de la literatura, porque todas y cada una de las ciudades citadas pertenecen a la mitología de nuestra literatura, pero han sido desplazadas y desfiguradas. También porque sin cesar la que escribe recuerda a su lector los límites de la ficción. En el fondo, en los bajos fondos de la ciudad; lo que intenta pensar su autora, como lo sugerí, es una estructura libidinal, una estructura inconsciente y erótica. En el fondo, en los bajos fondos, en el cuerpo de la ciudad, como un vientre, el recuerdo del primer cuerpo, del primer lugar donde estuvimos, del lugar de nuestra primera experiencia sin experiencia. Ese texto quisiera recorrer las murallas de la ciudad más primitiva, esa ciudad enterrada, es decir, recorrer metafóricamente algo así como Pompeya. Cito el ejemplo de la ciudad enterrada y desenterrada que más fascinó a Freud, como figura de la memoria. Esa reflexión está recogida en *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*<sup>5</sup>.

¿Cuál es tu ciudad soñada? pregunto a María de Mater O'Neill.

Cada vez que nosotros recorremos una ciudad, una memoria enterrada surge. Sobre todo cuando se trata de visitar la ciudad soñada. Y todas y todos tenemos una ciudad soñada, deseada y vivimos esperando un día poder ver esa ciudad. La pregunta sería si la ciudad soñada es la ciudad enterrada, y si podremos, puesto que enterrada, verla un día con nuestros propios ojos.

La metáfora de la ciudad soñada y/o enterrada tiene pues sus precedentes en la literatura psicoanalítica. Además del texto al que acabo de aludir, Freud escribe en 1932-36 *Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis*<sup>6</sup>. Cuenta en él que tuvo la oportunidad de visitar la ciudad de Atenas, su ciudad deseada, soñada a la de edad de 60 años. La perturbación a la que da lugar esa visita se explica de la siguiente manera: se produce un regreso de pasado, una variante del retorno, del sentimiento de inquietante extranjería. Esa ciudad es un lugar con el que Freud soñó durante su infancia, que deseó, pero en cuya realidad de cierta manera no creyó. El niño nunca creyó en la realidad

de Atenas. Por lo tanto, al ver ese lugar en su edad adulta no puede creerlo. Es, dice Freud, y la expresión figura en inglés en el texto, «*too good to be true*». Él no puede creer en la existencia de Atenas. En esa perturbación freudiana, la ciudad metaforiza al padre, un sentimiento de culpa con respecto al padre que nunca visitó esa ciudad letrada. Así, detrás del rostro de la ciudad de Freud, una figura de padre. Esa es su ficción.

La articulación memoria y ciudad también está recogida en *Por el camino de Swann*. Proust cuenta una experiencia parecida a la que recoge Freud. La ciudad soñada, la ciudad deseada, da cuerpo a una estructura del deseo que se acompaña de decepción. En claro, la ciudad deseada es mejor que la ciudad real, que la ciudad poseída. La ciudad y su cuerpo por supuesto tiene un sexo; en Proust esa metáfora tiene cuerpo de mujer:

Otras veces, así como Eva nació de una costilla de Adán, una mujer nacía, mientras yo estaba durmiendo, de una postura de mi cadera. Y siendo criatura hija del placer que yo estaba a punto de disfrutar, se me figuraba que era ella la que me lo ofrecía. Mi cuerpo sentía en el de ella su propio calor, iba a buscarlo, y yo me despertaba. [...] Si, como sucedía algunas veces, se me representaba con el semblante de una mujer que yo había conocido en *la vida real*, yo iba a entregarme con todo mi ser a este único fin: encontrarla; lo mismo que esas personas que salen de viaje para ver con sus propios ojos *una ciudad deseada, imaginándose que en una cosa real se puede saborear el encanto de lo soñado*.<sup>7</sup> (Subrayado por mí)

El personaje de *Por el camino de Swann* realiza una serie de experiencias en el cuerpo para poder reconstruir el tiempo. La memoria del texto de Proust es sensorial, como sabemos. Destaco en este fragmento dos cosas: primero, la asociación, la comparación entre mujer soñada, deseada, que sale del cuerpo, de la cadera del narrador, y que nos recuerda otros nacimientos míticos, y la ciudad. Enfatizo pues ese paso de mujer a ciudad. Segundo, también subrayo el orden en el que se produce esa sustitución metafórica. La mujer del sueño es *como* la ciudad deseada... La mujer real del sueño puede ser substituida por la ciudad deseada, es *como* una ciudad deseada. En cuyo caso, si la lectora sustituye como sustituye y suplementa el texto de Proust diría que toda ciudad tendría que ser soñada y/o deseada o que toda relación nuestra con eso que llamamos ciudad toca de una manera o de otra el deseo en esa forma: el de la ciudad soñada. En tanto que deseada, es una ciudad que nunca vemos con nuestros propios ojos. Freud, de cierta manera, tampoco vio nunca su ciudad soñada - «*too good to be true*».

Como también sabemos, en la cadena de substituciones del texto de Proust, la mujer que se substituye en la escritura es la madre o la madre es el substituto de todas las mujeres. Su texto no cesa de decir y de sollozar como si dijese - escribo para no perder a mi madre soñada - todavía, dice la escritura, estoy esperando que mi madre suba a mi habitación a darme un beso para poder dormir. Así *la ciudad soñada*, esa estructura del deseo, tiene algo que ver con la madre, con ese primer cuerpo. Lo que no quiere decir que en la ciudad no haya padre.

En este fragmento de *Por el camino de Swann* se superponen la realidad y el deseo. Se trata, en el sueño, de una *mujer real*, una mujer que se ha visto. Ello produce un deseo más intenso de búsqueda. Es porque el sueño contiene un fragmento de eso que se llama la realidad que el deseo se torna más intenso. ¿A qué especie, sin embargo,

pertenece una realidad, una mujer real, una ciudad real, que está dentro de un sueño? Y me atrevo a hacer la pregunta en sentido inverso ¿a qué especie pertenece una ciudad real, que existe, que yo transformo por medio de la escritura o de la pintura?

Si bien yo diría que esta estructura de deseo que describe la escritura del texto de Proust, se agota, es muy clásica, es una que toca, sin embargo, algo de lo que estoy intentando decir sobre la ciudad, sobre nuestra relación erótico libidinal con ese lugar. Todos tenemos una ciudad soñada, deseada, enterrada-desenterrada. Esa es una de las fuentes de la escritura de aquéllas o aquéllos que escriben o hacen arte, creo.

*Las ciudades que (no) existen*, el no entre paréntesis, por favor, se precipita a aclarar la autora cada vez que da el nombre por teléfono. El paréntesis es mudo, sólo se escribe. En el fondo, ese no entre paréntesis marca el lugar de donde parte la escritura, es su lugar. Y puedo jugar una vez más. O bien estas ciudades, las de ese libro no existen, o las ciudades existen en un paréntesis, en un paréntesis *como* una negación. O bien tercera posibilidad, de lo que se trata es de la experiencia misma de la existencia, de la experiencia en su sentido filosófico fenomenológico. La ciudad sería una experiencia en el cuerpo, una experiencia del cuerpo, y por eso el status de la existencia de tal cosa como la ciudad, de eso que nosotros llamamos la ciudad pertenecería al orden de la ficción, sí, a la ficción, o al *aún ficción*, como dice Mari Mater O'Neill, es decir, al sujeto y su capacidad autoafectiva para tener y gozar de ese entorno. Y sería una experiencia que implicaría el cuerpo y la diferencia sexual.

Las ciudades de mi libro existen, creo. Algunas de ellas son nombradas por sus nombres, por ejemplo, Tebas. Otras se sugieren. Yo insisto, tal es mi tesis, estas ciudades no existen si el existir supone un referente real. En cuanto a la concepción de la experiencia, se trata de poner a prueba la necesidad de la vivencia real. Digamos que la experiencia de la ciudad es tan real como real es la mujer real en el sueño del narrador de *Por el camino de Swann*. Todas mis ciudades son el producto de una desfiguración, ninguna es reconocible. Todos los personajes que se pasean por las calles de ese libro, muy pocos con nombre propio, transforman la ciudad en una vivencia que parte del cuerpo.

La ciudad no sería ni un afuera ni un adentro del cuerpo de aquélla o de aquél que la recorre. Mas, a su vez, la ciudad no dejaría de ser un cuerpo con sus laberintos, sus pasadizos secretos, sus invitaciones para ser descubierta. La experiencia de la ciudad implicaría una interacción de cuerpos. Por eso es indispensable a mi manera de ver el caminar por la ciudad, no hay experiencia de ciudad sin la caminata. Por eso también pienso que lo que cuenta ese libro, si es que en ese libro se cuenta algo en su sentido clásico, es una experiencia que nosotros en Puerto Rico casi ya no tenemos. Porque ya casi no tenemos ciudad. Hemos ido borrando la ciudad, y con ello hemos ido también perdiendo un cierto ciudadano en su sentido moderno, por lo tanto pérdida de un estar que también implica una actitud política.

¿Y me preguntaba cuál es tu ciudad soñada, María Mater? yo pienso-creo que ella se escribe y se pinta así: ficción «*aún*».

Notas:

<sup>1</sup> *Las ciudades que (no) existen*, (Serie Casa de Asterión 6), Instituto Internacional de Ciencias Humanas [IICHA], Postdata, San Juan, 2001.

<sup>2</sup> Cito a Emile Benveniste:

El griego *pólis* y el latín *ciuitas*, estrechamente asociados en la elaboración de la civilización occidental, ilustran muy bien el fenómeno de convergencia de las designaciones institucionales; nada de hecho más diferente inicialmente que el antiguo nombre indoeuropeo de «ciudadela» (cf. gr. *akró-polis*) y el derivado latín *ciuitas* «conjunto de ciudadanos». (p. 363)

En cuanto a «urbano»:

De tal manera que, al designar la «ciudad», *urbs* no es el correlativo del gr. *pólis*, sino de *ástu*, del que ha tomado los matices de sentido en sus derivados: *urbanus* «de la ciudad» (contrario a *rusticus* «del campo»), según el gr. *asteîos*. (p. 367)

*Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Vol. 1, Ch. 6 “Cités et communautés”, Les éditions de minuit, Paris, 1969. Traducción mía.

<sup>3</sup> Cuando hablo de “aparecer” estoy pensando en un ensayo de Hannah Arendt: ¿Qué es la libertad?:

<sup>4</sup> Sócrates además de ser el que nunca escribe es también el que nunca sale de la ciudad; con excepción de una sola vez. Se trata de esa sola vez en la que es atraído por una cierta droga de la escritura fuera de la ciudad. Cito de *La diseminación* de Jacques Derrida:

Operando por seducción, el *fármakon* hace salir de las vías y de las leyes generales, naturales o habituales. Aquí, hace salir a Sócrates de su lugar propio y de sus caminos rutinarios. Estos le retenían siempre en el interior de la ciudad. [...]

Fedro: ... pareces un extranjero al que se le guía, y no un indígena. ¡Lo cierto es que no dejas la ciudad, ni para viajar más allá de su frontera, ni, en resumidas cuentas, si no me equivoco, para salir fuera de las Murallas!

Sócrates: Sé indulgente conmigo, buen amigo: me gusta aprender, ¿sabes? Y siendo así, los árboles y el campo no consienten en enseñarme nada, pero sí los hombres de la ciudad. Tú sin embargo, pareces haber descubierto la droga que me obliga a salir... (“La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, trad. José María Arancibia, Editorial Fundamentos, Caracas, Madrid, 1975, p. 103).

<sup>5</sup> S. Freud. “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen” (1907 [1906]), *Obras completas*, Vol. IX, trad. José Luis Etchevarry, Amorrortu editores, Argentina, 1999.

<sup>6</sup> S. Freud. “Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis” (1932-36), *Obras Completas*, Vol. XXII, Amorrortu editores, Argentina, 1997.

<sup>7</sup> M. Proust. *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Plaza & Janés, S.A. Editores, Barcelona, Buenos Aires, Méjico, 1967, p. 5.

## 30 Voces: Mes de las Humanidades

### Reflexiones a punta de pincel

Por Myrna Rivas Nina

*Nota del Director:*

*Treinta voces, treinta visiones. Durante el mes de octubre en conmemoración del Mes de las Humanidades, El Nuevo Día abre sus páginas para presentar las soluciones que proponen estos treinta puertorriqueños a los retos sociales que enfrentamos. Estos han sido Don Ricardo Alegría, Idalia Pérez Garay, Jacobo Morales, Ana Irma Rivera Lassén, Eduardo Morales Coll, Fernando Picó, Luis López Nieves, Enrique Laguerre, Rosa Luisa Márquez, Magdalis García Ramis, Hamid Galib Capó, Carmen Vázquez Arce, Angel Quintero Rivera, José Ferrer Canales, Margarita Fernández Zavala, Juan Antonio Ramos, Héctor Huyke, Rosario Ferré, Jorge Rigau, María Dolores Villanúa Vega y Gilda Navarra, entre otros.*



Fotografía de Carla D. Martínez Fernández, El Nuevo Día.

#### **Para una mejor calidad de vida**

Crear y apoyar la reflexión humanística entre generaciones.

Mayor investigación sobre los trabajos en las artes, la cultura, las letras y los comunitarios.

Fomentar la participación colectiva con proyectos parecidos al de la antigua División de Educación a la Comunidad.

Integrar más a la sociedad en procesos humanísticos.

AUNQUE MARIA del Mater O'Neill preferiría que se hablara sólo de sus preocupaciones humanísticas, más que sobre su persona, es imposible pasar por alto su trayectoria. Mari Mater, como se le conoce, se ha destacado en la pintura como parte de la generación del 80, pero además, es reconocida en el diseño gráfico, como ensayista, videoartista y experta en la tecnología de Internet. Pinta todos los días, aun en estos momentos de crisis mundial.

"Cualquier excusa es buena para pintar, todo acto de arte es una celebración de vida, no ignoro lo que pasa a mi alrededor, pero mi tarea es pintar, seguir trabajando".

Sus exposiciones individuales y colectivas han recorrido salas locales e internacionales como el Museo de Arte Moderno Sofía Imber de Caracas; Museo de Arte Contemporáneo de Panamá; Museo del Barrio de Nueva York; y otros museos en Miami, Denver y España. Ha cosechado éxitos como el Gran Premio en la III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (Ecuador) o el cuarto lugar en la reciente Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Además, es profesora y consultora para diferentes instituciones, como el Instituto de Cultura Puertorriqueña o el Museo de Arte Contemporáneo.

Pero lo que hace todavía más interesante la figura de Mari Mater no son sus pinturas, sino sus preocupaciones, que han trascendido su situación individual como pintora y artista. A principios de los 90 comenzó a preguntarse qué estaba pasando en la isla a nivel artístico, cultural e incluso de la crítica y de los estudios humanísticos.

Ella percibía que estaban sucediendo cosas, pocas o muchas, buenas o malas a muchos niveles, pero su denominador común era que no estaban siendo documentadas y apenas se estaba reflexionando sobre ellas.

Sus preguntas la llevaron a tomar una acción muy innovadora que ha merecido un elogio unánime. Decidida, comenzó a explorar los recursos que le ofrecía el medio de la comunicación virtual para ir reuniendo y clasificando información muy diversa en un mismo lugar.

Así se dio a la tarea de iniciar sola una revista cultural a través de Internet, a la que llamó "El Cuarto del Quenepón" -trabajaba desde un cuarto pintado de color quenepa- que pudiera ser asequible a toda la gente, no sólo del mundo académico. "Para difundir la vitalidad y diversidad de la cultura puertorriqueña contemporánea". La revista se publicó por primera vez en 1995 y, desde entonces, busca incluirlo todo. No se limita al ámbito de Puerto Rico, sino que cuenta también con trabajos de otras partes del Caribe, en francés, inglés o alemán.

Entre altos y bajos, el proyecto comenzó a sobrepasar su capacidad individual y le faltaban recursos económicos y humanos. Pero hace un año se reabrió, esta vez con una Junta de Directores de siete miembros y el respaldo de varias empresas privadas.

Desde su creación, "El Quenepón" ha recibido múltiples reconocimientos y sigue siendo el único espacio cibernético en Puerto Rico que abarca información sobre el quehacer artístico y cultural, desde lo más tradicional hasta lo más experimental.

La preocupación de Mari Mater por comunicar va más allá de meramente informar, ya que se sitúa en un plano humanístico.

"Mi gran afán es de comunicación, de intercambio..., es que se establezca en Puerto Rico una comunidad o grupo fuerte que se mantenga intercambiando, hablando, pensando, reflexionando sobre el quehacer artístico y cultural, pero también social y en general, darle sentido y perspectiva a lo que está pasando ahora".

Esta pintora se considera una especie de enlace entre varias generaciones casi totalmente desvinculadas entre sí, como la de los años 50 y aquellos menores de 27 años. Entiende que la cadena de relevo normal se ha roto precisamente por la falta de espacios de reflexión.

Mari Mater tiene la esperanza de que el Instituto de Cultura Puertorriqueña vuelva a convertirse en un lugar de encuentro, de investigación y de análisis, más allá de los proyectos individuales.

"Se podrían retomar proyectos de décadas anteriores como fue en su momento la División de Educación de la Comunidad, que buscaba fomentar no sólo el quehacer cultural, sino un diálogo, un encuentro. No estoy diciendo que adoptemos soluciones del pasado, pero si esos espacios permitieron a aquellas generaciones tener un sentido, también podrían ayudar ahora a generaciones como la mía y otras que vienen después a entender lo que sucede en Puerto Rico, pero también a que podamos ser escuchados, que se nos permita participar".

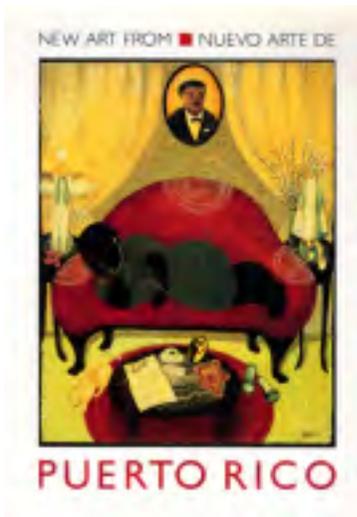
*30 Voces: Mes de las Humanidades: Reflexiones a punta de pincel, Especial El Nuevo Día (sección El País), martes, 23 de octubre de 2001, página 16.*



## “Puerto Rico Painting: Between Past and Present” por Mari Carmen Ramírez

“Por otro lado, el neo-expresionismo ha prevalecido en la más reciente generación de pintores, e.i. la obra de Arnaldo Roche, Mari Mater O’Neill y Carlos Collazo . (...) Estilísticamente, la obra de Mari Mater se relaciona con las corrientes neoexpresionistas que absorbió en Nueva York, pero en cuanto a color y tema sus arte sigue orientado hacia la experiencia puertorriqueña.”

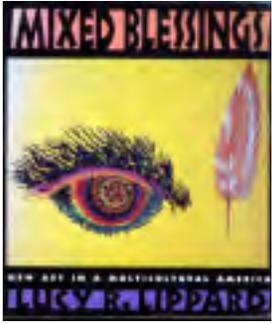
*Puerto Rico Painting: Between Past and Present, catálogo, Museum of Modern Art of Latin America, Organization of American States, Washington, DC, The Squibb Gallery, Princeton, New Jersey, and The University of Puerto Rico Museum, Río Piedras 1987 - 88 pgs. 44 y121.*



## “Continuity and change: The Quest of the Puerto Rican Artist” por Hollister Sturges

“Mari Mater O’Neill and Carlos Collazo investigate their own personas in a series of self-portraits. Collazo offers searching and introspective images that confront death, while O’Neill depends fully on her modern milieu to unleash a sequence of fantasy images that chronicle her ideas about sexuality, feminism, and the role of the contemporary artist. (...) Collazo and O’Neill, as well as Roche, reveal their struggle to realize an integrated personal identity in a society that imposes multiple and conflict roles.”

*New Art from Puerto Rico, catálogo, Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts 1990 pgs. 12- 14.*



## “Landing” por Lucy R. Lippard

“The most exciting work in Puerto Rico itself tends to be done by artists who have either remained deeply immersed in local culture (like Antonio Martorel’s fusion of printmaking and political performance and Nick Quijano’s neoprimitivist domestic interiors with their undertones of romances and intrigue), or those who have studied on the mainland and returned (like Mari Mater O’Neill’s figures crackling with a curious punk/Picasso/García Márquez energy and Carlos Collazo’s dreamlike paintings with their white-outlined, upside-down figures and darker shadows at the edges, suggestive of the voids left by the destruction of one culture and the suppression of another).”

*Mixed Blessings, Pantheon Books, New York, 1990, pág. 132.*



## “Veredicto del Jurado de Premiación” por Gerardo Mosquera, Frederico Morais, Mauricio Bueno, Carlos Rojas, Luis Fernando Valencia y Edward Sullivan

“Gran Premio de Cuenca a la obra *Donde moran los terribles*, de Mari Mater O’Neill (Puerto Rico), por su fuerza e independencencia en el manejo de sus elementos pictóricos, en los cuales se advierte su relación con una región específica, de un modo amplio y no literal.”

*III Bienal de Cuenca, Ecuador, 1991, pág. 19.*



Donde moran los terribles ,  
1991, óleo sobre hilo, 78” x  
76”, Col. Museo de Arte  
Moderno de Cuenca,  
Ecuador.

## “La recuperación de la herencia africana en Puerto Rico” por Marimar Benítez

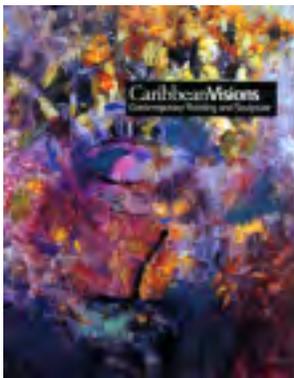


“O’Neill se ocupa de temas variados en su obra: el paisaje, el retrato y el autorretrato. Sus paisajes evocan la indiscutible belleza del trópico, pero no se trata nunca de representaciones fáciles de ese entorno paradisíaco. La pincelada cargada de pigmento, los colores saturados, las vistas panorámicas, de primera instancia cautivan al espectador. Al mirarlos con detenimiento vamos descubriendo pequeñas viñetas, incongruencias, cambios de escala que nos remiten a otra manera de mirar el paisaje, que revelan atisbos de la visión de la artista. A manera de detonantes, esos elementos configuran una clave para adentrar al espectador en la realidad conflictiva de nuestra sociedad colonial.

Los retratos y autorretratos de O’Neill exploran la identidad personal; muchos hacen alusión a la sexualidad. La identificación sexual es objeto de una búsqueda seria, pero no exenta de elementos jocosos. La exploración del escabroso tema del sexo nunca desemboca en desagradable escatología: un sentido de reverencia hacia esa fuerza natural, reverencia que tal vez forma parte de un inconsciente colectivo afrocaribeño, mantiene en jaque la caótica imaginación de la artista.”

*Otro País: escalas africanas, catálogo, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria y Fundación “la Caixa”, Palma de Mallorca, 1994-1995, pág. 27.*

## “Modern Art of the Spanish-Speaking Caribbean ” por Shifra Goldman



Like Myrna Báez, the two broad thematic concerns that intersect in the work of María de Mater O’Neill (born 1960) are portraiture and landscape. Contained within these currents are a plethora of subthemes that situate the particular painting within the artist’s time and space. The point of intersection is at the node of autobiography, even though O’Neill’s subjective self-portraits and landscapes never describe an objective reality. Rather, like the Italian Futurist painters of earlier in this century, O’Neill centers the world within her own persona and permits it to explode outward. She proceeds first and foremost with the self-portrait, which has been her ongoing preoccupation for almost a decade. In the 1970s the woman artist in Latin America, as elsewhere, began to emerge from her chrysalis, not in the name of femininity, but of feminism, now remodeled to provide a metaphoric mirror for the self-portrait of the indigena, the mestiza, the black and mulatta, the creole woman. The Latin American woman strives to create an identity that is not only personal but also national, one that is not concerned with duplicating European standards of “beauty” but with creating new standards based on her own realities. Such an identity has long been part of a social problem that requires a political posture.

Through the self-portrait, O’Neill explores her personal and social identity in a seemingly frenzied expressionist style that is rooted to her decade of study in New York but

that resolves itself with the colors and problematics of Puerto Rico. (She permanently returned to the island in 1988.) In all her recent paintings the point of contact with Puerto Rico is the island's geography itself. This she made amply clear with the 1993 series of paintings called "Mapas," which renders the map of her island as a small irregular rectangle anchored between the Atlantic Ocean and the Caribbean Sea. Land, water, and sky seen from an aerial perspective constitute this vision, which metamorphosizes in color and shape from painting to painting.

Aside from this stratospheric experiment, O'Neill's paintings are land-based, but they are hardly more visually stable since they emanate from within the artist. In a complex mix of narrative and symbolism, space is experienced in dreams or states of mind. Color and scale are arbitrary. Figures and objects are generally flat and described by lines that operate within color changes that are as variable as those of Kandinsky or Matisse. In other words, the narratives of line and color do not always coincide, since line expresses the shape of objects and color the shape of emotions. Textures do not correspond to real surfaces, but to the violence or suavity of painted surfaces, the admixture of mediums, and the variables of ground. Mixing oils, acrylics, and gouache with oil and encaustic crayons on cotton and linen canvas leads to a great variety of applied and base textures. In addition, texture relies on the loose and expressive method of application, which on occasion verges on the indecipherable. Symbols are frequently buried in the fragmented paint surface."

*Caribbean Visions: Contemporary Painting and Sculpture, exhibición itinerante, Center for Fine Arts, Miami, 1995 a 1996 pgs. 84-85.*



## “La pluma y el pincel: leyendo sobre las artistas latinoamericanas”

por Marina Pérez de Mendiola

“A diferencia de la relación mantenida de Damast con la escritura, Mari Mater O'Neill esporádicamente usa la palabra. Su empleo de lo verbal es, no obstante, significativo ya que establece la conexión entre el arte y la práctica de la crítica de arte. Mari Mater O'Neill no se compromete sistemáticamente con la pregunta de 'una estética de recepción', pero su participación política y social ocasionalmente la lleva a denunciar, con la pluma, las suposiciones culturales y los principios organizacionales de las exposiciones. En 1992-1993, durante su posición como presidente de 'La asociación de las artistas de Puerto Rico', O'Neill dio materialidad a un proyecto concebido e iniciado por su predecesor, Rosa Irigoyen (1992-1993)--una exposición titulada *Nuestro autorretrato* (1993), tomando casi todo su material de las conferencias ofrecidas en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. O'Neill escribió la introducción del libro y le dio el título provocativo de 'Identidad y control'. Esta introducción ilustra efectivamente el tipo de escritura que O'Neill practica, la cual se dice, una

crítica política e histórica de la obra de arte y su circunstancialidad. Ella nos invita a ir más allá de la, a menudo restrictiva, esfera de la historia del arte y la crítica del arte y a cuestionar el valor de las definiciones. Mari Mater O'Neill considera el acto de *definir* la obra de arte, como se practica comúnmente por prosélitos culturales, como obstaculizando una asociación productiva de práctica artística y la práctica de su disseminación. Bien consciente del hecho que los críticos son 'trabajadores de opinión', ella elige usar el poder de la escritura para retar los espectos circunscritos de la mayoría de los enfoques académicos y mercantiles del arte en general. Ella intenta más 'interpretación' y menos definiciones, una práctica que alienta la heteroglosia y por lo tanto el dialogismo. Mediante el retrato propio y sus bases teóricas, O'Neill toma la revisión de estereotipos, políticas en torno a la cuestión del cuerpo y usa una gran variedad de cuestiones socio-económicas. Como pintora, mujer y feminista, y como puertorriqueña, ella rechaza verse a sí misma y a sus contemporáneos como los demás insisten en verlos a ellos mismos, es decir, como sujetos buscando desesperadamente una identidad estable. La pregunta para O'Neill no es 'quién somos o cómo nos definimos a nosotros mismos', sino 'cómo seguimos reafirmandonos a nosotros mismos' en un mundo y un mercado que prefiere componer el otro como una presencia irremediamente vacía. Los escritos de O'Neill enfatizan la 'conscientización', mientras aciertan la función metadiscursiva del lenguaje crítico. Ella también está particularmente preocupada por el problema de representación. En uno de sus artículos recientes para el periódico, ella reclama el derecho de los artistas a 'ser escuchados, no sólo vistos'. Quisiera aprovechar esta ocasión para dar brevemente los antecedentes del contexto en el que ella escribió este polémico artículo.

El Chase Manhattan Bank invitó a O'Neill y otras ocho artistas puertorriqueñas a que cada una de ellas seleccionara un artista Puertorriqueño a participar en una exposición de *Selección del Artista* en diciembre de 1993. Sin embargo, la agencia patrocinadora también comisionó a un individuo para que revisara las obras de arte seleccionadas para la exposición. Ese individuo no estaba entre los artistas que hacían las selecciones iniciales. En su artículo, O'Neill denunció el hecho de que 'los conservadores de museos, críticos del arte y patrocinadores a menudo determinan qué obra de arte se exhibe y bajo qué términos'. En este caso, a pesar de que la comunidad de artistas invitada a participar en el proceso de selección, no se les permitió a los miembros explicar el criterio de selección: 'Supuestamente era una exposición de selecciones de los artistas pero en ningún momento se oyó la voz de los artistas'. Ya sea en casa o en otro país O'Neill no se protege contra el resto que plantea la política de exposición, asumiendo el papel de crítica del arte poscolonial por medio de sus escritos. Su ejemplo no es anómalo."

*Latin American Women Artists 1915-1995: Catálogo de exhibición itinerante, Milwaukee Art Museum, Wisconsin, 1995-96, págs. 90-92.*

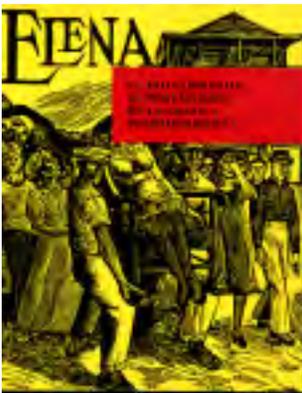


## “The Self and the Other” por Veerle Poupeye

“A similar, disconcerting combination of humour, anguish and stridency appears in the work of the Puerto Rican painter María de Mater O’Neill (b. 1960), whose self-definition is also inextricably linked to national identity. This is evident in her use of national icons, such as the Puerto Rican map, but perhaps most of all in her *Self-Portrait VIII* (1988), a frenzied, iconoclastic interpretation of *Nude in Front of Mirror* (1980) by Myrna Báez. Although she is not the only young Puerto Rican artists to appropriate ‘classic’ Puerto Rican works of art, which have become national icons in their own right, the choice of work and artist is significant since O’Neill’s perspective is also distinctly female. O’Neill also works in electronic media, such as video and the Internet, and edits ‘El cuarto del Quenepón’, an award-winning electronic journal on contemporary Puerto Rican culture.”

*Caribbean Art, Thames and Hudson, New York, 1998, págs. 204 -205.*

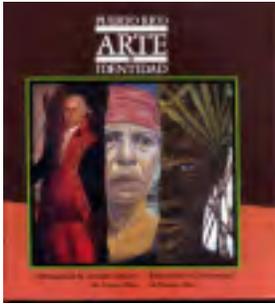
## “El portafolio gráfico o la hoja liberada” por Tere Tió



“Mari Mater O’Neill, es sin duda una de las artistas jóvenes que ha cumplido con las expectativas que se trazaron en torno a ella y está en el umbral de nuevas rutas entre las que se cuenta el uso de la computadora para el diseño de algunos trabajos gráficos. Recientemente produjo un trabajo que tituló *Misal de Boda*, que fue diseñado en computadora. para entonces ser trasladado como fotograbado o clisé a un gofrado. El proceso fue el siguiente: “Primero dibujé sobre una tableta gráfica con una pluma digital que responde a la presión de la mano. De ahí lo pasé directamente a un programa y lo dibujé del traje original, que fue el tema gráfico del trabajo. Posteriormente lo llevé a un programa que los convierte a vectores para mantener la calidad de la línea que que no se adquiera un aspecto mecánico. Luego imprimí el dibujo y lo llevé para hacer un clisé. Los textos seleccionados y el gofrado los imprimió Consuelo Gotay.”

Las tres imágenes, en gofrado, del misal son del traje de boda, que es el tema del trabajo. El traje sirve de espacio para narrar su historia, que es la de las novias de la familia. Aparece primero completamente liso, pero va cubriéndose poco a poco de cuentos, casas, gatos e historias familiares que lo van adornando hasta formar un tejido, que como todo tejido familiar, supera su función de abrigo para asumir la tarea de aglutinar la memoria. Este es un trabajo silencioso, apenas visible, hecho como regalo de bodas por O’Neill para una prima. No se pensó para el consumo público, sino para el recuerdo familiar, por eso sentimos algo de pudor cuando invadimos ese espacio y agradecemos a la autora nos lo permita.”

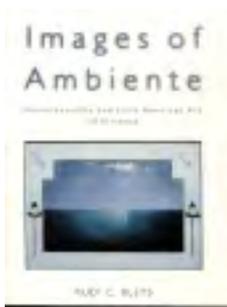
*La hoja liberada: el portafolio en la gráfica puertorriqueña, Catálogo de exhibición, 1996, págs. 42-43.*



## “1980-90 (más o menos). Comentarios preliminares (acerca de los artistas de la década 80 y un poco del 90)” por Dwight García

“Después de haber recibido premios por su gráfica en varios certámenes, María de Mater O’Neill (1960) comienza a trabajar de forma más reiterada el dibujo y la pintura. Exhibe en forma individual a partir de 1985, y a través de la década presenta su obra en importantes colectivas, incluyendo “Puerto Rican Painting: Between Past and Present”, en la que fue la artista más joven incluida. Su obra, que asume el lenguaje neo-expresionista de moda para estos años, se orienta hacia lo autobiográfico (el autorretrato es una presencia constante, aunque también aborda el paisaje) y la creación de una iconografía personal que conforma un universo conflictivo, en el que se alían el desenfado y la angustia, el placer y el dolor, eros y muerte: cuerpos desmembrados, dispuestos en una cama/mesa y otras asociaciones del sexo con la comida, imágenes en que la artista se representa como un monstruoso animal y, más recientemente, la yuxtaposición de estilos y discursos son algunos de los signos de esta indagación sobre los espacios del yo y de la mujer . Por otro lado, un colorido brillante y chillón, que sugiere el mundo caribeño (o, como ha propuesto Marimar Benítez, la categoría norteamericana de “lo latino”); el predominio de formas curvilíneas, que crean un ritmo rápido y ruidoso; y, acaso sobre todo, el gesto paródico, lúdico e irreverente, que insistentemente informa sus obras (v.g., su reescritura de la célebre *Desnudo frente al espejo* (1980) de Myrna Báez), constituyen una propuesta de figuración de lo puertorriqueño que se centra, como en otros artistas y escritores de la época, en ciertos elementos de la cultura popular urbana.”

*Puerto Rico: arte e identidad, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1997, pgs. 343-344.*



## “Postmodern visions of *el ambiente* (1975-today) ” por Rudi C. Bleys

“Out lesbian artists are as yet rare in Puerto Rico, despite, or maybe because of the presence on the island of a feminine yet ambivalent pictorial universe like Myrna Báez’s. In fact, only María de Mater O’Neill (b.1960), who herself worked as a printmaking assistant to Báez, seems to embrace the topic of lesbian identity voluntary and openly. Yet, such remains enclosed within a ‘less provincial’ investigation of feminine, more particularly Latin American feminine identity. She frequently confronts the island’s sexual puritanism with ambiguous erotic enigmas, says art critic Teresa López, and combines the exploration of sexual identity with an obstinate and ongoing investigation of Puerto Rico national identity.

O’Neill explores sexuality through autobiographic portraiture mainly, as did her mentor Myrna Báez, yet she diverges drastically from the aesthetic of intimacy characterizing Báez’s interiors. *Autorretrato Núm. 8* (1988) visualizes introspection quite differently and positions the central, female figure amidst a plethora of crudely drawn paraphernalia. Referring alternatively to Willem de Kooning’s *Terrible women* and a Transvanguardia aesthetic of the personal and the concrete, de Mater O’Neill identifies the search for cultural and sexual identity as the development of a visual language that at once confirms and criticizes Puerto Rico’s ambivalent sexual morality.

In more recent work, O’Neill adopts the visual language of comic strips to attach a critical questioning of local mores to postcolonial criticism. A lesbian superhero is a crossing between Superman and a politically correct, feminized Tarzan, whose main target is the island’s contemporary art critic and who contests the latter’s continuing and deliberate neglect of issues as gender, sexual identity and AIDS.

AIDS confronted O’Neill when friend and painter Carlos Collazo turned HIV-positive, then died. She made a video documentary about him, as a tribute but also as a means of informing her surroundings of the destruction and loss for the Puerto Rican artistic community, struck violently by the disease.

Other works focus on the island’s physical geography as a metaphor for the island mentality of *Puertorriqueños*, upon the sea as conveyor of Caribbean cultural identity. O’Neill frequently publishes on Puerto Rican and Latin American women’s art and combines an artistic career with numerous initiatives to promote the study of Caribbean artists. The cyber art journal *El cuarto del Quenepón*, co-edited by herself, offers information on Puerto Rico’s contemporary art scene and stands at the vanguard of artistic exchange through the Internet.”

*Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art, 1810-today.*  
Continuum Press, London, 2000, pgs. 158-160.



## “News & Views ” por Manuel Alvarez Lezama

Throughout her artistic career Mari Mater O’Neill has managed to construct a work which, with great technical skill and originality, reveals her intelligence and courageous feminist (and now post- feminist) point of view. She challenges us to understand both the avant-garde art produced since the 1970s as well as the existential changes that have given women and men at the end of the twentieth century the opportunity to be different without being penalized as drastically as before.

O’Neill belongs to what is known in Puerto Rican art as the “generation of the 1980s.” The artists of the very important generation of the 1950s had generally taken a political approach their objective was to recover recreate or even invent a Puerto Rico which began to disappear with the advent of the Commonwealth. Their successors, the “relay generation”, were also influenced by politics (Puerto Rico as a colony and the pathetic Vietnam War), the generation of the 1980s whose members include such outstanding artists as Arnaldo Roche Rabell, Nick Quijano, Zeno, Rafael Trelles, Carlos Collazo and of course Mari Mater O’Neill would adopt a more intimate, existential view. Their work is like a mirror of themselves, in which they reveal their faces and inner thoughts.

O’Neill’s painting has always been strong: it challenges and forces us to see things in a different way, to question, like Dante in his Divine Comedy and Cervantes in Don Quixote, our own journey. O’Neill has always been a painter even when she stopped painting for several years due to head the most important electronic magazine of Latin America, the famous “Cuarto del Quenepón.” Both O’Neill’s handsome and controversial self-portraits and her beautiful, enigmatic maps of Puerto Rico, as well as the paintings-constructions which she presented at the Ponce Museum a few years ago reveal an exceptional woman and an honest, brave artist. Through her work, she wants to make us the accomplices (as Nietzsche would say) of our presence and importance in the journey of which we are part.

This exhibition of work by Mari Mater O’Neill at the Botello Gallery in Hato Rey, entitled “End of the Game”, was an excellent show of painting that is well conceived and thought out. It reflects part of the reality we have lived in the twentieth century the fusion of “reality” and fiction. The appeared first with comics, then with television and film as absolute presences, and finally with computer games and the Internet. Although O’Neill says that her work is based on comic strips, Pop art and everyday reality, I can also see her new compositions as important mirrors in which we are present, from the television programs we grew up with, to the absurd historical games that were served up to us in programs like Xena, Warrior Princess, as well as all the things that have been opened up as a result of the feminist movement of the 1970s, and the half-hearted kind of post-modernity that views us as the colony of the world’s most powerful nation.

For O'Neill, the presence of a Jet-Ski, or a flying saucer or a detail from a picture by Oller or Frade, is as important as the presence of Eros defining each one of our steps. Her new works are totally postmodern topographies in which she humorously recreates part of what defines us at the moment.

The title "End of the Game" suggests that we are at the beginning of a new "game" in which Mari Mater O'Neill takes us on a splendid but painful journey towards what we are and what surrounds us.

There is no doubt that this is a controversial show, which many art lovers will not want to truly experience or understand. But this is what the avant-garde art is about, to be "ready" long before the rest of us are.

*ArtNexus No. 37 - Aug 2000*



## “De lo que soy/Of What I am ” ensayo de catálogo

To make a self-portrait is to posit some part of the persona as an identity. It is an assertion of the self, reflecting interests, aspirations, and desires. This exhibition focuses on work in which the artist's life provides a primary source. Much of it blends daily life, memory, invention, and a perception of some aspect of the persona. In some of the work the artist is literally depicted,

in others she is represented symbolically or metaphorically. Some of the artists work as diarists, others not. The topics are diverse, ranging from universal rites of passage—childhood, coming of age, romance, maternity, motherhood—to those issues often associated with Latin American art—a concern with social and political content and an interest in surrealism and fantasy. For some of the artists it is the intersection of life with historical events that provides the defining moment.

The notion of identity shaped by association with the mythic abounds and the attributes of the gods provide further insights into the persona. Works include references to Wonder Woman, the Egyptian goddess Mut; the orishas, Shango, Yamaya, Obbataca, and Oshosi; the Hindu goddess Kali; the Aztec goddesses Tonatzin and Coatlicue; and the Christian Virgin of Guadalupe and the Virgin Mary. Others in the exhibition work in an attempt to counter the mythic presence of Frieda Kahlo whose work has come to define contemporary Latin American self-portraiture.

Transcultural dislocation is a theme in much of the work—most of the artists have lived in more than one country and culture. The notion of a "hybrid identity," in which cultures merge, provides a subtext in many of the artists' work. There is common agreement that home is not a fixed locale but carried within. (...) In an untitled large-scale print ("Clasificame está") by Mari Mater O'Neill two comic style heroines do battle with some undefined force of evil. Frame by frame they wield shovels and hoes. A trowel dangles from the belt of one of the figures. Flowers and hearts adorn the background. The final sequence culminates with the two in a romantic kiss. Prominently displayed in the center panel is the stamp of the Instituto de Cultura Puertorriqueña, the chief arts agency on the island, lending its imprimatur. The style of this work marks a change in the more lyrical style of O'Neill's earlier work.

*11 de febrero a mayo de 2002. An exhibition of self-portraits by women with roots in Latin America and the Caribbean. Laura Anderson Barbata, Sandra Bermudez, Marta María Pérez Bravo, Monika Bravo, María Magdalena Campos-Pons, Mónica Castillo, Josely Carvalho, Esperanza Cortés, Elba Damast, Annalee Davis, Patricia Villalobos Echeverría, Scherezade García, Marina Gutiérrez, Anaida Hernández, Matilde Marín, Beatriz Mejía-Krumbein, Lydia Negrón, Mari Mater O'Neill, Tatiana Parceró, Belkis Ramírez, Eugenia Vargas, and Kukuli Velarde.*

## LA ARTISTA TECHNICOLOR

María de Mater O'Neill



Versión editada de este ensayo se publicó en la Revista Domingo, periódico El Nuevo Día, Domingo, 3 de agosto de 2003.

Hay una mujer trepada en una mesa. La golpea, se lanza, parece caerse, tumba la mesa, y en lo que me fijo realmente entre juegos de desbalance es en el color de la mesa. El mismo color del cubo, en que la misma mujer se balanceó previamente, el mismo color del abrigo que tenía puesta otra mujer que se lo quitaba, se lo ponía y se lo enredaba. El verde que describo, no es uno que llamamos natural, o sea, aquel color que nos refiere a la naturaleza (término que uso cínicamente por su asociación a lo “auténtico”). Este es un tipo de verde que recuerda los “flashes” de energía que lanzan los superhéroes. El abrigo era de corte parecido al ziberline de seda que le diseñó Oleg Cassini a Jacqueline Kennedy para su viaje al Lago Pichola, Udaipur, en India, pero en vez del color melocotón, era del verde de *Barbarella*, la película que todos sabemos que Jane Fonda quiere que olvidemos. Es el tipo de verde que proviene de la historia de la tecnología, que no es otra cosa que la ciencia-ficción y películas baratas de las arañas atómicas de los últimos años de los 50s y principios de los 60s. Es el verde que hoy vemos en el Internet cuando a la letra se le asigna el color hexadecimal “#00FF00”. No es el verde pastel que usaban los diseñadores italianos en los muebles de los 60s, sino es aquel verde iluminado artificialmente por el cilindro de un monitor de computadora. Es un color que pertenece a la paleta del futuro, pero “el futuro en dos semanas”, como dijo el pintor norteamericano David Reed. Es ese color que ya no guardamos en el garaje, en una burbuja subdividiéndose en las lámparas de lava

creadas por Craven Walker en el 1963. Este verde es el color de lo fantástico, de la promesa de progreso que traía la época moderna luego de la Bomba Atómica. Quizás por eso puedo entender cuando Walker decía: “If you buy my lamp, you won’t need drugs.” Pero también encierra este verde ansioso, el peligro radiactivo de los males tecnológicos. El futuro no es en dos semanas Reed, es ahora: Living La Vida Jetsons.

Suena como una leyenda urbana, pero es una buena anécdota, que las técnicas y búsqueda de pigmentos de óleo en el Renacimiento eran para lograr el color de piel; claro, hablo de la piel blanca y europea. Porque aunque no queramos, el color tiene su significante social. Ciudades como Florencia, Siena, Venecia, Roma y más tarde Padua y Milán traen los pintores que desarrollaron las leyes ópticas que se enseñan hoy en las escuelas de arte (aquellas que se han recuperado del antagonismo de los 60s). Estas se desarrollaron por la necesidad de representar la naturaleza en una época humanística. Le debemos mucho a estos italianos, ya que por primera vez en la pintura se inicia la búsqueda del “Holy Grail”: lograr una atmósfera real. El *Dream Team* italiano lo forman, a vuelo de pájaro: en primer orden, Mr. Giotto, quien bien temprano en el juego del Renacimiento, nos da el primer salto al canasto, al lograr ambientaciones de fondo y luz, tratados de forma realista. Para entender este logro hay que recordar que no se había visualizado volumen tridimensional, las representaciones de espacios carecían de perspectiva, ya que este constructor no se había conceptualizado (es como si la mente visualizara el espacio al estilo jeroglífico egipcio). Pero el arranque de lo que sería la larga trayectoria de la ilusión de volumen, se logra con el excelente jugador Mr. Masaccio cien años después. Masaccio se da cuenta de que los colores degradan por la distancia y rechaza entonces los colores brillantes para emplear blancos y negros en la modelación de los cuerpos. Siguiendo con otro gran jugador, entra a la cancha

Piero de la Francesca, por su desarrollo en la investigación de lo claroscuro y perspectiva pero, en particular, los luminosos, dando la sensación de que sus figuras están modeladas por luz propia. Llegamos entonces al Magic Johnson, Leonardo Da Vinci, con conquistas definitivas en la pintura: el famoso *sfumato*, que no es otra cosa que difuminados de transparencias creando una profundidad sin final. Esta búsqueda por lo real/natural a través de técnicas de modelados de observación de la luz natural (no les quedaba de otra, no había luz eléctrica) finaliza con los grandes *who's who* del Renacimiento como Tiziano, Rafael y Tintoretto. Pero si vamos a hablar de efectos especiales de la luz en la pintura, el que *rulea* es Rembrandt. Este pintor barroco holandés es el *master jedi* de la capacidad de la luz, aprendiendo muy bien sus lecciones de Caravaggio, Tiziano y la Escuela Veneciana. Pero fíjense, que esta historia no es una sobre color, sino de luz y sombra, y para que éstas sean representadas hay que restringir el color.



Viveca Vázquez, "¡UY!",  
foto Miguel Villafañe, 2003,  
Teatro Julia de Burgos,  
Universidad de Puerto Rico,  
Río Piedras.

Es en los 60s que artistas como Donald Judd, Frank Stella, Andy Warhol y Robert Rauschenberg, entre otros, repelen las técnicas y sobre todo los pigmentos de óleo, favoreciendo las pinturas y técnicas industriales, ya que en búsqueda de nuevas paletas, estas no se encontraban en los materiales de óleo que se vendían en las tiendas de arte. Aún para los 60s, el pigmento era uno a base de la paleta Renacentista, la paleta natural, que es también una paleta rural (ya que cuando fue construida no existían el tipo de ciudad en que muchos pintores vivimos ahora), que es la que apoya la pintura modernista. Hablo de la pintura con los valores de originalidad, por lo tanto auténtico, que tiene un aura que se pierde al ser reproducida, que es creada por un artista genio (requisito para la originalidad) y de ego desorbitado. No es la pintura digital, simulacra de Fabian Marcaccio o las que aparecen en el DVD de David Reed insertadas en el cuarto con Kim Novak y James Stewart en una escena de *Vértigo*. No es la pintura que puede existir en tiempos en que hay copias sin originales: es la pintura pre-Baudrillard.

Esta reacción en contra al crítico más influyente del siglo pasado, el norteamericano Clement Greenberg<sup>1</sup>, de los pintores de los 60s de no ser "puros" en sus pinturas, y ser satos, podría explicar la actitud vampiresca que tenemos algunos pintores contemporáneos. Ciertamente es que muchos abandonaron la pintura como si fuera el Titanic. En el caso de Judd la abandonó en búsqueda de un arte que no reflejara la experiencia humana y fuera sobre el objeto en sí, ya que según él: "The achievement of Pollock and the others meant that the century's development of color could continue no further on a flat surface. Its adventitious capacity to destroy naturalism also could not continue. Perhaps Pollock, Newman, Rothko, and Still were the last painters. I like Agnes Martin's paintings. Someday, not soon, there will be another kind of painting, far from the easel, far from beyond the easel, since our environment indoors is four walls, usually flat. Colour, to continue, had to occur in space."<sup>2</sup> Detrás del brinco de Judd se encuentra una ideología anti capitalista, en la búsqueda de ese color que lo encontró en la lata de pintura metálica de Harley-Davidson. Para Judd, el material y el color deben formar una sola entidad para así evitar caer en el acto ilusionista que logra la tradición pictórica. Quien se lo dio fue el Plexiglass, ya que el color (que puede ser opaco, transparente, intenso, callado o hasta fosforescente) está insertado en el material. Irónicamente en sus últimos trabajos el material industrial le trajo el acto de ilusión óptica al que él tanto le rehuía. Porque aunque paró de pintar, Judd nunca dejó de pensar como pintor.

Estaba leyendo un libro de Rosalind Krauss (*Bachelors*, MIT Press, 1999) que me hizo reflexionar sobre lo bello. Lo bello se da más fácilmente dentro del mito, y todo mito se activa con el deseo, y todo deseo contiene trampas. Mito lo uso en el sentido de que elimina de los signos su historia (Roland Barthes). Los vuelve en un acto *natural*, "es así, porque sí, porque siempre ha sido así", convirtiendo los signos, que están atados a un contexto particular, en verdades universales no cuestionables. Krauss explica el mito en dos premisas, yo le añado una tercera: el/la artista imita a la realidad (Verdad Universal Núm.1), y que a través de su sensibilidad y por lo tanto, por la misma, añade un poco de

él/ella mismo/a (Verdad Universal Núm.2). Al hacer esta expresión concreta, el espectador puede identificar (Verdad Universal Núm.3) su propia humanidad (su tarjeta de ID). La fórmula sería entonces: Arte = emoción a través de la naturaleza (lo “real”). Si lo natural es real, la paleta natural, aquella basada en la teoría del color, el famoso círculo feudal de jerarquías: primarios, secundarios y los terciarios, la carta de colores “readymade” que nos puede ofrecer Home Depot, presenta un sistema democrático donde cada color es autónomo y refleja no la experiencia humana sino las cosas que creamos en nuestras ciudades. La paleta industrial no refleja nuestra humanidad (blanca, europea y rural) pero sí refleja nuestra experiencia contemporánea (urbana, caótica, de exceso, repulsiva y de deseo).

Regresando a la mujer con el abrigo verde. “Me miraba a mí”, el abrigo colgado en el Salvation Army, me decía la coreógrafa Viveca Vázquez. El escogido del color por Vázquez, que matizó su pieza “¡UY!” una sobre miedo a los espacios íntimos urbanos, me parece que se debe a la promesa incumplida de la modernidad expresada por las películas Technicolor. Pero este verde, sobre todo en la mesa, promueve la brillantes y los planos, en contraste a los verdes naturales que crean la ilusión de espacio, el truco óptico de la tridimensionalidad tan querida en la historia de la pintura. Si Judd dijo que el color está en el espacio, fuera de la tela, pues yo diría que el color contemporáneo está en la superficie (aún en la tela)<sup>3</sup>. Existe de igual forma en los pisos del centro comercial de Montehiedra, en los cristales “blue-green” de las ventanas del edificio de Energía Eléctrica en Santurce y en la pintura (sí, hay Plexiglass) de Ivelisse Jiménez que se expuso en la Galería Punto Gris en Los Paseos el pasado junio de este año. La paleta urbana, no se ilumina desde adentro, pero por su capacidad resplandeciente de la superficie, da la intensidad inmediatamente con la misma rapidez que un correo electrónico. Es una paleta vulgar, veloz, excesiva, impura, la paleta urbana es definitivamente anti Greenberg. Es la que está no sólo en nuestros centros comerciales y edificios de los bancos que se ven desde la autopista Luis A. Ferré, sino también está en los carros que se venden a precios más módicos, celulares, en las cajas de ATH, en los pasamanos de las escaleras del Museo de Arte de Puerto Rico y en las estaciones del Tren Urbano. Es la paleta de los “raves”, de la clase trabajadora, de la ferretería, de *Matrix Reload*, la que nos dejó Muñoz Marín con la operación “Manos a la Obra”. También es la paleta “hay algo que no esta bien” que aparece en las películas de color de Hitchcock y que luego se roba David Lynch en *Blue Velvet*.

No es hasta mediados de los 70s que la industria artística desarrolla colores “urbanos” en óleo diseñados para que la luz rebote en la superficie, como lo son el amarillo Hansa y la familia Quinacridone, y entre estos últimos, el que particularmente refleja cómo el color tiene su lectura social, la aparición en el mercado del magenta. Este color es especial para mí, utilizado en mis últimos cuadros, ya que este es el magenta del CMYK, el sistema que se usa para la separación de colores de fotografías en los periódicos, libros y demás material impreso. También es el magenta que se usaba para el proceso de películas Technicolor junto al cyan y el amarillo (un Hansa y no un cadmio). Aunque el magenta es un pigmento natural, el Quinacridone es sintético y aparece en pinturas para carros, “toners” para impresoras, plásticos y hasta en los cosméticos. El Quinacridone fue desarrollado por la compañía DuPont en 1958, dos años antes que se mudara Camelot a la Casa Blanca, un año después que Donald Judd hiciera su primera exhibición cuando todavía estaba enfocado con la pintura y el mismo año que la pintora de abstracción lírica Olga Albizu presentara su primera exhibición individual en Puerto Rico.

Todo esto viene a que es común en la paleta de la pintura local mantener la paleta natural, a pesar de que la mayoría de los pintores viven en el área metropolitana, creando así la lectura existencialista obligada. Entendiendo, claro, que esto no es un asunto de lo natural versus lo artificial, ya que toda paleta es mediatizada, todas son “readymade”. Esto es un asunto de la deconstrucción de cómo vemos y cuál es su significante, y cómo la paleta natural se da por el imaginario social rural como definición de lo *auténticamente* nacional (el Gran Mito de Sustracción). Mi argumento en torno a esta actitud daltónica no se puede descartar con un “para el gusto los colores”, ya que el gusto no es un recurso para la práctica artística. Cogeré como ejemplo la exhibición retrospectiva del pintor abstracto Luis Hernández Cruz en el Museo de Arte de Puerto Rico. De LHC es interesante para mí, su ceguera al color urbano (si es intencional, con más razón me intrigaría su elección), ya que es cercano a los artistas de la generación de los 60s,

sobretudo su incursión a la opticalización de sus pinturas y compartir con ellos la utilización de materiales industriales. Tal como si fuera un replicante de *Blade Runner*, la pintura de LHC replica lo natural=real=auténtico, promoviendo narrativas (se le reconoce a la forma un origen real, Verdad Universal Núm.1) que dan seguridad al espectador (entendiendo entonces sé lo que estoy viendo) (Verdad Universal Núm.3). Tan insertada está la naturalización de lo nacional en la psiquis cultural del pintor, que LHC hace referencia en una entrevista a la “abstracción puertorriqueña”. El consumo de este mito se activa por el deseo. El deseo por sustracción, lo que no tenemos, el deseo frustrado y neurótico como Mick Jagger “and I try and I try I can’t get no satisfaction” (por la nación). Todo deseo produce un placer. Todo lo que da placer tiene un tiempo limitado. El placer tiene un momento concreto, o sea, empieza y se tiene que terminar en un momento dado - a la medida. Por lo tanto excluye, y no procura entonces lo no formado, lo no representable y desconocido. Yo cuestiono esa expectativa del espectador de recibir ese placer<sup>4</sup> en la pintura (el dictamen que da el espectador a los 30 segundos de ver una pintura: “mmm...me gusta”), ya que proviene del mito. Todo mito es ideología porque propone una sola lectura (sólo una forma de ver, mirar = comprender). “Es así, porque sí, porque siempre ha sido así.”<sup>5</sup>

Todos pasamos por la Milla de Oro<sup>6</sup>, con sus “banners” épicos ofreciendo a lo “blue-green” dinero para esas vacaciones (velero, playa, cielo, montañas de rigor en el fondo) que nos saquen del trajín urbano pero cuando miramos, lo hacemos ruralmente dentro de ese espacio onírico puertorriqueño, ciegos a que estamos en un carro esperando que la luz cambie (que no comparto que sea un espacio negativo). O el anuncio de Harris Paint en el cine, que todo el mundo canta, ese “azul de adoquines” es realmente el azul de mi “lighter”. Yo no propongo que los pintores abandonen una paleta por otra, sería establecer otro mito, pero sí cuestiono la razón de esa ceguera tan particular. En estos tiempos que se habla en el velorio extendido de la “muerte de la pintura” (como si realmente se pudiera terminar una manifestación cultural, un final de la historia), propongo la reflexión sobre el color nuestro de cada día. No es cuestión de inventarse otro lenguaje (ser original), ya que todavía hay tela para cortar (no creo en el pintor autónomo), es que el problema no está en la pintura, está en cómo *vemos* la pintura y cómo el pintor se relaciona a ella.

En mi proceso, a mí me interesa el Technicolor, creado en los 30s para desarrollar películas con una paleta natural, que curiosamente lo que terminó creando con sus colores saturados fue una paleta hipernatural, que me trae a la memoria no lo que he vivido cada vez que salgo de mi casa sino lo que he vivido en lo fantástico de la cultura popular. Ojo, yo no estoy sustituyendo el paisaje rural por el urbano, no me interesa representar nada, sólo me interesa la pintura en sí. Yo no quiero que el lector se acuerde de mi pintura, sino que se acuerde de la experiencia cuando la vio. Aclarada mi intención, vuelvo a pensar en el verde de la coreógrafa. No sólo es el verde de un joven presidente sino también el de la realidad de su asesinato tres años después, y pertenece a la misma familia de los grises de la tela del chaquetón y pantalón de sastre que se puso Lucecita cuando cantó con sus pestañas postizas y afro de yo-soy-negra en el Show de Ed Sullivan. Es la paleta borrosa, interrumpida, sata, *teaser*, ambivalente y que proclama a lo Stonewall: “I’m here, get use to it”.

Ahora espero que si había dudas, entiendan por qué digo que la paleta natural es rural. Hay materiales que los trajo el siglo XX, no la Revolución Industrial que fue mecánica, sino la tecnológica, como por ejemplo el Stainless Steel y el acrílico. El color del Stainless Steel no se consigue en la casa de producción Old Holland, la que aún manufactura la pintura que compraba Rembrant, pero sí en la casa Gamblin fundada a finales de los 70s en San Francisco para crear pinturas a los artistas de Los Angeles, la ciudad que alberga el *mid-modern* y a Cher. Por otro lado, la historia del acrílico nos toca más de cerca a nosotros, con la búsqueda de un material que fuera estable a los abusos de los cambios climáticos y rapidez en secarse que necesitaban los muralistas mexicanos para los murales en edificios públicos. Las resinas plásticas se usaban ya para los utensilios domésticos, y el Plexiglass sustituía al vidrio en trenes y aviones en los 20s. Ya para los 30s, en el taller de Siqueiros en Nueva York se estaba experimentando con nuevas fórmulas, estableciendo una colaboración entre artistas y químicos. Porque es en los Estados Unidos que se desarrolla la paleta

urbana. Si es cierto que en los 50s ya existía el acrílico para el pintor, no es hasta los finales de los 60s, que se podía comprar en Europa la otra forma de pintura resinosa sintética, el PVA. Winsor and Newton, Liquitex, Golden ofrecen amplias gamas de colores. En ellas encontramos los nombres de la paleta natural - marrón de Siena, rojo de Venecia, amarillo de Nápoles - pero también nombres que parecen salir de Pfizer, como el verde ftalocianina y violeta dioxazina. Pigmentos, como los Quinacridone, son el resultado de los laboratorios frankestianos, donde se han producido fórmulas químicas nuevas que han cambiado las técnicas de óleo (600 años de ellas) con la aparición en el mercado de pigmentos y resinas sintéticas. Si el hormigón y el hierro fundido afectaron la arquitectura del siglo pasado, ¿cómo la tecnología no iba a traer una nueva paleta a la pintura?

Mi lectura de las pinturas ópticas de LHC, como ejemplo, podría explicar por qué la paleta no cambió en lo que es para mí una conclusión lógica y más intrigante, alejarse de la experiencia empírica e intercambiarlo por el artificio. Por el tipo de abstracción matemática del color que LHC usa como unidades en agrupamientos complejos, al mantener referencias naturalistas irónicamente se atan al mundo anterior, a la vieja pintura como "Goyita". Y aún dentro de este discurso cultural, si la paleta se origina en la naturaleza, entonces es auténtica, real, verdadera, absoluta, universal, como si la premisa fuera que nuestro país sólo existe en ese espacio-paisaje rural como cuando se sale de Florencia y no de la avenida Martínez Nadal cuando se viaja de Guaynabo a Caguas. Pintar con colores de la *realidad*, como si todos estuviéramos de acuerdo con qué es lo que está pasando.

"*Can you see?*" le pregunta la síquica Agatha a John Anderton actuado por el héroe del *land of the free and home of the brave* - Tom Cruise. Gran parte de la historia de *Minority Report* es contada en una paleta dúo tono de grises galvanizados con azules de Stainless Steel. Sólo el amarillo y el rojo Technicolor aparecen insertados, en las escenas contrastadas de violencia y tensión, como señal de lo no balanceado. Más marcado es cuando Anderton va a buscar la *verdad* en un invernadero donde la paleta se convierte a lo *Wizard of Oz*, alertándonos que no debemos de confiar en esa naturaleza mutante, trastocada por los científicos en la imprudencia de la tecnología que termina atacando a nuestro héroe. Luego se saca sus ojos y se inserta otros ( no se me escapa la analogía del lobo *para verte mejor* cuando Caperucita Roja se pierde en el bosque). No es hasta el final feliz que aparece la escena de la paleta natural, donde la cámara se aleja enseñándonos primero en la apertura del tiro la casa de piedra, luego un tractor, seguido por la tierra cultivada y parando con el mar en el horizonte: "*in a remote place, so they can live in peace*" (porque ya no ven el futuro los síquicos mutantes). Vivir en el presente en el marco del pasado, curioso, me recuerda el anuncio en el cine de la agencia gubernamental CRIM en la época de impuestos sobre la propiedad.

- *Is it now?*, pregunta Agatha
- *What?*, responde Anderton
- *Is it now?*
- *Yes, is all happening right now.*

#### Notas:

1. No quisiera que se leyera una simplificación de la relación de Greenberg y Judd, ya que esta es muy compleja y pediría otro ensayo concentrado en este tema. Pero hay que recordar, en el ensayo "Modernist Painting" que Greenberg plantea que la pintura no puede integrar nada que provenga de otros medios artísticos, y que se debe alejar de la ilusión tridimensional (*flatness*). Otro teórico interesante para estudiar sería Gilles Deleuze, que decía que todo arte empezaba y terminaba en otra manifestación artística, pero al mismo tiempo promovía la especificidad del medio como Greenberg. Según la lógica de este pensador francés, la pintura tendría que resolver los problemas postulados en otros medios por su propia cuenta. Quizás por eso nunca se interesó en los Minimalistas como Judd y sí en los Expresionistas Abstractos como Pollock.

2. Donald Judd, 'Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular', Donald Judd: Colorist, Cantz, 2000, página 112.

3. Cuando a una pintura se le retira la ilusión tridimensional, se convierte en un objeto en el espacio. Igual cuando el color es superficie, lo que se refleja es nuestro entorno. La bola la lanza la pintura a este lado de la cancha, el espectador no entra a la pintura sino la pintura

entra a nuestro espacio. Precisamente, estas son algunas de las ideas que me interesan trabajar en mi pintura. Forzar al espectador a que se quede cuando prenden la luz en el cine, y se ve la pantalla, blanca, plana e inminente en la pared, a la que no le han quitado los ojos en el transcurso de dos horas. Tiene que ser blanca, a lo Le Corbusier, porque es pura, es neutral, por lo tanto sin editorializar como las paredes de los museos, para así lograr el acto de seducción, la mentira de la objetividad. También señalo que la perspectiva renacentista, propone con sus famosos puntos de fuga vistos desde una posición fija, única y centralizadora, que el espacio es neutral. “¡Por fin puedo ver el mundo real que Dios creó!”, decía el arquitecto renacentista Leon Battista Alberti, quien se atrevió codificar al rojo como fuego, al azul como aire, al verde como agua y al gris como tierra. Sí, el Cubismo precisamente rompe con este esquema, enseñar en un mismo espacio distintos puntos de vista. Pero a mí me interesa más lo que dice Marshall McLuhan en su libro “Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting” (Harper and Row, 1968), de Seurat: “...by utilizing the Newtonian analysis of the fragmentation of light, he came to the technique of divisionism, where by each dot of paint becomes the equivalent of an actual light source, a sun, as it were. This device reversed the traditional perspective by making the viewer the vanishing point.” (página 25). McLuhan propone que en vez de mirar hacia *adentro*, como a través de la ventana según lo describía Da Vinci, el mundo moderno mira hacia *afuera*. Seurat es el que provoca el cambio a Bridget Riley, cuando ella copia una de sus pinturas: “I began to realise that instead of starting from an experience out there in nature and trying to recreate it on my canvas, if I started the other way round and found out what could be done on the canvas it might work.” (Entrevista, *Modern Painters*, Summer, 2003, Londres, página 34.) Al espectador ser el punto de fuga, trae el movimiento, tan característico de las pinturas de Riley.

4. Ver reseña de la exhibición realizada por Mercedes Trelles. “Luis Hernández Cruz y el placer de la vista”. Revista Domingo, El Nuevo Día, 20 de julio de 2003.

5. Este vistazo vernáculo que estoy dando no es exclusivo a la pintura, se lo aplico también a “Puerto Rican Light”, de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, presentada en la galería de arte de Americas Society, NYC, del 18 de mayo al 20 de julio de este año. Los artistas colocaron una batería en el patio del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico para capturar la luz solar. Luego la utilizaron para darle energía a las bombillas fosforescentes de la escultura del artista Dan Flavin “Puerto Rican Light (to Jeanie Blake)”, de 1965. Me decía Guillermo Calzadilla, quien se graduó del Departamento de Pintura de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, “Es un juego lingüístico con la pieza de Flavin pero en vez de ser un sitio imaginado por él, lo hicimos ahora atrapando la luz en el espacio geográfico real”. O sea, desde este lado del planeta, la luz solar es puertorriqueña. Son este tipo de piezas con las que se me hace más evidente este acto de embuchar, igual que cuando insistimos que cierre la gaveta a pesar de que la ropa ya no cabe. Traigo esto, ya que Flavin, como Judd, y su otro contemporáneo Barnett Newman, se concentraron en el color. Flavin, que lo trabajaba a través de la luz (obviamente un pensamiento que está dentro de la tradición pictórica), tenía un admirador en Newman, que decía que para ser una pintura no tenía que tener pintura. Hay otras piezas de Allora y Calzadilla en las que la luz hace un rol protagónico, como los murales fotográficos, donde se ha manipulado la misma, pero éstas como la del diálogo con la pieza de Flavin, tienen que ver más con lo existencial y espectacular, no lo trascendental, que los tres artistas norteamericanos buscaban. Lo que podría yo llamar lo “invisible y lo esencial”. Es claro que los artistas son los que dictan lo que quieren realizar y dentro de qué contexto, pero no puedo liberarme del escepticismo, cuando entran agendas ideológicas que podrían (usualmente lo hacen) detener el desarrollo de la obra, por dar paso a un sistema de códigos como modo de validar la función del arte. Por eso destaco este diálogo descriptivo de los jóvenes artistas con un colorista de los 60s. La pintora británica, de quien muchos de ustedes conocerán su trabajo más por el uso de sus imágenes en la moda de los 60s que por sus pinturas ópticas, Bridget Riley, en una entrevista en el 1988 en la radio BBC, habla del color de la misma manera que empiezo yo a relacionarme con él: “The actual basis of color is its instability (...) if you can allow color to breath, to occupy its own space, to play its own game, its unstable way, unwanted behavior so to speak, its promiscuous as nothing”. La lectura existencialista aquí discutida promueve una identidad fija, por lo tanto requiere que el color se someta. Tanto de la manera conceptual de Allora y Calzadilla, como del uso a lo *disegno versus colore*, de LHC, de la línea y composición. No tengo esta lectura con un trabajo que realizó Tony Cruz, que irónicamente, es daltónico. Cruz rellenó con plastilina ciertas partes del interior del edificio de Fortaleza 302 en el Viejo San Juan, marcando los espacios y dejando el color simplemente ser.

6. Sección bancaria de San Juan.

# BOCETO PARA PINTURA “PINK (TO MONROE)” COMENTARIO DEL ARTISTA

María de Mater O’Neill, boceto es de mayo 2004  
Polyuretano y óleo sobre hilo, seda, vinyl, algodón con PVC y madera; 12’ x 2’6”; 32 bastidores.



## La cultura política puertorriqueña

Versión original en este dossier y la versión impresa (parte inferior) en la Revista FORO, periódico El Nuevo Día, Domingo, 31 de octubre de 2004.

película “*The Matrix*”, estoy en el mapa y no en el territorio. Al expresarle esta preocupación a dos egresados de la Escuela de Artes Plásticas, Vanessa Russo y Gian Carlos Silva, ambos coinciden en que debo proseguir con el boceto. “Debes hacerlo visible, o nunca sabrás la conclusión” me dijo Gian Carlos. “Estás pensando demasiado, y eso es el control inoportuno del artista; deja que la pieza te guíe”, me devolvía mis palabras Russo, aquellas palabras que yo le decía cuando ella era mi estudiante.

En esta composición poli cromática, sólo 7 bastidores los pinto yo (entiéndase la actividad realizada por mi mano), ya que los demás son realizados por un tapicero, un pintor de motoras y un especialista en trabajos de madera. La misma lleva, además del hilo tradicional, distintas telas industriales. Es interesante para mí, la experiencia de pintar minimizando mi participación de la actividad que tanto he disfrutado. ¿Cual será el resultado? Sólo la pieza sabrá. Después de todo, es la pintura la que me hace pintora, no al revés.

El boceto de la pintura propuesta lo realicé profundizando sobre los cambios logrados en mi más reciente pintura titulada “*Colors (To Donna Summer)*”. La función de mi boceto es de ser una guía y no un plan de trabajo a seguir con rigidez, ya que en el proceso de la misma, le presto atención a la reacción de la pieza a mi propuesta. Desde mi exhibición “*Fin de Juego*” (2000), que anunció mi abandono a los temas (meta narrativas) por encontrarlos limitantes, las nuevas obras realizadas a partir de esa exhibición, son el resultado de un proceso lento de cambiar mi forma de ver la pintura, de cuestionar también cómo trato su materialidad, y de reaprender mi relación con esta práctica del arte. Sí, es mi intención abandonar el camino y perderme en el bosque. Citando a Gerhard Richter, quien lo dice mejor que yo: “To believe, one must have lost God; to paint, one must have lost art”.

Como han pasado cuatro meses, debido a la complicada construcción de los 30 bastidores que recién están llegando a mi taller, ahora veo el boceto con ojos sospechosos. Yo pensaba que por fin estaba haciendo visible espacios inestables. Pero ahora, me parece que en realidad me he insertado más en los espacios repetibles y estables, o como dijo Morpheus a Neo en la



**VERSIÓN IMPRESA:** Este boceto se corresponde a una obra que ocupará 32 bastidores. La artista sólo pintará 7; los demás serán realizados por un tapicero, un pintor de motoras y un especialista en madera. La artista señala que "Es interesante la experiencia de pintar minimizando mi participación en la actividad que tanto disfruto. ¿Cual será el resultado? Sólo la pieza sabrá. Es la pintura la que me hace pintora, no al revés".

Esta obra insólita es producto de un cambio en la forma en que la artista ve la pintura, de un cuestionamiento de su materialidad y de un reaprendizaje de su relación con la práctica del arte. No se propone seguir, en esta obra, un plan de trabajo rígido ya que "en el proceso de la obra, le presto atención a la reacción de la pieza".

## PERDIDA EN LA SELVA

### Por Larissa Vázquez Zapata

La luz se fue justo cuando la mezcla para trabajar con la cera y la pintura para motoras estaba lista. ¿Pintar ahora? ¿Dejar que se eche a perder? Dudó. "Pero si pienso que la pintura está ahí y yo sólo tengo que hacerla visible, no debe haber problemas; todo debe estar ahí". En penumbras, pintó como si de un acto de fe se tratase. Dejó ir la mano, guiada solamente por el instinto. "Al otro día me levanté, preparé una taza de café, prendí el cigarrillo y todo estaba bien. Me sentí satisfecha con lo que hice y esa parte del cuadro se quedó", dice María de Máter O'Neill, cuya manera de mirar y hacer arte continúa en proceso de transición.

"¿Tú quieres como el cuentito, verdad?", cuestiona a la primera pregunta. "Hasta el 1998 estuve trabajando con la pintura narrativa, pero ya me despedí de eso con *Fin de juego*; en esa ocasión fue que trabajé con las tirillas cómicas, que son la narración más ridícula".

"A partir de eso, comencé un proceso superlento que en vez de yo decir: esto es lo que voy a hacer, opté por dejar que la pintura me guiara. Es que uno se acostumbra a una manera de ver y a una manera de hacer", admite la artista. "Y en mi caso, me di cuenta de lo ciega que estaba hacia mi propio trabajo".

"Tengo muchos manierismos, cosas que te salen automáticamente, pero el asunto es que se lo aplicas a todos los casos y a veces funcionan bien, y otras veces no", revela sin tapujos. "Cada cuadro presenta una reflexión y unos problemas, pero he comprendido que el cuadro no soy yo; en todo caso, el cuadro me hace a mí, porque el autor no es lo importante; entonces pintar se convierte prácticamente en un acto de fe".

No obstante, llegar a ese nivel conllevó autocritica, autoanálisis y también cierta medida de dolor y frustración. "¡Empezar a pintar sin tema es horrible!", asegura la artista. "Porque otro problema es que yo quería sacarme del cuadro".

Primero, "pinté mi casa, como cuando después de graduarme de Cooper Union empecé a pintar autorretratos porque no sabía qué hacer y al principio no significó nada, aunque después, sí", cuenta O'Neill.

Luego, "me percaté de que lo que me interesaban eran los espacios. Después, me di cuenta de que eran ciertas cosas como el pulso -esa mirada que entra y sale-, ciertas formas ópticas de ver lo que me llamaba más la atención. Hay una pieza que emula la mirada panorámica. Entonces, lo até a la presencia del cuerpo, porque entre tú y yo hay un espacio invisible, pero tu corporalidad y tu humanidad también están presentes".

"Me interesaba la mirada horizontal", dice O'Neill mientras estira el brazo en esa misma dirección, "lo que crea pulso y el vértigo", dice la artista, quien se prepara para una exposición en la Galería Botello a

principios de 2006 y otra de mitad de carrera, en noviembre, también del próximo año. "Se va a llamar Artist Interrupted y abarca 20 años de carrera; no va a ser lineal, sino que es para ver los cambios en mi obra. La curadora es la Dra. Elaine King, que fue curadora de Elizabeth Murray, que es un *blue chip*, ...alguien que goza de mucho prestigio en el campo del arte".

O'Neill, quien no parece abandonar la manera de expresarse de una maestra -vaya por su labor docente de más de una década en la Escuela de Artes Plásticas, en la que ha impartido la clase de teoría de color y multimedios-, explica que su investigación también la llevó "cada vez más a dejar el color en su estado natural. El color, cuando no se controla, miente. ¿Me estás entendiendo? Mira, para pintar de una manera realista tienes una serie de reglas, para que no se vuelva wild. Y para pintar en tres dimensiones, tienes que mentir", dice O'Neill.

"Yo he reflexionado con la pintura, ¿qué ha sucedido? Hace rato que no firmo el cuadro por el frente, sino por detrás. Todos tienen nombres que no significan nada, porque hacerlo de otra manera sería seguir afirmando que todo tiene una receta tradicional y no es así, al menos no en mi caso. Aunque eso lleve a algunos que han visto estos cuadros más recientes a decir: esto ya no es un Mari Mater O'Neill. Cuando éste es el momento que son más yo", afirma O'Neill.

"Hay gente que me ha dicho que siempre estoy en transición, como si eso fuera una debilidad, pero la vida es transición y cambio", sostiene la artista.

"Quiero que el autor esté muerto, como dice Barthes. Y qué bueno que nos vamos a morir anónimamente. Soltar la narrativa y hacer una obra totalmente abierta. Que el individuo, el observador, sea quien busque una respuesta. Es más, quiero salirme del lenguaje. Si al principio eran cosas que yo estaba representando, era como un cuento, ahora me dejo guiar por la sensación, que no es lo mismo que ser sensacionalista", manifiesta O'Neill. "Y el observador va a sentir la sensación".

"Es que toda narrativa tiene un lenguaje. Se ata a un discurso, que es lo mismo que una ideología. Y lo que te promete ese discurso, que es libertad, realmente es una falacia, no existe. El espacio en libertad, el genuino, es dinámico, pide ambigüedad, no puede estar fijo, tienes que estar en el paisaje donde el horizonte se mueve contigo. ¿Escuchaste? El horizonte se mueve contigo. Yo quiero una obra que no tenga agenda de narrativa... y no pienses que esto lo tengo todo planchado, no está asegurado, no es lineal".

Y es que "estamos muy acostumbrados al cuento, a que el artista te diga qué es tal o cuál cosa. Como en la película Matrix, la gente está empeñada en vivir dentro de una geografía y a la larga el sistema se confunde con la vida, cuando el sistema debería ser sólo una guía", reflexiona O'Neill, quien tampoco cree en la obra original. "Para mí, las ideas son de todo el mundo, sólo que uno hace visible algo que ya existía".

En cuanto al uso de bocetos, O'Neill comenta que los hace por capas en Photoshop -y que la computadora por ahora es sólo un instrumento de preproducción-, pero que "el boceto es una guía, no es igual al cuadro. Si se hace lo mismo que en el boceto, el autor está vivo". De hecho, O'Neill deja claro que está "en contra del culto al artista como celebridad y del énfasis que se les da a las cuestiones del mercado del arte y el dinero... Hay mucha gente que son héroes pero yo no".

Por otra parte, O'Neill explica que es una artista que se nutre continuamente de la investigación, no sólo en temas de arte sino también en literatura y que "como la cultura es colaborativa y está fundamentada en el intercambio de ideas", tiene por costumbre reunirse con otros artistas para conversar. "Mi queja siempre ha sido que los artistas de mi generación no tienen la costumbre de hablar ni de intercambiar ideas", acota O'Neill. "Yo hablo mucho con Kike Renta y peleamos como los gatos. Hablaba mucho con Carlos Collazo y Marcos Irizarry, pero ya se murieron. Además, converso con estudiantes míos, que ya se han graduado".

De paso, O'Neill cuenta que ha viajado mucho para complementar su investigación. "Estuve en Londres, Nueva York y Los Angeles. No son viajes de placer, es justo el tiempo para visitar alguna exposición o ir a que me saquen alguna pieza", dice O'Neill, quien admira la obra de Bridget Riley y Milton Avery, entre otros artistas.

"También estudio a Donald Judd, que usaba pintura de Dupont. Por mi parte, estoy haciendo pruebas con la pintura de motora, que no es la primera vez que se usa en el arte, pero sí la primera vez que yo la uso y eso sí, me he quedado con la costumbre de que la obra de arte debe estar bien hecha, bien conservada, yo hago cosas que permanezcan. No tengo problema con los artistas que hacen una pieza efímera que a los cinco minutos se está cayendo, pero no es lo mío", admite O'Neill, quien en una de sus obras nuevas utiliza "el rosa de los años 50 como base (pie forzado), pero nada tiene que ver temáticamente con el cuadro. Otro parte tiene quiebrasoles, hay algo de Klumb, pero de nuevo, no hay un cuento detrás de esto", repite con vehemencia y al mismo tiempo, pregunta: ¿No estoy sonando *new age*, verdad?".

A través de sus pinturas recientes, "encuentras mi paleta urbana, mi paleta rural y uso materiales industriales y materiales orgánicos; el óleo", dice O'Neill.

"Yo he dejado el camino, me he adentrado en la selva y deliberadamente me he querido perder en ella" (*I'm conscious to get lost*, dice en inglés, como otras tantas frases que utiliza en ese idioma). "Tampoco le atribuyo razón o verdad a esta búsqueda. Yo no digo que es lo mejor... *I'm looking for a sensation*".

*Domingo, 7 de Agosto de 2005, El Nuevo Día, Revista Domingo*

San Juan, Puerto Rico, 1960

B.F.A. Cooper Union School of Arts and Sciences, NYC, 1984.

Doctorate in Design Practice, Centre for Design Research, United Kingdom, expected graduation 2011

marimateroneill.com



Taller, óleo sobre 3 papeles Archers, 2000, 23" x 90 1/2". Col. Privada.

#### **PREMIOS/AWARDS:**

##### **Pintura/Painting**

Segunda Mención de Honor, 34ème Festival International de la Peinture, Chateau-Musee Grimaldi, de Cagnes-sur-Mer, Cote d'Azur, Francia, 2002;

Primer Gran Premio, PINTURA, III Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, 1991.

##### **Grabado/Print**

PREMIO, XIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001;

Segundo Premio de Adquisición, CERTAMEN MUSEO DE ARTE CONTEMPÓRANEO DE PUERTO RICO, San Juan. Por la obra en computadora "Isla Jamás" (co-creada con Rosa Irigoyen), 1995;

Portafolio, CERTAMEN Pabellón de Sevilla, 1991;

Mención de Honor, GRABADO, Certamen Anual del Ateneo Puertorriqueño, San Juan, 1984;

Mención de Honor, GRABADO, Certamen Anual del Ateneo Puertorriqueño, San Juan, 1983;

Mención de Honor, GRABADO, VII Salón de Arte Gulf, San Juan, Puerto Rico, 1983;

Segundo Premio, GRABADO, Certamen de la Revista Sin Nombre, Puerto Rico, 1983.

##### **Diseño Gráfico/ilustración en computadora/Design**

Award, FEDERAL DESIGN ACHIVEMENT AWARDS, Round Four of the Presidential Design, por el diseño del catálogo Exhibición Homenaje a Carlos Collazo, Washington, D.C., 1995;

Premio, MEJOR CATÁLOGO DEL AÑO, Asociación de Críticos de Arte de Puerto Rico, catálogo interactivo, 1995;

Primer Premio, COMPUTER GENERATED PUBLICATION DESIGN, Publish Magazine, San Francisco, 1993;

Primer Premio, PROMOCIÓN, DISEÑO GRÁFICO, Convocatoria de Diseño Gráfico, Concilio de Diseño y Tecnología de la Administración de Fomento Económico, San Juan, 1992;

First Runner Up, ILUSTRACIÓN EN COMPUTADORA, SIGGRAPH '91, Las Vegas, NE 1991;

Merit Award, ILUSTRACIÓN EN COMPUTADORA, Online Designs Awards, How Magazine, Cincinnati, OH 1991.

##### **Reconocimientos**

MEDALLA, de la Asociación Puertorriqueña de Artistas Plásticos, Maison de la UNESCO, 1999;

Nominada por Pepón Osorio al Joan Mitchell Foundation, 1998;

Por mérito, Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, 1992;

Mención de Honor, ARTISTA EN EL EXTRANJERO, Asociación de Críticos de Puerto Rico, 1991.

### **Por El cuarto del Quenepón**

GARD AWARD, por El cuarto del Quenepón, 1998;

EXCELENTE!, Areas, por El cuarto del Quenepón, 1998;

EL TESORO DEL CAPITAN, por El cuarto del Quenepón, 1998;

LO NUESTRO, por El cuarto del Quenepón, 1997;

THE GREAT GOO AWARD, por El cuarto del Quenepón, 1997;

LO MEJOR DE YUPI, Yupi, por El cuarto del Quenepón, 1997;

CULTURE CHOICE, por El cuarto del Quenepón, 1997;

PAGE OF THE WEEK, Latino World, por El cuarto del Quenepón, 1997;

NET GIVER AWARD, Net Giver, por El cuarto del Quenepón, 1997;

TOP 20, Ibermag, por El cuarto del Quenepón, 1996;

Mención de Honor, AICA, PROYECTO ESPECIAL DE 1995, por El cuarto del Quenepón, 1996;

TOP 100 SITE, Planet Earth, por El cuarto del Quenepón, 1996;

MEJOR PÁGINA DE LA SEMANA, Mundo Latino, por El cuarto del Quenepón, 1995.

### **Video**

Mención de Honor, VIDEO EXPERIMENTAL, CineFestival San Antonio, Texas, 1991;

AvantGarde Diploma, VIDEO EXPERIMENTAL, UNICA, Sweden, 1991;

Primer premio, VIDEO EXPERIMENTAL, Ateneo Puertorriqueño, 1991;

Primer premio, VIDEO EXPERIMENTAL, Ateneo Puertorriqueño, 1988.

### **SEMINARIO/SEMINAR**

Takes the seminar David Rockefeller Center for Latin American Studies & Puerto Rico Winter Institute, directed by Prof. Doris Summer (Harvard University, Department of Romance Languages and Literatures), Universidad de Puerto Rico (UPR), Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (CEA) and Escuela de Artes Plásticas (EAP), San Juan. Two-week seminar *Beyond Babel: the Art and Science of Empathic Translations* focus on semantic translations between human language and mechanistic scientific language, , both verbal and nonverbal. Given by professors Alice Flaherty (Harvard Medical School, Massachusetts General Hospital), Margarita Alegria (Harvard Medical School, Center for Multicultural Health Research), Graham Ramsay (Massachusetts Institute of Technology, photographer), Marco Abarca (University of Puerto Rico Law School), Alan del Castillo (psychiatrist), Melissa Gerald ( University of Puerto Rico, Caribbean Primate Research Center), Antonio Martorell (DRCLAS Visiting Scholar Spring 2008, artist) and Alicia Pousada ( University of Puerto Rico, Department of English), 2008;

*Deconstrucciones, psicoanálisis y teoría queer*, Programa de Estudios de la Mujer y el Género, Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico (UPR), Río Piedras. The three-day seminar on «Derriladacan: contigüidades sintomáticas», «El banquete unikeersitario: Disquisiciones sobre el s(ab)er queer», and «El internauta desnudo: la autoimagen pornográfica en el imaginario yoico» given by Philosophy professor Francisco Vidarte, from the Universidad Nacional de Educación a Distancia (Spain), 2006;

*David Rockefeller Center for Latin American Studies & Puerto Rico Winter Institute*, Harvard University, Universidad de Puerto Rico (UPR), Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe (CEA) and Escuela de Artes Plásticas (EAP), 2005;

*Taller de la práctica curatorial /Curator Workshop*, Jaime Cerrón and María Inés Rodríguez, Escuela de Artes Plásticas, 2004-05.

“Feminism and sexuality are themes touched upon by Mari Mater O’Neill, Sandra Bermúdez, Elba Damast and Anaida Hernández. Mari Mater O’Neill’s large-scale lithograph depicts two comic-strip heroines engaged in battle. The struggle is resolved in a sensuous embrace and kiss by the two protagonists. Sensuality is also the subject of Sandra Bermudez’s two circular-shaped photographs of very seductive, bright red lips, titled I Want You/I Miss You, 2001.” Claudia Calirman, ArtNexus No. 49 - Jun 2003



Mosaico, 2001, óleo sobre 3 papeles Arches, 23" x 90.5". Col. Privada.

### **RESIDENCIA/ARTIST RESIDENCY:**

Art and Architecture Residency at Centro Cultural Casapoli, collaborative piece with architect Andres Mignucci Giannon, Chile, 2008;

Center for Innovative Printmaking and Papermaking, Rugter University, New Jersey, 1999. Tres semanas de residencia como conferenciante y realización de la litografía "Clasificame está";

Vermont Art Colony, Vermont, 1990.

### **CONFERENCIA/LECTURES (selección):**

**A través de la carrera muchas de las exhibiciones internacionales e itinerante en los Estados Unidos fueron acompañadas por conferencias al público en general, pero la mayoría a los estudiantes de las universidades.**

2006- "¿Porqué el performances?", Facultad Estudios Generales, Departamento de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; Participates on Round Table «Colectivos de artistas», Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico; Participates on Round Table «Autocontemplación», Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

2001 - la artista participa en el "Flights of Discovery: Excursions into Identity" con Will Cox y Yong Soon Ming en el "Cortona International Symposium: A Print Odyssey", Cortona, Italia;

Artistas premiados en la Bienal, Arsenal de La Puntilla, 2001.

### **BECAS/GRANTS:**

Beca, Programa de Artes Plásticas, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2008;

Becas de Viaje, Fondo Puertorriqueño para el Financiamiento del Quehacer Cultural, 2001;

Programa de Subvención Básica para las Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña y National Endowment for the Arts, 1987, 1989, 1994, 1997, 2002, 2004;

Nuevas Formas, Puerto Rico Community Foundation, 1994;

Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, 1990, 1992, 1997;

Mini-Donativos, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1989;

Plan de Renovación Cultural, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988;

Fondo Permanente para las Artes, Puerto Rico Community Foundation, 1988.



"¡Impresionante!", curada por Deborah Cullen y Harper Montgomery, International Print Center de Nueva York. "Teo Freytes, María de Mater O'Neill, Aaron Salabarrías Valle and Juan Sánchez, all use narrative devices to re-frame political and cultural narratives as personal experience.(...) O'Neill re-frames her own identity, as well as gender and sexuality at large, by appropriating the narrative structure and style of cartoons." (Exhibition brochure, Photo: Thais Llorca/for PRIMERA HORA)

### EXHIBICIONES (individual):

Mid career exhibition: *Artist Interrupted: From Post to After*, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan. Guest-curate by Dr. Elaine King, a professor of the history of art and theory at Carnegie Mellon University in Pittsburgh, 2007;  
*Fin de juego*, Galería Botello, San Juan, 2000;  
*Obra Reciente*, Museo de Arte de Ponce, 1996;  
*Azul*, Galería Botello, San Juan, 1995;  
*Paisaje en fuego*, IV Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, 1994;  
*Mapas*, Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, 1994;  
*Isla*, Galería Botello, San Juan, 1993;  
*Paisajes en tiempos de ansiedad*, Museo de Arte e Historia y Galería Botello, San Juan, 1991;  
*Teatro*, Liga de Estudiantes de Arte, San Juan, 1985;  
 Dos personas:  
*Autorretratos*, con Carlos Collazo, Chase Manhattan Bank, Hato Rey, P.R., 1989.

### EXHIBICIONES (colectivas):

"*Colección Reyes Veray*", curator Adlín Reyes, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2008;  
 "*Feminismo: cuerpo, conducta y artificio*", Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2008;  
 "*Objetivos Móviles*", curator John Hitchcock and Alicia Candiani, Proyecto'ace, Buenos Aires, Argentina, 2008;  
 "*Contexto puertorriqueño: del rococó colonial al arte global*", curator Marilu Purcel, Museo de Arte de Puerto Rico;

"*Puerto Rican Art: Image of a Culture*", Orlando Museum of Art, 2007;  
 "*Figuraciones*", Marianne Ramírez Aponte, Curator, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, 2006;  
 "*Muestra Nacional de Arte*", organized by the Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), 2006;  
 "*CIRCA Puerto Rico '06*", international art fair, Puerto Rico Convention Center, Puerto Rico, 2006;  
 "*Auto contemplación: Autorretratos en pintura*", curator Flavia Marichal, Museo de Arte, Historia, y Antropología, University of Puerto Rico, Río Piedras, 2006;  
 "*Minor Keys: Chords & Discords*", exhibition as part of the conferences West Indies Literature, Universidad de Puerto Rico, 2005;  
 "*Imagen de una cultura*" (*colección de la Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico*), Museo de Arte de Puerto Rico, 2005;  
 "*Inscritos y proscritos: los desplazamientos en la gráfica puertorriqueña*", exposición temática de la Trienal Poligráfica, curator Margarita Fernández Zavala, Museo de Las Américas, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004;  
*¡Impresionante!*, curator Harper Montgomery and Deborah Cullen, International Print Center, NYC, New York, 2004;  
*Only Skin Deep*, curator Coco Fusco, Online Exhibition, International Center of Photography, NYC, New York, 2003-04;  
*De Lo Que Soy/Of What I Am*, Lehman College Art Gallery, Bronx, New York, 2003;  
*34ème Festival International de la Peinture*, Chateau-Musee Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Cote d'Azur, Francia, 2002;  
*Interrogating Diversity*, Betty Rymer Gallery, Escuela del Instituto de Arte de Chicago, Chicago, 2002;  
*XIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe*, Arsenal de la Puntilla (ICP), San Juan, Puerto Rico, 2001;  
*Flight of the Falcon*, Girifalco Fortress, Cortona, Italia, 2001;



Patio, 2001, óleo sobre hilo, 6.5' x 9'. Segunda Mención de Honor en el 34ème Festival International de la Peinture, Chateau-Musée de Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur, Francia (2002). Col. Doral Financial Bank.

*El arte en Puerto Rico a través del tiempo*, Museo de Arte de Puerto Rico, 2001;  
*Muestra Nacional de arte puertorriqueño*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001, 2003;  
*IV Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, 2000;  
*Latin Caribbean, Cuba , Dominican Republic and Puerto Rico*, MOOLA, Los Angeles, CA, 2000;  
*Tesoros de la pintura puertorriqueña*, curator Mercedes Trelles, Museo de Arte de Puerto Rico, 2000;  
*Women of the World: A Global Collection of Art*, Opening first in Manhattan in 2000 and traveling until 2004, the exhibit went to Alabama, Georgia, and then Iceland. In 2004, the installation will be featured at the summer Olympics in Athens, Greece. White Columns, N.Y.C. (June 2000); Flint Institute, Michigan ( Fall 2000); Delta Axis (late 2000/early 2001); University of Maryland Gallery (March 2001(tentative); Tucson Museum, Arizona(Fall 2001); Brenau Un., Georgia (late 2001); Mobile Museum, Alabama (late 2002); Alexandria Museum (late 2002); Tucson Museum, Arizona (Fall 2001); Brenau Un., Georgia (late 2001); Mobile Museum, Alabama (late 2002); Alexandria Museum, and others cities like San Francisco, 2000 -2004;  
*Litografía Argentina Contemporánea, 1999: IV Edición*, itinerante, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sivori, Buenos Aires, Argentina, 1999;  
*Los 100*, Museo de las Américas, San Juan, 1998;  
*Profesores de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico*, Museo de Arte e Historia, San Juan, 1997;  
*The Richness of Diversity: Contemporary Puerto Rican and Mexican Artists*, Susquehanna Art Museum, Harrisburg, Pennsylvania, 1997;  
*Caribbean Visions: Contemporary Painting and Sculpture*, travelling exhibition, Center for Fine Arts, Miami, 1995 a 1996;  
*Latin American Women Artists 1915-1995*, Milwaukee Art Museum, travelling exhibition, Phoenix Art Museum, The Denver Art Museum, The National Museum of Women in the Arts, among others venues, 1995-96;  
*Un marco por la tierra*, travelling exhibition, Museo de Arte Moderno Sofía Imber, Caracas, Venezuela; Museo del



Balcón, 2002, óleo sobre hilo, 7 x 9'. Segunda Mención de Honor en el 34ème Festival International de la Peinture, Chateau-Musée de Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur, Francia (2002). Col. Museo de Arte de Puerto Rico.

Barrio, NYC, among others venues, 1995;

*III Certamen Nacional de Artes plásticas*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, 1995;

*El Portafolios Gráfico Puertorriqueño*, Museo de las Américas, Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, 1995;

*Otro País: escalas africanas*, curator Simmon Njami, editor of *Pari's Magazine Revue Noire*, travelling exhibition, Centro Atlántico de Arte Moderno, Mallorca, España, 1994;

*Ex libris: El libro como propuesta estética*, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1994;

*Muestra de Arte Puertorriqueño*, Arsenal de la Marina en la Puntilla, San Juan, 1993;

*II Certamen Nacional de Artes plásticas*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1993;

SITUARTE93, Rancho de Cayey, interdisciplinary event, 1993;

*El Color de lo Urbano*, Capitolio de Puerto Rico, 1993;

*500 años de Arte Puertorriqueño*, Museo de las Américas, Ballajá, 1993;

*Arte en el Chase 1977-1992*, Chase Manhattan Bank y el Museo de Arte de Ponce, 1992-93;

*Diez Artistas*, Banco de Desarrollo Económico, San Juan, 1992;

*Nuestro Autorretrato*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 1992-93;

*Imágenes de la tierra*, Pabellón de Puerto Rico, Sevilla, España, 1992;

*1492/1992 Un Nouveau regard sur les Caraïbes*, Espace Carpeaux, France, travelling exhibition in France and the Caribbean, 1992-93;

*Arte Joven 1991*, Chase Manhattan Bank, San Juan, 1991;



Penthouse, 2002, óleo sobre hilo, 7' x 11'. Col. RG Premier Bank.

*La Caja*, Casa Candina, San Juan, 1990;

*Artistas Puertorriqueños Contra el Hambre*, Chase Manhattan Bank, San Juan, 1990;

*New Art from Puerto Rico*, Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, Mass., Fuller Museum, Brockton, Mass., Lotus Gallery, Boston; Forum Gallery, St.Louis, MO.; Hostos Gallery, NYC; Museo Arte de Ponce, 1992-90;

*I Muestra de Mail Art*, Alorcón, España, 1989;

*Pintores en retratos y autorretratos: tres generaciones*, Galería Latinoamericana, San Juan, Puerto Rico, 1989;

*Collective Show*, Park Gallery, San Juan, 1988;

*Growing Beyond*, Museum of Modern Art of Latin America, Wash. D.C.; Museo del Barrio, NYC; Galería Caribe, San Juan, 1988;

*Puerto Rican Painting: Between Past and Present*, Museum of Modern Art of Latin-America, Wash. D.C.; Museo del Barrio, NYC; Museo de Antropología, Arte e Historia de la Universidad de Puerto Rico, 1987;

*Papisa Juana*, colaborative Instalation, video/musica, Casa Candina, San Juan, 1987;

*El Bohío*, Charra Gallery, NYC, 1987;

*Ocho De Los Ochenta*, Arsenal de la Puntilla, San Juan, 1986;

*25 Años de Pintura Puertorriqueña*, Museo de Arte de Ponce, Ponce; Arsenal de la Puntilla, San Juan, 1986.

#### **PUBLICACIONES (libros, periódicos y revistas selección):**

*(Re) Discovering Women Artists from the Caribbean*, By Waleska Santiago, Thursday Aug 7, 2008. <http://www.laprensama.com/WaleskaSantiagoArte.htm>, La Prensa del oeste de Massachusetts;

*Arte online*, por Carlos Rubén Rivera, Primera hora, jueves, 17 de enero de 2008;

*Arriba! Comunicación y Cultura*, Zayas-Bazan-Bacon-Nibert, Pearson Prentice Hall, NJ (ISBN:0132223279), 2008;

*María de Mater O'Neill: nuevas interpretaciones de su obra*, Dr. Mercedes Trelles, La Revista, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, domingo, 25 de marzo de 2007;

*Diseñadores de su destino profesional*, Tatiana Pérez Rivera, Flash, Cultura, El Nuevo Día Claridad, 28 de junio, 2006;



Se amarró, 2003, óleo sobre hilo desnudo, dos bastidores, 6' x 8'. Col. Privada.

*Autocontemplación: nueva visión sobre el autorretrato puertorriqueño*, Laura González Jiménez, En Rojo, Claridad, 22 al 28 de junio, página 16, 2006;

*From Post to After*, Dr. Elaine King, Artes en Santo Domingo, Republica Dominicana, 2005;

*Imagen y palabra: a cien años de la fundación de la Universidad de Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004;

*Homosexuality, Female*, Tatiana de la Tierra, "Encyclopedia Latina: History, Culture, Society", Ilan Stavans, Editor in Chief, Lewis-Sebring Professor of Latino and Latin American Culture, Amherst College Harold Augenbraum, Associate Editor; Director, Mercantile Library Donna Sanzone, Editor in Chief; Grolier Academic Reference, Cheryl Clark, Senior Project Editor; Grolier Academic Reference, Jennifer Acker, Project Manager, Amherst College, Grolier Publishing, Grolier, Inc., Danbury, CT, 2004;

*Edición especial*, Mara Negrón y Vanessa Droz, Revista Cupey, Vol.XV-XVI, Universidad Metropolitana, Río Piedras, 2001-2002;

*Caribe Two Ways, Cultura de la inmigración en el Caribe insular hispánico*. Yolanda Martínez-San Miguel, Ediciones Callejón, 2002;

*St. James Guide to Hispanic Artists*, edited by Thomas Riggs and Mariko Fujinaka, St. James Press, Farmington Hills, Michigan, 2002;

*Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo*, Haydeé Venegas, <http://www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm>, 2002;

*30 Voces: Mes de las Humanidades: Reflexiones a punta de pincel*, Myrna Rivas Nina, Especial El Nuevo Día (sección El País), martes, 23 de octubre de 2001;



Currents, 2003, óleo sobre hilo, cinco bastidores, 6' x 8'. Col. Privada.

*Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward*, Luisita López Torregrosa, Art and Leisure, Art, New York Times, edición dominical, 11 de Marzo de 2001, página 33;

*Mari Mater O'Neill*, Mariana García, Revista Noctámbulo, febrero 2001;

*Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art 1810-today*, Rudi C. Bleys, Continuum Press, London, 2000;

*Del intimismo a la denuncia. Mujeres artistas caribeñas del final del siglo XX*. Myrna Guerrero, *El caribe, ámbito de todos*, XVII Concurso de Arte, catálogo de exhibición Eduardo León Jimenez, Santo Domingo, 2000;

*Conversando con nuestros artistas*, Eneid Routté, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1999;

*Propuesta pictórica de Mari Mater O'Neill*, Chiara Merino Pérez, El cuarto del Quenepón, 1999;

*Arte Puertorriqueño de cara al milenio: de la búsqueda al travestismo*. Haydeé Venegas, *Exclusión, fragmentación y paraíso, Caribe insular*, catálogo de exhibición, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, España, 19 de junio a 25 de septiembre de 1998;

*Neurotic imperatives: contemporary art from Puerto Rico*. Marimar Benítez, *Art Journal*, 22 de diciembre 1998;

*98 cien años después*, Generalita Valenciana, España, 1998;

*Puerto Rico: arte y melancolía*, Haydeé Venegas, Art and Centres of Conflict - Outer and Inner Realities, AICA, Irlanda del Norte, 1997;

*Puerto Rico, Arte e Identidad*, Hermanada de Artistas Gráfico, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1997;

*Caribbean Art*, Veerle Poupeye, Thames & Hudson, NY, 1997;

*Entrevista a Mari Mater O'Neill*, Olga Nolla y Sonia Cabanilla, *Cupey*, vol. XII, 1995.

*Las directoras de cine en Puerto Rico: imágenes personales y colectivas*, Teresa Previdi, *Punto y Coma*, Año V 1995;

*Myth, Magic, and the Mainstream*, Eneid Routté-Gómez, *ARTnews*, Summer 1995;

*Archivo de la memoria: el documental, la animación y el cine experimental en Puerto Rico*, Ramón Almodóvar Ronda, *Idilio Tropical*, ed. Banco Popular de Puerto Rico, 1994;

*Art, Self-Portrait and the Body*, Ivette Romero-Cesareo, *Callaloo*, The John Hopkins University Press, Volumen 17, Number 3, Maryland, 1994;

*Autorretrato de mujer*, Norma Valle, *FEMPRESS*, febrero - marzo, 1994;

*Caraibes-Art and Literature*, *Revue Noire*, Paris, #9 julio/ agosto, Vol.2, 1993;

*Computer Generated Publication Design*, *Publish*, San Francisco, Junio, 1993;

*Arte en el Chase*, José Antonio Pérez Ruiz, *Art Nexus International*, Colombia, enero, #7, 1993;

*Pincelada Boricua al mundo*, Maritza Díaz Alcaide, *Imagen*, San Juan, abril 1993;

*El desaparecido cuerpo del delito*, Rubén Ríos Avila, revista *Caribán*, Editorial Cultural, San Juan, año IV, Núms.1-2, 1993;

*La computadora como arte*, Producción y Distribución, en.-feb. 93, Vol. 15, Núm.19, Miami, 1993;

*La maleza en el follaje: nuevo arte de Puerto Rico en Brockton*, César Augusto Salgado, *Cupey Revista de la Universidad Metropolitana*, San Juan, Vol.IX, 1992;

*Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*, Adlín Ríos Rigau, editora, San Juan, 1992;

*L' Image significative: L' art de Porto-Rico en fin de siecle*, Marimar Benítez, *1492/1992 Un nouveau regard sur les Caraibes*, Courberioie, France, 1992;

*III Bienal de Pintura*, Federica Palomero, *Art Nexus International*, Colombia, Jan. #3, 1992;

*500 Years of Change and Continuity*, Paquita Vivó, editor, Institute for Puerto Rican Affairs, Washington D.C., 1991;

*Cine y video de realizadoras en Puerto Rico*, Sonia Fritz, *Punto y Coma*, Universidad del Sagrado Corazón, Vol.III 1 y 2, San Juan, 1991;

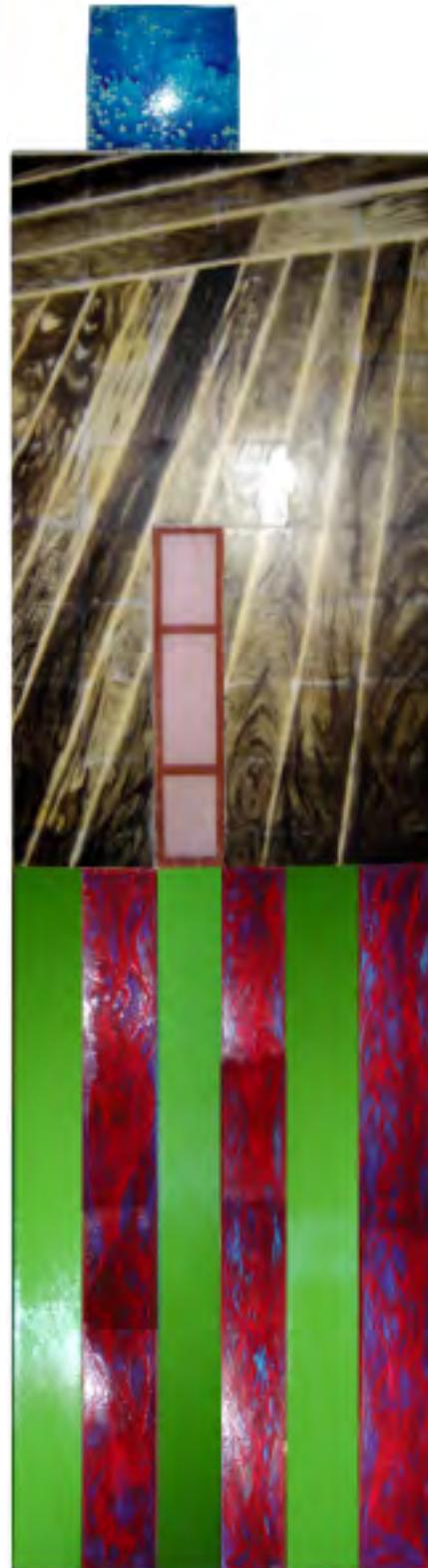
*Imagen y palabras en el proceso cultural de Puerto Rico*, Efraín Barradas, *Cupey Revista de la Universidad Metropolitana*, San Juan, Vol.VIII, 1991;

*La pintura del placer o el placer de la pintura*, Antonio Martorell, *La voz del ratón*, publicación Galería Latinoamericana San Juan, dic. 1991;

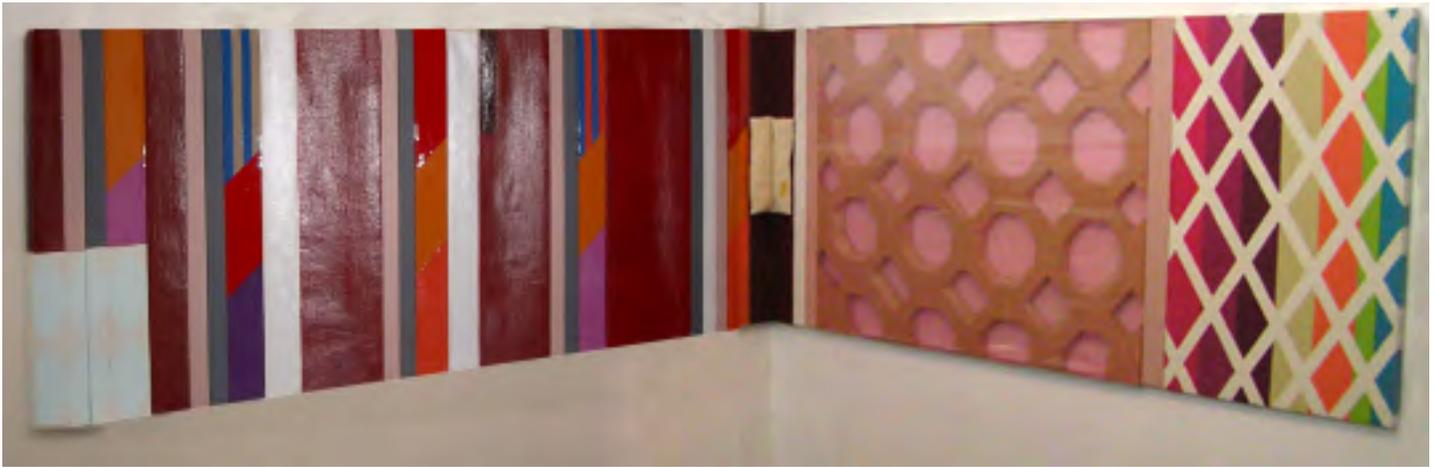
*Un pincel y una paleta electrónicos*, Wanda Negrón, Galería, San Juan, Sept. 1991;

*Annual Edition*, *How Magazine*, Cincinnati, jul/agosto 1991;

*Dos artistas, dos visiones*, Marilú de Laosa, *Caras*, Publicaciones



Colors (to Donna Summer), 2004, óleo, puliterano, bonding agent, sobre hilo, seda sintetica, nueve bastidores, 13' x 3' 5". Col. de la artista.



Pink (To Monroe), 2004-2005, óleo y puliterano sobre hilo, seda sintetica, vynil, 30 bastidores, 2' 6" x 12' 6". Col. de la artista.

Unidas, San Juan, marzo 1991;

*Mixed Blessing*, Lucy Lippard, Pantheon Books, NY, 1990;

*El Lenguaje cinematográfico tiene sexo*, Norma Valle y Carlos Malavé, *FERMPRESS*, edición #28, Chile, julio 1990;

*UNICA 1990: Imágenes del mundo en cortos*, Kino García, *ENCUENTRO*, edición #2, San Juan, 1990;

*In & Out of Production*, Renne Tajima, *The Independent*, NYC, octubre 1990;

*Puerto Rico Annual Film Report*, Jose Artemio Torres, *International Film Guide*, Variarity, London, dic. 1989;

*Arte, Imagen*, San Juan, abril 1987;

*Women Artists from Puerto Rico*, Susana Torruella, *Helicone Nine*, NO 14-15, Kansas City, 1986.

#### ENSAYOS POR LA ARTISTA/ESSAYS BY THE ARTIST:

*Libertad, visión y el espacio de la expresión*, Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, año 6, segunda serie 2005;  
*Afasia pictórica o el empeño por la ceguera a las palabras*, Art Premium Magazine, Vol.2-núm.10, September-October, 2005;

*Ultimos días del ICP*, Revista Por Dentro, El Nuevo Día, 19 junio, 2005;

*Arte conceptual*, Revista Foro, portada (main feature), con Marimar Benítez, Enrique Renta y Julieta González, El Nuevo Día, 30 mayo, 2004;

*La artista Technicolor* (versión editada), Revista Domingo, portada (main feature), El Nuevo Día, 3 agosto, 2003;

*La artista Technicolor* (versión completa), El cuarto del Quenepón, 10 agosto, 2003;

*Pintar debajo del piso*, El cuarto del Quenepón, febrero, 2003;

*¿Por qué ignoramos la Bienal?*, (sin publicar), 2001;

*Email correspondance: debating with Elaine King*, dossier Cultura vernácula, El cuarto del Quenepón, 2001;

*Comentario del artista*, catálogo de exposición *Fin de juego*, Galería Botello, 2000;

*Testimonio*, catálogo de exposición *Homenaje a Carlos Collazo*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, División de Artes Plásticas, Arsenal de La Puntilla, 1994;

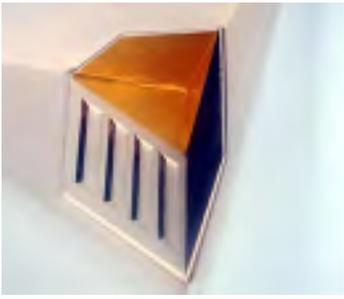
*Participación de Puerto Rico en IV Bienal Internacional de Pintura en Ecuador*, *Revista Cupey*, Universidad Metropolitana, Puerto Rico, 1994;

*Chase exhibit an exercise in choosing, not telling*, *San Juan Star* periódico, *Venue Sunday Magazine*, Diciembre 5, 1993.

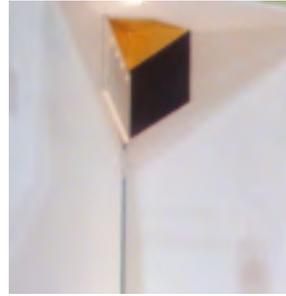
*Identidad y control*, *Nuestro Autorretrato: La mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*, introducción de libro, asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, San Juan, 1993;

*Carlos Collazo: Breves notas de una compañera de trabajo*, *Revista Plástica*, Año 15, Vol.I, Núm.21, sept, San Juan, 1993;

*Sobre imágenes, signos y otras mentiras*, exhibición *Teatro Doméstico* catálogo de la artista Rosa Irigoyen, Liga de Arte, abril/mayo 1992, San Juan.



Enable Blue, 2006, Gold Leaf en cedro, Laminated Shells y enamel industrial en MDF, óleo, alkyde resina y microesferas de cristal en lino, montado en estructura de aluminio; 17" x 14.75" x 13", edición de 7, pinturas se instalan en la parte superior esquina de espacios cerrados . Col. de la artista.



"Enable Blue" is a series of seven paintings that are placed in the superior corners of a given space. They may be exhibited together or separately. These are ideas I'm still exploring in order to provoke "the sensations of the future", to paraphrase French theoretician Gilles Deleuze. My habitual concern with color and its ambiguity is well documented, as well as reflections on painting (Judd and Klein) and how these are inserted in this particular series which invade the spectator's space even though he/she might not perceive their presence. The use of industrial materials originates with "Colors (To Donna Summers)" and in the latter piece entitled "Pink (To Monroe)" as a solution to contemporary color and in order to provoke haptic images. On an interesting note, the scale of these paintings is in direct relation to my body. These new pieces have no theme—they wish to provoke events whose significance is ascribed by the spectator. In the case of "Enable Blue" a type of complicity exists between the spectator and the painting during which he/she composes perspective, creating the illusion of a cube floating in space, in joking deference to Donald Judd when he said "Color, to continue, had to occur in space" (therefore abandoning a flat surface). MMO / June 2006

#### **PORTADAS DE LIBROS, REVISTAS Y AFICHE CON OBRAS:**

*Literature Journal «Katatay»*, Argentina (La Plata, ISSN 1669-3868), 2006;  
*Las ciudades que (no) existen*, Mara Negrón, Editorial Postdata, 2001;  
*Feministas Unidas*, Coalition of Feminist Scholars in Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro-Latin American and U.S. Latina/o Studies, Volumen 19.2, Fall 1999;  
*Puerto Rico: Cultura, sociedad y educación*, Carlos Di Núbila, Isla Negra Editores, 1996;  
*Latin American Women Artists 1915-1995*, Milwaukee Art Museum, 1995-96 (promoción nacional e internacional);  
*Remaking a Lost Harmony: Short Stories from the Hispanic Caribbean*, Lisa Paravisini y Margarite Fernández Olmo, White Pine Press, NY, 1995;  
*Callaloo*, The John Hopkins University Press, Volumen 17, Number 3, Maryland, 1994

#### **FESTIVALES DE CINE:**

Idilio Tropical, Banco Popular, 1995;  
Televisión Española, 1994;  
CineFestival San Antonio, Texas, 1991;  
UNICA, Sweden, 1991; Ateneo Puertorriqueño, 1991;  
Deep Dish T.V. Satellite, Massachusetts, 1990;  
Ateneo Puertorriqueño, 1988.

## **DOCUMENTALES:**

*La motora roja*, Graffiti Documentary, Noelia Quintero Herencia, video, 2008;

*Vistazo*, Municipio de San Juan, Departamento de Arte y Cultura, director Papo Nazario, productora Madelyn Ortíz de I ONE, 58mn, video, 2004;

*Discurso con análisis*, dirigido por Edmundo H. Rodríguez, 1995, color, video, San Juan;

*ArteBorinken*, producido y dirigido por Graig Martin, 1994, color, video;

*Un retrato de Carlos Collazo*, documental del artista Collazo, producido por “Hermandad de Artistas Gráficos” y dirigido por Sonia Fritz, 1994, color, 15mn, video, San Juan;

*Puerto Rico: arte e identidad*, documental sobre identidad y artes visuales, producido por “Hermandad de Artistas Gráficos” y dirigido por Sonia Fritz, 1991, color, 57mn, film/video, San Juan.

## **CD ROM:**

*Arte contemporáneo de Puerto Rico*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2004;

*San Juan, ciudad de todos*, Municipio de San Juan y San Juan 2000, 2000;

*American Journeys: The Hispanic-American Experience*, Primary Source Media, 1995.

## **COLECCIONES/COLECTIONS:**

Chase Manhattan Bank, Soho, Nueva York

Compañía de Turismo de Puerto Rico, San Juan

Cooperativa de Seguros Múltiples, Puerto Rico

Doral Bank, Puerto Nuevo, Puerto Rico

Instituto de Cultura Puertorriqueña, Col. Bienal de San Juan

International Museum of Women, San Francisco

Lehigh University Art Galleries, Bethlehem, PA

Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico

Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico

Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico

Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, Panamá

Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador

Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts

Museo del Barrio, Nueva York

National Design Museum, Nueva York

The Cooper Union School of Art, Nueva York

RG Bank, Hato Rey, Puerto Rico

## **ACTIVIDADES CIBERNÉTICAS:**

*Pulpa*, Centro Wilfredo Lam, La Habana, Cuba, El cuarto del Quenepón, 2002;

*Inundaciones*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, El cuarto del Quenepón, 2000;

*Fibras trans-migratorias: Artistas latinos y latinoamericanos en el internet* del Museo de Arte de Querétaro, México, El cuarto del Quenepón, 1999;

*XII Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y el Caribe*, sección especial El cuarto del Quenepón, 1998.

## **OTRAS EXPERIENCIAS/OTHERS EXPERIENCES:**

### **Internet**

The Office of Marvel and Marchand Architecture, directora de arte, Rubberbandpr.com, 2008;

Leey sueña, Oficina de la Primera Dama, Centro de Diseño de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, directora de arte, 2007;

PRIDCO Data Search, Tuspanas.com, Perfiles, Klumb, Memoria y papel, RafaelHernández, Ponce Ciudad Museo,

Frida y sus dos mundos, Quijotextos Universia.pr, diseño gráfico y montaje, 2004-06;

Instituto de Cultura Puertorriqueña, directora de arte y consultora (plan de mecanización), El Portal, 2001-2002;

Instituto de Cultura Puertorriqueña, directora de arte y webjefa, 1999-2001;

Oficina de Apoyo a las Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, directora de arte y webjefa, 1998-1999;

Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, desarrollo y planificación creativa de presencia cibernética, 1998;

Lopito Ileana y Howie, desarrollo y planificación creativa de presencia cibernética, 1997;

Banco Popular, desarrollo y planificación creativa de presencia cibernética, 1996-97;

Webjefa de El Cuarto del Quenepón (<http://cuarto.quenepón.org>) desde 1995 hasta el 2005.

### **Docencia/ Teaching**

Centro de Estudios Avanzado, profesora de Historia de arte contemporáneo de Puerto Rico, 2007;

Escuela de Arte Plásticas, nombramiento, Catedrática Asociada, Departamento de Imagen y Diseño, julio, 2004;

Escuela de Artes Plásticas, directora del Departamento de Pintura, 2002 - 2003;

Escuela de Arte Plásticas, nombramiento, instructora, Departamento de Imagen y Diseño, enero- diciembre 2003;

Escuela de Artes Plásticas, profesora de diseño y multimedia, 1997, 2000, 2001, 2002, 2003;

Escuela de Artes Plásticas, profesora de pintura, 1989-2004;

Universidad Politécnica, Nueva Escuela de Arquitectura, profesora de dibujo, 1999, 2007-08;

Henry Street Settlement, Team teaching con la artista Marina Gutierrez, Nueva York, 1986.

### **CD ROMs**

San Juan 2000, Comisión San Juan 2000 y Municipio de San Juan, consultora y versión Windows CD Rom, 2000;

Annual Report, Puerto Rico Community Foundation, diseño y montaje, de publicación impresa y CD Rom, 1999;

Doce Propuesta electrónicas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, consultora de CD Rom, 1998;

Arte Contemporáneo de Puerto Rico, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, Directora creativa de CD Rom desde 1995-2003;

Directora de Arte/artista gráfica de computadoras desde 1990.

### **Education/educación**

Centro de Diseño, desarrollo e implantación de proyecto intramuros, Escuela de Artes Plásticas, directora de arte, 2006;

Escuela de Artes Plásticas, consultora, Título V, CITA, 2004;

Escuela de Artes Plásticas, desarrollo y planificación de aula cibernética, Programa Piloto de Universia.pr,

Multimedia 1, del Departamento de Imagen y Diseño, 2002-03;

Lehigh University, teacher resource packet, Pennsylvania, Shari Kaucher, 2000;

Escuela de Artes Plásticas, desarrollo y planificación de creación del Departamento de Imagen y Diseño, 1995;

Campamento Creativo de Teatro Musical, Opera de Camara, Directora, 1987-1989

**Panelist/Evaluadora:**

Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, evaluadora técnica de proyectos audiovisuales, 1993;  
Alternates Roots, South Carolina, panelista de Nuevas Formas, 1993;  
Puerto Rico Community Foundation, Presidenta del Panel de Nuevas Formas 1992-93;  
Fondo Nacional, panelista de artistas individual 1991;  
Puerto Rico Community Foundation, panelista de Nuevas Formas, 1989-90;  
Consultora para la creación de Fondo Nacional para el Quehacer Cultural, Oficina de Apoyo a las Artes, Instituto de Cultura, 1989.

**Ilustrator/Ilustradora:**

Ilustraciones para “El Portal del Yunque” , proyecto de Centro Forestal Tropical, 1995.

**Asociaciones:**

Miembro fundadora de Docomomo Puerto Rico, 2007;  
Miembro fundadora de la junta de Quenepón Inc desde 2000;  
Mujeres Artistas de Puerto Rico, Presidenta, 1992-93.