

00261
4



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

POSGRADO DE ARTES VISUALES
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“IDENTIDAD PUERTORRIQUEÑA EN TRES PINTURAS: aproximación analítica a la obra pictórica de José Morales, Juan Sánchez y Arnaldo Roche Rabell”

T E S I S

QUE PARA OBTENER GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACION PINTURA
P R E S E N T A
HARRY HERNANDEZ TIRADO

DIRECTORA DE TESIS:
MTRA BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MÉXICO D.F.

JUNIO DE 2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos	
Dedicatoria	
Introducción.....	1
Capítulo 1: Identidad y Resistencia	
1.1 Concepto de Identidad.....	7
1.2 El problema puertorriqueño: de la colonia española a la colonia estadounidense.....	15
Capítulo 2 : Multiculturalismo y Diáspora Puertorriqueña	
2.1 multiculturalismo.....	34
2. La diáspora: artistas puertorriqueños en Estados Unidos.	36
Capítulo3: Análisis de tres ejemplos contemporáneos en la pintura puertorriqueña	
3.1. José Morales.....	46
3.1.1 Análisis de <i>El Vivero (1994)</i>	51
3.2. Juan Sánchez.....	63
3.2.1 Análisis de <i>Mixed Statement (Postura Mezclada)(1984)</i>	67
3.3. Arnaldo Roche Rabell.....	83
3.3.1 Análisis de <i>Hay que soñar en azul (1986)</i>	87
Conclusiones.....	100
Índice de figuras.....	110
Fuentes de consulta.....	112

AGRADECIMIENTOS

A México, a la U.N.A.M., a la E.N.A.P., a la Academia de San Carlos, a su personal Docente e Intendente, a Blanca Gutiérrez Galindo por su tutoría y atención, al Mtro Camilo Carrión, a la Mtra. Natalia Grisales, al Mtro. Juan Fernando Velez, al Mtro Alvaro Villalobos, al Mtro Javier Anzures, al Prof Nelson Rivera, a la Prof Lola Aponte, a Oscar Mestey Villamil, a Mayra Santos Febres, al Dr. Julio Chávez Guerrero, a Alejandra Valenzuela Marín, a Paloma Cardona Cuevas, a Cuahutemoc Rodríguez, a Yolanda Cabrera, a la Mtra Helena Pérez, al Mtro Armando Torres Michua (+), a Lourdes Hernández Fuentes, a Felipe Ehremberg, al Mtro Pablo Samuel Torres, al Mtro Marco Basilio, a Edgar León, al Sr. Carlos González Velez, a Eduardo Sánchez, al Mtro David Monteagudo Sabaté, a la Mtra Rosamary Berrios Hernández, al Café Son, a los artistas puertorriqueños, a Puerto Rico.

*A mi madre Alma,
mi primera identidad,
por la incondicionalidad inagotable
de su espíritu.*

*Considero que si vamos a buscar una identidad propia,
debemos investigarla dentro de nuestros parámetros,
independientemente de si estamos atrasados, acelerados,
a favor, paralelos o diagonales con respecto de
lo que consideramos movimientos de arte.*

Pepón Osorio

INTRODUCCIÓN

Inmerso en la intención que envuelve el proceso educativo en lo que concierne al fenómeno del arte y la optimización de lo que sería mi trabajo como creador artístico, me encuentro con que pertenezco en más de una manera a un país llamado Puerto Rico. Dicha intención me ha llevado a concientizarme lo más posible de mi proceso natural y personal tanto como de mi contextualización histórica. Levantando así, un sinnúmero de inquietudes que devienen en preguntas y que a su vez, esperamos, devengan en respuestas. Este trabajo se basa en las respuestas requeridas venidas de algunas inquietudes basadas en el proceso histórico-artístico de Puerto Rico y en mi conceptualización del arte, que a su vez, en parte, se basa con visos de integración en dicho devenir isleño.

Las razones específicas para desarrollar este trabajo fueron varias. Dichas razones a su vez provenientes de distintas intenciones académicas, artísticas y personales. Por un lado, el hacer una investigación sobre el manejo del concepto de identidad en la obra de tres artistas puertorriqueños clarifica, a nivel personal y a grandes rasgos, la dinámica artística puertorriqueña en lo que respecta al concepto de identidad y como ha sido utilizado en el arte isleño. A su vez, enfatiza las variantes de este fenómeno y la necesidad cotidiana de manejar y entender este concepto social y artístico en la sociedad puertorriqueña, estemos en la isla o fuera de ella.

Como resultado de las razones anteriores también podemos argumentar que el trabajo planetaría unir las distintas posturas relacionadas al trabajo artístico *boricua*¹ basado en el concepto de identidad. Es decir, intentaría esclarecer posturas, tanto relacionadas con la comprensión de las obras específicas de los artistas escogidos, como con la concepción isleña de lo

¹ *Boricua*- proveniente de la palabra Taíno "*Borikén*" que se utilizaba para designar la Isla de Puerto Rico en tiempos precolombinos la cual significaba "*tierra del altivo señor*"

que es el concepto de identidad. En otras palabras, limar las fisuras de los posibles discursos identitarios *boricuas* para comprender un solo discurso a base de los existentes y estudiados. Por otro lado, el trabajo también nos acercaría al concepto de identidad desde sus bases individuales, dirigiéndonos a las colectivas y atravesando con éstas el concepto del arte en el fenómeno humano en general.

El objetivo principal del trabajo es reflexionar sobre el concepto de identidad en el arte desde el arte mismo, especialmente desde el arte puertorriqueño, en este caso desde uno de sus artistas. La reflexión encontrada en el trabajo tanto como sus posibles aciertos y críticas estriba en la conciencia de esta aseveración. El tema en cuestión es un asunto de fundamental importancia para mi país y para mi obra personal, tomando esto como contexto me parece necesario entender el fenómeno de la identidad en el arte desde la mayoría de los puntos posibles. Mi esfuerzo ofrece una mirada desde una perspectiva artística. Finalmente otro de los objetivos a grandes rasgos es relacionar la plástica *boricua* aplicable a la dinámica de resistencia cultural como tradición plástica global. Por último y a base de esta polarización entre política y arte, plantearíamos entender que la dinámica de identidad está en todo arte.

La investigación completa gira alrededor de dos ejes culturales específicos relacionados a los grupos pertenecientes al grupo étnico puertorriqueño. Primero: debido a la polaridad cultural y el entorno multicultural, el tema de identidad es uno altamente activo dentro de la comunidad puertorriqueña en Nueva York. Segundo: en el caso de la isla, dicha discusión cobra importancia en gran parte por la relación que tienen sus habitantes con la dinámica colonial aunque ésta no sea consciente en la gran mayoría de los casos. Uno de los intentos de esta tesis es acercar la comunidad isleña a una concientización más amplia y más cotidiana de este concepto para crear conciencia útil de su presente, pasado y posible futuro. En resumen, el

trabajo planearía concientizar lo más ampliamente posible a través del tema escogido. Compartir conocimientos y exponer los logros obtenidos de manera abierta comenzando por la comunidad académica y estudiantil de la Academia de San Carlos, y a su vez dirigible a la comunidad puertorriqueña en general.

A grandes rasgos la amplitud del fenómeno cultural puertorriqueño abarca tanto la isla de Puerto Rico como los diversos asentamientos de puertorriqueños en la nación norteamericana. De los tres artistas escogidos, dos de ellos, José Morales y Juan Sánchez, pertenecen a la llamada diáspora puertorriqueña y ambos exclusivos al asentamiento isleño en la ciudad de Nueva York. El tercer artista, Arnaldo Roche Rabell, mantiene residencia tanto en Puerto Rico como en la ciudad de Chicago. Las obras que aquí analizaré fueron escogidas por la contundencia discursiva en lo que respecta al discurso identitario *boricua*, tanto como su posicionamiento en dicho fenómeno cultural ya que es precisamente éste en el cual planteamos reflexionar en esta parte del trabajo investigativo.

Los artistas seleccionados, más puntual en el caso de Arnaldo Roche Rabell, exponen continuamente en múltiples de las comunidades puertorriqueñas, tanto en Estados Unidos como en Puerto Rico, imitando así el dinamismo que plantea el intercambio constante entre los diversos grupos provenientes de la misma etnia isleña. Las obras de cada artista se enraizan en comunidades específicas, más las relaciones identitarias se reflejan en todos los grupos boricuas ya que a la vez se mantiene el diálogo con la isla como también se sostiene una posición latente respecto a la dinámica migratoria. La selección de las obras está basada en la novedad artística que representa para el discurso de resistencia y el discurso de identidad *boricua* en general.

Como todo proceso de investigación me encontré con varias dificultades. Comenzando por la dinámica de la migración puertorriqueña. La cual

plantea una separación del origen isleño y la diáspora migrada. Dividiendo así la dinámica cultural puertorriqueña en dos comunidades relacionables e interconectadas. Comunidades que se correlacionan y que son pertenecientes a un solo grupo étnico, más son dos fenómenos culturales distintos. Sin embargo se comparten un sinnúmero de circunstancias como el trabajo de los artistas escogidos que cobra relevancia en los dos ámbitos. Otra de las dificultades fue la del rastreo de información, sobre todo en relación con los artistas, ya que me vi necesitado de trasladarme a Puerto Rico para acceder las informaciones requeridas en distintas instituciones educativas y galerías. Una última dificultad fue la de haber trabajado con reproducciones debido a que las obras se encuentran fuera de mi alcance personal.

Con tal de acercarnos a los propósitos centrales de la investigación se hizo necesario hacer varias inmersiones investigativas de los diversos temas relacionados divididos en tres capítulos. Primero, a través de una investigación de lo que es el concepto de identidad desde la concepción psicológica-personal hasta llegar a una concepción colectiva-cultural. Seguido por una investigación histórica del arte puertorriqueño desde la época colonial hasta mediados de la década de 1990 con tal de detectar vertientes identitarias de mayor contundencia. Luego continúa con una inmersión más específica al concepto de identidad seleccionando tres ejemplos contemporáneos para envolver lo antes estudiado y dirigir conclusiones.

La situación colonial de la isla de Puerto Rico forma una parte central en lo que sería este discurso identitario discutido, más no queda evidenciado siempre de la misma manera en las obras de nuestros artistas contemporáneos. Dicha situación, reconocible o no en obras de dichos artistas siempre está latente en nuestra realidad o así lo estará hasta que desaparezca. Es decir, su presencia no quiere decir que siempre sea un factor determinable para los discursos identitarios específicos de cada artista

pero es una situación innegable que concierne a todos los puertorriqueños, artistas o no y por eso se ha arraigado tan fuertemente en nuestro arte como una de las variantes discursivas más importantes. En resumen, el discurso identitario de resistencia es un fenómeno cultural que está arraigado en el arte puertorriqueño, el cual ha estado y está asumiendo variantes insospechadas basadas en la realidad del puertorriqueño, esté donde esté. Dicha continuidad y transformación en el presente lo instaaura como relevante en la gran mayoría de los casos evidenciados en el arte puertorriqueño actual, más sin embargo la manifestación identitaria a través del arte boricua no es exclusiva de este discurso.

En el caso del tercer capítulo escogí tres ejemplos contemporáneos para indagar más a fondo sobre el concepto en artistas específicos y sus discursos plásticos. Exponiendo así los conceptos de identidad cultural e identidad puertorriqueña, tanto como se expone la misma obra de los artistas vistas a través de una mirada analítica iconológica basada en el modelo de Erwin Panofsky. Aquí analizo solamente una de las obras de cada artista y no su obra total aunque para ello tendré que referirme a la obra general.

A grandes rasgos, los logros obtenidos a base de la investigación son varios. Por un lado la concientización personal del concepto de identidad y profundización sobre la situación de mi país y como se ha trabajado con este concepto en las artes plásticas enfocado a la pintura. Entendido dicho proceso como conciencia aplicable a lo que es mi conceptualización del fenómeno del arte y en resumidas cuentas aplicable a mi obra personal.

Como toda investigación, ésta no está libre de limitaciones. Entre las más resaltables, por límites de espacio y tiempo nos topamos con la disyuntiva de obviar marcos identitarios de manera específica que han sido trabajados por un sinnúmero de artistas puertorriqueños, dejándolos inexplorados. Por otro lado el análisis formal en cada una de las obras escogidas podría ser uno

de más sofisticación con tal de llegar a mas profundas interpretaciones. Otra de las limitaciones por falta de información está relacionada a la trayectoria y datos biográficos de cada artista. Al no poderme trasladar a Nueva York para entrevistar directamente a los artistas con respecto a los datos más específicos en relación con sus obras, esta función quedó obviada del todo como apoyo investigativo.

Por último, esta investigación corre el riesgo de obviar teorías identitarias mejormente aplicables al fenómeno cultural puertorriqueño. Menciono esto ya que el trabajo investigativo no está basado en estudios de campo de recolección de información directa, ni de una exhaustiva investigación histórica y social basada en los distintos grupos puertorriqueños ni grupos de artistas de estos grupos específicos. Así, la comparación de referencias consultadas no es una exacta ya que no todas las fuentes referentes a los artistas y los temas tratados fueron revisadas de manera total. En resumen, es una investigación de corte básico y primario la cual escoge un rango limitado de discusión teórica en lo que respecta a los distintos temas que trata aunque sí llega a conclusiones específicas sobre dichas selecciones.

CAPITULO 1: IDENTIDAD Y RESISTENCIA

*La identidad se nos ha revelado
como el origen de nuestro ser
y de nuestra conciencia; como algo único,
particular, intransferible y hermoso.
La unidad, así mismo, como algo propio,
singular y característico de la personalidad y,
a su vez, inmutable a lo extraño y a lo lejano,
pues siempre está con nosotros.*

Marycely Córdova Solís.

1. Concepto de identidad general

El concepto de identidad como fenómeno humano plantea una alta complejidad debido al sinnúmero de conceptos y dinámicas que participan en él. Conceptos y dinámicas que según se intentan definir de manera independiente pero aplicadas al fenómeno en general parecen fundirse, cada una de ellas y a veces igualarse en componentes en las amplitudes de cada uno de sus horizontes posibles. El fenómeno de la identidad plantea un dinamismo de conceptos que, para propósitos de comprensión más ordenada, parten desde lo que sería la identidad personal y subdivisible en capas a la identidad colectiva. El proceso completo a estudiar plantearía una retroalimentación constante de elementos identitarios personales y culturales que a grandes rasgos describe el fenómeno total.

Como menciona J.N. Mohanty: “...la identidad de una persona es una identidad de orden superior entre varias capas de identidades: la identidad de un cuerpo vivido subjetivamente; la identidad de una vida mental; la identidad de un polo ego y de un ego trascendental; la identidad de un yo que se desarrolla históricamente; una yoidad construída socialmente en

cuanto percibida por los otros; y el reunirse a sí misma—frágil y siempre en riesgo—que una persona lleva a cabo para conciliarse con el propio pasado, con los proyectos y con la propia tradición.”²

Por otro lado el concepto de identidad es visto desde múltiples ángulos desde las distintas ciencias sociales y usualmente aplicados según las características y propósitos de cada rama de conocimiento. Este trabajo en sus intenciones informativas más ideales plantearía recopilar y dirigir los conceptos generales relacionados al concepto de identidad e identidad colectiva encontrados en estas ramas del conocimiento y ofrecerlos de una forma dirigida al sujeto individual, a la construcción de una definición utilitaria al lector a manera de herramienta para la mirada individual tanto como colectiva. Así mismo, para formar un eje conector a través de todo el trabajo investigativo. Esta parte pretende plantear los fundamentos comprendidos y utilizados para el estudio de la identidad ya estructurado en varias ciencias sociales: sociología y antropología. Debido a la amplia complejidad de las estructuras identitarias encontradas en las ciencias sociales he escogido las más sobresalientes con tal de alumbrar el aspecto colectivo del fenómeno identitario total con miras a una visualización general.

Según Gilberto Giménes, “la identidad forma parte de una formulación más grande: la del actor social”³. En efecto, la identidad constituye la dimensión subjetiva de los actores sociales. Es decir, es un atributo subjetivo de actores sociales relativamente autónomos, comprometidos en procesos de interacción y comunicación. Siendo uno de los procesos centrales el transformar un dato en valor constante por parte del individuo, en ese

² Mohanty J.N.- “Capas de Yoidad”, en: La identidad personal y la colectiva, México, UNAM, 1994, p. 23.

³ Giménes, Gilberto- “La identidad social o el retorno del sujeto en sociología”, en: Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad, 3 coloquio Paul Kirchoff México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1996, P 13.

sentido es orgánica, inquieta e interactiva. Es, como señala Alberto Cirese: “Un reconocerse en.., no es lo que uno realmente es, sino la imagen que cada quien se da a sí mismo”⁴.

Extendiendo su interactividad, la identidad emerge y se afirma solo en la medida en que se confronta con otras identidades, posee, pues un carácter subjetivo y relacional. El individuo se reconoce a sí mismo reconociéndose en el otro. Por otro lado, el proceso identitario tiene que ver también con la organización por parte del sujeto, organización de las representaciones que tiene de sí mismo y de los grupos que pertenece. Estas sirven para construir la realidad a la vez que determinan los comportamientos de dichos sujetos. Estas representaciones sociales pueden alcanzar en los individuos diversos grados de elaboración, que pueden ir de una simple imagen mental a todo un sistema de relaciones figurativas y/o conceptuales. Sistemas de producción ideológica y social mencionadas por José Juan Rendón tales como:

- A) Cosmovisión, religión y mitos.
- B) Los valores y principios que se han sostenido en forma paralela con los impuestos por una posible cultura extranjera y que provocan conflictos cuando son contradictorios.
- C) Los patrones de comportamiento de las relaciones interpersonales, que se conocen como “el costumbre”, los cuales son pautas muy rígidas de identidad y se ven, por ejemplo, en bodas, sepelios, la solicitud y retribución de ayuda mutua.
- D) La educación popular, considerada como proceso formativo de actitudes y hábitos, y transmisor de los patrones señalados.
- E) El sistema simbólico total de cada pueblo y comunidad que funciona como guía de identidad, el comportamiento y la participación de los individuos.

⁴ Cirese, Alberto- 1987. “*Il Molise e la sua Identità*”.Milan, Basilicata, no. 5-6, mayo- junio, 1987, p. 13.

F) La lengua.⁵

La identidad posee entre otras, tres fuentes de determinación social marcables, la anterior mencionada, clasificable como ideológica (conjunto de “discursos circulantes”), la experiencia vivida y los matices culturales en una determinada época y en un determinado lugar. Esta representación se estructura de tres formas señaladas por Gilberto Giménes: *principio de diferenciación, principio de integración unitaria y permanencia a través del tiempo.*⁶

El *principio de diferenciación* se trata de un proceso lógico primordial en virtud del cual los individuos y los grupos humanos se auto-identifican siempre y en todo lugar por la afirmación de su diferencia con respecto a los otros individuos y grupos. Por otro lado el *principio de integración unitaria* reposa sobre la integración de las diferencias bajo un principio unificador que las subsume, pero al mismo tiempo las neutraliza, las disimula e induce a “olvidarlas”. Es así como la identidad de un individuo adulto subsume bajo la unidad de una misma biografía toda la gama de experiencias vivenciales, crisis y rupturas, logros y pérdidas. Ya logrando la dinámica unidad/diferencia faltaría la de *permanencia a través del tiempo* la cual permite establecer una relación entre el pasado y el presente así como también vincular su propia acción con los efectos de la misma.

Por otro lado y tratando de complementar estructuras para nuestra mirada, la identidad posee tres dimensiones sumamente relevantes señaladas por la socióloga italiana Lorendana Sciolla.: “La dimensión *locativa* es la cual mediante el individuo se sitúa dentro del campo simbólico. El individuo

⁵ Rendón Monzón, José Juan, “Notas sobre identidad, lengua y cultura”, en: 1 seminario sobre identidad México: Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. ,1992, P. 40

⁶ Giménes, Gilberto. op. cit. supra, nota 3, p.15.

asume un sistema de relevancia, define la situación en que se encuentra y traza fronteras que delimitan el territorio de su mismidad. La dimensión *selectiva* en cual el individuo halla definidos sus límites y tiene la capacidad de ordenar sus preferencias. Finalmente la dimensión *integrativa* en la cual el individuo posee un marco interpretativo que le permite entrelazar todas las experiencias de su vida en una biografía”⁷

Desde el ángulo social la identidad puede referirse a alguna minoría o mayoría, donde se da la continuidad de un complejo de caracteres peculiares que reconoce a los miembros de una colectividad en un mismo ser, en un solo rasgo cultural, en sus proyectos, logros y fracasos y de enfrenetarse a los retos del futuro. En pocas palabras, es el devenir de la historia mediante un pasado, un idioma, una tradición y una idiosincrasia en común. Sin embargo, a pesar de la gran complejidad, cuatro factores son principales para el entendimiento del concepto de identidad cultural, señalados por Marycely Córdova Solís: *el factor histórico y geo político, la organización social y estructura económica, el factor social y el sistema de valores y finalmente el factor lingüístico*⁸.

El *factor histórico* es estimado como la memoria o la conciencia histórica de un pueblo, lo que le da cohesión y lo diferencia de otros culturalmente. La cultura se desarrolla en un tiempo y espacio donde se conforman los antecedentes históricos que nos permiten conocer y explicar nuestro pasado y poder hacer nuestro futuro; en ello se inscriben las experiencias acumuladas por una colectividad a lo largo de su historia. A la vez esta memoria es un fuerte escudo contra toda agresión extrema sea política, militar o cultural.

⁷ Sciolla, Lorendana, *Identità*. Franco Angeli, Milan, 1979. p.22.

⁸ Córdova Solís, Marycely, *La identidad cultural en la conferencia mundial sobre políticas culturales de 1982*. Tesis Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, 1994, p. 22.

La *organización social* se entiende como la forma en la que los pueblos se organizan; jerarquías, roles sociales y familiares, patrones de conducta, reconocimientos, sanciones etc. Los miembros de una comunidad al organizarse responden a estos códigos establecidos por ella misma aunque de manera diferente dependiendo del rol del individuo en la sociedad.

El *factor social o carácter social* es entendido como un elemento subjetivo, este carácter se refiere a aquella parte del carácter que compartimos los grupos sociales y que constituye el producto de experiencia de esos grupos. Aquí interviene el factor psicológico que comparten los grupos y que define en conjunto el carácter de una cultura. Es, en resumidas cuentas, la conciencia de nuestra singularidad.

El *factor lingüístico* sobre todo es un factor cohesionador de la cultura de cualquier sociedad ya que de este depende en gran medida las comunicaciones interpersonales e intergeneracionales del grupo. La invención, manipulación y expresión de las ideas, palabras y del lenguaje en general nos dan una idea clara de la diferencia del hombre con los otros animales; este poder de comunicación oral y escrito es, sin lugar a dudas, una de las grandes potencialidades que el ser humano ha desarrollado en el curso de su historia.

Por último, la identidad cultural depende mucho de la concientización de los actores sociales, concientización de ellos mismos y de sus costumbres. Esta concientización conlleva a la valoración y mantenimiento de valores culturales construídos por un grupo determinado de personas a través de los años. El derecho a la identidad cultural pasa, necesariamente, por el reconocimiento de que los sujetos sociales se organizan a partir de un orden y una clasificación que forma y consolida identidades colectivas no necesariamente nacionales o regionales. La identidad cultural es el derecho esencial de un pueblo de construirse como este grupo de actores sociales

determine. Esta construcción cultural antecede varios de los organismos identitarios del grupo, tales como los de la construcción del estado y la nación.

Dichas estructuras, anteriormente mencionadas; principios, dimensiones y factores, funcionan como base para interpretar el desarrollo identitario artístico en el fenómeno cultural puertorriqueño. Y son aplicables al fenómeno histórico-social puertorriqueño de manera general a través de este trabajo investigativo. Las definiciones aquí expuestas están enfocadas de una manera deductiva, dirigiendo la atención desde lo colectivo hacia lo individual, en el caso de este trabajo lo individual estudiado serían los tres artistas escogidos por sus respectivas obras, los cuales también serán vistos a través de estas como agentes influyentes dirigidos hacia la colectividad.

El fenómeno identitario nos permite, de estar interesados en este, estar reconociendo constantemente estructuras aplicables a casos particulares como al fenómeno en general. En estas estructuras mencionadas anteriormente nos acercan de una manera más clara a la cual queremos dirigir el trabajo ya que nos acerca a la posible concepción de los artistas escogidos y de los artistas en general aunque en casos individuales varíe en profundidad y desarrollo. La aplicación de dichas estructuras a la visualización identitaria en los trabajos de los artistas escogidos permite la corroboración y función de intencionalidades de estos hacia el tejido social.

Podríamos establecer, desde nuestro punto de vista, a manera de conclusión, que la identidad es múltiple, no única. A su vez, que la identidad no es una esencia sino un sistema de reconocimientos o sistema de nociones y que cambian según los objetos a que se aplique. La identidad es un efecto de la dramaturgia social y no su causa. Esta es inevitable y necesaria para la construcción y comprensión de la realidad autónoma y social del individuo, y mucho más, para que este individuo pueda compartirse y organizarse para

con los otros. Es decir, ésta influye en el universo simbólico subjetivo y objetivo del individuo. En la identidad tanto el sujeto como el contexto son propiciadores. La identidad es orgánica, esta organicidad alcanza magnitudes insospechadas en determinados grupos y en la totalidad de la interacción humana. La identidad es continuidad, conexión de pasado y presente, proyección, futuro.

Teniendo en consideración estas estructuras y nociones como conceptos guía para la investigación, abordaremos aspectos de la historia puertorriqueña y su relación con la problemática de la identidad cultural. En lo concerniente a la mirada general del arte tanto como el arte isleño en específico y los análisis de las obras escogidas tendremos en consideración la visión identitaria planteada por el escritor argentino Raúl Dorra. El cual menciona que: “ toda gran obra surgida entre nosotros tiene que ver con nuestra identidad en la medida en que se incorpora profundamente a la cultura y termina por volverse elemento esencial de su evolución. Toda gran obra habla siempre de nuestra identidad cultural, pues ayuda a constituirla”⁹. Dicho planteamiento contextualiza la formación, desarrollo e inmersión de una obra artística en el tejido social.

Por último, el devenir de las sociedades contemporáneas se inserta en un espacio que alcanza las dimensiones generales de la vida de todos los pueblos del planeta y se vislumbra como una realidad, aceptada o no, que rebasa las fronteras nacionales. En este devenir es donde sobresale el fenómeno de la identidad cultural de los pueblos y las limitaciones que pueda tener de acuerdo a los parámetros de las transformaciones económico, político, sociales y culturales que se están gestando actualmente en las relaciones internacionales. La identidad cultural cohesiona, divide, escoge y construye sentido a base de estas influencias y necesidades humanas.

⁹ Dorra, Raúl, “Identidad y Literatura: notas para un examen crítico”, en: Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura. Ed Saul Yurkievich, Madrid, Alhambra 1986. p 55.

1.2 El problema puertorriqueño: de colonia española a colonia estadounidense.

Al tratar de comprender el fenómeno social puertorriqueño con tal de reflexionar en torno al fenómeno de la identidad tenemos que contemplar varios elementos básicos constituyentes de su historia, tales como: el mestizaje dentro de lo que fue el tiempo colonial español, los grupos envueltos en esta hibridación tanto como los resultados de estos encuentros, la diáspora, el proceso de concientización nacional y la transformación de estos diversos elementos deviniendo en el desarrollo de una dinámica cultural de resistencia a la influencia colonial, primero española y luego estadounidense.

Esta postura de resistencia cultural no es asumida por todos los artistas puertorriqueños y ha sido altamente protegida por las instituciones culturales isleñas relegando a otros creadores. Es precisamente aquí donde estriba el peligro de dicha postura, en que se entienda como la única forma de acercarse a lo identitario, lo cual afecta el discurso identitario de resistencia, inclusive. Y que la concepción del arte en cualquier artista o persona esté atada exclusivamente a dicho concepto y a sus posibles variantes. Creando una fricción y polarización en las variantes discursivas de nuestros artistas y ciudadanos. En otras palabras sería un resultado limitante que enfrentaríamos los puertorriqueños de manera colectiva.

El proceso colonial puertorriqueño está dividido en dos periodos, uno español, con la duración de cuatro siglos, y otro estadounidense, con una duración, hasta el momento, de un siglo y cuatro años. Dentro de ambos periodos se ha forjado y transformado la identidad *boricua*, ambos periodos poseen características específicas de influencia. Dicha hibridación primaria

nos propone un modelo identitario-étnico general de lo que es el puertorriqueño en términos de raza de la población tanto como una fundamentación de lo que sería la identidad cultural puertorriqueña.

En el caso de Puerto Rico el mestizaje comenzó con la llegada de los españoles a la isla desde 1493, encontrándose con la población nativa, los Taínos, los cuales en un escenario de aclimatación e improvisación sufrieron una desaparición vertiginosa. En otras palabras, un genocidio con mínimos sobrevivientes, por lo tanto mínimas influencias culturales sostenibles a través de los años. Hecho lamentable el cual influye en la revaloración de lo puertorriqueño que usualmente se hace en la construcción de elementos identitarios actuales.

El próximo grupo en integrarse y fundamentar lo que vendría siendo el grupo étnico puertorriqueño fueron los esclavos africanos traídos por los conquistadores españoles para trabajar la caña de azúcar. Grupo que sí pudo en mayor escala sobrevivir los embates colonizadores y así integrarse más plenamente tanto en el desarrollo genético de la población como en la cultural de la Isla.

El aislamiento y el desinterés de las autoridades coloniales de los primeros siglos, desde el siglo XV hasta mediados del siglo XVII aproximadamente, perfilaron unas formas culturales, un sincretismo de elementos hispánicos, negros e incluso indígenas en la religiosidad popular, en la cocina, en las expresiones idiomáticas, en la música y en las mentalidades. Siendo este sincretismo el primer registro cultural con base en los tres grupos étnicos antes mencionados. Podríamos decir entonces, que la estructura identitaria general entendida como la concepción híbrida del puertorriqueño comienza en el siglo XVII, todavía sin visos de resistencia cultural, tan solo de connotación expresiva del fenómeno humano existente en la isla del siglo XVII.

La revalorización de la agricultura como fuente de riqueza a finales del siglo XVIII sirvió de contexto para la articulación de una noción de identidad asociada a la tierra y a los rudimentos de una concepción de lo nacional. Esta versión de identidad no era esencialmente popular como la anteriormente mencionada, sino criolla. Alrededor de la frase “los de allá” y “los de acá” se distinguía una manera de ser que describía a los descendientes de españoles que habían ligado sus vidas, riquezas y descendencias a la Isla. Sin embargo, en la defensa de un intento de invasión inglesa a finales del siglo XVIII tanto esclavos como *jibaros*¹⁰ acudieron a la defensa de San Juan, venciendo a la imponente escuadra inglesa. Dicho suceso fue registrado por el pintor colonial José Campeche (1751-1809), en su obra *Exvoto de la liberación de San Juan* de la cual por desgracia no existe imagen. En la obra general de Campeche predomina la complejidad de la estética barroca dividida en dos categorías: una religiosa y otra retratista. Según menciona René Taylor: “Campeche, mulato, liga la plástica naciente al complejo e indeclinable ámbito de la identidad isleña”¹¹. Complejo, debido a la ya múltiple concepción identitaria, por un lado una criolla, o de las fuerzas dominantes y por otro una popular, híbrida.

Campeche, a través de esta pintura conecta por primera vez, quizás no tan conscientemente ni contundentemente, dos ámbitos del fenómeno humano existentes en el Puerto Rico de su época, el político, a través del reconocimiento de lo nacional, y el artístico-cultural, a través de su pintura. La pintura de Campeche no funciona a manera de activismo o de resistencia cultural pero definitivamente estimula la concientización del lar nativo de la época. Es notable mencionar que desde Campeche comienzan las

¹⁰ *Jibaro*: calificativo del campesino puertorriqueño.

¹¹ Taylor, René, “José Campeche”. *Puerto Rico: Arte e Identidad*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998. p. 45

concientizaciones
identitarias en lo
que tiene que ver
con la creación
artística,
provenientes de
espacios
genéticamente
híbridos y
populares.



1 Francisco Oller, *El velorio*, 1893, óleo sobre tela, 288cm x 468cm. Colección Museo de la Universidad de Puerto Rico.

El proceso de concientización identitaria a través de lo cultural, proceso el cual toma casi cuatro siglos en forjarse, en parte estimulado por Campeche en lo que concierne a la pintura, viene adquirir contundencia en la figura de otro pintor casi un siglo después. Francisco Oller y Cestero fundamenta lo que sería la práctica de resistencia cultural que hasta el día de hoy podemos ver en el arte pictórico isleño. A través de una iconografía basada en la tipología física del puertorriqueño, Oller retrata las variantes étnicas y los rasgos personales que distinguen a los individuos por razón de hábito, oficio, constitución y temperamento, se esfuerza en plasmar un sustrato común fisionómico de la gente autóctona con todos los elementos psicológicos y ambientales propios de su idiosincrasia. Este aspecto social queda plasmado en su pintura *El Velorio* (Figura 1) donde el inventario humano de la puertorriqueñidad queda evidenciado a través de la representación del funeral de un niño campesino.

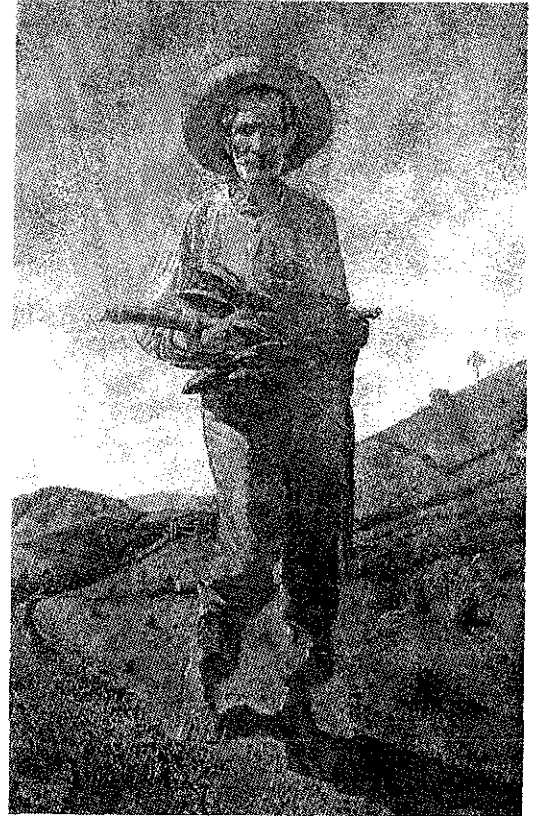
Según Osiris Delgado: “Oller tuvo como trasfondo las tensiones y movimientos sociales del siglo XIX. Los esclavos africanos, la ocupación de la montaña, la oleada de inmigrantes de Europa, Hispanoamérica y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Antillas Menores”¹². Estos elementos junto a la guerra de independencia en 1810 tanto como los cordones sanitarios de la administración colonial fomentaron la formación de un sinnúmero de “identidades” dentro de la Isla. El hacendado criollo, el comerciante peninsular, los jornaleros, los esclavos, los libertos, los obreros de fin de siglo ayudan a construir resistencias culturales relacionadas a la desconfianza de las autoridades.

Oller logra fundir la dinámica del arte pictórico con el propósito de concientización nacional. Hace un modelo, una visualización, un uso social para la pintura, mediante el poder del arte de moldear la realidad, instruir. Cabe mencionar que esta conceptualización del uso del arte tiene múltiples consecuencias, sobre todo en los artistas que continúan la labor creativa después de Oller.

El 25 de julio de 1898 desembarcan en la Isla de Puerto Rico tropas estadounidenses y con estos la implantación de un nuevo régimen colonial hasta ese momento indefinido. Los políticos, aún los recién estrenados en el gabinete autonómico logrado gracias a la Carta Autonómica¹³ en 1897, transfirieron sus esperanzas a un modelo “mas creíble” de democracia y progreso. Después de cuatro siglos de dominio español, Puerto Rico pasaba a ser parte de otro imperio,



2 Ramón Frade, *El pan nuestro*. 1905, óleo sobre tela, 180 cm x 115.5cm. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña

¹² Delgado, Osiris, “Francisco Oller y Cestero: el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña”, *Puerto Rico: Arte e Identidad*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 45

¹³ Carta Autonómica: documento que avala la independencia de Puerto Rico de las autoridades españolas.

planteando así una de las encrucijadas históricas más contundentes en el desarrollo de la continuidad cultural *borincana*¹⁴

Las consecuencias de esta invasión fueron la implantación de un nuevo sistema colonial controlando desde la nueva metrópoli los aspectos políticos, económicos y culturales de la Isla. Se estableció un sistema de educación pública laica en el país con el inglés como vehículo de enseñanza. En 1903 se crea la Universidad de Puerto Rico con tal de proveer maestros para el sistema. Las edificaciones públicas –escuelas, hospitales, caminos– conformaron la iconografía de una modernización domesticadora e higienizante propulsada por el nuevo régimen. Sin embargo, la otra cara era arcaizante, la isla se organizaría como una gigantesca plantación tropical. Según menciona Silvia Alvarez Curbelo: “la tierra se convirtió en zona de amargas confrontaciones, de desposesión y miseria, de enfermedad y muerte”¹⁵.

Comenta Fernando Picó que : “Aunque la invasión norteamericana en parte se recibió con optimismo, gran parte del cuerpo espiritual de la Isla se resintió ante tal choque cultural”¹⁶. La resistencia a esta agresión cultural fue inmediatamente asumida por literatos, músicos y pintores cultivando una afirmación de lo criollo. Dicha afirmación de lo criollo responde a una resistencia más inmediata, más arraigada, más conciente, más atrevida, más directa a la que anteriormente habían asumido los artistas de la isla de Puerto Rico. El proceso forjador de una conciencia de identidad nacional, en sus aspectos creativos y artísticos, había tomado cuatro siglos en formarse a través de la colonia española. En este momento histórico la conciencia nacional a través de las artes se encuentra en un proceso de incertidumbre

¹⁴ Borincana: sinónimo de puertorriqueño(boricua)

¹⁵ Álvarez Curbelo, Silvia- “Nueva Soberanía”, en: Puerto Rico: Arte e Identidad Editorial de la Universidad de Puerto Rico 1998 p 57.

¹⁶ Picó, Fernando. 1898. La guerra después de la guerra, San Juan, Huracán 1987. p. 24.

sin un desarrollo amplio de la posibilidad artística *borincana*, el grupo cultural se enfrenta a otra disyuntiva de solvencia identitaria.

Como describe el poeta Francisco Manrique Cabrera, en esta época de “tránsitos y traumas”¹⁷, la identidad artística puertorriqueña encarna una de sus más arraigadas cristalizaciones. A través de la figura de Oller, en la plástica *boricua* se funden dos conceptos anteriormente mencionados, la conciliación de la política y la estética como modelo artístico. Atando así la libertad artística a la libertad nacional e independencia nacional.

El proceso de modernización toma lugar en Puerto Rico desde principios del siglo XX. Sin embargo en la década de los 40 dicho proceso toma un impulso decisivo para el desarrollo de la conciencia identitaria *boricua*. El Partido Popular Democrático¹⁸ domina la década completa implantando un proyecto populista orientado a la modernización del país. Proyecto mejor conocido como Operación Manos a la Obra o *Operation Bootstrap*. Dicho partido se comprometió con implantar una reforma agraria la cual se tradujo en legislación y programas ambiciosos pero de pésima implantación. Miles de familias campesinas comenzaron un doloroso periplo gracias al colapso económico de la agricultura de exportación.

Según Silvia Álvarez Curbelo : “San Juan se comenzó a llenar de cordones de miseria, la emigración devino en éxodo. Las esperanzas de progreso y deslumbramiento dirigieron a los puertorriqueños a Nueva York y otras ciudades de los Estados Unidos”¹⁹. Hija del desarraigo y del trasplante a una

¹⁷ Manrique Cabrera, Francisco, Historia de la Literatura Puertorriqueña San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 47.

¹⁸ (P.P.D.)Partido Popular Democrático: partido político que favorece la conexión de Puerto Rico con los Estados Unidos de America más no la pertenencia total. Definen el E.L.A. o Estado Libre Asociado.

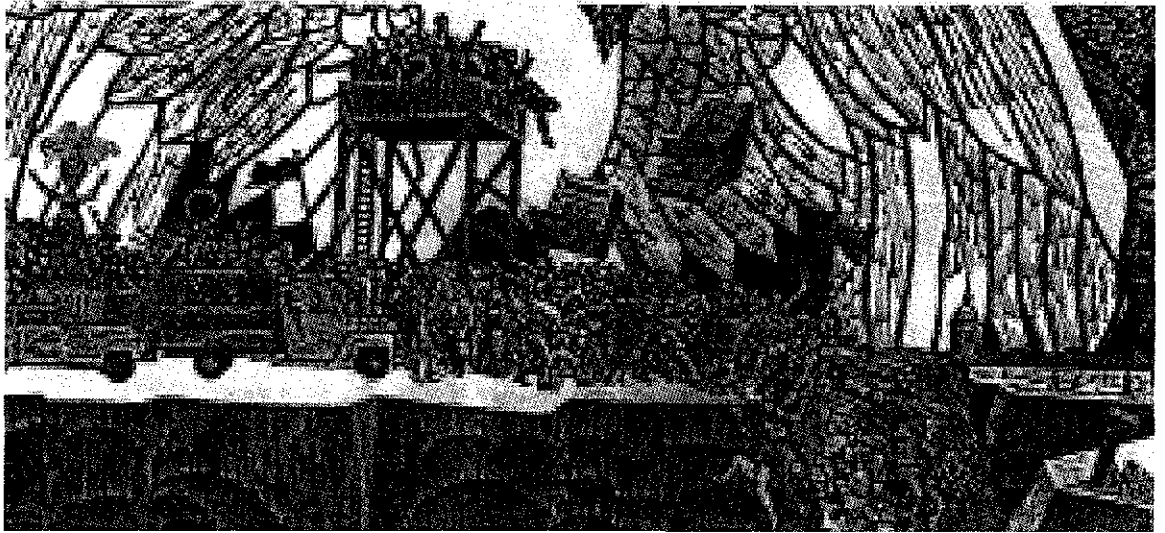
¹⁹ Álvarez Curbelo, Silvia, “El Proyecto de modernización” en: Puerto Rico: Arte e Identidad. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 110.

otredad seductora de la cual era difícil escapar, la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos alimentaría una compleja memoria nacional. Puerto Rico se constituiría como un espacio mítico, ingenuo y arcaico, lugar ahistórico de la fundación y el retorno. Concepción manejada ampliamente en la obra de Juan Sánchez y de Arnaldo Roche Rabell, el cual compara contextos desde ambas respectivas perspectivas sosteniendo residencia tanto en Puerto Rico como en Chicago.

El Instituto de Cultura Puertorriqueña, fundado por iniciativa gubernamental en 1955, ayuda a articular nuevas versiones del país e intervino de manera decisiva en la construcción de los inventarios e identidades culturales cónsonas al desarrollismo. Se generaron entonces operativos que incluyeron la folklorización de lo popular, la domesticación de la simbología y la temática patrióticas y el aliento al occidentalismo y al internacionalismo como valores paradigmáticos. Menciona Silvia Alvarez Curbelo : “Lo criollo y lo latinoamericano quedaron minusvalorados como expresiones de atraso mientras que se asumían ávidamente estilos de vida y cultura asociados con Estados Unidos como estándares del progreso”²⁰.

El arte moderno en Puerto Rico comienza en la década de los cincuenta. Es entonces cuando se comienzan a cultivar los géneros y a desarrollar el estilo que sirve de punto de partida para la tradición artística contemporánea. La promoción de la educación fue uno de los objetivos de la política de reforma del P.P.D., estableciendo programas masivos de alfabetización. Los artistas de la generación del cincuenta colaboraron estrechamente con los escritores en la producción de libros, folletos y películas. La relación de trabajo se convirtió en una estrecha unidad que tuvo como otra de sus consecuencias el desarrollo de un cuerpo de obras gráficas que tienen la literatura como punto de partida.

²⁰ Álvarez Curbelo, Silvia- op cit supra, nota 18, p. 111.



3. Carlos Raquel Rivera, *Elecciones coloniales*, 1959, linoleo, 25.5cm x 55.5cm

El sentimiento nacionalista permea la producción de la Generación del 50, que asume la tarea de desarrollar un arte de identificación nacional, que exalte y afirme lo puertorriqueño. En sintonía con dicha prédica, los artistas de la Generación del 50 identifican la desigualdad social con el régimen colonial norteamericano en Puerto Rico. Comenta Marimar Benítez: “ La indignación y el coraje son los componentes básicos de la actitud del artista, que se manifiesta en la denuncia, la sátira y la caricatura”²¹. El arrabal, las costumbres y fiestas populares fueron géneros preferidos por los artistas de dicha generación (Figura 3). La plasmación de esa realidad constituye un acto por el que se confronta al espectador con las difíciles condiciones del Puerto Rico de los años cincuenta. La pintura de iconografía política surge como un género en esta década y se cultiva hasta el presente.

A finales de la década de los cincuenta se inicia un prolongado proceso de crisis en la plástica puertorriqueña. El conflicto de identidad, el espectro de la asimilación y desaparición de Puerto Rico como una cultura autónoma

²¹ Benítez, Marimar, “La década de los cincuenta : afirmación y reacción” en: Puerto Rico: Arte e Identidad. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p 120.

permea el ambiente artístico de la isla. A finales de la década de los cincuenta la identidad pasa a convertirse en motor y tema fundamental de la plástica contemporánea de Puerto Rico y desplaza los reclamos de justicia social que había caracterizado la obra de la Generación del 50. Comenta Marimar Benítez: “La próxima generación de artistas hereda el ideario nacionalista de sus maestros, así como la hostilidad de la crítica internacional hacia el arte comprometido”²². El conflicto entre la escuela regional y metropolitana, la exaltación de lo propio y la predica de la “universalidad” son punto de partida para la pintura de los años sesenta. El proceso fuerza a los artistas a reformular las imágenes del país, de este nuevo Puerto Rico producto del desarrollismo.

Las décadas del sesenta y setenta marcan, sin duda, la hegemonía mundial del arte norteamericano, o más concretamente de las vanguardias refrendadas por el *establishment* de la ciudad de Nueva York. De manera general, los años sesentas se inician con el dominio de el Expresionismo Abstracto, que aspira a ser un arte de carácter “universal”. La ausencia de contenido figurativo se traduce en la exaltación de este carácter “universal”, sus adeptos lo promulgan como un estilo que puede ser cultivado, admirado y entendido en todo el planeta. Comenta Marimar Benítez: “el corolario de este juicio es el desprecio por la figuración, a la que se juzga anclada en el pasado, antes de que los artistas adquieran la libertad suprema de solo lidiar con los problemas verdaderamente artísticos: el uso del color, la línea, la composición etc.”²³. Lo formal es la consideración primordial o única al comienzo de la década de los 60 : cómo se realiza el proyecto artístico, cómo se percibe ó a qué estilo pertenece. Es claro que estas posturas están completamente reñidas con la estética nacionalista que caracteriza la tradición forjada por la Generación del 50 en Puerto Rico. El choque de

²²Benítez, Marimar, *op cit supra*, nota 20, p. 139

²³ *Ibid.*, p. 179.

estos conceptos produce crisis y fragmentación de la comunidad artística puertorriqueña.



Un grupo de artistas, particularmente de las generaciones nuevas, tratan de traer a Puerto Rico a las diversas manifestaciones del arte internacional. En 1961 Rafael Ferrer y Rafael Villamil inauguraron una exposición en el Museo de

4. Rafael Ferrer, *Tableau*, 1961, instalación en el Museo de la Universidad de Puerto Rico.

la Universidad de Puerto Rico, que resultó foco de controversia pública (Figura 4). Villamil dividió la sala en cubículos con maderas usadas, cubiertas de cemento. El efecto de la muestra fue explosivo: hubo peticiones de que la exposición cerrara por su contenido “pornográfico”. La muestra incluía pinturas, collages y esculturas hechas con chatarra. Las obras de Ferrer rompieron con la cuidadosa factura que había caracterizado el arte puertorriqueño. Por ejemplo, en la figura de Carlos Raquel Rivera no importa lo explosivo del contenido de sus trabajos (Figura 3) estos están realizados con gran esmero y técnica impecable. Las expresivas e irreverentes obras de Ferrer, a tono con la estética surrealista y con lo que iba a ser el arte de confrontación de las vanguardias en las próximas dos décadas, irrumpieron en el ambiente artístico de Puerto Rico con fuerza huracanada. Comenta Marimar Benítez: “Ferrer mantiene una presencia abrasiva en la prensa y su relación con los otros artistas es conflictiva:

rehusa participar en una exposición por la paz y contesta la convocatoria en términos insultantes. Entabla controversias sobre el arte en la prensa, y en general establece una presencia contestataria ante los artistas de la Generación del 50”.²⁴

La estancia de la reconocida crítica de arte argentina Marta Traba, en la Universidad de Puerto Rico, en 1970, marcó un hito en el arte moderno de Puerto Rico. Los debates que suscitaron sus ponencias y en particular sus publicaciones, dejaron una profunda huella. Su elocuente condena al folklorismo, de los imitadores de las vanguardias, la defensa de quienes consideró eran genuinos creadores estremecieron el plácido mundo de las artes en Puerto Rico. De gran relevancia fue su caracterización del arte moderno de Puerto Rico como un “arte de resistencia”²⁵ ante la influencia y el prestigio del arte contemporáneo de los Estados Unidos.

El vendaval de los nuevos estilos y el predominio de la abstracción dan paso, paulatinamente, en la década de los setenta, al regreso del arte figurativo y de la significación social. La década de los 70 comienza con la implantación de la Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano, importante concurso que trae a la isla de Puerto Rico una gran muestra de la producción gráfica del hemisferio. Resultan ser, sin embargo, años de profundos conflictos relacionados en la realidad política del país. El intento de desmantelar el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que llevó a cabo la administración proasimilista (1977) dió mayor vigencia a la vehemente defensa de Marta Traba del arte contemporáneo de Puerto Rico. El saldo de esta pesadilla cultural fue estimular a las otras instituciones a asumir el liderazgo en la promoción plástica. El Museo de Arte de Ponce y la Liga de Arte establecieron sólidos programas de exposiciones. Entre las críticas más

²⁴Ibid., p 181.

²⁵ Traba, Marta. Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño , Ediciones Puerto. San Juan , Puerto Rico, 1972, p. 34.

agudas de Marta Traba a la plástica puertorriqueña detacamos su condena del “eclecticismo imperante”²⁶ en materia de exposiciones y su señalamiento de la “timidez de los críticos”²⁷, influencia que tarda en dar frutos y no es hasta los años 80 que los cambios en la crítica y en las exposiciones se evidencian.

La guerra cultural que se desata a finales de la década de los setenta dió un nuevo giro hacia el reclamo por realizar un arte que afronte el conflicto de identidad. La búsqueda de la nueva expresión se torna individual. Las propuestas de vanguardias y las variantes de la abstracción ocupan por un tiempo a los artistas jóvenes, quienes en el mejor de los casos, adoptan esos lenguajes y terminan por transformarlos para expresar contenidos propios. Según Marimar Benítez : “la resaca de significación le devuelve a la tradición plástica puertorriqueña su carácter contestatario y trascendente”²⁸.

En la mirada que propondremos hacia la producción de los años 80 partimos de la ya mencionada concepción que afirma el escritor argentino Raúl Dorra: “aunque la gran obra prescindiera de las intenciones desde las cuales el tema de identidad suele plantearse, ella es siempre una respuesta a ese problema. Toda gran obra surgida entre nosotros tiene que ver con nuestra identidad en la medida en que se incorpora profundamente a la cultura y termina por volverse elemento esencial de su evolución. Toda gran obra habla siempre de nuestra identidad cultural, pues ayuda a constituirla”²⁹. Parece importante insistir sobre esto, pues además de estar muy generalizada una concepción que postula que el arte puertorriqueño y su literatura, deben incluirse y

²⁶ *Ibid.*, p. 20

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Marimar Benítez, *op. cit supra*, nota 20 p. 203.

²⁹ Dorra, Raúl, *op. cit supra*, nota 9, p. 32

explícitamente abordar este tema. Comenta Dwight García: “suele pensarse que existe una manera “única” de plantearlo”³⁰.

El primer criterio formativo de dicha concepción está íntimamente vinculado a una concepción ética del arte, ha sido, desde el siglo pasado, ---con el Romanticismo europeo se formula por primera vez, en su forma actual, el problema de la identidad nacional—una de las concepciones centrales y rectoras del arte puertorriqueño. En la medida en que esta indagación sobre lo nacional no constituye una estrategia meramente ontológica, sino política—pues se trata, comenta Raúl Dorra “antes que de preguntar, de responder quienes somos para declarar a donde vamos y afirmar el compromiso de nuestro hacer, diseñar un programa para la militancia”³¹ (es decir, elaborar un modelo ideológico de nuestro destino). Resulta claro el porqué de la centralidad de que históricamente ha gozado en el medio *boricua* esta concepción : amenazados por el interés ajeno, han sentido los puertorriqueños la necesidad de asumir ese género defensivo, de elaborar una y otra vez propuestas del ser puertorriqueño para afirmarse y saberse en un futuro colectivo.

Otra noción fuertemente institucionalizada es de que existe *una* manera—la que se elaboró en el pasado siglo—de hablar sobre la identidad o representarla. Comenta Dwight García: “que desde este criterio jerarquizante y excluyente se ha configurado, por ejemplo, el canon artístico *boricua*”³². En el que se ha privilegiado una tradición que se inicia con Francisco Oller y en el que consecuentemente quedan relegadas otros creadores. Y continúa afirmando que: “la representación de nuestra diferencia específica, de referentes inmediatamente reconocibles como

³⁰ García, Dwight, “1980-90(más o menos) Comentarios preliminares”en: Puerto Rico: Arte e Identidad. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p 325.

³¹ Dorra, Raúl, op cit supra, nota 9, p. 55.

³² García, Dwight, op cit supra, nota 30, p. 325

puertorriqueño (personajes típicos, costumbres, paisajes) y la utilización de un lenguaje realista, han sido las reglas no solo implícitas, sino reiteradamente explícitas por los custodios del fuego sagrado de esta concepción”.³³

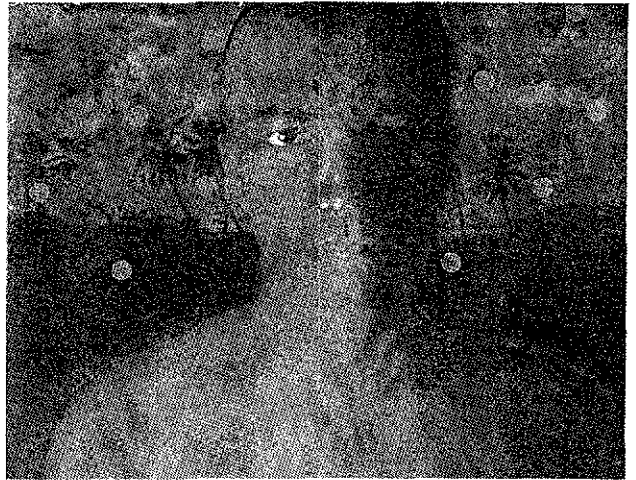
En la década del cincuenta este modelo sufre una primera modificación importante y se abandona la idea de que el realismo criollista es el único discurso posible aún sin abandonar la concepción de que el arte debe asumir explícitamente el problema de la identidad. A partir de entonces, varias corrientes —como la creación de un arte abstracto y ensambles— han minado aún más el antiguo modelo del arte de afirmación nacional. Comenta García: “Así mismo, se ha vuelto más problemática la idea de la representación de lo nacional, la noción de que existe una puertorriqueñidad arquetípica, una identidad preexistente, una esencia que el arte debe recuperar y afirmar. De aquí que las últimas décadas tiendan a caracterizarse por la coexistencia de obras que se desentienden de la formulación explícita del tema, junto a otras en que este se articula desde enfoques y estrategias diversos.”³⁴

Durante estos años la pintura, vuelve a convertirse --después del paréntesis inaugurado por la Generación del 50-- en un sistema artístico central. Algunos artistas, que habían estado produciendo fundamentalmente obra gráfica ó que la producían conjuntamente con la realización de pinturas, realizan en este periodo importantes obras en la pintura. Por otro lado el arte abstracto, que se había estado desarrollando de forma sostenida en la década anterior, cede ante las nuevas corrientes figurativas, generalmente neo-expresionistas, de moda en los centros metropolitanos.

³³ Ibidem.

³⁴ García, Dwight, op cit supra, nota 30, p. 326.

Si bien la tendencia central del arte puertorriqueño, como en otros países, se ha definido en una orientación pública, cívica, su destino final generalmente ha sido el consumo privado. Aparte de las exhibiciones o los escasos museos en que se exponen públicamente, las obras, en cuanto a mercancía, tienen por destinatario último al comprador individual. A partir de la década de los cincuenta, se realizan diversos intentos por superar esta contradicción entre la vocación cívica y comunicante de las obras y su consumo doméstico. Durante la década del ochenta la ausencia de apoyo oficial necesario para la elaboración de estos proyectos los limitó significativamente y determinó que muchos artistas se dedicaran a la pintura, medio que



5 Carlos Collazo, *Autorretrato*, 1989, acrílico y óleo sobre papel, 135cm x 106cm.

podía garantizarles su supervivencia económica. La excepción más notable de esta orientación ha sido la realización de instalaciones o ambientaciones artísticas. Herederas de los actos teatrales del dadá y los surrealistas, y de los happenings de los años sesenta y setenta, estas exhibiciones, de carácter casi teatral, buscan intencionalmente situarse al margen del mercado de arte, agotándose en el consumo momentáneo del público que asiste a ellas.

En resumen, el proceso identitario puertorriqueño expuesto a través de la pintura podría dividirse en cuatro etapas básicas de influencia artística. Dichos elementos están basados en el desarrollo identitario puertorriqueño general el cual influye a la mayoría de las producciones simbólicas de la isla a través de su historia. Influyendo así a la literatura y pintura, en los comienzos de la concientización nacional a mediados del siglo XIX hasta comienzos del XX ejemplificados por José Campeche, la formación del modelo artístico por Francisco Oller, seguidos por la producción de carteles

en la década del 50, escultura, ambientaciones e instalaciones a final del siglo XX. Dichas etapas están marcadas por una preponderancia de la pintura como vehículo oficial para expresar o exponer la identidad nacional. Así mismo la noción de la influencia del arte como moldeador social está también fuertemente arraigada, influencia que todavía permea en las expresiones artísticas contemporáneas. Dichas etapas evidencian una transformación de los elementos mencionados anteriormente, evidenciando, también, un ciclo identitario artístico general.



6. María de Mater O'Neill, *Autorretrato 8: Desnudo frente del espejo*, 1988, acrílico, crayon de óleo, gouache sobre tela, 216cmx182cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

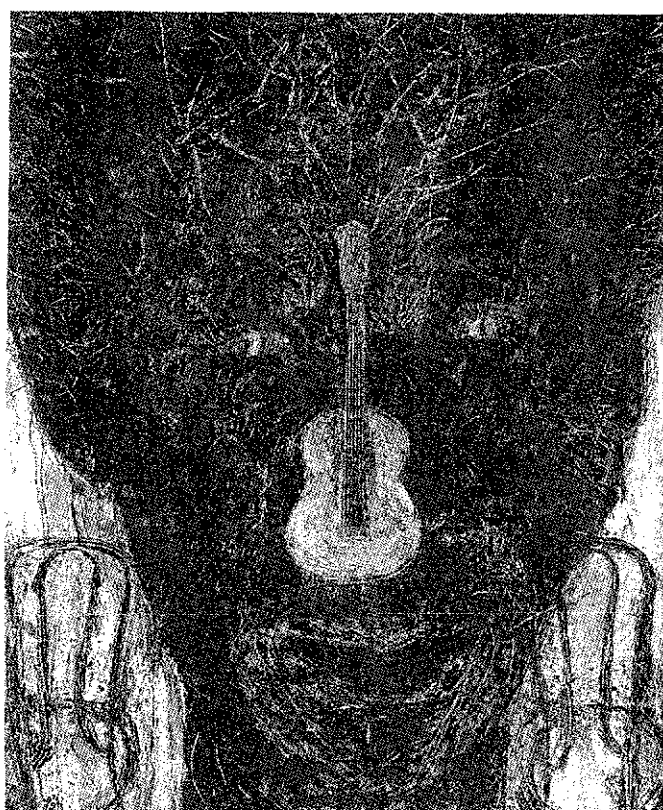
Esta última etapa comprendería de los años 60 a finales de los 80. Etapa en la cual el arte nativo es influenciado en gran parte por las vanguardias y posvanguardias, planteando un cambio de modelo identitario a través de una amplia

oferta formal. Dicha multiperspectiva abre un sinnúmero de caminos expresivos y por ende múltiples caminos a la expresión identitaria *boricua*, muchos de ellos hasta el día de hoy inexplorados. Sin embargo el arte como resistencia cultural se mantuvo en su tradición contestataria al colonialismo a través de variadas posturas discursivas. Una tendencia central en los años 80

fue la de plantear el asunto de la identidad a través de un individualismo intimista. Por ejemplo Roche (Figura 7, en el Capítulo 3 las figuras 20, 30, 31, 32 y 36) con sus autorretratos, Carlos Collazo (Figura 5), Mari Mater O'Neill (Figura 6) entre otros. Esta postura cierra una gran ciclo general de cuatro partes hasta ahora señalables aunque no finales ya que el proceso identitario artístico continúa transformándose según deviene la historia puertorriqueña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A finales de la década de los 80 se evidencia una manifestación altamente sofisticada de lo que sería este discurso identitario debido a la contundencia de las propuestas plásticas de algunos de los artistas contemporáneos puertorriqueños.



Dicha maduración artística no se da en detrimento del abandono al discurso

de la situación colonial como tema sino en el adentramiento de posibilidades formales para evidenciar esta situación en un constante reporte existencial colectivo a través del arte. Como he mencionado antes, el arte puertorriqueño no se limita a este discurso de

7 Arnaldo Roche Rabell, *¿Que quieres que te toque?*, 1987, óleo sobre tela, 252cm x180 cm Colección Dr. Alfred Cisneros.

identidad, como tampoco se limita éste a la pintura exclusivamente, pero sí se instaura en este una tradición identitaria de resistencia, la cual ha existido a través del siglo XX, y que está altamente arraigada en la concepción del arte puertorriqueño como también en la concepción del arte de nuestros artistas. Es decir, es inevitablemente enfrentada por todos, artistas o no artistas, no pudiendo negar su existencia salvo por ignorancia histórica.

Dicha tradición identitaria a través del arte continúa transformándose hasta el día de hoy según los artistas puertorriqueños contemporáneos la asuman o no como parte de su intencionalidad plástica. Es solo esta intencionalidad, conciente o inconciente, lo que determinaría la transformación de dicho discurso. La pintura puertorriqueña ha sostenido la resistencia cultural de varias maneras desde mediados del siglo XIX pero sobre todo a través del siglo XX. Esta se ha manifestado a través de las intensidades discursivas hacia lo que es el fenómeno y problemática del colonialismo isleño. Dichas intensidades evidencian un proceso general de maduración artística a base tanto de reconocimientos históricos como plásticos por parte de los artistas. La maduración evidenciada es de un proceso identitario artístico específico, más no cerrado, en el cual muchos artistas puertorriqueños se han visto y se siguen viendo involucrados.

CAPITULO 2: MULTICULTURALISMO Y DIÁSPORA

*Para que pueda ser he de ser otro
Salir de mí, buscarme entre los otros,
Los otros que no son si yo no existo,
Los otros que me dan la plena existencia.*

Octavio Paz

2.1 Multiculturalismo

El multiculturalismo es un fenómeno que nos atañe a todos pero que cobra una peculiar importancia en las sociedades en constante recepción y fluído de inmigrantes, como por ejemplo el caso de la ciudad de Nueva York. Nos adentraremos un poco en el tema del multiculturalismo con el fin de contextualizar el desarrollo de la investigación en lo que concierne al grupo étnico puertorriqueño y los artistas seleccionados.

Desde principios del siglo XX, los Estados Unidos de América se han visto afectados por una dinámica multicultural más intensa, especialmente en la ciudad de Nueva York donde coexisten un sinnúmero de grupos culturales : puertorriqueños, mexicanos, ecuatorianos, chinos, dominicanos, afro-americanos, africanos, coreanos, árabes, entre otros. En la década de los noventa del mencionado siglo, Estados Unidos enfrenta esta multiculturalidad con interés proclamado en la diversidad que este fenómeno promueve y con la promesa de diálogo intercultural dentro de grupos étnicos raciales y culturales. El fenómeno de la multiculturalidad avanza al comienzo del siglo XXI en la medida que minorías étnicas o políticas reivindican que se le reconozca su identidad cultural. En este contexto, se plantea la necesidad de una nueva concepción de derechos humanos y del status de las culturas minoritarias, donde existan derechos específicos culturales y sociales, coherentes con los principios democráticos. Pero, a su vez, este fenómeno sociológico supone un reto para nuestras sociedades

democráticas: el empleo, la convivencia ciudadana, el respeto y disfrute de la diversidad cultural.

Según el sociólogo indio Bikhu Parekh: “las ideas del multiculturalismo son tres y han de ser cuidadosamente formuladas. El enraizamiento cultural, la pluralidad cultural, y que toda cultura es internamente plural. La primera manifiesta que todos los seres humanos -hombres y mujeres- viven conforme a sus pautas culturales. La forma de pensar, de comportarse o de valorar la historia, se determina de acuerdo con una cultura aceptada como propia. Segundo, que se produce la coexistencia de culturas bien diferentes que incluso se enfrentan y que, de acuerdo con sus sistemas propios de valores, afrontan la existencia humana”. Por último dice Parekh, “toda cultura es internamente plural y está en diálogo constante con sus diferentes tradiciones y corrientes de pensamiento, son porosas y están sujetas a influencias externas, que interpretan y asimilan de un modo propio y autónomo”³⁵.

En el caso del fenómeno cultural puertorriqueño se da una dinámica múltiple en lo que concierne a la influencia multicultural. Esta se divide en dos grupos humanos básicos: el grupo de la isla y los emigrados, cada cual con una influencia multicultural específica. En el caso de la isla es más bien una biculturalidad, pece a a la influencia de múltiples grupos étnicos en el sincretismo cultural isleño éste sostiene una forma cultural de alta cohesividad. Dicha biculturalidad está marcada por la presencia norteamericana en la isla en sus múltiples facetas: económica, social, militar y mediática. En el caso de los emigrados, y en específico en el caso de Nueva York, muchos más grupos étnicos mundiales influyen ésta dinámica sobre todo por el mantenimiento de las tradiciones particulares de dichos grupos en sus aspectos culturales más arraigados. Una tercera dinámica presente en este proceso multicultural, cabe dentro de la posibilidad que

³⁵ . B. Parekh“¿Qué es el Multiculturalismo?”. Boletín de Información, Fundación BBV Num.15, abril,1999, p 6.

tienen muchos puertorriqueños de viajar y estar entre los dos mundos culturales: Puerto Rico y los Estados Unidos.

En el terreno de la pintura, tres de los ejemplos más específicos sobre el efecto y desarrollo de la problemática de la transculturación en el puertorriqueño se encuentran, como reflejo la dinámica artística *boricua* general, en las figuras de Arnaldo Roche Rabell, Juan Sánchez y José Morales a los cuales me referiré en la tercera parte de la investigación.

2.2 La diáspora: artistas puertorriqueños en los Estados Unidos

Los artistas puertorriqueños han desempeñado un papel clave en la preservación y expresión de una presencia latinoamericana fuertemente definida dentro de la sociedad norteamericana. La relación política colonial entre la isla y los Estados Unidos, y la particular sensibilidad bicultural han intensificado un sentido de unidad nacional entre los artistas puertorriqueños en los Estados Unidos. Este trabajo de expresividad de identidad se ha dado en una serie de ciclos de solidaridad y resistencia desde la década de los 50 hasta el presente. Este primer ciclo, se inició en la isla y se sostuvo mediante un diálogo sobre identidad cultural entre las dos islas: Puerto Rico y Manhattan. El segundo ciclo, a finales de los años sesenta y setenta, se llevó a contrapelo de la cultura norteamericana, y se desarrolló no como diálogo sino como protesta en contra de las instituciones tradicionales dominantes en el centro metropolitano por parte de los artistas que se sentían marginados y excluidos. Los años ochenta trajeron otro ciclo de intensa auto-definición para los artistas puertorriqueños en Estados Unidos, y formó parte de los debates culturales sobre identidad. Según Susana Torruella “mucho más amplio entre los artistas descendientes de latinoamericanos”.³⁶

³⁶ Torruella Leval, Susana, “Los artistas puertorriqueños en los Estados Unidos : solidaridad, resistencia, identidad” en: Puerto Rico: Arte e Identidad. Editorial de la Universidad de Puerto Rico 1998. p. 371

En las primeras décadas del siglo XX, un número de artistas puertorriqueños fueron a los Estados Unidos para estudiar gracias a becas y ayudas gubernamentales, muchos también fueron a Europa todos motivados por la falta de infraestructura artística en la isla. Alentados por el ya mencionado plan de desarrollo *Operación Manos a la Obra*³⁷, la emigración puertorriqueña a los Estados Unidos se multiplicó cinco veces después de la Segunda Guerra Mundial, según el censo norteamericano alcanzando una población de trescientos mil para 1950³⁸. Al ir aumentando el éxodo masivo, facilitado por la proximidad geográfica y por la ciudadanía automática de los Estados Unidos concedida a los puertorriqueños desde la Ley Jones de 1917. Así mismo aumentó la actividad de los artistas puertorriqueños radicados en la isla de Puerto Rico. Nueva York emerge en estos años como un importante centro artístico mundial, desde este momento, ha florecido ininterrumpidamente un diálogo activo de las problemáticas y las personalidades entre los artistas de la isla y sus compatriotas de Nueva York.

Varios de los más importantes artistas de la isla se adiestraron en Nueva York durante este periodo y simultáneamente se desarrollan artistas autodidactas en la urbe, los cuales desarrollaron una iconografía popular basada en recuerdos nostálgicos del pasado de su isla. Esta tendencia hacia la nostalgia en el trabajo de los artistas autodidactas también se encuentra en el trabajo de algunos pintores contemporáneos.

La década de los cincuenta fue testigo de un surgimiento de coherencia nacional en las medidas en que las reformas del Partido Popular Democrático eran implantadas en todas las áreas de la sociedad puertorriqueña. Al extender este espíritu nacionalista, característico de la época, los artistas isleños consolidaron una iconografía nativa en las artes visuales. Según Torruella Leval: “El “ethos” nacionalista de la isla de estos años afectó

³⁷ *cit supra*, nota 18.

³⁸ U.S. Census, New York University, p. 35, 1984.

directamente el vocabulario estético de los artistas puertorriqueños en Nueva York”³⁹, ya que los artistas podían viajar fácilmente entre la isla y Nueva York. Figuras importantes de la isla como Rafael Tufino y Carlos Osorio dividían su tiempo entre San Juan y Nueva York y se convirtieron en mensajeros de las problemáticas políticas y estéticas del momento a través de su participación directa en la enseñanza en las instituciones culturales y en los talleres de la comunidad. Para los artistas puertorriqueños a ambos lados del Atlántico, la problemática candente—que se mantiene vigente hasta el día de hoy—era como retener un espíritu nacionalista mientras participaban ampliamente en el diálogo estético más abarcador del arte contemporáneo de los Estados Unidos. Esta problemática estaba indisolublemente atada a los debates artísticos que tenían lugar en la isla entre aquellos que promovían un arte dirigido a temas nacionales y los que proponían un arte cuyo contenido debía ser “universal” y que podían integrarse fácilmente al arte creado en los centros artísticos metropolitanos principales como Nueva York.

Inspirada por estos desarrollos en la isla, y concientes de la falta de oportunidades para los artistas puertorriqueños en Nueva York, Amalia Guerrero fundó Los Amigos de Puerto Rico en 1953. Durante este periodo raras oportunidades de exhibición para el arte puertorriqueño fueron posibles, solo fueron dos: una en el Riverside Museum en 1957, organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y la otra en la galería ACA en 1949. El grupo de Los amigos de Puerto Rico operó por dos décadas como centro clave de apoyo, exhibición y adiestramiento para artistas puertorriqueños en Nueva York. En seguida me referiré a los centros y movimientos más importantes que, en Nueva York, se ocupan de promover la difusión y desarrollo de las dinámicas culturales puertorriqueñas y

³⁹ Torruella Leval, Susana, *op cit supra*, nota 35, p 374.

latinoamericanas en Estados Unidos, particularmente concentradas en la ciudad de Nueva York.

Para los puertorriqueños en Nueva York, la conciencia nacionalista de los años cincuenta floreció a finales de los sesenta y se extendió a través de los años setenta haciendo un segundo ciclo caracterizado por una interacción y solidaridad activas entre artistas y movimientos. El activismo cultural de finales de los años sesenta y principios de los setenta debe considerarse en el contexto de levantamientos socio-políticos importantes del movimiento de derechos civiles que estremecieron en ese momento a la sociedad norteamericana. Según Torruella Leval: “La exigencia para los artistas puertorriqueños por tener una voz cultural con acceso igual y el mismo sitio, en busca del fin de la marginada acción, la exclusión y el prejuicio racial, se expresó directamente a través de un arte de resistencia y protesta.”⁴⁰ Varios artistas puertorriqueños se unieron al Art Workers Coalition en 1968, un grupo amplio de artistas activistas que llevan a cabo protestas en los museos principales para obligar a las autoridades a responder a las necesidades de los artistas contemporáneos.

En 1969, un grupo de artistas y educadores puertorriqueños fundaron El Museo del Barrio, en la sección hispanohablante del East Harlem. Su meta era preservar la herencia cultural de los puertorriqueños y de otros latinoamericanos y hacer visible su aportación a la vida cultural de los Estados Unidos. La falta de representación de los artistas latinos en los museos principales llevó a la fundación de El Museo y de otras instituciones culturales a finales de los años sesenta y setenta y a la formación del llamado mundo del arte “alterno”, organización de las artes visuales, galerías y espacios de exposición que intentaron compensar la indiferencia de los museos principales a esta demanda cada vez mayor. Por ejemplo, la exposición *The Art Heritage of Puerto Rico*, organizada por El Museo de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 376

Barrio y el Museo de Arte Metropolitano, donde fué exhibida en 1973, fue la primera muestra colectiva importante de arte puertorriqueño desde la exposición del Riverside Museum celebrada en 1957, casi veinte años antes. Otra de estas organizaciones “alternas” es el Taller Boricua fundado en 1969 y que continúa funcionando hasta el día de hoy. El Taller provee educación en arte, organiza exposiciones, defiende los intereses y problemáticas de los artistas y les satisface necesidades tales como la de vivienda. La meta de El Taller fue establecer un centro de educación comunitaria de las artes y de intercambio de ideas entre los artistas y los trabajadores de la política. El principio guía de la estética del taller fue “volver a las raíces”. Durante sus primeros años el redescubrimiento de la ascendencia taína precolombina proveyó una rica inspiración histórica e iconografía para el taller. En pos de la recuperación del pasado precolombino y africano de Puerto Rico, el taller planteaba la creación de una iconografía contemporánea relevante a las tradiciones latinoamericanas y a sus luchas presentes.

En 1973, se funda En Foco, organización sin fines de lucro dedicada a la promoción y el entrenamiento de la aportación de los fotógrafos latinoamericanos al campo de la fotografía. En Foco defendió la idea de que los fotógrafos latinoamericanos habían desarrollado una iconografía expresiva vernácula de su identidad cultural que era equivalente a la de los fotógrafos norteamericanos y europeos más conocidos. En 1975 se funda la Galería Cayman, otra organización sin fines de lucro (luego se le cambia el nombre a MOCHIA, Museum of Contemporary Hispanic Art) auspició cientos de exposiciones que incluyeron miles de artistas latinoamericanos y puertorriqueños, muchos de los cuales tuvieron la primera oportunidad de exponer en Nueva York. En 1990, MOCHA organizó *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980's*. Esta exposición importante sintetizó los debates de la década en torno a la identidad cultural al enfocar la construcción y expresión de la identidad de los artistas contemporáneos a través de su obra.

Los movimientos y las instituciones puertorriqueñas mencionadas hasta ahora han continuado y expandido sus misiones originales de casi veinticinco años de duración hasta el presente, dada la necesidad continua de oportunidades para los artistas latinos. Según Torruella Leval estas: “perpetúan un modo de sentir particular no propagado con frecuencia por las instituciones anglosajonas: la creencia latinoamericana de que el arte, como herramienta de cambio, tiene un significado social así como estético”⁴¹. Continúan compartiendo sus principios fundadores básicos: la noción del artista como activista cultural: la preferencia por modos colaborativos de trabajo a través de talleres de pintura mural y festivales comunitarios; la creencia en las formas de expresión artística de divulgación amplia, tales como la gráfica, y la disponibilidad para formar alianzas con grupos políticos.

El tercer ciclo de auto-definición para los artistas puertorriqueños se desarrolló en los años ochenta con un trasfondo que aseguraba un diálogo panlatino más amplio, así como la participación de los no latinos. Trabajando en contra de la disposición postmoderna de los ochenta, en que se cuestionaban todas las jerarquías y los cánones aceptados sobre el arte, los latinos buscaron una audiencia más amplia y más comprensiva, que se expandió aún más debido al surgimiento de un interés en el arte latinoamericano que llegó a su clímax desde mediados hasta finales de los años ochenta. Comenta Felipe Ehrenberg: “dentro de este contexto más amplio, los artistas latinos, estando ya apartados de su patria por dos generaciones, se enfrentaron con el dilema familiar de definir y mantener un sentido de su identidad cultural mientras que ellos mismos se encontraban desgarrados entre la alianza con su patria de origen y la libertad de comenzar

⁴¹ Torruella Leval, Susana, *op cit supra*, nota 35, p 385

una nueva vida en los Estados Unidos”⁴². En esta ocasión el reto fue, como en los años cincuenta, retener una identidad cultural única mientras desarrollaban una relación viable con los Estados Unidos.

Desde 1987 la representación de los artistas puertorriqueños en las amplias exposiciones colectivas populares de arte latinoamericano ha sido mínima. Una excepción a la pobre representación de los artistas puertorriqueños en estas exposiciones colectivas fue *The Latin American Spirit: Art and Artist in the United States 1920-1970*, organizada en 1989 por The Bronx Museum Of Arts, que mostró la obra de veintisiete artistas que han estado trabajando tanto en la isla como en Estados Unidos. La exposición marcó unas diferencias importantes de las exposiciones colectivas de los años ochenta en el sentido de que fue organizada por curadores latinoamericanos y se insertó el arte puertorriqueño dentro de un contexto latinoamericano.

Durante la década de los 80, los artistas de ascendencia latinoamericana en Estados Unidos llevaron a cabo una intensa autodefinition de su identidad cultural. Su trabajo implicó modos complejos y variados de definición de autoimagen, reflejando un análisis de quienes eran para sí mismos. La lucha por definir su lugar dentro de la cultura norteamericana de los ochenta agudizó el debate de identidad entre los artistas latinos. Este impulso ha llevado a la autodefinition de la imagen en un sentido más amplio, que va desde el autorretrato explícito hasta las alusiones oblicuas a la identidad cultural: desde referencias históricas específicas hasta velos metafóricos sobrepuestos. Los artistas puertorriqueños activos en Nueva York durante las décadas de los ochentas y noventa se han enfrentado a este reto con lenguajes visuales de diferentes estilos y estrategias. La voluntad de recordar el pasado histórico a través de la obra es una clara reafirmación de identidad para los artistas de ascendencia latinoamericana. Artistas puertorriqueños

⁴² Felipe Ehrenberg, "On Our Own Terms", en: *Adivina/ Latino Chicano Expressions*. Chicago, 1991, p. 24.

como Juan Sánchez, Marina Gutiérrez, Robert Coane, Michael Lebrón y Jorge Rodríguez optaron por un lenguaje directamente político para monitorear los eventos del día o recuperar porciones de su pasado histórico distorsionado o reprimido. Vinculando sus preocupaciones respecto al status de Puerto Rico con las problemáticas políticas más amplias. Según Susana Torruella para ellos, "la recuperación de su pasado restaura una identidad amenazada por los borrones de la historia, el pasado y el presente. Comienza por delinear una presencia, reclamada de los márgenes del *mainstream*, la historia *oficial*"⁴³.

Otros artistas puertorriqueños celebran las tradiciones populares folklóricas de su país, reafirmando su valor como portadores de sentido desde el pasado hacia el presente. Este reavivamiento intenta romper con las jerarquías arbitrarias —las distinciones entre formas de arte, entre las formas superiores e inferiores de las artes plásticas y la artesanía— impuestas por cánones del modernismo europeo y norteamericano. Estos artistas han ido deshaciéndose gradualmente de estas categorías impuestas, reemplazándolas con distinciones determinadas mediante lenguajes visuales y criterios de gusto que surgen desde sus propias culturas. Muchos artistas puertorriqueños, a pesar de estar comprometidos políticamente, prefieren modos de expresión menos directos. Como ocurrió con las generaciones anteriores, algunos artistas puertorriqueños continúan trabajando en estilos "internacionales" ó en modos que no explicitan una identidad nacional basadas en tradiciones autoctonas.

En el curso de la década de los ochenta, el autorretrato emergió como una manera de explorar la identidad y como una herramienta importante para la crítica social y política. En estos retratos el artista identifica su grupo étnico cultural, de género o racial mediante referencias directas o indirectas a las raíces, las tradiciones y la historia de dicho grupo. En algunos casos, como

⁴³ Torruella Leval, Susana, *op cit supra*, nota 35, p 399

ocurre en la obra de Arnaldo Roche Rabell, el autorretrato directo es un elemento clave. En otros como en la obra de Juan Sánchez y de Marina Gutiérrez las imágenes incluyen material autobiográfico que, sin embargo, van más allá de la similitud específica para convertirse en retratos metafóricos de las respectivas culturas de los artistas.

Los artistas latinoamericanos que laboran en los Estados Unidos generalmente se han sentido ignorados, marginados, exotizados, y hasta discriminados dentro de la sociedad norteamericana. Trabajando a contrapelo de una cultura tan diferente a la propia, los artistas puertorriqueños redescubren su cultura y expresan su relación con ella misma con una renovada intensidad. Dentro de las profundas transformaciones que sufren los puertorriqueños en esta “intrincada coyuntura cultural y lingüística” del proceso de transculturación, sociólogos como Juan Flores creen que los puertorriqueños están desarrollando nuevos lenguajes culturales que “se encuentran en la vanguardia de las posibilidades expresivas contemporáneas”⁴⁴. Una de estas es la hibridez del lenguaje cuyas posibilidades creativas han sido exploradas por una generación de poetas *Nuyoricans*⁴⁵. Otra fuerte corriente de expresión se encuentra en la obra de los artistas puertorriqueños contemporáneos, algunos de los cuales hemos mencionado.

Para concluir lo hasta aquí expuesto, quiero repetir que desde principios de la década de los noventa hasta el día de hoy, comienzos del siglo XXI, Estados Unidos se enfrenta a su porvenir con un interés proclamado en la diversidad cultural y con la promesa del diálogo intercultural dentro de grupos étnicos raciales y culturales. Con esta promesa, los artistas

⁴⁴ Flores, Juan, “Divided Arrival : Narratives of the Puerto Rican Migration”, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, Nueva York, 1984 p 46

⁴⁵ Nuyorican: alusivo al asentamiento puertorriqueño en la ciudad de Nueva York. En este caso alusivo al grupo de poetas organizados a finales de la década del setenta. Los cuales forman el *Nuyoricans poets café* ubicado en el Lower East Side de la isla de Manhattan, N.Y.

latinoamericanos pueden tal vez esperar un diálogo real en el cual, como menciona Torruella Leval estos serían “tratados como iguales dentro de un Estados Unidos conciente de su bi-continentalidad”⁴⁶. Los artistas puertorriqueños han estado listos para un diálogo intercultural dentro de Estados Unidos y han intentado establecer parámetros para el mismo desde hace cuarenta años. En la medida en que los artistas latinoamericanos residentes en los Estados Unidos se enfrentan a la posibilidad de un diálogo intercultural a través de toda la nación, los artistas puertorriqueños, acostumbrados a los retos de mantener una identidad interna dentro de una identidad más amplia, están en una posición única para hacer una aportación a este diálogo.

Después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 dicha promesa de diálogo cobra matices cuestionables. Basándonos en los hechos podemos ver que dicho diálogo no es ni ha sido óptimo ni interna ni externamente. Dichas reacciones también levantan incertidumbres hacia donde se dirige y como será manejado el beneficio del interés de la integración multiétnica en los Estados Unidos de America. La integración real de los diversos grupos étnicos en los Estados Unidos se ve extendida indefinidamente en el tiempo mientras el interés oficial no es corroborable como uno justo para todos estos grupos. Convendría pensar entonces que de la integridad identitaria y cultural de los grupos dependería la mejor disposición de éstos para un diálogo intercultural independiente de los intereses oficiales norteamericanos.

⁴⁶ Torruella Leval, Susana, *op cit supra*, nota 35, p. 402.

CAPITULO 3: TRES EJEMPLOS CONTEMPORÁNEOS DE LA MANIFESTACIÓN IDENTITARIA EN LA PINTURA PUERTORRIQUEÑA.

*Toda gran obra surgida entre nosotros
tiene que ver con nuestra identidad
en la medida en que se incorpora
profundamente a la cultura
y termina por volverse
elemento esencial de su evolución.
Toda gran obra habla siempre
de nuestra identidad cultural,
pues ayuda a constituir la*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Raúl Dorra

3.1 José Morales

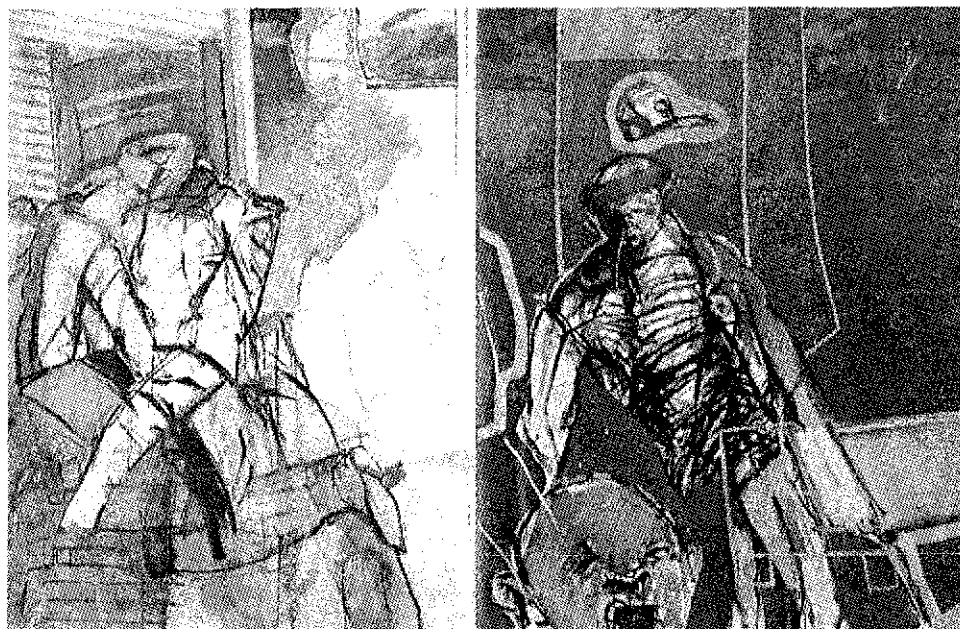
José Morales nace en el Bronx, Nueva York en 1947. Es fundador de diversos talleres y programas comunitarios como los talleres de dibujo en Rikers Island Correctional Facility, talleres de dibujo para niños en El Museo del Barrio y el Festival Anual de la tiza en *El Barrio*, Nueva York. Morales



1. José Morales, *La fila*, 1994, óleo sobre tela, 252cm x 288cm

estudia en varios centros docentes de manera dispersa. En 1960 ingresa en el Art Students League de Nueva York donde estudia pintura. Luego en el High School of Art & Design de Nueva York. Se traslada a Madrid en 1964 donde asiste a la Academia Peña, luego viaja a París donde estudia pintura en el Americana College Abroad y en la Ecole de Beaux Arts. Desde 1967 Participa en un sinnúmero de exposiciones tanto individuales como colectivas en París, Estocolmo, Japón, Nueva York, y Puerto Rico. En Japón

se presenta la exposición *José Morales: Peintures*, en 1970-72. En 1973 es invitado por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York a participar en la exposición *The Art Heritage of Puerto Rico, Precolumbian to the Present*. En 1977-79 es invitado a participar en la exposición colectiva itinerante, *Raíces Antiguas Visiones Nuevas: Contemporary Hispanic Art of the United States*, que se muestra en diversos muscos de la nación norteamericana. En Puerto Rico hace su primera exposición individual en 1992: *José Morales, Pinturas y Dibujos* en la Galería Raíces, en Hato Rey. Luego es invitado a exhibir su obra reciente *José Morales, Pintura y Borradura* en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico en 1994.



2. José Morales, *El Gobernador y los gobernados*, 1994, óleo sobre tela, 216 x 432 cm

En el trabajo de Morales hay un alto grado de ambigüedad narrativa. Esta evidente densidad pictórica está apoyada en una compleja red de alusiones y comentarios relacionados con la historia y la tradición del arte moderno. Comenta Fernando Cros: “Su pintura está nutrida de múltiples

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

referencias de movimientos artísticos modernos como neofigurativismo, minimalismo, gestualismo e informalismo”⁴⁷

Su modo de componer mediante fragmentación, la superimposición de planos simultáneos con distintos valores espacio-temporales, la utilización del espacio en blanco y la reducción caricaturesca, junto a la incorporación de elementos que provienen de experiencias vitales – a nivel individual o como parte de un grupo minoritario en los Estados Unidos hacen de él un artista contemporáneo. Una de las características principales de su proceso de trabajo es que Morales *hace y deshace* la imagen según trabaja la



3. José Morales, *Santa Barbara en el Barrio*, 1993, óleo sobre tela, 252 cm x 414 cm.

superficie, dejándola como registro de un movimiento inquieto proveniente de una incertidumbre constante.

En palabras del mismo artista. “La vida es muy corta uno siempre está empezando. Quiero romper con todo lo aprendido. Me empeño en usar la mano izquierda, buscando una cierta torpeza en el proceso de destruir todo

⁴⁷ Cros, Fernando, “Pintura y Borradora: impresiones sobre la obra de José Morales” en: Pintura y Borradora, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico, 1995, p.4

lo que se me venga fácil, lo automático, la formación”. Y continúa: “Trabajo con la intuición que es verdadera. La mentira se siente. Si hay algo que hace a una obra fuerte es la sensibilidad”⁴⁸



4. José Morales, *Kim*, 1995, óleo sobre tela, 240 x 288 cm.

Los temas de la obra general de Morales son varios y provenientes de distintas fuentes. Por un lado está el fenómeno de la violencia en su ámbito de El Barrio en Nueva York, el fenómeno de la emigración latinoamericana y la urbanidad que esto representa en muchos casos, referencias a la

cultura puertorriqueña y los veteranos de guerra. A la vez Morales retoma temáticas provenientes de un imaginario personal. Finalmente como práctica en la construcción de sus pinturas Morales recurre a un sinnúmero de referencias dentro de su proceso pictórico personal, tales como la recurrencia de las piernas rotas y faltas de extremidades en las figuras, los plátanos, imágenes de santos católicos, los machetes, vegetales, armas de fuego, entre otros.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴⁸ Paniagua, Tere. “No sabe ná”, *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico –Domingo 30 de mayo de 1999, p. 76.

La obra de Morales se nutre de diversos



5 Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño*, 1975, óleo sobre tela, 198cm x 198 cm. Colección First Bank de Puerto Rico.

movimientos en el arte contemporáneo mundial como el minimalismo, gestualismo, el Arte Pop, informalismo y la neofiguración.



6 José Morales, *En camino*, 1996, óleo sobre tela, (fragmento)

También se evidencian influencias de artistas particulares como José Luis Cuevas, Francis Bacon y Pablo Picasso, entre otros. Se nutre, además, de movimientos o fenómenos estéticos fuera de los cánones del arte tradicional como lo son el graffiti y la poesía concreta o visual.

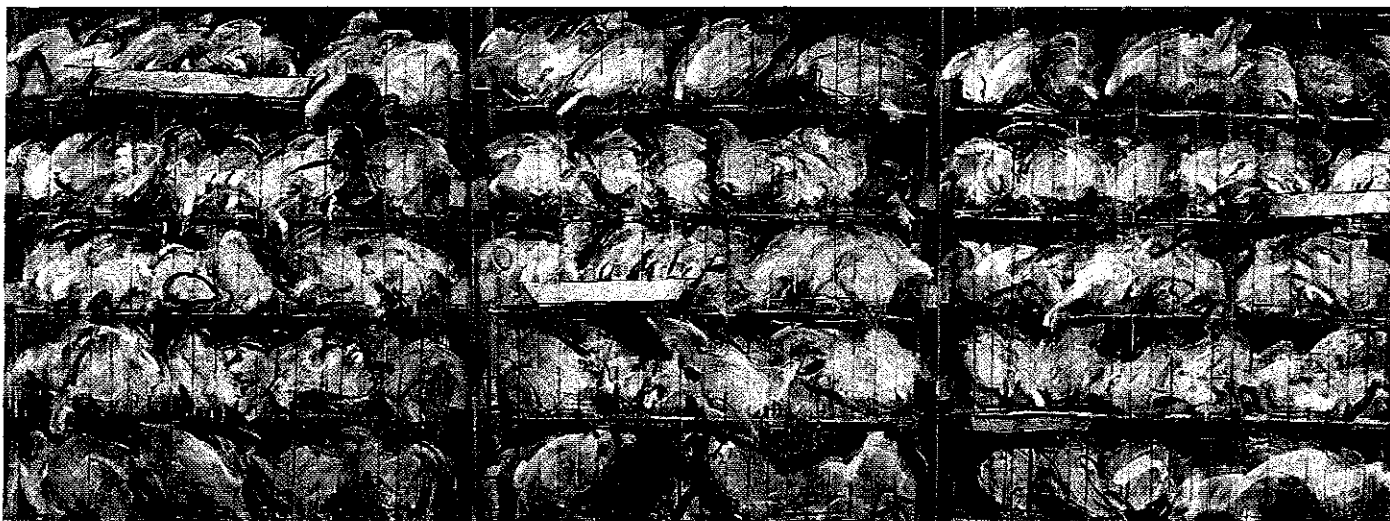


7. José Morales, *La santa y el rapero*, 1994, dibujo a carbón y óleo sobre papel, 132 x 90 cm.

En el caso de sus influencias autóctonas puertorriqueñas podría decirse que formalmente la influencia es mínima. Aunque sí atiende temas de actualidad correspondientes al grupo *boricua* en Nueva York, como al grupo puertorriqueño en general y también a través de alusiones al arte isleño. Siguiendo el modelo de Carlos Irizarry que reinterpreta la obra *El Pan Nuestro* de Ramón Frade (Figuras 5 y 6), obra arraigada en la identidad cultural puertorriqueña, Morales desarrolla un

grupo de trabajos a manera de comentario identitario a través de la identidad visual puertorriqueña. Su obra presenta parecido a la práctica *boricua* y

concuenda con Arnaldo Roche Rabell y Juan Sánchez, así como con un sinnúmero de artistas puertorriqueños contemporáneos es su visión de crítica social a través del trabajo plástico. Visión de combatividad social el cual pertenece a una larga tradición identitaria boricua discutida anteriormente y que viene desde comienzos del siglo XX con la figura de Francisco Oller.



8. José Morales, *El vivero*, 1993, óleo sobre tela, 210 cm x 630 cm.

3.2 Análisis de *El Vivero* (1994)

El caso que ejemplifica todo esto es la obra *El Vivero* (Figura 8) ya que incluye elementos de inmersión identitaria a través de la mencionada contextualización de la cotidianidad, así como también los aspectos formales anteriormente mencionados. *El Vivero* es una pintura al óleo de gran formato sobre lino dividida en tres partes de 210cm x210cm aproximadamente cada uno de los mencionados módulos. Haciendo así un gran rectángulo de 210cm x 630 cm. Es una representación pictórica de quince jaulas para pollos agrupadas de cinco en cinco y llenas a capacidad de sus contenidos, dividiendo el espacio total en tres partes ocupadas por cinco jaulas en cada uno de los cuadrados.

Los pollos están mezclados sin distinción de sexo aparente y al parecer tienen todos el plumaje del mismo color. Poseen también volúmenes comunes reiterando una referencia continua y dirigida. Cada jaula está hacinada de animales con dos bebederos a cada extremo de cada piso visible. Dos de las agrupaciones de cinco poseen una fuente de comida de la cual solo los pollos que pertenecen a dicha jaula se pueden servir, dejando ver así cierta independencia de las otras jaulas visibles. La rotación de dichas jaulas puede ser variable ya que queda dispuesta azarosamente según se acomoden .

Cabe mencionar que la imagen, a primera vista, parece idicernible ya que los brochazos están altamente diluídos en distintos colores, tales como: negro, gris, rojo carmín, “vino”, blanco, “crema” y anaranjados definiendo pequeños detalles como el pico y patas de los pollos. Brochazos hechos de manera suelta e informal. El exceso de solvente hace chorrear el pigmento como por descuido a través de todo el cuadro pero no de una manera excesiva. A su vez, dichas solvencias crean transparencias que definen ciertas aves de manera translúcida, dándole una difuminación desdefinida tanto al detalle como a la figura en general. La referencia a los pollos no es inmediata pero al hacer la conexión de los brochazos junto con la totalidad de la imagen el espectador no puede evitar la contundencia del esquema compositivo y definición de esta.

En el caso de esta pieza en particular los objetos representados podrían ser divididos en dos. Por un lado los pollos, por otro las jaulas, aunque sintetizables en la conjunción “jaulas de pollos” y en este caso quince de ellas. Por otro lado podríamos mencionar que a su vez Morales representa intencionalidades múltiples a través de un solo motivo. Estas intencionalidades podrían envolver metáforas de hacinamiento aludiendo al hacinamiento humano real del grupo puertorriqueño, latinoamericano y afroamericano en Nueva York.

Otro de los grandes ingredientes en el trabajo de Morales es la selección de sus técnicas pictóricas y la amplitud expresiva de la cual nos hace espectadores. En este caso son resaltables el gestualismo, la desdefinición, el uso del tamaño y la geometría. Por último y como la conjunción de todos estos elementos podríamos argumentar que Morales roza marcos poéticos a través de su construcción plástica. Dicho roce poético, al parecer, contiene una intencionalidad conciente por parte del artista aunque no un control pictórico ni semántico total. En palabras del mismo artista demuestra como dicha “indefinición” global influye su trabajo: “Creo, sobre todo, que nada es absoluto. Todo esto que te digo, mañana puede ser distinto. Y eso no quiere decir que era mentira cuando te lo dije, cuando lo sentí. No creo en absolutos. Hay que cuestionarlo todo y en el proceso ver las inseguridades, las contradicciones. Uno no sabe ná.”⁴⁹

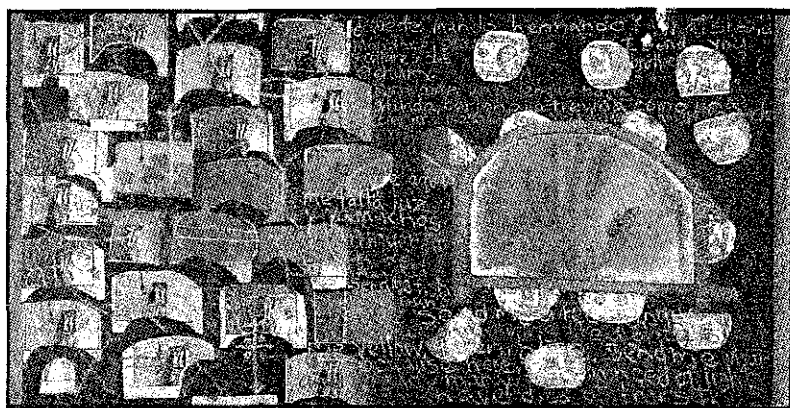
Explorando elementos relacionados a las posibles intencionalidades nos encontramos con la dinámica de exponer lo cotidiano por parte del artista. Intencionalidad que nos adentra en los intereses sociales por parte de éste a través de su obra. La imagen de la pieza *El Vivero* (Figura 8), en su aspecto semántico, parece una metáfora la cual funde el hacinamiento, la contiguidad, la repetición y la acumulación de los pájaros representados con el de las personas en edificios donde estos se encuentran, una especie de signo evidente, de auto-lectura inmediata a los residentes. Podría también ser un aviso o recuerdo de cómo están viviendo ya que en primera instancia las condiciones de vida en el vivero y en la realidad son comparables.

Las aves representadas no parecen tener una utilidad inmediata así que muy bien pueden servir para el consumo alimentario de las personas como también nos recuerda un religioso. Con respecto a este uso religioso es

⁴⁹ *Ibid.*, pag 76

notable decir que en algunas ceremonias Yorubas⁵⁰ se sacrifican un cierto número de animales y la manera de mantenerlos juntos es a través de estas jaulas apilables que vemos en la pintura. Esto en el trabajo no queda explicado sino más bien sugerido. La intencionalidad real por parte del artista es indeterminable con respecto al uso real de estos animales. Gracias a dicha indeterminación, la pieza puede funcionar en varios registros interpretativos a la vez de una manera paralela y conjunta. Por un lado, la pieza puede ser solamente reconocida como una estación de vivero para consumo alimentario, por otro, puede ser reconocida como una estación de vivero utilizable para propósitos mágico religiosos.

Queda esta pieza marcada por una posible alusión a un atributo de una de las deidades del panteón *Yoruba* para los cuales se podría decir que los pollos son el animal de



9. Juan Sánchez, *Mándame*, 1996, óleo y medio mixto sobre canvas, 144cm x 288cm.

preferencia general. Referencia religiosa utilizada anteriormente por el artista como comúnmente por algunos artistas puertorriqueños en Nueva York. Nótese en la pieza *Santa Barbara en el Barrio* del mismo José Morales (Figura 3). En el sincretismo afro-caribeño esta imagen representa a *Changó*, deidad Yoruba relacionada con aspectos mundanos, disfruta del baile, la bebida y la carnalidad, y entre otras cosas es considerado como intercesor de los hombres por excelencia. Nótese también en artistas como Juan Sánchez con la pieza *Mándame* (Figura 9) donde símbolos *Abacúa*

⁵⁰ *Yoruba* : grupo étnico africano situado en la costa oeste de Africa (Nigeria, Congo, Benin). Arca del continente africano de donde la mayoría de los esclavos traídos por los españoles conquistadores provenían.

(secta secreta afro cubana relacionada a la religión Yoruba) son utilizados como elemento plástico, junto con consignas relacionadas a la religión Yoruba tales como : “mándame collares de Ochún” (deidad Yoruba relacionada a las aguas del río y la sensualidad),”mándame pescado”, “mándame una lengua roja”, ”aquí no hay luz”, entre otros. La pieza de Sánchez se propone como un pedido de materiales para una ofrenda o trabajo espiritual relacionada al alivio existencial.

En *El Vivero* no hay rastro aparente de pretensión de erudición temática y conceptual ni de discursos específicos a través de una construcción de narratividad literal. Tampoco hay un esforzamiento dirigido, o forzado de la mirada dentro de la superficie total del cuadro. En términos generales se podría ver como un patrón homogeneizante con un sinnúmero de variantes internas. El minimalismo iconográfico, así como el compositivo simplifica posibles saltos perceptivos a través de la pintura accediendo así al espectador una especie de pasividad contemplativa. Es decir, su contundencia no es forzar a algún elemento del cuadro ya que hay solo uno.

Uno de los atributos más contundentes de esta pieza es la densidad que crean los objetos seleccionados debido a su proximidad. La pieza es monumental, sin embargo, todo su espacio está ocupado por las figura de los pollos, en otras palabras, está lleno ineludiblemente. Un sentido de angustia es evocado, un tanto ayudado por la desdefinición ya que el espectador se le sugiere una imagen que debe “completar” ya que está descrita de una manera gestual y esquemática.

Esta angustia también surge debido al posible levantamiento, casi inmediato, de una analogía humana en relación con las condiciones de vida de los animales representados. Es una condición muy reconocible e inmediatamente detectable no importa el nivel social en que se encuentre la persona espectadora. La intención artística tratará de ser explicada,

inclusive descubierta y extendida, a través de estas analogías simples y su exploración. El encerramiento y densidad de ubicación de los objetos representados nos afecta, no importa cual sea la especie de animal móvil representada, la limitación del espacio rompe con las leyes naturales de posición y distribución de nuestros cuerpos en libertad.

Lo que más nos convendría entender de esta cualidad es que nos recuerda maneras en la que las personas viven. La imagen influye opuestamente sobre nuestro concepto de libertad tan enraizado en nosotros a través de nuestra concepción de movilidad. A través de esta condición de inmovilidad y hacinamiento un sistema de asociación básica se activa. En primera instancia, nos recuerda edificios hacinados de proyectos gubernamentales, o edificios administrados por el estado, hechos para personas de bajos recursos económicos donde la calidad de vida es pobre y la distribución del espacio es precaria, la búsqueda del dinero es consistente para la supervivencia, por consiguiente grandes actos de violencia son materializados con tal de acceder este poder económico y mediante él a una mejor calidad de vida. Por otro lado, la connotación cárnica a la cual Morales alude a través de la selección de colores como el rojo, el rosado, el negro y el gris en sus diferentes tonalidades combinadas. Nos podría estar llevando hacia esta relación humana de corte existencial con la violencia. Dicha situación de supervivencia parece repetirse en muchas partes del mundo con diferentes matices e intensidades.

Las grandes producciones materiales se concentran en las grandes ciudades apantallando al necesitado a través del movimiento de la supuesta abundancia. Sintiendo que parte de esta abundancia puede ser apropiada por él, ella o ellos, lo que los haría desplazarse a estas ciudades en búsqueda de mejor calidad de vida, enfrentándose así a las exigencias de su sistema. Influencias muchas veces inesperadas, situación bien similar a la que han enfrentado cientos de miles de latinoamericanos que se han desplazado a

ciudades norteamericanas en búsqueda de esta mejoría no encontrada en sus países de origen.

Morales, a través de la desdefinición figurativa en este cuadro, nos reta a continuar la construcción aparentemente incompleta de la imagen, a completar la representación. Esta inmersión del espectador es clave para la sentencia total de la pieza. Ya que de esto depende un cierto titubeo temporal, un tiempo de interrogantes que parece controlar el artista desde este tratamiento formal a manera de ofrecimiento. A través de esto el artista no solo nos hace completar la imagen para reconocer que son pollos, sino que nos hace reconocer el estado actual de estos y completar la imagen conceptual de lo que esta representación indeterminada propone. Es decir, nos invita a terminar mentalmente la imagen que parece incompleta. Es una invitación que de primera instancia nos atrae por la inmersión personal al proceso creativo del artista, pero que a su vez es una invitación a contemplar los estados emotivos descritos por él. Además el orden de la composición nos da esta claridad a manera de antesala para ofrecernos un posible camino de inmersión a la pieza. Es decir, en esta pieza Morales logra concordar aspectos formales y aspectos conceptuales en lo que concierne a la interpretación de la imagen por el espectador.

Una de las cualidades de la poesía como concepto originario de acontecimientos sensibles es la capacidad de ser reconocida como una fuerza que choca con nuestra personalidad global produciendo en el choque el conocimiento íntimo de uno mismo. Esta cualidad poética concuerda con los hallazgos de José Morales en esta obra. La continuidad formal de expresión parece importarles más que sus hallazgos temáticos, inclusive que su función como artista puertorriqueño. Sus acercamientos son, para decirlo



10. José Morales, *El sobreviviente*, 1994, óleo sobre tela, 216cm x 348cm.

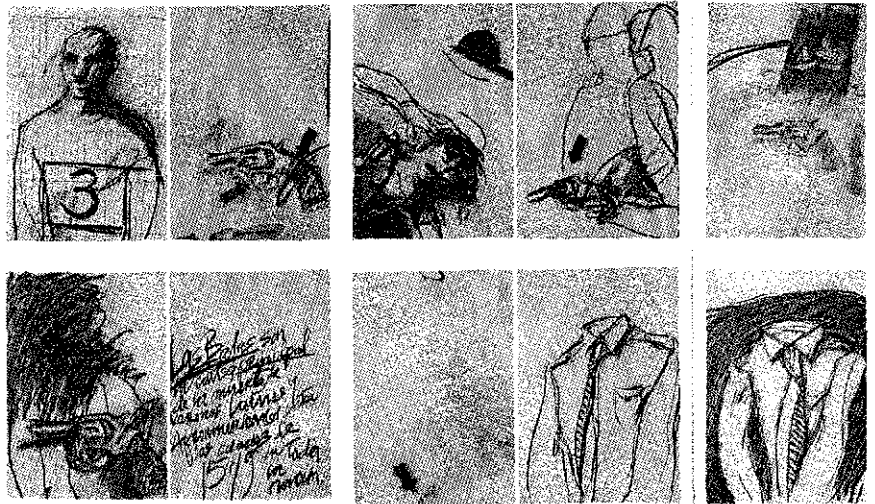
de una manera un tanto arriesgada, a nivel de esencias formales y temáticas.

Acercamientos que se definen no por su discurso específico ni por navegaciones semánticas

ni narrativas dirigidas, sino por la apertura

interpretativa e incertidumbre semántica. Su originalidad es vista como una especie de conocimiento de lo posible lo que trae un sentido de oscuridad basado en la densidad opcional aplicable a la obra. Esta nos da un sentido agudo de comunidad no tanto de individualidad ya que es propuesto por el artista de manera general, de contundencia formal y semántica, total y global.

En resumen, esta contundencia grupal exacerbada por el número de figuras representadas es reconocible también a través de dicha incertidumbre



11. José Morales, *En evidencia*, 1993, (fragmento) dibujo a carbón sobre papel, dimensiones variables. (135cm x180cm cada hoja de papel).

total. Ambas a su

vez son reconocidas a nivel individual, espectador por espectador. Esta contundencia grupal es aplicable a través del espectador a cualquier grupo humano y a cualquier individuo ya que tanto el reconocimiento individual

como el grupal es inseparable de la concepción humana general de cualquier individuo maduro en óptimas condiciones físicas y mentales.

Una de las inmersiones que posee José Morales dentro de lo que sería la identidad puertorriqueña viene de la inmersión en la comunidad puertorriqueña de *El Barrio*, la anteriormente llamada experiencia *nuyorican*. De esta experiencia vital José recoge imágenes y proyecta creaciones manteniéndolas en constante exposición a través de dicha comunidad. La relación, o relaciones más bien, a este grupo étnico está expuesta a través de toda la obra reciente de Morales mediante un sinnúmero de referencias. Ya sea por la reinterpretación de obras puertorriqueñas ó a través de comentarios pictóricos basados en el fenómeno de la violencia (Figuras 10 y 11), en la situación del inmigrante en Nueva York (Figura 4), ó de los veteranos de guerra (Figura 12).

Comenta Fernando Cros “Morales no es un artista que idealice su lugar de origen, como han hecho muchos artistas en el pasado reciente”⁵¹. Al parecer él percibe y desea proyectar críticamente los aspectos más triviales de nuestra realidad: una realidad que también le pertenece y le preocupa. Es un constante indagador de la cotidianidad



12. José Morales, *Los veteranos*, 1994, óleo sobre tela, 252cm x 288 cm.

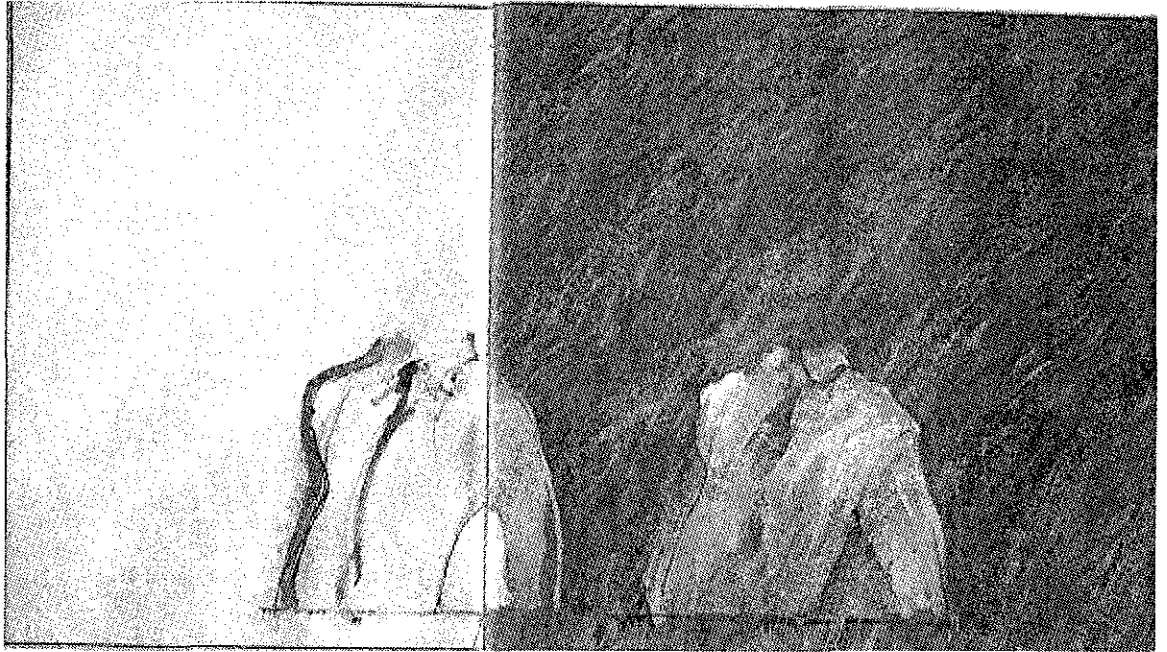
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵¹ Cros, Fernando, *op. cit. Supra*, nota 43, p.6.

puertorriqueña y latinoamericana. Esta visión como artista parece ser la más honesta que valora Morales. A través de la indagación de la cotidianidad se contextualiza constantemente. No se refleja en su trabajo una búsqueda incisiva de dicha cotidianidad sino que es reconocida como una realidad que está frente a nosotros fluyendo constantemente.

El estilo de Morales resignifica las conexiones identitarias reconocibles relacionadas a la realidad puertorriqueña a través de los iconos populares, en su mayoría referencias visuales (Figura 2), imágenes, pinturas o imágenes de la cotidianidad colectiva manejadas por la comunidad isleña en Nueva York (Figuras 7 y 11) aunque relacionables a las de la isla (Figura 10). Morales retoma estas imágenes y plantea varias aperturas interpretativas. Debido a su amplio interés visual, evidenciado en sus exploraciones formales tanto como por la borradura y el plano pictórico interminado o inconcluso, al parecer de procesos de construcción pictórica abandonada, Morales nos plantea una cierta incertidumbre visual e imaginativa.

El ofrecimiento de Morales a través de los logros formales es uno que se instala en la contemplación de este motivo pictórico a manera de invitación y comparación de miradas, por un lado la del espectador que ha visto o reconoce la imagen propuesta y por otro lado la mirada del artista. La prestación de la mirada del artista se propone a través de la descripción formal del motivo. Dicha descripción formal es una de alta solvencia pictórica a través de la posibilidad sensible de la pintura al óleo y sus transparencias. Esto anteriormente mencionado junto con la utilización total de la superficie a manera de patrón proponen una cualidad globalizante de la pintura, una impresión totalizante de la superficie hacia el espectador. A través de esta totalidad sensible propuesta por los logros formales de Morales, la pieza adquiere matices de corte poético al poder ser reconocida como una fuerza que al chocar con la personalidad del espectador produzca conocimiento íntimo del mismo.



13. José Morales, *Amazonicon*, 1993, óleo sobre tela, 414 x 216 cm

El reconocimiento de la opción de mirada a dicho motivo amplía la conceptualización del mismo y su circunstancia. Ofreciéndonos así un conocimiento mas íntimo de la realidad, la cual adquiere mayores puntualizaciones en el grupo étnico puertorriqueño, debido a la situación contextualizable de dicho motivo. Las concordancias formales y discursivas del trabajo de Morales poseen una alta coherencia simultánea. Es decir, no hay aparente contradicción. No hay un esforzamiento de discursos ni pretensión de erudición semántica. Por último, las intencionalidades identitarias en el trabajo general de Morales tanto como en la obra *El Vivero* adquieren un carácter tanto inductivo como deductivo, la imagen se presta para ambas lecturas.

En lo concerniente a lo social podríamos argumentar que Morales plantea un reconocimiento social a través de lo sensible que no incita a una acción drástica inmediata sino a una inmersión más profunda en dicha realidad. Planteando una utopía de conciencia sensible relacionada a los aspectos

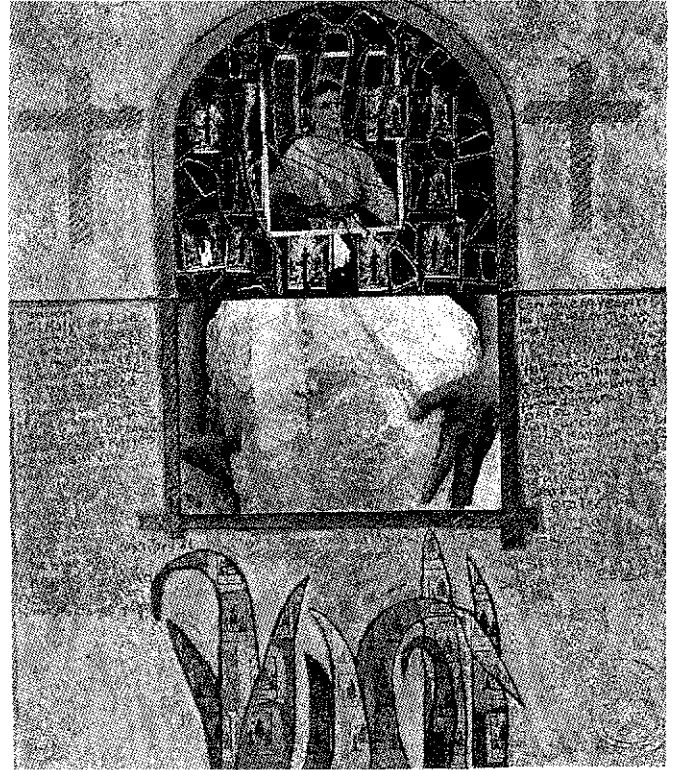
cotidianos de la misma. Una conceptualización estética de dicha realidad que devendría en una acción social integrada a lo sensible y conciente de su amplitud sin querer definirla. Es decir, una conceptualización de cambio social no radical. Una posición conciente e integrada al tiempo necesario para efectuar cambios duraderos y cualitativos. Una concepción artística dirigida a lo social pero basada en concepciones poéticas.

Por otro lado al contextualizar y reinterpretar el motivo a través de esta expresión éste adquiere una nueva realidad significativa. En esta realidad plástica, indeterminada, es donde Morales comenta, transforma, crítica la realidad que percibe y es donde su discurso narrativo adquiriría mayor contundencia debido a que nos estaría hablando de una posible toma de conciencia ideal por parte del artista. Posicionando la pieza entre dichos contrastes de realidades, entre la realidad existencial escogida como motivo y la artística construida por él en dicho proceso.

3.3 Juan Sánchez

Juan Sánchez nació el 26 de agosto de 1954 en Brooklyn, Nueva York. Hijo de una familia proletaria de ascendencia negra. Es pintor y fotógrafo. Tiene un bachillerato en Bellas Artes del Cooper Union for the Advancement of Science and Art y una licenciatura, también en Bellas Artes, del Mason Gross School of the Arts de la Universidad de Rutgers. Ha recibido varios reconocimientos y distinciones. Las más recientes son las de George A & Eliza Howard Foundation Fellowship, de la Universidad de Brown, y de la John Simon Guggenheim Memorial

Foundation Fellowship. Ha participado en más de 200 exhibiciones colectivas a través de los Estados Unidos, Japón, Yugoslavia, Alemania, Cuba, México, Taiwan y Puerto Rico. Ha sido artista residente en varias instituciones como la Escuela de Pintura y Escultura de Skowhegan, el Instituto de Arte de Chicago, la Universidad de Wisconsin/Madison, la Universidad de Colorado en Boulder, el Centro de Arte de Arlington, el Colegio de Arte de Massachusetts y la Universidad del Estado de Nueva York en Albany.



14 Juan Sánchez, *Primera Comunión*, 1989, óleo y medio mixto sobre tela, 66 cm x 90 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La obra de Juan Sánchez explora los aspectos culturales, sociales y políticos de su herencia cultural puertorriqueña al igual que la lucha de su pueblo por ejercer el derecho a la libre determinación. Utiliza un estilo expresionista a través de la utilización del collage mezclando distintas técnicas artísticas como fotografía, pintura y dibujo. Sánchez construye sus cuadros a manera de acumulación, la cual adquiere coherencia a través una red estructural abstracta. Su obra, en términos generales, se caracteriza por recurrencias y secuencias interconectables de imágenes de cuadro a cuadro a manera de repetición gráfica. Su lenguaje plástico está construido por afiches, fotos, grabados, y pintura en relación con la cultura puertorriqueña y la anteriormente mencionada experiencia *nuyorican*. Duplicados religiosos, referencia a la cultura Taíno a través de sus símbolos tribales, la imagen de la cruz, los *orixas*⁵², las citas de los santos, citas de próceres pro-independencia, poemas y canciones populares puertorriqueñas son utilizados por el artista para la construcción de su discurso plástico. Comenta el propio Sánchez sobre su posición artística general :”Me veo como un reflector de realidades”⁵³



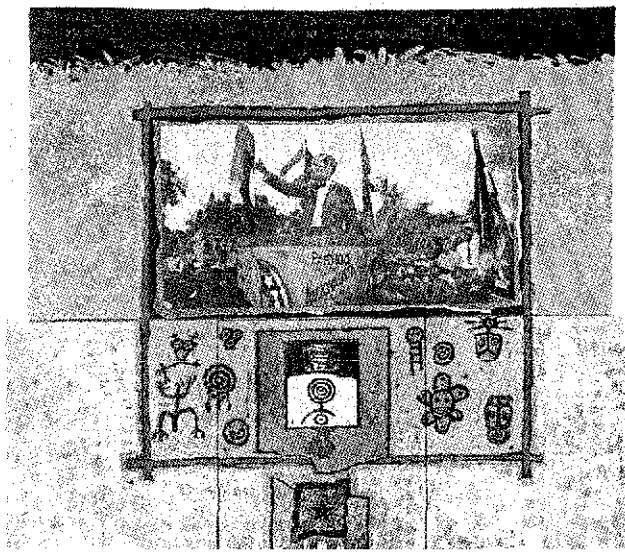
15. Juan Sánchez, *Bleeding Reality: Así estamos*, 1989, óleo y medio mixto sobre tela, 112cm x 324 cm. Colección Museo del Barrio

⁵² *Orixas*: Denominación grupal del panteón religioso Yoruba

⁵³ "El arte como acto de resistencia". *Patria Radical*, 15 de febrero de 1990 Chicago Illinois. P.26.

Nutrido de las tendencias izquierdistas latinoamericanas, su obra es altamente política. El uso de afiches políticos y recortes de periódico referentes a la identidad puertorriqueña a través de la exposición de la historia misma hacen del trabajo de Sánchez uno de alta intencionalidad social. En la obra de Sánchez las formas culturales populares de Nueva York son ubicadas dentro de un contexto cultural puertorriqueño a manera de discurso étnico específico. A través de dichas contextualizaciones explora temas como el racismo, la transculturación, la religión, la espiritualidad y sobre todo la situación colonial de Puerto Rico.

El trabajo de Juan Sánchez está nutrido por vertientes como lo son el collage Dadá, el Arte Pop, el Art Brut, la tradición de cartel político, los iconos religiosos y el expresionismo. También influyen en su obra tendencias creativas como el comic, el



15. Juan Sánchez, *Albizu*, 1986, óleo y medio mixto sobre tela, 216 cm x 186 cm.

graffiti, la poesía y la fotografía. En el caso de las influencias de artistas específicos relacionables a dichas tendencias estaría Robert Rauschenberg⁵⁴ como uno de los más comparables a la obra de Juan Sánchez.

⁵⁴ Robert Rauschenberg (1925-) Artista estadounidense, una de las figuras más influyentes del arte de vanguardia desde 1950. Destacado por sus *combined paintings* donde incorpora elementos tridimensionales a la superficie pictórica.

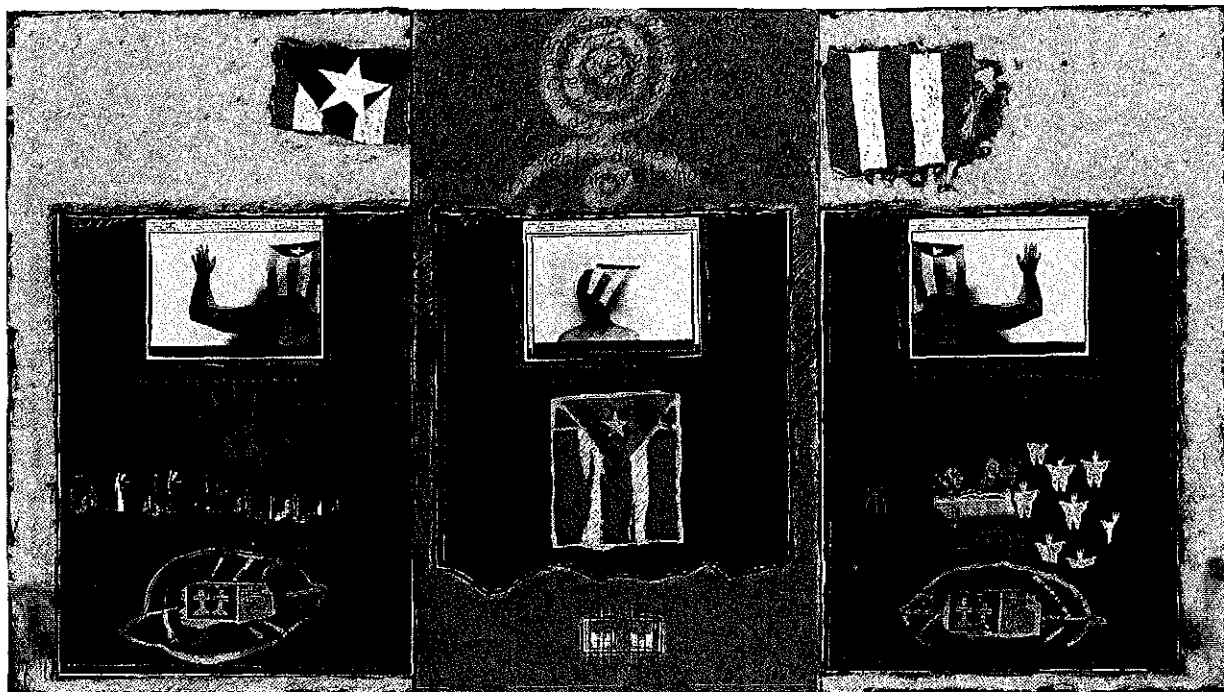
En el caso de las influencias puertorriqueñas, en su obra, Sánchez está nutrido por la tradición del cartel puertorriqueño, la imaginería popular taína y la talla de santos en madera (Figura 35) tan arraigada en la cultura popular isleña. La postura general de este artista respecto del arte está basada en una visión concientizadora hacia la comunidad puertorriqueña. Lo independentista y lo nacional hacen conexión con un sinnúmero de trabajos de los artistas de la llamada Generación del 50. El uso de estas imágenes junto con imágenes religiosas, africanas y católicas, se unen mostrando un sincretismo específicamente isleño ampliamente trabajado tanto en el arte *boricua* de la isla como fuera de ella. Artistas como Diógenes Ballester, José Morales, Arnaldo Roche, Dennis Mario Rivera, Rafael Tufino, Antonio Martorell, Carlos Raquel Rivera, entre tantos otros, evidencian e influyen pictóricamente el trabajo de Juan Sánchez.



16. Juan Sánchez, *Política cultural y racial genocida*, 1983, óleo y medio mixto sobre tela, 180 x 288 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



17. Juan Sánchez, *Mixed Statement*, 1984, óleo y medio mixto sobre tela, 162 cm x240cm

3.4 Análisis de *Mixed Statement* (Postura Mixta) (1984)

El caso que ejemplifica todo esto es la obra *Mixed Statement* (Postura Mixta) (Figura 17) ya que el artista escoge un caso particular en la historia de Puerto Rico y lo combina con una gran mayoría de los elementos recurrentes en su obra. *Mixed Statement*, está realizada en medio mixto sobre tela y es de una pieza horizontal de 288cm x 162cm dividida en tres partes verticales.

Las dos partes de los extremos guardan un parecido simétrico. El panel izquierdo consta de un rectángulo vertical intervenido con pintura acrílica y collage utilizando la impresión fotográfica directamente al panel. El panel consta de varias partes: una fotografía de un individuo con la cabeza cubierta con la bandera de Puerto Rico y una mano, la izquierda, alzada tocando una

pared blanca. Y dando la espalda al espectador con la sombra del fotógrafo cubriéndolo en gran parte.

En el panel izquierdo esta foto está enmarcada en las partes superior e inferior por un texto ilegible a la reproducción pero que al parecer está escrito en inglés lo cual se puede apreciar por algunas palabras, como “armed struggle”(lucha armada), “clandestine”(clandestino), entre otras, que resaltan en el borde blanco. Dicha foto reposa sobre un fondo negro rectangular que a su vez reposa dentro de un rectángulo amarillo que envuelve la superficie del módulo. Este fondo amarillo –anaranjado a primera vista solo posee dos elementos aparte del rectángulo negro. Uno: la mitad de una bandera de Puerto Rico en sus respectivos colores, con la estrella un tanto exagerada y de geometría rugosa, a manera infantil guardando cierto primitivismo en el detalle de su terminación. Y Dos: un grafismo en la parte izquierda inferior, grafismo el cual esta hecho en pintura de aerosol recordándonos el graffiti callejero y el cual no parece escribir nada, solo manifestar algún tránsito caprichoso o firma de alguna persona indeterminada. En este cuadro negro enmarcado por varias líneas de colores a lápiz se encuentra la foto. Debajo de ésta la impresión de una mano en rojo, aludiendo al contacto de la mano en el actuante de la foto. Relacionando así, la impresión real en el cuadro con la del hombre levantando el brazo en la foto. Acercándonos más a las múltiples acciones de la pieza. Justo debajo de esta impresión hay un recorte en blanco y negro al parecer una vista sepulcral de algún cementerio sagrado a manera de nativo nortamericano aludiendo a la sacralidad de los muertos. En este caos dicha sacralidad aludida a los martires políticos aludidos en el recorte de periódico.



18. Petroglifos en los monolitos de la plaza central del Centro Ceremonial de Caguana, Utuado, Puerto Rico

En este fondo negro están flotando unos grafitos de colores relacionados a los petroglifos taínos encontrados en varias de las

islas del caribe, sobre todo en Puerto Rico y la República Dominicana (Figura 18). Grupo étnico el cual la conquista española se agenció desaparecer por completo. Estos grafismos se confunden a su vez con dibujos infantiles hechos con los mismos colores tipo crayón escolar. Se infantilizan los petroglifos resaltando así cierta inocencia indefinida. Finalmente debajo de dicha imagen del sepulcro indígena esta dibujado el esquema de una hoja seca la cual contiene un corte de periódico relacionado los asesinatos del *cerro maravilla*⁵⁵. Esta hoja queda flotando en la parte inferior del rectángulo cuadrado y constituye su última pieza contenida.

El panel central está compuesto de un rectángulo rojo que sostiene, desde su parte superior, una cita escrita y un símbolo taíno. Cita que lee de la siguiente manera : “Allí donde fueron asesinados despiadadamente dos jóvenes patriotas se hierguen dos cruces. Allí donde creyendo que asesinado[*sic*] dos jóvenes asesinaban y acallaban la conciencia de un pueblo se levantan dos cruces como recuerdo y advertencia somos un pueblo

⁵⁵ Cerro Maravilla: referente a los asesinatos de dos jóvenes independentistas caídos en una celada de la policía de Puerto Rico en 1978.

digno y sensible ¡El crimen de Maravilla no se olvidará!”. Debajo de la cita y el símbolo taíno se encuentra un cuadrado negro conteniendo una foto frontal, a manera de retrato o busto, del mismo hombre anteriormente mencionado con la cara cubierta en parte por la bandera de Puerto Rico. Debajo de esta foto se encuentra la bandera de Puerto Rico hecha por pedazos de papel de colores demostrando una factura rugosa e informal. Fuera de este cuadrado negro e irregular se encuentra en el mismo centro del espacio rojo restante un billete de un dólar tachado con líneas de colores y cubierto por una cruz sobrepuesta.

El tercer panel, situado a la extrema derecha, guarda un parecido con el de la izquierda. Distinguiéndose así solo por la especificidad de las imágenes utilizadas. En lo que concierne a la parte superior amarilla se encuentra la otra mitad de la bandera de Puerto Rico. Ya dentro del rectángulo negro la foto del individuo a espaldas esta simplemente invertida, pero es la misma utilizada en el panel izquierdo. Debajo de dicha foto se encuentra una imagen compuesta de tres partes. Primero: la imagen recortada de *La Ultima Cena* de Leonardo da Vinci sirve de fondo; Segundo: superpuesta a esta imagen de *La Ultima Cena* hay un patrón con vegigantes⁵⁶ de brazos extendidos. Y finalmente, coronando la conjunción de éstas se encuentra la imagen de dos palmeras. Inmediatamente debajo de dicha conjunción podemos observar la hoja seca anteriormente mencionada, mas en este caso con dos recortes de la misma noticia relacionada a los asesinatos del *cerro maravilla*. Los tratamientos atmosféricos son los mismos del panel izquierdo, los petroglifos taínos flotantes, el grafismo a manera de graffiti y el fondo texturizado de amarillos y anaranjados.

⁵⁶ *Vegigante*: personaje carnavalesco relacionado a la cultura puertorriqueña a través de la representación tanto de fuerzas espirituales benignas como malignas en dicha tradición carnavalesca practicada en varios puntos de la isla de Puerto Rico.

En la obra escogida podemos ver un sinnúmero de recursos presentes en toda su obra artística. Por ejemplo, el formato de altar, la alusión a lo sagrado, el campo mortuorio, la mezcla de sacralidades, la hoja de noticias flotando en hoja seca, la bandera tapando la identidad del individuo, la bandera rota, la concepción de la izquierda y la derecha analogando ámbitos políticos con estéticos, el billete tachado y cubierto con cruz, los mártires políticos, los vegigantes y *La Ultima Cena*, el hombre, la relación de lo urbano y lo taíno. Finalmente el manejo de la postura mágica general aludida por la intención de una función pragmática del cuadro.

El altar y la concepción de lo sagrado son para Sánchez centrales en su construcción plástica. Dichas “sacralidades literales”(entiéndase por esto los elementos de las cruces, el campo mortuorio, *La Ultima Cena*, la crucifixión central aludida) le proveen al artista una vía mas global de acceso social. Un acceso más grupal dentro del grupo específico de los puertorriqueños ya que son anclajes sociales con gran relevancia y peso en su cultura. Son reconocidas como parte de sus esencias constitutivas, de aquí el hallazgo de Sánchez el cual está reagrupando esencias culturales según su concepto de corrección moral le dicte.

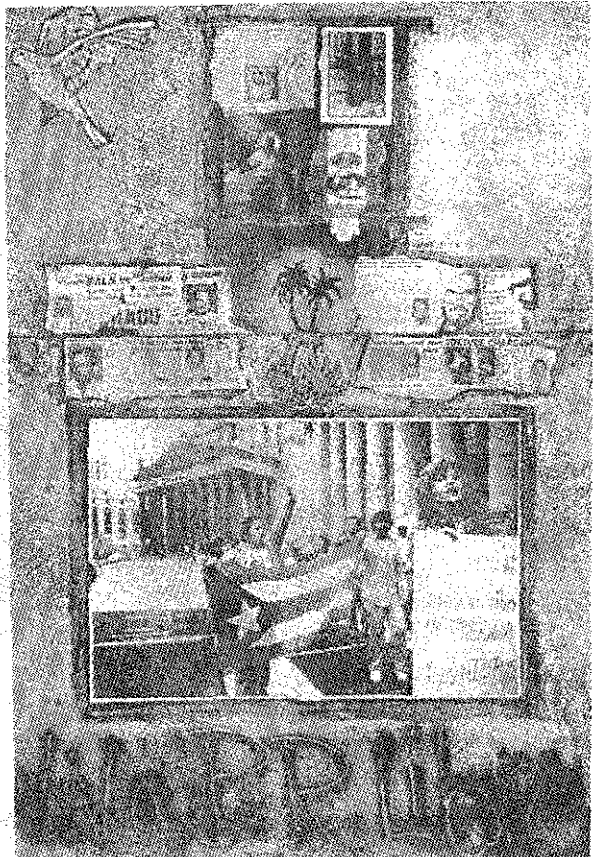
La bandera puertorriqueña como impedimento, le cubre el rostro de una manera sutil sobre la cara en el panel central. Tapándole una buena parte de esta nos lo esconde y los rasgos de reconocimiento de la persona se hacen menos evidentes. El reconocimiento de su identidad se ve intervenido por la bandera tanto para él como para el que lo tenga de frente. El hombre retratado es privado de su rostro y no puede ser reconocido por el espectador.

La bandera cumple varias funciones. Sirve tanto para designar nuestra identidad natural, a través de su simbolismo, como para designar confusión y

división nacional a través de analogías de ruptura de dicho motivo. Para el artista es un elemento de dirección de múltiples concepciones y usos directos. Por un lado, la concepción de definición de identidad, está manejada por el artista de distintas manera unida a cierta rudimentariedad en el trabajo. La bandera tapando la cabeza en su totalidad por el simple hecho de posar encima de la cabeza y faz del hombre fotografiado es utilizada en esta pieza de dos formas. Una: la de la cabeza en su totalidad y la persona de espaldas alude a una pérdida de razonamiento, es un doble negativo. De espaldas y cubierto es imposible que vea porvenir y reconozca obstáculos. Es una postura de sumisión. Dos: ya aquí la bandera parece no tener tanto poder encubridor y la persona está de frente. Aparentemente más vivo y más pendiente de lo que pudiera acontecer cerca de él. Aquí el individuo se parece haberse movido adjudicando cierta movilidad posible, cierto poder sobre la encubridora bandera. Aun así la bandera sigue siendo lo suficientemente poderosa como para privarle la vista y la identidad.

La pieza está dividida en tres partes bien similares con referencias comparables en las tres, pero hay un parecido un tanto más agudo en los rectángulos laterales, el de la izquierda y la derecha, menciono dichos posicionamientos desde la perspectiva del espectador ya que la perspectiva de la pieza invierte las posiciones. A través de esta comparación y resultado parece ser que el artista está haciendo una analogía política directa para convalidar la izquierda del cuadro con la izquierda política y así con el derecho la derecha política. Esta conclusión es factible gracias a las relaciones propuestas por el artista. Es una comparación de paneles que devienen en las diferencias entre las imágenes escogidas.

Por otro lado la imagen del dólar esta tachada y cubierta por una cruz. Esta doble negación asume varias vertientes discursivas. El billete está funcionando aquí como elemento de discordia en la intencionalidad general de la pieza ya que es concebido en el discurso social presentado por esta como un impedimento hacia la concientización real del pueblo puertorriqueño. El billete simboliza la distracción esencial del auto reconocimiento *boricua*, la enajenación, el poder adquisitivo y sus connotaciones opresivas, el orden capital, la colonia y la dominación *yanqui*. Al tacharlo, Sánchez, minimiza su poder simbólicamente y al taparlo con la cruz elimina del todo su sistema aludiendo a la muerte de dicho sistema capital. Toma así, dos acciones con este como posibles opciones propuestas a la acción individual. Es decir, uno: minimizar su poder, tacharlo, no reconocerlo, y dos: matarlo, eliminarlo como objeto de opresión. Este sería un punto fundamental en el discurso político de liberación propuesto por la pieza. Alude a no tener dependencias a asumir un trabajo propio y construir una autoridad distinta a la propuesta por el billete.



19. Juan Sánchez, *Un prisionero de guerra puertorriqueño y mucho más*, 1983, óleo y medio mixto sobre tela. 234 cm x 162 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La postura política en una persona puede ser aprendida por motivos propios y libremente rescatada o podría ser por adoctrinamiento, por métodos de

exclusión de ofertas políticas accesibles a la persona mediante prácticas de manipulación opresiva, a veces sutiles y a veces con extrema violencia. Entre estos dos puntos se encontraría y parece interceder la pieza y la obra general de Sánchez. La postura libertadora parece ser la más natural en su trabajo. Análoga a la de los activistas políticos, análoga también a los mártires representados en la obra. A través de ellos se reconoce él mismo, a través del trabajo dirigido hacia una sociedad en particular. Los jóvenes asesinados asumen la posición de mártires políticos. Anclajes históricos como pruebas para su discurso, lo cual el artista rescata para ejercitar su labor educativa. Labor de exponer puntos de vista de las verdades y sucesos corroborables por todos los puertorriqueños.

En *Mixed Statement* Sánchez a través del graffiti nos posiciona en un contexto urbano, nos habla de cierta actualidad. Situación la que nos está hablando de una ubicación posible de la comunidad a la cual está dirigida la pieza. Más bien sirve como constancia temporal histórica y como justa contextualización en los dos casos: Nueva York o Puerto Rico. Es notable ver y comparar los petroglifos taínos con los que hace un puente temporal histórico aunque con propósitos diferentes en lo que concierne a la representación de las determinadas épocas. No tanto los compara sino más bien los usa como marcos de referencia y dialogan como formas gráficas dibujísticas de distintos siglos. Una de las formas relacionada a la expresión personal y la marca personal, el graffiti. Y la otra, la taína, a motivos mágico- religiosos relacionados a aspectos mediadores entre el hombre y la naturaleza. A través de estas dos manifestaciones hay una concentración de tiempos, unión que crea una nueva intercesión semántica conjunta ya que comparten la parte de abajo de la pieza donde están las hojas dibujadas con la noticia de los asesinatos, piezas protagónicas en la pieza como totalidad. Hacen un fondo común el cual puede ser entendido como ineludibilidad cultural aludiendo a un uso meramente referencial. Por otro lado también analogaría propósitos de ambas expresiones. Lo taíno como expresión de

etnicidad y territorialidad, siendo espiritual y el graffiti como necesidad espiritual, siendo expresivo y territorial. Ambos posicionados, así, dentro del contexto cultural *boricua*.

El vegigante es un personaje del carnaval puertorriqueño relacionado a la cultura popular. Vestido de colores llamativos y de holgadas telas anchas de patrones altamente contrastantes. Su máscara es la pieza principal del ajuar. Estas máscaras son un ejemplo de la fusión cultural de africanos, españoles y culturas caribeñas existentes en Puerto Rico. Aunque es más relacionable a la cultura africana arraizada en la Isla y pertenecientes a la creencia popular de que los vegigantes *buenos*, simbolizando fuerzas espirituales positivas, ahuyentan a los vegigantes *malos*, erradicando la maldad del ser humano a manera de ceremonia de limpieza a través de una carnaval. Es decir, el vegigante en sus concepciones más generales es visto y manejado como protector del género humano.

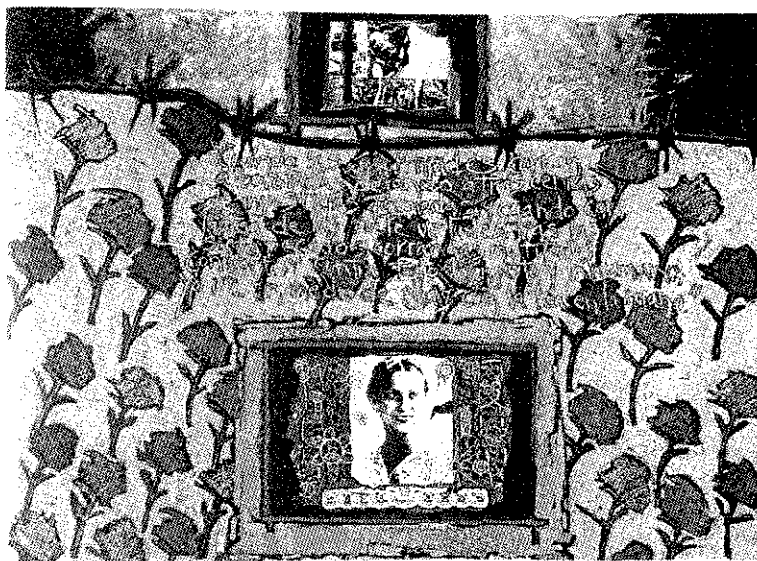
Dicha imagen es utilizada con otras dos más, una imagen impresa de *La Ultima Cena* de Leonardo Da Vinci y el símbolo de las dos palmeras coronando la yuxtaposición de ambas imágenes mencionadas. Sánchez construye este pequeño fetiche para acceder a múltiples discursos. Por un lado se entiende la conjunción como parte de la contextualización del panel derecho como la derecha política. Viéndolo así la imagen de *La Ultima Cena* representaría el *status quo* de la sociedad boricua relacionado al partido político anexionista del P.N.P.⁵⁷, cuyo símbolo es la palmera. Los vegigantes simbolizarían una patina carnalesca del pueblo en general aludiendo a su enajenación política.

La yuxtaposición de la imágenes queda en un aire de incertidumbre ya que no es determinable si se levantan los vegigantes o si está cubriendo dicho

⁵⁷ P.N.P.:(Partido Nuevo Progresista): Partido político puertorriqueño que promueve ideales anexionistas a la unión estadounidense.

status quo o más bien exponiéndolo. De ser así la imagen y su intencionalidad serían reversibles, no tanto como una crítica sino como una propuesta de rescate de los símbolos patrios a través de la sustitución de prácticas culturales. Los vegigantes tapando *La Ultima Cena* supone una sustitución y una toma de posesión del mismo espacio.

El hombre representado simboliza el puertorriqueño. Queda indeterminable hasta qué punto se está refiriendo a la masculinidad puertorriqueña pero más bien se intuye como un intento más abierto. Más



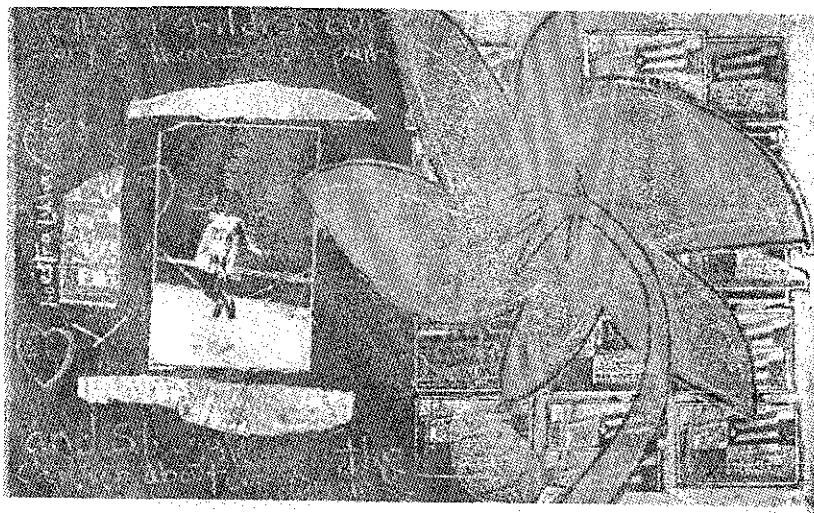
20 Juan Sánchez, *Julia de Burgos*, 1986, óleo y medio mixto sobre tela. 150 x 162 cm

hacia la humanidad puertorriqueña. Representa el dañado, el despojado de identidad. El cuerpo de una especie de víctima, un prisionero de la enajenación. Por otro lado, en el panel central existe una concordancia con las fotos de los extremos. La conexión se logra a través de unos rayados de colores simulando una conexión física de las imágenes y con relación a conexión física del sujeto fotografiado, haciendo así una especie de crucifixión. A través de esta *crucifixión* el artista alude por segunda vez a la relación de la religión católica con la cultura puertorriqueña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A través del logro de conjunciones de símbolos hechas a través de analogías virtuales el artista plantea una utilidad física de la obra total. Dichas virtualidades son varias. Por un lado tenemos la crucifixión, por otro la estrella como símbolo nacional y la cruz propuesta por las posiciones de los símbolos de las banderas y hojas con recorte de periódico acentuado por el símbolo taíno central. Finalmente y completando la virtualidad de la obra hay unos triángulos marcados por las posiciones de las imágenes laterales y centrales que concuerdan y señalan una posición al espectador. Posición que queda señalada justo en el panel central. Aludiendo a la mejor contemplación de dicha obra dirigiendo así, un tanto inconcientemente, al espectador.

Las relaciones de la obra de Juan Sánchez con la identidad puertorriqueña son múltiples y claramente determinables y al igual que Morales pueden ser relacionadas a la identidad



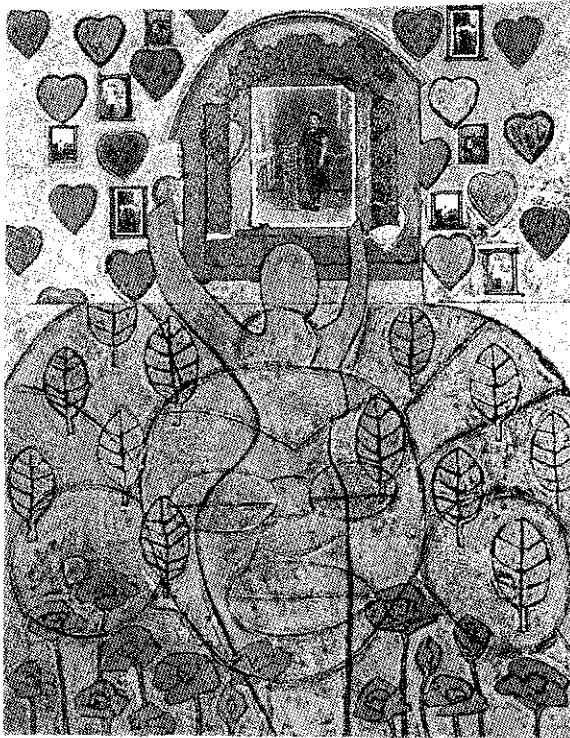
21. Juan Sánchez, *Enseñar a nuestros niños*, 1990, óleo y medio mixto sobre canvas, 102 cm x 174 cm.

latinoamericana en

general. Juan Sánchez es uno de los artistas puertorriqueños que más arraigadamente demuestra, a través de su obra, la conexión con su cultura de origen. Ya que fomenta dicha conexión al grupo puertorriqueño tratando de sintetizar la visión de bifurcación existente entre los grupos puertorriqueños de la isla y el grupo de Nueva York. Más allá de esto, a través de su propuesta se extiende a todo el llamado Tercer Mundo, una macrovisión derivada de su microcosmos nuyorquino.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La conexión del trabajo pictórico de Juan Sánchez con la identidad puertorriqueña se da de varias formas a través de su obra. Primero, podríamos argumentar que se expone a través de la alusión de lo espiritual relacionado a la cultura puertorriqueña. Esto lo logra utilizando un sinnúmero de imágenes y concepciones religiosas manejadas por el grupo puertorriqueño en general. Así su obra, generalmente en formato de altar, alude a estos elementos acercando al posible espectador puertorriqueño a ámbitos reconocibles dentro de su propia experiencia vivencia dentro de dicho grupo.



22. Juan Sánchez, *Alma*, 1986, óleo y medio mixto sobre tela, 216 cm x 162 cm.

Segundo, a través de las referencias de la emigración puertorriqueña y sus efectos en el grupo *boricua*. Dicha dinámica migratoria es conectada a la realidad colonial de la isla. Dinámica que es resaltada a través de comentarios de corte social posicionados en la mayoría de sus trabajos a manera de citas, poemas y testimonios. Logrando así contextualizar dicho discurso de manera actual respondiendo a dicha dinámica social de manera

combativa. Una tercera conexión viene a través del recuerdo histórico, la exaltación de hechos específicos de la historia isleña. Evidenciando esto a través de las constantes referencias a luchas políticas por la independencia y alusiones a injusticias sociales en relación a su grupo de origen.

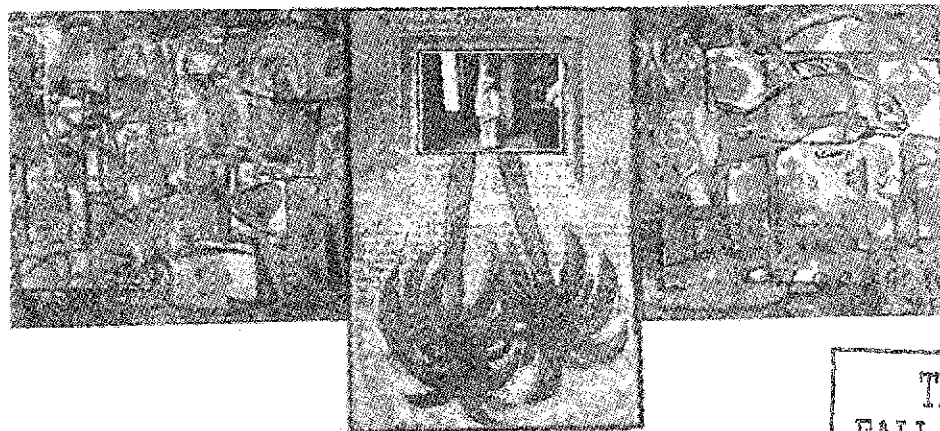


23. Juan Sánchez, *Negritud a la bomba y a la plena portorrico*. 1987, óleo y medio mixto sobre tela, 108 cm x 253.5 cm.

Por otro lado, la conexión fundamental con la identidad puertorriqueña es la intencionalidad concientizadora dirigida al grupo *borincano* en general. Conexión relacionable a la tradición identitaria *boricua* comenzada por Francisco Oller y continuada por la Generación del 50. Dicha relación se da debido a la transparencia intencional que esto supone a nivel educativo y concientizador de la dirección final de su trabajo. En resumen, el contexto general, y casi total, que fundamenta la obra de Juan Sánchez es puertorriqueño, relacionable a lo puertorriqueño y transformable hacia lo puertorriqueño. Juan produce una obra construida de pedazos rescatados de la cotidianidad existencial y visual como también de la historia isleña. El aspecto general de su obra funciona, por un lado, como metáfora cultural puertorriqueña en lo que respecta al desorden de la conciencia colectiva, y por otro, como un intento de coherencia en dicho desorden de elementos.

La inmersión de la obra de Juan Sánchez a la identidad puertorriqueña puede ser detectada por dos de sus elementos más resaltables. Primero, por la utilidad posible de la obra como una mediadora de conciencias en lo que concierne a la actualidad del ser puertorriqueño en general. Dicha concientización se ofrece al espectador como una sugerencia de atención aplicable por éste y siempre enraizada en su presente existencial. Segundo,

por la función de la obra como documento histórico. El artista insiste en hechos específicos de la historia puertorriqueña aludiendo así a una memoria histórica comentada desde marcos políticos específicos.

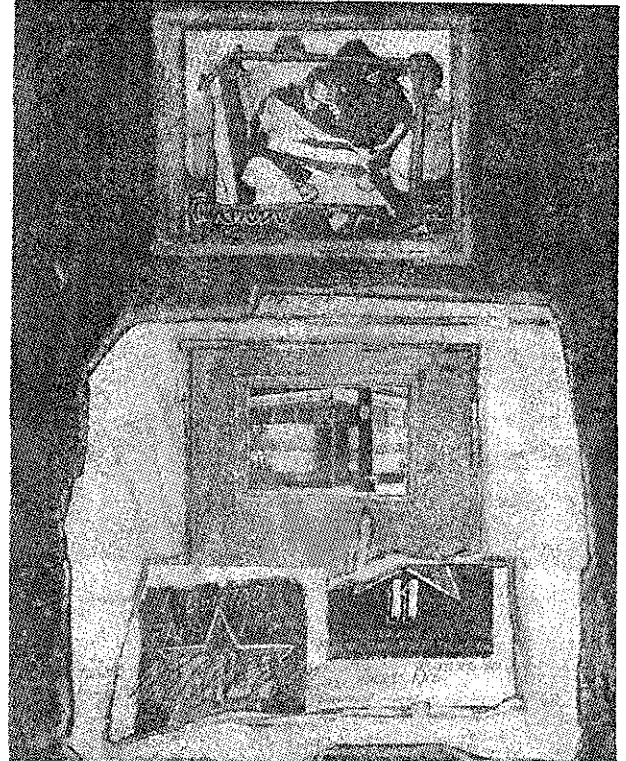


24 Juan Sánchez, *Vieques*, 1990, óleo y medio mixto sobre tela, 321 cm x 138 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La intención pragmática y el efecto total de este anclaje histórico le otorga una seguridad inmensa al trabajo de Juan Sánchez. En el caso de esta obra en específico esto se da, ya que apunta directamente en la historia corroborable por todos. Por otro lado nos pone a comparar ámbitos, el artístico, propuesto por su construcción estética y el de la certeza histórica, propuesto por las referencias directas a ésta. Su intención va más por esta postura histórico-social ya que no parece asumirse como desarrollador de un estilo estético-formal particular sino como un ensamblador esquemático, su posición artística queda más ligada a la una función socio-política. El impulso artístico está basado en la intención de crear una apertura de comunicación a través del uso de un lenguaje estético reconocible por los puertorriqueños y público en general. Dicho intento con propósitos de iluminar el entendimiento sobre ellos mismos. Juan Sánchez oscila entre arte, entendido como comunión humana y activismo político, entendido como comunicación humana.

Los acercamientos a esta comunión artística son más exclusivos a los puertorriqueños por su familiaridad y pertenencia en lo que respecta a las referencias utilizadas. Por otro lado, los aspectos formales no plantean un desarrollo sensible amplio a través del desarrollo expresivo de su forma sino a través de los contenidos semánticos reconocibles de la pieza y sus conjunciones. Referencias de tiempo, de época, los recortes, el billete, la fecha y en el graffiti enraizan su posicionabilidad histórica. La agudeza estética queda ligada en gran parte a la expresividad de los elementos utilizados a manera de analogías emocionales.



25. Juan Sánchez, *Situación en el continente*, 1984, óleo y medio mixto sobre tela, 150 cm x 186 cm.

Juan reúne elementos de la cultura puertorriqueña y los reorganiza al unirlos proponiendo nociones sensibles nuevas hacia estos elementos encontrados en la cotidianidad puertorriqueña. La definición de su objeto artístico cobra matices de documento histórico estético a través de estas fijaciones específicas. Noción de documento histórico la cual el artista conoce conscientemente con la que plantea una intercesión educativa.

Intencionalidad educativa ligada al modelo identitario de resistencia cultural planteado por Francisco Oller. Y precisamente aquí su contribución histórico social dirigiendo su logro artístico a lo que significaría la liberación espiritual del pueblo puertorriqueño. El camino escogido entonces se siente como uno intermedio en el proceso artístico personal de Sánchez ya que al estar Puerto Rico colonizado, el artista decide comprometer sus amplitudes

artísticas en función del discurso liberador. Función que se extendería hasta que Puerto Rico sea un país independiente por esfuerzos unidos como primera agenda. Más aquí no terminaría dicha labor concientizadora, de Sánchez escogerlo así. Ya que una vez libres los pueblos nunca terminan de educarse y la misión continuaría aunque un tanto sin la agudeza del aspecto combativo específico dirigido al colonialismo norteamericano.

3.5 Arnaldo Roche Rabell

Arnaldo Roche Rabell nace en Santurce, Puerto Rico en 1955 y sostiene residencia en Chicago, Illinois tanto como en Río Piedras, Puerto Rico.



26. Arnaldo Roche Rabell, *Confundido con tantas estrellas*, 1994, óleo sobre tela, 198 cm x 198 cm.

Estudia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico de 1974 a 1978. De 1979-1982 estudia su bachillerato en School of the Art Institute of Chicago, Illinois continuando en 1982-84 su Maestría en Bellas Artes en esa institución. Ha participado en un sinnúmero de exposiciones individuales y colectivas en México, Puerto Rico, Ecuador, Nueva York y Chicago.

El arte de Arnaldo Roche Rabell se caracteriza por un sentido de urgencia, intensidad, drama y fuerte contenido emocional. La utilización de la naturaleza como elemento misterioso y emancipador a la vez, a través de hojas sueltas, árboles y enredaderas sugiere un aura misteriosa. Comenta Teresa del Conde sobre el trabajo de Roche : "En varias pinturas de Roche no se sabe donde comienza el animal a transmutarse en humano, o bien si el humano endosa una máscara que lo identifica con el animal o con la naturaleza salvaje"⁵⁸. Lo religioso (católico y africano) insinuación de lo sagrado, la angustia , lo morboso, lo psicológico, lo monstruoso, el cuerpo como material, como personificación del diálogo social son elementos recurrentes en la obra general del Roche. Por otro lado Roche sostiene una creencia existencial relacionada con la conexión al espíritu total de la

naturaleza y el universo. En otras palabras una creencia en Dios desde el criterio individual del artista, un dios reconocido por su grandeza integral existente en toda la naturaleza. Creencia no determinada por afiliaciones



específicas a ni organizaciones

27. Arnaldo Roche Rabell, *La esperanza del pobre*, 1994, óleo sobre tela, 198 cm x 198cm.

humanas. Roche comenta: " no sé si soy feliz o no, pero cuando pienso en esto, lo único que me pregunto es qué le pido a Dios y esto es que nadie

⁵⁸ Del Conde, Teresa. "Arnaldo Roche Rabell y el mito del hero", *Arnaldo Roche Rabell*, Museo de Arte Moderno de México, 1995, p 17.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pueda borrar en mí la noción de que Él está en mi lado, porque precisamente Él es mi principio y fin”⁵⁹

Diversas influencias sensibles provenientes de movimientos mundiales del arte pueden ser adjudicadas al trabajo de Roche, como son el expresionismo en su aspecto formal y como es el modernismo en su aspecto de postura sensible general. En Puerto Rico, Roche comparte, como los dos artistas anteriores, las intencionalidades sociales propuestas por Oller en su modelo artístico. En el caso de Roche por reminiscencia intencional constante de reconocer el estado existencial del ser nativo.

De los tres artistas escogidos Roche quizás sea el que más posee relaciones intertextuales con la tradición artística puertorriqueña en su mayoría en aspectos semánticos y no tan determinables en parecidos formales. Sino en



28 Amaldo Roche Rabell, *Dile a tu Dios que su Iglesia es el Mejor Negocio*.1994, óleo sobre tela, 198 cm x 198 cm.

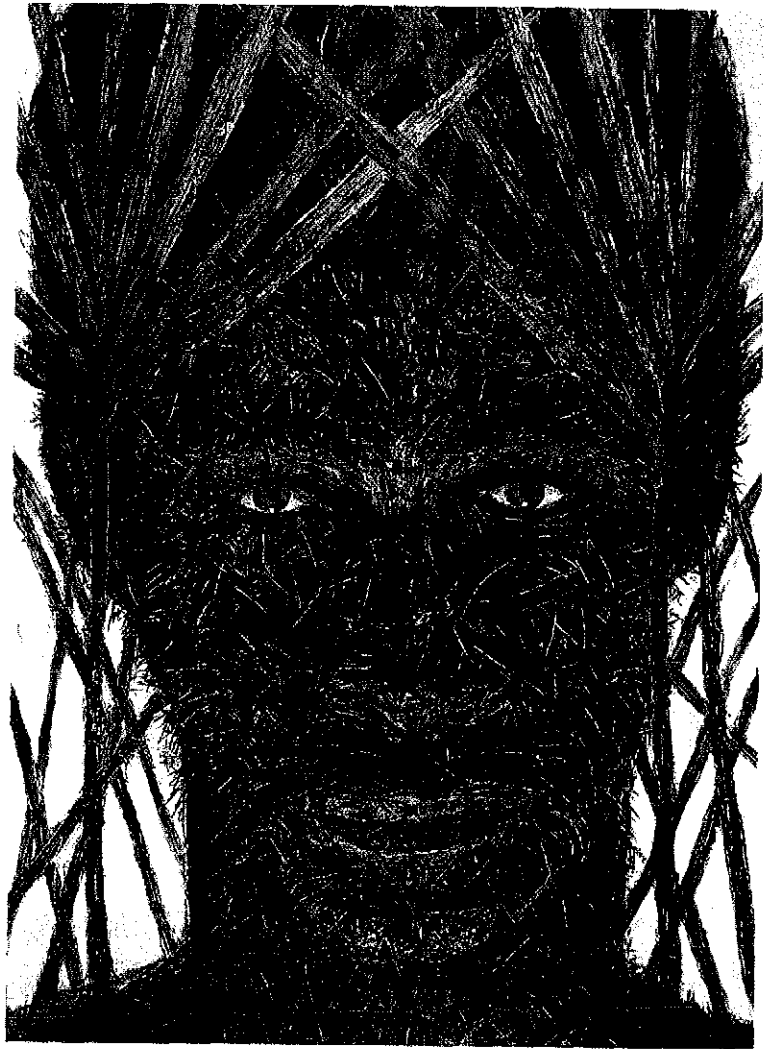
la selección de un sinnúmero de imágenes trabajadas por un gran grupo de artistas nativos. Imágenes como el paisaje isleño, la naturaleza tropical, el

⁵⁹ Alegre Barrios, Mario, “¡Roche!”, *Por Dentro*. El Nuevo Día, Domingo 23 de agosto de 1998. p 74.

habitante, próceres, entre otras. Roche, en la mayoría de sus cuadros establece su contexto real en el *locus* isleño. En dicho aspecto semántico y formal Roche alude directamente a los trabajos de Francisco Oller a finales del siglo XIX y principios del XX. Compartiendo así la postura concientizante a través del arte tanto con Juan Sánchez como con José Morales.

3.6 Análisis de *Hay que soñar en azul* (1986)

La pintura *Hay que soñar en azul* (Figura 29), 1986, óleo sobre tela 213 cm x 152 cm es un retrato frontal hasta el comienzo de los hombros de un hombre en estado de aparente calma y serenidad aunque bastante alerta notable por su directa y atenta mirada. Es un autorretrato flanqueado por dos ramas de palma y cuyas hojas están abiertas cubriendo así la parte



29. Arnaldo Roche Rabell, *Hay que soñar en azul*, 1986, óleo sobre tela. 252 cm x 80cm. Colección Belk-Serapion.

frontal superior de la cabeza dividiendo su frente en forma triangular. La mirada es fija, de ojos azules en referencia con el título y se dirige al espectador un tanto personalizadamente.

Esta conexión directa, a través de los ojos, nos esfuerza a mirarlo y reconocerlo. El fondo es blanco cruzado por troncos de la misma vegetación que cubre la figura. Este individuo parece estar constituido por una especie de musgo o humus en la superficie externa, lo que viniera siendo la piel. Queda indeterminado si está constituido por este humus de manera intrínseca. Dejando dos variantes posibles. Una: que dicha capa vegetal sea una cuestión superficial. Y dos: que no lo sea ya que esté constituido vegetalmente y no cármicamente. De ser así dicha constitución lo convierte

en una especie de ser vegetal. Demostrando ante nosotros una unión con la naturaleza de manera reiterativa, ya que el humano es también naturaleza.

Los elementos señalables de más contundencia en la pieza son varios entre imágenes, tratamientos formales y manejos semánticos. Por un lado, la imagen del yo propuesta a través del concepto del autorretrato. Seguido por el tratamiento de la superficie, su raspado denotando cierta interminabilidad. Como tercer elemento central son los manejos semánticos, la metáfora del espíritu, la conceptualización de la naturaleza y el mimetismo vegetal a través del antropomorfismo. Por último, el significado de *soñar en azul* como una invitación a la sensibilidad del movimiento modernista.

Comenzando por la imagen del yo, una noción de tensión personal individual es expuesta. Ya que la intención definitoria de identidad va hacia la persona que esta en el cuadro, no hacia nosotros directamente. Desde esta certeza es ofrecida a nosotros la pieza. El padecimiento existencial parece quedarse en la persona representada. Su posible agonía, su posible regocijo tanto como su auto-afirmación en primera instancia se le quedan propias. Un posible discurso de desarrollo de identidad un tanto más profundo dirigido hacia nosotros, se haría a través de la certeza primera de esta persona representada. Empezando por ella denotando un cambio individual primero pero extrapolable a magnitudes sociales ofrecibles a los espectadores que contemplen la pieza. Plantando una especie de cambio sociológico, ya que el acercamiento al espacio vital de la persona representada es de intimidad, de aparente confianza. Menciono lo del cambio social ya que las naturalezas mezcladas, la humana y la vegetal, refuerzan una teoría utópica concerniente al orden social ideal basado en uno natural. El artista, al contrastar y unir los dos tipos de conciencia posibles, el humano y el natural nos ofrece dicha utopía en la conjunción de ambas, como comentario contrastante a nuestra realidad.

El autorretrato juega un papel central en la obra del artista. (Figuras 7 cap 1, 29,30,31) El reconocimiento como persona y como situación, como irresolubilidad podría estar llevando a Roche a rehacerse de una manera tan



30. Arnaldo Roche Rabell, *Mujer con miedo de cortarse la cabeza*, 1988, óleo sobre tela, 244 cm x 244 cm. Colección Mauricio Fernández Garza.

ornamentada y específica. La licencia artística le da cierto control de selección creadora, de proyector existencial, de auto diseñado al acceder el poder del artificio como agente transformador de la realidad. Transformación de la realidad individual a través del acto creador y la colectiva a través de la exposición de éste. La pieza no está propuesta como un estado corroborable de la realidad del artista en cierto momento dado de su vida. Por lo menos no una realidad física sostenible basada en elementos externos aunque sí fija un momento en la trayectoria de su tiempo a través del cuerpo ya que los rasgos son de un hombre maduro y



31. Arnaldo Roche Rabell. *The temple*, 1990, óleo sobre tela, 242 cm x 186 cm.

joven.

Otro de los elementos resaltables como anclaje hacia su interioridad personal es la mirada del sujeto representado. El acercamiento propuesto es uno de intimidad, uno de confianza, de pre-conocimiento del representado al espectador, pero aparentemente no lo contrario. Es como si el personaje representado supiera quién es el espectador por reconocimiento lejano y a medida de tanteos adquiere confianza para revelarse ante éste a manera de animal acostumbándose a la presencia humana.

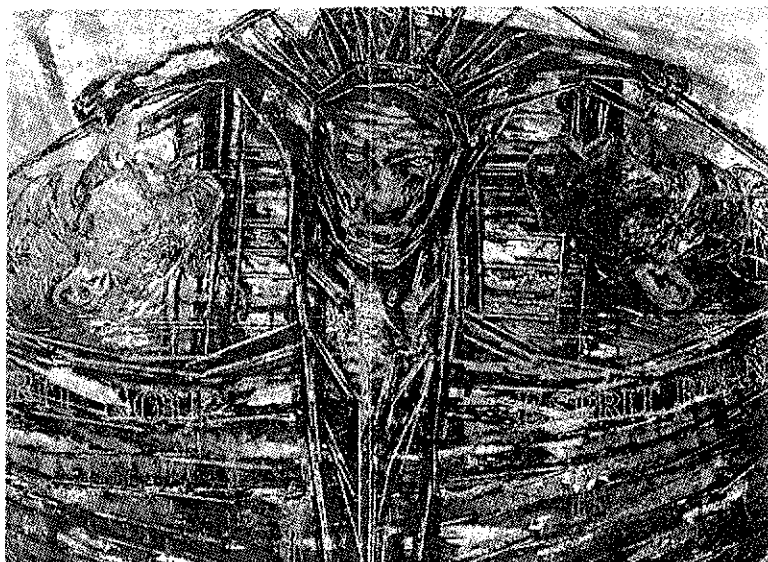
Otra parte de la contextualización personal responde a los rasgos faciales del personaje los cuales remiten a su etnia y a su procedencia. El pelo descrito como está y los rasgos faciales, tanto como el tono de su aparente piel remiten a la negritud. El tono de los ojos refieren un posible mestizaje, a una hibridación humana. Dicha mezcla étnica describe lo puertorriqueño como referente a la realidad genética del grupo isleño. Dicho concepto de hibridación se refuerza debido a la hibridación vegetal propuesta por el personaje representado.

El raspado de la superficie adquiere un matiz simbólico. La superficie está trabajada de varias formas. Una: a base de acumulaciones de áreas cromáticas las cuales son raspadas con tal de recuperar luces de colores guardados en el fondo del área trabajada. Roche raspa para encontrar luz guardada ya que usualmente los colores claros o brillantes están debajo de la superficie dejando esta cubierta con colores más oscuros. La pintura se acumula de luz a oscuridad. La segunda forma de acumulación de pigmento consta de la copia directa de las hojas de palma en la cual la hoja es pre-pigmentada y es aplicada directamente al lienzo. En estas áreas de trabajo el raspado es más disminuido o mínimo ya que la imagen calca bien detalladamente las fisuras de la hoja. En estas áreas copiadas el raspado se disminuye y el levantamiento de luces se hace de otra forma, mediante la

mezcla de colores que se aplican simultáneamente y mediante el levantamiento de estos al aplicarle otras capas y retirar la hoja .

La noción más fuerte de estos tratamientos es la de una superficie incompleta. Más bien lacerada y raspada. Una analogía posible surge convalidando el área trabajada con la piel del artista. Una sensación de piel lacerada, incompleta, a carne viva, es casi inmediatamente percibida gracias a que la mayoría de los raspados que están en el área que describe la cara. El tratamiento de raspado, aparte de que describe muy bien la imagen escogida a representar el humus, redobla los referentes orgánicos de la pieza, en este caso describe los movimientos que tuvieron que ser efectuados por el artista para lograr la imagen.

En la pieza seleccionada el artista entra en un juego de concordancias de nociones mágico religiosas enraizadas en Puerto Rico y el Caribe. Las cuales reconoce como un elemento esencial de identidad.



32. Arnaldo Roche Rabell, *Beware the medusa*, 1994, óleo sobre tela, 213 cm x 305 cm.

Integrándolas con conclusiones y

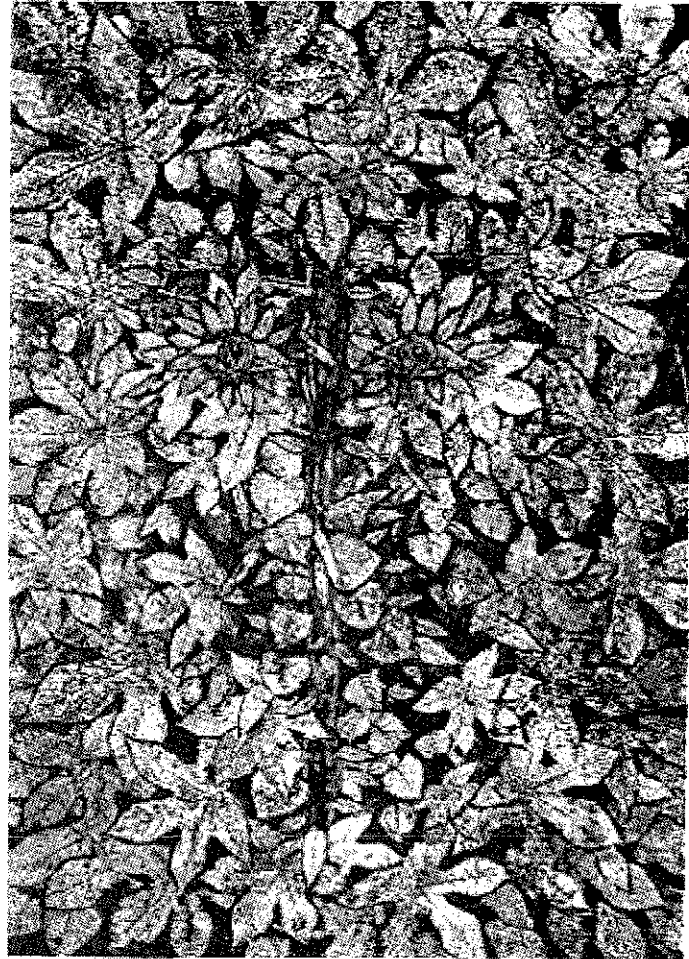
experiencias de su propia identidad, reconoce la espiritualidad presente y latente en dichos ámbitos culturales desde la colectividad. Más bien la hace motivo o pretexto para la gran mayoría de sus piezas las cuales retoman aspectos de su psicología personal ampliando las posibilidades e

intensificando cada propuesta tanto por la carga semántica como la formal basada en una alta expresividad.

Nótese también los rasgos de la cara, la referencia al pelo rizo, su nariz ancha , sus labios, sus ojos azules. Denotando su mestizaje, su obvia mezcla étnica de predominantes rasgos negros. Recordemos a José Luis González en el libro *El país de los cuatro pisos*⁶⁰ el cual considera los africanos como grupo étnico más fuerte en Puerto Rico pudiendo formar una base cultural en la isla. Roche rescata esta base africana como base de memoria colectiva, no solo referible a Puerto Rico sino a la mayoría de los asentamientos africanos en América. Utilizando dicha fuerza de sobrevivencia étnica para construir sus obras adaptándolas así a una cualidad de travesía agónica de aguda tortuosidad corporal (Figuras 27, 28, 30, y 32). Roche propone esto directamente relacionado al caso Puerto Rico y su situación colonial. Tiene todos los pretextos correctos, sin embargo, en algunas piezas la integridad de estos elementos es menos cohesiva, y se encuentran más sueltos. En el caso de *Soñar en azul* esta dinámica tortuosa no sucede de manera exagerada, pero está presente. La expresividad es distinta a la gran mayoría de sus trabajos, es más ordenada en términos de saturación cromática y de los raspados .

⁶⁰ González, José Luis, *El país de los cuatro pisos*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico, 1974.

Con respecto al mimetismo vegetal que evidencia el ser representado encontramos varias peculiaridades. Según Lucien Chopard⁶¹ en su libro *El mimetismo*, en la naturaleza éste tiene tres funciones fundamentales y tienen, también, ciertas correspondencias básicas en la imaginación humana, también posee modos de proceder y finalidades. Una : el disfraz- crear semejanza para pasar por otro. Dos: camuflaje- proceder a través de la inmovilidad, inercia, balanceo en armonía con el movimiento de soporte. En general, para no ser advertido. Y tres: la intimidación, asustar sin ser realmente terrible. Roche roza los tres marcos ineludiblemente y juega con las potencialidades de cada concepto. Se disfraza, se camuflagea y asusta sin embargo se disfraza sin dejar de ser el mismo ya que mantiene sus facciones. Se camuflagea con la naturaleza, más se expone ante nosotros y finalmente intimidada por su monumentalidad aunque mantiene su vulnerabilidad en la expresión.



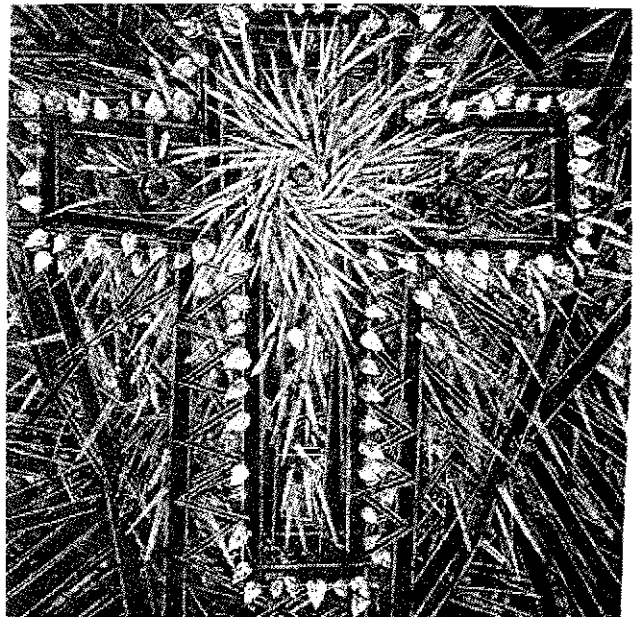
33 Arnaldo Roche Rabell, *Vegetación I*, 1992, óleo sobre tela, 213 cm x 152 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁶¹ Chopard, Lucien, *El mimetismo*, Francia, Editorial Thayer. París, 1949, p. 67.

El título *Hay que soñar en azul* nos sugiere una manera de soñar. Más que esto, pensar en azul y más que esto sentir en azul. Dicho azul es referente al texto modernista *Azul* del poeta Rubén Darío que representa el modernismo hispanoamericano desde su publicación en 1888. A través de esta sugerencia el autor accede, o más bien, nos hace llegar las características de los autores modernistas y es como si develara sus intenciones en la obra. Hasta aquí las características de este movimiento conectadas a los hallazgos de la pieza de Roche Rabell.

Los elementos constitutivos de la sensibilidad modernista según el *Diccionario de Términos Literarios* compilado por Demetrio Calderón⁶² parecen encajar perfectamente con los elementos más sobresalientes y profundos de la pieza de Roche. La comparación es reveladora. Primero: la búsqueda del mundo exótico – en Roche es evidente el aislamiento e inmersión en una naturaleza oculta. Segundo: el erotismo como anhelo de la liberación y la paz- demostrado en Roche por la sutileza en los ojos y la mirada seductora. Tercero: el culto a los héroes – la exaltación, en este caso de él mismo. Cuarto: el sincretismo religioso – demostrado más en su obra total que en esta obra en particular. Pero definitivamente recoge fondos morales de las religiones como la visión cíclica de la existencia propuesta por él en la integración con la naturaleza



34. Arnaldo Roche Rabell, *There has to be a point of rest in my mind*, 1992, óleo sobre tela, 244 cm x 244 cm.

⁶² Estebanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de terminos literarios*, Alianza Editorial S.A. Madrid, 1996, P.685.

propone una ascesis natural, un uniforme conducente a la paz interior. Quinto: el ocultismo-interés de profundidad en la obra, el interés del tema, la existencia como enigma que el resuelve a través de la pieza. Y nos la ofrece como trayectoria oculta. Sexto: la vuelta a los mitos clásicos –aquí es una vuelta a los mitos del sincretismo afrocaribeño.

La conexión con la identidad puertorriqueña en el trabajo de Roche es similar a los artistas anteriormente analizados. Gran parte de la iconografía manejada por el artista proviene del contexto isleño la cual es manejada por el grupo puertorriqueño en general. De las imágenes mencionadas podemos encontrar la referencia constante a la naturaleza isleña, la palmera, el paisaje, la fauna, pájaros y edificios. Por otro lado, podemos encontrar la alusión a los temas de interés político, el capitolio, imágenes de personajes políticos



35. Pedro Arce, *Virgen de los Reyes*, principios de siglo XX, talla de madera policromada, 39 cm de alto.

prominentes de la historia isleña como lo es Luis Muñoz Marín⁶³. También encontramos la iconografía religiosa e iconografía cotidiana de corte doméstico como lo son sillas, manteles y mesas. Por último, también refiere en sus obras la relación transcultural a los viajes migratorios del grupo puertorriqueño representando paisajes urbanos ajenos a la realidad isleña. Temas como la transculturalidad mencionada, la hibridación genética, alusiones a la religión cristiana y

⁶³ Luis Muñoz Marín: primer gobernador electo por el pueblo puertorriqueño en 1940. Afiliado al Partido Popular Democrático el cual promueve al plan Bootstrap o Manos la Obra y comenzar el proceso de industrialización de Puerto Rico. Define la fórmula política del Estado Libre Asociado entre Estados Unidos y Puerto Rico.

aspectos religiosos en general son manejados a manera de señalización del manejo inconciente de éstos por la población nativa. Es decir, Roche construye una crítica social basándose tanto en el manejo cultural de la sociedad puertorriqueña tanto como manejos ajenos como lo es el estado colonial de la isla de Puerto Rico.

Por otro lado, la obra de Roche es comparable a otros aspectos de la identidad puertorriqueña a través del parecido formal con tradiciones artesanales de la isla como lo es la talla de santos en madera (Figura 35). La superficie pictórica de Roche semeja una talla de madera ya que es raspada, simulando así la gubia que define el detalle escultórico en dichas tallas. La semejanza de la navaja en el raspado funciona, a su vez, como anclaje metafórico e intencional en los aspectos semánticos utilizados por Roche. Dicho raspado incrementa en efecto expresivo de la pieza construyendo un ambiente dinámico basado en la inestabilidad de la superficie, creando así una noción de ansiedad sumable al discurso general.

Las conexiones con la identidad puertorriqueña en el trabajo de Arnaldo Roche Rabell adquieren matices significativos en las conjunciones de los cuadros, es decir en el resultado final de sus discusiones y lo que éstas hacen o proponen al puertorriqueño específicamente. Es decir, en la integración cultural que tiene este



36 Arnaldo Roche Rabell. *Bajo un Eclipse Total del Sol*, 1991, óleo sobre tela, 198 cm x 198 cm. Colección del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

artista en la dinámica cotidiana puertorriqueña en general. Propuestas como la crítica a la colonia atravesando por el sujeto isleño como punto de contradicciones. Por otro lado, la propuesta de una utopía natural, como es el caso de la pieza escogida, la crítica al racismo, la exaltación de una espiritualidad subyacente como lo es la influencia negra. Sin embargo, la obra de Roche es extrapolable a la realidad latinoamericana en general. Es decir, encaja en este marco ya que las referencias pueden ser compartidas con las realidades del latinoamericano en el exilio. Al igual que Morales y Sánchez el trabajo de Roche, en parte se puede contextualizar en un tejido social multicultural relacionado a las migraciones puertorriqueñas a Estados Unidos.

Mirando un posible efecto total de los componentes intencionales y formales del trabajo de Arnaldo Roche Rabell. Miramos comentarios, a veces con acertivos comentarios de incisiva crítica por parte del artista hacia lo que sería la situación colonial de la isla de Puerto Rico y la situación existencial del ser puertorriqueño en general. Dicha dinámica marca en el trabajo de Roche una incursión en la identidad puertorriqueña a través de lo artístico. Roche nos presenta un conglomerado de elementos a veces unos más integrados que otros dependiendo de la pieza. En el caso de la pieza *Hay que soñar en azul*, la integración de estos elementos es altamente funcional. En este sentido el trabajo de Arnaldo Roche Rabell es de impacto y cohesión discursiva variable.

La obra general de Arnaldo Roche Rabell está colmada de comentarios sobre la situación colonial de la isla mezclados con un alto contenido sociológico, en su gran mayoría aspectos conflictivos de la identidad humana y en la mayoría de los casos de su propia identidad. Ambos mundos identitarios, el público y el personal, funcionan como versiones simultáneas una de la otra, como metáforas reflejadas. Roche las combina para crear un contundente y denso contexto para su pretexto artístico. La incursión identitaria principal

del trabajo de Roche es de adentro hacia fuera, es de alta inducción psicológica.

Los logros obtenidos por el artista en la pieza *Hay que soñar en azul* son contundentes tanto en su contenido formal como en su contenido temático. Sobre esta contundencia estriba su inmersión como pieza artística identitaria en marco cultural puertorriqueño. Las intenciones identitarias vicnen a través de un ofrecimiento crítico de la realidad, a través de una invitación a lo natural, a la inmersión de una utopía natural a través de un reconocimiento de la obviedad existencial humana.

A través de *Hay que soñar en azul* Roche Rabell nos invita a pensar de esta manera quizás como sugerencia social inmediata dirigida a una posible sugerencia de solución masiva. Es decir no nos haría falta nada porque entenderíamos todo gracias a la posible integración natural. Dicha solución social a gran escala estaría basada en el cambio del individuo en su particularidad personal.

Visto así, es un visión bien arrojada, un riesgo que se toma él personalmente y que lo comparte a través de la obra. Al invitarnos a dicha transformación el artista nos invita a sentir como él, a sensibilizarnos como él, a integrarnos como él al ideal natural.



37. Arnaldo Roche Rabell, *Huracán del sur*, 1989, óleo sobre tela, 213cm x305cm. Colección Rosalía Ugobono.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la pieza *Hay que soñar en azul* Roche contextualiza, a través de varios elementos identitarios tales como la etnia, a través del retrato demostrando su hibridez genética, globalmente la figura en el trópico a través de las palmas y musgo, la referencia de humedad. Por otro lado se integra a discursos culturales puertorriqueños a través de la alusión al ídolo natural atravesando discursos religiosos, católicos, africanos y genéricos. Alude al cambio social desde el cambio individual. Por otro lado, enfatiza puntualizaciones o comentarios de la figura y trasfondo cultural de ésta a través de analogías formales como el rayado, la metáfora de la piel lacerada.

Todos estos elementos inevitablemente comentan y proponen ideas sobre la realidad puertorriqueña ya que redirigen y recontextualizan ambientes isleños relacionados al fenómeno cultural de dicha etnia. Roche, como los dos artistas anteriormente analizados para este trabajo, entra a los marcos identitarios *boricuas* por su intención de integración social a través de la creación artística. A través de la combatividad cultural y la propuesta de emancipación social evidenciada en su trabajo por una sugerencia con dos vertientes de fuerte presencia. La emancipación social o política lograda a través de la emancipación espiritual y viceversa, la espiritual por la política. En resumen, comparte la intencionalidad planteada por Oller desde finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque es ofrecida con cierta universalidad, es aplicable directamente al grupo étnico puertorriqueño.

CONCLUSIONES

A través de esta investigación hemos podido reflexionar en torno la identidad cultural puertorriqueña y en especial en su renglón relacionado al arte. Hemos visto a través de una revisión histórica el desarrollo del concepto identitario de resistencia cultural en el arte, y en parte el rol de la pintura en dicho proceso. Este ha comprendido tanto el fenómeno isleño como el *boricua* cultural puertorriqueña. Dirigiendo la mirada a dicho proceso relacionado al asentamiento puertorriqueño en Nueva York a través de la selección de dos de sus artistas. Dicho discurso identitario de resistencia centra sus bases a finales del siglo XIX, más alcanza un desarrollo amplio a través del siglo XX. En su totalidad, hasta el día de hoy, este discurso identitario ha sufrido cuatro etapas de transformación evidenciando un gran ciclo total. Nos enfrentamos a esta cuarta etapa del mencionado ciclo como parte central en las obras escogidas de los artistas seleccionados. También nos enfrentamos a éste como inevitabilidad histórica al tratar el tema de identidad en la pintura y el arte boricua.

El discurso identitario de resistencia al colonialismo a través de lo cultural ha tenido fuertes repercusiones en la conceptualización del arte en varias generaciones de artistas *borincanos* y es de notarse también en los artistas seleccionados. Las similitudes básicas entre los artistas son varias: el interés por el discurso de identidad puertorriqueña inmersiéndose en el discurso de resistencia como modelo artístico, su posicionamiento histórico en la cuarta parte del mencionado ciclo, la referencia a la diáspora y a sus respectivas circunstancias colectivas tanto como al origen isleño y a su dinámica cultural. Finalmente la concordancia de lo africano como influencia discursiva en los tres trabajos escogidos.

Tomando este último factor podemos ver que en cada uno de ellos se pueden detectar elementos relacionables a lo africano de varias formas en cada una de las obras. Aunque de estas referencias, algunas más resaltables que otras en cada pieza analizada. Por ejemplo, José Morales se acerca a este marco referencial a través de la selección de la imagen representada. En su pieza *El Vivero* (Figura 8-Capítulo 3) nos enseña una imagen que podría relacionarse a prácticas mágico religiosas relacionadas a la práctica afro-cubana basada en la religión *Yoruba* ya que los pollos guardados en viveros tanto son consumidos alimentariamente como pueden ser utilizados para sacrificios en dicha práctica. Esta imagen es a su vez una imagen integrada en el grupo puertorriqueño establecido en la ciudad de Nueva York, por lo tanto contextualizada como parte del imaginario identitario de dicho grupo.

Por otro lado, Juan Sánchez se acerca a lo africano a través de reconocimientos más folklóricos de lo que sería uno de los personajes relacionados a nuestro grupo cultural. En este caso la figura del vegigante el cual se contextualiza en la isla y esta relacionado a la extirpación de la maldad espiritual del pueblo. Por último, Arnaldo Roche Rabell se acerca a lo africano de forma semejante, representando un ídolo natural a través de su propia figura genéticamente híbrida. También hace referencia al sacrificio a través de este y finalmente por su acercamiento alusivo al concepto del rito dirigido a un bienestar común.

Podríamos concluir que lo afro-caribeño relacionado a lo mágico- religioso permea en las obras en relación a la inmersión de dicha cultura africana como parte fundamental de la cultura puertorriqueña. Recordemos que el grupo africano sobrevive la conquista española y es el que puede influir ampliamente en la cultura isleña. La obra de estos artistas adquiere contundencia y coherencia a través de la utilización de dicho discurso y podría ser un reflejo de una realidad cultural muchas veces ninguneada por

las autoridades culturales isleñas tanto como por su sociedad. Sin embargo las obras evidencian un gran arraigo a marcos simbólicos relacionados a lo africano. Marcando así una referencia identitaria directa que corresponde con el grupo étnico puertorriqueño.

Otro de los elementos de concordancia es la relación al fenómeno migratorio puertorriqueño, evidenciada en los artistas José Morales y Juan Sánchez de manera más directa ya que se basan en grupos isleños establecidos en los Estados Unidos. Por otro lado está Arnaldo Roche Rabell inmerso en esta dinámica, pero sirviendo de eslabón artístico entre los dos mundos culturales como indagador sensible en dicha dinámica bi-cultural y sus transgresiones al ser migrante puertorriqueño.

Dicha inmersión en el fenómeno cultural isleño y a las incongruencias políticas y sociales, influyen en la obra de los tres artistas. Ya que a su vez concuerdan en la intencionalidad de emancipación social a través del arte. Intencionalidad que en gran parte está dirigida hacia el puertorriqueño como sugerencia concientizadora pero incluyendo en éstas una dirección más amplia al género humano en general. En el caso de Juan Sánchez, quizás no sea tan clara dicha amplitud ya que la dirección es bien dirigible hacia lo puertorriqueño como exclusividad. Pero la relevancia histórica del tema trabajado, en este caso *el caso maravilla*, posee un ofrecimiento amplio que el artista conecta con lo artístico aunque sea uno histórico basado en acontecimientos isleños.

La referencia al asunto migratorio del grupo puertorriqueño, el cual siempre está ligado a la isla, comprende una de las dinámicas sociales más importantes para el grupo isleño en general. Elementos como las posibilidades de traslado que todos los puertorriqueños poseemos entre los dos mundos culturales, las influencias culturales tanto como los discursos relacionados al colonialismo isleño son relevantes en las obras discutidas. El

posicionamiento y la concientización de los artistas en dichos discursos tanto como sus conceptualizaciones estéticas devienen en sus posiciones artísticas. Esta actividad en los tres se da de una manera distinta ya que cada cual posee inmersiones específicas para integrarse en dicho discurso. Como resultado de sus intencionalidades integradoras en lo que concierne a la cohesión cultural puertorriqueña, los tres artistas sostienen exposiciones constantes tanto en la isla como en diversos lugares de la nación norteamericana. Abarcando así, de manera más amplia, el grupo puertorriqueño en sus múltiples comunidades y sosteniendo un diálogo dinámico a través de sus trabajos, retroalimentando. Diálogo concerniente a todos los puertorriqueños en general.

Los tres artistas coinciden en la visión social del arte, mas cada uno de ellos tiene una postura distinta en lo que respecta a la conceptualización sensible de su trabajo y su influencia en el grupo cultural *boricua*. Las coincidencias múltiples también incluyen su posicionamiento en la última parte del ciclo identitario discutido basado en la resistencia cultural. Dicha cuarta etapa sostiene la parte, hasta ahora, más sofisticada del discurso identitario de resistencia cultural a través del arte *boricua*. La sofisticación es notable en las vertientes temáticas escogidas por los artistas tanto como por su direccionalidad específica y su amplio desarrollo artístico. Esta cuarta etapa, situada a finales del siglo XX, es enriquecida por todos los movimientos artísticos mundiales, lo cual plantea un sinnúmero de influencias y caminos artísticos posibles para los artistas seleccionados y los artistas puertorriqueños en general.

En la obras seleccionadas los estilos varían grandemente, más concuerdan en varias posturas en lo que respecta a las intencionalidades artísticas como habíamos mencionado anteriormente. Esto es evidenciado por la postura de los temas escogidos y la especificidad sensible de cada uno de los trabajos. Por un lado José Morales entra al discurso de resistencia a través de un

ángulo contestatario concerniente a lo social más liviano que los otros dos artistas. La contundencia de su discurso plástico formal retoma elementos sociales pre-contextualizados, como la imagen del vivero, y los desarrolla artísticamente, profundizando así en la realidad del puertorriqueño emigrado y por lo tanto en la identidad puertorriqueña en general.

Juan Sánchez entra al discurso de resistencia de una manera directa y segura. Ya que escoge un hecho histórico el cual combina con posturas políticas relacionadas a la independencia de Puerto Rico de manera específica. Sánchez conjuga su obra en función de la crítica a dicho acontecimiento. Crítica construída por el ordenamiento de diversos elementos sensibles relacionados a la realidad del puertorriqueño. Por ejemplo, las imágenes religiosas, la cita escrita en medio, la referencia a los gigantes, el estrangulamiento con la bandera, la referencia a la crucifixión, entre otros. En resumen, nos presenta una pieza a manera de conglomerado metafórico que atraviesa por marcos de referencias políticas con tal de enfatizar la posición injusta del ser representado.

Por último, Arnaldo Roche Rabell entra al discurso de resistencia a través de elementos identitarios grupales en los cuales el se incluye personalmente. A través de la conjugación de estos elementos, la referencia al trópico, la alusión a los valores modernistas, la referencia del ídolo, la integración en la naturaleza, entre otros. Como Juan Sánchez, construye una sugerencia utópica de corte social, más a través de lo narrativo, inclusive desde lo fantástico, no desde lo político como lo hace Sánchez.

La más fuerte concordancia entre los artistas escogidos es sin duda el asunto de la resistencia cultural. Resistencia que puede dirigirse hacia lo puertorriqueño y su dinámica colonial como también puede estar dirigida a un marco de resistencia más general integrado y asumido por parte del artista en su respectivo trabajo total. Es decir, la dinámica de resistencia puede ser

asumida por los artistas de diversas maneras las cuales pueden ser reflejos de ideales humanos generales practicados y pensados por estos. Dicha concordancia es relacionable que la pugna por la identidad, sostenida por el discurso de resistencia a través de lo artístico, esté fundamentada por un derecho básico a la libertad tanto física como espiritual. Conceptualización de derecho que tiene que ser asumida por el artista de forma sostenida. En ese sentido la resistencia, a través la labor artística, es aplicable a un sinnúmero de situaciones humanas de continuo surgimiento tales como: el colonialismo, la opresión, el racismo, la ignorancia, entre otros.

El trabajo artístico podría estar tomando injerencias en el asunto de la resistencia más no parece ser su misión y componente fundamental. Dichos elementos más fuertemente arraigados en la obra de Juan Sánchez parecen ser los únicos aunque es determinable que su intención emancipadora no es enteramente política sino espiritual. La transformación de lo negativo, en nuestras sociedades, no es transformado en positivo por la selección y poder del arte sino por los cambios que hagamos en conjunto. El arte integra, concientiza, informa, otorga, influye pero no determina cambios de una manera directa. Al parecer, los artistas seleccionados abrazan esta postura de múltiples complejidades en lo que respecta a la concepción de lo correcto dirigido hacia el espectador y hacia la sociedad en general. Esta conceptualización puede llegar a marcar una definición de un sentido general del arte. A la luz de esta postura, este podría ser conceptualizado como una resistencia general. El arte visto como emancipador espiritual por excelencia. La mezcla de conceptualizaciones emancipadoras pueden ser asumidas de una manera consciente o inconsciente por parte de los artistas o el espectador. Más estas no deberían dar pie para confundir influencias reales a grandes rasgos en el tejido social. En resumen, el arte se ofrece como auto conocimiento, como concientización tanto personal como grupal. Los cambios basados en estas influencias artísticas quedan sobre el espectador y sus intencionalidades, influencias que a nivel de intensidades se manejan por

la conciencia del artista y la claridad con que estas queden explicadas o sentidas.

Por otro lado, a la luz de este análisis grupal podríamos argumentar que la identidad artística y cultural es un ámbito mucho más grande, amplio y continuo que la dinámica de resistencia cultural aunque ésta haya sido y sea central en el desarrollo cultural de cualquier grupo étnico.

Como he mencionado antes, a través de esta postura de resistencia se establece una estrategia cultural no meramente existencial sino política a través de la creación artística. En el caso de los artistas seleccionados solo Juan Sánchez es abiertamente político, a través de la selección directa de los iconos nacionales relacionados a la independencia. Sin embargo las conexiones con este discurso en los otros dos artistas son innegables. En resumen, los tres artistas seleccionados, y en general muchos artistas puertorriqueños han tratado y logrado que esta radicalidad discursiva no sea limitante en las posturas plásticas y en su relación con otros creadores.

En resumen, lo identitario en el arte es inevitable ya que los ingredientes de la obra se basan en la identidad personal como colectiva, se construyen en ésta ya que es inseparable a nosotros y finalmente se reintegra en esta una vez completada ayudando a constituir dicha identidad general. Por otro lado, lo identitario utilizado como discurso de resistencia cultural a través del arte sí es evitable y es aquí donde puede haber confusión, ya que ninguna de las posturas es mejor o peor que la otra, sino que son una opción que posee el artista y el arte en general. Opción que los artistas deberían tener conscientemente realizada al escoger cualquiera de las posturas disponibles para su trabajo de manera específica o de manera general. Finalmente, la dinámica identitaria relacionada a la resistencia cultural, por más grande y necesaria que sea, es solo una de las posibilidades identitarias en el fenómeno cultural puertorriqueño, una muy importante en el desarrollo

isleño hasta el momento que continúa siendo trabajada simultáneamente con otras posturas artísticas. Por otro lado lo identitario social o colectivo no es creado por el artista sino más bien transformado ya que son elementos negociados en la sociedad.

A la luz de esta mirada podríamos concluir que la dinámica del discurso de resistencia a través del arte en Puerto Rico cambia y se transforma y está latente en el quehacer artístico isleño. Y que dicho cambio está relacionado a las exigencias discursivas nuevas requeridas por los artistas. Dinámicas que a su vez, entre otras cosas, están relacionadas a la indefinición del status colonial de la isla de Puerto Rico. Es decir, según se mantenga la situación colonial de Puerto Rico así continuará transformándose dicho discurso aunque no todos los artistas lo asuman como directo en el desarrollo de sus respectivos trabajos. En resumen, todos los artistas puertorriqueños o de ascendencia puertorriqueña están ligados a la identidad boricua por inevitabilidad social más no necesariamente tienen que estar ligados al discurso de identidad relacionado a la resistencia cultural. Es decir, pueden hacer arte basado en sus múltiples contextos culturales compartiendo relevancias nacionales, pueden escoger la radicalidad de sus posturas y la intencionalidad de la dirección de sus discursos escogidos, por ejemplo el apoyo de Juan Sánchez a la independencia nacional de Puerto Rico.

Por otro lado, las etapas de cambio de dicho discurso están ligadas a cambios sociales amplios dentro de la sociedad puertorriqueña. Su caducidad está determinada por el cambio de dicha dinámica social a través del devenir histórico social de la isla. Lo cual conlleva al agotamiento de dichas posturas que en la mayoría de los casos se ha ejercido como unitaria y total a través de la práctica artística expuesta en dicho devenir. Es decir, a través del determinado ciclo, el status colonial general no cambia pero sus situaciones internas sí lo hacen como también lo hacen los artistas a través de las posturas que escogen. En resumen, la identidad como concepto artístico,

relacionada a la resistencia o asumida de forma general, puede ser reconocida o no e incluso trabajada a propósito por un determinado artista. Pero la identidad como concepto humano relacionado al arte es inseparable ya que el arte se refiere siempre a lo humano. Es decir, el arte siempre tiene que ver con la identidad ya que ésta es inseparable a su vez del mismo ser humano que lo consume. De muchas maneras el arte se hace con la identidad como fundamento, de cualquiera de las formas que esta pueda asumir y ser reconocida. Ya sea en su conceptualización humana general, nacional, global, étnica, cultural, estética, social, individual o psicológica, entre muchas otras.

En el caso de Puerto Rico, la aceptación del concepto de identidad por parte de un artista puede ser asumida desde la resistencia cultural como desde el reconocimiento identitario humano de manera general en sus múltiples acepciones. Entre estas dos concepciones puede existir una gran fricción en la concepción del arte de nuestros artistas, fricción que nos puede llevar a una radicalidad ciega de cualquiera de las dos partes. Por un lado asumir que la resistencia es el único modelo válido corre el riesgo de generalizar los posibles valores de una obra artística al no encontrar la resistencia cultural como elemento discursivo. Es decir, el manejo del discurso de resistencia no avala la calidad de una obra ni asegura la contextualización cultural, sino la calidad artística de dicha obra. Por otro lado, asumir una aversión radical a lo resistente puede pecar de ningunear una vertiente fuerte de trabajo cultural de todo un siglo en la cultura puertorriqueña como también ningunearía los logros de las obras que sí posean el discurso y que se estén efectuando en el presente, lo cual sería injusto. El camino sugerible sería asumir y comprender ambas dentro de un marco cultural común.

El interés de este trabajo es, en la manera que sea viable, ayudar a conciliar discursos posibles de la identidad puertorriqueña desde la valorización y comprensión de una parte del lo que sería el discurso de identidad

relacionado a la resistencia cultural. Es solo en esta conciliación en que ambas concepciones, y muchas otras más que surgan en el desarrollo artístico *boricua*, puedan coexistir, ser asumidas y trabajadas por nuestros artistas, agrandando así las posibilidades de comprensión de nuestro ser cultural colectivo a través de la posibilidad general de nuestro arte y cultura.

INDICE DE FIGURAS

Capítulo 1

1. Francisco Oller, *El velorio*, 1893, óleo sobre tela, 288cm x 468cm. Colección Museo de la Universidad de Puerto Rico.
2. Ramón Frade, *El pan nuestro*, 1905, óleo sobre tela, 180cm x 115.5cm. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.
3. Carlos Raquel Rivera, *Elecciones coloniales*, 1959, linóleo, 25.5cm x 55.5cm.
4. Rafael Ferrer, *Tableau*, 1961, instalación en el Museo de la Universidad de Puerto Rico.
5. Carlos Collazo, *Autorretrato*, 1989, acrílico y óleo sobre papel, 135cm x 106cm.
6. María de Mater O'Neill, *Autorretrato 8: Desnudo frente del espejo*, 1988, acrílico, crayón de óleo, gouache sobre tela, 216cm x 182cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo.
7. Arnaldo Roche Rabell, *¿Que quieres que te toque?*, 1987, óleo sobre tela, 252cm x 180 cm. Colección Dr. Alfred Cisneros.

Capítulo 3

1. José Morales, *La fila*, 1994, óleo sobre tela, 252 cm x 288 cm.
2. José Morales, *El Gobernador y los gobernados*, 1994, óleo sobre tela, 216 cm x 432 cm.
3. José Morales, *Santa Barbara en el Barrio*, 1993, óleo sobre tela, 252 cm x 414 cm.
4. José Morales, *Kim*, 1995, óleo sobre tela, 240 cm x 288 cm.
5. Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño*, 1975, óleo sobre tela, 198cm x 198cm. Colección First Bank de Puerto Rico.
6. José Morales, *En camino*, 1996, óleo sobre tela, (fragmento).
7. José Morales, *La santa y el rapero*, 1994, óleo sobre tela, 132cm x 90cm.
8. José Morales, *El vivero*, 1993, óleo sobre tela, 210 cm x 630 cm.
9. Juan Sánchez, *Mándame*, 1996, óleo y medio mixto sobre canvas, 144 cm x 288cm.
10. José Morales, *En evidencia*, 1993, (fragmento) dibujo al carbón sobre papel, dimensiones variables. (135cm x 180cm cada hoja de papel).
11. José Morales, *El sobreviviente*, 1994, óleo sobre tela, 216cm x 348cm.
12. José Morales, *Los veteranos*, 1994, óleo sobre tela, 252cm x 288cm.
13. José Morales, *Amazonicon*, 1993, óleo sobre tela, 414cm x 216cm.
14. Juan Sánchez, *Primera Comunión*, 1989, óleo y medio mixto sobre tela. 66cm x 90cm.

15. Juan Sánchez, *Bleeding Reality: Así estamos*, 1989, óleo y medio mixto sobre tela, 112cm x 324cm. Colección Museo del Barrio.
16. Juan Sánchez, *Albizu*, 1986, óleo y medio mixto sobre tela, 216cm x 186cm.
17. Juan Sánchez, *Política cultural y racial genocida*, 1983, óleo y medio mixto sobre tela, 180cm x 288cm.
18. Petroglifos en los monolitos de la plaza central del Centro Ceremonial de Caguana, Utuado, Puerto Rico.
19. Juan Sánchez, *Mixed Statement*, 1984, óleo y medio mixto sobre canvas, 162 cm x 240cm.
20. Juan Sánchez, *Un prisionero de guerra puertorriqueño y mucho más*, 1983, óleo y medio mixto sobre tela, 234cm x 162cm.
21. Juan Sánchez, *Julia de Burgos*, 1986, óleo y medio mixto sobre tela, 150cm x 162cm.
22. Juan Sánchez, *Enseñar a nuestros niños*, 1990, óleo y medio mixto sobre canvas, 102cm x 174cm.
23. Juan Sánchez, *Alma*, 1986, óleo y medio mixto sobre tela, 216cm x 162cm.
24. Juan Sánchez, *Negritud a la bomba y a la plena portorro*, 1987, óleo y medio mixto sobre tela, 108cm x 253.5cm.
25. Juan Sánchez, *Vieques*, 1990, óleo y medio mixto sobre tela, 321cm x 138cm.
26. Arnaldo Roche Rabell, *Confundido con tantas estrellas*, 1994, óleo sobre tela, 198 cm x 198 cm.
27. Arnaldo Roche Rabell, *La esperanza del pobre*, 1994, óleo sobre tela, 198 cm x 198cm.
28. Arnaldo Roche Rabell, *Dile a tu Dios que su Iglesia es el Mejor Negocio*, 1994, óleo sobre tela, 198cm x 198cm.
29. Arnaldo Roche Rabell, *Hay que soñar en azul*, 1986, óleo sobre tela, 252cm x 80cm. Colección Belk-Serapion.
30. Arnaldo Roche Rabell, *Mujer con miedo de cortarse la cabeza*, 1988, óleo sobre tela, 244cm x 244cm. Colección Mauricio Fernández Garza.
31. Arnaldo Roche Rabell. *The temple*, 1990, óleo sobre tela, 242cm x 186cm.
32. Arnaldo Roche Rabell, *Beware the medusa*, 1994, óleo sobre tela, 213 cm x 305cm.
33. Arnaldo Roche Rabell, *Vegetación I*, 1992, óleo sobre tela, 213cm x 152cm.
34. Arnaldo Roche Rabell, *There has to be a point of rest in my mind*, 1992, óleo sobre tela, 244cm x 244cm.
35. Pedro Arce, *Virgen de los Reyes*, principios de siglo XX, talla de madera policromada, 39 cm de alto.
36. Arnaldo Roche Rabell, *Bajo un Eclipse Total del Sol*, 1991, óleo sobre tela, 198cm x 198cm. Colección del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.
37. Arnaldo Roche Rabell, *Huracán del sur*, 1989, óleo sobre tela, 213cm x 305cm. Colección Rosalía Ugobono.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

AKZIN, Benjamín, Estado y nación México, F.C.E., 1964, 300 pp.

ALCÁNTARA FERRER, Sergio ¿Etnia o cultura?: un ensayo sobre su conceptualización. México, Revista Encuentro. El Colegio de Jalisco. Vol 3, num 4, p5-45.

ALONSO, Jorge. BATIZ, Bernardo. DE LA PEÑA, Rosa María, El derecho a la Identidad Cultural. México, Instituto de Investigaciones Legislativas. Conducción Editorial, 1999. 300 pp.

BATAILLE, Georges, Teoría de la Religión, España, Taurus ediciones. Grupo Santillana, S.A. 1998, 129 pp.

BOLLEME ,Genevieve, El pueblo por escrito: significados culturales de lo popular. Editorial Grijalbo. 1990. México D F. 198pp.

BUTLER, Thomas, Memory, History, Culture and the Mind. Basil Blackwell Ltd N.Y., N.Y., 1989, 200pp .

BONFIL BATALLA, Guillermo (coord.), Nuevas Identidades Culturales en México. México : Conaculta,1993,225pp.

CHIHU AMPARAN, Aquiles, El procesualismo simbólico. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1998, 49 pp.

CHILVERS, Ian, OSBORNE, Harold, FARR, Dennis, Diccionario de Arte, Alianza Editorial, S.A.: Madrid, 1992, 772 pp.

CÓRDOVA SOLÍS , Marycely, La identidad cultural en la conferencia mundial sobre políticas culturales de 1982, Tesis de Licenciatura en Relaciones Internacionales. UNAM. Facultad de ciencias políticas y sociales, 1994, 150 pp.

C. WARREN , Howard (comp.), Diccionario de Psicología, F.C.E, México 1996. 333pp.

CASSIRER,Ernst, Esencia y efecto del concepto de símbolo, F.C.E. México D.F. México 1975. 215 pp.

ERICKSON, Erik, "La identidad psicosocial": Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, Tomo 5, Madrid, Aguilar, 1975, pp. 58-70.

ESTEBANEZ CALDERÓN, Demetrio, Diccionario de términos literarios, Madrid, España, Alianza Editorial, S.A., 2001. 1134 pp.

ECO, Umberto, La obra abierta, España, Editorial Ariel S.A. Córcega 270, 1990. 355 pp.

EAGLETON, Terry, La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales España, Ediciones Paidós Iberica, 2000, 206 pp.

EQUIPO DE EDUCACIÓN POPULAR, ¿Que es una etnia?, México, Folleto de educación Popular, Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM, 1998, 23 pp.

ELIADE, Mircea, Imágenes y Simbolos, España, Taurus Ediciones Editorial Santillana, S.A., 1992, 196 pp.

FORO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C., Artes Visuales e Identidad en América Latina México, Federación Editorial Mexicana, 1982, 140 pp.

FERRATER MORA, José, Diccionario de Filosofía, México, Atlante, 1944, 760pp.

FLORES MORA, Daniel, La Identidad y conciencia latinoamericana: la supervivencia futura México, Plaza y Valdés, S.A., 1990, 120pp.

GOMBRICH, E.H., Imágenes Simbólicas Madrid, Alianza Editorial, 1990, 343 pp.

GUBER, Rosana, DE LA ETNIA A LA NACIÓN, Argentina, Cuadernos de Antropología Social no 8. Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 1995, pp 61-72.

GIMENEZ, Gilberto, La Identidad personal y la colectiva, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas. UNAM, 1994, 130 pp.

GONZALEZ, José Luis, El país de los cuatro pisos, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1974, 130pp.

GRINBERG, León y Rebecca, Identidad y Cambio, España, Editorial Paidós Iberica, 1993. 200 pp.

GIRARD , René, La violencia y lo sagrado, España, Editorial Anagrama, 1983, 337 pp.

HERMANDAD DE ARTISTAS GRÁFICOS DE PUERTO RICO, Puerto Rico: Arte e Identidad, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico 1998. 455 pp.

DÍAZ QUIÑONEZ, Arcadio, Historia de Puerto Rico, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, 587 pp.

MENDEZ Y MERCADO, Leticia Irene (comp), 1 seminario sobre identidad, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Ciudad Universitaria, 1992, 180 pp.

MENDEZ Y MERCADO, Leticia Irene (coord), Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad 3 coloquio Paul Kirchoff., México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Ciudad Universitaria, 1996, 287 pp.

MIDDLETON, David, Collective Remembering, Londres, Sage Publications LTD, 1990, 285 pp.

OLIVÉ, León y SALMERÓN, Fernando (edit) La identidad personal y la colectiva, México, UNAM, 1994, 111 pp.

PANOFSKY, Erwin, El significado de las Artes Visuales, Madrid, Versión castellana de Nicanor Ancochea, Alianza Editorial, 1979, 386 pp.

PRATT FAIRCHILD, Henry (Edit), Diccionario de Sociología, México, F.C. E., 1997, 347 pp.

SÁNCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, Sobre Arte y Revolución, Rumania, Ponencia en el 7mo Congreso Internacional de Estética, 1972, 75 pp.

S. PEDREIRA, Antonio, Insularismo, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1935, pp 145.

SCHIOLLA, Lorendana, Identità, Italia, Editorial Franco Angeli, 1980 pp.122.

ZEMELMAN, Hugo, Sujeto: existencia y potencia, España, UNAM. Anthropos, 1998, pp 43-79.

HEMEROGRAFÍA

ANTUNANO, Maru, "Roche: presencia latinoamericana en Chicago", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 14 de agosto de 1987, p. 76.

ALEGRE BARRIOS, Mario, "Roche exhibe en el MAC", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 23 de septiembre de 1993, p. 96.

ALEGRE BARRIOS, Mario, "Pintura y Borradura en el MAC", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 18 de noviembre de 1994, p. 75.

ALEGRE BARRIOS, Mario, "Alquimia visceral en Arnaldo Roche Rabell", Por Dentro, El Nuevo Día, 25 de agosto de 1998, San Juan, Puerto Rico, p 64.

ALEGRE BARRIOS, Mario, "Arnaldo Roche : entre 'espíritus' y 'espejos'", El Nuevo Día, Por Dentro, 27 de noviembre de 1990, San Juan, Puerto Rico, p 64.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Zilia Sanchez y Roche", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico. 20 de mayo de 2001, p. 75.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "A chronicler's voice", Venue, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 19 de noviembre de 1997, p16.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Some exhibitions warrant thorough review", Portfolio, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 3 de julio de 1997 , p 45.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Morales Installations help us deal with demons, dreams", The San Juan Star, 3 de mayo de 1999, p 53.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Morales offers outstanding works", Venue, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 27 de noviembre de 1994. p. 16.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Virtuosos of Drawing", Venue, The San Juan Star. San Juan. Puerto Rico. 1 de junio de 1997. p 14.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Roche Rabell captivates with every new venture", Venue, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 28 de noviembre de 1993. p. 7.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Roche Rabell "undresses "before our eyes", The San Juan Star, Portfolio, 12 de octubre de 1998. San Juan, Puerto Rico. p 84.

ÁLVAREZ LEZAMA , Manuel, "Arnaldo Roche Rabell/ Nómada del espíritu a la materia", Palique, Octubre de 1998.San Juan, Puerto Rico. p 52.

ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel, "Troubadours of languages", Venue, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico. 6 de abril de 1997. p12.

APONTE, Lola, "Cuando Narciso viaja a Nueva York", Claridad, En Rojo, 11 al 17 de diciembre de 1998, p25.

BRAM, Joseph, "Spirits, Mediums and Believers in contemporary Puerto Rico", The New York Academy of Sciences, New York , N.Y.1958. pp341-347.

B. CHERSON, Samuel, "Arnaldo Roche conquista Nueva York", El Nuevo Día, 10 de julio de 1990, San Juan, Puerto Rico, p 12.

B. CHERSON, Samuel, "Arnaldo Roche mira de nuevo dentro de sí mismo", El Nuevo Día, 24 de noviembre de 1989, San Juan, Puerto Rico, p 12.

B. CHERSON, Samuel, "Las imágenes desgarradoras de Arnaldo Roche", Por Dentro, El Nuevo Día, 20 de noviembre de 1987, San Juan, Puerto Rico, p 78.

B. CHERSON, Samuel, "Roche busca su huella", Domingo, El Nuevo Día, 14 de octubre de 1987, San Juan, Puerto Rico, p 12.

B. CHERSON, Samuel, "Arnaldo Roche: magia y alucinación", Domingo, El Nuevo Día, 19 de Julio de 1986, San Juan, Puerto Rico, p 6.

BENÍTEZ , Marimar, "Roche en la U.P.R.", VIVA, El Reportero, San Juan, Puerto Rico, 28 de junio de 1986, p. 21.

COLÓN CAMACHO, Doreen, "Roche y la catarsis de un espíritu torturado" Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 9 de enero de 1994, p. 72.

COLÓN CAMACHO, Doreen, "El pluralismo artístico de José Morales", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 9 de diciembre de 1994, p .120.

COLÓN CAMACHO, Doreen, "Un espejo vivencial", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 25 de noviembre de 1994, p. 125.

COLÓN CAMACHO, Doreen, "El yugo del dinero según Arnaldo Roche", El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 1 de diciembre de 1994, p. 132.

COLÓN CAMACHO, Doreen, "La esencia dramática de José Morales", El Nuevo Día, 10 de mayo de 1997, p 102.

COTTER, Holland, "From the Political to the Personal: A Pan- American Feast", The New York Times, 15 de octubre de 1999, p. B-35.

COTTER, Holland, "Art in Review", The New York Times, 15 de septiembre de 1995, p. c-34.

COTTER, Holland, "P.R. art Thriving in El Barrio", Portfolio, The San Juan Star, San Juan. Puerto Rico, 19 de marzo de 1998, p 1.

CIRESE, Alberto, "Il Moliese e la sua Identità", Basilicata, no 5-6. mayo-junio. Roma Italia 1987, p.13.

DE CUBA, Natalia, "Traveling Home", Vcnue, The San Juan Star, San Juan. Puerto Rico. 9 de noviembre de 1997, p 2.

FIGUEROA LUCIANO, Ivan, "Arnaldo Roche: La casa de la imagen", En Rojo, Claridad, 19-25 de agosto de 1994. p 29.

FIGUEROA LUCIANO, Ivan, "Juan Sánchez: Fragmentos", Claridad, En Rojo, 23-29 de septiembre de 1994, pp 29.

FUSCO, Coco, "Passionate Irreverence: The cultural politics of identity", Catálogo de la Biennial Whitney, 1993, 26-36 pp.

FUSCO, Coco, "Rican / Structions", Art in America, Febrero de 1990, pp156.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, "La promesa cumplida de Arnaldo Roche Rabell", El Nuevo Día, Domingo, 13 de septiembre de 1998, San Juan, Puerto Rico, p 10.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, "La vehemencia pictórica de ARNALDO ROCHE", El Nuevo Día, Domingo, 24 de noviembre de 1991, San Juan, Puerto Rico, p 12.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, "DIEZ DE LOS MEJORES", El Nuevo Día, Domingo, 11 de agosto de 1991, San Juan, Puerto Rico, p 12.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, "ROCHE en México", El Nuevo Día, Domingo, 2 de mayo de 1993. San Juan, Puerto Rico, p 12.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, "ARNALDO ROCHE RABELL", El Nuevo Día, Domingo, 30 de marzo de 1997, San Juan, Puerto Rico, p 11.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, "La disyuntiva de Arnaldo Roche", El Nuevo Día, Domingo, 15 de diciembre de 1996, San Juan, Puerto Rico, p 10.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, “ARNALDO ROCHE en El Museo de Arte Moderno de Mexico”, El Nuevo Día, Domingo, 15 de diciembre de 1996. San Juan, Puerto Rico, p 13.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, “El lápiz de José Morales”, Domingo, El Nuevo Día, 11 de mayo de 1997, p. 10.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, “¿Por qué sonríe la Mona Lisa?”, Domingo, El Nuevo Día, 16 de mayo de 1999, p 16.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, “ARNALDO ROCHE”, El Mundo, 26 de septiembre de 1988, San Juan, Puerto Rico, p 34.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, “JOSÉ MORALES: Figuración y Violencia”, Domingo, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 14 de noviembre de 1993, p. 12.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, “JOSÉ MORALES en Galería Raíces”, Domingo, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 12 de abril de 1992 p. 12.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique, “Dos muestras meritorias”, Domingo, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 18 de diciembre de 1994, p. 12.

GREENSTEIN, Jane, “Puerto Rican Struggle Depicted in Art: Juan Sanchez Dedicates His Art To His Roots”, Gold Coast, 2-9 de febrero de 1989 p. 20.

GOMEZ-PEÑA Guillermo, “Border Culture: The Multicultural Paradigm”, The Decade Show : Frameworks of Identity pp. 93-103.

HESS, Elizabeth, “Mother Courage”, The Village Voice, Nueva York, 11 de julio de 1989, p 89.

MILLÁN FERRER, Alida, “Juan Sánchez: Puerto Rico a través de sus ojos”, En Rojo, Claridad, 19 al 25 de mayo de 1995, San Juan, Puerto Rico, p 21.

JIMÉNEZ-MUÑOZ, Gladys M., “LA OBRA DE JUAN SÁNCHEZ: Desmantelando el espejismo de la caja de sorpresas estadounidense”, Juan Sánchez: Encuentro y Resistencia. Museo del Grabado Latinoamericano, 1992. San Juan, Puerto Rico, 32 pp.

MARTÍNEZ, Jan, “Juan Sánchez: un arte de pasión y compromiso”, El Diario-La Prensa, San Juan, Puerto Rico, 15 de mayo de 1988, p B-9.

MARTÍNEZ, Jan, “Encuentro y resistencia en la creación de Juan Sánchez”, Claridad, San Juan, Puerto Rico. 8-14 de enero de 1999, p 26.

MARTORELL, Antonio, "Pintando con José", Diálogo, Universidad de Puerto Rico, Enero de 1995, p 49.

MARTORELL, Antonio "José Morales : La línea luminosa", Claridad, En Rojo, San Juan, Puerto Rico, 28 de octubre al 3 de noviembre de 1994, p. 25.

MOSQUERA, Gerardo, "Arte y Religión en el Caribe ; inventando la identidad", Casa Las Américas. La Habana, Cuba. pp 35-42.

NIEVES FALCÓN, Luis, "La Imaginación Creadora y la Libertad", Juan Sánchez: Encuentro y Resistencia, Museo del Grabado Latinoamericano, 1992, San Juan, Puerto Rico, 32 p.

M .GOLDMAN, Shifra, "Living in the fifth floor of the four floor country", Ricanstructions, Galeria Exit Art, Nueva York 1989, p 18-22.

MORRIS,Nancy, "Language and Identity in Twentieth Century Puerto Rico", Journal of multilingual and multicultural developement, Vol 17, No 1, 1996, pp17-30.

NARVAEZ, Mari Mari, "El hombre del cartel", Claridad, En Rojo, San Juan, Puerto Rico, 17-23 octubre de 1997, p 24.

NEW,Chuck, "Casa Roig shows Roche Rabell works", The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico. 7 de abril de 1991. p 16.

O.DÍAZ, José, "Status, Caudillismo e Identidad", Latin American Research Review, 1999, Ohio University, pp. 212- 222.

PAREKH, B., "¿Que es el Multiculturalismo?", Boletín de Información, Fundación BBV, Num, 15, abril,1999, pp30.

PANIAGUA, Tere, "No sabe ná", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 30 de mayo de 1999, p 76.

PANIAGUA, Tere, "Donde está el corazón", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 30 de mayo de 1999, p 74.

PEREZ RIVERA, Francisco, "Dueto boricua participa en muestra continental", Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan Puerto Rico, 12 de febrero de 1993, p. 82.

RODRÍGUEZ, Myrna, "The personal view of Roche-Rabell", The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico. 4 de julio de 1984. p. 7.

RODRÍGUEZ, Myrna , “A talented and skillful artist”, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 22 de junio de 1986, p. 8.

RODRÍGUEZ, Myrna, “Arnaldo Roche aims his art for the ‘beholder’”, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 19 de noviembre de 1987, p. 10.

RODRÍGUEZ, Myrna, “Roche art part of a Houston show”, The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 14 de mayo de 1987, p. 9.

ROUTTÉ-GOMEZ, Eneid, “Testaments of views from the wound”, The San Juan Star, San Juan , Puerto Rico, 3 de julio de 1992, p23.

R. LIPPARD, Lucy, “Coming to Life”, Ricanstructions, Galeria Exit Art Nueva York, 1989, p 10 –12.

RIVERA, Nelson, “Para ponerle el cascabel al gato: Frieda Medín y José Luis Vargas” ,obtenido por conexión personal con el escritor, 1998.

RIVERA, Nelson, “Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional” Obtenido por conexión directa con el escritor, 2000.

RIVERA , Nelson, “Puerto Rico: performance y violencia, arte y criminalidad”, *obtenido por conexión directa con el escritor*, 1999.

SEGATO, Rita Laura, “Identidades Políticas / Alteridades Históricas”, Revista Maguaré No 14,Colombia, 1999, pp 114 –147.

SMITH, Roberta, “20-th Century Latin American Works at the Modern”, The New York Times, 4 de junio de 1993, p. C-32.

TORRUELLA LEVAL, Susana , “Identity and freedom: A Challenge for the Nineties”,The Decade Show: Frameworks of Identity.pp 147-157.

TORRES MARTINÓ, J.A., “Arte hispano en Estados Unidos : un arte invisible”, Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 26 de agosto de 1987. p. 64.

TIÓ, Teresa, “Roche extraordinario”, Cultura, El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 19 de junio de 1986. p. 55.

VICENS-ANGUITA,Marilyn, “El juego de la sillita”, Por Dentro, El Nuevo Día, San Juan , Puerto Rico, 11 de abril de 1999 p83.

CATÁLOGOS

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MÉXICO Y FUNDACIÓN CULTURAL GALLO DE GUADALAJARA, Arnaldo Roche Rabell, México, 1995, 50 pp.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PUERTO RICO, José Morales: pintura y borradura, San Juan, Puerto Rico, 1995, 40 pp.

MUSEO DEL GRABADO LATINOAMERICANO, Juan Sánchez: encuentro y resistencia, San Juan, Puerto Rico, 1992, 32pp.