

OTRO ARTE por Teresa López

1. notas introductorias

Este escrito está basado en mi borrador de tesis de maestría. Mi investigación tuvo inicialmente el fin de documentar la labor artística de artistas que hasta el momento habían quedado fuera de la historia "oficial" del arte moderno puertorriqueño. Del proceso de juntar, organizar y darle sentido a la información surgieron numerosas interrogantes, así como un nuevo interés: el arte de vanguardia. Sobre este tema sólo existe al día de hoy alguna que otra información de forma fragmentaria (1). Los planteamientos que me guiaron primeramente en el proceso fueron los siguientes: ¿se podría decir que existió en Puerto Rico tal cosa como un movimiento de arte de vanguardia; fue posible hacer arte de vanguardia en el contexto insular y cómo se puede definir este tipo de manifestación artística; qué repercusiones tuvo, si alguna, en el arte de su tiempo y en el presente?. Durante la escritura del borrador – que es también una forma de pensar - han surgido poco a poco otros cuestionamientos, en particular: ¿qué rol ha jugado en el presente y en el pasado el discurso de la "reafirmación" de la identidad en la construcción de la historia "oficial"; ha sido éste una manera excluyente de articular dicha historia? De todo este proceso he llegado a la conclusión de que es vital proponer un cambio en la visión de la historia artística de la Isla. Tengo presente que retar las convenciones que existen sobre el arte moderno puertorriqueño es demasiado pretencioso o, inclusive, hasta kamikase: me conformo sólo con poner la primera piedra del nuevo edificio que queda aún por construir.

Para llegar a una mejor comprensión de los distintos procesos artísticos, tanto como las complejas y diversas fuerzas, tanto externas como internas, que se han dado cita en el arte moderno puertorriqueño, me propongo no caer en los simplismos de siempre; es decir, no presentarle aisladamente, flotando en un vacío - o peor aún, verlo bajo la óptica de una (sola) particular agenda socio-política. No está de más afirmar que para esto es fundamental comenzar por contextualizarle más a fondo en el universo de las ideas estéticas de su tiempo y espacio. Con este objetivo en mente - y con el propósito de evitar confusiones - comenzaré por plantear una definición breve de arte moderno. En este escrito el término está concebido de acuerdo a las siguientes ideas:

“... Moderno no sólo significa lo más reciente. Significa, en filosofía y en arte, una noción de estrategia, estilo y acción.”. Por el otro lado: “...El modernismo marca un punto en el arte, antes del cuál los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos, tal como se le presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se volvieron centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido se vuelve su propio tema.” (2)

Recientemente se han celebrado una serie de exposiciones en la Isla, tales como Inscritos y Proscritos: desplazamientos de la gráfica puertorriqueña, celebrada como parte de la Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe (2004) y Rewind, rewind, video arte puertorriqueño (2005/06), las cuáles han hecho más notable aún que sobre el arte moderno en Puerto Rico aún hay mucha investigación por hacer y muchos artistas quedan por ser documentados (3). Sobre este particular, salta a la vista la siguiente interrogante: ¿porqué existen artistas cuya obra no ha sido reconocida - hasta muy reciente - como parte de la historia del arte moderno puertorriqueño? A mi entender, ésto se debe a varias razones. En primer lugar porque la historia "oficial" del arte moderno puertorriqueño fue forjada por las elites intelectuales criollas en base al discurso de la resistencia estética (4). Esta resistencia estética se convirtió en la primera parte del siglo XX en un sistema cerrado de representación. En segundo lugar, a partir de la segunda mitad del siglo, este ideario estuvo ligado al establecimiento del Estado Libre Asociado (ELA) y a la institucionalización de su particular sistema de representación.

No obstante la óptica homogénea con que se ha apreciado el arte puertorriqueño, sobretudo el de la primera mitad de siglo XX, no todos los artistas puertorriqueños se circunscribieron de igual manera a la ideología de la resistencia estética. Algunos de ellos eligieron experimentar tímidamente con algunos estilos modernos (expresionismo; un poco de cubismo y surrealismo), sin comprometerse de lleno con el canon realista del costumbrismo (5). Otros voltearon sus espaldas a las ideas promulgadas por la resistencia y optaron por sostener una variedad de diálogos y vínculos con las corrientes estéticas internacionales. Los primeros artistas que se dieron a la tarea de confrontar, es decir, a hacerle frente al discurso ideológico y estético de la resistencia, fueron los vanguardistas. La actividad vanguardista se hace cada vez más vigorosa a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando los distintos procesos de modernización y migración convierten el sistema cultural provincial en un espacio más abierto y fluido, de continuo intercambio. Esta última postura fue poco a poco erodiendo la hegemonía del discurso de la "reafirmación". Aún así, romper con el sistema estético e ideológico de la resistencia no fue un proceso fácil y los vanguardistas de las décadas del cincuenta al setenta enfrentaron toda una serie de dificultades. Para empezar, al no "encajar" en el esquema de la "reafirmación" no encontraron un contexto significativo (ya sea histórico o crítico) en donde validar su obra. En el mejor de los casos, fueron tildados de "traidores" (a la "Patria", cuya idea emblematicaba el nacionalismo paternalista) o, lo que es igual, de imitadores de estilos o tendencias de las metrópolis (6). En pocas ocasiones, algunos aparecen incluidos en la cuestión de "la reafirmación" por su referencia al paisaje o la alusión al trópico en el título (esto sucede con algunos pintores abstractos, como Noemí Ruíz y Luis Hernández Cruz), entre otras estrategias (7). En el peor de los casos, los artistas fueron invisibilizados, algunos de los cuáles optaron por emigrar a las metrópolis.

El discurso de la resistencia estética fue ciertamente una camisa de fuerza para muchos artistas puertorriqueños del siglo XX; un esquema en el cuál no quisieron encajar, inclusive, grupos o periodos

enteros. Por ejemplo, es difícil - sino imposible - considerar como arte de "reafirmación" la mayor parte de las obras de los artistas vanguardistas de los cincuenta a los setenta, entre los cuales se encuentran: Luis Maisonet, Frances del Valle, Ernesto Ruíz de la Matta, Noemí Ruíz, Olga Albizu, Julio Rosado del Valle, Rafael Ferrer, Rafael "Chefo" Villamil, Luis Hernández Cruz, Roberto Alberty, Paul Camacho, Domingo López de Victoria, Joaquín Mercado, Julio Suárez, Wilfredo Chiesa, Jaime Romano, Marcos Irizarry, Lope Max Díaz, Raúl Zayas, Rolando López Dirube, Jaime Suárez, Domingo García, Rafael Colón Morales, y José Bonilla Ryan. Naturalmente, muchos artistas se quedan fuera de este listado por cuestiones de espacio.

Sin lugar a dudas, muchos de los artistas de avanzada del último cuarto de siglo, le deben su propia independencia del discurso de la resistencia, es decir, del arte de la reafirmación de la identidad, a las actividades de los artistas de los setenta mencionados anteriormente: Carlos Sueños, Mercedes Quiñones, Pablo Rubio, Antonio Navia, Adelino González, Awilda Sterling, Frida Medín, Oscar Mestey, Jaime Fournier, Melquíades Rosario, Carmen Inés Blondet, Papo Colo, Adal, Nestor Otero, los artistas del Movimiento Sintésista Actualizado (MSA), las nuevas artistas de la Asociación de Mujeres Artistas, los artistas pertenecientes a Casa Candina, así como otros artistas agrupados en la Liga de Arte. La lista se podría extender casi infinitamente: Freddy Mercado, Bernat Tot, Eduardo Alegría, Carlos Dávila Rinaldi, Ivette Román, Fernando Colón, Ramón Berríos, Edwin Velázquez, Rosa Irigoyen, José Luis Vargas, Carmen Olmo, José Jorge Román, Edra Soto, Marnie Pérez, Fernando Páez, Edgar Rodríguez Luiggi, Enoc Pérez, Ivelisse Jiménez, Enrique Rentas, Linda Sánchez Pintor, Javier Martínez, Miguel Trelles, Eric French, Ana Rosa Rivera Marrero, Aaron Salabarrías, Carlos Rivera Villafañe, Beatriz Santiago Muñoz, Diego Méndez, Rolando Estévez, Ignacio Lang, Ada Bobonis, Charles Juhasz Alvarado, Rabindranat Díaz, Arnaldo Morales, Pedro Vélez, Chemi Rosado Seijo, Antonio González Walker, Jesús "Bubu" Cruz y Nayda Collazo-Llorens, entre un sinnúmero de otros artistas.

Aún así, el discurso de la "reafirmación" de la identidad es como el conejo que se saca repetidamente el mago de su sombrero. A pesar de haber agotado su funcionalidad (al menos tal y como se articuló hasta mediados de siglo XX), se sigue asomando de algún modo u otro en cualquier escrito que trate sobre el arte puertorriqueño contemporáneo (8). No obstante, entre los más jóvenes artistas continúa la tendencia de seguir ignorando la cuestión de la identidad y la producción más reciente de nuevos grupos de artistas está a años luz de este decimonónico ideario (como si la "reafirmación" fuese algo marciano): Ramón Agosto, Michael Linares, Kristine Serviá, Elsa Meléndez, Mónica Rodríguez, Omar Obdulio, Sasha Lee Álvarez, Walter Rodríguez, entre tantos (9). Su abolición es cada vez más necesaria, inclusive, entre algunos de los artistas puertorriqueños que han sido insertados en el pasado en este esquema, tal y como se ilustra en el siguiente segmento de un ensayo escrito por la artista Mari Mater O'Neill (10):

“Las lecturas de mi trabajo se han hecho desde el discurso de la identidad, ya sea la nacional o la del género. Ciertamente es que la he trabajado, pero estas lecturas han sido desde la definición de la identidad fija y del concepto de la historia como una de eventos lineales, lo cual yo no comparto. Me provoca esto una situación asfixiante, ya que elimina otras posibilidades de lecturas, inclusive, hay trabajos que no entran en estos discursos. También las lecturas han sido desde una perspectiva de los postulados clásicos modernistas, además de haberse quedado dentro de los significados, que es la lectura más simple. Esto se ve más claro con mi trabajo presente... Ya antes, desde Fin de juego (1998-2000), fue donde abandoné ese discurso estéril que se impone a los artistas puertorriqueños. Me dio paso entonces a pensar sobre la pintura en sí y su representación. Pintar sin tema, es pintar con placer y miseria. Es un acto de fe frente al reto...”

2. resistencia y vanguardia

I.

Como punto de partida nos plantearemos en qué ha consistido el movimiento de resistencia estética en la Isla. Consideremos, en primera instancia, que la resistencia puertorriqueña es un ideario que formó parte de un proceso cultural el cual se generalizó durante el final del siglo XIX y comienzos del XX en distintos sistemas culturales. La aparición de esta resistencia estuvo ligado a la expansión del capitalismo en el mundo occidental, al éste - junto a las programáticas de la industrialización - ir produciendo nuevas relaciones entre el ser humano y su entorno socio-cultural (11). De igual manera, la modernización de las distintas sociedades implicó la transformación de las formas culturales tradicionales, entendiéndose pre-modernas, al irse sobreimponiendo un nuevo orden basado en la innovación. Los artistas de esa época, tanto europeos como americanos (el término americano siempre significa iberoamericanos y estadounidenses en este escrito), elaboraron una serie de estrategias estéticas para expresar las nuevas experiencias provocadas en sus sociedades por los nuevos procesos. Algunas de las estrategias elaboradas estuvieron basadas en posturas de oposición a la modernización y de afirmación de las formas tradicionales (resistencia); otras fueron de apertura a los procesos de modernización y de ruptura con la cultura tradicional pre-moderna (vanguardia). Esto sucedió de diferentes formas en las distintas sociedades, incluyendo aquellas en donde la modernización fue un proceso al cual accedieron sólo las elites y en las que grandes segmentos de la población permanecieron excluidas en la pre-modernidad, como es el caso de la Isla (12).

Al igual que en la metrópoli española, el surgimiento de un movimiento de resistencia en la Isla respondió inicialmente al deseo de ciertos grupos de artistas de enfrentarse a los diversos cambios acaecidos en los sistemas sociales, económicos y políticos al inicio del nuevo siglo (13). En otras palabras, esta reacción, aunque tuvo sus peculiaridades, tampoco fue un fenómeno aislado en esta parte del continente. Este proceso ocurrió también en distintos países iberoamericanos. La diferencia radica en

que, a raíz de la intervención en su territorio de parte de los Estados Unidos al cerrar el siglo XIX, se convirtió en un movimiento hispanizado atado al proyecto cultural de la elite criolla, cuyo fin era hacerle frente a las programáticas políticas del imperialismo estadounidense (14). El "sacrificio" del artista decimonónico Francisco Oller se convirtió en un acto simbólico emulado por los artistas de la resistencia que le siguieron durante la primera parte del siglo XX, quienes acataron un supuesto "llamado" a alejarse de todo lenguaje vanguardista (15). Sin embargo, la gesta de esta resistencia estética terminó siendo un dictum que retrasó el florecimiento del arte moderno hasta mediados de siglo. Debido a esto, los artistas se vieron forzados a debatirse ad infinitum entre la lealtad a la "tradición" puertorriqueña o el abrirse a un lenguaje estético internacional durante la mayor parte del siglo XX (16). Aún tan tarde como en la década de los setenta, las cuestiones estéticas centrales del arte puertorriqueño estuvieron basadas en la toma de posturas políticas: asimilación o nacionalismo, modernización o tradición, consentimiento o resistencia (17).

En el escrito *Wonder Bread and Spanglish Art* el autor, Luis Camnitzer indica que en un sistema cultural "periferal", el artista iberoamericano:

"se confronta con varias alternativas. El artista puede activamente ignorar los valores colonizadores y enfocarse en la audiencia local; producir para el mercado internacional no obstante una posición desventajada o emigrar al centro cultural." (traducción de la autora) (18)

En el primero de los casos, señala que los artistas que optan por enfocarse en la audiencia local crean como reacción a la colonización, pero que la identidad, bajo estas condiciones, fácilmente se puede confundir con un folklore fosilizado donde "*recordar toma el lugar de pensar*" (citando a Gramsci). A la luz de este señalamiento, podemos interpretar igualmente que el arte de la resistencia puertorriqueña fue una respuesta mnemónica, en este caso, del criollo ante su problemática de haber perdido el poder político durante la primera etapa de la colonización estadounidense (19). Los intelectuales y artistas de esta elite se aferraron al recuerdo de un tiempo mítico bajo la bandera española (20). A consecuencia de esto, la producción artística estuvo dominada por el jibarismo, o sea, la preferencia por la representación del sistema agrario y el tema del campesinado. El jíbaro - ese ser tan nostálgicamente añorado por los artistas y otros intelectuales puertorriqueños durante la primera mitad de siglo XX (y cuyos herederos hoy en día problematizan el sistema paternalista criollo desde la marginación de los "residenciales públicos") se convirtió en el emblema de una época perdida la cuál había que recuperar (21). Luego, unas décadas más tarde, esa misma elite se valió de este ideario para comenzar un nuevo proyecto político con el objetivo de recuperar su control del poder colonial (22). Aunque en la década del cuarenta el arte se consideró una labor educativa en función del estado, ya en la próxima década, tras la creación del Estado Libre Asociado en el 1952, esta labor se fundamentó en las ideas del arte como vehículo esencial en la consolidación del nuevo estado cultural.

En la década de los cuarenta y cincuenta, durante el periodo correspondiente a la industrialización de la Isla, un nuevo grupo de artistas hizo una rearticulación del discurso hispanizado de la vieja resistencia costumbrista (23). La nueva resistencia estuvo inspirada en los postulados del arte comprometido y de justicia social, en particular, en las ideas del realismo socialista, así como en el sistema representacional del muralismo mejicano, todo lo cuál había aflorado en América durante la primera parte del siglo XX (24). Para estos nuevos artistas, el arte fue inicialmente el vehículo idóneo con el cuál crear un nuevo espacio de resistencia ante los cambios provocados por las más recientes programáticas de industrialización impuestas por los estadounidenses (25). Sin embargo, como método de garantizar la estabilidad política y neutralizar las fuerzas de oposición, el sistema representacional del Estado Libre Asociado “adoptó” y “absorbió” la simbología de la resistencia política más radical (26). El Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICPR) jugará un rol fundamental en este operativo. De esta manera, tras su pronta incorporación al Taller de Gráfica del ICPR en el 1957, el radicalismo político de los artistas de la nueva resistencia, José A. Torres Martinó, Felix Rodríguez Báez, Rafael Tufiño, Lorenzo Homar y otros, fue neutralizado y este novel movimiento de resistencia se convirtió prontamente en un academicismo promulgado por el estado (27). En términos políticos, la ideología de la reafirmación de la identidad quedó vinculada al nuevo gobierno del ELA y al ideario que dió paso a la institucionalización de su particular sistema de representación (28). El recién estado tendría su propio ejército cultural que le defendería y los nuevos artistas nacionales, como soldados de la cultura, formarían parte de éste. Con sus gubias y pinceles afirmarían y protegerían a la cultura puertorriqueña. Como parte de su misión, los artistas de la nueva resistencia debían de mantener a la cultura puertorriqueña en un estado de pureza o inocencia original, para evitar que se “contaminara” o “disturbara” al entrar en contacto con formas ajenas o externas.

II. Por el otro lado, entre las décadas de los cincuenta y los sesenta otros artistas puertorriqueños experimentaron también cambios en su sistema político, económico y socio-cultural. Estos artistas no asumieron una posición de resistencia, sino que trataron de equilibrar los nuevos - y más complejos - sistemas simbólicos que irrumpieron en el universo insular a partir de la modernización del país. Estos primeros vanguardistas puertorriqueños tienen sus raíces en los europeos y americanos de finales de siglo XIX y principios de siglo XX quienes formaron parte de distintos movimientos de avanzada que afirmaron (en una infinidad de maneras y estilos distintos) un orden moderno de existencia (29). En rasgos generales, las vanguardias reaccionaron en contra de los valores de las elites de sus respectivos países, de las crisis provocadas por los nacionalismos: las depresiones, desastres económicos y los conflictos bélicos. Más importante aún, ataron sus ideales revolucionarios - la creación de una nueva forma de sociedad - a la experimentación con nuevas formas de representación. En fin, fue una movida desde donde nuevos grupos estéticos crearon espacios de innovación y experimentaron con la creación de nuevos lenguajes visuales propios del nuevo siglo.

La historia del arte de vanguardia puertorriqueña tiene sus antecedentes en aquellos artistas de las primeras décadas de siglo que no se circunscribieron en su totalidad al universo estético de la resistencia, es decir, al realismo costumbrista. Aunque las primeras actividades de arte de vanguardia ocurren entre los cincuenta y sesenta, esto no significa que anteriormente no hubiesen aparecido manifestaciones, un tanto aisladas pero significativas, de arte moderno. Algunos de los artistas puertorriqueños que antes de la Segunda Guerra hacen obra con un carácter experimental o, la cuál está más abierta estilísticamente al arte de vanguardia, esto es: el cubismo y el expresionismo, son José Meléndez Contreras, Narciso Dobal, Felix Bonilla Norat, José Oliver, Santos René Irizarry, Carlos Osorio, Rafael Arroyo Gely, Luisina Ordoñez y Luisa Géigel. Debido a ésto, la utilización de ambas tendencias será cada vez más frecuente entre sus estudiantes. Ya en los cincuenta la obra pictórica figurativa de los artistas nacionalistas (que renovaron la vieja resistencia) es marcadamente expresionista. También, se ve una que otra obra al estilo cubista y hasta surrealista, pero todo esto obra sin que se haya producido un rompimiento con el arte comprometido. A pesar del provincialismo cultural, el arte de los principales artistas de la vanguardia internacional tampoco fue del todo desconocido en Puerto Rico gracias a las iniciativas del artista estadounidense Walt Dehner quien, mientras se desempeñó en los treinta como Director de Arte de la Universidad de Puerto Rico, en donde organizó una serie de exhibiciones. En éstas se expusieron las obras de, entre otros, Pablo Picasso y Joan Miró. Otros artistas, tales como el español Fernando Diaz McKenna, formaron asociaciones y ofrecieron clases de arte (30).

Por el otro lado, los emigrados (en especial, españoles que le huyeron al régimen franquista) tendieron un puente entre otras corrientes del vanguardismo, en particular el surrealismo, y el universo estético insular a mitad del siglo XX. La Universidad de Puerto Rico se convirtió en baluarte del internacionalismo tras haber acogido a destacados intelectuales y artistas que huían de los fascismos y las guerras en Europa (31). Entre los acogidos en la Posguerra se destaca el surrealista e intelectual español Eugenio Fernández Granell, quien llegó a la Isla para una corta estadía en el 1950, tras desplazarse por Santo Domingo, Martinica y otros lugares de América. En la Universidad de Puerto Rico, Fernández Granell se convirtió en maestro de futuros artistas de vanguardia, entre los cuáles se destaca Rafael Ferrer. Durante su estadía sostuvo vínculos estrechos con los más prominentes miembros de las vanguardias de Europa, algunos de los cuáles habían estado exiliados en los Estados Unidos y otros países americanos, tales como Andre Breton, Wilfredo Lam y Marcel Duchamp. Inspirados en las ideas surrealistas de este maestro, un grupo de sus estudiantes universitarios fundaron la agrupación El Mirador Azul. Este taller fue establecido en el 1957 por Roberto Alberty junto a Luis Maisonet, Frances del Valle, Octavio Maldonado, Ernesto Ruiz de la Matta, José María Lima, Miguel Angel Ríos, Myrna Espasa y Nydia Font. El grupo se reunió por un año en un local alquilado en Hato Rey. En el 1958 exhibió un portafolio de obras en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, el cuál adquirió el portafolio.

III.

“Mis dibujos delinear la búsqueda del consuelo de la individualidad. No trazan una línea recta ni siempre hacen sentido - ni siquiera para mí. Es el desvergonzado anhelo de pertenecer a una tradición que incluye al individuo y excluye al grupo, una tradición de gentes que se ha pasado su tiempo en el planeta mirando las cosas y representándolas por medio del impulso nervioso que le sale por los dedos. No es el mundo de lo exclusivo según la historia de los escribas. Verdaderamente, es la única democracia donde se permite la aristocracia del individuo.”

Rafael Ferrer (32)

Mas ¿que significado puede tener el término de vanguardia en el contexto del arte moderno de Puerto Rico? Al utilizar este término en este ensayo me refiero a aquel conjunto de obras de arte cuyos autores fueron los primeros en realizar distintos actos de ruptura con el orden estético de la resistencia, tanto la hispanizada como su nueva versión iberoamericanizada, mientras articularon un vocabulario estético innovador. En otras palabras, los artistas vanguardistas fueron los primeros en romper radicalmente con el sistema estético elaborado por los viejos y/o nuevos artistas de la resistencia. Fueron también los primeros en afirmar su independencia de esta ideología como un ejercicio de libertad de expresión, como una manera de afirmar un nuevo orden de democracia estética, alejada de los fascismos estéticos. Inicialmente, esta operación respondió a su deseo de reemplazar un viejo orden simbólico con uno nuevo y fue fundamental para establecer nuevos balances sgnicos en el sistema moderno el cuál irrumpió, entre las décadas de los cuarenta y los setenta, en la cultura puertorriqueña, anclada hasta entonces en la pre-modernidad colonial (33). Los vanguardistas formaron una avanzada que poco a poco fue desgastando los postulados y el sistema representacional del arte de "reafirmación" de la identidad. Esto tuvo como consecuencia el agotamiento de este discurso en algún punto impreciso en la década del ochenta.

Hagamos un paréntesis para reflexionar sobre la siguiente definición de arte moderno encontrada en un portal en la Red (Internet). Según ésta, el arte moderno es una expresión centrada principalmente en las siguientes cuestiones:

- a. la expresión de lo “primitivo” o esencial,
- b. la transmisión directa de emociones, sensaciones, ideas y sentimientos
- c. abandono del cubo escénico y la ilusión del espacio, énfasis en la bidimensionalidad del plano y la experimentación con la superficie
- d. sugerencia de espacio y volumen mediante la interacción del color
- e. abolición del valor representativo o mimético
- f. afirmación de formas esenciales sobre complejas
- g. prácticas automáticas u oníricas
- h. empleo de procedimientos combinatorios: collage, ensamblaje y construcciones

- i. la preocupación con el tiempo y/o movimiento
- j. la utilización de nuevos materiales: encontrados, industriales o naturales

Tras leer este listado se hace más evidente aún que el desarrollo de una sensibilidad, tal y como está descrita en este listado, estuvo en manos de los vanguardistas entre los cincuenta y setenta, no en las de los artistas nacionalistas del cuarenta y cincuenta. Este reducido grupo de artistas fue el primero que realizó operaciones de rompimiento con los cánones tradicionales hispanizados basados en el realismo y, a la misma vez, se independizaron de los sistemas simbólicos y cánones estéticos de la nueva resistencia. A través de la experimentación formal, fueron además los primeros artistas puertorriqueños en darle rienda suelta a una sensibilidad universalista, así como a la necesidad de llevar a cabo su propio diálogo estético autónomo, más allá de la experiencia de lo nacional. En otras palabras, al igual que los artistas de las demás vanguardias de toda América, los artistas de la Isla afirmaron el vigor del discurso del arte internacional experimentando libremente con una variedad de nuevas formas y lenguajes estéticos. Y entablaron un activo diálogo estético entre sí utilizando un nuevo lenguaje que pudiese expresar sus propias experiencias, individuales y/o subjetivas alejadas del orden colectivo.

Esto coincidió con la expansión de las vanguardias abstractas en los Estados Unidos e Iberoamérica (desde el expresionismo abstracto hasta el minimalismo). La nueva sensibilidad abstracta de los sesenta en todos los países occidentales vino acompañada de un deseo por la sistematización de un lenguaje estético universal. En la pintura, el universalismo se manifestó como una voluntad anti-representativa centrada en los asuntos formales, temporales y espaciales. Más adelante, también coincidió con las movidas de reacción al abstraccionismo: el arte pop, los movimientos neo-dadas tales como el Fluxus, el performance, el arte ambiental, los happenings, así como el arte conceptual, entre tantos otros. Por primera vez, América era el centro del arte y, desde Nueva York, se exportaban hacia el resto del mundo las más recientes innovaciones estéticas. Esta movida no fue estrictamente estadounidense, fue un movimiento internacional compuesto por artistas de todas partes del mundo (34).

La aparición de la abstracción en la Isla en la década del sesenta respondió a la apertura de nuevos espacios de acción creados por la industrialización y al surgimiento de la tecnocracia y la burguesía industrial en la Isla. La empresa privada comenzó también a suplantar al estado como patrono de las artes, en especial las corporaciones “modernas”, las cuáles comenzaron a invertir en el arte vanguardista, en específico, el abstracto, al querer emblemizarse como símbolos de futuro, progreso y prosperidad. El inicio de un mercado independiente de arte fue otro factor que propició transformaciones en la visión de encierro del sistema cultural nacionalista anclado en las programáticas de la reafirmación de la identidad y atado al sistema cultural del estado. A partir del sesenta surgen nuevas galerías privadas que promovieron activamente las actividades de vanguardia (35).

3. apuntes para un primer borrador sobre el arte de vanguardia

I. pugna: entre los ways y los coquistas

Las primeras obras de la vanguardia abstracta puertorriqueña fueron realizadas fuera de la Isla, o sea, el arte abstracto se cultivó por primera vez en los cincuenta entre los artistas Olga Albizu, Noemí Ruíz y Julio Rosado del Valle en la ciudad de Nueva York. En el 1959 Olga Albizu presentó por primera vez sus obras abstractas en el Ateneo de Puerto Rico. Aunque luego su obra será promovida por la Galería Santiago en Puerto Rico, Albizu se radicó permanentemente en Nueva York donde continuó haciendo obra abstracta hasta su muerte acaecida este año. Si Albizu, Ruíz y Rosado del Valle fueron los primeros artistas abstractos puertorriqueños, tanto Rafael Ferrer, como el artista Roberto Alberty fueron los pioneros del arte de la vanguardia surrealista y dadaísta en la Isla. En una reunión de estudiantes surrealistas en el 1956 alguien le preguntó a Roberto Alberty: ¿Cuál es el futuro de la cultura occidental?, a lo cuál éste respondió: Caminar sentado. Alberty rechazó el arte académico de los nacionalistas. En su lugar se dedicó a realizar lo que llamó "objetos artísticos". Sus boquiadas y otros actos artísticos incluyeron combinaciones de escrituras automáticas, imágenes insólitas y frottages. Tras recibir una Beca Guggenheim en el 1967-68 hizo una exposición de frottages, montajes fotográficos y collages en el Museo de la Universidad en el 1969 (36). Rafael Ferrer regresó a la Isla en el 1959 tras estudiar en Syracuse University y pintar abstracciones y trabajar de músico en Nueva York. Cursó estudios de arte en la Universidad de Puerto Rico, en donde tomó cursos con Eugenio Fernández Granell. Como estudiante universitario realizó un viaje a Europa. En ese viaje, en compañía de Fernández Granell, conoció a reconocidos artistas surrealistas tales como Benjamín Peret, Wilfredo Lam y André Breton en sus reuniones. En el 1961 Ferrer y José "Chefo" Villamil inauguraron una exposición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico donde presentaron una instalación, así como obras de expresionismo surrealista abstracto.

La atención y las controversias generadas en la prensa por las exposiciones del artista de vanguardia Rafael Ferrer tanto en el 1961, como en el 1964, en la Universidad de Puerto Rico, son evidencia del violento rechazo que estas primeras manifestaciones de arte vanguardia generaron en la Isla. En el 1964, Ferrer mostró obras hechas con materiales encontrados, suscitando protestas frente al Museo de la Universidad. Rafael Ferrer fue el más subversivo y polémico de los artistas vanguardistas en la década del sesenta en Puerto Rico. En uno de sus artículos en la prensa arremetió en contra de la política cultural del entonces Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Ricardo Alegría, calificándola de folklorista (36). Durante este periodo mantuvo contacto y realizó colaboraciones con importantes artistas vanguardistas, tanto europeos, iberoamericanos, como estadounidenses. Más adelante regresó a Nueva York donde presentó obras conceptuales, casetas pintadas, esculturas, instalaciones y ambientaciones antes de retornar al medio de la pintura. En sus ambientes, creados sin aparente jerarquía, combinó materiales diversos tales como grasa, hojas, heno, hielo, neón y metal corrugado. En el 1970 presentó en el Museum of Modern Art (MOMA) la obra 50 Cakes of Ice. Esta obra consistió en la instalación de

bloques de hielo en el jardín de esculturas. También presentó otra escultura de hielo en el Whitney Museum of Modern Art en ese mismo año. Aunque Ferrer luego se radicó en Pennsylvania para hacer arte y enseñar en el 1966, desde entonces viajó regularmente al Caribe y a la Isla en donde continuó exhibiendo pinturas. Laura Roulet afirma que Ferrer fue el primer artista de una (reducida) "sucesión" que optaron por la expresión individual en lugar de continuar con la tradición nacionalista de la generación anterior (37).

En el 1961 también el artista Luis Hernández Cruz presentó su primera exposición de gráfica abstracta en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. La Universidad de Puerto Rico celebró la primera exposición colectiva de arte abstracto, Ausencia de Imagen. La nueva tecnocracia insular se identificó prontamente con el arte abstracto. Esto se reflejó en las iniciativas llevadas a cabo en el Recinto Universitario de Mayaguez entonces Colegio de Arquitectura y Artes Mecánicas (CAAM), por el entonces Rector José Enrique Arrarás entre el 1966 y el 1967. Rafael Ferrer y el artista vanguardista estadounidense Robert Morris, realizaron allí esculturas ambientales en el 1967. El Colegio comenzó también a adquirir obras de importantes artistas vanguardistas internacionales tales como el mismo Morris, Robert Rauschenberg, David Smith, Lucio Fontana, entre otros. La Revista de Arte fue publicada también en el CAAM bajo la dirección del poeta y crítico de arte español Angel Crespo con el fin de promover el vanguardismo. La exposición Arte estructural, en la cuál participaron Domingo López de Victoria, Carlos Irizarry, Luis Hernández Cruz y Arturo Bourasseua, abrió en el 1968. Arte y tecnología, en la cuál Noemí Ruíz figuró como artista invitada, abrió en el 1971 (39). Una década más tarde el Colegio le extendió una residencia artística al artista gráfico abstracto Marcos Irizarry.

Marcos Irizarry estudió en la Academia de San Fernando en Madrid donde se unió a compañeros grabadores en un taller en las afueras de Madrid. Temprano en los sesenta formó parte de un nuevo movimiento figurativo de grabado del cuál se destacan el panameño Julio Zachrisson y otros. Irizarry, desarrolló posteriormente la abstracción a finales de los sesenta y principios de los setenta. Una gráfica abstracta de Irizarry ganó premio en la primera Bienal celebrada en el 1970 junto a Jesús Rafael Soto, Luis E. Camnitzer, Arthur Luis Pizza, Lilliana Porter y Omar Rayo. Sobre las obras elaboradas en los sesenta por Irizarry, Angel Crespo señaló:

"Por entonces, por los primeros años sesenta, Marcos Irizarry - como Zachrisson, como Castillo y como unos cuántos más - había perfeccionado su técnica con unos aguafuertes de carácter expresionistas en las que la tanto la composición y las texturas, es decir, el mensaje estético, como el tema o el mensaje ideológico, se apoyaban casi exclusivamente en la perfección de un meditadosísimo dibujo. Por supuesto, la mayoría de los temas obedecían al ambiente de rebelión y ruptura propio de aquel decenio pero lo hacían sin renunciar a una figuración denunciadora de lo injusto, lo decadente y lo irracional mediante la representación de lo monstruoso inventado, inquietante unido en ocasiones a la delicadeza de un ambiguo lirismo... En este aspecto Irizarry

sostuvo una actitud tan rupturista como la de los pintores no figurativos y terminó por aprovechar las sugerencias del informalismo abstracto de aquellos años para crear una serie de obras en las que el dibujo trataba de poner en claro algunas de las oscuridades producidas por el entonces predominante exceso de color....” (40)

Dos instituciones educativas que tienen sus inicios en la década de los sesenta son la Liga de Estudiantes de Arte (la Liga) y la Escuela de Artes Plásticas (EAP). Sin embargo, al contrario de la EAP, adscrita al Instituto de Cultura Puertorriqueña, desde sus inicios la Liga se mantuvo abierta a las manifestaciones vanguardistas, en específico a la abstracción. En los ochenta se celebraron allí numerosas actividades, tales como performances a la medianoche. La Liga también publicó la revista Plástica en donde escribieron importantes críticos de arte moderno internacionales como Jorge Romero Brest. Por el otro lado, la Escuela de Artes Plásticas (EAP) se estableció en principio en el 1966 como parte de los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña utilizando inicialmente el modelo de la academia fundamentada en el taller. En la EAP impartían clases los más importantes artistas de la vieja y nueva resistencia (41)

A finales del sesenta, las obras de arte producidas por Rafael Ferrer, Domingo García, Luis Hernández Cruz, Domingo López de Victoria y Carlos Irizarry llamaron la atención del crítico estadounidense Jay Jacobs, a quienes denominó el Way Out Group en un artículo que publicó en el 1967 en The Art Gallery Magazine. Varios años después, en el 1971, este mismo grupo de artistas fue tildado de imitadores de las vanguardias estadounidenses por la crítica colombiana Marta Traba, destacada en la Universidad de Puerto Rico por una temporada. No obstante la tan mencionada opinión de Traba, las actividades vanguardistas continuaron expandiéndose a finales de la década del setenta (42). El tiempo confirmó que expresión de una nueva experiencia, de una ontología no centrada exclusivamente en el asunto de lo nacional, exigía la creación de nuevos espacios estéticos, aún en la última colonia de nuestro hemisferio (43). Entre los artistas de las vanguardias activos en los setenta se destacaron: Julio Suárez, Domingo García, Luis Hernández Cruz, Roberto Bonilla Ryan, Carmelo Fontánez, Lope Max Díaz, Wilfredo Chiesa, Raúl Zayas, Zilia Sánchez, Paul Camacho y Jaime Romano. A finales de los setenta Jaime Suárez fundó el taller Manos, en el cuál más adelante se gestó un destacado movimiento de escultura en cerámica. Este aflorará más tarde en la próxima década en otro colectivo importante, Casa Candina. Uno de los actos más lúdicos del arte vanguardista en esta década fue realizado por el artista Joaquín Mercado en la Galería Colibrí, el cuál trajo una vaca a la sala de exposiciones como parte de su performance. También en esta galería (más tarde conocida como Galería Luiggi Marrozini), Domingo López de Victoria hizo instalaciones con latas de pintura y exhibió sus dibujos de latas (44).

Tras su regreso de México en donde obtuvo su maestría, Julio Suárez se incorporó a la facultad de la Escuela de Artes Plásticas, cuya mayoría estaba constituida por artistas de la resistencia. Algunos de los estudiantes llamaron a estos profesores los coquistas (apodo con el cuál se conocen aún hoy en día).

Los profesores "coquistas" advocaban el entrenamiento académico basado en la figuración; la afirmación de lo técnico sobre lo formal y lo teórico; tanto como las prácticas colectivas (el establecimiento de talleres de arte, en específico, en la concentración de gráfica). En cambio, Suárez propició una atmósfera informal y de camaradería en sus clases de pintura; proveyó un espacio independiente en sus talleres en donde promovió la experimentación formal. Con sus charlas sobre el arte de vanguardia estimuló la curiosidad intelectual de los estudiantes. La obra abstracta de Suárez pasó de la preocupación con la forma geométrica en los setenta, al interés por el gesto y el desarrollo de poéticas mediante el empleo de la materia pictórica (el polvo de mármol, por ejemplo) en las próximas décadas. Por largo tiempo su pintura permaneció cercana tanto a la sensibilidad del informalismo como del expresionismo abstracto y la pintura gestual. A finales de los noventa abandonó lo matérico por obras de carácter minimalista.

Las actividades de vanguardia tienen una influencia decisiva también en el desarrollo de la obra de nuevos grupos de artistas de la resistencia en los setenta, entre los cuáles se destacan Antonio Martorell y Carlos Irizarry. El arte de estos artistas neo-nacionales fue una nueva forma de arte comprometido más radical desde donde se cuestionaron las estrategias políticas formuladas por las élites administradoras de la colonia ELA, tanto como las programáticas intervencionistas del imperialismo estadounidense. En cierta manera estos artistas continuaron el proyecto radical iniciado por los artistas del CAP antes de ser neutralizados por las iniciativas del ELA. Como parte de su renovación del arte comprometido, una nueva identidad, a su vez, fue formulada desde una nueva visión caribeña de la cultura, en donde se integró la visión de un Puerto Rico más heterogéneo culturalmente (desde la perspectiva del mestizaje cultural). Carlos Irizarry, tras un período de abstracción, realizó obra conceptual y un pop art criollizado con el cuál representó figuras emblemáticas de la cultura nacionalista, tales como el jíbaro y Julia de Burgos. Su obra conceptual más célebre le costó la libertad por varios años. Esta obra consistió en anunciar, a bordo de un vuelo entre San Juan y Nueva York, que estaba secuestrando el avión con el objetivo de atraer la atención internacional a la situación política (colonial) de Puerto Rico. Antonio Martorell realizó en el Taller Alacrán (1968-71) la serie gráfica las Barajas Alacrán (1968) en donde retrató a los más destacados partidos y políticos de la época en enormes grabados (siguiendo el estilo gráfico de las cartas de juego).

Tras las programáticas costumbristas de la primera mitad de siglo, las nacionalistas de los cincuenta (en donde el arte fue considerado una herramienta educativa y propagandística del estado) y los proyectos revolucionarios de los sesenta a los setenta (las pugnas entre el internacionalismo de los ways y el nacionalismo de los coquistas), en la próxima década del ochenta se van agotando progresivamente las cuestiones opositivas. La actividad artística de la próxima década se irá alejando progresivamente de las polarizaciones entre las distintas fuerzas simbólicas aglutinadas en torno a lo figurativo como arte político vs. la vanguardia abstracta como arte autónomo. Es decir, comenzará a producirse un desgaste de la retóricas de oposición entre el arte comprometido (nacionalista) y el de vanguardia (internacionalista) (45). Los artistas de vanguardia de los ochenta consolidarán puntos de encuentro

entre las más recientes ideas estéticas prevaescentes en el mundo y las del universo insular. Este espacio fue propiciado, en definitiva, por las actividades artísticas y las prácticas migratorias de los vanguardistas de los sesenta y setenta (46).

II. los ochenta (al fin)

Mientras el resto del mundo artístico gestaba un tercer momento, el arte moderno en Puerto Rico se consolidó en la década del ochenta (47). La expansión de un mercado de arte independiente creó un *boom* nunca antes visto en el universo artístico insular. También se fundó el Museo de Arte Contemporáneo en el 1984. Este Museo fue fundado por artistas y benefactores... “conceptuado en aras de fomentar experiencias multidisciplinarias abiertas a todas las expresiones del arte y la cultura contemporánea” (48). Surgieron nuevos grupos de artistas de vanguardia, tanto abstractos como figurativos, los cuáles se agruparon para producir distintos colectivos. Entre las asociaciones que más se destacan en el ochenta se encuentran la Asociación de Mujeres Artistas, el Movimiento Sintetista Actualizado (MSA), El Grupo Frente (del cuál se gestó el Congreso de Artistas Abstractos) y Casa Candina. La Asociación de Mujeres Artistas fue fundamental en la promoción de gran parte de las obras de las artistas al darle voz, forma y espacio a una gran variedad de expresiones asociadas al género, excluidas del canon tradicional. La legitimación de una nueva voz “femenina” también contribuyó a la erosión del paternalismo en el discurso estético nacionalista. Las artistas más destacadas de esta agrupación son Nora Rodríguez Valles, Mercedes Quiñones, Mari Mater O'Neill y Rosa Irigoyen. Otras tres artistas vanguardistas que se destacaron en esta década y la próxima son: Awilda Sterling Duprey, Dhara Rivera y Viveca Vázquez.

Sterling Duprey realizó tanto performance y danza experimental, como pintura. A partir de los ochenta realizó performances en Estados Unidos, Europa, Iberoamérica y el Caribe. Sus pinturas abstractas, las cuáles produjo a partir de sus estudios de bachillerato en la Escuela de Artes Plásticas en los setenta, utilizan como soporte el cartón, así como otros objetos reciclados. Ha sido instrumental en el desarrollo de la danza y el performance experimental en el Caribe. Como profesora en la EAP impartió talleres de performance e instalación en los ochenta y noventa, dejando profundas huellas en sus estudiantes, tales como el performer Freddy Mercado y los artistas Santiago Flores Charneco, Gadiel Rivera, Arleen Casanova y Liz Damaris Amable. En su obra Sterling Duprey incorporó tanto lo tradicional con la improvisación y la utilización de objetos cotidianos. Sobre su arte escribió:

“Mi interés particular como artista es revertir esas imágenes que se han usado en nuestra contra, distorcionando nuestros actos en la historia” (traducción de la autora) (49)

Por el otro lado, Dhara Rivera se graduó de maestría en Pratt University, Nueva York. Tras graduarse exhibió su obra de maestría, *Habitat*, una instalación en donde utilizó alambre, cera, yeso, madera y tela

para producir objetos de formas orgánicas en Cayman Gallery, Nueva York. En el 1979, exhibió en Puerto Rico en el Museo de Arte de Ponce. Luego pasó varios años produciendo obra en bocetos y viviendo entre Estados Unidos, Europa y la Isla (50). En el 1992 vuelve a la Isla y exhibe una instalación de libros en el Museo de Arte e Historia. A partir de entonces viaja y exhibe regularmente fuera de la Isla. Para esa fecha también comenzó a trabajar en el Taller de Cayey, el cuál había sido fundado originalmente en el 1989 por Marcos Irizarry, Carlos Collazo, Mari Mater O'Neill y esta autora, Teresa López. También muy importante, la labor de Viveca Vázquez, bailarina, coreógrafa y productora, es fundamental en el desarrollo del campo de la danza experimental y el performance en Puerto Rico. En los ochenta y noventa produce los eventos interdisciplinarios Rompeforma.

El renacimiento de nuevos medios incide también en la escultura y la fotografía. La tradicional escultura insular, de corte heroica y figurativa, también fue renovada por un nuevo grupo de artistas en esta década. De este grupo, Melquíades Rosario, Carmen Inés Blondet, Pablo Rubio y Adelino González, son los más destacados. También, los ochenta dan inicio a un importante movimiento de cerámica escultórica en Casa Candina, del cuál la obra de Jaime Suárez, Susana Espinosa, Carlos Collazo, Adriana Mangual, Lorraine de Castro y Sylvia Blanco es la más innovadora. Surge un nuevo movimiento de fotografía artística, tal vez el primero. Algunos de estos fotógrafos se aglutinaron en Zoom, tienda fotográfica cuyos dueños fueron Frida Medín, John Betancourt y, más tarde, Rafael Ramírez. Tanto Betancourt como Medín y Ramírez, así como Nitza Luna, Sandra Reus, Adal y Víctor Vázquez se encuentran entre los fotógrafos más importantes de esta avanzada. Vázquez, Medín y Adal también incursionaron en el medio de la instalación. Ileana López Avilés nos dice al respecto (51):

“...desde mediados de los 70 un grupo de artistas radicados en Nueva York y Puerto Rico se dieron a la tarea - desde diversas perspectivas estéticas - de pensar en la fotografía como una superficie por encima de lo representado; investigar sobre la historia del medio para incorporar procesos en desuso; recuperar las posibilidades estéticas de la misma; manipular la superficie de la fotografía a través del uso de tintas fotográficas, collages y pinturas...”

La nueva figuración hizo su primera aparición en el universo estético insular a mediados de los ochenta cuando Mari Mater O'Neill y Arnaldo Roche, quienes recién se habían graduado de universidades en Estados Unidos, regresaron a la Isla (52). De este periodo se destaca el *Desnudo ante el espejo* de Mari Mater O'Neill, una obra fuertemente neo-figurativa, que hace referencia a la pintura con el mismo nombre de Myrna Báez. Aunque es más reconocida por sus pinturas y sus diseños gráficos, O'Neill trabajó en el medio del grabado (el cuál estudió en Italia), colaboró en teatro, hizo ambientaciones, videos y realizó performances. Su video *M, Metrópolis* (de 1988) tiene que ver con los cambios de una ciudad a otra: de Nueva York (en donde se graduó de Cooper Union con un bachillerato en 1984) a San Juan. Este desplazamiento de un mundo a otro define gran parte de la experiencia del ser puertorriqueño y de la manifestación artística insular contemporánea, como bien señala Susana Torruella Leval en su

Introducción al catálogo de la exposición Here & There/Aquí y Allá. El video de O'Neill, grabado en Nueva York y una parte en la Isla, se ganó premio en el Certamen de Video en el Ateneo Puertorriqueño. También realizó el video Flamenco (1990) el cuál fue ganador de una Mención de Honor en CineFester, San Antonio, Texas. Fue grabado en casa del artista Carlos Collazo, junto a quien realizó varias colaboraciones, entre ellas una exposición de pinturas. Su video-instalación La Papisa Juana, basado en una novela de Lawrence Durrell, fue realizado en colaboración con Leticia Estella y David Trooper y exhibida en Casa Candina en el 1987. O'Neill también fue pionera en el uso del medio del arte digital (53).

En el 1985 Teo Freytes fundó el Movimiento Sintesisista Actualizado junto a Roberto Torres y César Stephenberg. El MSA fue uno de los movimientos de jóvenes artistas más vanguardista de esta década. Los artistas sintesisistas de MSA abrieron un espacio al margen del sistema cultural de mercado tanto como el "oficial". Con un espíritu lúdico y, a la misma vez, irreverente (parecido al de Rafael Ferrer en los sesenta y Joaquín Mercado en los setenta) proclamaron su independencia del arte insular en su primera exhibición Manifiesto Sintesisista. La galería, administrada por Yrsa Dávila - y ubicada en un espacio industrial, tipo loft, en el Viejo San Juan - se convirtió en un espacio experimental en donde nuevos grupos de artistas jóvenes tuvieron un lugar para reunirse, dialogar, trabajar y exhibir su obra. Felix Jiménez, en un artículo titulado En "síntesis" los artistas del cuarto y quinto piso, apunta (54):

"Teo Freytes, el dueño del piso, siempre ha tenido la idea de montar una galería abierta, un espacio en donde los artistas se pudieran liberar de las trabas de las galerías, de los conceptos y criterios que se imponen para que un artista, cualquiera, pueda exhibir... Para los artistas "sintesisistas" que comenzaron el proyecto - Freytes, Torres y César Stephenberg - el elemento vital de su arte es, obviamente, la síntesis de elementos del mundo cotidiano, titulares de periódicos, revistas, afiches, integrados en un medio que comunique en señas que pongan de frente al espectador con el mundo circundante".

La Galería MSA fue uno de los pocos espacios desde donde se impulsaron distintos actos artísticos tales como intervenciones urbanas y performances (aunque éste no fue el único, también otros actos de intervenciones fueron realizados por Oscar Mestey, así como otros grupos de poetas vanguardistas solían celebrar performances en Río Piedras). En MSA colaboraron regularmente no sólo artistas plásticos como Dhara Rivera, Jaime Fournier, Art Kendellman, Nestor Barreto, Felipe Cuchi, Roberto Torres, César Stephenberg, E. Ramón Soto, Marta Matos, Mary Larsen y esta autora, Teresa López, sino bailarines, dramaturgos, fotógrafos, poetas, arquitectos, ilustradores, literatos y otros, tales como Daisy Mora, Poli Marichal, Carlos Cabán, Rubén Abruñas, Frida Medín, Ramón Osorio, Eduardo Lalo y Jósean Ramos.

Teo Freytes, quien estudió arte en la Universidad Politécnica de San Germán y el Miami Dade County College también realizó obra gráfica, carteles y produjo otros materiales promocionales utilizando xerox y otras técnicas de impresión con materiales no tradicionales, estableciendo su independencia de la tradición "purista" de la gráfica nacionalista. Freytes además hizo performances en donde elaboró el personaje del Ciego (quien representó una "crítica" a los críticos de arte). El Ciego hizo su primera aparición en la celebración de la primeras premiaciones Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), luego frecuentó las aperturas de la Bienal de Grabado Latinoamericano y del Caribe en protesta por su exclusión de tendencias más contemporáneas dentro del medio del grabado. Por último, como el Político Ciego apareció en las vistas celebradas para otorgarle el Edificio Labra al Museo de Arte Contemporáneo con el objetivo de reclamar el edificio como espacio para una casa de retiro para artistas plásticos a finales de los noventa. Tanto Teo Freytes como Mari Mater O'Neill, junto a Antonio Navia, fueron los primeros artistas reconocidos en utilizar la computadora para realizar obra artística. Por el otro lado, Navia, quien en la década del sesenta trató de ganarse la vida haciendo consultas síquicas por teléfono, realizó en las décadas de los setenta y los ochenta instalaciones, performances y obras de arte conceptuales. Entre sus piezas más célebres de los ochenta se encuentran Hoyo negro y Homenaje a Oller (1983), así como Nubestratos (1985) (55).

Tras su regreso de México Antonio Martorell hace performances junto a los Teatros Ambulantes y Rosa Luisa Márquez (56). En el 1980 presentó en la Liga de Arte su instalación La Blanca Navidad, el mismo año que ganó las elecciones para gobernador Carlos Romero Barceló, quien suscitó controversias por su política cultural. En la misma, con música de White Christmas de fondo, Martorell ambientó la sala con nieve artificial, puso un sofá de la época de los sesenta y presentó en un televisor imágenes alusivas a la Guerra Fría. La invitación a la exposición muestra imágenes de nieve sobre la ciudad. La obra se basó en los alucinantes hechos sucedidos en el 1952, fecha en la cuál, como preámbulo a la ratificación del Estado Libre Asociado la entonces alcaldesa de San Juan, Felisa Rincón de Gautier (Doña Fela), trajo nieve de Estados Unidos en un avión (57). Martorell continuó destacándose en el medio de la instalación en las próximas décadas tanto en la Isla como en Estados Unidos.

En los ochenta también se realizaron un conjunto de exposiciones de arte iberoamericano en los Estados Unidos, tales como Hispanic Art in the United States y Art of the Fantastic, entre las cuáles también se destacó Puerto Rico: Between Past and Present. Estas y otras exposiciones provocaron nuevas controversias en los círculos intelectuales y artísticos en torno a las cuestiones del discurso de la identidad. Entre algunas de las discusiones que se suscitaron sobre estas exposiciones se encuentran el cuestionamiento de la hegemonía del discurso de la reafirmación de la identidad y la exploración de cómo este discurso ha sido utilizado para homogenizar la producción iberoamericana (la cuál, en realidad, es una pluralidad de manifestaciones e idearios artísticos). También, se polemizó sobre la manera en que éste ha sido utilizado por los países más ricos para invisibilizar los intentos de diversos

artistas del resto del continente de resolver problemas estéticos o comunicar sus experiencias sociales, políticas y ontológicas mediante la búsqueda y manejo de una variedad de soluciones artísticas (58).

La abolición de la camisa de fuerza de la “reafirmación” también fue fundamental en la producción de una nueva oleada de pintores neo-expresionistas a finales de los ochenta (59). Estos pintores, al igual que los abstractos de décadas anteriores, hicieron variadas operaciones estéticas con el objetivo de alejarse de las nociones de arte comprometido atadas por décadas a la producción figurativa. Esta nueva forma de figuración estuvo muy cercana estéticamente a la abstracción. Se fundamentó en el desarrollo de nuevas sensibilidades: el juego, la ironía, el erotismo, así como la experimentación con diversos asuntos formales y simbólicos, entre otros. Esta nueva actitud se puede apreciar en la obra de muchos de los pintores jóvenes de finales de esa década e inicios de los noventa: Jorge Zeno, José Luis Vargas, Carlos Dávila Rinaldi, Carlos Rivera Villafañe, Aaron Salabarrías, Eric French, Rabindranat Díaz, Miguel Trelles, Diego Méndez y Enoc Pérez, así como otros. Por el otro lado, Fernando Colón, Edwin Velázquez, Carmen Olmo y José Jorge Román trabajaron al estilo del neo-expresionismo abstracto cuya plástica recuerda la de los pintores españoles Barceló, Sicilia y Broto.

Como punto final, vale la pena recordar que muchos artistas puertorriqueños emigraron – o son hijos de emigrados - y realizaron su labor artística fuera de la Isla: Olga Albizu, Rafael Ferrer, Pepón Osorio, Adal, Anaida Hernández y otros. Tal es el caso de Papo Colo cuya obra fue realizada en la ciudad de Nueva York. Colo, radicado en Nueva York desde finales del setenta, se ha destacado por sus obras de performances e instalaciones. Desde su espacio vanguardista Exit Art se dedicó a promover actos artísticos con el fin de subvertir y, a la misma vez expandir, las nociones de lo que es arte contemporáneo (60).

4. postdata

“I view identity as a dynamic search process open to chance, confusion, chaos and above all, a process open to the imagination and the uncontrollable possibilities of interpretation.” Charles Juhasz-Alvarado (61)

En las últimas dos décadas nuevos grupos de artistas consolidaron el tercer momento de arte moderno en la Isla (62). Las actividades interdisciplinarias, tal como el performance, se hicieron cada vez más frecuentes en esta década. Los artistas vanguardistas continuaron haciendo nuevas operaciones de síntesis e integración de las distintas fuerzas estéticas y culturales, alejándose por completo del sistema tradicional de la reafirmación de la identidad nacional. Susana Torruella Leval dice de la obra de algunos de éstos:

“Nayda Collazo Llorens, Charles Juhasz-Alvarado, Ana Rosa Rivera Marrero, Freddie Mercado, Carlos Rivera Villafañe, Aaron Salabarrías Valle - six artists from San Juan - offer an exciting, sometimes surprising array of artistic languages in tune with today 's global trends, abstract serial analysis; the monumental baroque entwined with fantastic story telling; interactive performance with serious agenda; sensuous gender explorations; a deconstruction of contemporary violence; inflatable visual pleasures and just plain “gufeo” (fun, goofing off)- whose serious amusements and urgent issues await to make us look and think....” (63)

Estos y otros artistas han estado más preocupados con la integración de la diversidad de símbolos, signos e imágenes pertenecientes a los distintos sistemas visuales, tanto nacionales como internacionales, que con la articulación de una identidad nacional fija y homogénea. En su obra sintetizan imágenes tanto de cultura de masa, como de élite; tanto de la historia del arte puertorriqueña, como la del resto del mundo. De cara a un triple tipo de colonización (en donde se le sobreimpone a la política una de índole económica y, por el otro lado, otra en la cuál se han subordinado las prácticas sociales y culturales al mercado, así como a los rituales del consumo estadounidense) éstos y otros artistas producen poéticas alternas que subvierten el nuevo nacionalismo producido ahora, no sólo por la maquinaria política y cultural del ELA y el imperialismo cultural de los Estados Unidos, sino por el mercado global y los medios de comunicación masiva.

Por el otro lado, la nueva sensibilidad estética de los más recientes artistas se fundamenta en su deseo de equilibrar las múltiples fuerzas socio-culturales producidas por las distintas desarticulaciones causadas por el (fracaso del) proyecto modernizador, en el ámbito económico: el Operation Bootstrap o Manos a la obra; en el político: el Estado Libre Asociado (ELA); tanto como de todas las diversas fuerzas que caracterizan la fragmentada y compleja cultura contemporánea puertorriqueña de principios de siglo XXI (54). Estos y otros artistas contemporáneos, al igual que los primeros vanguardistas, afirman continuamente su deseo de rebasar la experiencia de centro y periferia resultante de la relación colonial con los Estados Unidos y, a la misma vez, de superar el Insular/ismo (entiéndase este término como un movimiento estético) promovido por el nacionalismo tradicional.

Dedicado a mi maestro, Julio Suárez

Notas

1. Sobre este tema, se han publicado algunos libros en los últimos años que tratan de algún aspecto del arte de vanguardia, como el de Noemí Ruíz y el de Laura Roulet (listados en bibliografía). También se ha escrito alguna cosa que otra, en particular sobre el arte abstracto de los sesenta y setenta por Marimar Benítez. Entre su más reciente artículos publicados se destaca el ensayo El arte de los sesenta y setenta, publicado en el libro Puerto Rico Arte e Identidad. También el Museo de Arte Contemporáneo ha publicado un CD sobre el tema del arte contemporáneo, el cuál aún no he podido revisar.
2. Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia, Arthur C. Danto, Paidós Transiciones, 1999
3. Celebrada en el 2004, la Trienal Poli/gráfica de Puerto Rico: Latinoamérica y el Caribe fue una nueva versión de la Bienal de Grabado Latinoamericano y del Caribe, en la cuál se mostraron las últimas prácticas contemporáneas relacionadas al medio del grabado. Rewind Rewind fue producto de una investigación del arte de video y video-performance realizada por Elvis Fuentes y presentada como parte de una nueva versión de la Muestra Nacional.
4. Este punto de vista lo resume José A. Torres Martinó de la siguiente manera: "Una forma de enfocar los primeros cincuenta años del siglo veinte en lo que el arte pictórico en Puerto Rico se refiere es planteándose como evoluciona en ese lapso la relación significativa entre arte y patria, es decir, la interacción entre la tendencia a la depuración o reducción de la experiencia artística como expresión de los valores sociales que permean en la circunstancia histórica puertorriqueña." En De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 al 1948. Ver bibliografía.
5. La historia misma así lo evidencia, muchos de los artistas puertorriqueños más destacados del pasado (y el presente) han estudiado, pasado temporadas o vivido años en Estados Unidos, Iberoamérica y/o Europa, en particular España.
6. Un ejemplo de ésto es la tan citada publicación de Marta Traba, Propuesta polémica . Ver bibliografía.
7. El paisajismo es uno de los géneros preferidos por la resistencia hispanizada. Este género fue cultivado en España sobretodo por los artistas románticos de varias escuelas, las cuáles se caracterizaban por lo pintoresco, las escenas típicas y de costumbres, las exóticas; diferenciándose de la pintura académica de temas históricos del pasado Dice Edward J. Sullivan en Francisco Oller y España ,del paisajismo en la obra de Oller: "Sus penetrantes, compasivas representaciones de la vida campesina en Puerto Rico son, en gran medida, la translación al idioma de su país natal de las tradiciones de varias generaciones de pintores españoles". De su heredero, Miguel Pou, Osiris Delgado afirma: " El profundo amor por su tierra natal, sentimiento innato pero agudizado por las circunstancias detriminentales que afectan a Puerto Rico, agudizan en su conciencia la necesidad de plasmar su obra con motivos de su tierra. De aquí a que se dedique sobre todo a cultivar el paisaje y los personajes típicos del País..." , en Cuatro siglos de pintura puertorriqueña, del libro que lleva el mismo nombre. De esta manera, por relevo, el paisajismo se convirtió en una manera de emblematizar la afirmación de los valores "patrios".
8. "Al voltear la página hacia el momento actual (implicamos a los que hicieron labor creativa desde la dédada del setenta que se suma a la continuada actividad pictórica hasta el presente de varios de los artistas que les antecedieron) podemos aludirlo como uno de plenitud en la noción de identidad". Osiris Delgado, Cuatro siglos de pintura puertorriqueña, del libro que lleva ese mismo nombre y publicado por el Banco Santander, 1998. También, véase el escrito de Haydée Venegas titulado: Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, Alteridad y Travestismo.
9. Para más información sobre nuevos jóvenes artistas leer The new Scenesters de Pedro Vélez, en www.artnet.com).
10. Del 2002, titulado Pintar debajo del piso, publicado en El cuarto del quenepón, <http://cuarto.quenepon.org>
11. Dice Nestor García Canclini en Modernity after Postmodernity que el proceso de modernización (atado a las programáticas del capitalismo industrial) desencadenó toda una serie movimientos los cuáles propiciaron la creación de nuevos espacios de acción e hicieron posible una serie de articulaciones socio-políticas, económicas y culturales novedosas. Entre algunos de los movimientos atados a la modernización se encuentran: la secularización del arte, la democratización del conocimiento y la distribución del aprendizaje y la educación, la implementación de estructuras de innovación y cambio, la democratización de los procesos sociales, económicos y políticos, así como la promoción de modos alternos de desarrollo social. Se podría argumentar que la modernización, a pesar de apoyarse en la retórica de la democracia y la libertad, no ha sido un proceso del todo "democrático".. Algunos de los ideales más "elevados" asociados a la modernización tales como la evolución del progreso, la independencia humana, la reenumeración de la labor, la ética del trabajo, los derechos humanos y las distintas democratizaciones económicas, sociales y políticas, entre tantos otros, han sido - y siguen siendo aún hoy en día - abstracciones utilizadas para validar intereses elitistas y/o programáticas imperialistas.
12. Tomo el término pre-moderno prestado de Nestor García Canclini de su ensayo Modernity after Postmodernity. Dice éste que a pesar de existir muchos puntos en común, ninguno de los movimientos derivados de la modernización se desarrollaron con la misma coherencia, ni se desarrollaron con idénticas características. Algunos acontecieron más temprano y otros más tarde en el siglo, en cuyo caso sucedieron de forma más acelerada. De igual forma, fueron distintas las reacciones y respuestas a este proceso, tanto como también fueron distintas las crisis, los contrastes y las contradicciones provocadas por éste, al ser distintas las circunstancias económicas, sociales, políticas y culturales en cada una de las sociedades. Por el otro lado, los modos pre-modernos de existencia no fueron suplantados del todo durante la modernización, sino que se crearon variadas dinámicas y equilibrios entre los modos pre-modernos y modernos en cada sociedad.
13. Sobre el arte español del siglo XIX, dice Edward J. Sullivan en Francisco Oller y España: "Con la rápida evolución de la vida moderna en el siglo XIX, esta mirada romántica retrospectiva representaba una evocación de los valores colectivos tradicionales

del pueblo español". Del catálogo Francisco Oller: un realista del impresionismo. Tanto el arte español como el iberoamericano en el siglo XIX habían compartido una rica tradición pictórica realista que incluyó El Greco, Velázquez y Goya llegando hasta los pintores neoclásicos, románticos y los costumbristas. Es por lo tanto que, ante el advenimiento de un nuevo orden moderno, los pintores españoles e iberoamericanos de finales de siglo XIX se aferraron a su tradición pictórica, en especial al costumbrismo, incluyendo los puertorriqueños. Sin embargo, a comienzos de siglo XX, tras las crisis políticas (provocadas en parte por la pérdida de Puerto Rico a Estados Unidos en el 1898), nuevos grupos de artistas españoles prontamente formaron parte de los movimientos intelectuales de resistencia contra las élites del país e iniciaron o formaron parte de movimientos de vanguardias.

14. La expresión artística en la Isla en la mayor parte del siglo XX giró simbólicamente en torno a la relación de subordinación política y económica con la nueva metrópoli estadounidense. Tras el 1898, la élite criolla de principios de siglo XX se ubicó en un contexto de resistencia moral ante los procesos sistematizados de control político, económico, así como de penetración socio-cultural implantados por esta nación. En otras palabras, al enfrentarse con los cambios políticos y económicos, tanto como a las crisis sociales y culturales provocadas por el nuevo régimen estadounidense, los intelectuales de esa élite asumieron una posición de resistencia. Lo hicieron posando sumirada hacia el pasado decimonónico y aferrándose a su herencia y tradición hispánica. En otras palabras, la élite criolla puertorriqueña no había dejado de ser española en términos culturales (estéticos, lingüísticos y simbólicos), cuando los estadounidenses descendieron con todo su aparato bélico, todo un nuevo sistema simbólico y nuevas formas de explotación sobre la Isla.

15. Según la historia "oficial" Francisco Oller se había inmolado al distanciarse de las nuevas vanguardias de las metrópolis artísticas europeas. Dice Osiris Delgado: "Citándonos a nosotros mismos, reiteramos aquello de que Oller, umbral en el arte pictórico de la conciencia de la identidad cultural que más adelante logra su plenitud colectiva y entra en la fase de afirmación y defensa, sabe que se acauzado por el sendero que conduce al valor de la autentica universalidad. Sufre pero no claudica. Así, Francisco Oller y Cestero se convierte en en sillar sobre el que se asienta la noción del Puerto Rico que expresan los artistas de hoy". Sin embargo, es probable también que el artista, al ser un artista español (recordemos que los puertorriqueños eran aún españoles en la época de Oller, tanto en términos de ciudadanía como en términos culturales, sobretudo la elite criolla), hizo lo propio de un artista español, como apunta Sullivan al comparar a Oller con Zuloaga: "...el caracter más sombrío de sus paisajes y representaciones de campesinos muestran a Zuloaga . como heredero de la larga tradición naturalista presente en el arte de su país por muchos siglos.... Mientras numerosos pintores jóvenes de esa generación... fueron a París a convertirse en parte de la brillante vanguardia, otros, como Zuloaga, permanecieron en España, evocando en sus lienzos el caracter atemporal de la vida ibera. Es a esta misma tradición a la cuál a través de su vida está ligado Francisco Oller."

16. Marimar Benítez, El arte de los sesenta y los setenta, Puerto Rico Arte e identidad. Hermandad de Artistas Gráficos, Editorial de la Universidad, Segunda edición, 2002.

17. Esta postura oposicional se tradujo a la fórmula: abstracción vs. figuración.

18. Luis Camnitzer, Wonder Bread and Spanglish Art, del libro Beyond the Fantastic. Ver bibliografía.

19. La invasión de los Estados Unidos significó para la elite criolla el fin de su recién inaugurado proyecto autonómico (de gobierno civil) el cuál había puesto al criollo a la cabeza del gobierno español en la Isla. Cabe señalar que tras la instalación del Gobierno Autónomo de Puerto Rico se había logrado más autonomía de España en el 1897, que de los Estados Unidos en el 1952, cuando se establece el Estado Libre Asociado. Mientras, por el otro lado, prontamente asumió una posición privilegiada que le permitió servir a los intereses coloniales y, más tarde, intermediar entre la metrópoli y el pueblo.

20. El sistema mnemónico elaborado por esta resistencia se basó en una utopía del pasado. Un pasado inmaculado cuyos protagonistas, los hacendados y campesinos (o jíbaros), vivían armónicamente en un Edén, hispánico y pre-moderno. Un pasado congelado nostálgicamente tipo snapshot en el momento anterior a la invasión. Desde esta utopía se articuló todo el aparato representacional y simbólico que contextualizó la producción de la resistencia durante la primera mitad del siglo XX. Traducido en términos del arte, el realismo costumbrista, típico de la tradición pictórica española de siglo XIX, no sólo se convirtieron en la manera de resistir una nueva y más brutal versión de colonia, sino también los procesos forzados del capital imperialista.

21. Sobre este particular es fundamental la lectura del libro Literatura y Paternalismo en Puerto Rico de Juan Gelpí, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.

22. Al cabo de varias décadas de un brutal regimen colonial, a partir de la década de los treinta y los cuarenta la metrópoli estadounidense implementó una serie de reformas para estabilizar el país con el fin de establecer bases militares y convertir a Puerto Rico en punto estratégico para la defensa del Caribe y el Canal de Panamá. La administración de las programáticas de reformas correspondientes a las políticas liberales del Pres. Franklin Delano Roosevelt a finales de los treinta y principios de los cuarenta había recaído en parte sobre los miembros de la antigua élite criolla. Hasta ese momento Puerto Rico le había servido a los intereses del capital ausentista azucarero como colonia de explotación lo cuál le sumió en la peor de las miserias coloniales. El desenlace de la Segunda Guerra Mundial a mediados de siglo XX creó un nuevo orden geopolítico y dió inicio a la Guerra Fría. Con ella se instauró un nuevo orden oposicional. La nueva metrópoli estadounidense se convierte entonces en líder mundial, mientras persigue a los grupos socialistas y comunistas en su tierra. A la misma vez, consolida un extenso sistema defensivo de bases militares en el cuál Puerto Rico jugará un vital rol estratégico. Con el fin de mantener una red de bases militares, la Isla fue objeto de nuevas programáticas para estabilizarle política y económicamente. Las nuevas reformas de la postguerra estuvieron centradas en dos objetivos principales: cambios a la vetusta relación colonial, los cuáles culminaron en el 1952 con el establecimiento de un gobierno civil (el Estado Libre Asociado o ELA), así como la implantación de un proyecto de desarrollo económico para atraer capital industrial estadounidense (el Operation Bootstrap o Manos a la Obra).. En corto tiempo, la implementación de estas reformas redundó en el desarrollo de una infraestructura moderna en todos los órdenes de la colonia. Las reformas se realizaron en un momento de gran agitación y represión política: la persecución del movimiento independentista y

nacionalista por el gobierno de Jesús T. Piñero y, posteriormente, por el recién electo primer gobernador criollo Luis Muñoz Marín, tras ser aprobada la infame Ley de la Mordaza (o la pequeña Ley Smith: una copia de la Ley Smith, un conjunto de leyes recién aprobadas en los Estados Unidos).

23. Esta nueva resistencia fue cónsone con el ideario liberal de tendencias socialistas que importaron algunos de los artistas que laboraron en la Isla como parte de los proyectos de justicia social desarrollados por los estadounidenses durante las décadas del treinta y cuarenta. El arte estadounidense de ese momento estuvo conectado con las ideas del realismo socialista y el Muralismo mexicano. Entre los artistas estadounidenses liberales que se desplazaron a la isla entre el treinta y cuarenta, décadas en que se implementó el Nuevo Trato del Presidente Franklin D. Roosevelt en la Isla, figuran Edwin Rosskan y Jack e Irene Delano. Tanto Rosskan como los Delano fueron fundamentales en la creación de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) en el 1947, la cuál Irene dirigió por varios años. Estos artistas habían llegado por primera vez a la Isla como parte de las iniciativas del New Deal's Farm Security Administration en el 1941, fecha en la cuál Jack Delano inició una extraordinaria documentación fotográfica del campesinado puertorriqueño. Los primeros artistas nacionales recibieron su entrenamiento inicialmente en la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) bajo el tutelaje de los Delano. En la DIVEDCO los artistas de la nueva resistencia hicieron carteles, folletos y otras publicaciones, así como películas, entre otras actividades, con el propósito de educar a las masas campesinas. Años más tarde, Luis Muñoz Marín - y el Partido Popular que encabezaba - traicionó el ideal de la independencia y al movimiento de justicia social a cambio de encabezar el nuevo gobierno criollo e implementar el nuevo arreglo colonial. Los artistas que fundaron en el 1950 el Centro de Arte Puertorriqueño, José A. Torres Martínó, Félix Rodríguez Báez y otros a los cuáles se le unieron Lorenzo Homar y Rafael Tufiño, lo hicieron en tiempos de gran agitación y represión política.

24. Tan temprano como la segunda década del siglo, la relación vanguardia-revolución sufrió una crisis. La industrialización capitalista también había creado nuevas formas de explotación. Con su revolución socialista, Rusia implantó un orden alternativo al capitalismo. Lenin estuvo abierto a las vanguardias abstractas tales como el Constructivismo y el Suprematismo. Tras la muerte de éste, la segunda cabeza del gobierno revolucionario, Josef Stalin, tras establecer que el realismo -y no la abstracción -sería el lenguaje estético del nuevo orden de la revolución socialista rusa - provocó una nueva crisis estética. Esto produjo un desdoblamiento de los sistemas simbólicos apoyados en la fórmula tradición vs. innovación asociados al orden industrializado. Al considerarles decadentes, Stalin condenó a la destrucción a las vanguardias abstractas, convirtiéndolas así en emblema del orden capitalista. Posteriormente, nuevos grupos estéticos revolucionarios rusos fueron fundamentales en cimentar la representación figurativa realista a la construcción de un nuevo orden socialista, tanto como de su exportación como emblema de la justicia social. Por cierto tipo de transmisión simbólica, el realismo también se fusionó a los nacionalismos, sobre todo en América donde la figuración (nacionalista o socialista) se oponía a la abstracción (capitalista). Tanto los ideales de las vanguardias europeas como el realismo socialista ruso se trasladaron rápidamente a Iberoamérica en las primeras décadas del siglo XX. Las sociedades de principio de siglo Iberoamérica, al igual que en Puerto Rico (en la Isla esto duró la primera mitad del siglo XX) eran tradicionales. Ambas regiones se caracterizaron por el ultra-conservadurismo, el provincialismo cultural y el nacionalismo hispanizado de sus élites. La producción artística estaba dominada por el academismo costumbrista español. Pero a diferencia de lo que sucedió en la Isla (en donde la hegemonía del costumbrismo perduró hasta la posguerra), Esta sensibilidad de síntesis llevó también a combinar la idea de nacionalismo con las gestas de modernización y la actividad vanguardista figurativa produciendo las ideologías del arte comprometido. El muralismo mexicano pronto se convirtió en emblema de los movimientos de afirmación nacional. Los artistas Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros ataron el proyecto de modernización a la creación del estado nacional; no obstante, su arte se mantuvo receptivo a las vanguardias figurativas (el cubismo, el surrealismo, el expresionismo), a la misma vez, a las manifestaciones de arte popular.

25. La creación del ELA y el establecimiento de Manos a la Obra o Operation Bootstrap a comienzos de los cincuenta provocaron graves dislocaciones y cambios sociales. Este desarrollo representó un segundo trauma cultural en un siglo (el primero siendo el periodo que le sigue a la invasión). A pesar de las iniciativas de justicia social que llevó al poder originalmente a la élite criolla, los procesos de modernización que administró más tarde se alejaron radicalmente de este ideal. Este cambio o virazón causó serias dislocaciones y graves traumas sociales. En gran medida esto se debió a la eradicación del sistema agrario, el cuál resultó en la migración interna y externa de cuantiosos segmentos de la población, tras el establecimiento de las nuevas programáticas de industrialización. Más de un millón de puertorriqueños, por ejemplo, emigraron de la Isla a Estados Unidos sólo entre las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Miles emigraron a los arrabales en la ciudad de San Juan. Debido a lo acelerado del proceso de industrialización también se produjo una crisis en la simbología de la resistencia tradicional.

26. El nuevo gobierno del ELA () era un nuevo gobierno local criollo. Tendría a su cargo la administración e implementación de las nuevas medidas políticas y económicas de estabilización estadounidenses en la colonia. . Había hecho esto a costa de las fuerzas nacionalistas junto a las comunistas, socialistas e independentistas. Es decir, esta neutralización fue realizada junto a la intensificación de la represión y encarcelamiento sistematizado de la oposición al nuevo arreglo colonial (o ELA). El ELA se apropió de la simbología nacionalista y los discursos de justicia social. Un ejemplo de esto es la bandera. Unos años antes, la aparición de la bandera nacionalista dentro del campus universitario, había provocado violentos enfrentamientos entre los estudiantes y el Rector Jaime Benítez en el 1947 en la Universidad de Puerto Rico, a raíz de la llegada del líder nacionalista Pedro Albizu Campos a la Isla. Este y otros sucesos sirvieron de antesala a violentas huelgas universitarias. Sin embargo, varios años más tarde, la misma bandera ondeaba como el emblema del ELA mientras Pedro Albizu Campos y otros miembros del Partido Nacionalista estaban encarcelados. La neutralización del nacionalismo también rendiría frutos en el campo estético. El ímpetu radical del primer movimiento de arte moderno promulgado bajo el ideal del independentismo y la justicia social también sería neutralizado al ser reapropiado como simbología del estado tras su incorporación al Taller de gráfica del Instituto de cultura Puertorriqueña.

27. Desde el Taller de Gráfica del ICPR se institucionalizaron los nuevos canones del nacionalismo estético que predominaron luego en la segunda mitad del siglo XX. Lorenzo Homar se convirtió en el nuevo Pater de futuras generaciones de artistas de la resistencia, reemplazando a Francisco Oller y su ideología decimonónica, con una nueva versión de arte comprometido.

28. La creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña en el 1955 fue instrumental en la institucionalización de un proyecto de cultura correspondiente a la visión paternalista de la élite criolla, la cuál (en medida) descendía de la antigua clase hacendada. La nueva visión cultural estuvo fundamentada en la idea de una gran familia puertorriqueña encabezada por un Pater criollo. Como parte de este operativo también se elaboró una búsqueda de rescate del pasado "ancestral", en la búsqueda de formas "originarias". La elaboración de la nueva identidad nacional se apoyó también en la realización de un salto cuántico del pasado hacendado al pre-columbino. Así, románticamente, la élite trazó una línea de consanguinidad simbólica directa con lo indígena como fuente y origen de la puertorriqueñidad. Prototipo del noble "salvaje", en la nueva nación cultural el taíno emblemizará el otro lado de lo criollo: una fuerza conquistada pero poderosa, latente y, sobretodo, resistente, en una tierra repetidamente sometida por ola tras ola de imperialismos. .

29. Como tal, el arte moderno comienza en un momento impreciso en la primera década del siglo XX ,tal vez un poco antes.La vanguardia fue un espacio desde donde ciertos grupos estéticos crearon espacios de innovación experimentando con la creación de lenguajes visuales que fueran distintos,propios y particulares al nuevo siglo.Pero el término no sólo se relaciona a ésto sino también a la idea de ruptura con el orden tradicional..Como resultado de esta operación, los artistas europeos de principios de siglo se alejaron de los sistemas de representación tradicionales establecidos a partir del Renacimiento,al considerarles "representativos"de los valores de una época en decadencia,de un viejo orden..Los nuevos frentes vanguardistas librarían una lucha en el campo de batalla de la representación con el arma de la innovación estética en contra del gusto burgués.Este rompimiento con el gusto burgués se manifestó como una ruptura con el realismo académico,el énfasis en el virtuosismo técnico,la representación del cubo escénico,la pasividad contemplativa,la bidimensionalidad del objeto y los ideales de belleza tradicionales,entre tantos otros asuntos formales.La abstracción también fue considerada una avanzada estética revolucionaria,en particular entre los artistas rusos abstractos del Constructivismo y el Suprematismo. A su vez, los artistas de las vanguardias abstractas de esa primera mitad de siglo -antes de la Segunda Guerra Mundial - fueron los artistas que más se abrieron a los cambios producidos por las innovaciones tecnológicas así como a los métodos,materiales y procesos de una nueva forma industrializada de sociedad. El Dada y el Surrealismo se convirtieron en las primeras vanguardias de carácter internacional. En España, los surrealistas fueron revolucionarios y se opusieron al nacionalismo y al fascismo.

30. Entre tantos artistas que se radicaron también en Puerto Rico fueron Angel Botello, Carlos Marichal, Francisco Vázquez Compostela y José Vela Zanetti. También llegan por esa época a nuestras costas: George Warrek, John Balossi, Andrés Bueso, Antonio Gantes y Charles Le Breton.

31. La historiadora de arte Marimar Benítez afirma en su ensayo La década del cincuenta Afirmación y Reacción que la migración de los españoles tras la Guerra Civil "fertilizó el ambiente intelectual y artístico del Nuevo Mundo y contribuyó al desarrollo del arte moderno en la Isla. La crítica, la academia y el mercado se desarrollan en la Isla en gran medida gracias a su influencia, nos dice Benítez.

32. Del catálogo de exposición Dibujando de Rafael Ferrer. Publicado por la Escuela de Artes Plásticas, 1998

33. Los cambios de sensibilidad que abrieron el camino al surgimiento del arte de vanguardia en la Isla se debieron a varios factores. Por un lado, a la creación de una nueva clase media con acceso al nivel universitario, así como la expansión de la comunicación en masa, en específico, la radio y la televisión. La nueva clase media que se levanta a partir de la modernización, compuesta por profesionales técnicos, gerenciales, empleados gubernamentales y empresarios, se fue aglutinando en torno a una constelación de imágenes de la sociedad de consumo y, en las altas esferas socio-económicas, a los símbolos de poder y prestigio modernos estadounidenses. Podría decirse, al estilo paranoide de la Guerra Fría, que muchos de cambios vinieron por los aires, transmitidos. A diferencia de décadas anteriores, en los sesenta se podían ver programas locales de TV junto a los de Estados Unidos, México y España, ampliándose también la gama de experiencias culturales, tanto populares como colectivas fuera de la experiencia de lo nacional.

34. Este segundo momento en el arte moderno coincidió con la aceleración de la industrialización de los distintos países,la expansión de la clase media y el desarrollo de nuevas crisis en los balances socio-culturales. Por el otro lado,en esta época América se inundó con una nueva oleada de inmigrantes europeos a consecuencia de la Guerra Civil española y, luego,la Segunda Guerra Mundial, entre los cuáles se encontraron importantes intelectuales y artistas fertilizaron el campo cultural. Esto provocó nuevos intercambios de ideas y una vigorización de la producción cultural en América.La idea de vanguardia se renueva y vigoriza.Nuevas e importantes vanguardias abstractas comenzaron a gestarse en América,tanto Norte como Sur. Ya a finales de la década de los cuarenta y cincuenta, Nueva York se había consolidado como el nuevo "centro"del arte moderno. De la síntesis de dos movimientos europeos,el surrealismo con la abstracción, había surgido el primer movimiento de arte vanguardista en suelo estadounidense, el expresionismo abstracto. Durante los cincuenta se inicia la hegemonía este movimiento en Estados Unidos.Tras su decline a comienzos del sesenta,le siguen otra serie de movimientos abstractos: el Color Field, el minimalismo y el Hard Edge ,tanto como la Nueva Escultura. En Europa, surge el arte povera ,el informalismo y otros.En Iberoamérica, predomina la abstracción geométrica,el arte kinético, el op- art .Para los artistas abstractos en Iberoamérica había ocurrido una "liberación":al fin era posible hacer arte,sin la "culpa"de no estar haciendo arte comprometido. Mediante el empleo del lenguaje de la abstracción,el artista estableció su independencia de los discursos y narrativas nacionalistas (de igual manera de las vanguardias se habían independizado de la tradición estética hispanizada durante el primer cuarto de siglo). Entendido de esta manera,hacer arte abstracto fue la manera de vaciar el objeto artístico y de afirmar la validez de una nacionalidad globalizante, abierta, no excluyente de lo universal y lo internacional. Más tarde, en la década de los sesenta,hacen su aparición en Nueva York el arte conceptual,el Fluxus,los happenings y los performances ,el arte ambiental,regándose como pólvora entre los artistas de vanguardia de todas partes del mundo. En particular,el arte conceptual demostró: "que no necesariamente debe de haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que, según Arthur Danto, ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes,cualquier cosa podría ser una obra de arte,y que si se hiciera una investigación de lo que es arte,sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen,que se debe dar un giro hacia la filosofía."

35. A partir del sesenta surgen nuevas galerías privadas que promovieron activamente las actividades: Galería Colibrí, la Galería Santiago y el Espacio 53 fueron algunas de las más activas. Carlos Irizarry fundó el Espacio 53 en el 1962 con el objetivo de promover el arte de vanguardia. La Galería Colibrí, establecida por Luigi Marrozini, tuvo un rol muy activo en la promoción del arte de vanguardia entre las décadas del sesenta al ochenta. Presentó obra gráfica de Joan Miró en el 1965 y Marc Chagall en el 1968.
36. Escritos de Boquío (1957-1985). Roberto Alberty Torres. Isla Negra, Editores y Editorial de la Universidad de Puerto Rico
37. The Ostrich, San Juan Star, Jan. 2, 1964.
38. Laura Roulet. Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, The Trojan Horse and the Termite. Editorial de la Universidad, 2002.
39. Noemí Ruiz y la poesía visual del trópico. Publicado por Noemí Ruíz, 1996.
40. Del catálogo de exposición de la Serie Mediterránea celebrada en la prestigiosa Calcografía Nacional en Madrid en el 1988. Irizarry produjo para Crespo un portafolio de grabados como acompañamiento a sus poemas La ocupación del fuego en el 1989.
41. Entre los artistas que enseñaron en la EAP se encuentran: Fran Cervoni, José A. Torres Martinó, Felix Bonilla Norat, José Alicea, Felix Rodríguez Báez y otros:
42. Marimar Benítez, El arte de los sesenta y los setenta, Puerto Rico Arte e identidad. Hermandad de Artistas Gráficos y Editorial de la Universidad, Segunda edición, 2002.
43. Para más información sobre esto leer el libro Las penas de la colonia más antigua del mundo de José Trías Monge., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
44. Ambos datos fueron suministrados por los artistas en conversaciones informales.
45. El surgimiento de un más feroz aún orden capitalista de nuevo corte, la globalización, comenzó además a crear nuevas crisis y cambios en todos los órdenes de las naciones occidentales. Esta nueva oleada de cambios en los balances económicos y geopolíticos culminaron eventualmente en el derrumbe del Muro de Berlín y la caída del Bloque Soviético a finales de los ochenta. Con esta caída, la Guerra Fría había llegado a su fin y, con ella, se abolía el orden oposicional. El cambio en los paradigmas oposicionales fue resultado de una reflexión llevada a cabo por los intelectuales de distintos países sobre el proyecto de la modernidad. Esto se fundamentó en el deseo de subsanar las fragmentaciones creadas por el proyecto de la modernización, proyecto utópico que, de muchas maneras, había fracasado. Entre los temas frecuentemente tocados se encuentran el colapso de las narrativas utópicas que fundamentaron el capitalismo y el socialismo: tanto la utopía del progreso como la del destino colectivo. También, se cuestionaron las maneras en que ambos discursos se habían articulado por las estructuras del poder y los postulados sobre los cuáles éstos se habían levantado. Las viejas cuestiones -aún no resueltas- de anti-colonialismo, anti-imperialismo y justicia social poco a poco fueron siendo suplantadas entre los intelectuales por un nuevo vocabulario: multiculturalismo, descentralización, pluralismo, diversidad, hibridez, margen, apropiación, negociación, post-colonialismo y otros conceptos. A nivel del arte internacional, las viejas cuestiones estéticas de high vs. low art (cultura de masa vs. de élite), vanguardia vs. arte comprometido y muchos otros pares de oposiciones, aunque no llegaron a resolverse del todo, fueron cambiando de registro; se fueron desplazando hacia otro lado o se asumieron de otra manera. De estos desplazamientos también advino una crisis en la ordenación simbólica del momento anterior basada en la fórmula tradición vs. innovación.
46. Las migraciones masivas de más de un millón de puertorriqueños promovidas por el gobierno durante el proyecto de modernización provocó el tráfico aéreo constante entre Nueva York y San Juan. La ciudad de los rascacielos llegó a ser un barrio más de San Juan (o viceversa) en los sesenta y setenta.
47. El tercer momento o postmoderno se caracteriza por el advenimiento de una nueva manera de ser del arte moderno. En específico, en cuánto a la abolición de la categoría de avanzada artística o vanguardia y el rebasamiento de las ideas de ruptura y de originalidad, autoría y pureza de las vanguardias anteriores. El arte producido en el tercer momento se concentra en el rescate del NeoDada, o sea, está preocupado más bien en prácticas estéticas basadas en la apropiación, la síntesis, la rearticulación simbólica de objetos cotidianos y otras actividades tales como lo lúdico, la ironía, lo erótico, tanto como la producción de todo tipo de poéticas visuales "impuras". Las obras se fundamentan en la idea de síntesis y de hibridez. Como resultado de estas nuevas prácticas estéticas se hacen cada vez más comunes las apropiaciones de imágenes y objetos de la cultura popular y la historia del arte. Este tercer momento no se consolidará en la isla hasta finales de los noventa. Sin embargo, tanto el segundo como el inicio del tercer momento se "intersectan" en la Isla a mediados de los ochenta (al igual que el primero y segundo se intersectaron a finales de los sesenta). El tercer momento tiene unas características que le diferencian fundamentalmente de los dos anteriores. Algunos teóricos como Arthur Danto han argumentado que, contrario al segundo momento en donde cada movimiento se proponía como un esencialismo, en este momento el arte: "no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte..." Esto significó un cambio fundamental en los esquemas o relatos legitimadores del arte:
- "...al principio sólo la mimesis era arte, después cada cosa era arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidores y, finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas, ni estilísticas.... Hoy los artistas están al final de una historia en la cual aquellas estructuras relatos tenían un papel" Arthur Danto, Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós Transiciones. Edición en castellano 1999.
48. Extraído del portal del Museo de Arte Contemporáneo, de la sección Sobre el Museo en: www.museocontemporaneo.org
49. Tomado del portal: www.pepiatan.org/ASterling-Duprey.html

50. . Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo. Haydée Venegas. Tomado del portal: www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm1991
51. Tomado del portal de Puerto Rico Herald, 17 de julio de 2002 en www.puertoricoherald.org/issues/2002/volón31/FotoConcept-es.shtml
52. . Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo. Haydée Venegas. Tomado del portal: www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm1991
53. Para más información de la obra de Mari Mater O'Neill: www.marimateroneill.org
54. En "síntesis" los artistas del cuarto y quinto piso, escrito en Por Dentro (Nuevo Día, 25 de febrero de 1986)
55. . Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo. Haydée Venegas. Tomado del portal: www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm1991
56. . Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo. Haydée Venegas. Tomado del portal: www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm1991
57. Según el relato de José Luis Vega en La nieve del Trópico, la alcaldesa: "...hizo traer, por avión, desde los Estados Unidos, un cargamento de nieve que, expuesta en el Parque Luis Muñoz Rivera, brindó a una muchedumbre alucinada el efímero placer de tocarla, comerla, de entrarse a pelotazos con ella, de fabricar, incluso un muñeco patético que muy pronto vino a dar en lodo".
58. Mari Carmen Ramírez. Beyond the Fantastic: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art, Beyond the Fantastic.
59. La figuración quedó rezagada por un tiempo, al quedarse atrapada en el paradigma del arte comprometido. Su renovación vendrá como secuela del nouveaux realistes y del pop art en los setenta. Con algunas excepciones, esto fue el resultado del desgaste de la abstracción, en particular el minimalismo y su dogmatismo centrado en el paradigma de la pureza. Este desgaste llevó a ciertos críticos y filósofos a afirmar que la pintura se había agotado. No obstante, esta renovación de la pintura figurativa tuvo mucho que ver con su distanciamiento, tal y como sucedió anteriormente con la vanguardia abstracta, de las viejas retóricas de la identidad y del arte comprometido.
60. Escribe Papo Colo: "For the past 18 years I have been the co-founder and co-director of Exit Art, a multi-dimensional artist: performance artist, painter, writer, filmmaker and graphic designer. For the past 18 years I have refused to have my paintings and photography shown. I have been curator and director of Exit Art... I have curated over 50 shows in which I have also been the exhibition designer and the graphic. I have done 5 pieces of theater, performances and various installations... Two years ago I founded the Trickster Theater, to expand the experiments of interdisciplinary artists". En . Escrito por Papo Colo y publicado en el catálogo Ambiguo, proyectos de interferencia cultural#7.
61. Ambiguo, proyectos de interferencia cultural#7.
62. Este tercer momento tiene unas características que le diferencian fundamentalmente de los dos anteriores. Entre sus características principales se encuentran:
- a. el replanteamiento crítico de las estructuras que construyen la historia del arte, las políticas de la representación y del género;
 - b. la puesta en crisis del modelo moderno y, como consecuencia, la crisis de los órdenes estéticos oposicionales: arte comprometido vs. arte moderno;
 - c. la disolución de la idea de la vanguardia: la originalidad, la autoría, la pureza, por ejemplo;
 - d. el énfasis en las prácticas del eclecticismo y la apropiación;
 - e. el predominio del medio interdisciplinario por un lado y, por el otro, de una nueva figuración basada en la fusión de lo tradicional con lo contemporáneo, de lo figurativo con la experimentación formal y los procesos de la abstracción (el gesto, la expresión, la superficie y otros);
 - f. el predominio del arte como idea: ya sea pintura o fotografía o instalación predomina lo conceptual sobre el medio;
 - g. la integración de lo individual con lo colectivo y del espacio público con el privado;
 - h. la preocupación con los procesos objetuales y cotidianos;
 - i. la revalorización de la categoría de lo nacional y de las distintas fuerzas socio-culturales
63. Susana Torruella Leval en la Introducción del catálogo Here & There/Aquí y Allá, Six Artists from San Juan, PR. Curada por Deborah Cullen. El Museo del Barrio.
64. El desarrollo caótico y desigual de la modernidad en la Isla, exarberado en gran medida por la condición actual de colonia, sólo ha reproducido simulacros de efectos democráticos lo cuál, a su vez, ha resultado en el desdoblamiento político y la esquizofrenia colectiva. Este efecto es producido, por un lado, por las ficciones ontológico-históricas (la ficción política del Estado Libre Asociado, por ejemplo) y otras ficciones autoreferenciales y homogenizantes, sobre la cuál se levantan los sistemas simbólicos tradicionales producidas por la elite criolla, los cuáles no corresponden a la realidad. A éstas se le suman otras ficciones seudo-nacionalistas tales como las creadas por el aparato publicitario para las corporaciones privadas (el Banco Tal es el banco del "Pueblo"; tomar cerveza extranjera es una manera de hacer la "Patria"). Por el otro lado, existe un segmento sustancial de la población (casi el 50%) que ha permanecido excluida del poder y sus discursos, así como del proyecto modernizante, la cuál subvierte constantemente la simbología paternalista del estado y que se manifiesta en toda una serie de

efectos de ilegalidad: la cultura subterránea, la cultura producida por el contrabando y la "tercera economía" de los sectores mayoritarios excluidos de la sociedad . Y por último, todas estas prácticas se intensifican debido al nunca resuelto issue del status, así como la política de inmovilidad cultivada por igual - como una danza macabra - por las elites políticas que intermedian con la metrópoli y que basan su legalidad en la explotación de estos sectores, ya sea a través de relaciones de trabajo o a través de las prácticas del placer y la droga. Añadémosle a toda esta lista, los efectos creados por las prácticas coloniales reproducidas (el padrinazgo, el favoritismo) por estas élites afianzadas en la administración del aparato colonial que se ha perpetuado en el poder a base de prácticas pre-modernas y simulacros democráticos y tendremos una idea de la complejidad del proyecto moderno en la Isla de Puerto Rico.

Bibliografía:

Francisco Oller Un realista del impresionismo. Exposición organizada por el Museo de Arte de Ponce en conmemoración del sesquicentenario del natalicio del pintor puertorriqueño Francisco Oller (1833-1917), Museo de Arte Ponce, 1981.

Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America. Edited by Gerardo Mosquera. The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1996.

Noemí Ruiz y la poesía visual del trópico. Publicado por Noemí Ruíz, 1996.

Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia, Arthur Danto. Paidós Transiciones. Edición en castellano 1999.

Teresa López. Cien años de Zoo arte y el miedo a la invasión. Ensayo en catálogo de exposición Zooisla, 1996.

De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948. Catálogo de Quinta exposición de arte puertorriqueño, 1989.

Juan Gelpí. Literatura y paternalismo en Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.

Mario Micheli. Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Forma.

James Dietz. Historia económica de Puerto Rico, Editorial Huracán, 1998.

José Trías Monge. Las penas de la colonia más antigua del mundo, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

Puerto Rico Arte e identidad. Hermandad de Artistas Gráficos y Editorial de la Universidad, Segunda edición, 2002.

Haydée Venegas. Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, Alteridad y Travestismo.
www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm

Laura Roulet. Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, The Trojan Horse and the Termite. Editorial de la Universidad, 2002.

Has modernism failed?, Suzy Gablik, Thames and Hudson, 1984.

El final del arte de Arthur Danto. El Paseante. Ed. 23-25.

Irizarry. Serie Mediterránea, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, exposición del 17 de noviembre al 10 de diciembre 1988, Madrid España.

Here & There/Aquí y Allá, Six Artists from San Juan, PR. Curada por Deborah Cullen. El Museo del Barrio.

Ambiguo, proyectos de interferencia cultural #7.

The New Scenesters de Pedro Vélez, en www.artnet.com.

Puerto Rico, Arte e identidad, video. Dirigido por Sonia Fritz. Producido por la Hermandad de Artistas Gráficos.

José Luis Vega. La Nieve del Trópico (La Jornada Semanal, 21 de noviembre 1999; en www.jornada.unam.mx/1999/11/21/sem-vega.html)

Ileana López. Puerto Rico Wow, La Fotografía como concepto (Puerto Rico Herald, 17 de julio de 2002; en www.puertoricoherald.org/issues/2002/volón31/FotoConcept-es.shtml):

www.pepiatan.org

Feliz Jiménez. En "síntesis" los artistas del cuarto y quinto piso, escrito por en Por Dentro (Nuevo Día, 25 de febrero de 1986)

www.marimateroneill.com

Teresa Tió. El portafolio gráfico: la hoja liberada publicado en el Cuarto del queñepón 11/15/96 (cuarto.queñepón.org)

Dibujando, Rafael Ferrer. Publicado por la Escuela de Artes Plásticas, 1998

Catálogo de exposición de Paisajes en Tiempos de Ansiedad, María de Mater O'Neill.

Escritos de Boquío (1957-1985). Roberto Alberty Torres. Isla Negra, Editores y Editorial de la Universidad de Puerto Rico

Cuatro siglos de pintura puertorriqueña, Edición auspiciada por el Banco Santander, 1998