

PEPÓN OSORIO: MI CORAZÓN LATIENTE / *MY BEATING HEART*

El Averigüao

Pepón Osorio en conversación con Margot Norton y Bernardo Mosqueira

Margot Norton: Como muchas de tus obras se refieren a la infancia, pensábamos en empezar desde el principio. ¿Cómo influyó tu juventud en tu práctica artística?

Pepón Osorio: Vengo de una familia de clase trabajadora. Mi madre era repostera y mientras confeccionaba tortas y biscochos para ocasiones especiales en el vecindario, mi padre y yo siempre ayudábamos con las decoraciones. Inventábamos ideas para poner sorpresas dentro de ellos, como anillos u objetos como corazones—casi como votivos u ofrendas—que estaban conectados a cintas delgadas que podías usar para sacarlos. Ese fue el comienzo de mi comprensión de cómo sorprender a la gente y ser generoso en la fabricación de cosas. Todos aportamos a la elaboración de estas tortas de cumpleaños, bodas, quinceañeras. . . Crecí en esta familia extremadamente inventiva. Mis padres trabajaban las veinticuatro horas del día, así que una mujer llamada Juana nos cuidaba a mí ya mi hermana. Tenía todo tipo de adornos en su cuerpo y siempre vestía hermosos vestidos con mucho color y joyas. Era como un espectáculo, una forma de vida demasiado exagerada que me encantó.

Siempre tuve mucho apoyo a la hora de inventar cosas nuevas. En el pasado, cuando ni siquiera sabía que ser artista era una posibilidad, pinté mi apartamento. Mi amiga, la artista Awilda Sterling-Duprey, me visitó un día y dijo: “¡Oh! ¡Eres un artista!” La verdad es que nunca

me han gustado las superficies planas, siempre les he añadido de todo y les he dado tratamientos tridimensionales.

MN: Recientemente nos enteramos de un *performance* en particular que hiciste con tu padre y tu hermana sobre los viajes en avión. ¿Qué implicó esta *performance*?

PO: Cuando era niño, me interesaba la idea de viajar, moverme de un lugar a otro y experimentar otros lugares. Cuando tenía catorce años, supe que quería mudarme a la ciudad de Nueva York. Desarrollé una obsesión con la primera persona que conocí en mi vecindario que viajó fuera de Puerto Rico. Recuerdo mirar las suelas de sus zapatos solo para ver cómo era la suciedad de Nueva York. Le preguntaba todo el tiempo si podía ir a su casa y ver los zapatos, y solo miraba las suelas. Era la única forma en que podía ver cómo sería Nueva York u otro lugar. Mi padre creó el escenario, que era como la puerta de un aeropuerto, y mi hermana y yo grabamos una conversación con una grabadora, y ella manipulaba sus *Barbies* y *Kens*. Esta experiencia se desarrolló en muchas otras grandes producciones en la casa con resmas de papel marrón. . . ¡nada era pequeño! Nunca supe que el arte podía tomar una forma institucional. Siempre pensé—y sigo pensando—que haces arte para la inmediatez, para las personas que te rodean.

Bernardo Mosqueira: También leímos sobre tu encuentro con el cuadro *El Velorio* (The Wake) (1893) de Francisco Oller cuando tenías dieciséis años. Representa el velorio de un niño pequeño en medio de una habitación muy intensa con gente bailando, besándose, llorando, riendo. Hay un sacerdote, niños jugando, perros, gallinas, y esta figura en el centro: un hombre mayor apoyado en un bastón. Una vez dijiste que te veías a ti mismo en esta figura y también a tus antepasados. . .

PO: ¡Aquí está el secreto! Hay algo en nuestra exposición que está revelando mucha información cuando miro hacia atrás y avanzo. Esa figura principal en el cuadro de Oller era para mí San Lázaro, un hombre herido. Lo que vi en él fue alguien que sana pero que también persiste y perdura. Me vi en él, pero también a Lázaro, el muerto devuelto a la vida por Jesús en la Biblia cristiana, o Babalú-Ayé, el orisha yoruba asociado con la tierra, las enfermedades y la curación.

También vi un momento espiritual capturado por el uso de la luz en esa pintura. En ese momento, estaba a la vista del público en la

Universidad de Puerto Rico. No lo encontré yendo a un museo. Es por eso que estoy tan interesado en compartir mi trabajo donde la mayoría de la gente pueda encontrarlo.

BM: En la pintura, llama la atención que esta figura central es la única que realmente mira al niño fallecido, que también está “decorado”, cubierto de flores y luz. Y hay una línea notable que conecta sus ojos y los del niño.

PO: Ese hombre se parece a los espectadores que vienen a ver mi obra. Ellos saben que algo está pasando. Se quedan quietos, observando y viendo—tal vez reconocen que están frente a algo que tiene poder y significado. Cuando veo a la gente mirando mi trabajo, me trae de vuelta a este recuerdo. Aunque mi trabajo parece espontáneo, está coreografiado intencionalmente para que la gente se conecte con él como extraños.

BM: Me recuerda algo que mencionaste hoy cuando caminábamos por tu vecindario: *el averigüao*—la persona o espectador que ve un accidente en la calle o un coche de policía deteniendo a alguien y se siente inmediatamente atraído a observar lo que sucede, casi de forma voyerista o perversa.

PO: ¡*Averigüao!* ¡Ese debería ser el subtítulo de nuestra exposición! Hay otra cosa sobre la figura del hombre en el cuadro de Oller: la forma en que está vestido y su postura me hacen pensar que no pertenecía a ese lugar. Es como si viniera de otro lado, y es solo un *averigüao* tratando de averiguar qué diablos está pasando.

MN: Cuando vinimos a visitarte a Puerto Rico, tuvimos una cena genial con Awilda, a quien mencionaste antes, y ambos estaban recordando cuando eran compañeros de cuarto en Nueva York. Han sido amigos durante más de cuarenta años y ella te presentó a tantas personas en Nueva York, incluyendo a tu esposa, Merián Soto, con quien también has colaborado. Cuéntanos sobre esos primeros años en Nueva York: ¿Cómo fue esa época para ti?

PO: Aprendí mucho sobre arte contemporáneo con Awilda, y éramos, y seguimos siendo, buenos amigos. Cuando fue al Instituto Pratt, la acompañé y observé lo que estaba haciendo. Simulaba lo que veía en su estudio sin mostrárselo a nadie. Pero en algún momento, comencé a abrirme y hacer mi propio trabajo.

Nunca me conformé con un medio: exploré la pintura, el collage, la estampación, todo. Pero, cuando vi las coreografías de Merián, me trajo de vuelta a un recuerdo específico—pensé: “Parece que la radio está encendida en casa, la televisión está encendida al mismo tiempo, mi madre está confeccionando una torta, estoy escuchando música y el vecino de al lado está hablando”. En ese momento, decidí que el *performance* era para mí y le rogué a Merián que me dejara hacer el vestuario para ella. Ella vivía en un lugar muy céntrico del SoHo y yo estaba en el Sur del Bronx. Cada vez que venía a la “Ciudad de Nueva York”, es decir, a Manhattan, siempre me sentía desplazado, que nunca pertenecía allí. Mi lugar de gravedad, en términos de ideas y práctica, estaba en el Sur del Bronx.

Empecé a pasar más tiempo con Merián y poco a poco comencé a visitar diferentes espacios de arte en SoHo. Lo que me intrigaba de algunos de los artistas que estaba viendo era que estaban trabajando en gran escala y yo también quería trabajar en ese formato. Debido a las restricciones de raza en relación con la producción de arte, sabía que iba a ser casi imposible, pero me arriesgué. En ese momento, había hecho algunos trabajos, pero enterré muchos en la tierra cerca de mi estudio en el Sur del Bronx. Merián fue al Teachers College de la Universidad de Columbia para obtener su maestría en educación artística y yo estaba locamente enamorado de ella, como todavía lo estoy. Le dije que iba a obtener una maestría en arte de estudio y le pregunté qué tenía que hacer para que me admitieran. Cuando ella dijo: "Bueno, supongo que necesitas un portafolio", respondí: "¿Qué diablos es eso?" y ella me lo explicó.

Fui al Sur del Bronx con una pala, desenterré las obras, las puse en una bolsa de papel, fui a la Universidad de Columbia, llamé a la puerta y saqué estas cosas, cubiertas de tierra. En ese momento, hice mucho trabajo que tenía que ver con la tierra. Estaba recordando la isla de Puerto Rico y extrañándola mucho, tratando de recrear la isla en estas piezas.

El jefe del departamento de arte de Teachers College me miró a mí y al trabajo, y no sé cómo, ¡pero me aceptaron! Esto fue a principios de los 80.

BM: Mientras hacías elementos escénicos para *performances* con Merián y con tu colectivo de *performance* Pepatián, empezaste a desarrollar tu propio estilo, trabajando con pequeños objetos importantes en la

cultura vernácula puertorriqueña. ¿Cuándo decidiste empezar a trabajar con estos objetos?

PO: Hubo una exposición en 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York llamada "An International Survey of Recent Painting and Sculpture", comisariada por Kynaston McShine, y el cartel de la exposición era una fotografía de peces tropicales y globos de juguete de Neil Selkirk. Inmediatamente me encantó, así que lo tomé del metro. Algún tiempo después, recuerdo haber visto una obra de arte de un artista cuyo nombre no recuerdo, lo que parecía sugerir que estaba disgustado con una familia de Nueva York y los numerosos juguetes y objetos que tenían. Me ofendió tanto que decidí dejar de trabajar con la tierra y responderle. Pensé: "Si alguien sabe acerca de los objetos, soy yo".

De 1985 a 1990, no participé en nada excepto en *performance* porque no quería tener nada que ver con los museos—me resistía a la idea de las exposiciones. En lugar de tratar de usar medios dominados por otras personas, comencé a trabajar con, como tú dices, una lengua vernácula puertorriqueña que surgió de mis recuerdos de infancia. Ese fue un punto de inflexión en mi práctica.

MN: Pasando a 1993, a la Bienal de Whitney, mostraste una instalación del tamaño de una habitación llamada *Scene of the Crime (Whose Crime?)* (1993), que fue su primera pieza a gran escala, y la mostraremos en nuestra exposición. También fue la primera vez que vi tu trabajo, todavía recuerdo ese momento tan profundamente. Ha hablado sobre cómo esa instalación fue como tomar una parte del Sur del Bronx y colocarla en el Whitney en Madison Avenue. En ese momento, también estabas involucrado en un activismo relacionado con la representación de los puertorriqueños y la comunidad latinx en Hollywood. ¿Cómo surge la idea de este trabajo?

PO: La primera acción activista en la que recuerdo haber participado fue una gran manifestación contra "Fort Apache", una película de 1981 realizada en el sur del Bronx, por sus representaciones racistas de personas negras y latinx. Siempre he tenido mucha curiosidad acerca de cómo la gente ve a los demás y nos vemos a nosotros mismos. Con *Scene of the Crime (Whose Crime?)*, quería hacer una pieza sobre cómo los boricuas (puertorriqueños) somos vistos en las películas.

Recuerdo hacer esta pieza sintiendo que nada me detendría, que tenía que decir mi verdad. Hasta ese momento, mucha gente pensaba que estaba loco. Pero después de mi retrospectiva de 1991 en El Museo del Barrio, las cosas dieron un giro completamente diferente y la gente comenzó a tomarme en serio. Quería ir a las casas de las personas cuando acababan de ocurrir los crímenes, y convencí a dos detectives para que me dejaran sentarme en silencio en la parte trasera de su automóvil y acompañarlos mientras investigaban las escenas del crimen. Después de crear la pieza, invité a uno de los detectives a venir al espacio de exhibición para hacer una investigación como lo haría en la escena del crimen real.

Scene of the Crime (Whose Crime?) fue una acumulación de todos los diferentes espacios que vi: los objetos, las pertenencias personales y la estética. Empecé a comprender que realmente quería ignorar la arquitectura del museo y traer una parte del Sur del Bronx, creando tensión entre esos dos lugares. No solo sentí que no se me permitió ser parte del mundo del arte convencional hasta entonces, sino que también sentí que no se permitía contar historias del Sur del Bronx. Mi trabajo parece que ordena todos estos objetos al azar, pero es muy calculado. Viene después de meses y meses de investigación y construcción cuidadosa, no para mí, sino para la obra en sí y para el *averigüao*, el espectador.

BM: Unos meses después de la Bienal de Whitney, instalaste *En la barbería no se llora* (1994) en una barbería abandonada en el vecindario de Frog Hollow en New Haven, Connecticut—comisionado por Real Art Ways. Mirando la barbería como un teatro trágico de la masculinidad, el trabajo ilustra cuán formativos son estos entornos para los hombres latinos y cómo desarrollan sus identidades y comportamientos en ellos. En una cultura definida por el machismo, estos hombres son a la vez víctimas y perpetradores de violencia de género. La obra crítica y confunde categorías de género, yuxtaponiendo señales de masculinidad y feminidad, fuerza y fragilidad, orgullo y vulnerabilidad. Tengo especial curiosidad por cómo también juegas, de una manera muy irreverente, con esta proximidad entre el machismo y el homoerotismo. ¿Podrías hablar un poco sobre las múltiples capas de *En la barbería* y cómo llegó a ser?

PO: *En la barbería* nació en la época en que me convertí en padre y me di cuenta de los roles impuestos creados por el machismo y la masculinidad. Quería entender cómo no caer en la misma

exageración de lo que es ser hombre. Gran parte de esta construcción de la masculinidad ocurre en las peluquerías, en ausencia de mujeres, y quería tener una conversación con la gente de la comunidad al respecto. Gran parte de esta construcción de la masculinidad ocurre en las peluquerías, en ausencia de mujeres, y quería tener una conversación con la gente de la comunidad al respecto. Quería que las mujeres vieran lo que sucede en estos espacios que son tan protegidos para los hombres, y quería que los hombres sintieran su vulnerabilidad al tener uno de estos espacios completamente abiertos. La estatua de San Lázaro es parte importante de esta pieza precisamente porque es un hombre herido, un hombre vulnerable.

Con *En la barbería* quería tratar las ideas homoeróticas de manera que el espectador tuviera que controlar su propia homofobia. Hay una línea muy fina entre el machismo y el homoerotismo, y quería que la gente comenzara a buscar otras posibilidades para la masculinidad y viera cuán apegados estamos a ciertas ideas. También puse muchos espejos en el trabajo, que también usó en *Scene of the Crime (Whose Crime?)* y *Badge of Honor* (1995). Quería que la gente pudiera mirar la instalación, pero también verse a sí misma en el contexto de la obra.

En el proceso de hacer la pieza, un chico me decía que quería eyacular en el techo. Cuando se fue, pensé: “Voy a serigrafiar todo el techo con esperma”. Entonces, cuando llegó a la apertura, miró hacia arriba y simplemente se tiró al suelo riendo. También rompimos dos enormes botellas de colonia masculina frente al espacio. El olor de los hombres estaba por todas partes. La imagen de los asientos de las sillas de barbero proviene de una experiencia que tuve cuando estaba en la escuela secundaria. Dibujábamos dos manos en el asiento del autobús con un marcador mágico, y ningún niño se sentaba allí porque, obviamente, la intención era que fuera como agarrarte el culo. Cuando era niño, siempre lo cubría con mi mochila y me sentaba encima. Hemos recorrido un largo camino, pero en realidad no hemos hecho tantos avances en general. Todavía hay homofobia, y estos temas siguen siendo muy importantes.

MN: Quería preguntarte sobre tu relación con mostrar obras como *En la barbería* en espacios de escaparate, con tanta cercanía a las comunidades con las que estás trabajando. Esa estrecha colaboración ha sido esencial para su práctica, desde *Scene of the Crime (Whose crime?)* en el Whitney hasta hoy.

PO: Para *Scene of the Crime (Whose crime?)*, mi vecina me dio todas las fotografías de la pieza, y esa instalación se basó en gran parte en su apartamento. La primera reseña de la Bienal de Whitney fue en el *New York Times*, con una gran imagen de la pieza, y yo estaba muy emocionado. Le llevé el periódico a mi vecina y le dije: “¡Luisa, mira! ¡Los *New York Times*!” Y ella dijo: “Pepón, ¿qué cosa es el *New York Times*? ¿Por qué estás tan emocionado por esto?” Esa fue una lección para mí—simplemente no puedo pasar por alto a las personas con las que trabajo. A partir de ese momento, decidí desarrollar mis piezas en el contexto de un espacio de escaparate y pedirle a la institución encargada de la obra que buscara un escaparate donde pudiera mostrarlo antes de trasladarlo al museo. Supe desde ese momento con quién estaba comprometido. Desde ese momento necesitaba hacer arte que cuente historias reales de personas reales en tiempos reales.

MN: Cuando hiciste *Badge of Honor*, ¿sabías que querías encontrar un padre y un hijo para colaborar?

PO: No. Empiezo conversando con la gente y una cosa lleva a la otra. Merián y yo íbamos a tener un hijo y yo sabía que quería tener una conversación sobre la paternidad. Fui a diferentes lugares, y en un grupo de niños pequeños, dije: "Háblame de tus padres". Nadie dijo una palabra. Así que dije: “¿Qué pasa? ¿No vamos a hablar de padres?” Alguien finalmente salió y dijo: “Bueno, mi padre y muchos otros padres están encarcelados. Así que no hablamos de eso”.

Luego le pregunté a la gente del barrio y del Museo de Newark, que encargó la pieza, si podían ponerme en contacto con centros correccionales. Así conocí a Nelson González, el padre en la obra. Me impresionó cuando dijo que quería trabajar conmigo, y desarrollamos esta conversación entre él y su hijo. El trabajo también se desarrolló a partir de mis experiencias cuando era niño. Nadie en mi familia fue encarcelado, pero muchos elementos eran similares a lo que me decía el padre.

MN: ¿Cambiaron sus métodos cuando trabajaba en proyectos más recientes con comunidades, como *reForm* (2014–17)?

PO: En *reForm*, me interesé en esta escuela que estaba cerrada pero ubicada en medio de la comunidad. Poco a poco, la gente del barrio se familiarizó con mi cara, así que cuando comencé a hacer

preguntas sobre el edificio, respondieron. Luego invité a la gente a cenar juntos—finalmente reunimos a unas doscientas personas. Todos nos sentamos sin una agenda establecida; No tenía idea de lo que quería hacer, solo quería reunir a todos. Después de un tiempo, un grupo de diez niños se acercó y dijo: “Queremos trabajar contigo”.

Nos reuníamos todos los sábados y desarrollamos un proceso en el que compartíamos información e ideas. En algún momento, después de muchas reuniones, dije: “Quiero recrear tu salón de clases. Tenemos que volver a la escuela, conseguir todos los muebles y traerlos aquí para hacer una instalación”. Me tomó una eternidad convencer a las autoridades del distrito escolar de Filadelfia para que nos permitieran entrar a la escuela cerrada. Recogimos el mobiliario escolar con los padres. La gente estaba realmente emocionada, curiosa y dispuesta a participar. Un día, cerramos la calle frente a la escuela e invitamos a la comunidad a unirse a nosotros. ¡Vinieron la exdirectora y muchos maestros, también gente que se graduó hace mucho tiempo y los niños! De repente, teníamos mil personas frente a la escuela. Con la ayuda de los estudiantes que dirigían todo este evento, hicimos una piñata con la forma del distrito escolar, lo golpearon y lo rompieron. Cuando todas estas personas estaban juntas, también abrimos el camión con las pertenencias de la escuela, todos los vieron. El director, los maestros y algunos de los niños dieron discursos. A partir de ahí, durante unos seis meses, trabajé con cada uno de ellos para desarrollar juntos la instalación.

Nosotros queríamos contar la historia. Cada uno de ellos escribió sentimientos en las paredes de la instalación sobre sus sentimientos de haber sido traicionados y como extrañaban su escuela. Fue hermoso. Luego tuvimos una inauguración y vino mucha gente de la comunidad y del mundo del arte. Después de eso, pude asegurar ingresos para que tres estudiantes trabajaran conmigo. Además, los estudiantes, por su cuenta, fueron a la audiencia pública del distrito escolar y compartieron sus experiencias y los invitaron a venir a ver la exposición—¡y asistieron! Se sentaron y conversaron con ellos en la instalación. Una de ellas, una joven brillante, empezó a llorar, y luego uno de los comisionados empezó a llorar. Los estudiantes habían desarrollado una forma de defenderse, que era lo que realmente queríamos hacer, y hemos estado en contacto desde entonces.

BM:

Es fantástico escuchar eso. Si consideramos la política como la negociación de lo común, *reForm* es tan hermosamente política.

Creaste una plataforma para que ejercieran la negociación de sus ideas, sus deseos, sus demandas. . .

- PO: Gracias. Luis Camnitzer enseñó en *reForm* un día, lo invité y se conmovió mucho. Tuvo una conversación con estudiantes de la Tyler School of Art and Architecture [en Filadelfia] sobre educación. Varios otros artistas vinieron y tuvieron conversaciones; fue muy hermoso. La intención estaba ahí, las mesas estaban ahí, lo único que quería era que la gente se sentara y conversara.
- BM: En *reForm* también hay un ejercicio de duelo, de dolor, en relación con la pérdida de la escuela. Es como un velorio para la escuela. Fue una oportunidad para que la gente lamentara colectivamente esta pérdida.
- PO: Me gusta lo que dijiste porque había una pregunta recurrente sobre si iba a devolverles la escuela y tenía que dejar en claro que no tenía el poder para hacerlo. Tuve que convencer a todos de mi papel como artista. Me alegra que veas esto como un luto porque eso es lo que sentí. Aprecio que veas esto como un duelo porque eso es lo que sentí. Aunque sabía que sería imposible reabrir la escuela, vi el poder en estos niños. Vi su transformación justo en frente de mí. Eso fue increíble.
- BM: Tus obras a menudo nos invitan a entrar en espacios de intimidad, como entre hombres en una barbería, entre padre e hijo, etc. Por *Mi corazón latiente* (2000), esto va a otro nivel, porque invita a los espectadores a acercarse a su propio corazón. La obra es una piñata gigante en forma de corazón, de la misma altura que tu cuerpo, compuesta por los colores de la bandera de Puerto Rico, que reproduce el sonido de los latidos de tu corazón. Cuando hablabas de *reForm*, dijiste que los niños “mataron” la piñata. Si las piñatas son para ser golpeadas y matadas, ¿qué es ofrecer tu propio “corazón latiendo” como algo para ser destruido?
- PO: Quiero que los espectadores de mi obra se olviden de que están en un museo. Es una invitación a ir a otro lugar. Mi esperanza es ofrecer una relación con el trabajo que vaya más allá de la práctica típica del museo. Esto surge de mis propias preocupaciones con la arquitectura de los museos—particularmente cómo se relaciona con las personas que no están acostumbradas a visitar museos.

Mi corazón latiente trata sobre cómo he continuado a pesar de que siento que tengo el corazón roto. Se trata de un corazón que ha sido "amenazado" pero lo he podido reconstruir como adulto, para que pueda seguir dañándose. Estoy hablando de los engaños de la vida. La risa y el humor también juegan un papel importante en la obra como forma de protección y alejamiento de ese dolor.

MN: Estábamos mirando tu nueva pieza, *Convalescence* (2023), juntos esta mañana, y estaba pensando en lo que llamaste una *veneer* en relación con el humor que describiste con *Mi corazón latiente*, como un sistema de protección o defensa. Siempre hay algo mucho más profundo de lo que trata el trabajo, pero la estética del mismo puede atraer a las personas o confundirlas, tal vez sin saber dónde ubicarse. Puede ser interesante hablar un poco sobre *Convalescence* en relación con eso y el viaje que has tenido hasta ahora con este nuevo proyecto.

PO: *Convalescence* es el cierre de mi viaje curativo. De alguna manera, cada trabajo me ha llevado a sanar, y de eso soy muy consciente ahora por las lamentables circunstancias de salud que comencé a vivir hace cuatro años y medio. Estoy creando esta pieza desde un lugar de curación después de un proceso en el que tuve la oportunidad de observar de cerca el sistema de salud. No es casualidad que esté desarrollando parte de este trabajo en Puerto Rico, donde el sistema de salud está colapsado. Este trabajo reflexiona sobre cómo se ha transformado el campo médico, cómo se han transformado las corporaciones sanitarias y hospitalarias, cómo nos afecta esto a todos y los tabúes en torno a nuestra propia salud. Se trata de las dificultades de curar dentro de un sistema que nos dice que olvidemos nuestras intuiciones sobre nuestro propio cuerpo e impone su propia forma de curar nuestras enfermedades.

Lo que estoy haciendo con este trabajo es crear un espacio para conversaciones sobre lo que significa comenzar a tratar de curarnos a nosotros mismos—si no físicamente, entonces emocional o espiritualmente—y empoderarnos para escuchar nuestros propios cuerpos, en lugar de entregarlos a un sistema médico que tiene control total sobre nosotros. La pieza finalmente se instalará en un hospital en Filadelfia porque, una vez más, quiero volver a la comunidad donde comenzó. Irá acompañado de una serie de conversaciones serias.

Esta es una de las piezas más complicadas que he creado y brinda una oportunidad para que múltiples comunidades sean parte de ella, no solo las comunidades puertorriqueñas o latinx, sino también todos los que han sido explotados por el sistema de salud de los EE. UU. La fe es también un componente clave en este trabajo. Si hay un denominador común en mi práctica, es esta noción de fe o la creencia de que tiene que haber una salida. Esa persistencia te hace creer que las cosas pueden ser diferentes o cambiar para mejor. Lo que aprendí del grupo con el que estoy trabajando para *Convalescence* es que la fe juega un papel importante, no solo en las decisiones que tomamos, sino también en cómo nos levantamos todos los días, avanzamos, negociamos y vivimos.

- MN: Es interesante que el título de esta exposición, “Mi corazón latiente,” que también es el título de su trabajo, se relacione tanto con el aspecto físico como con los deseos y propósitos que nos mantienen en marcha, física, ideológica y espiritualmente.
- PO: Se trata de la resistencia del corazón. Hay que hacerlo fuerte, para que resista todo lo que le pueda pasar. Pase lo que pase, “Mi corazón latiente” tiene que seguir latiendo en un nivel espiritual.
- BM: ¿Qué quieres decir con “un nivel espiritual?”
- PO: Estoy empezando a comprender que hay algo espiritual que influye en lo físico y de alguna manera puede mantenerlo vivo. Lo espiritual proporciona la fuerza para que lo físico siga adelante. Al comprender por qué y cómo funciona lo espiritual, podemos comprender por qué y cómo lo físico a veces puede rendirse. He visto que le pasa a mucha gente.
- BM: Hay algo interesante en cómo hablas de la espiritualidad. Si bien la fe y cierta idea de espiritualidad parecen ser centrales en su práctica hoy en día, también ha dicho algunas cosas directamente en contra de la religiosidad en el pasado. Me pregunto si tu visión de la espiritualidad ha cambiado con el tiempo. ¿Hay alguna diferencia entre cómo abor das la espiritualidad ahora en comparación con hace unos años?
- PO: Sabía que tenía cáncer mucho antes de que me diagnosticaran. No por una manifestación física sino por una manifestación psíquica. Regresaba caminando de la playa en Puerto Rico—estábamos arreglando la casa en ese momento—y cuando llegué a la puerta, me

dije: “Esta es la casa que les dejo a mis hijos.” Esa voz nunca me abandonó hasta el día que me diagnosticaron. Luego desapareció. Esa voz venía de un lugar del inconsciente. Empecé a escucharlo; No estaba preocupado por eso, aunque sabía que estaba lidiando con algunas cosas que me asustaban. Digo todo esto porque la forma en que me conecto con la espiritualidad ahora es muy diferente a la de antes. Pensé que, para ser espiritual, necesitabas tener una intervención con lo divino. Pero ahora sé que puedo simplemente conectarme. He tenido revelaciones similares a esta, diciendo que iba a sanar—¡no sé cómo! Estoy convencido de que me estoy conectando, que estoy superando el bloqueo que tenía en torno a la espiritualidad para llegar realmente a un espacio espiritual. Últimamente, estoy cada vez más seguro de que la espiritualidad es una forma de vida y una posibilidad. Supongo que vuelve al corazón roto del que estaba hablando antes—algo que se ha ensamblado, pero aún está roto.

- BM: Una de las definiciones de la palabra "fe" es "coraje para creer," algo que te da fuerza para creer, aunque no tengas razones verificables. A veces vivir también exige mucho coraje para creer. Veo una relación clara entre estas ideas de fe y espiritualidad y su descripción de “Mi corazón latiente.”
- PO: Mucha de la gente con la que me crucé durante el proceso de hacer *Convalescence* oran, pero todos saben que no es de ahí de lo que vengo. A veces me uno a ellos, pero la mayoría de las veces no lo haría porque estaba traumatizado por la Iglesia Católica—pero no me opongo a que la gente ore. Hay algo acerca de conectarse con la esperanza que tiene mucho sentido para mí.
- MN: Algo interesante que acabas de mencionar es este sentimiento simultáneo de que algo necesita ser preservado como parte de una cultura, pero también criticado. Siento que la reverencia y la crítica simultáneas están entrelazadas a través de todo tu trabajo.
- PO: ¡Y no tener miedo de hacer eso! En muchos sentidos, me relaciono con la mayor parte de mi trabajo como una pequeña llama frente a mí que continúa. Cuando los espectadores se paran frente a mis instalaciones, pueden crear paralelos y conectarse con aspectos de la pieza que también forman parte de ellos. Quiero creer que mi trabajo desarma al público. Cuando veo a la gente mirando el trabajo, siempre me sorprende cuando se conectan con él.

BM: Me encanta la idea de la llama. No solo es algo que está vivo y lucha por estar vivo porque necesita combustible para seguir adelante, sino que también ilumina cosas diferentes para cada persona. Hay algo en tu trabajo que es tan complejo y denso; tiene tantos detalles y capas, y es casi imposible comprenderlo por completo. Cada persona puede relacionarse con el trabajo de diferentes maneras, y poder inspirar tantas perspectivas diferentes es poderoso. Esto es especialmente cierto para un trabajo que siempre presenta y juega con contradicciones relacionadas con diferentes categorías: género, raza, edad, origen geográfico, etc. ¿Qué opinas sobre las contradicciones en tu obra?

PO: Percibo el mundo como una contradicción. Desde niño siempre me he cuestionado las cosas porque nada tiene sentido. Cuando era niño, pasé mucho tiempo mirando a las personas cuando lloraban y preguntándoles por qué lloraban. Más tarde descubrí que mi madre les dijo a todos sus amigos que no lloraran frente a mí porque me asustaría si alguien lloraba.

Vivimos en un mundo de contradicciones, un mundo en el que siempre he querido que sea justo más que cualquier otra cosa. Entonces, cuando no veo que eso suceda, rompe esta noción de justicia y se vuelve contradictorio. Desafortunadamente, no vivo en un mundo que piense como yo, por lo que es necesario negociar mucho. Y, de esa negociación, salen contradicciones.

Teatros de la intimidad: sobre la arquitectura social de Pepón Osorio

Ramón H. Rivera-Servera

Camino hacia el estudio de Pepón Osorio en una visita reciente a su residencia en el Balneario Cerro Gordo en Vega Alta, Puerto Rico. La puerta de un garaje se abre para revelar un carretón de comida hecho de madera recientemente adquirido que ya está en proceso de transformación como componente de su última instalación. La pieza *Convalescence* (2023; incluida en esta exposición), convierte la plataforma de economía informal del kiosko portátil en un altar al cuerpo herido o doliente. La escala íntima de la estructura abre la puerta a una exploración encarnada de la sociología del cuidado de la salud—desde sus registros emocionales hasta los materiales—anclada en una iconografía de sanación puertorriqueña y latinx.

El trabajo de Osorio es conocido por su inversión característica en la acumulación y el embellecimiento ornamental como procedimiento. Al acercarse al kiosko/objeto, la proximidad transforma el carretón desde su origen utilitario en un escenario ritual performativo. La casita de madera roja y azul está cubierta con paneles y techo de plexiglás transparente. Una caja de exhibición—construida con el mismo material y que normalmente se usa para exhibir productos comestibles a la venta bajo una lámpara de calor—se ha convertido en un terrario que contiene botellas de pastillas de plástico parcialmente enterradas, con sus tubos naranjas y tapas blancas. Bolsas rojas llenas de agua cuelgan sobre la lámpara de calor con tubos de plástico que las conectan a la tierra vegetal comprada en la tienda que ocupa aproximadamente un tercio del recinto. El efecto es el de un sistema cerrado de alimentación médica construido sobre la plataforma minorista. Para aquellos familiarizados con el trabajo de Osorio, esta descarada alusión a un circuito social cerrado es una provocación: atrae a los espectadores que, simultáneamente, son atraídos por el ámbito social más amplio activado por sus piezas—incluso cuando la obra de arte representa el más íntimo de los intercambios.

La arquitectura discreta del kiosko lleva a los espectadores por múltiples caminos asociativos con mayores referentes y consecuencias sociales. Apliques de helechos relucientes y bulbos de ajo sintético cubren parcialmente los letreros pintados, que anuncian en letra cursiva: "hamburguesas grandes," "perros calientes" y "pinchos." Centrado en la pared trasera dentro de la estructura hay un modelo médico de un torso humano que parece un santo con órganos de plástico

removibles. Un torso escaneado por PET es visible desde el techo de arriba. Esta selección de objetos comienza a abrir un conjunto más amplio de imágenes y prácticas relacionadas con la salud.

Una colección de figuras de médicos y enfermeras de cerámica y recipientes de laboratorio (frascos, vasos de precipitados y un mortero) se sientan encima de un estante, anclando este tema. La mayoría de las estatuillas representan a profesionales de la salud afrodescendientes, incluida una talla de madera de San Martín de Porres—el fraile, farmacéutico y herbolario activo en Perú a principios del siglo XVII. Los artículos familiares se amplifican por la acumulación y se transforman a través de su posicionamiento en relación con los demás: los múltiples objetos de vidrio y cerámica dan una sensación de volumen, mientras que su fragilidad señala una historia de desigualdad racial tanto para el paciente como para el profesional de la salud. Aquí, el artista indica que el cuerpo frágil es ayudado y apoyado por sistemas de salud que parecen igual de precarios, a pesar de su número.

La estructura utilitaria del kiosko se transforma en un objeto de arte enmarcado para ser visto, y cualquier interacción comercial se desvía hacia una exploración sobria (aunque nunca depresiva) de la fragilidad del cuerpo humano y las tecnologías y agentes que lo sostienen en crisis. La pieza mantiene en tensión conceptos como los remedios naturales versus los remedios médicos, las economías de atención médica basadas en la espiritualidad o impulsadas por el comercio minorista y la sociología racializada de la atención médica. La imagen ensamblada invoca el juego, mientras que la experiencia que presenta, tan palpablemente real a través de un artificio estratégicamente indulgente, provoca a los espectadores. Es a la vez visceralmente corpóreo y analíticamente complejo, con cuerpos y sistemas de salud que cohabitan y chocan en el entorno de la pieza.

La escena también ilustra dos conceptos que funcionan como claves interpretativas de su práctica: la intimidad y el teatro. Es en la interanimación de estos dos elementos, su unión dinámica y friccional a través de la interacción social extendida y acumulada y la colección y el embellecimiento de objetos, donde su inversión en la transformación—tanto social como estética—parece más fecunda. *Convalescence* es la iteración más reciente de un viaje sostenido de casi cuarenta años del artista para albergar un archivo de imaginarios puertorriqueños y latinx como prácticas de supervivencia, rescate, e intervención para la viabilidad de la vida latinx. Esta noción de “vivienda,” como contenedor para albergar materiales y personas, se extiende a una geografía ampliada por costumbres íntimas que posiciona la socialidad latinx hasta incluso en los entornos más hostiles.

El tradicional kiosko de madera—un ícono reconocible de la economía informal, tanto social como comercial—se basa en el ambiente hogareño de las casitas rústicas comunes en las comunidades puertorriqueñas y sus prácticas creativas como símbolos del legado arquitectónico de la clase trabajadora.¹ Son a la vez representaciones nostálgicas de una historia idealizada de inventiva y supervivencia y plataformas animadas para nuevas transacciones sociales y económicas. A menudo disponibles como coloridas pinturas artesanales, cerámicas y placas de madera coleccionables, las casitas también se implementan como estructuras habitables, especialmente en los vecindarios de la diáspora, para albergar intercambios sociales, culturales y económicos informales—como el juego de dominó o empresas minoristas independientes. Como retablos de un imaginario puertorriqueño presentado como archivos arquitectónicos, los kioskos y las casitas, así como la colección ampliada de espacios interiores que caracterizan la obra de Osorio—son contenedores de historias y catalizadores de una socialidad emergente.

Si las geografías íntimas de la socialidad puertorriqueña y latinx son fundamentales para las lógicas espaciales del trabajo de Osorio, su tema y sus implicaciones sistémicas son expansivamente a gran escala. Osorio persigue y construye sitios de intercambio—ya sean domésticos o públicos—donde toman forma las fricciones íntimas de la experiencia colectiva. En obras como *Scene of the Crime (Whose Crime?)* (1993), *El Velorio, AIDS in the Latino Community* (1992), y *En la barbería no se llora* (1994), Osorio mina espacios que anclan la vida latinx. Al hacerlo, explora los puntos de presión o los dramas domésticos que el mantra de la coherencia como comunidad podría borrar en un intento de brindar una latinidad unificada y celebratoria. Ya sea atendiendo a la violencia doméstica (*Scene*), los efectos desproporcionados de la pandemia del SIDA en la comunidad latinx (*El Velorio*), o las masculinidades tóxicas que cohesionan y corren el riesgo de romper una comunidad (*En la barbería*), Osorio confía en el peso de las fricciones latinx y los sitios donde avanzan (el domicilio, la funeraria o la barbería) para escenificar sus averiguaciones.

En su análisis del concepto de “arquitectura social” de Osorio, la historiadora del arte Jennifer A. González señala la trayectoria del arte socialmente crítico “atento a la creación de lugares” pero también imbuyendo “lugares con un sentido de movilidad e intercambio.”² El hecho de que Osorio habite y represente el espacio

¹ Sobre las lógicas espaciales de la casita como agencia diaspórica, ver Juan Flores, *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (New York: Columbia University Press, 2000), 63–78; y Luis Aponte-Pares, “Casitas Place and Culture: Appropriating Place in Puerto Rican Barrios,” *Places Journal* 11, no. 1 (January 1997): 52–61.

² Jennifer A. González, “Foreword,” en *Pepón Osorio* (Los Angeles: University of California Los Angeles Chicano Studies Research Press, 2013), xi.

íntimo en la forma más pública—la exhibición—lo ubica en el ámbito de lo teatral. Las casitas, el kiosko portátil, la celda de la prisión, la sala de estar, la barbería, el dormitorio y la sala del tribunal figuran como escenarios para la imaginación de Osorio. Su trabajo se aloja en la arquitectura de la memoria, que desarrolla literalmente a medida que construye instalaciones con cantidades sustanciales, quizás incluso dramáticamente grandes, de objetos acumulados e intervenidos. Al igual que el salto metonímico en escala del cuerpo singular a un colectivo social ilustrado en *Convalecencia*, su trabajo de instalación, en general, podría entenderse como basado en la puesta en escena de relaciones íntimas para una mayor activación social. Esta interpretación de lo personal posiciona la obra de Osorio como un tipo particular de teatro. Integrado intrincadamente en procesos de colaboración con y en las comunidades—que a menudo constituyen el contenido central del trabajo e incluyen sus propias experiencias autobiográficas—Osorio persigue las particularidades de una historia mientras acumula, amplifica y activa la presentación a través de una estética de maximalismo.

En el espacio de una exposición, una obra de arte se pone en escena para los espectadores previstos y es activada por su audiencia.³ Y ahora es una perogrullada asumida que la relación entre un objeto de arte y su audiencia es teatral. El propio compromiso de Osorio con lo teatral impulsa esta relación básica aún más, ya que sus investigaciones basadas en procesos—que dependen de la participación de la comunidad—se conciben, en gran parte, como formalmente performativas. Es decir, su trabajo a menudo provoca a los espectadores y activa la participación colaborativa a medida que se desarrolla. Al igual que las asociaciones que se volvieron íntimamente disponibles para mí como espectador de *Convalescence* (una pieza aún en proceso en el momento de mi encuentro), Osorio tiende a exponer o escenificar los procesos de creación de su arte deliberadamente ante sus audiencias específicas. Los escaparates comunitarios, o espacios públicos similares, son ubicaciones iniciales comunes para sus instalaciones antes de que sean accedidas y exhibidas en museos o galerías formales. Su exposición temprana a una comunidad de espectadores y colaboradores ejemplifica el teatro de la intimidad.

Las relaciones personales que persigue Osorio producen tanto contenido como su práctica artística. Los visitantes ocasionales y los compromisos más formales con los colaboradores de la comunidad construyen los inventarios de objetos y materiales que se acumulan en las instalaciones a gran escala de Osorio. En este

³ En el caso de Osorio, el teatro y el *performance* siempre han sido centrales en su práctica. Desde las primeras colaboraciones con su compañero artístico y de vida, el bailarín Merián Soto, en la década de 1980 hasta su trabajo de diseño en apoyo de otros artistas en el Colectivo Pepatián, los objetos y entornos de Osorio siempre han oscilado entre la exhibición estática y las activaciones de actuación dentro y fuera del escenario.

sentido, pequeños elementos familiares, intercambios íntimos sobre ellos y sus historias con el artista animan, a través de la acumulación colaborativa, exploraciones temáticas a gran escala. En una obra como *Badge of Honor* (1995), esto supuso funcionar como conducto de comunicación íntima entre un padre y un hijo separados por la cárcel. También estableció su propia relación con ellos y sus familias a medida que profundizaba su comprensión de las circunstancias en las que se desarrolló su historia. Este entretrejo de intimidades se acumula en un escenario de dos piezas: una muestra la celda de la prisión y la otra un dormitorio. Las proyecciones de video a gran escala a ambos lados de la instalación representan las conversaciones más íntimas sobre representaciones de los espacios que cada uno de los protagonistas, padre e hijo, habitan en la vida real.

La estética maximalista del trabajo de Osorio es una indicación importante de su inversión en divorciar elementos familiares de su supuesta exactitud sociológica. A pesar del énfasis en sus intervenciones artísticas culturalmente específicas, Osorio rechaza una interpretación simplista de su obra. En una entrevista de 1999 con Marvette Pérez, la difunta curadora del Smithsonian, y la antropóloga Yvonne Lassalle, Osorio presionó esta relación, describiendo una tendencia a abordar su trabajo como “sociología” en detrimento de un compromiso riguroso con sus procedimientos estéticos. El artista explicó: “Aunque mucha gente piensa en mi trabajo como sociología, y está bien que yo lo mire también desde esa perspectiva, lo veo primero como una obra de arte. Y lo que tiene de diferente es que, como obra de arte, trae un discurso. Me veo más bien cambiando el concepto de arte, llevándolo a un espacio diferente al que la gente está acostumbrada a encontrarlo.”

⁴ Esta tensión productiva, o intimidad friccional, entre la estética de la exhibición teatral y la sociología de su trabajo ha sido fundamental para interpretar su trayectoria artística desde la década de 1980.⁵

La afirmación de Osorio de que su proyecto “no se trata tanto de etnografía como de trasladar la discusión a otros lugares y espacios” valida los espacios especulativos e imaginativos de la arquitectura social que cita y recrea.⁶ Logra una amplia libertad de pensamiento al mismo tiempo que marca el legado histórico de estas representaciones arquitectónicas del espacio y el lugar—que resultan de un arsenal de prácticas culturales destinadas a asegurar la supervivencia de las comunidades puertorriqueñas y latinx en contextos de precariedad u hostilidad.

⁴ Pepón Osorio, en Marvette Pérez and Yvonne Lassalle, “Interview with Pepón Osorio,” *Radical History Review* 73 (1999): 4–5.

⁵ Para una discusión sobre la fricción como componente central de los públicos íntimos de la latinidad, ver Ramón H. Rivera-Servera, *Performing Queer Latinidad: Dance, Sexuality, Politics* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012). Una teorización más reciente de la fricción ancla los argumentos de Keguro Macharia en *Frottage: Frictions of Intimacy Across the Black Atlantic* (New York: New York University Press, 2019).

⁶ Osorio, en Pérez y Lassalle, “Interview with Pepón Osorio,” 5.

Esta tensión entre la búsqueda y puesta en escena de lo íntimo y su rechazo como sociología es esclarecedora. Osorio inició su carrera profesional como ayudante social de servicios para niños y fue testigo de situaciones difíciles de despojo y lucha en las comunidades a las que servía. Al identificar las deficiencias de las respuestas institucionalizadas y las soluciones burocráticas, Osorio migró hacia las artes como un lugar y un conjunto de procedimientos que permitían aproximaciones más abiertas y colaborativas.

“Mi corazón latiente/ *My Beating Heart*” y las obras de arte que presenta pueden verse como un compromiso con la dinámica central en el trabajo de Osorio: su proximidad íntima a la comunidad y la licencia artística que toma al representarlo teatralmente. También puede verse como un riff en la frase común “mi corazón sangrante.” A menudo adelantado con recelo o burla al expresar preocupación por la desgracia de los demás, “mi corazón sangrante” abre la herida entre las condiciones que estresan a los demás y las posturas teatrales de quienes se benefician de exhibir tales desgracias. Los de la clase política o los capitalistas del desastre tienden a realizar tales gestos para su propio beneficio. Si la proximidad oportunista estructura el ánimo actitudinal hacia “mi corazón sangrante,” “Mi corazón latiente/ *My Beating Heart*” introduce una sinceridad procesal basada en la intimidad del intercambio. Para aquellos más familiarizados con la literatura latinx, “Mi corazón latiente/ *My Beating Heart*” también puede llamar a *The Wounded Heart*, el título del libro histórico de Yvonne Yarbro-Bejarano sobre el trabajo de la dramaturga lesbiana chicana y autora de múltiples géneros Cherríe Moraga.

“Mi corazón latiente/ *My Beating Heart*” presenta al artista como una presencia, encarnada y sensible. También anuncia la dinámica operativa central de la práctica de Osorio: la búsqueda de la comunidad. El trabajo de Osorio se encuentra en el nexo de una publicidad provocativa, con la ayuda de su despliegue de una estética maximalista de acumulación y una intimidad cultivada con su tema—ya sea a través de un compromiso comunitario extendido en la investigación o construido a partir del trabajo.

Piezas como *Convalescence* aclaran aún más otro elemento clave de la obra de Osorio: la introspección profunda y la autoexposición autobiográfica. “Mi corazón latiente” es, así, una articulación de esa presencia del yo en relación con las realidades sociológicas de los mundos que explora y critica. El teatro y lo social a lo que se aproxima y en lo que busca intervenir constituyen la tensión crucial que anima tanto sus monumentales instalaciones multimedia como sus singulares representaciones escultóricas de objetos embellecidos. Gran parte de esto se demuestra en *Convalescence*, una pieza que ha evolucionado desde mi encuentro

inicial con el carretón de comida y ahora incluye un mapa del archipiélago puertorriqueño hecho con botellas recolectadas, que se conectan a un maniquí abrumado por gestos de cuidado—desde acupuntura, suplementos intravenosos y representaciones amplificadas de sus partes constituyentes en formas analógicas y digitales hasta la elevación emocional de un globo de "recupérate pronto" y conchas marinas de las prácticas de curación rituales afrocaribeñas.

Convalescence también nos devuelve a metodologías utilizadas en trabajos anteriores. Por ejemplo, en *Badge of Honor*, Osorio inserta testimonios filmados de participantes en la escena social que explora. Incrustadas y enmarcadas por la instalación maximalista, estas experiencias proyectadas no se presentan como simples verdades fácticas, sino como gestos contextuales en un mundo—o “arquitectura social,” para analizar el propio concepto de Osorio—de vida comunitaria latinx. Y en *En la barbería no se llora*, el exceso de objetos construye un crescendo emocional en torno a su eje temático. A través de estas estrategias estéticas, comenzamos a armar una historia mucho más grande que un agente singular. Del testimonio en la pantalla de video, aprendemos que el carretón de comida que ancla esta pieza fue adquirido por el deterioro de la salud de su dueño anterior y su incapacidad para continuar con su práctica. La comunicación subsiguiente entre Osorio y el último propietario también apunta a las propias luchas del artista con la enfermedad crónica y su viaje de curación y apoyo comunitario. Además, es un acto performativo de estar presente—con el corazón latiendo y todo—en un momento de inmensa adversidad y utilizando procedimientos de arte que nos elevan a todos a una relación que está tan íntimamente encarnada como sociológicamente inmensa. Cada pieza de “Mi corazón latiente” nos pone en relación, como espectadores, con algunas de las vulnerabilidades y puntos más íntimos a través de los procesos teatrales del arte. Nos lleva hacia un lugar de posibilidad colectiva, incluso de curación, posible gracias a la obra de arte. Los teatros de intimidad de Pepón Osorio avanzan arquitecturas sociales, vitales y participativas, conectando los mundos a través de los recursos y prácticas del arte.

De la observación a la conversación a la instalación

Robert Blackson

La Administración de Servicios para Niños (ACS, por sus siglas en inglés) de la ciudad de Nueva York es una de las agencias locales de servicios sociales más grandes de los Estados Unidos. Con un presupuesto de \$2.6 mil millones y siete mil empleados, ACS investiga más de 55,000 casos de abuso y negligencia infantil cada año.⁷ Esta agencia gubernamental ofrece una variedad de apoyos para las familias que lo necesitan, desde servicios de consejería hasta colocación de niños. Con oficinas en los cinco condados, ACS se ubica estratégicamente dentro de vecindarios densos, de la misma manera que las escuelas públicas y los hospitales se construyen para servir en el centro de las comunidades. En la primera línea del trabajo de ACS hay 1,300 ayudantes sociales de servicios para niños: hombres y mujeres que se presentan en las puertas de entrada con un oficial de policía que los acompaña en busca de evidencia de abuso y negligencia infantil. Es una profesión emocionalmente agotadora que exige muchas horas investigando hasta diez o más familias a la vez. En promedio, el ayudante social de servicios para niños típico dura menos de tres años en el puesto.⁸

Pepón Osorio fue uno de estos ayudantes sociales de servicios para niños. Durante sus nueve años con ACS durante la década de 1980, calcula que visitó a 1,200 familias. Con cada visita, Osorio entraba a la casa, se sentaba con la familia e intentaba ofrecer con empatía los servicios de la agencia. Hizo esto con la esperanza de que algo pudiera ayudar a las familias a sobrellevar sus vidas difíciles y el sistema burocrático que representaba Osorio—y cuyo negocio era administrarlos. El territorio de Osorio abarcaba todo Manhattan, desde el empobrecido Bowery, donde ahora se encuentra el New Museum, hasta las secciones prósperas de Inwood. Sin embargo, principalmente se le asignó una gran cantidad de casos de familias latinx pobres. Después de casi una década en el trabajo, supo casi instantáneamente qué iba a encontrar cuando una familia abrió

⁷ Wikipedia, s.v. “New York City Administration for Children’s Services,” last modified February 14, 2023, 02:18, https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_City_Administration_for_Children%27s_Services.

⁸ Abigail Kramer, “Long Hours, High Caseloads: An Ongoing Surge of Cases Weighs on Child Welfare Workers,” New School Center for New York City Affairs, accessed February 27, 2023, <http://www.centernyc.org/long-hours-high-caseloads>.

la puerta principal. Si veía fotografías a la vista, sabía que iba a ser una familia relativamente estable. Si el comedor parecía sin uso, sospechaba inestabilidad. Las fundas sobre los muebles significaban una fuerte presencia femenina en el hogar. Con cada visita, el ojo de Osorio se agudizaba. Cuando dejó ACS, lo hizo con un conocimiento forense de cómo se veían exactamente los espacios domésticos cuando estaban informados por trauma. Usaría este conocimiento una y otra vez para construir meticulosamente un peso emocional dentro de los interiores domésticos de sus instalaciones. Esto incluye obras como *Scene of the Crime (Whose Crime?)* (1993), en la que señala un interior femenino a través de la cuidadosa disposición de innumerables fotografías familiares. También goteó colonia en la entrada de *En la Barbería No Se Lloro* (1994), por lo que el inconfundible almizcle del machismo saturó las primeras impresiones de los visitantes sobre la instalación. Osorio también pasó semanas con dos familias en dos pueblos vecinos del oeste de Massachusetts, por lo que las domesticidades contrastantes de *Drowned in a Glass of Water* (2010) transmitirían emocionalmente sus disparidades.

El ojo entrenado y sensible que Osorio desarrolló durante los cientos de visitas a familias en Nueva York se centró nuevamente, años después, en Fairhill—un barrio pobre latinx en la sección noreste de Filadelfia. Viajaba regularmente por esta parte de la ciudad cuando iba a enseñar en la Escuela de Arte y Arquitectura Tyler de la Universidad de Temple, ubicada aproximadamente a media milla al sur de Fairhill. Al pasar por la Escuela Primaria Fairhill, un gran letrero azul y blanco que decía “SE VENDE” pegado a un costado del edificio le llamó la atención. Desde sus días con ACS, Osorio sabía cómo se distribuían los servicios gubernamentales en las áreas metropolitanas, predominantemente en las áreas más pobres donde más se necesitaban. Las escuelas públicas están ubicadas de la misma manera. Al retirar estos servicios envió un fuerte mensaje a la comunidad: el sistema los estaba abandonando.

La Escuela Primaria Fairhill no era la única. En 2013, el Distrito Escolar de Filadelfia, bajo el liderazgo de una Comisión de Reforma Escolar designada por el estado, cerró veintitrés escuelas “deficientes”, predominantemente en vecindarios pobres y diversos.⁹ De hecho, de los miles de niños directamente afectados por estos cierres, solo el 4 por ciento eran blancos.¹⁰ Por sus años trabajando con niños forzados, sin culpa propia, a situaciones traumáticas, Osorio sabía que el cierre de

⁹ “School Reform Commission Votes to Close 23 Philadelphia Schools, Sparking Anger and Despair for Students, Parents, Teacher,” WHYY PBS, last modified March 8, 2013, <https://whyy.org/articles/school-reform-commission-votes-to-close-23-philadelphia-schools/>.

¹⁰ Este porcentaje es del Centro Nacional de Estadísticas de Educación del Departamento de Educación de EE. UU., 2010–11, mencionado en Mark R. Warren, “School Closing and Community Openings,” en *Pepón Osorio, reForm* (Philadelphia: Temple University, 2016), 56.

la escuela sería devastador para los niños de Fairhill. Para empezar, la estrategia miope del distrito escolar para continuar educando a los niños fue transportar a la mayoría de ellos en autobús a la escuela más cercana que todavía estaba abierta. Esto no tuvo en cuenta la feroz rivalidad entre las escuelas vecinas y efectivamente obligó a los niños a situaciones potencialmente violentas. Además de esto, está el estigma injustificado del fracaso que pesa sobre estos niños. Fairhill es una orgullosa comunidad latinx, y su escuela había servido al vecindario durante generaciones—los padres y abuelos de los niños que asistían a Fairhill cuando cerró habían ido todos allí. Marcar a toda una generación de niños como aquellos que habían “fracasado” en la escuela era un peso profundamente injusto y vergonzoso para cargar sobre ellos. Sorprendentemente, el distrito no ofreció servicios de consejería adicionales a los niños afectados por los cierres.

Cuando esta terrible situación comenzó a revelarse a Osorio, Tim Gibbon, uno de sus estudiantes en Tyler, compartió que había enseñado programas de arte extraescolar en la Escuela Fairhill, y que estaba dispuesto a presentarle a algunos de los niños que habían sido afectados por el cierre. Con esa invitación, Osorio inició su proceso artístico que luego se convertiría en *reForm* (2014–17). Comenzó reuniéndose con algunos exalumnos de Fairhill que Gibbon recomendó inicialmente. Esto finalmente lo llevó a las familias, los maestros y el director. Al principio, no fue fácil; con el cierre vino la fragmentación. Como escribiría más tarde la exalumna de Fairhill Chelsey Vélez: “Ahora somos una familia rota.”¹¹ Algunos estudiantes fueron trasladados en autobús a la escuela primaria Julia de Burgos (la siguiente escuela más cercana), muchos fueron a la Academia Militar de Filadelfia, otros eligieron escuelas autónomas. Muchos maestros, derrotados por el cierre, buscaron nuevas carreras fuera del distrito. La comunidad de la Escuela Fairhill se había dispersado. Pero gradualmente, en lo que se sintió como un desafío contra las fuerzas sistemáticas que los habían separado, las conversaciones comenzaron a expandirse, como las capas concéntricas de una cebolla: estaba el núcleo, que eran los estudiantes, pero creciendo hacia afuera, incluía relaciones y conexiones cada vez más amplias.

Una de las cosas que Osorio escuchaba una y otra vez cuando se reunía con personas de esta comunidad dispersa, ya sea en sus hogares o por teléfono, era cuánto se extrañaban. Entonces, antes de que esta red de desplazados se volviera demasiado grande o inmanejable, Osorio decidió invitarlos a todos a una cena sencilla: nada lujoso, sin una agenda preestablecida. Fue solo un momento para volver a estar juntos y estar conectados. Esta alegre y emotiva reunión se organizó en un salón de clases en el sótano de Tyler. Osorio se movió de mesa en mesa,

¹¹ Chelsey Velez, “When We Speak You Listen,” en *Pepón Osorio, reForm*, 1.

sentándose entre los aproximadamente setenta y cinco estudiantes, padres, abuelos, maestros y secretarías, escuchando mientras cenaban juntos e intercambiaban historias de su tiempo compartido en la escuela. Para Osorio, estas conversaciones fueron una extensión del trabajo e informarían la instalación que muchos de los que asistieron a esta cena crearían con él en esa misma sala solo seis meses después.¹² Antes de irse, Osorio preparó una hoja de registro: cualquier persona que quisiera seguir involucrada y ser invitada a más reuniones era bienvenida.

Hay numerosos precedentes artísticos y curatoriales para movilizar a la comunidad en nombre del arte. En la década de 1970, la búsqueda idealista de Joseph Beuys de una “escultura social,” inspirada en las enseñanzas de Rudolf Steiner, fusionó la reforma educativa con la planificación urbana. Además, la interpretación de Osorio de cada conversación con los participantes y su participación como extensiones del proyecto se asemejan al enfoque curatorial de Nicolas Bourriaud para su exposición “Traffic” de 1996 en el CAPC Musée d’Art Contemporain en Burdeos, Francia. Bourriaud inició y operó conexiones que alentaron la incorporación de experiencias interpersonales al arte mismo.¹³ Sin embargo, a diferencia de estos ejemplos teóricos o directamente políticos, el proceso de Osorio está motivado por un profundo cuidado empático por las personas con las que crea la obra, que solo puede avanzar a la velocidad de esta creciente confianza interpersonal.¹⁴

Volviendo a la hoja de registro de Osorio: al final de la noche, estaba llena. Lo que quedó claro para el artista fue que un grupo de unos diez jóvenes, separados por el cierre de la escuela, estaba comenzando a reconectarse. A medida que Osorio comenzó a enfocarse en una instalación informada por las historias de la escuela, también apoyó su reconexión. Los sábados por la tarde, comenzó a invitarlos a reunirse en el salón de clases del sótano, restaurantes o cafés. A medida que las conversaciones entre los adolescentes se profundizaron y su misión compartida se solidificó, decidieron identificarse a sí mismos como *The Bobcats* (los Gatos Móntes), en honor a la mascota de la escuela primaria Fairhill. El objetivo inmediato de los Gatos Móntes era continuar reuniendo a la comunidad destrozada de la escuela. Pero eventualmente organizarían un ataque público poético y multifacético contra el insensible abandono del distrito. Esta campaña utilizó los medios de comunicación, las protestas en la oficina central del Distrito Escolar de Filadelfia y las audiencias públicas de la Comisión de Reforma Escolar como catalizadores para definir cómo debería ser la educación en los propios términos de

¹² Osorio, conversation, February 23, 2023.

¹³ Ver “Traffic, Bordeaux, 1996,” in *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962–2002*, ed. Bruce Altshuler (New York: Phaidon, 2013), 327.

¹⁴ Debo mi comprensión de este concepto a adrienne maree brown’s *Emergent Strategy: Shaping Change, Changing Worlds* (Chico, CA: AK Press, 2017).

los Gatos M6ntes. Fue una campa1a audaz e inspirada—rechazaron el sistema educativo del estado para crear el suyo propio.

Una de las primeras acciones de los Gatos M6ntes fue reinventar una de las tradiciones de la Escuela Primaria Fairhill. Durante a1os, el D1a de la Diversi3n hab1a sido una celebraci3n organizada colectivamente por la facultad y la administraci3n de Fairhill para los estudiantes y sus familias. La m1sica en vivo, la comida, los concursos y las actividades se derramaron desde los terrenos de la escuela hacia la calle y se1alaron alegremente el final del a1o escolar y dieron la bienvenida a las vacaciones de verano. Desde el cierre de Fairhill en 2013, el D1a de la Diversi3n hab1a sido cancelado. Pero en la primavera de 2015, los Gatos M6ntes comenzaron a organizar estrat3gicamente una nueva versi3n que celebrar1a, honrar1a y transformar1a la tradici3n. Para llamar la atenci3n sobre lo absurdo de celebrar a la comunidad de la Escuela Primaria Fairhill directamente frente a las puertas cerradas, aseguraron la atenci3n de los medios de los canales de noticias locales de Filadelfia—enfaticando su desaf1o al cierre—obtuvieron permisos de la ciudad, y lanzaron una campa1a publicitaria que atrajo a m1s de ocho cien residentes de la comunidad (la mayor1a de los cuales hab1a asistido a Fairhill).¹⁵ Los Gatos M6ntes organizaron para el d1a camisetas gratis, comida saludable, un muro para escribir mensajes conmemorativos y un historiador social que grab3 las historias orales de Fairhill.

La celebraci3n del D1a de la Diversi3n tambi3n se duplic3 como un momento oportuno para que Osorio y algunos de los Gatos M6ntes volvieran a entrar a la escuela cerrada y retiraran elementos selectos con los que Osorio planeaba construir la instalaci3n. Esta acci3n sancionada por el distrito escolar produjo un archivo ecl3ctico de los muebles y recuerdos de Fairhill. Las fuentes de agua, las baldosas del piso y del techo, los trofeos, los carteles, los relojes, el equipo cient1fico y los muebles fueron retirados solemnemente y llevados al s3tano de Tyler.

Cuando los Gatos M6ntes comenzaron a llenar el aula vac1a con reliquias de su escuela, el significado de esta experiencia dej3 una impresi3n duradera en Osorio, lo que ha cambiado su proceso art1stico desde entonces. Como relatar1a m1s tarde el artista, “El cambio ocurri3 cuando los objetos de la escuela comenzaron a aparecer en Tyler. Vi que estaba trabajando con objetos que ten1an una historia, y era la historia [de los Gatos M6ntes]. Entonces, trabajar con las personas que formaron parte de esa historia cambi3 mi sentido de responsabilidad”.¹⁶ Antes de

¹⁵ Ver Elizabeth M. Grady, “Pep3n Osorio: The Impact of *reForm*,” *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, no. 9 (Winter 2018), <http://field-journal.com/issue-9/pepon-osorio-the-impact-of-reform>.

¹⁶ Pep3n Osorio, conversaci3n con el autor, March 4, 2023.

reForm, Osorio llenó sus rebosantes instalaciones con artículos que él mismo había encontrado. Aparte de los videos testimoniales que iluminan las instalaciones de Osorio, las obras fueron superpuestas y apiladas con nuevos materiales organizados para retratar meticulosamente una situación. Pero al igual que los museos en los que a menudo se instalaban sus piezas, estaban alejadas de las situaciones traumáticas que representaban.

Con este cambio, Osorio se dio cuenta de que no estaba haciendo *reForm* para un museo de arte o sus audiencias típicas; necesitaba construirse con los Gatos Móntes para Fairhill. El nuevo enfoque de Osorio se convirtió en una invitación para que los Gatos Móntes y la comunidad de Fairhill en general procesaran el cierre. La eventual instalación fue un subproducto de esta comunidad fracturada que se reensambló. Por ejemplo, Osorio cubrió las paredes del salón en Tyler con papel de cuaderno rayado agrandado. Se invitó a los Gatos Móntes a escribir directamente en él, con una letra enorme, lo que significaba para ellos el cierre de Fairhill. Poco después, Osorio invitó al exprofesor de inglés de los Gatos Móntes, Robert Harris, a leer sus historias. Esta faceta sutil del proceso artístico de Osorio trascendió la dinámica entre maestro-alumno por la que Harris y los Gatos Móntes habían estado previamente atados y los conectó a través de la instalación con su historia compartida de pérdida.

A medida que los Gatos Móntes, los exmaestros y los padres se acercaron más a través del proceso de Osorio, su examen crítico colectivo del distrito y las malas decisiones que llevaron al deterioro de Fairhill y su cierre se volvieron más informados.

Estas conclusiones aparecen en la instalación. Durante mucho tiempo se sospechaba que una de las razones por las que se había cerrado Fairhill era porque el edificio en sí era peligrosamente tóxico. Los letreros sobre las fuentes de agua advertían a los estudiantes (muchos de los cuales eran demasiado pequeños para leer) que no bebieran el agua porque estaba contaminada con plomo. Las baldosas del piso que se quitaron de la escuela y se sometieron a pruebas químicas contenían asbesto. El propio informe del distrito escolar de 2015 estimó una acumulación de gastos necesarios por un total de \$4.5 mil millones para remediar y mejorar las condiciones tóxicas en los edificios y propiedades del distrito.¹⁷ La evidencia de este descuido de la salud de los niños, como la fuente de agua y las baldosas del piso, se exhibirían más tarde como parte de *reForm*.

¹⁷ Ver Bill Hangle, Jr., "District's Comprehensive School Planning Process Is Just Getting off the Ground," Chalkbeat Philadelphia, September 18, 2019, <https://philadelphia.chalkbeat.org/2019/9/18/22186520/the-districts-comprehensive-planning-process-just-getting-off-the-ground>.

A medida que los Gatos M6ntes comenzaron a reconocer su propia agencia dentro del proceso de Osorio, se educaron sobre los sistemas pol3ticos y burocr3ticos que permitieron que el distrito cerrara su escuela. Tambi3n, su autoeducaci3n se extendi3 m3s all3 de los confines de la instalaci3n. Los Gatos M6ntes ahora no solo testificaron p3blicamente sobre sus experiencias ante la Comisi3n de Reforma Escolar de Filadelfia, sino que tambi3n crearon sus propios programas educativos basados en las necesidades y subieron el dise1o de su escuela ideal (con terapia con gatos) a YouTube.¹⁸ Cuando los Gatos M6ntes se volvieron m3s versados en comunicar su propia desaprobaci3n del sistema de educaci3n p3blica y sus fallas, Osorio comenz3 a reconocer las deficiencias dentro de su propia educaci3n formativa. Despu3s de este momento, el artista dijo que ya no pod3a crear empat3a hacia los Gatos M6ntes desde el lugar de ser "el oyente," un papel que hab3a asumido desde que visitaba a los ni1os con ACS. En cambio, se convirti3, en sus palabras, en "la primera persona."¹⁹

Esta experiencia precipitada por los Gatos M6ntes le permiti3 a Osorio reconocer las circunstancias dentro de su propia vida como parte integral y, a veces, central en la motivaci3n de su trabajo. Ahora se permiti3 *entrar* en el proceso. Este cambio contin3a impulsando el desarrollo del proyecto m3s reciente de Osorio, *Convalescence* (2023). Basado en la experiencia reciente del artista de sobrevivir al c3ncer en etapa cuatro, el trabajo comenz3 cuando el artista hizo un "cuasi autorretrato" y luego present3 la escultura como narrador de la instalaci3n en desarrollo. El proceso en curso de *Convalescence* incluye a varias familias e individuos diversos que han vivido o est3n viviendo con enfermedades potencialmente mortales. La instalaci3n multimedia y el programa p3blico (que se completará en 2024) se basarán en la fragilidad de la vida en las comunidades racializadas debido a las fallas sist3micas del sistema de salud de EE. UU. El objetivo colectivo de esta iniciativa, como muchas de las instalaciones de Osorio en los 3ltimos treinta y cinco a1os, es abordar la curaci3n como un acto creativo que apoya el cambio personal y colectivo.

¹⁸ Esta comisi3n recibi3 el mandato de la Mancomunidad de Pensilvania para supervisar que el distrito escolar se elimin3 por votaci3n en 2018.. Ver Kristen Graham, "Notable Moments during 17 Years of Philly's School Reform Commission," *Philadelphia Inquirer*, June 29, 2018, <https://www.inquirer.com/philly/education/src-timeline-20180629.html>.

¹⁹ Pep3n Osorio, conversaci3n con el autor, February 25, 2023.

Un enorme espejo justo frente a ti

Guadalupe Rosales

“Viniendo de una familia de clase trabajadora, ser artista no es una opción. Es, más bien, un desafío.” —Pepón Osorio, “Place: Art21 Interview,” 2001

Cuando cumplí veinte años en el 2000, me fui de Los Ángeles, mi ciudad natal, a la de Nueva York, y corté todos los lazos con amigos y familiares. Comencé un nuevo capítulo en mi vida, y me mantuve lejos de LA durante quince años. Al considerar las razones por las que corté comunicación con personas que amo, me percaté que se me hacía muy difícil compartir mi crianza con amistades en Nueva York, temiendo que se me malinterpretaría, estereotiparía, encajonaría. El arte, sin embargo, me ayudó a reclamar mi trasfondo, y a sentirme empoderada por su causa, y pude entonces volver a compartir esa parte de mi vida.

El plan de irme de Los Ángeles se suscitó súbitamente, y es posible que respondiera a un mecanismo de sobrevivencia. Nunca había vivido fuera de LA; nunca había visitado una galería ni un museo. No estaban en mi radar. Y tampoco sabía que existía tal cosa como escuelas de arte. De niña, me encantaba dibujar, leer y, a veces, romper cosas sólo para poder recomponerlas. Era curiosa, pero nunca tuve los recursos ni el acceso a nadie que estuviera en un campo creativo y a quien pudiera admirar, así que ser artista no era una opción.

De muchos modos, el barrio en el que crecí tenía todo lo que yo creía necesitar: veía arte en las calles, en los platos que cocinaba mi madre, en las decoraciones del hogar y en el cinematográfico cielo nocturno. Los residenciales públicos en Boyle Heights están cubiertos de murales históricos que datan de los años sesenta y el orgullo local es significativo –eso era el arte para mí. En mi hogar, completar la escuela superior era suficiente, sobre todo en los años noventa, cuando el distrito escolar pretendía cortar el presupuesto de nuestra escuela. El resultado fueron maestros perdiendo su trabajo, desinversión en programas de arte y escuelas sin el mantenimiento adecuado. Los estudiantes que debían estar en la escuela, estaban fuera de ella luchando por una educación digna. Ese era el mundo que yo conocía.

Una de las cosas más importantes que aprendí cuando me mudé a Nueva York es la belleza y la complejidad del arte. Al año de estar viviendo allí, había hecho amistad con artistas profundamente envueltos en la escena artística –principalmente blancos, privilegiados, matriculados en escuelas de arte o recién graduados y de mi

edad. A quienes eran mayores que yo, les consideraba mentores compartiendo su conocimiento, desde libros hasta piezas de arte y películas (estoy por ello agradecida de haber encontrado un círculo de amigos que me enseñó tanto). Al mismo tiempo, y aunque no lo veía de este modo hasta que fui mayor, no lograba encajar del todo, ni experimentar un fuerte sentido de pertenencia. Este tipo de cosas puede pasar inadvertido para ti, pero con el paso del tiempo y viviendo en una ciudad como Nueva York, puedes comenzar a sentirte solo, enajenado y aislado. A la vez, la experiencia también supuso volverme más consciente del mundo a mi alrededor, con sus diferencias culturales, con su racismo y con su injusticia.

Mientras más me familiarizaba con el mundo del arte neoyorquino, más aparente se tornaba su área gris. Tenía veintitrés años cuando pisé una galería por primera vez. Era apasionante y nuevo, pero también me resultaba difícil verme en ese mundo y sentirme visible. Los espacios de arte en los que me movía tenían su belleza, en la que yo podía imaginar y soñar, pero con limitaciones. Sólo una porción de ellos podía hablarme, reflejarme a mí misma de vuelta. Mientras intentaba encontrar mi lugar, no sólo como una “extraña” (*outsider*) de LA, sino también como artista de color y cuir, comencé a darme cuenta de cuán difícil era ese proceso para una persona como yo, especialmente en aquella época. También empecé a extrañar a mi familia, a mis amistades, a mi hogar.

En el 2013, no obstante, tuve una revelación cuando fui con unos amigos a ver la exhibición grupal *NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star* en el New Museum. Conocía a algunos artistas en la exhibición, pero a la mayoría, no. Esta exhibición cambió mi perspectiva y acercamiento al mundo del arte. Recuerdo llegar al segundo piso y, al voltearme a la derecha, sentir de pronto que había entrado a una telenovela, a un set de cine, a una escena del crimen, a mi hogar, o a todas las anteriores. Éste fue mi primer encuentro con el cautivante trabajo de Pepón Osorio. Aunque *La escena del crimen (¿quién cometió el crimen?)* [The Scene of the Crime (Whose Crime?)] (1993) era sumamente dramática, de algún modo podía verme a mí misma en esta pieza. Me habló.

“Cuando . . . *La escena del crimen* (The Scene of the Crime) fue [instalada originalmente] en el Museo Whitney, se sintió casi como si yo hubiese arrancado un pedazo del South Bronx y lo hubiese colocado en medio de la Avenida Madison.” — Pepón Osorio, “Interview: ‘Scene of the Crime (Whose Crime?),’” Art21, 2019

Me recordó el gusto de mi madre para los muebles, las decoraciones domésticas y la paleta de colores. Hay santos de porcelana y velas en la habitación; la mesa está cubierta con un plástico para proteger el mantel. Casi podía oler los platos que

cocinaba mi madre. El arco de hierro que colgaba sobre el espacio era casi como una reliquia o un memento de las casas en las que crecí y de mi barrio en Los Ángeles. Por fin, a través de estos materiales y de esta inmersiva instalación artística, encontré un sentido de pertenencia. La pieza tocó todos mis sentidos y me devolvió a la calidez de mi hogar familiar (pese a la escena dramática, casi telenovelesca, que contenía). Tal es el tipo de arte que me vuelve curiosa, que me conmina a pensar, a hacer preguntas; me provoca tanto alegría como tristeza. Y me transportó a un lugar que se sentía familiar.

Me mudé de vuelta a Los Ángeles en el 2016, al año de haber comenzado *Veteranas y Rucas* y *Map Pointz*, archivos digitales en Instagram alimentados con fuentes comunitarias. *La escena del crimen* inspiró mi regreso a casa; me hizo sentir segura de nuevo y me ayudó a abrazar el orgullo que siento de ser de Este de Los Ángeles. Cuando primero comencé con los archivos, no eran solamente “ideas.” Había una urgencia. De muchas maneras, estos tipos de proyectos o incluso conversaciones en espacios públicos no existían aún –ni siquiera en instituciones o en la academia– así que, como dice el dicho, “si no existe, créalo” (*If it doesn't exist, create it*). Aquí, personas (específicamente, mujeres) que crecieron de maneras parecidas a la mía pueden compartir sus historias y reformular así la historia.

De primera intención, se sentía como encontrar piezas perdidas de un rompecabezas, pues es tanto lo que ha sido silenciado, desdibujado, borrado o demonizado/criminalizado de nuestra historia. Y en el caso de las mujeres, nuestro orgullo ha sido cuestionado o, incluso, tomado. Quería humanizar, reclamar y celebrar nuestras historias y experiencias. Sentía la urgencia de conversar sobre la práctica de contar cuentos (*storytelling*) para el cambio: un archivo generado por la comunidad y construido desde cero con nuestras historias colectivas. Y cuando pienso en el trabajo de Osorio y su huella en el mundo, o cuando tengo la oportunidad de experimentarlo de manera directa, confirmo que éste es el tipo de arte que crea cambios. Ofrece posibilidad y esperanza; admite la coexistencia de muchas complejidades; es un espacio en el que sentir orgullo, dicha, celebración y amor por quienes somos sin ignorar los aspectos más difíciles de la vida, como el dolor, la violencia y la tragedia.

En el 2017, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA, por sus siglas en inglés) me invitó a encargarme de su cuenta de Instagram (*Instagram takeover*) para “Pacific Standard Time: LA/LA,” haciendo allí publicaciones sobre arte y eventos artísticos. Invité a mi sobrino, quien tenía diecisiete años en aquel momento, a recorrer la exhibición *HOME—So Different, So Appealing* (curada por Chon Noriega, Mari Carmen Ramírez y Pilar Tompkins Rivas) en el LACMA. Fue la segunda ocasión en que vi una pieza de Osorio en vivo; para mi sobrino, fue la

primera. También fue su primera visita a un museo. Recibir una mejor introducción al mundo del arte fue tan imposible para él como insuperable fue para mí poder compartir el momento. Me remontó a mi propia experiencia en 2013.

Mi sobrino y yo estuvimos ante *Medalla de honor (Badge of Honor)* (1995) por un largo rato. Dialogamos. Prestamos atención a cada detalle en la habitación. Nos acercamos a la pieza y también nos alejamos para tener una perspectiva más completa de la instalación. Mi sobrino compartió que el trabajo le recordaba su propio cuarto –su gavetero, lámparas, tarjetas de colección de baloncesto, afiches, trofeos, cesta de ropa sucia, bolas de baloncesto, bicicleta de montaña y computadora–, pero, más importante aún, le recordaba su relación con su padre. Tanto de dicha pieza se sentía personal para mí y para mi sobrino –era una experiencia vivida convertida en arte. Osorio tuvo un enorme impacto en mí y en mi sobrino en diferentes momentos de nuestras vidas y su trabajo no sólo me dio esperanza como artista, sino también un sentido de pertenencia.

“Mientras estás parado [ahí] y no se te permite entrar, tienes que reflexionar y tienes que confrontarte contigo mismo –es casi como si yo [colocara] un enorme espejo justo frente a ti.” —Pepón Osorio, “Place: Art21 Interview,” 2001

El siguiente pasaje de mi primera publicación en Instagram para LACMA resume la huella y el alcance de la práctica artística de Osorio:

El trabajo de Osorio me ha enseñado a valorar todo lo que he vivido (cada memoria [que he tenido] y lugar en el que estado) y a reflexionar sobre tales experiencias porque han forjado la persona que soy hoy. [Esto es] algo que busco practicar cada día. Osorio quiere que la gente piense sobre quiénes somos en relación con lo que acabamos de ver (cuando miramos su trabajo) y que comencemos una negociación no solamente con la pieza artística, sino [también] con el público en pleno –quiénes somos y dónde nos ubicamos.

Quizás atómico

Pepón Osorio en conversación con Rita Indiana

Rita Indiana: Tengo una obsesión con la infancia. Pienso que es fundamental—un momento de formación para los artistas. Entonces te pregunto ¿cómo veía el mundo *ese* Pepón Osorio? ¿Cómo veía, cómo eras, cuál era su percepción del tiempo, cuál era su percepción de los espacios que habitaba, cuál era su percepción de esos objetos que habitaban estos espacios de su casa, o de la casa de los abuelos, o de la escuela? O sea, ¿cómo era la percepción, la mirada de ese Pepón Osorio, niño?

Pepón Osorio: Es interesante, yo siempre he utilizado mi proceso y práctica como estímulo para ver hacia atrás y hacia adelante, a la misma vez. Esa experiencia de revivir mi infancia, que es mi centro, el eje de mi práctica, siempre me ayuda a compartir mi realidad ante la persona con quien colaboro. La creación de la obra es un proceso donde convergen varias realidades—la mía y la de las personas con quien trabajo. Hasta cierto punto, la obra se crea para llegar a un “happy medium” entre estas las realidades. La obra se desarrolla por sí sola, en el vaivén de cómo yo me veo y otros se ven. Mis obras siempre parten de una preocupación personal y la búsqueda de entender esa preocupación me lleva a acercarme a otras personas con quien dialogar. Este proceso dialógico revela intersecciones y paralelos que se convierten en imágenes que luego son incorporadas en las instalaciones.

Es un proceso bastante complejo. ¿Cómo te explico? En ese momento de conversación, la obra o el arte no es el centro, lo más importante es la conexión humana y la construcción de imágenes que luego influyen en las instalaciones. Se le añaden, las capas de clase, raza, y social que intervienen y se trepan una encima de la otra. Al final, la realidad imaginada que hemos estado construyendo casi siempre se quiebra por el mismo medio. Para mí es un ir y venir en el tiempo. En cualquier momento puedo estar en el presente, el futuro, o en el pasado.

RI: En este sentido, hay dos piezas que creo podemos usarlas un poco de ejemplo de lo que estás planteando ahora, que son: *Drowned in a Glass of Water* (2010) y *Badge Of Honor* (1995). A mí me parece que son piezas, ¡así como de ciencia ficción!

En el caso de *Badge of Honor*, es como si una máquina del tiempo invisible—¡que eres tú!—une estos dos tiempos, estos dos lugares. Esa máquina del

tiempo también es el afecto. Que es algo también que me interesa mucho en mi trabajo. O sea, los afectos como el poder de lo emocional, para convocar espacio, para convocar objetos, para convocar la memoria. Como un instante que lo contiene todo, que contiene la película completa. En *Badge of Honor* llegaste a la idea de ubicar dos espacios, uno al lado del otro, y todo lo emocional contenido en ellos. Quizá podrías empezar hablando de los referentes e influencias que contiene tu obra.

PO: Vengo de una familia que le hablaba a la televisión. Mis padres y Juana, la persona quien me crió, tenían una relación muy particular con la televisión. De pequeño, me parecía bien curioso que Juana pensara que ese instrumento tenía vida. Ella le gritaba a la televisión, a los personajes de los programas. Se reía y conversaba con ellos. A temprana edad me impactó cómo un instrumento puede ser manipulado para crear otra realidad. Veo el video como una posibilidad de humanizar, escapar y negociar.

Antes de crear *Badge of Honor*, Merián Soto y yo tuvimos a nuestro primer hijo, Marcelo. Yo no sabía nada de nada de criar. Siempre he rechazado el machismo y el “hyper-masculinity.” Con la llegada de Marcelo empecé a cuestionarme lo que significaba ser padre—particularmente en relación a los cánones y definiciones de mis padres. Empecé a salir a la calle, con un carrusel de diapositivas con imágenes de mis obras, y hablarle del trabajo a diferentes personas y grupos, buscando gente con quien compartir mi preocupación. Hablando con unos jóvenes en Newark, New Jersey hubo un silencio sepulcral cuando les pregunté, ¿Y sus papás, dónde viven? Ninguno respondió. Resulta que la mayoría de sus padres estaban en la cárcel. De ahí en adelante me dirigí con las diapositivas y el carrusel a cárceles buscando permisos y formas de llegar a tener una conversación con estos hombres a quienes se les había negado la posibilidad de crear sus vidas por sí solos y desarrollar la paternidad. El sistema estaba definiendo su comportamiento: la cárcel estaba definiendo no solamente su futuro, sino quiénes eran.

Por ahí me metí, con la suerte de que después de unas de esas sesiones un señor se acercó y comenzamos a dialogar y luego a colaborar. De esas conversaciones empezaron a salir todas las imágenes de *Badge of Honor*. La instalación es como el sargazo que queda de aquel proceso. De aquellas conversaciones me empezaron a llegar recuerdos de la televisión, de Juana hablándole a la televisión. Empecé a entender una serie de cosas, y a tratar de traducir todo este lenguaje imaginario en un objeto. La mayor parte de mi trabajo es así. Es simplemente, tratar de contextualizar en forma material y metafórica las conversaciones que tengo con la gente; de ahí es que desarrollo las obras como tal. Es complejo porque las conversaciones son complejas. Una de las cosas más interesantes cuando veo la audiencia frente

a mi trabajo es reconocer que el trabajo los transporta a un espacio personal, que también es bien complejo

RI: También venimos de una cultura sumamente aparatosa, O sea, ¡Nada más el ADN nuestro, es aparatoso! Es imposible reducirlo a lo mínimo. Como dice uno de mis maestros, el artista dominicano Raúl Recio, “Lo mínimo es cruel.”

PO: ¡Cierto, cierto!

RI: Ya que estás hablando de espacios en los que tú, de alguna forma, penetras, como la cárcel—estos lugares donde no se supone que entre el artista, sino que entra el activista o el artista disfrazado de activista—¿Cómo es la situación emocional tuya cuando entras en el espacio del trabajo social, cuando empiezas una relación con estas personas que a veces terminan en arte? A veces, me imagino, que no terminan en arte. O sea, ¿cómo es esa comunión con esas personas que te traen tanto al trabajo?

PO: Yo tengo una carrera muy solitaria porque no me forjé como artista, sino como trabajador social. Fue después que me interesó la cuestión de la producción cultural. Pienso que el trabajo social no funciona, está muy controlado por la institución. A los que reciben servicios no se les escucha. Hasta cierto punto, el arte también está controlado, aunque como artista tengo bastante libertad.

Lo que me interesa en mi práctica es entrar a espacios inusuales; nunca contextualizo la obra con una mirada al espacio de exhibición. Entro a sitios donde no se me ve como artista. Entro en estos espacios, y me conecto como ser humano, como ciudadano—aunque al final me identifico como artista. Busco el intercambio y el sentido de vida que podamos compartir. Me interesa mucho esta pregunta porque tengo bien claro que al entrar y salir de esos espacios sé que esa tridimensionalidad propia me permite verme y entenderme a mí mismo, en y fuera de mi obra. Reconozco que gozo de unos privilegios como artista que tal vez otras personas no tengan.

¿Cómo conservar y estirar toda esa energía emocional que tengo, para poder crear de ahí en adelante? Cuando termino los procesos de las instalaciones quedo totalmente devastado. ¡Me siento como si hubiese corrido un maratón! Esos mundos, esos ambientes en los cuales me meto, drenan. Cuando entro al espacio de exhibición reconozco que hay unas comodidades que no existen en esos otros espacios, y esas contradicciones me agotan!

Para *Badge of Honor*, junto a una cinematógrafa, Irene Sosa, pasé tres semanas visitando diariamente al padre y al hijo. Por la mañana visitábamos al padre en la cárcel y por la tarde, íbamos a la casa del joven. Sosa documentaba en video mientras yo construía una conversación entre ellos utilizando una sola palabra. Se fue construyendo una conversación entre ellos

a la distancia, al presentarles el pietaje de la sesión anterior. Fui testigo de un intercambio profundo. Se empezaron a crear dos mundos, dos espacios “yendo y viniendo.” Me empecé a dar cuenta de ...

RI: ¿La brecha?

PO: ¡La brecha...exacto! Se empezó a crear la brecha en estos dos mundos, dentro y fuera de la cárcel. Ya tú te imaginarás el sentido de culpabilidad y la fragilidad que tenía ese hombre cuando yo lo iba a visitar. Todo estaba a flor de piel cuando los entrevistaba a él y a su hijo. Y obviamente, Sosa y yo nos estábamos chupando to' esa energía. Vivimos unos momentos fuertes y reales. ¡Yo no podía ni hablar cuando terminé esa instalación!

RI: Al principio tú mencionabas esta superposición de ese encuentro, de espacio y tiempo, y con esto que me estás hablando ahora, podemos hablar de ese esfuerzo que hacemos para producir la obra. Nosotros habitamos mundos, como a los que acudes, para hacer un trabajo más allá del artístico, un trabajo espiritual, emocional. Hay ahí un trabajo emocional intangible que se siente tal vez en la atmósfera de la obra, pero que uno es el que se queda con ese golpe. Y ese esfuerzo, eso a lo que me refería cuando hablaba de la máquina, esta máquina del tiempo—eres tú. Eres tú el que está haciendo el esfuerzo de juntar esos mundos. Y es un esfuerzo.

PO: ¡Es un esfuerzo coloso! ¡Olímpico!

RI: Exactamente, ¡quizás atómico! ¡A veces, cuando terminas, casi quieres morir! He pensado mucho en la pieza, *Ahogado en un vaso de agua*. Lo digo en español porque me gusta más en español. Ahí hay un tema que me interesa mucho. Es el tema de la salud mental y la muerte. Pienso también en la dificultad que tenemos para deshacer ese gran embrujo que es “la división de clases” que es una especie de locura. Esa pieza me habló de esos límites invisibles entre los cuerpos dentro de una misma familia. ¿Quién es el más riquitillo, el menos que tiene, el más que tiene, el que es más oscuro? Todas estas estructuras y clasificaciones que terminan por ser enajenantes. Entonces quería preguntarte sobre tu interés por estos temas de salud mental que es sumamente evidente en tu trabajo.

PO: Sí. La salud, o la falta de atención médica, siempre es evidente en mi trabajo. En todas encuentras de una forma u otra la confrontación con la muerte y el quiebre de salud o cuidado. La verdad es que no produzco mucho. No soy como otros artistas que están constantemente produciendo y exhibiendo obras. No tengo esa capacidad porque me tengo que cuidar a mí mismo. Mi trabajo empieza con el alineamiento de lo espiritual, lo físico y lo mental. Si no están

alineadas no puedo trabajar, no puedo hacer nada. También, las obras me toman bastante tiempo.

Pienso que la cuestión de la salud viene de una experiencia traumática que tuve cuando joven. A mi abuelo, por parte de madre, le dio un derrame cerebral. Se convirtió en el centro de atención de toda la familia por muchos años. Todos los demás fueron desplazados; tenían que coger turnos para ser cuidados. Hace poco fue que me di cuenta que siempre en mi obra, de una forma u otra, termino con introducir la asociación de la salud, y en particular la salud mental. Es un hilo bien marcado del cual yo estaba inconsciente.

Utilizó la tensión entre dos espacios (que también siempre están en mi trabajo), como imán, para lidiar y unificar lo irreconciliable. Creo dos espacios y una escena. *Ahogado en un vaso de agua*, que no está incluida en esta exhibición, tiene que ver también con realidades y traumas que tenemos. Creemos que los problemas son más grandes, y contundentes de lo que son. A la misma vez, nos sentimos indefensos. La pieza gira constantemente. Es una cuestión cíclica. Entonces tú como espectador, como *averigüao*, estás frente de esas dos realidades y vas viendo que son tuyas, y que estás en una negación de las mismas. La pieza empieza a despertar aquello que tú estás o has tratado de negar todo el tiempo.

RI: Pensé mucho en *El Zahir*, en el relato de Jorge Luis Borges, que es algo que yo visité en una canción, también. Ese relato del hombre que enloquece con una moneda que le dan en un bar, porque ¡empieza a ver a las dos caras al mismo tiempo! Pienso también en los complejos de clase como historias, como grabaciones, loops que se repiten y repiten. Y vuelve y vuelve el cuentico, y cosas que regresan después de 10 años de terapia como “casetes,” dando vueltas.

Y hablando un poco de esto, pienso que hay una obra que es de alguna forma contraria en su estrategia que es *Scene of the Crime (Whose Crime?)* (1993). En ella no se permite al espectador entrar al espacio. Es una obra estática como una fotografía—no se puede penetrar, no se puede transitar. Hay unas formas de verla, que tú la controlas. Es una obra que me habla mucho, después de catorce años viviendo en Puerto Rico. Hay un tema allí que quizás, no es un material evidente—es la sangre. La sangre como mensajero, como alimento espiritual.” Viendo todas las figuras religiosas que hay allí, todas las fotos de familia pienso en el Puerto Rico del futuro que, un Puerto Rico que ya no depende de un territorio, sino que depende de un ADN cultural, no solamente sanguíneo.

En el libro que me enviaste leí que la policía había acudido a hacer un levantamiento y estarían buscando esos rastros de ADN, la información

genética, lo que contiene la sangre en esa obra. Entonces quería que habláramos un poquito de esa información genética; lo que significa, para ti también, ser puertorriqueño. ¿Qué significa la idea de Puerto Rico que tenemos ahora después del huracán, con el cambio climático encima, con la inminente desaparición de las islas del Caribe? ¿Qué significa esa pieza ahora?

PO: Siempre colecciono objetos pensando en las personas con quien colaboro las instalaciones. En *Scene of the Crime* colaboré con una familia específica. Los objetos son casi iguales a los de la casa de la señora con quien trabajé. De hecho, las fotografías que hay en la pieza, encima de la mesa, son fotografías de su familia. Caminé por todo Nueva York, buscando objetos que se pudiesen parecer a los que ella tenía. Aparece el rompimiento de espacios—el lado blanco de la instalación y el lado rojo. Están los Santos con la piel pintada de negro. Siempre comienzo haciendo referencia a la espiritualidad. Es importante entender que estos objetos tienen un *shelf life* limitado en el mercado. Pasados los años, no son fáciles de encontrar.

Hoy en día también se puede leer *Scene of the Crime* como un monumento a las víctimas de femicidio. Ahora estoy reconociendo que el tacón, que casi no se ve, apunta al femicidio. Pero de eso no se hablaba en aquel momento.

¿De cómo yo me siento de ser puertorriqueño? Siempre me he visto como un puertorriqueño híbrido. No soy rico, pero tampoco soy pobre. Tampoco entro dentro de los parámetros de lo que se espera de la clase media. Fluyo, entre esas tres clases. En términos políticos, siempre creo en la posibilidad de Puerto Rico ser independiente. Creo que tenemos la habilidad de ser responsables por nosotros mismos, pero se nos ha impuesto una dependencia que muchas veces se refleja en nuestro comportamiento. Mi pensamiento ideológico siempre va a la crítica de lo que está establecido. Es una necesidad de resistir el sistema que no nos permite alcanzar nuestro potencial. Al igual que mi trabajo, soy una persona compleja con el don de hacerte ver lo que no quieres reconocer.

En *Scene of the Crime* convergen la bandera de Puerto Rico, el femicidio, los Santos, y el *averigüao*, temas clásicos y obvios. Me interesa lo obvio porque nos permite cuestionarnos y reposicionarnos ante aquello que es nuestro y rechazamos. Cuando leí tu obra, *La mucama de Omicunlé* me llamó mucho la atención, esa sensación, porque veía que eran unos espacios donde yo no podía entrar. Estaba leyendo el libro y entendiendo la complejidad de ese mundo desde afuera—contigo. Ahora me está llamando mucho la atención mirar el museo y el espectador de otra forma. Porque las instalaciones son reales en un sentido, pero muy pocas personas pueden entender y ver lo real.

Me interesa mucho también los espacios que uno entra y los espacios que uno no entra. El espacio de *Scene of the Crime* es un espacio sagrado, aunque no hay tal cosa como sagrado, porque al sacarse de su propio ambiente, al exponerse, deja de ser sagrado. Te permite pararte a la orilla de la instalación, pero *no* entras.

En *En la Barbería No se Lloro (No se permite llorar en la barbería)* (1994) puedes entrar porque el machismo es un tema que nos afecta a todos. Pero cuando las instalaciones son sobre personajes específicos, los espacios no son permisibles—hay que respetar.

RI: En todas las tradiciones mágico-religiosas del mundo entero, se habla de que los objetos tienen una carga. Algunos son cargados de forma intencional, con ceremonia y se convierten en herramientas mágicas. Otros, se cargan de forma accidental, por estar en contacto con energía de alguna forma. Entonces cuando me hablas de “buscando los objetos” para la *Scene of the Crime* ¿te vi, como un santo, en peregrinación buscando esos objetos! ¿Cómo provocas esa carga en los objetos? ¿Esa carga qué contiene tu obra?

PO: En la instalación hubo una cronología de lo que estaba utilizando y lo que estaba atrayendo. Vengo de una familia que tiene como tradición la adoración del objeto. El niño Jesús, mi ombligo en una botella con alcohol. De hecho, a mi casa traían a La Virgen de Guadalupe cada mes en un altar—los altares se movían de casa en casa. Siempre le he hablado a los objetos. En mi espacio personal utilizo muchos objetos. ¡Me llegan con historia y cuando los junto es como si fueran una cronología de mi vida!

En mi trabajo, los objetos se posicionan para que hablen entre sí mismos. Los objetos vienen, como tú dices, cargados. Llegan a mi mano con una historia, y no se la quiero limpiar sino añadirla a lo que yo le voy a trepar encima. Desde chiquito les hablaba a los objetos en mi casa. Era también una sensación de fe, y no estoy hablando fe religiosa, sino de la fe de creerte a ti mismo, de lo posible. Es parte de mi psiquis. Es parte, como tú dices, de mi ADN.

RI: Esto me interesa mucho. Ahora que estamos hablando de crearse oráculos uno mismo, de intervenir el oráculo, de tratar de intervenir el azar, lo que quisiera es entender esas cosas que tú dices que haces con los objetos personales, en tu mesa, esas prácticas tuyas de siempre de crear relaciones entre los objetos. Pienso en los niños cuando cogen a los soldaditos y van armando un campo de batalla.

Una de las fortalezas que tiene tu trabajo es precisamente que borra el museo. Las tuyas no son instalaciones en el cubo blanco en la que se sigue viendo el cubo blanco. Tu haces que el museo desaparezca y entremos en otra

dimensión, en otro tiempo espacio, en otra clase social, en otro registro y no dejas rastro. ¡No hay rastro del museo! Y eso es algo súper potente.

En otro orden de ideas quería preguntarte, porque para mí, como mujer querer es parte de la historia de mi comunidad, ¿cómo te marcó la epidemia del SIDA? ¿Cómo te ha hecho ser el artista que eres ahora?

PO: ¡Gracias, por esa pregunta! Perdí muchos amigos durante la epidemia del SIDA. Fue un tiempo de mucha especulación e incertidumbre, un momento crucial para mí, y me marcó grandemente. Me afectó espiritualmente, físicamente, y mentalmente. Me revivió el trauma de mi abuelo, de ver una persona totalmente incapaz, totalmente frágil. Eso era lo que yo estaba viendo en mis amistades. Se me hace difícil ver una persona en sus últimos días, me saca del orden, de ese alineamiento que yo busco. Vivía eso constantemente con personas muy cercanas a mí. Empecé a madurar una conciencia sobre el activismo y cómo podemos llevar estas conversaciones más allá de lo común, a la resistencia. Empecé a dudar de las instituciones también y a entender nuestra realidad como puertorriqueños a quienes lo poco llegaba muy tarde—y creé *El Velorio, AIDS in the Latino Community* (1991). *El velorio* fue la primera instalación en donde invitó al público a sentarse dentro de la obra. Lo hice como una resistencia política, más que otra cosa, y porque me cansé de que siempre me ofrecieran oportunidades de exhibición en espacios bien pequeños.

RI: ¿Cómo sobrevivía Pepón, en Nueva York? ¿Qué hacía Pepón para poder comer, para poder vivir, para tener un techo sobre la cabeza? ¿Cómo se la buscaba Pepón cuando estaba comenzando?

PO: Yo siempre me las buscaba. He sido afortunado. Siempre tuve trabajo. Laboré como trabajador social con el Departamento de Servicios Humanos de la ciudad de Nueva York por mucho tiempo, mientras desarrollaba mi arte. Al dejar DHS trabajé varios años en el Museo del Barrio como Artista Residente. De ahí, hubo una cadena de residencias y otras oportunidades. Tenía un apartamento en el Sur del Bronx, con una renta de 150 dólares, y un “network” de gente que nos cuidábamos los unos a los otros—entre ellos las amistades que perdí. ¡Soy ese tipo de persona que yo no sé pa’ donde voy, pero siempre veo el final!

RI: ¡Optimista!

PO: ¡Sí! Cuando veo el final pienso, “¡Ah, sí! ¡Chévere! Y ¿cómo yo voy a llegar allí?” De hecho, soy una anomalía dentro del mundo del arte. Llegué tarde a la representación de galerías. Nunca pensé en la comercialización de mi obra. Las oportunidades y exhibiciones siempre me llegan. A mí nadie me para. Y

como escuché decir al gran Jorge Pineda, “Saludos a los que me quieren y saludos a los que no me quieren también.” ¡Yo sigo por ahí pa’abajo!

RI: “...a los que no amo tanto pero que los amo también.”

PO: ¡Exacto! Mi actitud es de persona que ha sido marginalizada por mucho tiempo. En un momento dado, me levanté y dije, ¡Ya basta con la colonización! ¿Entiendes? No le tengo miedo al fracaso. He hecho muchas obras malísimas—las miro, las entiendo, y ¡sigo pa’lante!

RI: ¿Si tuvieras todos los recursos del mundo—todo el tiempo del mundo, toda la salud del mundo—para hacer una obra, la que siempre has querido hacer, ¿tienes esa obra ideal? ¿O, la obra es un proceso?

PO: Si tuviera todos los recursos del mundo no los utilizaría. Porque mi obra verdaderamente emerge de la fragilidad, tanto personal como colectiva. De hecho, se nota a través de los videos. Las imágenes de mis videos no son perfectas, ni son tecnológicamente avanzadas. No estoy buscando la perfección ni el avance. Como dije anteriormente, quiero crear obras que surjan del alineamiento de lo espiritual, emocional, y físico. Si tuviera todos los recursos del mundo creo que me desalinearía. Y entonces, no podría hacer el trabajo. ¡Me conozco!

RI: Cada una de sus obras de arte, en términos de recursos, sería un sueño para muchos artistas. Porque son obras grandes, son obras monumentales que demandan recursos de todo tipo. Pero siempre uno tiene, por allá atrás, una obra que nunca ha hecho que siempre quiere. Yo por lo menos, siempre tengo esa novela de mil páginas que algún día voy a escribir. Pero nunca pasa porque mi formato es la novela corta. ¡Es como una locura que está por ahí atrás!

PO: Tiene que ver con una cuestión entrar en un circuito que no es el mío. Estoy bien consciente de dónde pertenezco. Esa misma certeza me permite bregar con la cuestión híbrida.

RI: Como caribeños que somos, hablábamos al principio, de la cuestión del cambio climático y de la desaparición eventual de las islas de dónde venimos. ¿Ha afectado esto tu forma de pensar en los materiales, tu forma de pensar en los espacios, en la relación de los cuerpos con el medio ambiente? ¿Ha alterado tu forma de pensar como artista, como activista, como puertorriqueño, como ser humano?

PO: Ahora mismito estoy en Puerto Rico y hace un frío pelú, y la gente está con abrigo. A la gente le gusta ponerse esa ropa porque se sienten más gringos—pero a mí me espantan. El cambio climático nos afecta a todos. Afecta la

salud mental. No estoy hablando de locura clínica, sino del despelote humano, una falta de enfoque de lo que está pasando. Y a la misma vez veo mucha resiliencia, especialmente en la naturaleza.

Veo también, que se están creando unas nuevas capas, dentro de las capas que ya existían. Puerto Rico es un país—bien difícil, cuesta arriba 24/7. La cosa se está viendo más vertical, más difícil de lo que era antes. La gente está joceando. Lo personal se convierte más y más público. Nos sentamos en la guagua escuchamos la vida de todo el mundo hablando en sus teléfonos celulares. Esto me habla mucho sobre la ética en mi trabajo. ¿Cómo exponer lo personal en público?

Pienso también que las corporaciones están imponiendo en Puerto Rico, una formulación “del nuevo puertorriqueño” que no es cierta, que es un invento. Pretenden moldear quienes debemos ser, una construcción vista a través de una realidad, que no es la nuestra. Se siente como una esquizofrenia. En Puerto Rico, a la gente se le ven los años pasando por encima, machucando y machucando, pero con resistencia. La gente está, que no da pa’ más, pero siguen ahí. A la vez, esa vulnerabilidad crea oportunidades a otra gente con dinero a entrar a quedarse con todo. Esta realidad que venimos construyendo—en y fuera de la isla—se quiebra por el mismo medio.