

Pepón
OSORIO





¡Tanta vanidad!
¡Tanta hipocresía!
Si tu cuerpo después de muerto
Pertenece a la tumba fría.*

*Refrain from a popular song by Joselino Oppenheimer (Bumbún).

Cover: detail of medallion from **La Cama** (The Bed).

Overleaf: detail of set for **Broken Hearts** (Descorazonados), performed at DTW, New York City, 1988.

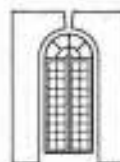
Con To' Los Hierros

A retrospective of the work of
PEPÓN OSORIO

May 2 - August 4, 1991

El Museo del Barrio
1230 Fifth Avenue at 104th Street
New York City

El Museo del Barrio is a member
of the American Association of Museums,
the Museum Mile Association, and the Museum Council Group.
Located at 1230 Fifth Avenue and 104th Street,
El Museo is next to the Museum of the City of New York
and across from the Conservatory Garden,
the only formal garden in Central Park.
El Museo is open Wednesday through Sunday,
11:00 AM to 5:00 PM.
For further information,
call 212-831-7272.





INTRODUCTION

Puerto Ricans, when totally committed to a project and determined to succeed, when "going for broke", take certain precautions. We "pull out all the stops", but, just in case, arm ourselves "to the teeth", **con to ' los hierros**. This somewhat bellicose metaphor from the Puerto Rican vernacular appropriately describes this exhibition, with which Pepón Osorio transforms El Museo del Barrio into a total installation.

Assertively inhabiting and transforming all the galleries, Mr. Osorio utilizes countless cultural references from his significant and ever-expanding store of possibilities. Perhaps most evident is his uncanny ability to manipulate mass-produced, found objects to create ones with newly invested and multi-layered meanings. He draws comfortably, and with stunning results, from the rich popular culture of the Caribbean, perhaps the most important source in his work. Nonetheless,

INTRODUCCIÓN

Los puertorriqueños, cuando se comprometen con un proyecto y se deciden a triunfar, cuando se juegan "el todo por el todo", toman ciertas precauciones. Derribamos todos los obstáculos pero, por si acaso, nos armamos hasta los dientes "con to ' los hierros". Esta metáfora un tanto belicosa del lenguaje vernáculo puertorriqueño describe de manera apropiada, el modo en el cual, con esta exposición, Pepón Osorio ha transformado El Museo del Barrio en una instalación total.

Osorio toma posesión de y transforma cada una de las galerías en forma agresiva, utilizando todas las armas de su significativo y creciente arsenal. Quizás la más evidente de estas armas sea su extraña habilidad para manipular objetos industriales encontrados, a fin de crear nuevos objetos que sugieren muchos niveles de significación. Se inspira cómodamente y con resultados sorprendentes en la rica cultura popular del Caribe, quizás la fuente más importante de su trabajo. Sin embargo, Osorio tiene antecedentes diversos que incluyen el performance, la danza, y el diseño escenográfico. Educador talentoso con singular sentido del humor, sabe cómo comunicar bien las ideas en más de una forma.

Esta exhibición, una verdadera hazaña, obliga,



Mr. Osorio has a diverse background that includes the visual arts, performance art, dance, and set design. A gifted educator with a great sense of humor, he knows how to communicate ideas well, across various verbal and visual mediums.

Deeply serious when addressing the tragedy of people living and dying with AIDS, stimulating when depicting the history of the African in the Caribbean, and hilarious when describing personal and cultural idiosyncracies, this exhibition, a real *tour de force*, compels, challenges and seduces the public to visit the artist's inner life, his feelings, his ideas, his beliefs, his story, not to mention history. Mr. Osorio is in command of an artistic vision. His craftsmanship, while unorthodox for the most part, is undisputed, and a pleasure to view.

Pepón Osorio is in his third year as artist-in-residence at El Museo del Barrio. While the museum sponsors each year several short-term residencies lasting from three to nine months, our long-term commitment to Mr. Osorio has allowed him to focus on and further define his visual work. The end result of this process is

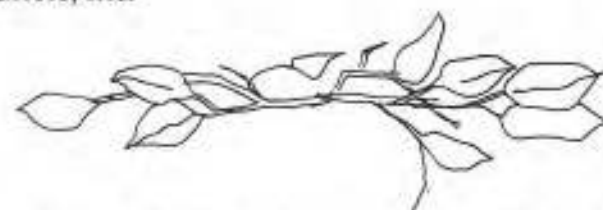


desafía e invita al público a visitar la vida interior del artista, su historia, sus sentimientos, sus ideas, sus creencias. Muy serio cuando trata la tragedia de la gente que vive y muere con SIDA, estimulante cuando representa la historia de los africanos en el Caribe y divertido cuando describe las idiosincracias personales y culturales, Osorio domina su visión artística. Su oficio, sin responder a una ortodoxia en su mayor parte, es indiscutible y un placer a la vista.

*Pepón Osorio está en su tercer año como artista residente de El Museo del Barrio. Mientras El Museo patrocina cada año varias residencias cortas con una duración de tres a nueve meses, nuestro compromiso con Osorio le ha permitido enfocar su trabajo como artista visual. El resultado final de este proceso ha sido **Con to ' los hierros**, la primera exploración profunda de su producción artística. A su vez El Museo ha ganado mucho en esta larga relación con el artista. Su destacada contribución al desarrollo de un taller modelo para estudiantes de escuelas públicas ha sido incorporado con éxito al sumamente creativo programa de educación del Museo orientado por Brenda Alejandro. La residencia de Osorio*

Con to ' los hierros, the first in-depth exploration of his artistic method and production. El Museo has, in turn, gained much from this extended relationship with the artist. His outstanding contribution to the development of a model workshop program for public school students has been successfully incorporated into the highly creative education program at El Museo ably headed by Brenda Alejandro. Mr. Osorio's residency has been supported by The Greenwall Foundation, The Friends of Child Psychiatry at Columbia Presbyterian Hospital, Anheuser-Busch Companies and The New York State Council on the Arts.

Fortunately, El Museo did not have to "go for broke" in organizing this ambitious exhibition. Wonderfully generous grants from The Lannan Foundation, Los Angeles, The Andy Warhol Foundation, The New York State Council on the Arts and AT&T have allowed us to fulfill the artist's dreams and, thus, ours. Additional support was provided directly to the artist by Art Matters, Inc.



ha sido patrocinada por la Fundación Greenwall. Los Amigos de Siquiatría Infantil del Hospital Presbiteriano de Columbia University, la compañía Anheuser-Busch y el New York State Council on the Arts.

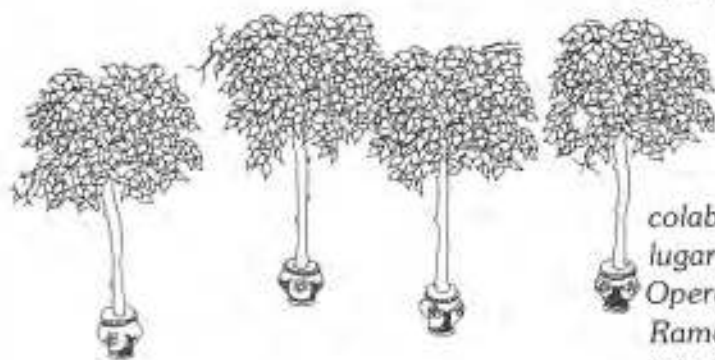
Por fortuna, El Museo no tuvo que jugarse el "todo por el todo" para organizar esta ambiciosa exposición. Generosas subvenciones de la Fundación Lannan, Los Angeles, la Fundación Andy Warhol, el New York State Council on the Arts y AT&T, nos han permitido realizar el sueño de este artista y también el nuestro. El artista recibió un apoyo adicional directamente de Art Matters, Inc.

Un equipo destacado, en su mayoría personal del Museo -- me siento orgullosa de decir -- ha trabajado para hacer el proyecto una realidad. Poco tiempo después de vincularse al Museo como Curadora Principal hace un año, Susana Torruella Leval invitó a Osorio a hacer su primera exposición individual en El Museo. El ritmo frenético y estimulante que impulsó el desarrollo del proyecto fue solo comparable a la energía y entusiasmo del artista y de la curadora. El profesionalismo consumado de la señora Torruella Leval, así como su buena voluntad para

An outstanding team, mostly composed of El Museo's staff, I am proud to say, has worked toward the realization of this project. Shortly after joining El Museo as Chief Curator a year ago, Susana Torruella Leval invited Mr. Osorio to have his first solo exhibition at El Museo. The frantic and exhilarating pace at which this ambitious project developed was matched by her energy and enthusiasm as well as the artist's. Ms. Torruella Leval's consummate professionalism and her willingness to collaborate explain how the myriad tasks associated with such an exhibit have been accomplished in such a short period of time. Federico Ruíz, Operations Manager, and his support staff, including Miguel Ramos, did an outstanding job in realizing this complex installation. Graphic Designer Roni Gross of The Lamplight Group had a vision for the printed materials, and made it come together beautifully.

We are most grateful, however, to the artist, Pepón Osorio, who has enriched and complicated our days -- making us laugh and scream -- while challenging our prejudices about art and life. It is clear that his work is about the meaning of humanity and how, in order to protect human beings in body and soul, we must go all out **con to ' los hierros**.

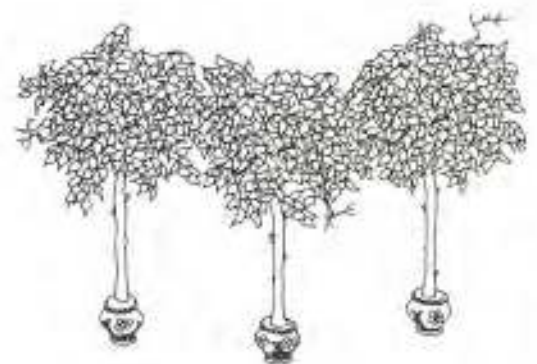
Petra Barreras del Río
Executive Director



colaborar, han hecho posible que esta exposición tenga lugar en tan corto tiempo. Federico Ruíz, Administrador Operativo, y su personal logístico, incluyendo a Miguel Ramos, hicieron un trabajo magnífico con la realización esta compleja instalación. La diseñadora gráfica Roni Gross de The Lamplight Group tuvo la visión para el material impreso e hizo un hermoso trabajo.

Estamos muy agradecidos al artista Pepón Osorio que nos ha enriquecido y complicado nuestro días, desafiando nuestros prejuicios sobre el arte y la vida, haciéndonos reír y gritar. Es claro que su arte versa sobre el valor de la vida humana y cómo a fin de proteger a los seres humanos en cuerpo y alma debemos hacerlo a fondo
Con to ' los hierros.

Petra Barreras del Río
Directora Ejecutiva



In 1976, during difficult student years in New York City, Pepón Osorio received a farewell photograph from an artist friend. The dedication read: "A Pepón, quien tiene poco y lo da todo..." (To Pepón, who has little, but gives it all...). Fifteen years later, his life and work continue to reflect this characteristic trait of giving to the fullest measure.

This exhibition celebrates the generosity of that measure.

Its very title -- **Con To ' Los Hierros**

(literally translates as "with all the irons") -- is a much-loved Puerto Rican expression and, like many of the island's most popular, is related to music. It alludes to moments when the percussion plays at maximum force. A rich idiom, it can equally and comfortably translate other contexts as "giving it all you've got".

Con To ' Los Hierros is how Pepón Osorio lives and works.

This retrospective begins in 1985, the year in which Pepón¹ dramatically changed his visual vocabulary, settling upon a language whose essence is transformation and which originates in the popular culture of his native Puerto Rico.²

The Bicycle (c. 1987) was one of the first works created in this newly acquired tongue. Typical of Pepón's hybrid creations, it lives multiple lives as functional object, funky decoration, and conceptual art piece. In one sweep, it deliberately breaks the boundaries of good taste, challenges canons of fine art, and contradicts modernism's sacred dictum of "less is more", joyfully asserting that more is more. **The Bicycle** grew out of memories of other bicycles: the avocado vendor's; the knife-grinder's; his own, his neighborhood friends'. As he attached brightly colored pieces of paper to **The Bicycle's** spokes, Pepón remembered attaching cards and half-blown-up balloons to his childhood bike so it would sound like a motorcycle. The lively patterns festooning the wheels evoke the popular arts of Mexico, where Pepón visited in 1984. The plastic swans, angels, palm trees, ballerinas, decals, and myriad of other sparkling "chucherías" (trinkets) are Pepón's own additions as an "embelequero" of the first order.³

The impulse to tamper with, embellish, improve -- and ultimately to transform reality is a profound one for Puerto Ricans. In Pepón's words, "You re-invent with what's there...you never accept anything as it is given to you."⁴ At its most immediate level, it is a joyous, uncomplicated act, as simple as putting on ten bracelets as opposed to one, or adding pattern upon colorful pattern as opposed to combining tasteful shades of grey and beige. This exuberant surface transformation fills as important a social need for Puerto Ricans as does the need to laugh, to tell

En 1976, durante sus difíciles años de estudiante en la Ciudad de Nueva York, Pepón Osorio recibió una fotografía de una amiga artista cuya dedicatoria decía: "A Pepón, quien tiene poco y lo da todo..." Quince años más tarde, su vida y su trabajo siguen reflejando esta característica de entregarse en su totalidad.

Esta exposición celebra toda la extensión de su generosidad. Su mismo título -- **Con to ' los hierros** -- es una querida expresión puertorriqueña (como muchas expresiones populares de la isla, relacionada con la música), a la cual alude en aquellos momentos cuando la percusión se toca a su máxima intensidad. En otros contextos, también significa entregar cuanto se posee. **Con to ' los hierros** es la manera como Pepón Osorio vive y trabaja.

Esta exposición retrospectiva empieza en 1985, año en el



ON TO ' LOS HIERROS

que Pepón cambió dramáticamente su vocabulario visual para escoger un lenguaje cuya esencia es la transformación que se origina en la cultura popular de su Puerto Rico natal.

La Bicicleta fué uno de sus primeros trabajos con este lenguaje de transformación. Típica de las creaciones híbridas de Pepón, se manifiesta en múltiples niveles: como objeto funcional, decoración kitsch, y obra conceptual. De un brochazo rompe deliberadamente las fronteras del buen gusto, desafía los cánones de las bellas artes, y, contradiciendo la sagrada máxima del modernismo, que "menos es más" alegremente sostiene que más es más.

La bicicleta surgió de los recuerdos de otras bicicletas: la del vendedor de aguacates, la del afilador de cuchillos, las de sus amigos vecinos, y la suya propia. Mientras sujetaba pedazos de papel de brillantes colores a los rayos de la bicicleta, Pepón recordaba cuando ataba tarjetas y globos a medio llenar a la bicicleta de su niñez para que sonara como una motocicleta. Los alegres diseños de la rueda y la silla son un saludo a las artes populares de México, país que Pepón visitó en 1984. Los cisnes, ángeles, palmeras, y bailarinas de plástico, así como las calcomanías y las innumerables chucherías relumbrantes son adiciones de este embelequero de primer orden.

Un impulso característico de los puertorriqueños es embellecer, exagerar, forzar, mejorar, y en último caso, transformar la realidad. Como dice Pepón, "se reinventa con lo que existe...nunca aceptes nada sin cuestionamiento." En su nivel más inmediato es una acción feliz y descomplicada, tan sencillo como ponerse diez brazaletes, en lugar de uno, o como agregar capas sobre capas de color, en lugar de combinar sobrios matices de gris y beige. Esta exuberante transformación de la superficie, satisface una importante necesidad social para los puertorriqueños, como es también la necesidad de reír, contar historias, bailar, o simplemente haraganear y divertirse.

Divertirse es también el tema de **Cocinando**, el performance para el cual se creó **La bicicleta**. Como **La bicicleta**, el performance utiliza brillantemente la transformación como un principio móvil. Una niña entra corriendo elevando un

stories, to dance, or simply to hang out and have fun.⁵

Having fun is also the subject of *Cocinando* (Cooking, 1987), the performance piece for which *The Bicycle* was created.⁶ Like *The Bicycle*, the performance piece brilliantly utilizes transformation as its guiding principle. A young girl runs in, setting a real kite aloft. Then, always utilizing stylized, beautifully controlled movement, "modern dancers" appear, who gradually, in rhythm with the beat of drums, turn into "Latin" salsa dancers.

Suddenly, everything changes; we are in the midst of a "revolú." Before our eyes, "Barriada Buen Consejo" (Community of Good Counsel) -- complete with rooster and domino players -- rises out of nowhere. Amidst buzzing activity (cooking of *pasteles*, clothes hanging, lovers dancing, a woman mopping the floor), Merián Soto, choreographer and principal dancer, makes a royal entrance. Instead of a golden palanquin, she is carried on a worn velvet sofa, wearing plastic rollers and a flowered '50s *muumuu* and immediately busies herself with painting her toenails.

Soto metamorphoses from Barriada housewife (dancing a hilarious bolero to the sounds of Tito Rodríguez), to "postmodern dancer", to "Merián Soto" dancing with one of the domino-players/drummers. At the piece's end, everyone joins into a general salsa-dancing *pachanga*.

With *Cocinando*, both Pepón and Merián -- longtime friends, collaborators and lovers -- found their conceptual language as artists. Drawing from the transformative stratagems of their native culture, this language weaves their individual and collaborative pieces into a coherent whole.⁷ Be it Pepón's sets and installations, or Merián's body in movement, all pursue the same aim -- "to create within our own context, our own reality".⁸

Pepón and Merián are not alone in their effort to transmit a specific ethnic or cultural experience through their work. Since the late eighties, a large number of artists throughout this country began to create in ways that responded to the cultural context in which they originated rather than to that of the predominant Anglo culture where they are immersed. These artists articulate through their work a novel and complex form of cultural resistance and constitute, collectively, a strong hope for genuine diversity of artistic expression for the nineties.⁹

Whatever reality Pepón and Merián reconstruct in their work, its source and

cometa real. Luego "bailarines modernos" se transforman en "bailarines latinos" -- siempre a través de un movimiento estilizado, hermosamente controlado. De repente, todo cambia. Estamos en medio de un revolú. Ante nuestros ojos, "La Barriada Buen Consejo" (sin faltar el gallo y los jugadores de dominó) aparece de la nada. En medio de una actividad frenética (cocinando pasteles, colgando ropa, amantes bailando, una mujer mapeando el piso), Merián Soto, coreógrafa y bailarina principal, hace una entrada principesca. En lugar de entrar en un palanquín dorado, está sentada sobre un viejo sofá de terciopelo con rolos plásticos y un florido *muumuu* de los años cincuenta. Inmediatamente se ocupa de pintarse las uñas de los pies.

De ama de casa de La Barriada (bailando un divertido bolero de Tito Rodríguez), Soto se transforma en una bailarina postmoderna, y otra vez en Merián Soto bailando con uno de los jugadores de dominó/tamborilero. Al final de la pieza todo el mundo se integra a una *pachanga* general bailando a ritmo de salsa.

Tanto Pepón como Merián Soto, viejos amigos, colaboradores y amantes, encontraron en *Cocinando* su lenguaje como artistas. Partiendo de estrategias transformadoras de su cultura nativa, este lenguaje teje sus piezas individuales y colaborativas en una unidad coherente. Las escenografías e instalaciones de Pepón, así como los movimientos corporales de Merián, persiguen el mismo fin -- "crear dentro de nuestro propio contexto, nuestra propia realidad." Fuente y centro de su trabajo, esta realidad puer-

torriqueña implica para ambos una niñez y una adolescencia en la isla, así como una vida adulta en Nueva York, donde se conocieron en 1979. Su colaboración era inevitable.

La transformación que *La bicicleta* y *Cocinando* suponen, es alegre y descomplicada. Reúnen el sentido celebratorio de la actividad colectiva que Pepón recuerda en el hogar de su niñez. En particular, recuerda cuando su madre, una enfermera y ocasional repostera, horneaba elaboradísimos bizcochos para ocasiones especiales: bodas, bautizos y aniversarios. En esas ocasiones, la familia completa colaboraba: Pepón y su padre diseñaban y construían para el bizcocho enormes y complicadas estructuras (a veces hasta de cuatro pies de altura); su madre la horneaba en tanto que Pepón y su hermana la glaseaban y decoraban. Después de muchas horas de arduo trabajo, el bizcocho y su estructura se transformarían en una fantasía ideal hecha a la medida.



Cocinando (Cooking), performed at P.S. 1 in Queens, New York, with Merián Soto, Pepón Osorio and group, 1985.

Right: *La Bicileta* (The Bicycle)





center remains a Puerto Rican experience that speaks of a childhood and adolescence on the island, and an adulthood in New York, where they met in 1979. Their collaboration was inevitable.

The transformation involved in **The Bicycle and Cocinando** is joyous and uncomplicated. It gathers the celebratory sense of collective activity from Pepón's childhood memories of his home. He particularly remembers when his mother, a nurse and part-time baker would make tremendously elaborate cakes for special occasions: weddings, baptisms and anniversaries. At those times, the entire family would collaborate: Pepón and his father would design and build huge, complicated structures for the cake, sometimes four feet high; his mother would bake it; and Pepón and his sister would help her ice and decorate it. After many hours of hard work, cake and structure would emerge as a complete made-to-order rococo fantasy.

Contrary to the happily nostalgic images that inspired **The Bicycle**, the creation of **El Chandelier** (1987) was fraught with complex and unresolved feelings. The difference is perhaps that between childhood memories and adult reality. If **The Bicycle** permitted Pepón to celebrate his island past, **El Chandelier** confronted him with his present as a black Puerto Rican in New York.

El Chandelier was inspired by Pepón's sight, high above street level, of seven or eight chandeliers glistening out from within the apartments of a housing project on the Lower East Side. In these mostly Latino homes, the chandeliers are a focus of color and light, a moment of abundance and glamour within otherwise difficult and impoverished lives. With the re-invention of his chandelier, Pepón followed his own golden rule: the more the better.¹⁰ Kewpie dolls, beauty queens, plastic pearls, plastic fingernails and candles, glass bead garlands, dominoes, fire red bells, plaster saints ...all this and more he added to an inherently ornate creation. He sees this additive impulse as parallel to the urge, among Latinos, of "creating an abundance that is not really there, and not looking beyond that."¹¹ Working class Puerto Ricans, on the island or in New York, often feel the need to transform reality to escape its pain.

This pain is further explored in **No Regrets**, the 1987 performance piece for which **El Chandelier** was created.¹² **No Regrets** traces the real and fantasy life of María Aponte, a working-class Puerto Rican woman from the Bronx. **El Chandelier** is one of the few luxuries she can afford. Her fantasy life is defined by the *foto-novelas* and *tele-novelas* (soap operas) she watches while her real life is ruled by the two selfish men who tyrannize her.¹³ In **No Regrets**, dance numbers interweave with episodes from María's life, and the dancers function as alter egos to the personages in the narrative. Through movement, they become pure expressions of the feelings -- rage, frustration, violence, tenderness, desire, affection, confusion,

Si la transformación de **La bicicleta** fué alegre y descomplicada, no fué así la que concierne la creación de **El chandelier**. La diferencia es quizás la misma que hay entre los recuerdos de la niñez y la realidad adulta. Si **La bicicleta** le permitió a Pepón celebrar al pasado de su isla, **El chandelier** le confrontó con su presente de negro puertorriqueño en Nueva York. Para **El chandelier**, Pepón se inspiró en siete u ocho lámparas de araña relumbrantes que vio en hogares latinos de un conjunto residencial del Lower East Side. En esos hogares las arañas son una fuente de luz y color, un foco de abundancia y glamor en las duras y empobrecidas vidas. Al reinventar su araña Pepón se guió por su propia regla de oro: entre más, mejor. Muñecas kewpie, reinas de belleza de plástico, perlas y velas plásticas, guirnaldas de cuentas de vidrio, palmeras plásticas, campanas de rojo fuego, santos de yeso, uñas falsas, ...todo esto y más agregó a una creación ya barroca. Pepón considera esta acción paralela al impulso, a menudo necesario para los latinos, de "crear una abundancia que no existe de verdad, y sin mirar más allá". Los puertorriqueños de la clase trabajadora, en la isla o en Nueva York, necesitan transformar la realidad para escapar al dolor.

Aunque superficialmente **El chandelier** proyecta la misma alegría sensual de **La bicicleta**, hay un destello de dolor en su médula. Este mismo dolor se explora en **No me arrepiento**, el 'performance' de 1987 para el cual se creó **El chandelier**. **No me arrepiento** traza la vida real y de fantasía de María Aponte, una puertorriqueña de la clase trabajadora del Bronx. **El chandelier** es uno de los pocos lujos que ella puede permitirse. Su vida de fantasía la definen las fotonovelas y las telenovelas, en tanto que su vida real está regida por dos hombres egoístas que la tiranizan. En **No me arrepiento**, los números de baile se entretienen con episodios de la vida de María, y los bailarines hacen las veces de alter ego de los personajes en la narrativa. A través del movimiento, ellos se transforman en la expresión pura de sentimientos tales como furia, frustración, violencia, ternura, deseo, afecto, confusión, humor y desesperación, que María no se permite expresar. Al final, María escoge reinventarse a sí misma: se matricula en City College. No obstante, en una típica mirada hacia su espantoso pasado comenta a su mejor amiga: "Sandy, no me arrepiento de nada."

De igual manera que **El chandelier**, **La cama** prosigue en una exploración indirecta del dolor que se esconde bajo un exterior alegre. La instalación consiste en una cama de cuatro postes profusamente decorada dentro de un dormitorio rosado pálido y encaje blanco. Es un tributo de Pepón a Juana Hernández, la mujer negra a quien él considera su segunda madre. Ella le cuidó cuando niño y fue ama de llaves en su casa. Una huérfana que llegó a casa de Pepón antes de él nacer, Juana permaneció allí hasta un año antes que Pepón se mudara a Nueva York.

Pepón recuerda la vitalidad pura y tranquila de Juana. Con su cabellera suelta y natural, andaba descalza pero siempre usaba muchos aretes. Iba a misa dominical, tenía miedo a los aviones y desconfiaba de los electrodomésticos. Pepón conserva vívidos recuerdos de cuando entraba furtivamente

humor, despair -- that María does not allow herself to voice. In the end, María chooses to re-invent herself: she enrolls at City College. Yet, in a typically recuperative look at her dreadful past, she tells her best friend: "Sandy, I have no regrets."

Like *El Chandelier*, *La Cama* (The Bed, 1987) continues to explore and exorcise the sorrow hidden under a cheerful exterior.¹⁴ The installation consists of a lavishly decorated four-poster bed in a pale pink and white lace bedroom. It is Pepón's tribute to Juana Hernández, the black woman whom he considers his second mother. She cared for him as a child and was also housekeeper in his home. An orphan who came to live with Pepón's family before his birth, Juana stayed till the year before his move to New York.

Pepón remembers: Juana's pure, quiet strength; her hair loose and natural; the way she went barefoot, yet always wore many earrings. She went to daily mass, feared airplanes and mistrusted all appliances. Pepón has vivid memories of sneaking into Juana's darkened room to rummage through the mysterious treasures in her dresser drawers: golden earrings, brightly colored baubles, pastel pearl necklaces, strong smelling rouge. Juana knew of his forays but pretended not to.

Juana died in 1982. Since then, Pepón has often recreated her life in his mind. It must have been a lonely, difficult life -- in its essence, not unlike María Aponte's in the Bronx. *La Cama* is Pepón's loving farewell to Juana. Through it he offers her the material opulence she never had, and acknowledges the spiritual richness she gave him. Pepón recreates this richness in *La Cama*'s exuberant color and texture. The extraordinarily complex bedspread is made of hundreds of stitched *capias* or souvenirs given in Puerto Rico at special celebrations like weddings, baptisms, and anniversaries.



La Cama was also Pepón's way of introducing Merián to Juana. Within the baroque extravaganza of *La Cama*'s headboard, there are childhood pictures of Pepón and Merián. Merián appears as a ballerina and, below, hang ceramic toe shoes -- attributes of her future profession. On the reverse of the flame-like photo-medallion, Pepón sports his Sunday best, posed in a photographer's studio during the *Fiestas Patronales* (Patron Saint Feasts) of his father's hometown, Carolina.

Along the baseboard of *La Cama*'s bedroom, Pepón handscrawled a dream he had the year of its creation: Tense with fear, he approaches Juana, who lies on a tomb/deathbed, to introduce Merián, whose hand he holds. Juana half-raises herself on an elbow and gently whispers a few words, part in Spanish, part in an African-sounding language. He and Merián were married later that year.

In Puerto Rico, the transforming principle that begins with one's person, through clothes, jewelry, make-up, hair coloring,

al cuarto de Juana para escarbar en los misteriosos tesoros de las gavetas de su cómoda: aretes de oro, baratijas de brillantes colores, collares de perlas plásticas, coloretos de penetrantes olores. Juana conocía de sus incursiones pero pretendía ignorarlas.

Juana murió en 1982. Desde entonces Pepón ha recreado a menudo la vida de ella en su mente. Debio haber sido una vida solitaria y difícil -- en esencia, no muy diferente a la vida de María Aponte en el Bronx. *La cama* es una cariñosa despedida a Juana, un regalo con la opulencia material que ella nunca tuvo, y un reconocimiento de la calidez humana que ella le proporcionó. Pepón recrea esta riqueza en el color y la textura exuberantes de *La cama*. El extraordinariamente complejo cubrelecho está fabricado con cientos de "capias" cosidas, recuerdos conmemorativos que se regalan con ocasión de celebraciones especiales en Puerto Rico como bodas, bautismos y aniversarios.



Pepón utilizó *La cama* para presentar la persona de Merián a Juana. En el barroco extravagante que caracteriza el cabecero de *La cama*, encontramos fotografías de la niñez de Pepón y Merián. Ella aparece como una bailarina, y las zapatillas de porcelana abajo son atributos de su futura profesión. En el revés del medallón flameante, Pepón viste su mejor pinta posando en un estudio durante las fiestas patronales de Carolina, pueblo natal de su padre.

A lo largo del zócalo del dormitorio donde se encuentra *La cama*, Pepón garabateó un sueño que había tenido ese año: tenso por el miedo, se aproxima a Juana (que yace en su tumba) para presentarle a Merián, a quien lleva de la mano. Juana se levanta un poco sobre un codo y suavemente murmura algunas palabras, parte en Español y parte en un lenguaje de sonido africano. El y Merián se casaron ese mismo año.

En Puerto Rico, el principio transformador que empieza con la persona (a través del vestido, joyas, maquillaje y color del pelo), también se aplica a las posesiones. La transformación es un acto, no solo de apropiación, sino de individualización. Imparte una personalidad distintiva sobre el objeto, que no solo refleja a su dueño, sino que también lo caracteriza.

Un carro es una posesión esencial y altamente apreciada para los puertorriqueños. La isla (cien millas de ancho por treinta y cinco de largo) tiene uno de los mayores índices de densidad automovilística del mundo. Por la misma razón todo propietario de un automóvil tiende a permanecer mucho tiempo en él. Si en los Estados Unidos el hogar de una persona es su castillo, en Puerto Rico es su Toyota. *El Club Corolla* es el saludo humorístico de Pepón a un club improvisado del mismo nombre cuyos jóvenes miembros, todos hombres, conoció en un viaje reciente a la isla.

La obra es un ensamblaje, sobre el parabrisa de un Toyota, de una fotografía tomada de una plantilla del propio carro de Pepón y las embelequerías de costumbre que se han convertido en la firma de Pepón: calcomanías, cisnes de





also applies to one's possessions. This transformation is an act, therefore, not just of appropriation, but of individualization. It imparts a distinctive personality onto the object, one that not only reflects its owner but also renders it unique.¹⁵

A car is an essential, highly prized possession for Puerto Ricans and, for that reason, any car owner is likely to spend a lot of time in it. The island (100 by 35 miles) has one of the highest car density rates in the world. If in the U.S. a man's home is his castle, in Puerto Rico, his Toyota would fit the role. I evoke this adage, in its dated and gendered originality, because there exists on the island the implication of some structural relationship between a car, power and male potency. **Corolla Club** is Pepón's humorous salute to an impromptu club by that name, whose young members, all male, he met on a recent trip there.

The work is constructed out of a Toyota windshield, a photograph taken from a template of Pepón's own car, and the usual "embelequerías" that have become Pepón's signature: palm trees, decals, plastic swans, Puerto Rican flags, figures of saints, images of Christ, rubber angels, bottles of air freshener.¹⁶ Within the fantasy environment Pepón creates, there is further illusion in the play between the second and third dimensions. At the wheel, a man stares out at us. Behind the initial swagger, we recognize traces of yet another lonely life. Belonging to the Corolla Club makes things better. It almost makes up for the indifference, deprivation, or prejudice suffered daily.

The model for **Corolla Club** is a nomadic Puerto Rican

plástico, banderas puertorriqueñas, figuras de santos, imágenes de Cristos, ángeles de caucho, aromatizadores. Dentro de este entorno de fantasía que Pepón crea, se da además la ilusión de un juego entre la segunda y tercera dimensión.

Al volante, un hombre nos escudriña. Detrás del pavoneo inicial, reconocemos trazas de otra vida dura y solitaria. Pertenecer al Club Corolla mejora la situación. Casi que compensa por la indiferencia, las privaciones o los prejuicios que se sufren diariamente.

El modelo para **El Club Corolla** fué un nomádico veterano de Vietnam e ingenioso mecánico, también puertorriqueño, que suele frecuentar un refugio de desamparados cerca del estudio de Pepón en el Bronx. Fue colaborador parcial de esta obra, trabajando largas horas junto a Pepón para reconstruir el ambiente del carro.

Pepón busca este tipo de intercambio humano tan esencial al modo colaborativo de creación. Esto es evidente en los 'performances' de su carrera, y es también aplicable a la mayoría de sus piezas individuales. Casi siempre implican una intensa colaboración con otra persona que es rara vez un profesional del arte: para **El chandelier** trabajó con un electricista; para **La cama**, con el dueño de un almacén de mercadería donde él se abastece; para **Descorazonados** con un tapicero.

Para la asombrosa obra **Maria Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 27.3.89.**, Pepón recibió consejo y ayuda de una enfermera certificada en un hospital del sur del Bronx. Con este trabajo de 1989, Pepón hizo una declaración política

Viet Nam Veteran and mechanical whiz who sometimes lives in a homeless shelter near Pepón's studio in the Bronx. He was a partial collaborator for the piece, working long hours alongside Pepón to reconstruct the car environment. Pepón seeks out this type of human exchange so essential to the collaborative process. This is most obvious in the performance aspect of his career, yet is also true of most of his visual art pieces. These extend in unexpected ways Pepón's anti-traditional notions about art-making -- his antipathy to the notions of the primacy of the artist, the work's uniqueness, and an exclusively esthetic context. They almost always involve an intense collaboration with another person, and one who is rarely an art professional: for **El Chandelier**, he worked with an electrician; for **La Cama**, with the owner of a notions store he buys at; for **A Mis Adorables Hijas** (To My Darling Daughters), with an upholsterer.

For the startling **María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 3/27/89**, Pepón received advice and help from a registered nurse in a hospital in the South Bronx. With this work of 1989 Pepón makes an unequivocal political statement. Inside a beautifully decorated baby basket, we are shocked by the horrific sight of a deathly ill child.¹⁷ The newborn is attached to a tangle of tubes and life support systems in a desperate attempt to prolong a fragile life. The child is black and this fact is central to Pepón's message: **for people of color in this culture, too little comes too late.**

As a trained social worker, Pepón had himself spent four years in different homes and hospitals in New York City working for the Division of Social Services for Children. During this time he experienced, first hand, the tragic lack of good medical services for the poor and the disadvantaged on the margins of this society. He has never forgotten.

María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 3/27/89, is a moving, unforgettable work. Its impact comes from Pepón's ability to enlarge the pain of an individual experience to a powerful statement about collective injustice. **The Wake**, an installation created for this exhibition, extends his work along these lines. It drives home the tragic impact of AIDS on the Hispanic community.¹⁸

The same concern for the collective health of a people led him to create **T.K.O. (Technical Knockout)** that same year. In Pepón's words: "It is a piece about different levels of violence in Puerto Rico" ("*diferentes grados de violencia en Puerto Rico*")¹⁹ It is a small, velvet-and-lace-lined box. Central to the work's imagery and on its lid, are a pair of boxing gloves (reflecting a national obsession), a golden money sign, and plastic foliage, an allusion to political ambush. Inside, the piece contains about fifty objects, from life-size, aggressive-looking cutlery sets, to infinitesimally small plastic babies, a sign of rebirth and hope for Pepón.

T.K.O. contains allusions to the numerous debilitating blows levelled at the Puerto Rican people throughout its political history as a colony. When Pepón refers to Puerto Ricans' need to

inequívoca. Dentro de una canasta para bebés hermosamente decorada nos impacta la horrible visión de una bebé mortalmente enferma. La recién nacida está atada a un enmarañado sistema de tubos y equipo de salvamento en un intento desesperado por revivirla. La niña es negra y esto es un argumento central en el mensaje de Pepón.

Para ciertas comunidades muy poco llega demasiado tarde.

Como trabajador social, Pepón transitó durante cuatro años diferentes hospitales y familias del sur del Bronx trabajando para el Departamento de Servicios Sociales para Niños. Durante este tiempo experimentó de primera mano la trágica ausencia de buenos servicios médicos para los pobres y los de escasos recursos, marginados de esta sociedad. El nunca ha olvidado. **María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 27.3.89.**, es una obra inolvidable y conmovedora. Su poderoso impacto radica en el éxito que tiene Pepón al ampliar el dolor de una experiencia individual a una declaración que encierra una más amplia injusticia colectiva.

La misma preocupación hacia la salud colectiva de un pueblo le llevó a crear **T.K.O. (Knockout Técnico)** ese año. Según Pepón: "se trata de una pieza acerca de los diferentes grados de violencia en Puerto Rico". Es una cajita forrada en terciopelo y encaje. En su tapa hay un par de guantes de boxeo (una obsesión nacional), un signo de moneda dorado, y follaje plástico, una alusión a una emboscada política. Dentro, la pieza contiene cerca de cincuenta objetos, desde cubertería de tamaño natural y aspecto agresivo, hasta pequeñísimos bebés plásticos que son para Pepón una señal de renacimiento y de esperanza.

T.K.O. contiene alusiones a los numerosos y debilitantes golpes dirigidos al pueblo puertorriqueño a través de su historia política como colonia. Cuando Pepón se refirió a la necesidad de los puertorriqueños de transformar la realidad, dijo: "nunca aceptes nada tal y como te lo dan". Estas palabras subrayan la triste condición de un pueblo cuya historia le ha sido impuesta durante seiscientos años, primero por España y más tarde por los Estados Unidos.

Un país cuya historia no es la propia tiene que reinventarse diariamente. En **T.K.O.** Pepón reinventa la historia reciente de la isla, mezclando y aparejando a sus actuales protagonistas "oficiales". La reina Sofía y el rey Juan Carlos de España, George y Barbara Bush (y Millie), el gobernador Hernández Colón y su esposa Lila, el ex-gobernador Luis Muñoz Marín y su esposa Doña Inés, y los actuales dirigentes de los tres partidos políticos. Para él, nadie escapa a la responsabilidad de los graves problemas sociales y políticos de la isla. Entretejadas a estos personajes reconocibles, encontramos también alusiones complejas a otras fuerzas y hechos en la historia de Puerto Rico que han sido ignoradas y reprimidas: el legado taíno, el comercio de esclavos africanos, diferencias de raza y clase, el poder del turismo, la emboscada política y el asesinato de dos estudiantes independentistas en Cerro Maravilla.

Un Knockout técnico (**T.K.O.**) te saca de la pelea pero todavía estás consciente. Dentro de la conciencia colectiva puertorriqueña, la pelea continúa -- para mantener un sentido de

transform reality, he says: "you never accept anything as it is given to you." The last five words of this phrase underscore the sad condition of a people whose history has been given to them, for five hundred years, first by Spain, and later by the United States.

A country whose history is not its own must reinvent itself daily. In **T.K.O.**, Pepón re-imagines and rewrites the island's recent history, by mixing and matching its current protagonists: Queen Sofía and King Juan Carlos of Spain, George and Barbara Bush (and Millie), Governor Hernández Colon and wife Lila, former Governor Luis Muñoz Marín and wife Doña Inés, and the current leaders of all three political parties. Weaving in and out of the official personages in Puerto Rican history are complex allusions to other powerful forces and events in Puerto Rican history that have been ignored or repressed: the Taíno legacy, the African slave trade, race and class differences, the power of US tourism, the political ambush and killing of two pro-independence students in Cerro Maravilla. Obviously, for Pepón, no one escapes responsibility for the island's grave and violent social and political problems.

A technical knockout leaves you out of the fight but still conscious. Within the Puerto Rican collective consciousness, the fight continues -- to retain a sense of identity, to rebuild a sense of place, to recover portions of lost history. It was to this collective consciousness that Pepón and Merián cried out, *¡Despierta Boricua! (Wake Up! Boricua!)*²⁰ in **No Regrets**. They created **Broken Hearts** as an homage to the strength of that consciousness in adversity.



The subject of **Broken Hearts** is the forced migration of Puerto Ricans to the United States, under Operation Bootstrap, throughout the '50's.²¹ The geographic fragmentation of the island's population caused profound rifts in its social and political fabric and has led to traumatic personal and collective realities for Puerto Rican communities on both sides of the Atlantic.²²

Broken Hearts (Descorazonados), performed at DTW in New York City, with Lori Brungarde, Ching Gonzalez, Evelyn Vélez and Merián Soto, 1990.

identidad, reconstruir un sentido del lugar, recobrar fragmentos de historia perdida. Fue a esta conciencia colectiva a la que Pepón y Merián gritaron: *Despierta Boricua! en No me arrepiento*. Ellos crearon **Descorazonados** como un homenaje a la fortaleza de esta conciencia en la adversidad.

El tema de **Descorazonados** es la emigración forzada de puertorriqueños a Estados Unidos durante la operación Bootstrap, a través de la década del cincuenta. La fragmentación geográfica de la población isleña causó profundas grietas en su estructura social y política, y ha ocasionado traumáticas realidades personales y colectivas a la comunidad puertorriqueña a ambos lados del Atlántico.

La obra **Descorazonados** hace que estas realidades trágicas cobren vida, interpolando los bailes de Soto, para enfatizar una vez más sentimientos revelados por la narrativa, con fotografías de época y fragmentos de cine documental. Con el trasfondo del rugido ensordecedor de un avión, una maleta proporciona el motivo de doble filo de la pieza, sugiriendo el dolor de la separación y la estimulante perspectiva de nuevos mundos. Los bailes de manera efectiva comunican el complejo espectro emocional del proceso de transculturación -- perplejidad, confusión, excitación, dolor, rabia, desesperación. Los bailarines vuelven a representar el crónico desasosiego geográfico de los puertorriqueños que viven en este país. Refiriéndose a la "fiebre de irse", la mayoría de los puertorriqueños en los Estados Unidos, no importa cuanto tiempo hayan estado aquí, la consideran una estadía temporal, y planean el regreso "tan pronto como..."

Un segundo tema de **Descorazonados** es el papel crucial que juegan las mujeres trabajadoras puertorriqueñas, quienes mantienen el 41% de todos los hogares aquí y en la isla. El hilo conductor de su fortaleza se extiende a través de la pieza, robusto y claro como sus imágenes en la pantalla o el sonido musical de sus nombres repetidos. Una mujer de *El Barrio*, entrevistada en la película contrasta el sueño que buscaba: "el Nueva York que veníamos buscando...", el que veíamos en las películas", con la realidad que encontró: "la realidad para el puertorriqueño es diferente a la que nos presentan..., desilusión, maltrato, racismo...aquí, donde dicen que todo lo tenemos..." A pesar de tal adversidad, esta mujer sobrevivió.

El sofá púrpura en esta exposición era la preciada posesión de una mujer que no logró sobrevivir, y funciona como una carta suicida de la mujer a sus hijas, disculpándose de su acción y explicando por qué no puede seguir luchando. Como parte de la ambientación total que Pepón creó para **Descorazonados**, El sofá sugiere la textura de interiores estrechos, hogares sin calefacción, donde la mayoría de los puertorriqueños terminan después de su traumático viaje. Igual que *El chandelier*, El sofá habría sido el producto del ahorro de muchos años. Pepón decora su cabecera con la parafernalia de sus sueños rotos (ofrendas religiosas, santos, tickets de lotería, ángeles, medallas, amuletos...).

En la misma línea de **María Cristina Martínez Olmedo y Descorazonados**, el 'performance' más reciente de Pepón y Merián, **Referencias**, explora el dolor individual para



Broken Hearts makes these tragic realities come to life by intercutting Merián's dances with period photographs and film footage. Against the deafening roar of an airplane, a suitcase provides the poignant motif of the piece, conveying both the pain of separation and the exciting prospect of new worlds.²³ The dances effectively convey the complex emotional range of the transcultural process -- bewilderment, confusion, excitement, pain, anger, despair. The dancers reenact the chronic geographic restlessness of Puerto Ricans living in this country. Referred to as *la fiebre de irse* (the fever of returning), most Puerto Ricans in the US, no matter how long they have been here, consider it a temporary stay, and plan to return "As soon as..."²⁴

A second theme of **Broken Hearts** is the crucial role of Puerto Rican working women, who head 41% of all households here and on the island. The thread of their strength runs throughout the piece, strong and clear as their images on the screen or the musical sound of their repeated names. One woman from El Barrio, interviewed on film, contrasts the dream she came for -- "The New York we came looking for, the one we saw in the movies" (*El Nueva York que veníamos buscando...el que veíamos en las películas*) - with the reality she found: "reality for the Puerto Rican here is different...disillusionment, ill-treatment, racism...here, where they say we can have everything" (*la realidad para el puertorriqueño es diferente a lo que nos presentan...desilusión, maltrato, racismo...aquí, donde dicen que todo lo tenemos...*). Despite such adversity, this woman survived.

A **Mis Adorable Hijas** (To My Darling Daughters), the purple sofa in this exhibition, was the prized possession of a woman who did not survive. It functions as a strange surface for a suicide letter from a fictional Puerto Rican woman to her daughters, apologizing for her act and explaining why she can no longer fight on. Centerpiece of the total environment Pepón created for **Broken Hearts**, the sofa conveys the texture of the interiors of the cramped, unheated homes where most Puerto Ricans ended after their traumatic journey. Like **El Chandelier**, the sofa would have been the result of many years' savings. Pepón adorns its backrest with the paraphernalia (religious offerings, saints, lottery tickets, angels, medals, amulets) of her broken dreams.²⁵ Like **Maria Cristina Martinez Olmedo** and **Broken Hearts**, Pepón and Merián's recent performance piece **Referencias** (*Frames of Reference*, 1990) explores individual suffering in the context of collective tragedy.²⁶ This time it is their own pain as a black and white couple, that they explore and

examinar la tragedia colectiva. En esta ocasión se trata de su propio dolor el cual -- como pareja negra/blanca -- exponen con franqueza brutal. En el escenario, reviven el doloroso shock del racismo que han experimentado como pareja, en los Estados Unidos y en la isla.

En **Referencias**, la presentación a veces humorística de estas experiencias compartidas, abarca una amplia gama. Incluye esta gama, como en el caso de **Trivialidades Puertorriqueñas**, referencias a frases comunes como "no pareces puertorriqueño", comentario que cualquier puertorriqueño que no cae dentro de los estereotipos impuestos por los Anglos reconocería. Incluye también el angustioso momento de observar a Pepón alargar físicamente sus labios en dolorosa distorsión. Como trasfondo suena una popular plena de Cortijo, cuya letra se burla de un puertorriqueño negro asesinado por su "bemba" o gruesos labios.

Algunas veces Pepón y Merián ilustran los estereotipos (ella se empolva su piel blanca, él se encrespa su afro). En las secuencias más conmovedoras, son casi aplastados por el dolor que estos estereotipos les infligen (Merián vomita dentro de un balde, Pepón vierte su rabia y dolor como la erupción de un volcán). En la escena final, con el trasfondo de su recital implacable de comunes comentarios racistas en español e inglés, Pepón y Merián se juntan en un abrazo agotado y tierno.

Las transformaciones mágicas de objetos y realidades de Pepón sirven múltiples propósitos y se comunican a muchos niveles. Como los generosos bizcochos de su familia, son una fiesta a los ojos, causan risa, celebran la belleza, el amor, la alegría y la diversión -- el eterno "gufeo". También exorcisan el dolor, la pena, la soledad, la ira. Recuerdan al olvidado, el desposeído, a los privados de derechos -- sean la Juana Hernández de sus sueños, el insolente joven conductor del Corolla, los padres de María Cristina Martínez Olmedo, la corajuda de María Aponte de **No me arrepiento**, las desesperanzadas mujeres de **Descorazonados** o cualquier recién llegado al Aeropuerto Kennedy de Chile, Haití, o la República Dominicana. En la medida que él participa en papeles más activos en 'performances' colaborativos con Merián, la delgada membrana que separa el arte de la vida de Pepón se hace crecientemente más permeable.

A partir de 1985, la exuberante transformación de la obra de Pepón evolucionó desde una reflexión de alegría pura a la meditación agri dulce sobre la complejidad del dolor. A pesar de su ininterrumpido exterior barroco, la obra, en sus palabras, "tenía que llegar a la esencia" de la compleja necesidad para transformarse de los latinos. El lenguaje de la cultura popular de Puerto Rico le suministró una estética que sería "muy accesible" a su propia comunidad. Inspirado por el reconocido pintor puertorriqueño Francisco Oller, su héroe y mentor, Pepón cree que los artistas deberían reflejar su época y su país de origen, e igualmente utilizar su trabajo para mejorar la condición humana.



expose with brutal frankness. They relive on stage their shock at the levels of racism they have had to endure as a couple in the US and on the island. In **Referencias**, the sometimes humorous presentation of these shared experiences encompasses, in fact, a wide emotional range. The gamut includes, as in "Puerto Rican Trivia," a humorous acting out of common phrases like "You don't look Puerto Rican", a comment any Puerto Rican who does not fit Anglo stereotypes will recognize. It also takes in the heart-stopping moment of watching Pepón extend his lips in painful distortion. A popular Cortijo plena (popular tune based on African rhythms) plays in the background, whose lyrics tell with humorous irony (the singer is himself black), the story of a black Puerto Rican killed for his *bembe*, thick lips.

En la tradición de la admirada pintura El velorio de Oller, el trabajo de Pepón logra llegar a muchos públicos en múltiples niveles. Como las gavetas de la cómoda en el dormitorio de Juana, su obra proporciona tesoros para todos.

Susana Torruella Leval
Curadora Principal
El Museo del Barrio

translation by Eduardo Marceles





Left: Pepón Osorio in *Referencias* (Frames of Reference), performed at DTW in New York City, 1990.

Sometimes Pepón and Merián illustrate the stereotypes -- she powders her white skin, he combs his thick "Afro" coif. In the most moving sequences, they are nearly crushed by the pain these stereotypes inflict (Merián throws up into a bucket, Pepón lets out his rage like an exploding volcano). In the final scene, against the unrelenting recital of common racist comments in Spanish and English, Pepón and Merián come together in a tender, exhausted embrace.²⁷

Pepón's magical transformations of objects, spaces, and realities serve multiple purposes and speak on many levels. Like his family's abundant cakes, they feast the eyes, cause laughter, celebrate beauty, love, joy, and fun -- the eternal "gufeo" (anglicism from goofing off). They also exorcise pain, sorrow, loneliness, anger. They remember the forgotten, the dispossessed, the disenfranchised -- be it the Juana Hernández of his dreams, the brash young driver of the Corolla, Maria Cristina Olmedo's parents, the spunky María Aponte of *No Regrets*, the despairing woman of *Broken Hearts*, or any recent arrival at JFK from Chile, Haiti or the Dominican Republic. As he takes more active roles in the collaborative performances with Merián, the thin membrane that separates Pepón's art and his life becomes increasingly permeable.

Since 1985, the exuberant surface transformation of Pepón's work evolved from the reflection of sheer joy to a bittersweet meditation on the complexity of pain. Despite its unbroken baroque exterior, the work had, in his words, to "arrive at the essence" ("*tenía que llegar a la esencia*") of Latinos' complex desire for transformation. The language of Puerto Rico's popular culture provided him with an esthetic that would be "very accessible" to his own community.²⁸ Inspired by the great Puerto Rican painter Francisco Oller, his hero and mentor, Pepón believes that artists should reflect their time and country of origin, and use their work to better the human condition.²⁹

Like Oller's great painting *El Velorio* (*Child's Wake*, 1893), Pepón's work more than fulfills his mentor's directive in communicating with a broad public at multiple levels. It is work that yields treasures for all of us -- perhaps treasures that Pepón as a child discovered in the dresser drawers of Juana's room.

Susana Torruella Leval
Chief Curator
El Museo del Barrio



NOTES

1. Pepón signed his early work "Benjamín Osorio" or "B. Osorio" and, later, "P. Osorio". Since 1985 he uses simply "Pepón" and prefers that name.

2. In retrospect, the very titles of Pepón's earliest New York exhibitions (**Hasta Ahora** (Till Now, 1981), Cayman Gallery; **Escombros** (Shambles, 1983), Arch Gallery, NY, and **Escalio** (Tillable Land, 1984), El Museo Del Barrio, NY) seem to convey a sense that a major change was at hand in his work. The titles, like the works, also convey the urgency and ferment of his rapidly changing ideas and formal experimentation between 1981-84.

3. Although definitions of *embelequero* in official Spanish dictionaries mostly convey the negative connotations associated with the words "fraud" and "delusion", Puerto Ricans often use this word with positive implications. Pepón himself defines an "embelequero", as someone who "can make a temple out of nothing" (*alguien con la capacidad de hacerte un templo de la nada*). (Phone conversation with Pepón, 2/14/91.)

4. Conversation with Pepón, 1/31/91, at El Museo del Barrio, New York City.

5. Pepón notes the large number of words in Puerto Rican slang devoted to just that, having fun: *bachata*, *bochinche*, *relajo*, *vacilón*, *guachafita*, *retoso*, *desorden*, *chusma*, *pachanga*, *bayoya*, *guiso*, *bembé*; plus at least two Anglicisms, *gufeo* (from "goofing off"), and *kiqueo* (from "kick").

6. **Cocinando**, (Cooking), a collaborative multimedia performance piece between Pepón Osorio and Merián Soto, was first performed at P.S. 1 in Queens in 1985.

7. This retrospective comes at a felicitous time, six years later, when it is possible to appreciate the coherent body of work created within this mature language. On a personal level too, Pepón finds himself in a period of centered, mature creativity. In his words, "I feel that all the connections are happening between my interior being and the outside world." ("*Siento que todas las conexiones se me están dando entre mi ser interior y el mundo exterior*"). Conversation with Pepón, 1/29/91, at El Museo del Barrio, New York City.

8. "*Crear dentro de lo suyo... con la intención clara de una conexión con mi cultura natal... integrar quien soy con mi obra... que se vea dentro del contexto puertorriqueño.*" Interview with Pepón, 2/6/90 at El Museo del Barrio, New York City.

9. One of the most ambitious attempts to gather these artists in one exhibition was the recent **The Decade Show: Frameworks of Identity**, organized by The Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), The New Museum of Contemporary Art, and the Studio Museum in Harlem, May-August, 1990, New York City.

10. "Dentro de más, mejor", conversation with the artist, 1/31/91, El Museo del Barrio, New York City.

11. "*Crear y aparentar una abundancia y no mirar fuera de eso.*" Conversation with Pepón, 2/6/90 at El Museo del Barrio, New York City.

12. Another collaborative installation and performance with Merián Soto, **No Regrets** was performed at Dance Theatre Workshop, and PS 122.

13. Popular among Latins everywhere, *fotonovelas* are the magazine equivalent of soap operas. They consist of sequences of photographic images with blurbs for spoken dialogue (much as comic strips) which follow a dramatic narrative, usually involving a tragic love story.

14. **La Cama** was sponsored by Papatian and the Bronx Council on the Arts and first shown at The Longwood Arts Gallery, Bronx, NY, Aug.-Sept., 1987.

15. A wonderful example of this, and one of my favorite sights in Puerto Rico, is the row of about fifty wooden kiosks built by the government and licensed to different concessionaries to sell fritters and drinks in front of Luquillo beach. Within a year, the once identical shacks were wildly different from each other by the addition of interior murals; distinctively painted exteriors; bead curtains; illegally-added, jerry-built balconies and terraces for dancing and domino playing. Each facade now sports a number and the "name" of the kiosk; Pepón is happy that one is called "El #330 de Osorio."

16. "*Embelequerías*" are the products of an "embelequero." See note 3.

17. For Puerto Ricans, as for many Latins everywhere, the preparation of a baby basket as a first crib for a newborn is a much-loved tradition. It involves many hours of elaborate sewing and hand-made gifts from family and friends to go inside it. The baby basket is called a "*moisés*", in memory of the pharaoh's daughter's finding of Moses in a basket among the bullrushes.

18. The AIDS epidemic has, not surprisingly, hit hardest at the ethnic and racial populations which have the least access to good medical care and health education. In the Hispanic community, for instance, AIDS is the major cause of death among infants between ages 1-4 and among adults between 25-44. Seventy percent of all women with AIDS are Hispanic.

19. Conversation with Pepón, 2/8/91, at El Museo del Barrio, New York City.

20. "Boricua" is a reference to the first inhabitants of "Boriquén" the *Taino* name for Puerto Rico. In **No Regrets** it is an injunction to María, and all Puerto Ricans, to take their life into their own hands.

21. **Broken Hearts**, a performance and collaboration between Pepón Osorio (sets and production design) Merián Soto (choreography), and script by Lourdes Torres Camacho, was performed at Dance Theater Workshop, April 20, 1990.

22. A whole vocabulary has developed along this rift such as in the islanders' expression, *puertorriqueños de acá, o de allá* ("Puerto Ricans from here or from there"). It is estimated that of the total 6 million people of Puerto Rico, 35% currently live in the US; 55% have lived in the US for at least six months; and 92% have relatives in the US.

23. Because of the importance of this symbol for Pepón, the catalogue design also suggests a suitcase.

24. This is also a direct quote from Don Antonio in a lovely 1984 film by the same name, directed and produced by Alex Griswold for WGBH educational foundation.

25. A photographic detail of this backrest appears on the paper fan that was the invitation to this show and that might have been the woman's constant companion on hot days.

26. **Referencias** (Frames of Reference) was first presented at DTW on June 6, 1990 as part of the cycle of performances for "The Decade Show: Frameworks of Identity."

27. "*El es negro pero fino*"; "black people love red"; "I don't want any 'negritos' for grandchildren"; the neighbors are black but they're clean and decent"; "*es mas negro que el bitumal*"; "you can tell by their gums".

28. This and the previous quote are from a conversation with Pepón, 1/31/91, at El Museo del Barrio, New York City.

29. Francisco Oller (1883-1917) is considered Puerto Rico's most illustrious painter, both for his great talent and for the international recognition he has received. Between 1858-65, he trained in Paris with Couture at Académie des Beaux Arts, at the Académie Suisse, and at Gleyre's Atelier, where he became friends with Courbet, Pissarro, and Cézanne, with whom he shared rooms. Despite this international background, Oller's deeply-held philosophy as artist and teacher was based on his belief that an artist's work must reflect the country he/she comes from, and that the work, beyond aesthetic concerns, must function in the world to better the human condition. This philosophy was best stated in a lecture of 1903. "*El artista como el literato debe ser de la época en que vive, debe ser de su país, de su región si quiere ser verídico... El artista como el literato tiene la obligación de servir para algo; su cuadro debe ser un libro que instruya, que sirva para mejorar la condición humana.*" in Osiris Delgado Mercado, *Francisco Oller y Cestero: 1883-1917* (San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, 1983), 234.



Rescatar y Descargar:

UNMELTING THE POT

I am reminded of the coral that animate the waters of the Caribbean basin. Out of a dense ebb and flow of this microscopic marine life, in inconceivable numbers and over uncounted generations, grows an extraordinary architecture of the living and the dead. The phenomenon of the coral reef is one of a self-contained culture that roots in its own necropolis, a life force building upon the skeletons and history of the collective organism. Most striking is the physical metaphor offered by the reef, an artifact under constant construction and coloration and transformation that becomes the ineradicable map and memory of its community. Swimming on the surface, one gazes down through the mask upon the massive coral geography. And then, the sound insinuates itself into consciousness, a crackling, omnipresent static in the water that, once noticed, is impossible to ignore. One remembers the instruction: Listen for them. Listen for the fish. The sound never stops. They're feeding on the coral.

Pepón Osorio is best described in terms of one of his favorite images - a *rescatador*. Los **rescatadores de terrenos**, or rescuers of the land, appeared in Puerto Rico during the 1960's, groups of community people who would take over a piece of unoccupied land, quickly build a small dwelling or *casita*, and set up housekeeping. If all went well, in spite of challenges by government officials, after several years of such homesteading the government generally recognized the tenancy as legitimate and granted ownership. This idea of rescue or, more accurately, of recovery, constituted an act of appropriation on the most basic level of daily life -- the appropriation of a place in order to survive, to shelter and support a family, to make space in the landscape of the community for the family's history, as well as its own contribution to the communal culture. Such acts of recovery held a larger significance as well: they asserted the primacy of the intimate nuclear structure of culture -- be it the family of the neighborhood -- over the implacable economic and political ideologies beyond its bounds. A quarter of a century later, that ideology, with its overlay of colonialism and the diffusion of both people and culture between the island and the U.S. mainland, would provide new impetus to the obligation of *rescatar* for an emergent generation of artists, writers, intellectuals, political activists, and indeed ordinary people. At one point in the late 1980's, even **The New York Times** published an article about the appearance of *casitas* in vacant lots around New York City. In the South Bronx, in East Harlem, on the Lower East Side, the process of occupation and recovery was visibly underway, a longterm social and cultural determination to unmelt the pot once and for all.

For Pepón, the obligation to recover his culture and his identity as a self-described black Caribbean artist required him to move beyond the museum and gallery. In 1978, three years after

Derritiendo El Crisol

Recuerdo el coral que anima las aguas de la cuenca del Caribe. En este denso flujo y reflujo de microscópica vida marina, en inconcebibles números e incontables generaciones, crece una extraordinaria arquitectura de los vivos y los muertos. El fenómeno del arrecife de coral es el de una cultura autónoma que arraiga en su propia necrópolis, una fuerza vital que se construye sobre los esqueletos y la historia de un organismo colectivo.

Más sorprendente es la metáfora física que ofrece el arrecife, un artefacto en construcción, coloración y transformación constantes que se convierte en el mapa y memoria indeleble de su comunidad. Nadando en la superficie, uno mira a través de la careta y abajo la masiva geografía coral parece suspendida en el tiempo. Luego, el sonido se insinúa en la conciencia, un crujido, la estática omnipresente del agua que, una vez sentida, es imposible ignorar. Recuerda uno las instrucciones: Escúchenlo. Estén atentos a los peces. El sonido nunca se detiene. Se están alimentando del coral.

A Pepón se le describe mejor con el nombre de una de sus imágenes favoritas: un *rescatador*. Los **rescatadores de terrenos** aparecieron en Puerto Rico en los años sesenta. Eran gentes de la comunidad local que se posesionaban de un terreno, construían rápidamente una pequeña vivienda, conocida como una *casita* y comenzaban los quehaceres domésticos. Si todo iba bien, después de varios años de ocupación, el gobierno generalmente la reconocía como legítima y otorgaba título de propiedad. Esta idea de rescate o, más precisamente, de *recuperación*, constituía un acto de apropiación al nivel más básico de vida diaria -- la apropiación de un lugar para sobrevivir, para proteger y mantener a la familia, labrar un espacio en el paisaje de la comunidad para insertar la historia de la familia y su propia contribución a la cultura comunal. Tal acción tiene también una significación más amplia: era la reivindicación primaria de la estructura nuclear íntima de la cultura -- ya sea la familia o el vecindario -- sobre la implacable realidad económica y política más allá de sus límites. Un cuarto de siglo más tarde, esa realidad, con su barniz de colonialismo y la difusión de la gente y la cultura entre la isla y los Estados Unidos, daría un nuevo ímpetu a la obligación de *rescatar* a la generación emergente de artistas, escritores, intelectuales, activistas, políticos, y a la gente común que no estaba inscrita en ninguno de estos grupos. En un momento dado, a finales de la década del ochenta, incluso el **New York Times** publicó un artículo acerca de la aparición de *casitas* en lotes baldíos de la ciudad de Nueva York. En el sur del Bronx, en East Harlem, en el Lower East Side, el proceso de ocupación y recuperación estaba visiblemente en marcha, una determinación social y cultural a largo plazo para derretir el crisol de una vez por todas.

Para Pepón, la obligación de recuperar su cultura y su identidad como un autoproclamado artista negro del Caribe, requería que se moviera más allá del circuito de museos y galerías. En 1978, tres años después de llegar a Nueva York,

his arrival in New York, he met choreographer Merián Soto, the first performing artist that he would join forces with and an artist who would become his principal collaborator throughout the years to come. Merián had a significant background in the downtown Manhattan contemporary dance community, especially that portion of it revolving around New York University. During her time as a dance student in NYU's Gallatin Division during the mid-1970's, she worked extensively with such teacher/choreographers as Rachel Lampert and Linda Tarnay, exponents of an approach to the dance-theater side of modern dance. Like Pepón, Merián would also begin to feel a responsibility to search for a more personal context for her work to exist in than was available in the dance world she frequented. Ultimately, she would prove to be Pepón's indispensable guide and creative partner within the very different universe of performance.

In the early 1980's, Pepón and Merián joined with another independent dance artist, Patti Bradshaw, to form the collective, **Pepatian** (a composite of the artists' first names). And in 1984, one of their first works, **Escalio** (*Tillable Land*), performed in a gallery at El Museo del Barrio, marked the beginning and ending of a complex process of artistic collaboration. Based on Clemente Soto Velez' book of the same name, a philosophical treatise on Puerto Rican culture published in the 1940's, the piece had the feel of a trance ritual. In **Escalio**, women enter a space where the floor is covered with a solid blanket of dirt; objects are present that variously resemble primitive hogan-like huts and rudimentary, free-standing ladders. These women carry large boxes on their heads, as if traveling to or from the market. One at a time they put their boxes down, remove parts of their outer clothing, and dance wildly in the dirt. The final dance improvisations consciously built a tension with the formal visual installation, creating an aura of rampant physical abandon in the otherwise cool remove of the museum space.

It was precisely this "cool remove" that Pepón confronted with a wry vengeance. According to the artist, the experience implicit in museum and gallery exhibition has not been one to which the Puerto Rican people have been historically welcomed, especially for the contextualization of their culture. This initial ambivalence was heightened by his acknowledged lack of formal artistic training, a fact that further marginalized him in the eyes of the highly institutionalized, hierarchical world of the visual arts. It is this outsider status that fueled his determination not to accept a passive, business-as-usual approach to exhibition strategies and artistic statements. Rather, he prefers to "appropriate and reappropriate" space and sponsorship in the real world, often in facilities with no demonstrated allegiance to his concerns, to take them over and impose his culture on them. The volatile and emotional material of live performance provides him with one of his most valuable tools, a foil for his visual vocabulary -- the potential for change conditioned by the direct relationship

conoció a la coreógrafa Merián Soto, la artista de 'performance' a la cual se unió hasta llegar a convertirse en su principal colaboradora en años venideros. Merián tenía ya un historial significativo en la comunidad de danza contemporánea del bajo Manhattan, especialmente en aquella que giraba alrededor de la Universidad de Nueva York. Durante su época como estudiante de danza en la División Gallatin de la Universidad de Nueva York, hacia mediados de la década del setenta, trabajó extensamente con profesores/coreógrafos tales como Rachel Lampert y Linda Tarnay, exponentes de una propuesta de danza-teatro dentro de la danza moderna. Igual que Pepón, Merián empezaría a sentir la responsabilidad de buscar un contexto más personal para su trabajo del que estaba disponible en el mundo de la danza que ella frecuentaba. En últimas, resultaría ser la guía indispensable de Pepón como también una pareja creativa dentro del muy diferente universo del 'performance'.

A principios de la década del ochenta, Pepón y Merián se unieron a otra artista bailarina independiente, Patti Bradshaw, para conformar el colectivo **Pepatian** (una amalgama compuesta con los primeros nombres de cada artista). En 1984, uno de sus primeros trabajos, **Escalio**, representado en una galería del Museo del Barrio, marcó el final y el principio de un complejo proceso colaborativo de investigación artística. En **Escalio**, dos mujeres entran al área y, sobre sus cabezas sostienen grandes cajas de cartón en equilibrio, doblándose o balanceándose libremente, arrastrando los pies sobre el piso de tierra. Las cajas se mantienen fijas en su cabeza como si fueran una extensión permanente de sus cuerpos. De una en una, las mujeres bajan las cajas y se quitan sus gastadas vestimentas para descubrir sus combinaciones blancas. Cuando la obra termina, danzan de manera exuberante, girando, improvisando, formando un terreno. Basada en el libro del mismo nombre de Clemente Soto Velez, un tratado filosófico (publicado en los años cuarenta) sobre la cultura puertorriqueña, la pieza tiene la textura de un trance ritual. Busca abrir una ventana sobre la presencia espiritual que a menudo se esconde bajo las imágenes familiares, más aún estereotipadas, asociadas con identidades culturales particulares. Las improvisaciones finales de la danza aumentan concientemente la tensión en el contexto de la instalación visual, creando un aura de abandono físico desenfrenado en el espacio tranquilo del museo.

Es precisamente esta "tranquilidad" la que Pepón ataca con irónica venganza. De acuerdo al artista, la gente de Puerto Rico no está históricamente acostumbrada a la experiencia implícita que una exposición en museo o galería supone, en especial para la contextualización de su cultura. Intensificaba su ambivalencia inicial para Pepón, el hecho de reconocer su falta de una educación artística formal, y el estatus de intruso que tal situación implicaba en el institucionalizado y jerárquico mundo de las artes visuales. Su papel de intruso estimuló su determinación de no aceptar un proyecto convencional de exposición pasiva y planteamiento artístico, sino empezar a "apropiarse y reapropiarse" del espacio y de su patrocinador en el mundo real, a menudo en lugares que no han demostrado lealtad a sus preocupaciones, para tomárselos e imponer su cultura sobre ellos. El material volátil y emocional de los 'performances' en vivo le suministrarían una

between the public and the artist.

If *Escalio* helped to establish the investigative ground Pepón would traverse, it simultaneously raised profound questions in its creators' minds, questions that eventually brought an end to a certain aesthetic direction in Pepón's work. Despite the collaborative techniques, both the visual materials and the performance rituals of the piece created an imagery that was too universal in its subtext: though the depiction of primitive livelihood and celebration might be central to Velez' philosophical thesis about the roots of Puerto Rican culture, it could just as easily be a conceptual snapshot of any number of other cultures sharing similar characteristics. Pepón and Merián were frustrated by the lack of specificity, peculiarity and familiarity of elements that would identify both the creative process and its resulting production as quintessentially Puerto Rican for artist and audience alike. That awareness, as it turned out, would illuminate the artists' central task: how could they construct and invest a frame to capture their culture and simultaneously set it free. Answering that question would raise their partnership to new levels of invention in the years to come.

Beginning with *Cocinando* (Cooking) in 1985, the series of works that follow plunge with palpable excitement into the accumulations and detritus of popular Puerto Rican culture. "Scavenge and salvage" might well serve as the motto for these guerrilla archeologists, to whom no object, ornament or slice of life would be irrelevant in their excavation of the everyday. The artists were hot on the trail of the living proof of their people, and clues were copiously scattered everywhere, from living room to landfill. I leave it to others to analyze Pepón's strictly visual works. But suffice it to say that, like Gabriel García Márquez' gypsy in *One Hundred Years of Solitude* who maintains that

"Things have a life of their own,"...
It's simply a matter of waking up their souls,"

Pepón knows the innate magical properties of objects and their power over the people in whose midst they land. For Pepón, objects transform over time: as they are passed along or passed down, they develop alternative purposes, become layered with personal associations and memories, and enact an alchemy of the ordinary. As Joan Acocella writes of Pepón, "Give him a roll of flocked wallpaper, a bag of zircons, a box of Kewpie dolls, and he'll fashion you a heaven."¹ These objects encroach upon one another, encrusted along chair frames and railings, on portraits and bedsteads, on bicycles and chandeliers. The process of transformation is further accelerated in performance, where these enhanced objects, in their settings and constructions and appropriations of space, literally set the stage for human interaction. For Merián, live scenes can be distilled and collected as easily as icons and debris, and combined in myriad variations to the same reverberant effect. Relationships and behaviors take on the same mythic qualities as objects do, and are equally subject to new definitions as they are passed from generation to generation.

1. Joan Acocella, writing about Pepón Osorio in *7 Days Magazine* (11/9/88)

de sus más valiosas herramientas, un espejo para su vocabulario visual. Pero tan importante como eso, sería el cambio fundamental que la presentación de un 'performance' podría aportar en una relación directa entre el público y el artista. De ahora en adelante, el público viviría la experiencia del artista y no solo estaría allí para verla y seguir de largo.

Si *Escalio* le ayudó a establecer una base investigativa, sin embargo, al mismo tiempo suscitó una difícil pregunta en la mente de sus creadores que de manera definitiva motivó el fin de cierta dirección estética en el trabajo de Pepón. A pesar de las técnicas colaborativas, tanto los materiales visuales como los rituales del 'performance' crearon un conjunto de imágenes que era demasiado universal en su subtexto: esta representación de una atmósfera doméstica primitiva y celebratoria podría ser un elemento central a la tesis filosófica de Velez acerca de las raíces culturales de Puerto Rico, pero podría así mismo ser una instantánea conceptual de cualquier cantidad de culturas que comparten características similares. Pepón y Merián estaban frustrados por la falta de especificidad, peculiaridad y familiaridad -- elementos que identificarían el proceso creativo y los eventos resultantes como la quintaesencia de Puerto Rico para artistas y público en general. Resultó que este conocimiento iluminaría la tarea central de los artistas -- ¿cómo podrían construir e invertir la estructura para simultáneamente capturar y liberar la cultura? El responder a esta pregunta llevaría su asociación a nuevos niveles de invención en años venideros.



A *Cocinando* de 1985, sigue una serie de trabajos que penetran con verdadero entusiasmo la acumulación y el detrito de la cultura popular puertorriqueña. "Buscar entre la basura a salvar objetos" podría ser el lema para esta guerrilla arqueológica para la cual ningún objeto, ornamento o fragmento de vida es irrelevante en su excavación de lo cotidiano. Los artistas estaban sobre el rastro de una prueba viviente de su gente y las pistas estaban copiosamente dispersas por todas partes, desde la sala de la casa hasta el relleno de basura. Dejo a otros el analizar de manera sistemática las obras visuales de Pepón. Basta decir que, como el gitano de García Márquez, él conoce las innatas

Cocinando (Cooking), performed in the P.S. 1 Popular Culture Series, with Patti Bradshaw, Betti Garcia, and Mari Martin, 1985.

It is by their juxtapositions and collisions that their meanings are released. Both people and objects inherit their stories: in the theater of Pepatian, Pepón and Merián become the tellers of their tales.

And what tales! In **Cocinando** (*Cooking*), at P.S. 1 in Queens, as workers build a *casita* from scratch before the audience's eyes, an entire community comes vibrantly to life, complete with laundry, chickens, salsa dancers and domino-playing musicians. In **Chúpate ésta en lo que te mondo la otra** ("Suck on this one while I peel you another", 1986) at the East Village's Performance Space 122 and later at the Festival Latino, there is a cascade of autobiographical vignettes that revolve around Merián's remembered associations with dancing while growing up in Puerto Rico. They include, in a space gussied up in a dazzling, clanging assortment of patterned wallpapers and shower curtains; the social dances that her father taught her, a lesson in salsa dancing, an encounter with the *boleros*, the richly romantic dances whose music provided an emotion-laden soundtrack for a girl's coming of age, and a full-fledged wedding ceremony which provides the natural and expected arena for much of this activity.

At the Whitney Museum at Philip Morris in 1987, brightly simulated palm trees and a giant postcard describing how life really is for Puerto Ricans in New York, blithely turn the cold granite space into a Caribbean island in **Wish You Were Here**. Within the format of an hilarious fast-moving cabaret hosted by Carmelita Tropicana and incorporating two smaller pieces - **How to Dance the Cha Cha Cha** and **Puerto Rican Trivia** -, the artists use skits, multiple-choice tests and audience participation to look at the issue of Puerto Rican and Nuyorican culture, ultimately proposing an only slightly tongue-in-cheek model of what the institution would look like in *their* hands, on *their* island.

The Longwood Gallery in the Bronx became an ornately memorialized bedroom for **La Cama** (*The Bed*, 1987), an homage to Juana, a woman who cared for Pepón as a child and remained an influential figure to him throughout her life. The work is a lavishly decorated four-poster bed, with each post crowned by a music box that plays "Swan Lake". Each post depicts, through its plastic figurines, significant rites of passage: birth, baptism, marriage and death. A photographic image of Merián as a child is mounted on the headboard, facing the length of the bed; a corresponding image of Pepón occupies the back of the headboard, as if in hiding from the bed. Indeed he is, for around the baseboard of the gallery's walls are painted the words of a dream that he had, about hiding by the bed, afraid, waiting to tell Juana about Merián. In Merián's performance in the installation, the dream comes full circle: the dancer passes from childhood to womanhood by way of the bed, and assumes Juana's mantle, even in death. For Pepón, Juana has finally met Merián, and a memorium has become a celebration of love. All the while,

"Swan Lake" plays in delicate cacophony from all its music boxes,

propiedades mágicas de los objetos y su poder sobre la gente en cuyo centro aterrizan. Para Pepón, los objetos se transforman con el tiempo: a medida que van pasando de una a otra persona, desarrollan usos y propósitos alternativos, se van cubriendo de capas que remiten a la memoria o a las asociaciones personales, y representan la alquimia de lo ordinario.

Los objetos se invaden unos a otros, incrustándose en las armaduras de las sillas, en retratos y armazón de camas, en bicicletas y lámparas de araña. El proceso de transformación es aún más acelerado en "performances", cuando estos objetos aumentados -- en su escenario, construcción y apropiación del espacio -- literalmente preparan la escena para la interacción humana. Para Merián, las escenas en vivo pueden ser destiladas y coleccionadas tan fácilmente como íconos y desechos, y combinadas en múltiples variaciones con el mismo efecto reverberante. Las relaciones y conductas asumen las mismas cualidades míticas como lo hacen los objetos, y están igualmente sujetas a nuevas definiciones a medida que pasan de generación en generación. Es en la yuxtaposición y los choques cuando liberan sus significados. Tanto la gente como los objetos heredan sus historias: en el teatro de Pepatian, Pepón y Merián se vuelven los narradores de sus cuentos.

¡Y qué cuentos! En **Cocinando**, representado en P.S. 1 de Queens, mientras los trabajadores construyen una *casita* frente a la audiencia, una comunidad entera se materializa en forma vibrante, completa con lavandería, pollos, bailarines de salsa y músicos que juegan dominó. En **Chúpate ésta en lo que te mondo la otra**, 1986, representado en el Performance Space 122 del East Village, y más tarde en el Festival Latino, hay una cascada de viñetas autobiográficas que giran alrededor de asociaciones relacionadas con el baile que Merián recuerda mientras crecía en Puerto Rico. Ellas incluyen -- en un espacio decorado con una variedad deslumbrante de papeles de colgadura y cortinas de baño -- los bailes sociales que su padre le enseñó, una lección de baile de salsa, un encuentro con el bolero, el encantador baile romántico que proporcionaba el trasfondo emocional a una niña que alcanzaba la mayoría de edad, y una ceremonia de boda con todas las de la ley que proporciona el escenario natural y esperado para buena parte de esta actividad.

En el Whitney Museum de Philip Morris en 1987, entre brillantes palmeras simuladas y una gigantesca tarjeta postal que describía cómo es verdaderamente la vida de los puertorriqueños en Nueva York, se transformó alegremente el frío espacio de granito en una isla caribeña con la obra *Ojalá estuvieran aquí*. Dentro de un formato de cómic, vertiginoso cabaret, presentado por Carmelita Tropicana e incorporando dos piezas pequeñas -- *Cómo bailar el cha cha chá* y *Trivialidades puertorriqueñas* -- los artistas usan viñetas, exámenes de respuesta múltiple y participación del público para examinar el tema de la cultura puertorriqueña y nuyorriqueña, proponiendo en última instancia un modelo ligeramente en broma de cómo sería la institución en sus manos, en su isla.

La Galería Longwood en el Bronx se vuelve una decorada habitación conmemorativa para **La cama**, 1987, un



as their figures dance endlessly round and round.

The theme of exploring the Puerto Rican woman's relationship to family and culture is further defined in **No Regrets** (1988). Performed at both P.S. 122 and Dance Theater Workshop (DTW), it takes on the Latin American version of the soap opera, the fotonovela, and turns it on its sexist head. In a theater space where walls and wings and even the audience are covered in a bewildering variety of fabrics patterned in black and white, slides, video and performance are all employed to tell the story of María - who lives in the Bronx, raises the kids, works in a fabric store and gets caught in a more or less unwanted triangle between her obsessive husband and an amorous cab driver. How does it end? She tells them both to take a hike and goes off to college. In **Broken Hearts** (1989) performed at DTW, Pepón and Merián turn from sexual to social politics, tackling the highly charged issue of immigration, and an examination of what it means to be a Puerto Rican adrift between cultures. The theater is now dressed in a lush religiosity appropriate to a slightly skewed funeral parlor where whole areas of seating are removed to make way for church pews, flamboyant chaises and inscribed velvet divans, while banisters are laden with small toys and heat-activated carousels that carry the classical images of turn-of-the-century Puerto Rican painter Francisco Oller. Wallhangings bearing

homenaje a Juana, una mujer que cuidó de Pepón cuando niño y permaneció una figura influyente a través de su vida. La obra consiste de una cama con cuatro postes, ricamente decorada, con cada poste coronado por una caja de música que toca el "Lago de los cisnes", cada uno representando un rito de pasaje -- nacimiento, bautismo, matrimonio, muerte - a través de sus cuatro figuritas plásticas. Una imagen fotográfica de Merián cuando niña está montada en la cabecera de la cama, y una imagen correspondiente a Pepón ocupa el respaldo, como si estuviera escondiéndose de la cama. En verdad, así es: a lo largo del zócalo de las paredes de la galería escribió las palabras de un sueño que él tuvo, escondiéndose por la cama, asustado, esperando contarle a Juana acerca de Merián. En el 'performance' de Merián en la instalación, el sueño completa un círculo: la bailarina pasa de la niñez a su condición de mujer por el camino de la cama, y asume el manto de Juana, incluso en la muerte. Para Pepón, Juana por fin ha conocido a Merián, y una conmemoración se toma en una celebración de amor. Mientras tanto, el "Lago de los cisnes" suena en delicada cacofonía desde las cajitas de música y todas la figuritas bailan.

No me arrepiento, 1988, representado en P.S. 1 y el Dance Theatre Workshop, toma la telenovela y la fotonovela de América Latina, y pone de cabeza su intención sexista. En el espacio teatral donde las paredes, las alas, y aún la audiencia, están cubiertas de una desconcertante variedad de telas



Broken Hearts (*Descorazonados*), performed at DTW with Lori Brungarde, Rita Spadola, and Evelyn Vélez, 1990.



pictures of wildlife, and large watches carrying the portraits of Puerto Rican slaves complete the baroque environment.

The production of **Broken Hearts** featured a film directed by Ela Troyano and written by Lourdes Torres Camacho. And it is Ms. Camacho, writing of the piece, who best captures the themes which characterize the cumulative work of Pepón and Merián - family and community, migration/immigration and the disintegration of cultural ties, racism and social injustice (black-white racism inside of Puerto Rican society is the subject of the artists' most recent creation, **Referencias** (Frames of Reference), seen at DTW during The Decade Show in June of 1990) - and the extravagant carnival of life upon which they are borne:

"This is the story of the perennial flying ticket,
the concealed mangoes in the suitcase,
the big beautiful radios.
This is the story of our dreams, illusions
and above all, nostalgia;
about the return to where nobody is waiting for you,
and if somebody is, their happiness will be short-lived
because your ideas will collide with their ideas.
Soon they will be praying for you
to go back to your barrio,
where you don't have to feel like a stranger,

estampadas en blanco y negro, las diapositivas, videos y el 'performance' se utilizan para contar la historia de María, que vive en el Bronx, cuida a sus hijos, y trabaja en un almacén de textiles. Es una mujer atrapada en un triángulo indeseable entre su atroz marido y un amoroso chofer de taxi. Cómo termina? Les dice a ambos que se desaparezcan y ella se matricula en la universidad. **Descorazonados**, en el Dance Theatre Workshop, vuelve al tema de la inmigración y examina lo que significa ser puertorriqueño a la deriva entre dos culturas. El teatro está ahora vestido en una exuberante religiosidad apropiada para una funeraria donde se han quitado áreas completas de sillas para dar paso a bancos de iglesia, extravagantes sillas de descanso y divanes de terciopelo con inscripciones, en tanto que las barandillas están cubiertas de pequeños juguetes y carruseles activados por calor que llevan las clásicas imágenes del pintor de fin de siglo Francisco Oller. Murales ilustrados con estampas de vida campestre y grandes relojes con retratos de esclavos puertorriqueños completan la atmósfera barroca.

La producción de **Descorazonados** incluyó una película dirigida por Ela Troyano y escrita por Lourdes Torres Camacho. Es la señora Camacho la que mejor captura los temas que caracterizan el trabajo acumulativo de Pepatian -- familia y comunidad, migración/inmigración y la desintegración de lazos culturales, racismo e injusticia social (racismo en la sociedad puertorriqueña es el tema de la creación más reciente de los artistas en **Referencias**, visto en el DTW durante La Exposición de la Década en junio de 1990)

where your ways are understood.
 This is a story about our sufferings:
 to you they may seem funny.
 You are allowed to laugh. We do it too.
 We belong to the people
 who save the best jokes for the wake."

If *el rescate* is the purpose of Pepatian, then *la descarga* is both its method and apotheosis. *Descargar* is literally translated as to discharge or to unload. But in the language of musicians, it means to *jam*. Colloquially it refers to a dense convergence of materials, intensity and imagination in a luminous moment of revelation. *La descarga*, therefore, is both the aspiration of improvisation and the essence of magic. In its chaos and excess, in its headlong flight, *la descarga* is the matter of life, it is what matters in life, it is the undeniable, unquantifiable force that feeds and reveals what matters in life. Culture is both its tumultuous, unbridled passage and the eternal spiritual track blazed and left behind by that passage. Through their stories and their art, through their weave of visual and performance media, Pepón Osorio and Merián Soto have become *los descargadores* of their people. Scavenging and salvaging, they are feeding at the reef of their history, making sense and grand melodrama of a rich sociological tapestry that might otherwise be lost in the unsympathetic tides of the larger world. In so doing, they are rescuing the true earth of their twinned islands, Puerto Rico and Manhattan.

David R. White
 Director and Executive Producer
 Dance Theater Workshop (DTW)

February 15, 1991

-- y el carnaval extravagante de la vida en el cual han nacido:
 "Esta es la historia acerca del perenne boileto de avión, los mangos escondidos en la maleta, los hermosos grandes radios. Esta es la historia de nuestros sueños, ilusiones, y por encima de todo, nuestra nostalgia; acerca del retorno a donde nadie te está esperando, y si alguien está, su felicidad será corta porque tus ideas chocarán con sus ideas. Pronto estarán rezando para que regreses a tu barrio donde no tienes que sentirte como un extraño, donde tus modales son entendidos. Esta es una historia acerca de nuestros sufrimientos: a ti podrían parecerte divertidos. Se te permite reír. Nosotros nose reímos también. Pertenecemos a la gente que guarda los mejores chistes para el velorio".

Si *El rescate* es el propósito de Pepatian, entonces *La descarga* es su método y apoteosis. *Descargar* en el lenguaje de los músicos tiene una intención coloquial que significa una densa convergencia de materiales, intensidad e imaginación en un luminoso momento de revelación. *La descarga* es aspirar a la improvisación y a la esencia de la magia. En su caos y exceso, en su precipitado vuelo, *la descarga* es la materia de la vida, es lo que cuenta en la vida, es la fuerza innegable e inmensurable que aumenta y revela lo que cuenta en la vida. La cultura es el pasaje tumultuoso, desenfrenado y el sendero eterno y espiritual, encendido y dejado atrás a su paso. Por sus historias y su arte, a través de un tejido de medios visuales y 'performance', Pepón Osorio y Merián Soto se han convertido en *los descargadores* de su gente. Buscando entre la basura y salvando objetos, están ellos alimentando el arrecife de su historia, haciendo sentir el inmenso melodrama de un rico tapiz sociológico que de otra manera se perdería en la marea indiferente de un mundo más amplio. Al hacer esto, están rescatando la verdadera tierra de sus isla gemelas: Puerto Rico y Manhattan.

David R. White
 Director Ejecutivo y Productor
 Dance Theater Workshop (DTW)

Febrero 15 de 1991
 Translated by Eduardo Marceles.



Set design of *No Regrets* (*No me arrepiento*), performed at P.S. 122, New York City, 1988.

DOMESTIC PRAYER ORACIÓN DOMÉSTICA

Critics writing on both modern and postmodern Western existence have continually identified fragmentation, layering, meeting and/or combinations of meaning(s), as the experience of twentieth century life. However, it seems like some of us living in the Americas and Caribbean have about a four hundred year jump on this game.

For the past five centuries people of Amerindian, European, African and Asian heritages have come together, not always under the best circumstances, and have created New World culture. Hardly a monolithic entity, it changes from region to locality, and is qualified by language, environment, and degree of segregation of one element from another. The Americas and the Caribbean are therefore perhaps best characterized as areas that possess a variety of living, breathing, changing cultural traditions that spring from the same four roots. Maybe we can call this creole -- signifying mixture, hybrid, *mestizaje*, the conjunction of three or more linguistic, cultural, or visual traditions. One thing is certain, American cultures are heterogeneous, eclectic and pluralistic.

If the modern and the contemporary in culture and art are identified by a multifaceted and multilingual nature, then Pepón Osorio epitomizes the twentieth century artist. As a black Puerto Rican living in the United States, he attempts through his work to synthesize his many traditions and in a way that speaks to the differences and similarities of us all.

Working with three-dimensional objects and room-size environments, Osorio activates popular symbols and everyday commodities in unexpected ways. Through these he analyzes the legacies and customs he grew up with, reformulating them in his own manner. Osorio uses his art to make public, if subtle, statements about the dialectics and opposing forces in the world around him: "high" vs. "low" culture, black vs. white skin, and the specter of assimilation. In Osorio's work, what Amalia Mesa-Bains has termed "cultural reclamation" becomes a strong component of both impetus and method. The act of looking for, searching out, and piecing together aspects of lost or hidden legacies becomes at once a motivating force in the making of the work and the technique by which it is made.

Osorio's pieces are flamboyant. His favorite materials seem to be plastic trinkets, anything that can be found on the discount store sale rack. His artwork is encrusted with them, as if each surface had been dipped in barrels from a toy store. The profusion of knick knacks and playthings make these works comical and fun. Because there is a lot to look at, one must

approach the pieces again and again
to see and then understand

Los críticos que han escrito sobre la existencia occidental moderna y postmoderna, han identificado siempre la fragmentación y la estratificación, encuentro y/o combinación de significado(s), como las experiencias de la vida en el siglo veinte. Sin embargo, parece que algunos de los que vivimos en las Américas y el Caribe, tenemos un adelanto de cuatrocientos años en este juego.

En los últimos cinco siglos, la gente de herencia amerindia, europea, africana y asiática, se ha reunido -- no siempre en las mejores circunstancias -- para crear la cultura del Nuevo Mundo. De ningún modo monolítica, la cultura cambia de acuerdo a la región o localidad, y está modificada por el idioma, el medio ambiente, y el grado de segregación de sus elementos entre sí. Las Américas y el Caribe, por lo tanto, se caracterizan mejor como áreas que poseen una variedad de tradiciones culturales vivas que se desprenden de las mismas cuatro raíces. Quizás podríamos llamar a esta mezcla de significación criolla, un híbrido, o mestizaje, al conjunto de tres o más tradiciones lingüísticas, culturales o visuales. Una cosa es cierta: las culturas americanas son heterogéneas, eclécticas y pluralistas.

Si el término moderno y contemporáneo en cultura y arte se identifica por su característica polifacética y multilingüe, entonces Pepón Osorio es la personificación del artista del siglo veinte. Un puertorriqueño que vive en los Estados Unidos, su trabajo se propone sintetizar sus múltiples tradiciones de tal manera que el simboliza las diferencias y similitudes entre todos nosotros.

Trabajando con objetos tridimensionales y ambientaciones que ocupan un espacio entero, Osorio recrea símbolos populares y artículos cotidianos de manera inesperada. A través de ellos, analiza el legado y las costumbres que le acompañan desde niño, reformulándolas a su manera. Osorio utiliza su arte para hacer pronunciamientos públicos, aunque sutiles, acerca de la dialéctica y las fuerzas opuestas del mundo que le rodea: "alta" versus "baja" cultura, piel negra vs. piel blanca, el espectro de la asimilación. El trabajo de Osorio, en lo que Amalia Mesa-Bains denomina "reclamación cultural", ostenta un enfático componente de ímpetu y método, es decir, el acto de buscar, investigar, y ensamblar fragmentos de legados perdidos o escondidos que son a un tiempo una fuerza motivadora en la creación de una obra y la técnica que la elabora.

Sus obras son extravagantes. Los materiales favoritos de Osorio parecen ser las chucherías de plástico, cualquier cosa que se puede encontrar en los estantes de los almacenes de descuento. Su trabajo artístico está cubierto de estas baratijas, como si cada superficie hubiese sido inmersa en el barril de una tienda de juguetes. La profusión de juguetes y chucherías hace que las obras tengan una personalidad cómica y divertida. Debido a que tienen tanto que mirar,

what is going on beneath the surface. As in life, the appearance of exuberance and lightheartedness often masks a deeper seriousness, even melancholy, or political intent.

The artist is concerned primarily with the domestic, the seemingly uneventful private facets of human life. By embellishing these ordinary objects and scenarios, he not only calls attention to the mundane but employs the familiar as metaphor. Physically, Osorio's work has a striking affinity with the religious altars that appear throughout the Americas in numerous homes, whether Brazilian, Puerto Rican, Mexican, Haitian, or African American. In each we can find diminutive saints and figurines, artificial flowers, shiny accessories, and photographs. Like these domestic reliquaries, the artist's pieces also "serve as a point of connection and mediation between distinct domains, the terrestrial and celestial, the material and the spiritual, the personal and the communal."¹ But rather than arranging the devotional items on a table or shelf, he attaches them, profusely, to common articles found in the home, such as beds, spoons, bicycles, and clocks.

Among the plastic palm trees and miniature sombreros, the latex rhinestones and other gaudy baubles, the tassels, loud fabrics and gold detailing, numerous ethnic stereotypes have also been set loose. However, Osorio is intent on giving these a new twist and reshaping interpretation. Exaggeration is one method: his artworks drip and ooze with symbols of the typecast Latino. But while he ridicules these images through excess, in another way he also embraces them. The cliché is revealed as the mask, the disguise that conceals not just life's disappointments but histories of domination and subjugation. The portrait of the happy-go-lucky *jibaro*, like that of the African-American contented slave, becomes part of the narrative of survival. Osorio's precious commodities are tacky signs of prosperity in miniature. His abundance parodies a world where people of color often lack the basics of health care, education, and money. In place of denial and poverty, the artist invents a universe where more is indeed more, as opposed to the contemporary "less is more", and more is better.

Osorio also critiques a Puerto Rican society that venerates the elitist models of its Spanish roots at the expense of popular and other, particularly African, traditions. In *El Chandelier*

uno tiene que acercarse a ellas una y otra vez para observar y entender lo que sucede debajo de su apariencia superficial. Como en la vida misma, lo que suele aparecer como exuberante y ligero esconde a menudo una mayor seriedad, melancolía, o intención política.

El artista está interesando en primera instancia en lo doméstico, las aparentemente tranquilas facetas privadas de los seres humanos. Al embellecer estos objetos y escenarios ordinarios, Osorio no solo llama la atención a lo mundano, sino también a la familia como metáfora. De manera física, la obra de Osorio tiene una afinidad asombrosa con los altares religiosos que se originan a través de las Américas en numeros hogares, sean brasileros, puertorriqueños, mexicanos, haitianos, afro-americanos. En cada uno podemos

encontrar imágenes y figurillas diminutas de santos, flores artificiales, accesorios brillantes y fotografías. Como estos relicarios domésticos, las piezas del artista también "sirven como punto de contacto y mediación entre los diferentes dominios: el terrenal y el celestial, el material y el espiritual, el personal y el comunal".¹ Pero en lugar de ordenar los objetos piadosos sobre una mesa o un estante, los vincula, profusamente, a los artículos comunes de la casa, tales como camas, cucharas, bicicletas, y relojes.

Entre las palmeras plásticas y los diminutos sombreros, los diamantes falsos, y otras baratijas chillonas, telas de estampados estridentes y detalles dorados, también deja entrever numerosos estereotipos étnicos. No obstante, Osorio se propone darles a estos elementos un nuevo giro y una interpretación diferente. La exageración es solo un método: su trabajo artístico destila y resume los símbolos del latino

estereotipado. Pero al mismo tiempo que ridiculiza estas imágenes mediante sus excesos, de otra manera también los abraza. El cliché se revela como la máscara, el disfraz que esconde no solo las frustraciones de la vida, sino las historias de dominación y sojuzgamiento. El retrato del *jibaro* despreocupado, como el del esclavo contento, forma parte de una narrativa de supervivencia. Los artículos preciosos de Osorio son símbolos vulgares de prosperidad en miniatura. Su abundancia parodia un mundo donde la gente negra a menudo carece de salud, educación, dinero: en lugar de rechazo y pobreza, el artista se inventa un universo donde más es en verdad más (en oposición al concepto contemporáneo de "menos es más"), y más es mejor.



(1988), for instance, the majestic, European identified lighting fixture is weighed down with signs of these missing elements from the cultural story. Dominoes, black babies, and palm trees are attached to a lamp already over-saturated with mass-produced jewels. A profusion of frills and lace embodies the European in **María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 3.27.89** (1989). Here the purity and delicacy signaled by yards of fabric covering a bassinet are contrasted with the sickly black child it contains. The tubes, wires and instruments attached to the doll imply control and helplessness, yet the piece is also a searing comment on the black and Latino infant mortality rate in the United States. The artist also reflects on racial issues in pieces like **La Cama** (*The Bed*, 1987), where he reverses the concept of tokenism and "minority" status by including a single white doll in crowds of black ones, thus more accurately portraying the world population as it truly exists.

Like altars, Pepón Osorio's artworks are sites of transcendence and healing. In the midst of the chaos of guns, knives, skeletons, gold, glitter and other aspects that vie for attention in and on his sculptures and installations, there is always a proliferation of babies, the new generation that will restore balance to the world. In uniting disparate visions of Puerto Rican life, the artist attempts to reconstruct an equilibrium.

by Kellie Jones ©1991

Osorio también critica a una sociedad puertorriqueña que venera los modelos elitistas de sus raíces españolas a expensa de las tradiciones populares y otras, particularmente africanas. En **El Chandelier** (1988), por ejemplo, un majestuoso artefacto luminoso, identificado con Europa, está doblado bajo el peso de símbolos de estos tres elementos que están ausentes de la historia cultural: dominós, niños negros y palmeras cuelgan de la lámpara ya saturada con baratijas. Una profusión de adornos y encajes

personifican lo europeo en **María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 27.3.89**, (1989). Aquí, la pureza y delicadeza indicadas por yardas de tela que cubren la cuna, contrastan con la enfermiza niña que la ocupa. Los tubos, alambres e instrumentos sujetos a la muñeca, implican control y desamparo. Sin embargo, la obra es de igual modo un fuerte comentario al índice de mortalidad infantil entre negros y latinos en Estados Unidos. El artista también reflexiona sobre temas raciales en obras como **La Cama** (1987), en donde invierte el concepto de representación simbólica y estatus "minoritario", al incluir una sola muñeca blanca en una multitud de negras, indicando así con más precisión la población mundial como es ella de verdad.

En efecto, como los altares, las obras de Pepón Osorio son sitios de trascendencia y curación. En medio del caos de las armas, cuchillos, esqueletos, oro, brillo, y otras cosas que compiten por la atención del observador, en sus esculturas e instalaciones hay siempre una proliferación de bebés, la nueva generación que restaurará el equilibrio del mundo. Al unir visiones dispares de la vida puertorriqueña, el artista intenta también reconstruir un equilibrio.

Kellie Jones

Translated by Eduardo Marcelles.



María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 3/27/89.

1. Tomás Ybarra-Fausto, "Contexto Cultural" en *Ceremonia de la memoria* (Santa Fe: Center for Contemporary Art of Santa Fe, 1988), 9.
1. Tomás Ybarra-Fausto, "Cultural Context" in *Ceremony of Memory* (Santa Fe: Center for Contemporary Art of Santa Fe, 1988), 9.



De Cómo Más es Mejor

Es el mediodía del 30 de diciembre de 1990. Camino por la calle principal del casco de Bayamón en dirección hacia El Cantón, cargando un bulto de cuero marrón que resguarda una grabadora diminuta, un cuaderno de papel bloc, lápices y pilas, como suministros para la "entrevista rodante" a Pepón Osorio, quien va a mi lado encantado con el prospecto de pasarnos unas horas juntos en su mundo de chucherías. (Como complemento, mi acompañante carga un bulto amplio de lona negra con la correa cruzada al pecho.)

Pepón Osorio, inscrito en el certificado de nacimiento como Benjamín Osorio Encarnación, nació el 10 de junio de 1955 en Santurce, Puerto Rico; fué a la escuela en San Juan y Río Piedras y, hasta ser reconocido de lleno como artista visual en Nueva York (donde se traslada en 1975), desempeñó varios trabajos como maestro de niños y trabajador social.

A los 26 años inicia su lanzamiento individual en la Galería Cayman de Manhattan con la exposición *Hasta ahora*, obteniendo el reconocimiento del público. Sin embargo, no es hasta 1984, cuando Pepón Osorio, como parte del Colectivo Papatian, atrajo la atención de los críticos y artistas del downtown performance scene con la obra *Escalio*, inspirada en el poemario homónimo de Clemente Soto Velez, y en donde colaboran como coreógrafas y bailarinas, la que es hoy su esposa, Merián Soto y Patti Bradshaw. Refiriéndose al método del artista, Juan Buján escribió: "Pepón Osorio es un artista plástico nacido en la Isla, y que reside en Nueva York, pero nunca se ha alejado de su tierra. La fuerza atómica penetra toda su obra, no con la fácil persecución de lo folklórico o lo tradicional, sino en una búsqueda que podríamos llamar metafísica, donde la tierra es el símbolo de una desesperada indagación por la identidad, pero no es una identidad nacional. La obra de Pepón trasciende el localismo, y se convierte en la búsqueda misma de la identidad del hombre, del hombre de cualquier parte, de cualquier raza y de cualquier tiempo, porque los elementos con que él juega son las primitivas y simples esencias de la vida".

Una tercera obra, *Cocinando* (en colaboración con Merián Soto), gana el premio Bessie en 1985 por el diseño de la escenografía. Prosiguen: *How To Dance The Cha Cha*; *Chúpate ésta en lo que te mondo la otra*; *Puerto Rican Trivia*; *Wish You Were Here*; *No me arrepiento*; *Descorazonados*; *Referencias*; *La Cama*; *Olé*; *T.K.O.*; *El Troféo*; *María Cristina Martínez Olmedo*, *Fecha de nacimiento: 27-3-89*; *Corolla Club* y *La Funeraria* (en proceso).

Aunque Osorio reside en Nueva York, pasa algunas temporadas del año viajando, lo cual evidentemente contribuye al kaleidoscopio referencial que provoca su obra.

Why More Is Better

Félix Joaquín Rivera interviews Pepón Osorio



It is noon, December 30th, 1990. I am walking down the main street of Bayamón headed towards El Cantón, carrying a brown leather satchel that protects a tiny tape recorder, notebook, pencils and batteries, as provisions for the "itinerant interview" with Pepón Osorio, who is walking beside me thrilled with the prospect of spending a few hours with me in his world of trinkets. (In solidarity, my companion is carrying a big black canvas bag strapped across his chest.)

Pepón Osorio, inscribed on his birth certificate as Benjamín Osorio Encarnación, was born on June 10th, 1955, in Santurce, Puerto Rico. He studied in San Juan and Río Piedras and, before earning acclaim as a visual artist in New York (where he moved in 1975), Osorio worked in various jobs as a school teacher and a social worker.

At age 26, his first one person exhibition, titled *Up to Now*, at the Cayman Gallery received public acknowledgement. But in 1984, as part of the Papatian Collective, Pepón Osorio drew the attention of the critics and artists of the downtown performance scene with his work *Escalio* (*Tillable Land*), inspired by poet Clemente Soto Velez' homonymous work. In this piece the choreography and dance were performed by Merián Soto, who is now Osorio's wife, and Patti Bradshaw.

Alluding to the "method" of the artist, Juan Buján wrote: "Pepón Osorio is a visual artist born on the Island of Puerto Rico, who lives in New York, but who has never distanced himself from his land. The atomic energy that penetrates his work is not intended to invoke simple folkloric or traditional values but instead strives for the metaphysical. The earth is a symbol of the desperate quest for identity; but it is not a national identity. Pepón's work transcends localisms and addresses the quest for man's identity, any man's identity, not withstanding his origin, race or lifetime, because the elements Pepón plays with are the primal, simple substances of life."

A third work *Cocinando* (*Cooking*), (done in collaboration with Merián Soto), won the Bessie Award in 1985 for its scenic design. Other works include: *How to Dance the Cha*

Has vivido más de quince años en el extranjero, ¿cuándo piensas regresar a Puerto Rico?

Por ahora no creo que regrese a Puerto Rico. Considero que el apoyo que se le da a los artistas es bastante poco en la Isla, aunque en Nueva York tampoco hay tanto. Pero he podido ver algunos de mis proyectos realizados. Me considero afortunado. No creo que esté ahora en las de cambiar mi profesión. (Se ríe.) No quiero trabajar en Puerto Rico en Servicios Sociales ni vender aguacates o algo así... me quiero quedar artista, y no de los que salen en las revistas de la televisión.



Sin embargo, algunas veces te has referido a ciertos trabajos artísticos de tus coetáneos como obras que tienen por objeto "meterle el mocho a los gringos".

¿A qué te refieres con esto?

Para mí, que existe una paranoia entre algunos de nuestros artistas porque tienden a identificarse con la cuestión europea o con algún movimiento de los Estados Unidos para ser aceptados. Yo, a la verdad, entiendo que estos artistas utilizan esos medios para meterse en determinados círculos, y, a la misma vez, tratar de meter el "mocho" de la situación histórica de Puerto Rico, en el sentido de tratar de identificarse y querer crear una identidad nacional a través de expresiones y de movimientos extranjeros. Considero que si vamos a buscar una identidad propia, debemos investigarla dentro de nuestros parámetros, independientemente de si estamos atrasados, acelerados, en contra, a favor, paralelos o diagonales con respecto de lo que consideremos movimientos de arte. En estos años, resulta indispensable crear un movimiento nacional, no tanto un estilo propio, sino un lenguaje para partir y crear. Creo que esto ocurrió con Myrna Báez, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño y los otros de su tiempo. Ellos empezaron a bregar desde bien adentro. De hecho, eso conlleva, obviamente, una cantidad de apoyo y subsidio gubernamental que en Puerto Rico no existe. Por eso usualmente los artistas escogen irse a otros lugares y exponerse a otras cosas.

¿Podrías mencionar algunos de tus hábitos de trabajo?

Usualmente entro al estudio, prendo una vela, tengo un momento de meditación y hago un inventario de lo que hay que hacer en el día, para después ponerme a trabajar. Pero primero y

Cha Cha; Chúpate ésta en lo que te mondo la otra; Puerto Rican Trivia; Wish You Were Here; No Me Arrepiento; Descorazonados; Referencias; La Cama; Ole; T.K.O.; El Trofeo; Maria Cristina Martinez Olmedo, Fecha de Nacimiento: 27-3-89; Corolla Club and La Funeraria (work in progress).

Although Osorio lives in New York, his frequent travels clearly contribute to the referential kaleidoscope in his work.

You have been living abroad for more than fifteen years. When do you plan to come back to Puerto Rico?

For the moment, I don't think I will return to Puerto Rico. I think the support given to artists is very limited on the island, although it isn't very generous in New York, either. But I have been able to realize some of my projects. I consider myself pretty fortunate. I don't think I want to change my profession right now. (He laughs) I wouldn't want to work in Social Services or selling avocados or something like that in Puerto Rico...I want to continue my work as an artist, and I don't mean the kind that appears in TV magazines.

Nevertheless, at times you have made reference to certain works by some of your contemporaries as wanting to "throw dust into the Gringo's eyes".

What did you mean by that?

In my opinion, there is a kind of paranoia among our artists who tend to identify with European tendencies or North American movements just so that they will be accepted. In truth, I can understand that artists use those means in order to penetrate certain circles, but at the same time they misrepresent the historical situation in Puerto Rico by identifying with the Puerto Rican cause and at the same time wanting to create a national identity. By using foreign tendencies and expressions, I think that if we are going to pursue our own identity, we must do so within our own parameters, independently of whether we are underdeveloped, overdeveloped, against, in favor of, parallel or diagonal to our perception of any particular artistic movement. At this moment, it is vitally important to create a national movement, not a personal style, to invent a visual language as a departure point and to create. I think this happened with Myrna Báez, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño and others of that generation. They began to work from within their own cultural roots. Of course, that involves a great deal of funding and governmental subsidies that do not exist in Puerto Rico. Because of that, artists choose to relocate and to have exposure to new things.

Could you tell us about some of your work habits?

Usually, I enter the studio, light a candle, have a moment's meditation and make a list of what I need to accomplish that day so that I can set to work. But first and foremost, I go to the restaurant at the corner, The Nile, and eat a good breakfast. Afterwards I speak to Divine, the owner. The owner was Lucy, but now it's simply, Divine.

I leave the studio door open because everybody comes in to talk to me. I love to talk while I'm working...The other day this lady came and said to me "God bless that mind of yours"; and I loved it. I thought it was great.

Once you have "tuned in" to create, you must have some sort of preconceived idea, right?

Yup.

Pepón Osorio en El Cantón de Bayamón.

Pepón Osorio in Bayamón.

antes que nada, voy al restaurante de la esquina, El Nilo, y como un buen desayuno después de hablar con Divina, la dueña. Anteriormente era Lucy, pero ahora es, sencillamente, Divina. Dejo la puerta de mi estudio abierta, porque entra todo el mundo a hablar conmigo. Me fascina hablar mientras trabajo... Los otros días llegó una señora y me dijo: "Dios te bendiga esa mente", y me encantó, eso me gustó mucho.

Una vez te has "sintonizado" para crear, ¿debes contar con una intención previa, no?

Umjé

Entonces, ¿cómo planeas tu obra?

Bueno, últimamente hago las cosas recopilando emociones. A través de ellas, llego a donde quiero. Con *La Cama, María Cristina* y *T.K.O.*, empiezo a trabajar de esta manera.

Anteriormente, mi trabajo estaba relacionado con la nostalgia; ahora mi obra parte de una preocupación social y política, y de cómo ésta se manifiesta en un tema de arraigo popular. Mi forma de crear es terminando de crear. No tengo nada planificado de antemano. Normalmente, lo que me vienen son imágenes, y las transfiero idénticamente a la obra. Crear también representa en mí el rescate de toda una fuerza que venía funcionando y que tenía que ver con el reconocimiento propio: en mi casa mi mamá hacía bizcochos, tú sabes... Mi trabajo ahora consiste en desbordar ese aprendizaje que tuve en el seno de mi familia; son gente bien creativa... hacían unas producciones increíbles (*Se ríe.*) ... fuentes... azúcar... muñecas... mares... Esto fue muy importante para mí. Aún pienso en ello y lo reconozco en mi trabajo. (*Extrae del bolso de lona negra una libreta "Composition" que lleva pegada una cinta plástica roja con letras blancas que leen "Pepón Osorio". Mientras toma apuntes, él también toma los suyos.*)

Tu mamá, Cachón, hacía los bizcochos. ¿Qué hacía Negro, tu papá?

En esas producciones, Papi hacía el trabajo de "ingeniería", las fuentes que bajaban, la soldadura, todo el embeleco.

¿Cuándo comenzó en tí la conciencia de crear cosas?

Mira, Félix, siempre, siempre...

¿Cuál consideras tu obra más lograda?

(*Se ríe.*) *La Cama*, en definitiva.

¿Por qué?

(*Se ríe, aunque menos audiblemente.*) Esa es la obra con la cual he abarcado más, y de una sola vez; a nivel universal, a nivel nacional, a nivel individual...

Then, how do you plan out your works?

Well, lately I work by accumulating emotions. By using them, I achieve my goal. With *The Bed, María Cristina* and *T.K.O.*, I began to work like that. In the past, my work related to nostalgia; now it stems from a political and social concern, and how that concern manifests itself in a theme of popular scope. The way I create is by finishing my creation. I do no pre-planning. Normally, my mind starts seeing images and I transfer them identically onto the work. Creating also represents for me the retrieval of experiences that had always been there, that had to do with self-recognition at home. My mother used to be a baker, you know... My work now consists of pouring out knowledge which I gained in the midst of my family; they are very creative people... they used to bake some incredible productions (*He laughs*)... fountains... sugar... dolls... oceans... That was very important for me. I still think about it and remember it in my work.



(*From his black canvas bag, he pulls out a Composition notebook with red labelling tape inscribed in white letters that reads "Pepón Osorio". While I am writing, he also takes down some notes.*)

Your mother, Cachón, used to bake cakes. What did Negro, your father, do?

In those productions, my dad did all the "engineering work", the fountains that descend, the soldering, and all the pageantry.

When did you start creating things?

I'd say, Felix, always, always...

What do you consider your most successful work?

(*He laughs*) *The Bed*, most definitely.

Why?

(*He laughs less audibly*) That is the work in which I included everything all at once; on a universal scale, a national scale, and an individual one...

How has the public responded to that work?

You know, Felix, I don't get much feedback from my audience. They just say it's beautiful and that's it. It worries me sometimes because I think they only perceive the superficial level, and the complexity of the work escapes them. The element of popular culture in my work makes me think that people see the work as humor. But it is not so, because *The Bed*, for example, is based on *The Empty Bed*, by Felipe Rodríguez, a popular theme that has great depth.

In your opinion, which is your least understood work?

I can't say Felix, because they are all accepted. Understood, I don't know whether they are. Perhaps *The Chandelier* is among the least understood, although it depends upon who you ask. If you ask the people in the Bronx, they understand it perfectly well!... Every Project in the Bronx has a chandelier, you know... Now, as I mentioned, I don't know if people from different geographical regions, or socio-economic levels would understand.

Pepón Osorio junto a su hermana Cuca frente a un bizcocho de cumpleaños, c. 1959.

Pepón Osorio and his sister Cuca in front of a birthday cake, 1959.



El público, ¿cómo ha respondido a esta obra?

Sabes Félix, que no recibo gran "feed-back" del público. Todos dicen que lo que ven es bello, y se queda ahí. A veces eso me preocupa porque creo que miran lo superficial, y se les escapa la complejidad del trabajo. A lo mejor no quieren ver más allá del significado inmediato. El elemento de cultura popular en mi trabajo me hace pensar que la gente va a ver la pieza desde el humor, y no es así. Porque *La cama*, por ejemplo, es parte de *La cama vacía*, de Felipe Rodríguez, un tema popular de mucha profundidad.

¿Cuál consideras tu obra menos comprendida?

No te puedo decir, Félix, porque todas son aceptadas. Entendidas, no sé si lo son. A lo mejor entre las menos comprendidas está *El Chandelier*, aunque depende con quién hables. Si hablas con gente del Bronx, lo entienden perfectamente. En todo "proyecto" del Bronx hay un candelabro, tú sabes... Ahora, como te sugerí, no sé si la gente de otros niveles geográficos, sociales y económicos entienden esto.

¿Cómo defines la técnica y la estética? (Estimados lectores: ¿serán dos hermanas andaluzas que cantan rock flamenco?)

En cuanto a ellas en este momento, sólo puedo decirte que son las que me hacen parar en mi trabajo.

¿Cómo que "parar"?

Detenerme. Cuando llego al punto de recargar, ese momento me hace determinar cuándo se debe acabar el proceso. Si yo brego con temas universales, más expandidos, tiendo a recargar; si son temas específicos,



How do you define technique and aesthetics?

(Dear readers: Could they be two Andalusian sisters who sing flamenco rock?)

In so far as they are concerned, at this moment, they are the ones that make me stop working.

What do you mean, "Stop"?

To conclude the work. When I reach the point in which I'm overdoing it, that moment makes me determine when the process must end. If I'm dealing with universal themes, broader themes, I tend to be heavy-handed; if the themes are specific ones, I tend to cut back...Overloading is an important facet in my work. I play a lot with abundance, with the philosophy that more is better.

Is that really your philosophy?

(With assurance) Yes.

The more the better? Yes.

That is also my philosophy.

It is very important, because it speaks about abundance. It deals with Puerto Rico today; with the worries about shortages witnessed by our parents during World War II; it concerns the fear of recession, of depression - be it emotional, individual or economic. It affects the way Puerto Ricans live for appearances' sake, the hypertension we willingly undergo to defend it: not one car, but five cars! Everything, Félix: Puerto Rico, New York...at the supermarket, they don't give

tiendo a recogerme... Recargar es muy importante en mi trabajo. Brego mucho con la abundancia, con la filosofía de que más es mejor.

¿De veras crees en esa filosofía?

(Con seguridad.) Sí.

¿Mientras más, mejor?

Sí.



Yo también creo en esa filosofía.

Es bien importante, porque se trata de abundancia. Tiene que ver con el Puerto Rico de hoy; con las preocupaciones de escasez de nuestros padres durante la Segunda Guerra Mundial; tiene que ver con el miedo a la recesión, obsesión con la depresión -- emocional, individual o económica -- a la obsesión con las apariencias de nuestra puertorriqueñidad, a la hipertensión que supone asumirla; no un carro, sino cinco carros!...todo, Félix: lo que es Puerto Rico, lo que es Nueva York... En el supermercado no te dan una bolsa, sino cinco! Le tenemos pánico a ser comidos, a economizar.

¿Y a juego y a "kiqueo", cómo los defines?

(¿Serán dos hermanitos yoruba: juego, el más serlecito de los dos?)

¿Qué dijiste después de hacer la pregunta?

Conversando aquí con los lectores.

Ah, bueno, si es así, envíale mis saludos, se merecen todo mi respeto y agradecimiento.

Gracias, de parte de ellos y de la mía

Voy entonces: a juego lo relaciono conmigo y con la manera como recorro a la nostalgia en el trabajo. Utilizo elementos que ya no se ven por ahí, y los transformo en estilos nuevos. Juego tiene que ver con mi infancia. Por eso es femenino, porque abraza a Pepón como niño, no como adulto.

(*"Kiqueo", ése es un poco más relajón.*)

Por lo visto sigue la conversación con nuestros amigos.

you just one bag, they give you five! We are terrified of living moderately, of economizing.

And how do you define the words "play" and "kiqueo" (Could they be two Yoruba brothers, "play" being the more serious of the two?)

What did you say after asking the question?

I was speaking to my readers.

Well, in that case, please send them my regards.

They deserve my respect and thanks.

I thank you, for both of us.

Here goes then: I relate "play" to myself and the way I resort to nostalgia in my work. I utilize elements that are no longer around, and I transform them into new styles. Play has to do with my childhood, which is why it is feminine, because it embraces Pepón the child, not the adult.

(*"Kiqueo", that's more of a joke.*)

I see you are still in conversation with our friends.

Nothing of transcendental importance.

That's a relief! You know how academic analysis bores me, which is why I can't understand why you are asking me these questions, Félix. What can I say about "Technique" and "Aesthetics", for example?

Not to worry, Pepón, you do it magnificently well.

Go ahead.

Alright, Fe, but only because you're urging me on...

"Kiqueo" is a private joke; Puerto Ricans know what it is, and "goof" on it.



Pepón Osorio en El Cantón de Bayamón.

Pepón Osorio in Bayamón

Pepón Osorio, 1959.

Nada trascendental...

¡Tanto mejor! Sabes cómo me aburro con lo académico. Por eso ni me explico por qué me haces estas preguntas, Félix. Qué puedo decir yo de "técnica" y "estética", por ejemplo?

No te preocupes, Pepón, que lo haces magníficamente bien, dale...

O.K., Fe, nada más porque me insistes... "kiqueo" es una broma privada; aquellas personas que sean puertorriqueñas saben lo que es, y se lo "gufean".

¿En qué sentido se relaciona lo femenino con tu niñez?

La niñez es un ser creativo, y la creatividad es femenina.

¿Qué querías ser cuando eras niño?

(Produce un gesto de interrogación y nihilismo.)

¿No querías ser artista tampoco?

Es que el arte no tradicional que yo conocía era el arte de clase media baja, que es el de las reproducciones que se compraban en *Bargain Town*... tú sabes... yo no sabía que ser artista era una profesión, no creo que estuviera en mis planes serlo.

¡Ya!, no querías ser nada...

Yo quería ser niño, me convenía mucho.

Querido Pep: el espacio sobre la página nos limita... por último...

Good!...

Sí, para mí también ha sido un placer...

¿qué consejo le darías a un aprendiz de las artes visuales?

Ver, estar constantemente utilizando el ojo; despertar, ver la vida, y no solamente la vida, sino los objetos, de 35 perspectivas diferentes, ver constantemente lo que se está creando; destruir o sacar viejas ideas de encima para traer ideas visuales nuevas; estar conciente y alerta de cómo la comunidad cambia constantemente, todos los días, a cada minuto, y traer esas experiencias a tu estudio o donde trabajes; ver, siempre ver abrir el ojo... mientras más, mejor.

Félix Joaquín Rivera
San Juan, Puerto Rico
a 6 de marzo de 1991

How does that which is feminine relate to your childhood?

Childhood is a creative being, and creativity is feminine.

What did you want to be when you were a child?

(He makes an interrogative and nihilistic gesture)

You didn't want to be an artist?

It's just that the non-traditional art I knew was the art of the lower-middle classes, which is the one that was sold at *Bargain Town*...you know...I didn't know that being an artist was a profession, I don't think it was in my plans.

So then! you didn't want to be anything...

I wanted to be a child, it was important for me.

My dear Pep: space is limiting us...as a parting thought...

Good!...



Detail from *Time Will Tell* (El Tiempo Dirá), 1990.

Yes, it has also been a pleasure for me...what advice would you give young visual artists?

To look, to constantly be using their eyes; to wake up, look at life, not only life, but objects, from 35 different perspectives, to constantly be looking at what they create; to destroy or remove old ideas so as to make room for new visual ideas; to be conscious and alert of the constant changes in the community, every day, every minute, and bring those experiences into their studio or wherever they work; look, always see...open your eyes...the more the better.

*Félix Joaquín Rivera
San Juan, Puerto Rico
March 6, 1991*

Translated by Mary Kent





1955 Born Benjamín Osorio Encarnación in Santurce, Puerto Rico, of Benjamín "Negro" Osorio and María Luisa "Cachón" Encarnación.

Studied at Colegio San Agustín, Puerta de Tierra, until 10th grade; then attended Juan José Osuna High School at Hato Rey, where he took his first art class.

At age 12, give his first "performance" with his sister in his home's garage (on the theme of coming and going in airplanes), with taped dialogue and stage design by his father.

During his teens he is nicknamed "Pepón" by a group of schoolmates, a name appropriated by him ever since.

1973 Attends first two years of College at Inter-American University, Hato Rey, Puerto Rico.

Visits New York City for the first time and decides that it could be an extension of Puerto Rico, a place to live a new life and start over again.

1975 Comes to New York to live with Ana Henríquez, a "tía postiza" (aunt) in the Bronx.

Admitted to the School of Social Work in New York University; could not afford tuition, and decided to enter the less expensive Herbert H. Lehman College Sociology Department, New York City.

1976 Beginning of a period of rethinking ways of expressing his ideas through art and of his future as an artist.

Awilda Sterling, a Puerto Rican art student at Pratt Institute, becomes Osorio's roommate and shares ideas.

1976-78 Attends Lehman College.

1978 Begins first series of collages and drawings.

Exhibits in the Bronx Museum Courthouse space.

Meets Vilma Maldonado Reyes, Marisol Villamil, Dhara Rivera, Merián Soto and other artists.

1979 First stage design, "Agua Viva", for solo performance choreographed by Merián Soto and presented at El Museo del Barrio, New York City.

1980 Starts working at Human Resources Administration, Department of Special Services for Children, prevention unit with victims of child abuse and neglect.

Performs in "Sueños de Malanga," (Malanga Dreams) a performance choreographed by Merián Soto, danced with Marisol Villamil at Avant-Garde Arama, PS 122, New York City.

1981 Death of Juana Hernández, Osorio's nursemaid and friend, a turning point in his life.

Takes part in *Intercambio* (Exchange) exhibit at Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

1982 First solo exhibit at Cayman Gallery, New York City.

Tres Piezas Negras (Three Black Pieces) a collaboration with Awilda Sterling, installation and sculptures at Casa Blanca, San Juan, Puerto Rico.

1983 Creates environment piece *Escombros* (Debris), later installed at Arch Gallery and The Institute of Puerto Rican Culture, San Juan, Puerto Rico.

Solitary Geography, collaboration as set designer with choreographer and film maker Elaine Summers, dance by Merián Soto, Min Tanaka, Patti Bradshaw; composer, Jon Gibson, Experimental Intermedia Foundation at Performing Garage, New York City.

1984-85 Admitted to Columbia University Teacher's College. Meets Clemente Soto Veléz and wife Amanda Veléz and becomes interested in the book *Escalio* (Tillable Land).

Travels to Mexico and is greatly influenced by Mexican use of color.

Creates another environmental installation based on Soto Veléz' book. Escalio exhibited later that year at El Museo del Barrio. Finds a studio in the South Bronx.

1985 Turning point in which Osorio decides to work more directly with Caribbean popular culture.

Creates at Hostos Art Gallery in the Bronx the controversial installation *¡Ay Gran Poder de Dios!* (Mighty Power of God!) based on the many faces of Christ.

Starts a life-long collaboration with choreographer Merián Soto. With her, he creates *Cocinando* (*Cooking*), a multimedia performance in which the set is constructed as the performance develops.

Receives a New York Dance and Performance Award, BESSIE, for his design in *Cocinando*.

Creates his first ornamental piece *La Bicicleta* (*The Bicycle*).

Under Construction, a collaboration with Patti Bradshaw and Soto; installation and sculptures at La Mama, New York City.

Blueprint, collaboration with Bradshaw and Soto; installation and sculptures in a vacant lot, Lower East Side, New York City.

Awarded a Commission Grant from New York State Council on the Arts, a Project Grant from National Endowment for the Arts Program and a Commission Grant from the Institute for Art and Urban Resources, New York City.

1985-89 Studied and graduated from Institute of Core Energetics.

1986 Graduates from Columbia University Teacher's College with an M.A. in Arts Education.

Becomes Artist-in-Residence at the Bronx Museum.

Continues to collaborate with Awilda Sterling in Puerto Rico.

Receives Project Grant from NEA's Inter-Arts Program.

Chúpate ésta en lo que te mondo la otra (*Suck on this one while I peel you another*), a collaboration with Merián Soto, Public Theater, Performance Space 122, New York City.

Variedades (*Varieties*), a collaboration with Merián Soto for Creative Time at the Bandshell at Central Park, New York City.

How to dance the Cha-Cha-Cha, collaboration with Merián Soto; Performance Space 122, New York City, and Roberto Clemente State Park, Bronx, New York.

Pieza del Balcón (*Balcony Piece*), with Awilda Sterling at Corral de la Cruz, San Juan, Puerto Rico.

1987 Creates *La Cama* (*The Bed*), an installation exhibited at Longwood Arts Center, Bronx, New York.

Marriage to Merián Soto.

Receives Project Grant and Sponsored Work Grant from New York State Council on the Arts and from Art Matters Inc.

Wish You Were Here, an installation and performance with Merián Soto at the Whitney Museum at Philip Morris, New York City.

Starts to work with Studio in a School Association, New York City.

1988 Project Grant, National Endowment for the Arts, Inter-Arts Program.

From page 22, flip pages toward you to see Merián dancing.

Commission Grant Dom Ruinart Champagne.

Commission Grant, Jerome Foundation.

Nominated for the Awards in the Visual Arts VIII, a nomination that would be repeated in the next two years.

Suffers accident leading to a major operation on his left leg.

No Regrets, an installation and performance with Merián Soto at PS 122, New York City.

1989 Becomes Artist-in-Residence at El Museo del Barrio, New York City.

Art Matters Project Grant.

Receives Project Grant from National Endowment for the Arts, Inter-Arts Project, and sponsored work from New York State Council on the Arts for *Broken Hearts* (*Descorazonados*).

Joins Board of Directors at P.S. 122.

Organizes a children's exhibit titled *Seeing is Believing* at El Museo del Barrio, New York City.

Joins a touring group of Latino performers, "Tour de Fuerza" and travels in U.S., Mexico, and Puerto Rico.

Dancing in the Streets, installation at Orchard Beach, New York City.

T.K.O., mixed media sculpture.

Corolla Club, mixed media sculpture.

María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B. 3/27/89, mixed media sculpture.

Olé!, an installation in collaboration with Estela Morales-Amaral addressing Puerto Rico's multi-ethnic influences: Spain's influence on interior design in Puerto Rican popular culture and the misconception of calling Hispanic those of African descent on the island.

1990 Art Matters Project Grant.

Percent for Art Program, Department of Cultural Affairs, commission at P.S. 20, New York City, to be constructed for 1993.

Participated in group show, *Off Stage Attitude: the visual arts for today's performance artists* at Alice Tully Hall, Lincoln Center, New York City.

Set for *Café America* for Ballet Hispanico.

Set for *Medea* for Pregones Theater Company.

National Endowments for the Arts and Theater Communications Group Designer Fellowship.

Commission of an installation room at a homeless shelter in New York City by Artists Homeless Shelter Collaborative Project.

Creates *Referencias* (*Frames of Reference*), a performance piece dealing with racism in Puerto Rican society in collaboration with Merián Soto.

Broken Hearts (*Descorazonados*), multimedia installation at Dance Theater Workshop.

A Mis Adorables Hijas (*To My Darling Daughters*), mixed media sculpture, part of *Broken Hearts* performance.

Organizes the second children's exhibit titled *Nuestra Visión* (*Our Vision*), at El Museo del Barrio, New York City.

Receives first prize with Merián Soto at La Playita dance contest in La Parguera, Lajas, Puerto Rico.

1991 *El Velorio* (*The Wake*), mixed media installation.

Between Skin and Flesh: Entre Cuero Y Carne, mixed media installation.

100% Boricua, mixed media.

Checklist/Lista De Obras

1. **La Bicicleta** (The Bicycle), 1985
Mixed media/*Medio mixto*
c. 42 x 60 x 24 in.
2. **La Cama** (The Bed), 1987
Mixed media installation with bed
Instalación con cama
bed: 75 x 67 x 78 in.;
405 sq. ft.
3. **El Chandelier**, 1988
Mixed media/*Medio mixto*
48 x 35 x 78 in.
4. **El Corolla Club**, 1989
Mixed media and photograph
mounted on car windshield
Medio mixto y fotografía sobre
parabrisas de automóvil
25 x 49 x 5 in.
5. **María Cristina Martínez Olmedo,
D.O.B. 3.27.89**
(María Cristina Martínez Olmedo,
Fecha de Nacimiento 27.3.89)
Mixed media/*Medio mixto*
41 x 26 x 42 in.
6. **T.K.O.** (Knockout Técnico), 1989
Mixed media/*Medio mixto*
14 x 15 x 12 in.
7. **Time Will Tell** (El Tiempo Dirá), 1990
Mixed media on twelve clocks
Medio mixto sobre relojes
18 x 168 x 8 in., total
8. **Broken Hearts** (Descorazonados), 1990
Set design for multimedia performance
Escenografía para 'performance' multimedia
5 ft.
9. **A Mis Adorables Hijas**
(To My Darling Daughters), 1990
Mixed media on sofa
Medio mixto sobre sofá
75 x 46 x 34 in.
10. **El Campeón** (The Champion), 1991
Mixed media on bronze trophy
Medio mixto sobre trofeo de bronce
72 x 24 in.
11. **The Wake** (El Velorio), 1991
Installation with coffins
Instalación con ataúdes
1600 sq. ft.
12. **Entre Cuero y Carne**
(Between Skin and Flesh), 1991
Installation with seven silk trees
Instalación con siete árboles de seda
c. 8 ft. ea.
13. **100% Boricua**, 1991
Mixed media installation
Instalación de medio mixto
6 x 4 x 2 in.

STAFF OF EL MUSEO DEL BARRIO

Brenda Alejandro, *Director of Education*
Elsie Aquino, *Education Assistant*
Hilario Ballesteros, *Museum Guard*
Petra Barreras del Río, *Executive Director*
Sarah Boltzer, *Intern*
José Castillo, *Museum Guard*
Marcela Clavijo, *Registrar*
Evelyn Collazo, *Administrative Assistant to the Executive Director*
Tania Colmant-Donabedian, *Intern*
Arlene Dávila, *Curatorial Assistant*
Nellie Escalante, *Intern*
Stanley Lowe, *Maintenance, WEP*
Aracelis Martínez, *Intern*
Josie Mejía, *Public Affairs/Membership Manager*
Wellington Mendoza, *Maintenance, WEP*
Javier Morales, *Bookkeeper*
Irving Muñoz, *Maintenance, WEP*
Pepón Osorio, *Artist-in-Residence*
Catalina Parra, *Artist-in-Residence*
Noris Pérez, *Maintenance, WEP*
Donna Perkins, *Museum Guard*
Miguel Ramos, *Maintenance Supervisor*
Ricardo Rivas, *Maintenance, WEP*
Edwin Rivera, *Intern*
José Rivera, *Intern*
Pedro Rivera, *Media Artist-in-Residence*
Steven Rivera, *Intern*
José Rodríguez, *Artist-in-Training*
Federico Ruiz, *Operations Manager*
Miguel Ángel Ruiz, *Artist-in-Training*
Amelia Sosa, *Intern*
Susana Tortuella Leval, *Chief Curator*
Victor Vega, *Maintenance, WEP*
Diana Vilera, *Intern*
Pedro J. Villarini, Jr., *Secretary*
Ignacio Villeta, *Public Affairs Assistant*
Carolyn Ziese, *Assistant Registrar*

BOARD OF TRUSTEES

Angela Cabrera
Honorable John Carro
Alberto Ibargilen
Michael Janicki, *Chairman*
Irvine R. MacManus, *Secretary*
Carmen P. Nelson, *Vice Chairman*
Josephine Nieves
Jaime L. Rúa
Anita Soto
Blanca I. Vázquez
Héctor Willems, Esq., *Secretary*
Carlota Maduro, *Trustee Emeritus*

EX-OFFICIO

Hon. Mary Schmidt-Campbell, *NYC Department of Cultural Affairs*

PHOTO CREDITS

Tony Velez © 1991 - pages Cover, 1,5,6,9,11,15,18,19,28,41
Tom Brazil - pages 8,17,25,27
Estela Morales-Amaral - page 29
Dona McAdams - page 20
Beatriz Schiller ©1991 - pages 22,24,26,28,30,32,34,36,38,40
(all small pictures of Merián)