

# Visión Doble

Revista de Crítica e Historia del Arte

**Título:** Ivelisse Jiménez: Transparencia, Transitoriedad y Emergencia

**Autor:** David Auerbach

**Resumen:** Ivelisse Jiménez, una artista puertorriqueña muy aclamada que ha estado a la vanguardia en las escenas artísticas de San Juan y Nueva York, regresa con nuevas obras y exposiciones tras la devastación del huracán María. Continúa la expansión de su compleja y sincopada visión de la estructura y la composición basándose en los temas de transparencia, adaptabilidad y transitoriedad. [En versión bilingüe].

**Palabras clave:** Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón ,  
Ivelisse Jiménez , Painting , transparencia

**Fecha:** 15 de abril de 2018

Contacto:

Visión Doble  
Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte  
Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533  
Tel.: 787-764-0000 ext. 89596

Email: [vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)  
Web: <http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>



# Ivelisse Jiménez: transparencia, transitoriedad y emergencia

visiondoble.net/ivelisse-jimenez-transparencia-transitoriedad-y-emergencia/

David Auerbach

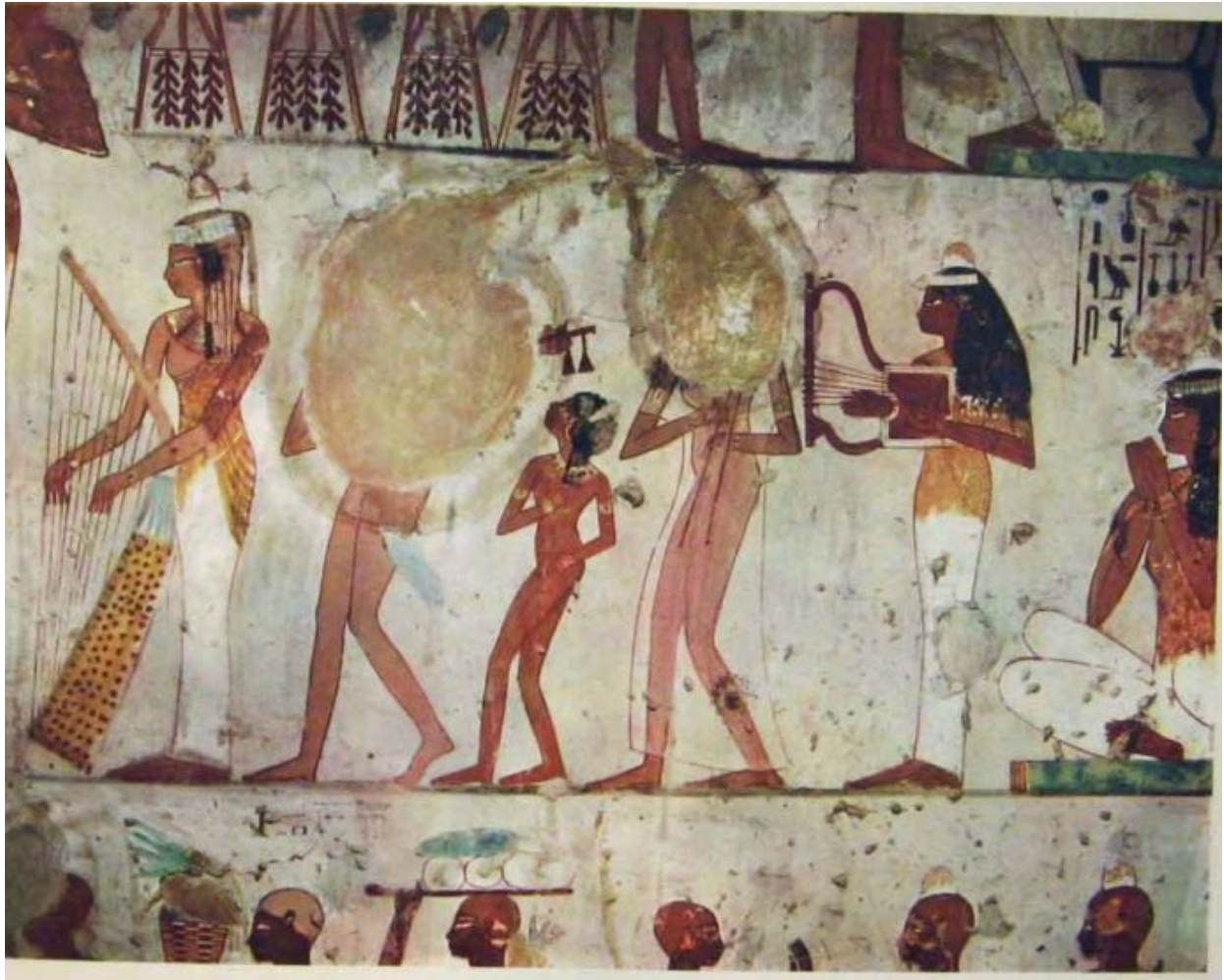
Abril 15, 2018



Ivelisse Jiménez, *Ten Con Ten #8*, 2002 (detalle).

Un campo de interés primordial de los artistas, que se remonta a las prácticas artísticas más antiguas, entraña la representación de dualismos elementales: lo telúrico y lo espiritual, lo perdurable y lo efímero, lo opaco y lo transparente. A menudo, estos aspectos podrían sugerirse, pues es probable que planteen otros elementos en el proceso: una serie de líneas ondulantes para un río o un mar, o los pigmentos más comúnmente asociados con la tierra, el cielo, el fuego o el agua.

Lo que actualmente se reconoce como parte de las primeras representaciones exitosas de transparencia se puede apreciar en los frescos de las antiguas tumbas egipcias. Sin embargo, la práctica no se limita de ninguna manera a las obras producidas en la tradición occidental ya que los aspectos perceptuales que giran en torno a la reproducción de la transparencia en medios sustancialmente opacos (pigmentos en paredes, lienzos, madera, papel o tela) se han trabajado, por ejemplo, en el arte persa y mogol, y de manera muy convincente en la pintura china.



Tumba de Jeserkaresneb, 18va Dinastía, Egipto (c. 1550–1292 AC).

Como señalan Bilge Sayim y Patrick Cavanagh: “La transparencia ya se representaba en las pinturas del antiguo Egipto cerca del año 1600 a. C. En ese entonces, probablemente la motivación fue capturar los preciosos materiales transparentes, la seda y el algodón, característicos de la vestimenta de los faraones y de los miembros de su corte” (Sayim, Kavanagh).

La representación de materiales o elementos transparentes en la pintura probablemente alcanzó su apogeo durante el periodo barroco en Europa, momento en que la exploración de la óptica y de las dinámicas espaciales y temporales (incluso nuestra comprensión del espacio y el tiempo) desempeñó una función clave. Por ejemplo, la copa de vino delicadamente levantada en el *Baco* de Caravaggio (c 1595) presenta una imagen magistralmente ejecutada de un cristal transparente así como el momento preciso en que se creó el cuadro, según lo indican las ondas en la superficie del vino (que quizás reflejan el temblor nervioso del joven modelo). Se deduce que la imagen también está invertida, por lo que es una reflexión doble: la primera es la de un sujeto en el espejo y la segunda, en el lienzo pintado por Caravaggio.[1]



Michelangelo Merisi da Caravaggio. Baco (detalle/ c. 1595). Galería Uffizi, Florencia

Los artistas neerlandeses del siglo XVII usaron la transparencia y la ilusión óptica para erradicar las barreras de lo que era, en efecto, un mundo muy confinado. Se expandieron los espacios interiores limitados y los solares estrechos de las casas adosadas de la urbe ante la mirada de los espectadores (y, en particular, de los mecenas de la clase mercantil que encargaban estas obras) mediante el uso de la luz que emana de las ventanas, las reflexiones en objetos lustrosos y transparentes, y los escorzos geométricos de habitaciones, visibilizados por medio de puertas abiertas y con la apariencia de extenderse infinitamente. Como aduce Michel Foucault en su ensayo sobre *Las meninas* de Velázquez:

En la pintura holandesa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación: repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro, pero en el interior de un espacio irreal, modificado, encogido, curvado. Se veía en él lo mismo que, en primera instancia, en el cuadro, si bien descompuesto y recompuesto según una ley diferente.



Pieter Claesz. *Vanitas con Violin y copa de cristal*. (c. 1628). Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

Las opulentas presentaciones de las mesas (realizadas entre humildes bastidores) vistas en el arte holandés del siglo XVII, particularmente en bodegones y pinturas de género, daban luz a sus propias precauciones en el imperante tema de la *vanitas*: los encantos del mundo material eran considerados transitorios y, además de expandir las barreras espaciales del marco, también disimulaban temporalmente el desmoronamiento ineludible de este suntuoso mundo inanimado mediante la muerte y la desintegración. El material, entonces, lleva consigo su propia desmaterialización.

Los objetivos de los pintores barrocos en sus intentos de difuminar las limitaciones de espacios (y, más importante aún, las limitaciones del lienzo) jugando con las percepciones del espectador representan un posible vector para abordar la obra de Ivelisse Jiménez, una artista contemporánea de Puerto Rico, quien parece estar muy distante de las prácticas figurativas del arte neerlandés del siglo XVII.<sup>[2]</sup>

Jiménez es una de las artistas abstractas más aclamadas hoy día en Puerto Rico; su enfoque central radica en la creación de tensiones entre la transparencia y la opacidad, y nuestra comprensión mucho más amplia de la materialidad y la inmaterialidad. En lugar de implicar transparencia aplicando pigmentos a un lienzo, la artista utiliza materiales transparentes y translúcidos organizados en capas en composiciones sincopadas que aluden a obras sobre lienzos, y que incluso pueden incluir pinturas y dibujos pero ocupan espacios híbridos (interiores o exteriores) a menudo desconcertantes. Con el tiempo, estas obras han cobrado mayor complejidad en la superposición e inclusión de una gama de elementos aparentemente textuales que han ampliado su léxico artístico. Las obras también se han vuelto cada vez más urgentes.

Por varios factores, y hasta hace relativamente poco, la abstracción no ha sido un eje

principal en la narrativa artística de Puerto Rico. En muchos sentidos, la historia de la pintura (y del arte en general) en Puerto Rico ha expuesto temas de identidad (que se desprenden de un “imaginario nacional”) o de política, por lo que la tendencia ha sido destacar las obras representativas y figurativas. Tanto así que algunos predecesores del arte abstracto en Puerto Rico, como Olga Albizu (1924–2005), se vieron obligados a practicar sus profesiones fuera del país. Ciertamente, esta situación ha cambiado durante las pasadas décadas y la receptividad hacia las expresiones abstractas, (neo)expresionistas y conceptuales ha aumentado de forma considerable. Sin embargo, si es que hay un problema con la abstracción, puede tratarse de que esta desafía su inscripción en un horizonte progresivo de la producción de identidad cultural.<sup>[3]</sup> Para muchos, existe como forma pura, escritura asémica o posiblemente como poesía visual con inflexiones de *jazz* (*Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian). Es posible que algunos de los artistas compartan esta opinión. En una entrevista realizada hace varios años, Olga Albizu confesó: “Hasta cierto punto, creo en el arte por el arte. Creo en el arte eterno y en los valores eternos, en Botticelli y en Kandinsky, en la voluntad de vivir. No me parece que, en estos momentos, un artista tenga que dar a su obra interpretaciones políticas o sociales” (Albizu/Friedman).

Sin embargo, la obra de Ivelisse Jiménez convoca una gama de interpretaciones o modos de contextualización, sobre todo en sus procesos más recientes. Basándose en un vocabulario de elementos dispares, la artista crea exitosamente un todo armónico que, no obstante, conserva las tensiones de una dimensión liminar, una zona fronteriza, caracterizada por fortalezas y fragilidades. En ocasiones, los resultados son semejantes a los contrastantes ensamblajes discordantes y oníricos encontrados en las obras cubistas, surrealistas y dadaístas (en particular las de Kurt Schwitters y Joseph Cornell, artistas que trabajaron con objetos encontrados para crear imágenes oníricas pero perturbadoras). También pueden hacerse comparaciones con las construcciones expresionistas abstractas de Robert Rauschenberg. Aun así, todas estas prácticas compartidas reflejan, con su propio estilo, los palimpsestos de la imaginaria producida en masa o, como la ha denominado un crítico, “los residuos de la producción cultural capitalista” (Heynen).

Quizás el elemento más extraordinario son los “goznes” usados por Jiménez para fundir las capas cromáticas y pintadas de su obra. En las pinturas abstractas de Mondrian, el todo unificado parece ser geoméricamente continuo. Sin embargo, al examinarlo más de cerca, percibimos con facilidad las imperfecciones humanas de la línea pintada/inscrita. En la obra de Jiménez, el todo unificado a veces parece casi imposible y los materiales usados para unir las partes pueden ser inesperadamente espontáneos e improvisados. Con frecuencia, la brillante paleta de sus obras (presumiblemente “caribeña”) procede de franjas de mylar, plexiglás y acetato unidas con cinta adhesiva, es decir, mercancía básica producida en masa y fácil de conseguir. Estos soportes solo se detectan con un examen más minucioso. Es entonces cuando entendemos las resonancias tenues de su planteamiento: la estructura completa sugiere un colapso inevitable y, por consiguiente, se insertan tensiones adicionales. Según señaló Jiménez recientemente: “Creo que un elemento importante en mi proceso es que busco redimir circunstancias visuales imperfectas, redimir las imperfecciones integradas a las cosas, las disimulo, las integro.”<sup>[4]</sup>

La artista ha mencionado el efecto que han tenido en su práctica el modernismo y el concretismo brasileño, particularmente la obra de Mira Schendel, y el movimiento tropicalista o tropicália.[5] En este último, se pueden observar claras afinidades en el uso de colores brillantes y, con frecuencia, de materiales sintéticos o ideados de forma improvisada, que, a su vez, reflejan la naturaleza adaptable, aunque matizada y a menudo mísera, de la vida contemporánea en todo el hemisferio. Aunque representaron diferentes periodos históricos y circunstancias geográficas, tanto Schwitters como Hélio Oiticica pasaron parte de su vida en el exilio político. [6] Ambos compartieron una propuesta orgánica a fin de expandir la abstracción más allá de las limitaciones del lienzo.

Como muchas de sus obras anteriores, *Ten Con Ten #8* (ilustrada al comienzo del artículo) infiere una sintaxis arquitectónica, un movimiento contrapuntístico congelado en el paisaje urbano (¿San Juan o Nueva York?). El título se deriva de una obra icónica, aunque en gran medida intraducible, del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos, quien reavivó su carrera literaria incorporando temas y ritmos afroboricuas. La referencia, que en gran parte ubica la obra en un contexto puertorriqueño, podría perderse con un público extranjero del mismo modo que la obra de Jiménez resiste la ubicación geográfica o geopolítica inmediata. El poema de Palés Matos se centra en el tema de la liminalidad, la hibridez y lo intersticial (ten con ten: ni esto ni aquello), aplicado al estado colonial de Puerto Rico y a su amalgama de elementos incontenibles que están en un proceso continuo de definición pero que, a la larga, quedan indefinidos y bajo la amenaza ineluctable de fuerzas externas.



Ivelisse Jiménez. *Detour I*. 2010

---

En un artículo para *Culture Map*, con sede en Houston, Jiménez discutió su obra de forma breve, específicamente el ensamblaje denominado *Detour I*: “Mi interés principal con esta exposición es mostrar la imposibilidad del lenguaje. Siempre hay brechas y desvíos cuando alguien intenta explicar algo, todas estas digresiones. Eso no solo aplica al lenguaje verbal, sino también al arte” (Rudick). Si la obra pudiera abordarse desde un ángulo dialógico, lo que es especialmente sorprendente son los campos que evocan obras figurativas, de forma más obvia en el margen derecho y quizás en el izquierdo. Puede que estos sean los palimpsestos que la artista repite usando su propio archivo de imágenes, como parte de la “conversación”, y que rememoran de inmediato la obra de Jean-Michel Basquiat o de Philip Guston. Tales inserciones figurativas (desvíos) operan como temas en muchas de sus obras posteriores, lo que crea una capa adicional de posibles significantes. No obstante, aquí, como en otros lugares, la transparencia funciona contra sí misma como una obstrucción; estos elementos figurativos que podrían proporcionar un punto reconocible para la descodificación se revelan tan solo en parte. La implicación sería que la transparencia, *per se*, también es ficticia. En el contexto de las realidades lingüísticas y políticas de Puerto Rico, la transparencia que brinda el lenguaje, de comunicarse allende las barreras de una sociedad bicultural/bilingüe (p. ej., la transparencia del “estado libre asociado”) es, de igual forma, una verdad a medias o, incluso, una total mentira.

Los proyectos más recientes de Jiménez marcan una desviación audaz que resalta las marcas expresionistas ya presentes en parte de su obra. La instalación de gran formato titulada *Fuera de registro* (2018) actualmente ocupa el descanso de una escalera en la Casa de los Contrafuertes en el Viejo San Juan. En comparación con otras instalaciones y ensamblajes, parece ser alternativamente liberada y desarticulada, con capas que aparentan divagar en la brisa de forma distorsionada. Debido a su tamaño y ubicación dentro de este espacio de exposición, la obra no puede examinarse en su totalidad, sino en segmentos.

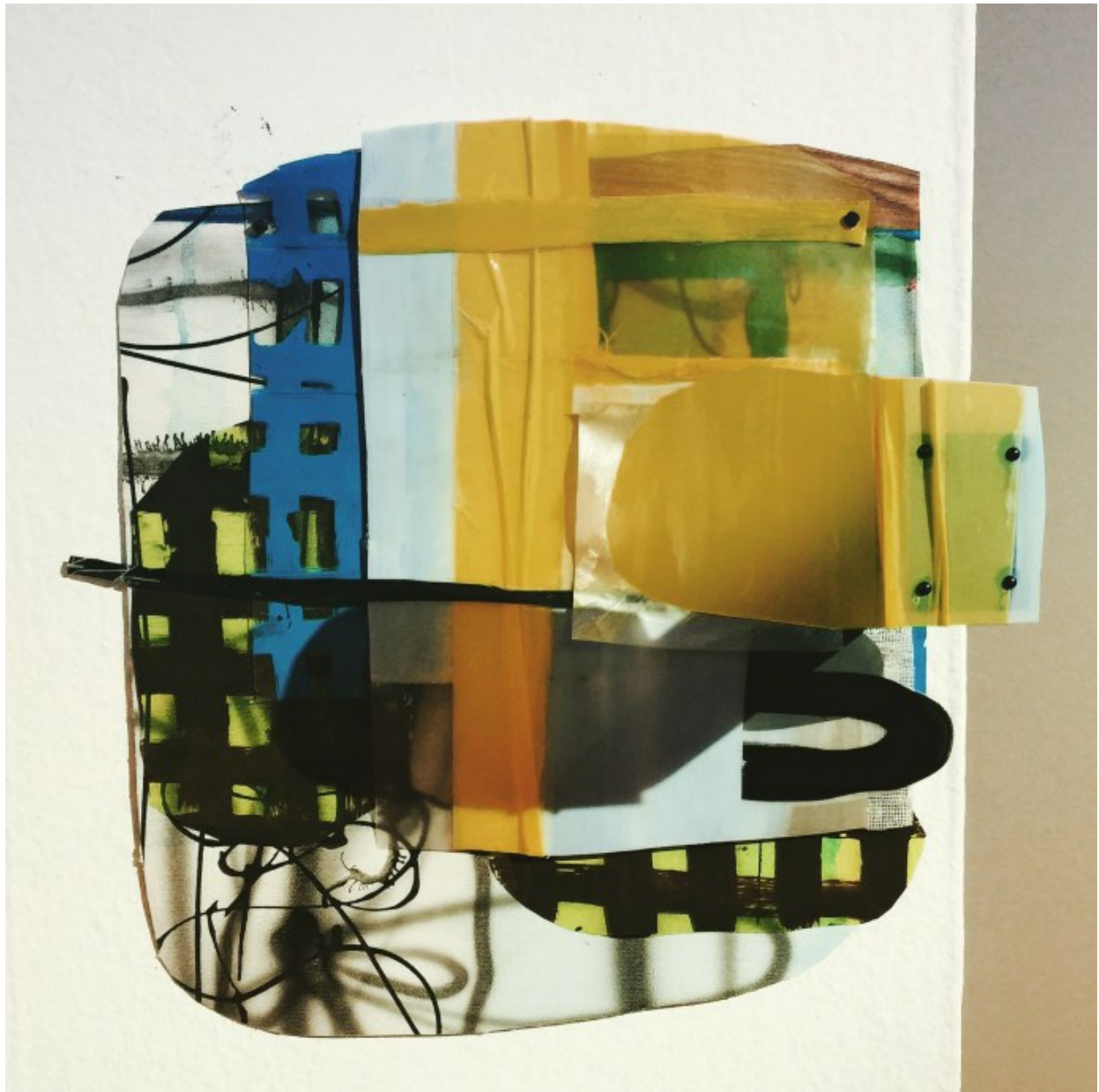




Ivelisse Jiménez. Fuera de Registro (Off-Register, 2018). (Photo: Josean Bruno Gómez)

Muchos de los componentes de la obra, planificados y comenzados durante el verano de 2017, sufrieron grandes daños debido al impacto del huracán María, que causó una inundación en el taller principal de Jiménez ubicado en el vecindario de Villa Nevárez en San Juan; perecieron veintiocho de sus obras más importantes así como cuadernos y fotografías. El trabajo perdido también formaría parte de una exposición retrospectiva planificada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que nunca se materializó por problemas de financiamiento. La experiencia fue devastadora para la artista, pero, ante el reto de nuevas exposiciones, reformuló su obra usando parcialmente algunos de los materiales estropeados por la tormenta. Para cualquier persona que haya vivido el huracán y su secuela, la instalación evoca inmediatamente las carpas desgarradas esparcidas por todo el país o los toldos provisionales que motearon el paisaje del país durante la “recuperación”. Marcada por dibujos que, una vez más, evocan a Guston o a Basquiat, la instalación *Fuera de registro* también cuenta con líneas de poesía de Urayoán Noel, el autodenominado poeta “sin estado”. Sin embargo, los poemas no se pueden descifrar porque quedan ensombrecidos bajo capas translúcidas.

Las obras de arte que conforman la exposición actual de la artista (*Intervalos, confines y territorios*) en la Universidad del Sagrado Corazón en Santurce, Puerto Rico, rompen con las evocaciones de lienzos rectangulares más generalizadas<sup>[7]</sup> de la artista y, en ocasiones, profundizan en figuraciones muy expresivas.



Ivelisse Jiménez, No. 16, Intervalos, Confines y Territorios (2018)

La obra de esta serie titulada *Núm. 16* presenta un perfil reconocible, vendado con cinta adhesiva claramente discernible. Esta pieza podría sustituir un retrato expresionista de lucha libre o una representación azteca de Tlaloc. La adornan una desconcertante sonrisa dentada y un solo ojo, también alarmante, que parece contener otro retrato parcialmente oculto. A pesar del carácter exuberante e incluso lúdico de la serie, esta tiene cimientos perturbadores; por momentos, las imágenes casi tiemblan con las repercusiones del desastre y la pérdida. La artista ha minimizado esta “antehistoria” de su obra más reciente, pues cree que su experiencia fue la misma de todos los puertorriqueños, muchos de los cuales sufrieron calamidades más graves.[8]

A pesar de la valentía y la adaptabilidad implícitas, el proceso de recuperarse de un desastre siempre supone un trauma. En el caso de Jiménez, gran parte de lo que había construido a lo largo del tiempo ahora existe solamente en las imágenes fugaces, pero persistentes, de su memoria.



Ivelisse Jiménez, *Ten Con Ten #8*, 2002

Traducido por Zinnia Cintrón

### ENGLISH VERSION

#### Referencias:

Benítez, Marimar. "The Art of Puerto Rico in the Sixties and Seventies" in *Puerto Rico: Arte e Identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico (2004).

Brodbeck, Anna Catherine and Lynn Zelevansky. *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art and DelMonico Books (2016).

Foucault, Michel. *The Order of Things*. Nueva York: Vintage Books (1970).

Friedman, Robert. "City Side," *The San Juan Star*, 25 de noviembre de 1969: *Museo de Arte*

de Puerto Rico. Sitio web. 5 de abril de 2018.

Heynen, Robert. *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*. Leiden/Boston: Brill (2015).

Rudick, Tyler. "Artist Ivelisse Jiménez explores language, memory and plastic in New World Museum installation," *Culture Map*, 11 de abril de 2012. Sitio web. 5 de abril de 2018.

Sayim, Bilge, and Patrick Cavanagh. "The Art of Transparency." *i-Perception* 2.7 (2011): 679–696. PMC. Sitio web. 5 de abril de 2018.

---

[1]Varios autores han sugerido este aspecto. Véase: Hockney D. *Secret Knowledge: Discovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Nueva York: Viking Studio (2001).

[2]En su ensayo *Tientos y diferencias*, Alejo Carpentier discute el carácter barroco fundamental de todo el arte latinoamericano. Si bien esta es una aseveración atractiva, es probable que no todos los artistas latinoamericanos la acepten.

[3]Véase el comentario de Marimar Benítez en *Puerto Rico: Arte e Identidad* respecto a las fricciones entre la Generación del 50 y los movimientos vanguardistas subsiguientes.

[4]Correspondencia por correo electrónico, 14 de abril de 2018.

[5]Conversación telefónica con Ivelisse Jiménez, 11 de abril de 2018.

[6]El exilio de Oiticica fue, hasta cierto punto, autoimpuesto. Sin embargo, sus colegas y asociados en la música y el arte que permanecieron en Brasil sufrieron las consecuencias, incluso el encarcelamiento. En el caso de Schwitters, el régimen Nazi lo forzó al exilio luego de catalogar su obra como "degenerada". Mira Schendel también huyó de la Italia fascista después de haber sido señalada como judía.

[7]El Museo de Arte de Puerto Rico, propietario de *Ten Con Ten #8*, categoriza el ensamblaje como una "pintura".

[8]Conversación telefónica con Ivelisse Jiménez, 11 de abril de 2018.