

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Notas y banderas de Pedro Vélez

Title: Pedro Vélez's Notes and Flags

Autor / Author: Dianne Brás Feliciano

Curadora y Escritora de Arte Independiente

Resumen: Pedro Vélez ha disfrutado recientemente de una residencia artística en Área: Lugar de proyectos. Con esta prolongada estancia en Puerto Rico, el artista y crítico de arte reflexiona acerca de las experiencias vividas como consecuencia de trabajar fuera de su isla natal, acerca de la naturaleza de su trabajo y sobre el proceso de exhibir en la Bienal del Whitney Museum of American Art.

Abstract: Pedro Vélez has recently been the artist in residence in Área: lugar de proyectos. With this prolonged stay in Puerto Rico, the artist and art critic reflects on the experiences lived as a result of working out of his native island, on the nature of his work, and on the process of exhibiting at the Whitney Biennial, in the Whitney Museum of American Art.

Palabras clave: Pedro Vélez, Área: Lugar de Proyectos, Pintura, Residencia artística, Whitney Biennial, Dianne Brás Feliciano

Keywords: Pedro Vélez, Área: Lugar de Proyectos, Painting, Artist-in-residence, Whitney Biennial, Dianne Brás Feliciano

Sección: Entrevistas / **Section:** Interviews

Publicación: 15 de septiembre de 2015

Cita recomendada: Brás Feliciano, Dianne. "Notas y banderas de Pedro Vélez", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de septiembre de 2015, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

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

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

vision.doble@upr.edu

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

<https://revistas.upr.edu>



Notas y banderas de Pedro Vélez

Dianne Brás Feliciano

Curadora y Escritora de Arte Independiente



Pedro Vélez, trabajos en proceso en Área: lugar de proyectos durante el mes de junio 2015.

A lo largo del pasado mes de junio, el artista, curador y crítico de arte Pedro Vélez fue protagonista de una residencia en Área: lugar de proyectos. Coincidiendo con esta estancia, conversamos con el creador puertorriqueño radicado en Chicago sobre su producción artística y crítica, sobre su labor como editor y sobre lo que acontece en la escena del arte en la Isla.

Dianne Brás Feliciano: ¿Cómo fue la experiencia de regresar a Área como artista residente este verano, luego de ser uno de los primeros artistas en exhibir allí tras la fundación del espacio en Caguas?

Pedro Vélez: Intensa. Gran parte del público no sabe que la exposición (*Ransom Notes and Surrender Flags*) como tal fue la primera fase de la residencia y que los trabajos fueron terminados durante las dos semanas antes de la apertura. Muchas de las piezas eran colaboraciones con

artistas radicados en la Isla, como L.M. Rodríguez, y de fuera de la Isla, con gente como Robert Davis y Maya Mackrandilal, y eso complicaba la logística y el proceso de instalación. En general, la exposición trataba temáticas políticas y de economía que me drenaron mentalmente, así que para la segunda fase decidí producir trabajo más cercano a la abstracción y alejado de todo lo psicológicamente pesado. La residencia incluye una selección ilimitada de pinturas *Benjamin Moore*, así que la experiencia de poder pintar sin pensar en costos fue bastante liberadora y creo que por esa razón hice algunas de mis mejores pinturas, “ever”. El único problema fue la transportación: no tener un tren que vaya de San Juan a Caguas es ridículo, además de los costos de tener que rentar un auto. A pesar de ese detalle, lo mejor fue poder estar de vuelta en esa plataforma de vanguardia que Quintín Rivera y José Hernando Castrodad construyeron, y que ha permanecido cuando muchas otras iniciativas han desaparecido. Eso es emocionante. En cierta forma, Área precede a espacios como Beta-Local, ya que, en aquella época, Área estaba enfocada en eventos culturales y tertulias. Creo que fui el primer artista que ellos invitaron a hacer algo lo más parecido a una exposición con trabajos que ocupaban un espacio. En aquella ocasión hice murales de gran formato en lápiz en todas las paredes. También pegué con pintura acrílica algunos tejidos hechos por mí en algodón y collages en lugares escondidos. Antes el espacio no estaba dividido en salas como ahora, pero poder reconocer esos espacios y revivir la creación de esos murales on-site fue algo que no te puedo describir. Me da hasta melancolía.



Pedro Vélez, *Portrait of Joel Cintrón Arbasetti in Front of GFR Coercion Wall*, 2015.

Foto: Cortesía del artista.

DBF: Tu obra está ligada generalmente a un comentario o una crítica social o artística. En el caso de *Ransom Notes and Surrender Flags* abordas elementos del mundo del arte estadounidense, así como la debacle económica en Puerto Rico. ¿Cómo abordas este cuerpo de trabajo?

PV: Bueno, no tanto el mundo del arte, sino más bien el racismo y la decadencia moral dentro del mundillo de los críticos y las publicaciones de arte. También traté de hacer una relación entre ese “mundillo” y el mundo real, así como la debacle económica local, todo desde una perspectiva optimista y pesimista a la vez, lo que, pues, es una dualidad que provoca mucha ansiedad. La temática principal de la expo era la debacle económica, las casas acreditadoras como embajadas para pillos y secuestradores, la creación de metáforas sobre los fondos buitres y la bandera de rendición como símbolo de entrega nacional. *Ransom Notes and Surrender Flags* es una expo referida muy específicamente a la Isla y a los titulares noticiosos, en y fuera de la Isla sobre la Isla. Por eso cuando ves los retratos de Joel Cintrón Arbasetti y Yennifer Álvarez Jaimes, tienes que ser de aquí para poder entender el origen y la trayectoria de ambos como periodistas. En el caso de Joel, el lugar donde le tomé la foto es sumamente relevante, ya que es en lo que solía ser el Departamento de Comunicaciones del Sagrado, que al momento de la fotografía se estaba transformando en la nueva Escuela de Comunicación Ferré Rangel. El tema de la fuga de cerebros fue sumamente importante también. Digamos que yo no separo ambos mundos, ya que la clase artística somos parte del mundo real y los artistas, al igual que doctores y maestros, se están largando. El hecho de que dentro de ese constructo social tengamos poca influencia política no significa que somos un mundo aparte.

DBF: Vemos, entonces, que tu producción se divide entre la creación artística y la crítica de arte. ¿Cómo se nutren entre sí estos dos campos a la hora de crear el cuerpo de tu trabajo o de una de tus obras?

PV: Bueno, yo no hago ninguna pieza plástica o una pintura si no es pensando en algún tipo de escrito de mi autoría o de otras personas, de otros críticos de arte. Y siempre veo las piezas de arte como las notas al calce de esos escritos; son las cosas que yo no pude decir o que me editaron o para las que simplemente no había espacio suficiente en la publicación para que yo pudiera expresarme un poco más. También, cuando utilizo el concepto del pájaro de Twitter, cuando utilizo esa imagen que puede ser una imagen poética, es también una imagen bastante directa; estoy pensando en la forma en que yo solía distribuir esa información que tampoco se me permitía dar en las revistas. Ahora yo no estoy escribiendo. Llevo un año sin escribir nada de crítica de arte. Sí sigo colaborando con revistas de otra forma, distribuyendo o dando información, o ayudando a aclarar ciertas preguntas que ellos tienen sobre algunas ciudades donde yo he trabajado o vivo, sobre la escena y sobre las personas. Yo no separo las dos, yo no separo lo de escribir de lo de hacer arte, para mí es la misma cosa. Lo de ser crítico y ser artista, para mí es prácticamente lo mismo porque cuando yo hago mis piezas pienso prácticamente igual que cuando estoy haciendo una crítica de arte. Lo único es que no se enfoca solamente en “voy a esta exposición” y “voy a escribir sobre este artista o sobre su obra”, sino que entonces yo soy crítico más del asunto social, de la cosa política y económica de eventos de todos los días. Yo lo veo como cuando tu abres la computadora y te pones a ver las noticias en la mañana

y tienes muchas ventanas con diferentes “news outlets”, diferentes periódicos y publicaciones, pues así es que yo veo el proceso de hacer mi arte ahora. Por ejemplo, me levanto una mañana y pienso: “me habría encantado escribir sobre una exposición, por ejemplo, en el Museo de Arte de Puerto Rico, pero como ahora mismo no estoy escribiendo, pues entonces eso tengo que procesarlo de una forma diferente y tengo que aplicarlo a una pieza de arte. Y mientras estoy leyendo las diferentes publicaciones de noticias de arte en la mañana, también todo eso va.

DBF: ¿Qué es para ti la crítica de arte? ¿Cómo la defines? ¿Cuál crees que es la función que debe tener un crítico de arte?

PV: La función de un crítico de arte es, obviamente, tratar de descifrar qué es lo que el artista está tratando de decir y traducir esa información a personas que no tengan tanto conocimiento sobre arte. Para mí la crítica de arte es algo más populista que académico. Un ejemplo que a mí siempre me ha gustado es el de Roger Ebert, que era un crítico de cine super inteligente, pero la forma en que escribía era bien accesible a cualquier tipo de persona y por eso tenía un “following” que iba más allá de los cinéfilos. Luego también él se inventa esta cosa que es como “expanded criticism” o “criticism in the expanded field”, ya que utilizaba las mismas personas que comentaban en su blog dentro del periódico, o sea que ya de por sí no era algo elitista. El periódico, *The Chicago Sun Times*, permitía que todas estas personas comentaran y que el mismo Roger Ebert fuera el editor de cada comentario o que él mismo comentara sin tener que consultar al periódico. Él escogía muchas de estas personas y publicaba una de sus reseñas sobre la misma película que él ya había reseñado en el periódico. Y eso era una forma de democratizar, para usar esa palabra, el proceso de la crítica de arte y el acceso a la crítica de arte. Por esta razón es que ese es el tipo de crítica que a mí me interesa. No es tanto el tipo de crítica en la que yo voy a juzgar el trabajo de un artista, si es bueno o malo, si no que voy a tratar de traducir esa experiencia a personas que no hacen arte y, como yo soy artista de por sí, pues creo que tengo un poco más de conocimiento de ese proceso creativo que le parece tan mágico al resto del mundo.

Ahora, en términos del rol de la crítica de arte hacia las instituciones, ahí sí que es muy diferente. Yo lo veo del punto de que ahí sí que el crítico de arte o el escritor de arte, o el comentarista,



Pedro Vélez, *White Art Auction*, 2014. Foto: Cortesía del artista.

también puede ser un bloguero, tiene que ser fuerte y tiene que ser más como un periodista. Ahí sí que la institución debe ser juzgada, no solamente por las exposiciones que presenta, sino por cómo se utilizan esos fondos que en gran parte son fondos públicos. Ellos tienen el deber de responder, no solamente al crítico de arte y a esa clase de escritores, sino también al público en general y al mismo Estado. O sea que ahí sí que el deber del crítico es ser bastante fuerte, como si fuera un Ojeda [ríe], es fiscalizar lo que está sucediendo en la institución. Por ejemplo, mi labor como crítico es hacer ciertas preguntas a la institución, al museo. En este caso, al Museo de la IUPI, sobre el caso de Oller y por qué esa pieza no está en Estados Unidos ahora, en Nueva York, presentándose en la retrospectiva de Oller. Y en esa situación yo hice las preguntas por Twitter y por Facebook, porque es la forma más sencilla de lograr que las instituciones, en este país particularmente, contesten. No

sucede eso cuando tú vas directamente al director del museo o a la persona encargada de prensa, ya que no existe aquí, no existe una oficina de prensa que se encargue de invitar a los reporteros o a los críticos de arte a las exposiciones. Mi labor era esa, hacerlo público, elaborar un detalle a partir de una información que me había llegado, hacerla pública y lograr una reacción de parte del museo. Eventualmente se dio, aunque el museo lo publica en una nota como “En las redes sociales estaban diciendo...”, como si estuvieran vivas o algo así. Y yo creo que esa es la gran diferencia entre la crítica de arte en Puerto Rico en comparación con la de los Estados Unidos. En los Estados Unidos, cualquier bloguero, que yo sé que en Puerto Rico los blogueros no tienen ningún tipo de peso en la escena que tenemos aquí, puede hacer una pregunta, puede fiscalizar o puede ser bastante crítico hacia una situación en un museo, y el museo siempre responde e, inclusive, muchas veces no solamente reaccionan, pero también cambian sus políticas, dependiendo de cuánta presión reciben de la prensa cultural en general, y de la gente y de la junta de ese museo en particular. En Puerto Rico eso no funciona así, y es porque no existe esa cultura y a ese grupo de escritores y críticos no se le ha dado el espacio para que ellos puedan desarrollarse y formar parte de esa red de producción cultural, que es un término que esta bien de moda aquí.

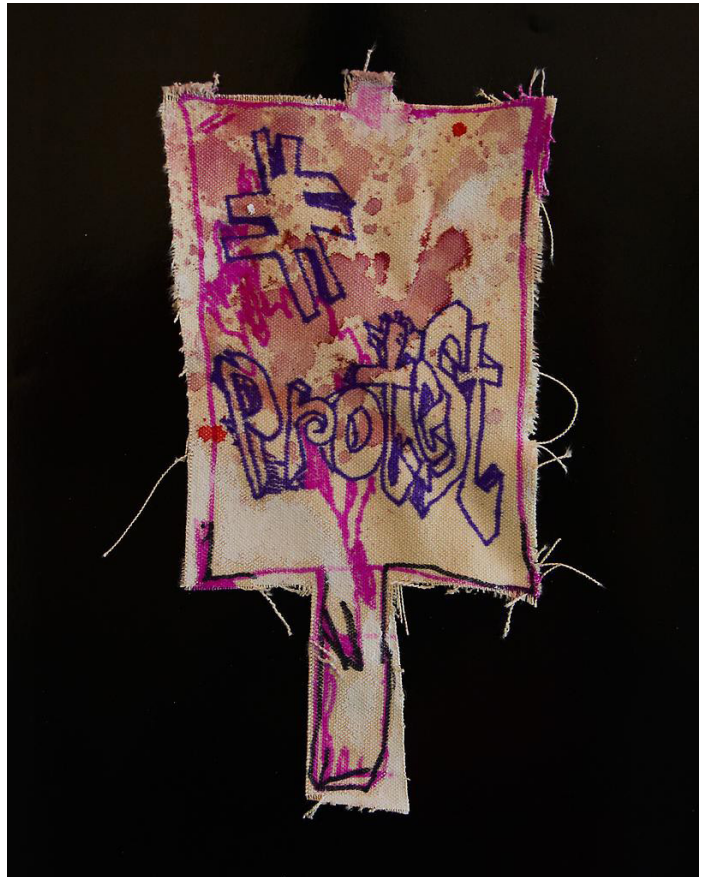
DBF: Tú has trabajado para revistas como *artnet.com* y *New Art Examiner*, unos medios que son reconocidos internacionalmente. ¿Cómo fue la experiencia de escribir para esas publicaciones?



Pedro Vélez, *Rat Buffet*, 2014.
Foto: Cortesía del artista.

PV: *New Art Examiner* era reconocida más en los Estados Unidos. Es una revista de los años 80 que se destacó por ser bien fuerte en su crítica, pero también porque fiscalizaban y hacían comentarios tajantes, y se encargaban de hablar sobre escenas fuera de Nueva York y, claro, la revista se fundó en Chicago. Para aquella época, Chicago era la segunda escena o el segundo mercado más grande en los Estados Unidos; ya hoy en día no lo es. Trabajar para esa revista fue una validación porque es una revista con una historia bien larga y cuando me seleccionaron para ser uno de sus críticos y comentaristas, yo estaba empezando en lo de crítica de arte. Eso comienza porque yo corría un blog que se llama el FGA, que para aquella época no era un blog, era un “message board”, un “fanzine” que nosotros produjimos en Kinko’s. Íbamos a las exposiciones un viernes, éramos como siete, y una de ellas era Lori Waxman, que es escritora en *Art Forum* y crítica para el *Chicago Tribune*. Ella tuvo un proyecto que fue bien reconocido por un tiempo, que se llamaba *Thirty Minutes Crits*. Ella va a diferentes ciudades de Estados Unidos donde no se hace mucha crítica de

arte y ella renta una oficina y todos los artistas pueden pasar y ella les hace un crítica que se publica. Lo único es que tiene que ser corta, como de dos párrafos, y esto sucede todo en un día. También otros que estaban en el FGA eran Nato Thompson, de *Creative Time*, y Anthony Elms, que fue uno de los curadores de la Bienal del Whitney y ahora es el Chief Curator del Museo de Arte Contemporáneo en Philadelphia. Y así sucesivamente. Fue un montón de gente bien importante, pero en aquella época éramos todos jóvenes, o sea, estábamos empezando. Lo que hacíamos era que íbamos a las aperturas, veíamos los shows, regresábamos cada cual a su apartamento y nos enviábamos emails con “rants”. No era ni siquiera crítica, eran como unos “rants” de dos párrafos y todo siempre iba a ser negativo. La idea era que iba a ser negativo y tenía que ser bien “jarcoroso”, porque la realidad era “hardcore”, “hardcore criticism”. Entonces yo me encargaba de tomar eso y hacer un “layout” en Illustrator y el fin de semana siguiente, antes de las aperturas, yo iba a Kinko’s y hacía trescientas copias, como “leaflets”, y se distribuían a la gente durante las aperturas. Y ahí es que el *New York Examiner* ve mi trabajo y me invitan a participar en la revista más tarde. Sobre *artnet*, esta funcionaba diferente, porque primero *New York Examiner* no tenía “budget”, ya que estaba más o menos muriendo en



Pedro Vélez, *Daydreaming of Protest at Hotel San Juan*, 2014. Foto: Cortesía del artista.

esa época, muriendo porque había otras revistas en las costas y tomaron esa decisión, que fue la que lo enterró, de irse de hacer la revista en blanco y negro a “full color”, y ya esto sucedió en la época en la que ya uno tenía revistas online y la gente no estaba comprando tanto impreso. Y también decidieron enfocarse más en el Midwest y esta fue una decisión del “backer” principal de la revista, Lewis Manilow, que es un mega coleccionista. Él decidió tomar esa ruta y al final la revista no pudo. No tenía el apoyo económico y muere. *Artnet* era diferente porque sí era una revista de carácter internacional y tenía oficinas en Alemania y en Nueva York y tenía “budget”. A mí me pagaban mensualmente, podía viajar, podía cubrir exposiciones, me ponían en un hotel, todas esas cosas. Ahora, trabajar para *artnet* fue muy diferente porque tenías crítica de arte, pero también era más como un magazine. Y pues se hacían entrevistas, se hacían reportajes, no era todo crítica. Pero *artnet* me dio visibilidad, más que mi trabajo como artista, porque como yo iba a tantas ciudades y todo el mundo la lee, pues llega un momento en el que la gente te reconoce y te piden que vayas a su ciudad a tratar de cubrir alguna exposición o evento y la publicación me dio el “standing” para poder tratar noticias más “art news”, noticias que no fueran sólo crítica de arte sino relacionadas con los museos también, toda la información que a uno le llegaba de todos, era como una cascada de información. Y ahí más o menos fue como yo me desarrollé, no como reportero, porque yo no soy reportero, pero ahí es donde yo aprendo más o menos cómo trabajar con periódicos.

DBF: Volviendo al tema de los museos, ¿tienes en perspectiva realizar alguna muestra individual en algún museo?

PV: ¿En Puerto Rico? [ríe].

DBF: En Puerto Rico o en los Estados Unidos, donde sea.

PV: Yo he participado en exposiciones colectivas, pero todavía no me han invitado a participar en nada solo, ni tampoco me han comprado obras. Y en Puerto Rico se sometió una propuesta al Museo de Arte de Puerto Rico durante Ila Biennial del Whitney, pero no pasó nada. Y no era solamente para mí, sino que éramos Juní y yo, era como hacer esa presentación inclusive antes



Pedro Vélez, Whitney Biennial, 2014.
Foto: Cortesía del artista.

de llegar al Whitney, pero nada se dio. Yo le doné una pieza al Museo de Arte de Caguas, por mi relación con el municipio desde tantos años, además de que el Museo es pequeño, un regional, no tiene mucho presupuesto y por eso les doné una de las piezas que estuvo expuesta en el Whitney.

DBF: Ahora que mencionas el Whitney, ¿cómo ha sido la experiencia allí al participar el año pasado en la Bienal?

PV: ¿La experiencia general? [ríe]. Bueno, pues yo la veo desde dos perspectivas diferentes, de yo como artista y todo el trabajo que hice durante muchos años, porque yo llego al Whitney ya a los cuarenta y tres años, o sea, yo no soy un nene y llegar ahí bajo mis propias reglas y la forma en que yo quería llegar, pues para mí eso fue un éxito y fue algo bien emocionante. Inclusive, se dieron unas situaciones que yo no esperaba, y menos durante la preparación de lo que iba a ser la pieza en el Museo, pues la curadora tenía una idea de lo que ella quería que yo hiciera, pero era un proyecto de arte público debajo del High Line, exactamente donde está el nuevo espacio del Museo Whitney. Claro, la curadora es independiente, no de la institución, Michelle Grabner, y ella no es de Nueva York, donde se da el evento, y eventualmente el poder de ella era bastante limitado dentro de la misma institución, a pesar de ser una de las curadoras del Whitney. El Museo, eventualmente, empieza a investigar el proyecto que yo iba a hacer, el proyecto público, los afiches que yo estaba haciendo y deciden que ellos querían (esto para hacer la historia corta) tener el poder de aprobar todas las imágenes y todo el texto que iba en las piezas, en todos los posters. El proyecto se llamaba *Una barrera de posters, Poster Barrier*, y eran cerca de cincuenta posters diferentes y, claro, todos tienen que ver mucho con mi trabajo y el tipo de lenguaje que yo utilizo en esos afiches y las imágenes que yo también siempre he utilizado, donde se critica mucho ciertas instituciones, también se habla de la política y algunas cosas sociales y raciales, o que tienen que ver con racismo. Y ya para diciembre, cuando yo ya me había gastado cerca de doce mil dólares, me llaman para una reunión especial y en la reunión especial me dicen que como yo no quise llegar a esos acuerdos en los que le cedía el poder de selección al museo, que como ellos no tenían ningún tipo de control sobre esa área pública, que no es parte de la institución, entonces decidían meterme dentro del museo. Y siempre se ha dado esa confusión, afuera y aquí también, de que a uno de los puertorriqueños lo pusieron en el “basement” del museo, y ese no fue el caso. El caso es que ya cuando ellos me llaman en diciembre, lo que falta es un mes y pico para la apertura, y tuvimos que negociar dónde yo iba a ser incluido, porque ya no quedaba espacio. Ellos me ofrecieron un espacio al lado de la tienda solamente para colocar dos posters y yo traté de negociar las escaleras, pero en las escaleras ellos tenían una pieza de arte sonora y entonces apareció este espacio exactamente al lado del baño, frente a los elevadores, en el “basement”, cerca de donde estaba Juni [Figueroa]. Juni estaba en el patio y era la pared más grande y lo tuve que aceptar. O sea, que no fue un asunto de que porque yo era el puertorriqueño iba a estar abajo, sino que era cuestión de problemas que ellos se encuentran por razones de censura y, obviamente, sobre lo de ser el puertorriqueño, pues hay algo de eso también. Nada, yo recibí mucha prensa y todo fue bien chévere a pesar de que estaba en el “basement”. Estuvo bien visible, todo el mundo lo vio, además estaba en una área en la cual se hacen muchas fiestas de la gente con dinero y, a

veces, me llamaban por la noche bien tarde para contarme que alguien había derramado vino y que le había caído en la pared en la pieza, que tenía que ir en la mañana a reemplazar el póster, o reemplazar dos o tres cosas.

También otra cosa que sucedió que me pareció bien interesante es que la gente se robaba los “push pins”, las tachuelas que yo pinto, y a cada rato yo tenía que reemplazarlas. El museo no me pagaba, porque da la casualidad de que el “basement”, esa área no es considerada parte del museo y ninguno de los artistas que está en el “basement” tiene seguro. No se le asegura su obra, a menos que se robaran la pieza grande, entonces ahí ellos sí responden. Pura casualidad que los dos puertorriqueños están en el “basement”, más un artista con descendencia de Brasil y otro artista, no recuerdo ni quién era, porque en realidad era una pieza que [ríe] no me llamó la atención.

Ahora de la otra perspectiva de Puerto Rico, pues fue bien extraño porque la prensa que yo recibo era “Pedro Vélez, artista y crítico, está en el Whitney” y toda la crítica que se hizo de mi obra, partió desde esa perspectiva, artista y crítico, y no del artista puertorriqueño, o sea, que era muy diferente a cómo la gente ve el trabajo de Juni, por ejemplo. Juni era el artista puertorriqueño o el latino que estaba haciendo este “shack” y, pues, la cosa tropical o neo-tropical o como le quieran llamar, a mí no se me veía de esa forma. A mí solamente se me vio de esa forma en Puerto Rico. En Puerto Rico yo era, inclusive recibí muy poca prensa sobre mi participación, y ahora yo me presento en Puerto Rico como el otro artista puertorriqueño que estuvo en la Bienal del Whitney que no es Juni Figueroa [ríe]. Porque yo no creo que a mucha gente le importó aquí. De nuevo, como te expliqué, se trató de hacer algo con algunos museos y no hubo ningún tipo de interés. Y yo creo que eso tiene que ver con un cierto prejuicio que existe por el cual, me han dicho amigos míos que viven aquí, a mí nunca se me considera puertorriqueño porque yo hago obras que no tienen nada que ver con identidad cultural y porque también hago muchas piezas en inglés. Claro, yo estoy viviendo en los Estados Unidos, no las voy a hacer en español. No me consideran como parte de lo que es ser “un verdadero artista puertorriqueño”. Así que es como “bittersweet”, agridulce. Todo súper bien en los Estados Unidos, pero en Puerto Rico todavía es una batalla y un trabajo que te aprecien un poquito en términos de: “Mira, sí, Pedro es puertorriqueño y Pedro salió de aquí y Pedro hizo el Boxscore y era crítico y era todas estas cosas”. Yo pensé que iba a ser cómo: “Finalmente, ya. No jodan más con eso”. Pero no sé. Hay que esperar a ver qué es lo que va a suceder.

DBF: Para terminar, Pedro, si fueras a volver a Puerto Rico y pudieras elegir crear o gestionar un proyecto, ¿cuál sería?

PV: Yo quería hacer o rehacer o finalizar la pieza que no se pudo hacer en el Whitney. Eso fue lo que yo le sometí al Museo de Arte de Puerto Rico (era la pieza que se me censuró indirectamente), así que que se hiciera, que se haga aquí. No es un sueño. Ya yo he sometido propuestas en otros lugares donde se va a hacer la pieza. La obra no era solamente una *Barrera de Posters*, sino que había un andamiaje que iba colgado del techo en forma de calavera en madera y de banderas, en la cual iban colgadas ciertas pinturas y otros banners. Pues yo quiero finalizar ese proyecto que no se hizo en el Whitney. Pero de nuevo, esa idea ya fue descartada

por el Museo, así que en términos de otros proyectos, no me interesa más nada.

DBF: Y repito, para hacer aquí, porque fuera tienes otros proyectos próximamente.

PV: Sí, tengo una exposición en Milwaukee, en el Portrait Society Gallery. Tengo otra exposición en la galería que me representa en Los Ángeles, 101 Exhibit. Eso son los únicos proyectos que tengo hasta el momento. Pero en Puerto Rico, no.



Pedro Vélez, Stin titulo, 201

DBF: ¿Qué presentas en la exhibición en Milwaukee?

PV: [Ríe] La idea original de esa exhibición era hacer, como es el Portrait Society, unos retratos de periodistas, no periodistas de arte, sino, por ejemplo, Abby Martin, que trabajaba para RT TV, que es una reportera bien política, bien progresiva. Pues yo quería, por ejemplo, retratar a Abby Martin, que también quería retratarla para el proyecto público del Whitney, pero no se pudo dar porque después me lo cancelaron. Y la idea era retratar a estas personas en diferentes

partes de los Estados Unidos, personas que yo conozco, a las que admiro. Los retratos iban a ser indirectos. Yo iba a retratar a la persona, pero no a la persona como tal, sino algunas partes de su cuerpo, de su apartamento o de su casa, a los cuales nadie tiene acceso, cosas privadas, hasta donde ellos me dejaran llegar, esa era la idea original. Y esto tiene que ver con los “social media” y con Facebook y lo que la gente te permite ver de su vida personal y lo que no te permiten ver. Ellos están curando su intimidad y también deciden qué es lo que van a presentar y qué es lo que no van a presentar en público, y la idea de hacer esos retratos era eso mismo. Por ejemplo, hay gente que no tiene Facebook, una de las personas que yo quería retratar no tiene Facebook, ni Twitter ni nada de esas cosas, pero es una galerista de los setentas y ochentas bien importante, African-American, es de Milwaukee y es bien viejita ya. Y yo quería ver cómo iba a ser esa dinámica. Yo la admiro mucho a ella y quería ver hasta dónde ella me iba dejar llegar. Pero esa idea se cambió, “scratched”, porque iba a ser muy cara. La exposición iba a salir muy cara. Y eventualmente pasaron ciertas cosas aquí en Puerto Rico antes de mi estadía por las que también preferí hacer un show más personal. El show de Milwaukee va a ser como un “departure”. Va a ser algo muy diferente. Me voy a tomar un riesgo porque va a ser una exposición ... todo mi trabajo es personal, pero en esta yo estoy tomando una decisión por la cual voy a presentar ciertos trabajos que van a ser bien personales en público y que no van a tener ningún tipo, o muy poco, de contenido social o político. Esa es la gran diferencia del trabajo. Esa exposición va a tratar más sobre la idea esta clichosa de lo que es una musa. Para mí una musa es algo más formal, como ciertos elementos que se repiten en la vida de uno, los cuales inconscientemente uno los sigue recreando porque te llevan a un lugar familiar. Van a ser retratos, pero también van a ser retratos no solamente de personas que para mí son interesantes o importantes o fueron importantes en mi vida o que me llaman la atención, sino que también va a haber edificios, por ejemplo, como el Prentice de Chicago, el hospital de mujeres que fue demolido por Rahm Emanuel, que era un lugar donde yo iba mucho y caminaba por ahí y lo miraba, y siempre fue una musa, para usar el término, y me daba mucha inspiración, entre comillas. Cuando se derrumba ese edificio, pues fue algo bien chocante. Con la exposición yo voy a tratar de darle una cualidad humana a ese edificio que ya murió, que ya no existe. También voy a visitar ciertos modelos que han sido constantes en trabajos a lo largo de mi carrera. Claro, también de cuando yo utilizaba modelos en mi trabajo que han representado metáforas de corrupción político o metáforas sobre la cosa racial. A veces son escritores o escritoras que han hecho un trabajo importante y yo quiero más o menos inmortalizarlos. No inmortalizarlos, pero ponerlos en el Panteón de [ría] “Cultural Producers” para el futuro. Voy a visitar esas imágenes que he utilizado por muchos años y a tratar de hacerlas otra vez a ver qué sucede. Pero gran parte del show va a ser sobre mis relaciones personales, relaciones románticas o relaciones de amistad, “break ups”, rompimientos de pareja, algo bien personal.