

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Del constante reinicio: la trayectoria artística de Elizabeth Robles
Title: A Continuous New Beginning: Elizabeth Robles' Artistic Journey

Autor / Author: Donald Escudero
Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico

Resumen: La prolífica creadora Elizabeth Robles ha desarrollado su trabajo en medios como la escritura, la curaduría, la producción plástica y también, durante décadas, la docencia. Sus proyectos ocuparán los próximos días las salas de espacios artísticos de reconocido prestigio, motivo que conduce a entablar esta conversación. En ella nos revela cómo su proceso de crecimiento creativo reinicia cada vez que progresa.

Abstract: Elizabeth Robles, a prolific creator, has developed her work in different media such as writing, curatorship, visual arts, and, for decades, also teaching. Her projects will soon be exhibited in renowned artistic spaces, and this is the reason why this conversation is initiated. It reveals how the process of her creative growth has a new beginning every time it progresses.

Palabras clave: Elizabeth Robles, Encáustica, Escultura, Pintura, Performance, Donald Escudero

Keywords: Elizabeth Robles, Encaustic, Sculpture, Painting, Performance, Donald Escudero

Sección: Entrevistas / **Section:** Interviews

Publicación: 15 de agosto de 2015

Cita recomendada: Escudero, Donald. "Del constante reinicio: la trayectoria artística de Elizabeth Robles", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de agosto 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>



UPRRP

Del constante reinicio: la trayectoria artística de Elizabeth Robles

Donald Escudero

Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico



Elizabeth Robles en su taller/estudio trabajando la instalación *Variaciones de verdever*, proyecto subvencionado por las Becas Lexus 2014. Foto: Otto Robles.

Elizabeth Robles es una prolífica creadora. En su dilatada carrera, ha canalizado su torrente creativo en prácticas tan diversas como la de artista, la de escritora, curadora, fotógrafa y también, durante décadas, profesora. Como creadora plástica, ha trabajado medios diversos, entre los que se destaca el dibujo, la pintura, la escultura y el performance. En 2014, la editorial *La Secta de los Perros* publicó su poemario *Rescolder arbol* y, recientemente, su proyecto expositivo *Puesto afuera* reunió todo un cuerpo de trabajo e investigación que venía elaborando a lo largo de toda su trayectoria artística. Una conversación con ella resultaba ser un asignación pendiente, especialmente si la misma se presenta con el propósito de dar a conocer los senderos y los escenarios por los que su trabajo ha discurrido. Pero, sobre todo, este diálogo resulta

especialmente fructífero porque revela un aspecto fascinante sobre su obra, narrado además en primera persona: su proceso de crecimiento como creadora, el cual reinicia cada vez que progresa.

Donald Escudero: Quisiera comenzar precisamente sobre tus inicios en la práctica artística, de cómo es que empiezas a hacer arte.

Elizabeth Robles: Oh no, la pregunta del inicio... (ríe). Es una pregunta compleja. Yo pienso que no hay un solo inicio. Son tantos que es imposible identificarlos. Cuando lo pienso, se me vuelve una estructura rizomática, en la que no se puede ver el extremo del inicio. El inicio siempre se está dando. Constantemente siguen aconteciendo cosas que inciden en la forma en que hago arte. Hasta una mirada fugaz puede generar grandes cambios o reinicios, por el ejemplo la mirada de Manuel (ríe). Pero puedo decirte que desde niña quería ser artista; o más claro aun, sabía que sería artista. Dibujaba constantemente lo que tenía en el patio de mi casa: cabras, vacas, gallinas y otros animales. Pero nunca tomé un curso formal de arte durante mi desarrollo de niña a adolescente. Sí recuerdo que tomé un curso de macramé en la escuela superior, que disfruté intensamente, pero por poco tiempo porque a la maestra la movieron de escuela. Al llegar a la Universidad de Puerto Rico en el Recinto de Río Piedras, comencé a estudiar Historia del Arte. Esa decisión ha sido determinante en mi desarrollo y formación como artista.

DE: ¿En qué años fue eso?

ER: Bueno, empecé estudios en el Colegio Regional de Arecibo en el 1979, y me vine acá en el 1981, en plena efervescencia de la intensa huelga y el paro estudiantil; esa fue mi entrada a la Universidad de Puerto Rico. Recuerdo que atendí a algunos de mis amigos golpeados con macanas por la policía, mientras bajaban las escaleras de la residencia de varones. Estuve en varios corre y corre por las calles, hasta llegar a mi hospedaje. Así que mi primera gran lección fue presenciar cómo se desata la violencia policiaca y cómo abusivamente se construían casos ficticios como forma de control. Más importante fue ver que la gente puede indignarse y protestar. Algo muy poderoso ocurre cuando hay unión para demandar respeto y dignidad humana, como el derecho a la educación. En 1978 fue lo del Cerro Maravilla, y mi familia no veía bien que viniera a estudiar a Río Piedras, me echaban miedo (ríe). Pero a mí la iupi me atraía.

DE: ¿Entonces te trasladaste de Universidad para estudiar arte?

ER: Sí, pero a la hora de decidir si entraba directamente a Bellas Artes o a la concentración de Historia del Arte, decidí entrar al Programa de Historia de Arte. En aquel momento estaba consciente de que no había tomado clases de arte anteriormente. Pero, además del curso de macramé que te mencioné, en ese mismo momento, en la escuela Superior Pablo Ávila en Camuy, presioné para que me aceptaran en la clase de diseño técnico que tomaban solo los chicos. El maestro, luego de yo ir a mirar la clase ininterrumpidamente cada día parada en la puerta, terminó dándome una T cuadrada y prestándome su mesa de dibujo. Al llegar a Río Piedras no tenía portafolio. Claro, mi madre era costurera y mi papá herrero, así que los números

y las matemáticas eran parte del pensamiento y de las nociones de diseño en el día a día en mi casa. La construcción de objetos, fuesen de hierro o de tela, era una constante en mi vida. Mi padre también era maestro, enseñaba Historia en una escuelita en las afueras del pueblo, cerca de donde vivíamos, y soldaba de noche como segunda jornada de trabajo. La historia se mezclaba con el diseño ornamental en rejas, verjas, escaleras, pasamanos, arcos para el beso de los novios, cunas de bebés, mecedoras, sillas, puertas, y con labores y manualidades que hacía mi madre, como flores de tela y papel o bordados en sabanillas o pañuelos que en algunos momentos se hacían por encargo, pero que siempre hacíamos para el uso propio. Mis padres siempre hacían vestuarios para nuestras presentaciones en la escuela. De hacer alas o sombreros con mi madre, pasaba con mi padre a doblar y fundir hierro. Nosotros, mis hermanos y yo, aprendíamos la importancia de las fracciones en las matemáticas, y nos gustaba. Esa fue mi primera escuela. Llego a la universidad con la experiencia de la fragmentación del material, de fundir el hierro y cortarlo para luego unir los trozos, y por otro lado de amortiguar hierbas en el mortero, de cortar, marcar y dibujar la tela, de hacer los patrones a la medida, lo que requiere saber medir el cuerpo humano y entender la movilidad y el desplazamiento de sus volúmenes y coyunturas. Llegué a la universidad convencida de que sería una artista y fue intuitivo enfocarme en la problematización del concepto del arte y su historia.



Huelga de estudiantes UPR (1981-1982) Foto: policía y estudiantes se enfrentan.
Colección de Fotos del Periódico *El Mundo*. Sistema de Bibliotecas. UPRRP.

DE: ¿En qué medida ha sido clave para tu gestión artística enfocarte en la historia del arte?

ER: Mi gran deseo de dibujar y pintar, de ser artista según lo pensaba en aquel momento (ríe), estaba acompañado del interés de estar informada, de tener ese conocimiento. Mis clases de historia del arte me fascinaban, me excitaban, me hacían llorar, peleaba con los artistas según los iba estudiando, los amaba. Me gustaban los trabajos de algunos, y de otros cambiaba de parecer según iba conociendo sus obras. Luego regresaba, y al mirarlos con nuevos ojos retomaba el interés por sus propuestas. Yo estaba ahí, era un momento importante que me cautivaba. Algo pasaba conmigo y me daba cuenta. Estudiar e investigar el arte desde los vínculos con su entorno problematizaba el concepto de arte, el artista y la sociedad. Sobre todo ver al artista comprometido en sacudir los bordes que delimitan la injusticia social. El arte siempre acontece en un cuándo; en el complejo de condiciones sociales, económicas, políticas e ideológicas, ante lo que el artista da la cara.

DE: Cuéntame con más profundidad sobre aquellas clases que tomaste.

ER: De inmediato recuerdo descubrir las pinturas medievales, la *Huida a Egipto* de Giotto o las entradas a Jerusalén como las de Duccio, así como los animales, las bestias, los monstruos o gárgolas. Me disfrutaba los juegos de desplazamientos en el espacio, los arreglos en cúmulos, las superposiciones o agrupaciones jerárquicas de las figuras y la naturaleza me parecían cosas de atención cuidadosa, minuciosamente deliciosas. Igual fue aprender del Barroco, con la intensidad que lo enseñaba el profesor y crítico Enrique García Gutiérrez. Amé esa clase que me llevó a desear estar ante el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y a enamorarme de Caravaggio. Fue muy intenso y revelador descubrir los grabados de *Los desastres de la guerra* de Goya, así como sus *Pinturas negras*. La experiencia de mirar detenidamente los detalles de los encajes pintados en una *Dama a caballo* por José Campeche, cuando el profesor Arturo Dávila nos llevó al depósito de obras del Museo de Historia, Antropología y Arte de la IUPI, fue para mí como sentir al artista, algo que podría nombrar como místico. Con la profesora María Luisa Moreno, conocí de los antecedentes del impresionismo y lo seriado. Todavía recuerdo cuando vi por primera vez el ojo flotante de Odilon Redon, y estudié las vanguardias históricas y la Nueva Escuela de Nueva York. Era presenciar un mundo infinito. El arte me ofrecía la posibilidad de relacionarme con el mundo y con los demás.

DE: ¿Tuviste alguna relación con los talleres de Bellas Artes?

ER: Claro. Mi mirada se me iba a los talleres, pero la intuición me decía que para mí el camino era la historia del arte. Conocer la historia del arte afirmaba mi decisión de ser artista. Nunca dejé de dibujar. Le pedía a los profesores que me dejaran entrar a sus clases y tomé muchos cursos de Bellas Artes como oyente. Por ejemplo, tomé dibujo básico con la profesora Susana Herrero. Ella convertía todo en algo orgánico, nos llevaba de un pimiento a un par de tenis, iba del objeto aislado a composiciones muy complejas enredando cúmulos de un mismo objeto, creaba amontonamientos de sillas unas sobre otras en estructuras que nos tomaba días y días dibujar. Después, con ella misma, cogí un curso de dibujo de figura humana, igual anudaba los cuerpos.



Elizabeth Robles en El Barrio, Ciudad de Nueva York. Festival de la Tiza, 1992. Foto: Carlos Bruno.

DE: ¿Qué otras experiencias como estudiante fueron parte de tu formación?

ER: Para mí fue muy intensa la vida de estudiante. Implicó muchas cosas. Muchos relatos serían necesarios (ríe). Pero te voy a contar dos experiencias que considero fueron fundamentales. La primera fue llegar al Museo de Arte, Historia y Antropología de la Universidad, como estudiante del Programa de Estudio y Trabajo. ¡El primer museo que visité en mi vida! ¡Imagínate! La segunda experiencia fue cuando trabajé como asistente de la profesora Moreno en su investigación sobre unos grabados de la colección del mismo museo. Ambas experiencias expandieron ante mí posibilidades de pensar sobre qué es un artista y cómo domina sus “modos”, como diría Francisco Oller. Fue bien importante porque en la medida que aprendí a investigar sobre un artista y su obra, comencé a ver y armar posibilidades de pensar el entramado del arte. María Luisa Moreno fue bien importante para entender cuán complejo puede ser el mundo del arte, tanto en el enfoque didáctico de sus clases como en su proceso de investigación. Ella enfatizaba en la lectura y la documentación.

DE: ¿En ese momento fue que te diste cuenta que la investigación es una parte esencial de la creación artística?

ER: En ese momento pasaba todo a la vez, estudiaba y trabajaba. Yo te diría que, en el Programa de Historia del Arte, la historia te va a hablar y te invita a investigar. Siempre estudias desde el contexto, desde el cuándo hay arte, un cuándo más profundo que el lugar geográfico o el año de ejecución. Los estudios en historia me dejaron ver muy claro que ser artista no es tan sencillo como solo saber pintar o dibujar y hacer cosas, y que nosotros, los artistas mismos, somos investigadores inquisitivos y contestatarios para poder desarrollar propuestas. Somos amantes de la literatura y nos mantenemos informados, no solo trabajamos con técnicas, sino que hay un trabajo de investigación, de escritura y conceptualización constante. El artista es como el

científico, investiga y cuestiona, plantea otras posibilidades. Ya de niña, en mi experiencia con los animales y mis juegos de amortiguar plantas con el mortero, se marcaban formas de investigación y documentación; quien diría que mucho de eso lo retomaría en el arte. La tarea artística es muy amplia. Sembrar, cultivar lombrices, indagar los hilos y los pliegues en las telas son algunas constantes de mi vida diaria, y por tanto de mi arte. La historia del arte no trata solo sobre artistas y sus obras, de igual forma existen otras fuerzas que son parte de esa historia; sobre todo las luchas de clase, de raza y de género movilizan el mundo del arte. De ahí que la poética del arte es subversiva. Las dos experiencias de trabajo que te mencioné antes me permitieron otra dimensión en relación con el arte, la primera ya desde el Museo mismo. El Museo de la Universidad permite una experiencia crucial para muchos estudiantes que visitan un museo por primera vez, esa fue mi experiencia. Luego, como guía de sala, pude acercarme a las formas en que el Museo piensa y estructura estrategias didácticas para la población universitaria y para la comunidad externa al campus. La segunda experiencia es desde la investigación como cuerpo de conocimiento para ser publicado. Esa oportunidad de investigación fue simultánea a la del Seminario de Investigación y la redacción de mi tesina en el bachillerato de Historia del Arte. También debo mencionar como captó la atención el gesto riguroso y agudo con el que el artista Oscar Mestey Villamil levantaba y conducía la Colección de las Artes en la Biblioteca Lázaro, algo que nos impactaba a todos en el Programa de Historia del Arte.



Elizabeth Robles frente a sus pinturas en *Inner: Exhibition of Works by Students Selected by Rudolf Baranik*, 1992. Galería del segundo nivel, edificio principal, Pratt Institute. Brooklyn, N.Y. Foto: Carlos Bruno.

DE: ¿Qué hiciste al terminar tu bachillerato?

ER: Luego de una importante experiencia de trabajo en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, entré a la Escuela de Artes Plásticas. Allí estudié un verano y un semestre. Fue un reinicio, en el 1989. En ese año José Luis Vargas participó en una muestra colectiva que se dio en el Chase Manhattan Bank. Todavía recuerdo su pintura: la sorpresa inesperada con que me movió un rostro borroso y tenebroso que decía en unas letras maravillosas “Te amo”. En esa misma muestra también vi, por primera vez, un grabado de Marta Pérez García. En ese momento yo estaba haciendo xilografías en maderas encontradas. Ver un trabajo con la presencia plástica de esta artista fue revelador para mí. Sentía que estos artistas también eran mi escuela, mis maestros. Fue Nora Rodríguez Vallés, una de mis profesoras en la Escuela de Artes Plásticas,

quien nos impulsó a visitar exposiciones. Su entrega a las transparencias y el rayado en las texturas de sus pinturas nos la compartía en la importancia que daba a la experimentación investigativa. Allí también estudié con Ismael Dieppa, extraordinario profesor y artista que nos dejó a muchos su disciplina rigurosa y constante del dibujo. Estar en la Escuela de Artes Plásticas era tocar otra dimensión.



Taller de Elizabeth Robles en CHARAS Community Center, Loisaida, Ciudad de Nueva York, 1991. Foto: Arnaldo Cruz.

DE: Fue luego que estuviste en el Pratt Institute en Brooklyn, estudiando pintura con el artista Rudolf Baranik. Esa experiencia, ¿cómo te ayudó a definir tu futuro artístico?

ER: Que chévere que lo menciones, Donald. Me parece bien importante que señales ese momento, esa experiencia de estudio e intercambio con Rudolf Baranik. Fue a finales de 1989 que viajé a la Ciudad de Nueva York, y es por eso que te digo que los inicios son tantas instancias y en cada una un poco comienzas. Cada contacto y cada experiencia puede colocarte en una vía inesperada para tu desarrollo como artista, algo que deseo continúe hasta que muera. Además, la atracción por la exploración y la experimentación, salir de lo que está en control, junto a un gusto por lo inesperado han sido constantes en mi arte.

Estudiar con Baranik fue una experiencia muy significativa. Estudiar con un artista que había participado y generado movimientos en contra de la guerra de Vietnam, un artista que estaba rodeado por otros de la Nueva Escuela de Nueva York y de toda la abstracción expresionista de los 60 y 70 era una oportunidad inimaginada. Su taller consistió en compartirnos y generar diálogos, llevaba libros y nos daba referencias, pero sobre todo se trataba de hablar. Él se nos acercaba en cada taller y conversaba con cada estudiante a solas, luego se dirigía al grupo. La atención que nos daba correspondía a su gran compromiso con el arte y la sociedad. Se acercaba a los caballetes mientras pintábamos y nos cuestionaba. Sus interrogantes no eran tanto sobre lo que uno estaba haciendo sino por el por qué lo hacíamos. Más que darnos información estaba constantemente haciéndonos preguntas. El asunto no era sobre la técnica; ni siquiera nos dio una paleta de color determinada. Lo que a él le importaba no era la forma, sino la manera en que yo me posicionara como artista, de modo que mi trabajo fuera más que una forma. Buscaba que el trabajo del artista fuese vía de intersección con el mundo. Su interrogatorio siempre era sobre qué era ser puertorriqueña, sobre la condición colonial de Puerto Rico; constantemente estaba haciéndome preguntas sobre dónde trabajaba, cómo era mi actividad artística en Loisaída y mi vida en Nueva York en relación con la vida en Puerto Rico. Sus preguntas eran un germen que a su vez avivaba el dudar y cuestionar, un constante inquietar y pensar desde el compromiso social.

DE: Era un taller de formación, digamos política, incluso un taller que te llevaba a una conciencia sobre las cosas en lugar de cómo dibujar y pintar.

ER: Sí, era ese el sentido, el que tú estás utilizando para la palabra “política” el que Baranik cultivaba en nosotros. Me llevaba a observar cómo interactuaba desde mi condición de clase, de un estatus sospechoso de ciudadana americana y colonizada a la vez. Para él también era muy importante lo que se estaba viviendo en ese momento mundialmente. Yo había participado en marchas y protestas en contra de la guerra en Irak, la llamada guerra del Golfo Pérsico, y de igual forma estaba sumergida en programas dirigidos a comunidades en Nueva York que enfrentaban alto riesgo de contraer el VIH. Sabes, ya ahí, en mi interés por un pintar sobre telas al óleo cuerpos y órganos fibrosos, en estado vivo, de crecimiento o transformación, se hallaba en fermentación el “tono” en mis esculturas, lo encarnado corpóreo en ella. Son cosas que ocurren sin que necesariamente uno se dé cuenta.

DE: ¿Consideras que has alcanzado tu madurez artística?

ER: Yo me siento en pleno proceso de transgredir límites y de entrega en la experimentación. En un gustoso inicio (ríe). Para mí de lo que se trata es de tomar riesgos y empujar los límites, de vivir en el deseo de un proceso que no termina y que siempre me sorprende. Pero fue a partir de 2005 que, por investigar cómo lograr transparencias en texturas de color, llego a la escultura, diría que entre el 2005 y el 2006 es que completo algunas de mis primeras diez esculturas a pequeña escala. Tuve mi primera exposición formal de arte en 2010 con la muestra *Informe* en la Liga de Arte de San Juan, una exposición curada por Nelson Rivera, con toda la complejidad que requiere la conceptualización, la relación entre las piezas, las luces y el montaje, de modo que la comprensión de la propuesta artística sea clara, sea determinante y accesible. Es en ese

momento cuando siento que salgo por primera vez y cuando estoy convencida de que tocaba la fibra. Esa muestra me permitió ser parte de la escena artística en Puerto Rico, sobre todo con un cuerpo de trabajo que entendía aportaba al arte de mi país y al internacional.



Prótesis: piezas de evidencia. Ejercicio expositivo de tres días como parte de sus estudios de Maestría en Medios y Cultura Contemporánea de la Universidad del Sagrado Corazón, 2007.
Foto: Santi (Santos Hernández).

DE: ¿Cómo había sido tu relación con la escultura y cómo te concentras en ella?

ER: Recuerdo algunas esculturas que hice cuando estaba en la Escuela de Artes Plásticas. Es una pena que no conservo ninguna. Eran en metal, en hierro soldado en el taller de Camuy. Una tenía una pala sobre una estructura tipo viga, todas hechas con desechos de hierro. También copié modelos de partes del cuerpo con plastilina escultórica, como se hace en todos los talleres académicos de escultura. Me ha tomado tiempo...

Mucho después, me resultó interesante la utilización de la encáustica respecto al arte funerario en El Fayum, Egipto, en el que se pintaban rostros para colocarlos en los sarcófagos. Comencé a pintar en encáustica luego de una investigación, pero fue por accidente que descubrí la

naturaleza de la cera unida a pigmentos y resina damar como aglutinante cromático. El uso de las telas en fibra de algodón y lino, de uso milenario en el arte, comenzó a tomar volumen y transparencias en mi trabajo con cera. Fue en el proceso de exploración y experimentación que comienzo a hacer estos cuerpos macizos indeterminados. De primera, de la pintura surgieron altos relieves. Al primero lo titulé *La criatura*; a otra pieza, ya una escultura de bulto, le puse *Fermentación de la lengua*. Era extraño. Aparecían como seres vivos y en crecimiento, en movilidad... igual podían ser fragmentos o partes macizas. Pero siempre vivas.

DE: Lo físico espacial y el color son bien determinantes en todo tu trabajo...

ER: Sí, tanto el color, el volumen como las formas de la masa unifican una experiencia como un abrazo de lo físico tridimensional con el espacio. Los términos en el que las esculturas generan la posibilidad para el desplazamiento del cuerpo del espectador, ese requerir, para verlas en aproximación y alejamiento, es de gran importancia para mí. En ese caminar a su alrededor, operan activándose cuerpo a cuerpo. Demandan espacio físico para la movilización en torno a ellas, y a su vez ese espacio es parte significativa. La experiencia al exhibirla y ofrecerlas al

público posee un potencial paralelo al tiempo de proceso de creación y mi convivencia con ellas. Deseo que la experiencia corpórea que tenga el público sea semejante a cuando yo las recorro, a como me muevo, me inclino y elevo durante el proceso de creación. Es en ese bajarse o acercarse, en esa proximidad, que es posible ver los detalles, junto al alejamiento que también es requisito para poder ver sus formas, sus siluetas y contornos. En ese activo potencial físico-espacial, en ese encuentro, se llenan de significantes. El color está unido a la forma, y la forma en mi escultura es múltiple. Sobre mi paleta de color, te advierto, viene cambiando. Esto, en parte, responde al cuándo hay arte del que te hablaba antes. El color no puede ser otro ante este momento insostenible e inaguantable de destrozamiento al que nos somete el colonialismo.



Elizabeth Robles frente a la escultura *La criatura*.
Exposición *Prótesis: Piezas de evidencia*, 2007.
Foto: Santi (Santos Hernández).

DE: Este es un momento de movilidad, de desplazamientos en lenguajes artísticos; así lo vimos en tu última exposición *Puesto afuera*, un trabajo que se impulsa en tus recientes performances. ¿Crees que puedes vincular tus performances con tu llegada a Río Piedras, con ese primer encuentro con la huelga y el arte? Lo digo porque fue un momento en el que te encontraste con el propio cuerpo como forma de resistencia y, a la vez, estabas sumergida en el conocimiento artístico.

ER: Sin duda la huelga de estudiantes fue para mí una experiencia estética y una forma poderosa de unir ética y arte, sin quitar los altos riesgos que ellas desatan y el mucho dolor moral y físico que requieren enfrentar. Durante otras huelgas hemos visto desbordada la belleza en las barricadas como en variedad de expresiones artísticas. Yo pienso que el arte es un poderoso acto de resistencia. El arte posee esa fuerza y carácter humano. Como artista reconozco la importancia de pensar juntos, de comunicarnos aun con todas las tensiones que la diferencia puede generar, el arte permite un contacto con la vulnerabilidad y fragilidad humana, pero también con la dignidad, la belleza y el carácter. Mi arte es una apuesta al encuentro. La práctica del performance sale de la materialidad de mis esculturas y va directamente desde la práctica en mi estudio a la calle, pero sobre todo comienzo a hacer performance por la apremiante necesidad de generar diálogos, por su potencia de activar formas de autoconocimiento, porque visibiliza lo que flota en la atmósfera. El arte permite crear conexiones y con la misma fuerza las desata... hamaquea lo establecido, deja ver las costuras. Performear es desear vivir en comunión más humana. Del mismo modo, trabajar con el cuerpo es exponerse a lo inesperado: aunque yo no salgo a improvisar, uno nunca sabe lo que pueda pasar. No me queda duda que el performance hace que se manifieste el carácter ético de nuestra gente y sociedad. Lo más interesante es que aunque varíe mis exploraciones de lenguajes plásticos, sigo sintiendo que toda mi obra trata sobre las formas y condiciones de relacionarnos y vivir juntos. El arte es un modo de visibilizar tanto el desgarrar de estar vivo como su belleza. Todo lo que hago lo pienso como escultora; es decir, mis trabajos están ligados a la acción del que las observa, a establecer relaciones que permitan el pensamiento intelectual, intuitivo y sensorial, relaciones con un cuerpo activo y en movilidad. Mi arte invita al cuestionamiento. Todo el potencial de autoconocimiento que activa el arte solo puede darse frente a los demás.

DE: Además del trabajo de performance, ¿qué otras propuestas o trabajos estás llevando a cabo en la actualidad?

ER: Junto a mi continua práctica como educadora, sobre todo como profesora de Historia de Arte en varias instituciones educativas, ahora estoy completando una instalación escultórica. Se trata de la muestra colectiva de los artistas becados el año pasado por Lexus, que iniciará el 9 de octubre de este año en el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR). Lo interesante es que el proceso no se completará hasta que finalmente se instale en la sala expositiva del MAPR. Muchos detalles quedan para ese momento in situ. Además, este trabajo se presentará simultáneamente con otro proyecto: *Series en riesgo*, mi Taller Vivo en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, en el que participo como artista invitada en saludo a la 4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y El Caribe.