

Recuerdos, acumulación y Kitsch: las instalaciones de Pepón Osorio y la tradición latina de los objetos de altar

Laura Bravo López

Correo electrónico: laura_bravolopez@yahoo.com

Institución: Universidad de Puerto Rico – Recinto Universitario de Mayagüez

Mesa: Rememorar *artefacta*, *atífells*, atuendos.

El asunto formulado en la presente propuesta estudia y plantea algunos de los puntos principales que se abren para esta mesa, especialmente en lo referente a las dos primeras secciones que la compondrán. Por un lado, se plantea aquí la conversión del objeto -de tradición no artística o dentro de las mencionadas artes “menores”, “industriales”, “aplicadas” y otras- en obra de arte según las convenciones académicas actuales. Por otro, se estudia la emulación dentro del espacio expositivo del uso y la disposición que se realiza de estos objetos en entornos extraartísticos, en los cuales, por medio de su acumulación y su exposición a la mirada en el ámbito privado o cotidiano, se contribuye a la memoria y la veneración de los antepasados, de la familia o de los símbolos que conforman una identidad nacional o cultural.

El tema se plantea especialmente con el estudio de la obra de Pepón Osorio (1955), uno de los artistas puertorriqueños de mayor reconocimiento y proyección internacional en la actualidad, cuya formación universitaria y profesional incluye la sociología el trabajo social. A su vez, son inevitables las referencias a la tradición puertorriqueña, y latinoamericana en general, del abigarramiento ornamental con objetos de producción industrial y artesanal en el entorno privado o semiprivado del individuo, lo cual se traduce en la personalización del espacio arquitectónico, así como en la necesidad de tener presentes los elementos o sujetos de adoración a través de objetos que los representen, directa o simbólicamente.

La forma en la que se manifiestan estas mencionadas referencias a la herencia personal y cultural, más a los planteamientos sobre la naturaleza del objeto artístico, es a través de complejas instalaciones. En la obra de Osorio, éstas llegan en ocasiones a ocupar el espacio completo de las salas de exposición, recreando el aparato mobiliario de los entornos privados o con deseos de personalización que se están comentando (ver imágenes al final), puesto que reproducen en su amplitud escenarios como cuartos de dormir, oficinas administrativas o barberías de barrio. Su composición, por otro lado, se conforma de pequeños objetos, en la mayor parte de los casos no producidos manualmente por el artista, situándolos entre la tradición del *objet trouvé* surrealista y el *ready made*. Estos objetos suelen ser procedentes de tiendas de objetos o artefactos de bajo coste (al estilo de los “Todo a cien” o los “Always 99” americanos), donados por la población de la comunidad en la que Osorio trabaja con un determinado proyecto o bien procedentes de rastrillos o puestos de venta de quincallas con sabor de barrio latino. En su presentación final, todo este conjunto de pequeños objetos tradicionalmente reconocidos como “baratijas” aparece ante el espectador como un gran artefacto, obra manual del artista, suntuosamente rico a pesar de su bajo coste productivo, con el particular interés que puede despertar esta contradicción.

Perfilando estas cuestiones, por tanto, esta presentación recoge y estudia diferentes vías y formas en las que en la obra de este artista puertorriqueño se plantean algunas cuestiones fundamentales de esta mesa de trabajo:

1. De la masificación industrial al objeto artístico

Los objetos que componen la obra de Osorio no han sido elaborados por la mano del artista, sino que su procedencia es industrial y su creación ha sido elaborada en masa. Carecen, por lo tanto, de la factura manual o la sabiduría técnica que confiere tradicionalmente artisticidad al objeto. Como acaba de comentarse, estos objetos son de bajo coste y son seleccionados y adquiridos en la mayor parte de las ocasiones por el mismo artista en centros de venta de decoración económica y de recuerdos turísticos o de celebraciones señaladas. No obstante, es a través de esta mencionada selección y recomposición que realiza el autor al conformar las instalaciones en el centro especializado de arte –museos, galerías o salas de exhibición- que estos objetos comunes y “banales” adquieren cualidad de obras de arte (en el sentido académico de la palabra) en la escena artística actual. Así, con la inclusión de objetos tales como figurillas de santos, flores y souvenirs de plástico, marcos de yeso, trofeos metálicos en falso dorado, cintas y lazos de colores, brillantes conchitas y caracolas, angelitos, clips y chinchetas, y así un largo etcétera, Osorio confecciona sus instalaciones a través del rescate de elementos tradicionalmente antiartísticos e infravalorizados a lo largo de la historia del arte, al igual que sucedió con los objetos de las llamadas artes decorativas o industriales antes

del siglo XX. Las referencia al proceso de transformación artística que protagoniza el objeto seleccionado y descontextualizado por el artista en el *ready made*, origen de la instalación según diversos historiadores, es innegable. Así pueden entenderse, por tanto, obras como *El Chandelier* o *En la barbería no se llora*, en las que los objetos que la componen son, además de los anteriormente mencionados, tijeras, navajas, sillas de plástico, frascos de colonia y un sinnúmero más de elementos de uso cotidiano que pasan entonces a convertirse en merecedores del calificativo de Arte con (mayúsculas) tras su inclusión en la totalidad de la instalación, una forma de arte genuinamente contemporánea.

2. La infracalidad material del Kitsch y el lujo cuantitativo de la instalación

Las connotaciones del origen conceptual del Kitsch que interesan en el caso de las obras de Pepón Osorio, además del referido a los objetos de pobre calidad y elaboración en masa, es el de la voluntad de emular los objetos de riqueza artística – aún por la vía de la confección industrial y económica-, el de imitar la fastuosidad de la Bellas Artes cuantitativamente y el de demostrar un acusado sentimentalismo o afección por asuntos determinados.

En la mencionada *El Chandelier* o en *La cama*, Osorio recoge ese espíritu Kitsch mediante la acumulación de objetos como diminutos muñecos, cisnes, jirafas, campanitas, espejos, cintas, lacitos, brillantes perlas de plástico, marcos y prendedores de ricos colores, que son al fin y al cabo baratijas y quincalla ornamental. Sin embargo, es este abigarramiento y este peculiar *horror vacui* lo que enciende su riqueza física y visual. Resulta de peculiar interés cómo el estilo tan reconocible de Osorio en este caso concreto le llega al artista de experiencias visuales en su niñez. La profesión que su madre ejercía como panadera y repostera le llevó a observar los procesos de decoración de los bizcochos y pasteles para celebraciones como bodas, cumpleaños y “quinceañeros”, elaborados con complicadas capas de azúcar glaseada, blanca o de zigzags en colores, y diversos elementos decorativos que profusamente se colocaban sobre su superficie también con el fin de endulzar no sólo gustosa, sino sobre todo visualmente, la presentación final. Esta estética suntaria y rococó es, por lo tanto, una de las principales marcas de su estilo artístico, donde resulta evidente que la fastuosidad es, cuantitativa y no cualitativa., y que el lujo se logra por la acumulación material.

3. La tradición suntuaría de los altares en la cultura latina

Otra de las referencias visuales y culturales que hereda Pepón Osorio a través de sus obra es la de los altares y la del abigarramiento de los objetos a adorar que en ellos se acumula. A su vez, tanto la iconografía barroca y religiosa, como el carácter devocional de los elementos que allí se exponen, son características usuales que también comparte con esta tradición en particular.

Entre los ejemplos en los que esta herencia se demuestra con mayor nitidez, se encuentran la misma instalación de *La cama* antes mencionada, la cual emula la escenografía de determinados rituales de santería caribeña, con unos colores brillantes y vivos propios también de los altares mexicanos del Día de los Muertos u otros similares en Latinoamérica y el Caribe. Del mismo modo, esto aparece en *En la barbería no se llora*, que presenta asimismo imágenes de santos cristianos con un acusado sentimentalismo o dramatismo, según el caso, así como alusiones materiales a las prácticas religiosas afrocaribeñas que el artista hereda cultural y visualmente. Sin embargo, uno de los elementos que ofrece particular interés en este punto es la tradición acumulativa de objetos en el espacio a venerar, así como los motivos de adoración que tales elementos merecen, tal y como sucede en la mencionada *Barbería*, en el caso de la galería de “hombres ilustres” o “ejemplares” que ocupa una de las paredes de la instalación, la cual recoge la devoción hacia modelos particulares de masculinidad para la cultura latina.

Similares características tiene la instalación *La habitación del hijo*, donde se demuestra la devoción del imaginario joven latino protagonista a través del concentrado uso del espacio en el que habita, con la visualización de sus modelos de comportamiento, triunfo o apariencia, los cuales llegan desde la iconografía de los mass media americanos. Así sucede con los trofeos deportivos o los posters de jugadores de baloncesto de la NBA o los del héroe de artes marciales Bruce Lee que, paradójicamente, conviven con la bandera y otros símbolos de nacionalismo puertorriqueño que habría heredado el personaje de sus raíces culturales. El carácter suntuario del uso de estos espacios a través de las complejas y barrocas instalaciones nuevamente son referencias directas interesantes para tratar en esta mesa de debate.

4. El objeto como memoria

Como último punto, y de connotaciones también relacionadas con el que acaba de comentarse, tiene un particular interés el empleo que este artista de origen boricua realiza de los objetos o los artefactos que utiliza para sus instalaciones a fin de referir y representar el valor de la memoria, el rescate del pasado y la necesidad de tener la presencia constante, aunque simbólica, de seres u objetos de especial importancia en la vida de los personajes que aquí se representan. En obras como *Cara a cara*, en la que Osorio recrea los cubículos de trabajo de (me atrevo a asegurar que en femenino) unas empleadas de administración de un hipotético Departamento de servicios sociales, la similitud compositiva y estructural con las prácticas en las oficinas reales de secretarías de oficinas en la vida laboral puertorriqueña es sorprendente. Tal y como si se tratara de altares budistas, el afán por acumular recuerdos afectivos de familiares vivos o perdidos -a través de fotografías, *mementos*, dibujos y otros objetos personales de éstos- así como iconos religiosos y souvenirs turísticos o de celebraciones señaladas es una práctica constante en esta isla del Caribe y que demuestra también su vital espíritu barroco. La conversión, por tanto, del carácter Kitsch y del escaso valor material de estos objetos en una acumulación de elementos que se elevan a la categoría de arte resulta sumamente interesante.

Finalmente, en relación a cada uno de los puntos que se han ido brevemente desarrollando, sería necesario señalar cómo la tradición del uso del objeto como recordatorio o como elemento de ornato llevado al extremo acumulativo responde a la realidad del gusto de gran parte de la clase trabajadora puertorriqueña o *nuyoricán* (la población de orígenes boricuas que se instaló en Nueva York desde la diáspora en los años 50 del pasado siglo XX) y a sus sueños de emular la riqueza material de otros hogares o de rememorar los que dejaron en la Isla tras la migración. De hecho, el trabajo de búsqueda y recolección de objetos que Osorio efectúa para sus proyectos implica en numerosas ocasiones la labor colectiva de la comunidad local puertorriqueña o latina de los estados norteamericanos en los que efectúa tal proyecto, quienes contribuyen con objetos propios o con ideas desarrolladas en sus mismos espacios privados a la creación de sus instalaciones. Con ésta y con las diversas prácticas o conceptos que se han mencionado, Pepón Osorio logra transformar el concepto tradicional de arte, de objeto o artefacto artístico y del valor material asociados a ellos, a través de la emulación de espacios domésticos o laborales reales, en los que el lujo acumulativo de su ornamento material asemeja y rememora el espíritu mismo de la instalaciones artísticas.

- Algunas obras de referencia:



La cama (1987)



El Chandelier (1988)



Banda de Honor (detalle, La habitación del hijo), 1995



Cara a cara (2004)



En la barbería no se llora (dos versiones de la misma obra), 1994.