

ARTISTA INTE- RRUM- PIDA:

selección de obras de María de Mater O'Neill

DEL POST AL DES- PUÉS

1983-2006

Artist Interrupted: Selected Works by María de Mater O'Neill
FROM POST TO AFTER, 1983-2006

ARTISTA INTERRUPTIDA

ARTIST INTERRUPTED



Donde moran los terribles / Where the Terrible Ones Dwell

1991 • 78" x 76" • Óleo y crayón de óleo sobre lino / *Oil and oil crayon on linen*
Col. Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador

Gran Premio, III Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, 1991
Grand Prize, III International Painting Biennial, Cuenca, Ecuador, 1991

ARTISTA INTERRUMPIDA: *selección de obras de María de Mater O'Neill* DEL POST AL DESPUÉS

1983-2006

ARTIST INTERRUPTED: SELECTED WORKS BY MARÍA DE MATER O'NEILL
FROM POST TO AFTER, 1983-2006

Exhibición organizada por / *Exhibition organized by*
Museo de Arte de Puerto Rico

Curadora Invitada / *Guest Curator*

Elaine A. King, Ph.D.

Profesora de Historia del Arte, Teoría y Estudios Museológicos en la
Universidad Carnegie Mellon, Pittsburgh, PA, crítica de arte, curadora y autora
Professor, History of Art, Theory, and Museum Studies,
Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA, and freelance critic, curator and author

Museo de Arte de Puerto Rico, Galería Santander
2 de febrero - 22 de abril de 2007 / *February 2nd - April 22, 2007*

Artista interrumpida: selección de obras de María de Mater O'Neill del post al después, 1983-2006 es la publicación acompañante de la exhibición homónima organizada por el Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico. / *Artist Interrupted: Selected Works by María de Mater O'Neill From Post to After, 1983-2006* is published to accompany an exhibition organized by the Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.

Museo de Arte de Puerto Rico
Avenida de Diego #299, Parada 22, Santurce, PR / PO Box 41209, San Juan, PR 00940
2 de febrero - 22 de abril de 2007 / February 2nd - April 22, 2007

mapr.org
marimateroneill.com

Editora / *Editor*: María Eugenia Hidalgo
Asistente editorial / *Editorial assistant*: Jan Marie (Taí) Fernández Toledo
Traducción al inglés / *English translation*: Andrew Hurley
Traducción al español / *Spanish translation*: María Eugenia Hidalgo
Diseño del catálogo / *Catalogue design*: Ileana Sánchez
Dirección de Arte para catálogo / *Art Direction for Catalogue*: María de Mater O'Neill
Fotografía / *Photography*: John Betancourt

Gerente de proyecto / *Project manager*: Marianne Ramírez Aponte
Asistente especial de curaduría / *Special curatorial assistant*: Jan Marie (Taí) Fernández Toledo

Diseño de la exposición / *Exhibition design*:
Andrew Caruso, LEED AP,
President and CEO, 2007-2008,
American Institute for Architecture Students

Todos los derechos reservados. Esta publicación no podrá reproducirse ni transmitirse total ni parcialmente de forma alguna, ya sea electrónica o mecánica, lo cual incluye fotocopias, grabaciones y sistemas de almacenamiento y recuperación de datos, sin la autorización por escrito del publicador. / *All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage or retrieval system, without written permission of the publisher.*

ISBN: 0-9770791-2-0

© 2007 Museo de Arte de Puerto Rico

Impreso y encuadernado por / *Printed and bound by* Elmendorf Colors, Inc., San Juan, Puerto Rico

Índice / Contents

p. 7

Presentación / *Foreword*

Lourdes Ramos Rivas, Ph.D.

Directora Ejecutiva / *Executive Director*

Museo de Arte de Puerto Rico

p. 11

Ensayo crítico / *Critical essay*

Motines a lo largo de una ruta creativa / *Mutiny Along an Ingenious Path*

Elaine A. King, Ph.D.

(Versión original en inglés / *English original version*, p. 29)

p. 45

Láminas / *Plates*

p.103

Ensayo / *Essay*

Carta a María de Mater O'Neill, o la epifanía del gato rojo / *A Letter to María de Mater O'Neill, or the Epiphany of the Red Cat*

Mara Negrón, Ph.D.

(Traducción al inglés / *English translation*, p. 111)

p. 115

Cronología / *Timeline*

(Compilada por / *Compiled by* María de Mater O'Neill)

p. 125

Lista de obras en exhibición y en presentación virtual / *List of works in exhibition and in virtual presentation*

p. 129

Prestadores de la exhibición / *Lenders to the exhibition*

P. 130

Créditos / *Credits*

Presentación de la Directora Ejecutiva

El Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) se enorgullece en presentar la exhibición *Artista interrumpida: selección de obras de María de Mater O'Neill del post al después, 1983-2006*, organizada en tributo a una de las artistas contemporáneas más destacadas de Puerto Rico.

La rigurosa selección de más de cuarenta obras realizada por la Dra. Elaine A. King, distinguida historiadora y crítica de arte, nos ofrece la oportunidad de apreciar los distintos estilos adoptados por María de Mater O'Neill a través de sus pinturas, dibujos, grabados y recientes ensamblajes no figurativos, en una muestra que abarca desde 1983 a 2006.

El título *Artista interrumpida...*, como afirma la Dra. King, alude a un cambio significativo en la producción de la artista luego de un receso entre 1996 y 1998, cuando dejó de producir obra para entrar en una etapa de profunda reflexión. La muestra organizada por el MAPR es reveladora de esa ruptura de O'Neill con respecto a su obra anterior, en la que aborda conceptos como la identidad y el multiculturalismo, y de la posición crítica que asume hacia la pintura tradicional latinoamericana. La presentación de las construcciones no narrativas más recientes de O'Neill, producto de la investigación conceptual que ésta realiza, revela al espectador su interés en afirmar su voz como artista independiente en el ámbito global.

El Museo de Arte de Puerto Rico agradece a los auspiciadores y colaboradores que han hecho posible, por medio de sus aportaciones, que nuestro pueblo entre en contacto con el arte vibrante de María de Mater O'Neill. Agradecemos a la Dra. Elaine A. King su impecable trabajo como curadora invitada, y al joven arquitecto Andrew Caruso, quien tuvo a su cargo el diseño de la instalación de esta magistral exposición. También deseamos expresar nuestra más sincera gratitud a Maud Duquella, cuyo apoyo a O'Neill ha sido duradero e inconmensurable. Igualmente nuestro especial reconocimiento por su apoyo incondicional a Juan y Denise Botello; a la Dra. Mara Negrón por aceptar generosamente la invitación de la artista a contribuir con un ensayo sobre su obra; y a María Eugenia Hidalgo y Jan Marie (Taí) Fernández Toledo por su rigor y dedicación a esta publicación. En fin, a todos, nuestro agradecimiento por contribuir a que nuestros visitantes y amigos conozcan de cerca la metamorfosis de la obra de María de Mater O'Neill y se produzca, de esta manera, la interpretación abierta de su arte.

Lourdes I. Ramos, Ph.D.
Directora Ejecutiva
Museo de Arte de Puerto Rico

Executive Director's Foreword

Museo de Arte de Puerto Rico is proud to present the exhibition *Artist Interrupted: Selected Works by María de Mater O'Neill From Post to After, 1983-2006*, our tribute to one of Puerto Rico's most distinguished contemporary artists.

The rigorous selection of over forty works by Dr. Elaine A. King, renowned art historian and critic, affords us the opportunity to appreciate the various styles adopted by María de Mater O'Neill in paintings, drawings, prints and recent non-figurative assemblages throughout the period from 1983 to 2006.

The title *Artist Interrupted . . .*, as stated by Dr. King, alludes to a significant shift in the artist's production after a pause between 1996 and 1998, when she stopped making art to immerse herself in a period of profound reflection. The show organized by MAPR reveals this break of O'Neill's with her earlier work, in which she deals with such concepts as identity and multiculturalism, and the critical position she assumes toward traditional Latin American painting. Her more recent non-narrative constructions, a product of her conceptual investigations, reveal this artist's interest in asserting herself as an independent voice in the international art scene.

Museo de Arte de Puerto Rico wishes to acknowledge the support of the sponsors and collaborators who have made it possible for the people of Puerto Rico to enjoy a comprehensive view of María de Mater O'Neill's vibrant art. Our gratitude goes to Dr. Elaine A. King for her impeccable work as Guest Curator, and to the young architect Andrew Caruso, charged with the installation design of this masterly exhibition. Our most sincere appreciation also to Maud Duquella for her immense and enduring support of O'Neill. A special acknowledgement goes equally to Juan and Denise Botello for their unconditional support; to Dr. Mara Negrón, for generously accepting O'Neill's invitation to write an essay on her work; and to María Eugenia Hidalgo and Jan Marie (Taj) Fernández-Toledo for their rigor and dedication to this publication. To all, our gratitude for their contribution to this show, which will allow our visitors and friends to appreciate María de Mater O'Neill's artistic metamorphosis and have their own personal experience of her work.

Lourdes I. Ramos, Ph.D.
Executive Director
Museo de Arte de Puerto Rico

Motines a lo largo de una ruta creativa

(Traducción: María Eugenia Hidalgo)

Organizar una exposición de la trayectoria de María de Mater O'Neill requiere que el curador sea receptivo a la sorpresa, respete la obsesión, se deleite en la energía creativa imprevisible y acoja la experimentación continua. En mi desempeño de esta tarea también fue necesario que viajara a San Juan con frecuencia durante dos años para ver las numerosas colecciones privadas que contienen obras de O'Neill, hablar con diversidad de personas, visitar museos y galerías, y sostener largas conversaciones con la propia artista acerca de sus ideas y su trabajo. De particular relevancia fueron nuestras discusiones sobre el cambio radical que se operó en ella cuando se retiró temporalmente del arte en 1996. Si bien en términos intelectuales este cambio resulta lógico, según expongo en este ensayo, fue muy valiente de su parte renunciar a un estilo propio ya bien establecido para empezar a trabajar en una nueva dirección. Como curadora, aplaudo a cualquier artista que reconozca la necesidad de cambiar y que tenga el empeño de explorar nuevos territorios creativos.

Aunque a través de su carrera O'Neill ha estado vinculada al discurso internacional del arte del siglo XX, su estilo de trabajo es muy particular y exige que el curador ahonde en el trasfondo contextual que moldea su práctica artística. Siendo extraña al Caribe, yo no podía dar nada por sentado ni proyectar sobre su obra ninguna fórmula del mundo del arte, así que fue imperativo impregnarme de la historia cultural de Puerto Rico y de su compleja evolución política para lograr una mejor comprensión de esta fértil cultura que ha venido sufriendo transformaciones significativas. Taí Fernández, mi asistente de curaduría, me llevó pacientemente a ver una extensa variedad de obras de O'Neill (saqué mucho provecho de nuestras conversaciones durante las largas jornadas de viaje a las casas de los coleccionistas). Estos intercambios informales me facilitaron perspectivas esenciales sobre la evolución del arte y la cultura en la isla, así como sobre el simbolismo y la iconografía que informan el trabajo de esta artista.

Artista polifacética

Imbuida en el espíritu de la experimentación, la obra de María de Mater O'Neill en su conjunto es un *tour de force* iconoclasta que ha inspirado discretamente a muchos artistas en Puerto Rico. Los hitos creativos esparcidos a lo largo de su ruta estética durante más de 20 años son notables. No obstante, al observar o discutir su arte no podemos esperar una línea de progresión cronológica. Mari Mater –apócope con el que se le conoce ampliamente en el Caribe– ha saboteado continuamente las distinciones tajantes entre dibujo, pintura, grabado y diseño para producir con soltura obras en medios diversos, lo cual hace imposible encajarla dentro de una sola categoría. Además de artista, se pone sin mayor esfuerzo los sombreros de administradora, activista, directora de arte, mentora, diseñadora y escritora. Y aunque prefiere la pintura como medio primario de expresión, es experta en la tecnología electrónica. En 1991 ganó por su vídeo experimental titulado *Flamenco* una mención de honor en el CineFestival de San Antonio, Texas, el Diploma Avant-Garde en UNICA, Suecia, y un primer premio del Ateneo Puertorriqueño en San Juan. También trabaja el diseño gráfico en computadora y lanzó una de las primeras revistas cibernéticas en español – una publicación dedicada a las artes, titulada *El cuarto del Quenepón* (cuarto.quenepon.org)–, que permaneció activa desde el 15 de abril de 1995 hasta el 2005. En 2001, la doctora Carmen Teresa Ruiz de Fischler, ex directora del Museo de Arte de Puerto Rico, afirmaba que “Mari Mater no es sólo una artista formidable sino que está ayudando a otros a través del *Quenepón*. Es quizá quien

más ha ayudado a los artistas jóvenes a pensar a escala internacional desde San Juan”. Fue mediante esta publicación que en el año 2000 conocí a Mari Mater cuando me invitó a un debate por Internet sobre la estética transcultural (remito al lector a la cronología de Mari Mater que aparece en este catálogo y en marimateroneill.com). Nuestra conversación virtual duró unos tres meses y resultó una experiencia iluminadora.

Concentrándome a fondo en la producción artística de Mari Mater de la década pasada espero establecer un contexto para sus investigaciones de la dislocación cultural, su denuncia de los clichés sobre la cultura latinoamericana y sus perspectivas filosóficas sobre la pintura en sí. Es imprescindible observar que la pintura como manifestación artística ha sufrido cambios sustanciales durante las pasadas dos décadas –hoy ocupa un segundo plano en relación a la instalación y al polémico trabajo conceptual, mientras que cuando O’Neill estudiaba en Nueva York, en la década de los ochenta, la pintura había vuelto por sus fueros como medio dominante de expresión artística–. Hoy, igual que en la década del 1970, vivimos en una era de “antiobjetivismo” y a los artistas que, como Mari Mater, optan por la pintura podría vérselos como protagonistas de un valeroso acto creativo a la altura del siglo XXI.

Mari Mater O’Neill es un ser humano inteligente que cuestiona sin cesar las normas del mundo académico y artístico, y no teme en absoluto cambiar su enfoque de estilo o contenido a medida que adquiere nuevos conocimientos y reacciona ante la vida que transcurre a su alrededor. A través de su obra, nos invita a convertirnos en colaboradores –como ha inferido Nietzsche, esto es parte de la experiencia del viaje vital en el que todos participamos–. El arte de O’Neill siempre ha sido vigoroso y exige constantemente que el observador mire las cosas de manera distinta. Los hilos conductores de sus cuadros son la transformación, la transfiguración y la transmutación; por lo tanto, el cambio, pese al frecuente desasosiego que lo acompaña, sigue siendo el fiel compañero de esta artista que ha experimentado con la plasticidad y las propiedades físicas de la pintura, y ha examinado cantidad infinita de sujetos, temas y teorías. Sin embargo, a pesar de las alteraciones extremas, tanto en estilo como en contenido, que se evidencian en sus producciones recientes, su espectacular uso del color y el trazo deliberado de sus marcas vinculan su trabajo actual a ciertas piezas de períodos anteriores.

Consecuencias de una interrupción

Antes de analizar obras y categorías temáticas específicas, es esencial hacer referencia al título de esta exhibición, *Artista interrumpida: selección de obras de María de Mater O’Neill del post al después, 1983-2006*, ya que apunta a un cambio de importancia capital en su desarrollo inventivo y, de cierto modo, explica el arte contradictorio que se incluye en esta exposición. También es necesario mencionar que aunque O’Neill dejó por completo de hacer arte entre mediados de 1996 y 1998, esos años representan un período crucial de análisis serio, reflexión y reorganización intelectual.

Comprender ese intervalo drástico nos ayuda a entender la ingeniosa expansión de su arte a través de los pasados ocho años. Al preguntarle sobre este período, Mari Mater contestó con vehemencia: “Ese tiempo fue como una muerte. Mi generación ha heredado de la década del cincuenta una forma de pensar particular... nacimos en un ambiente urbano... como generación, fuimos influidos por la esperanza/el progreso de la modernidad. Luis Muñoz Marín¹ fue el primer gobernador de Puerto Rico elegido (en 1948) por los puertorriqueños; fomentó el quehacer cultural, la industrialización, la urbanización y la creación de este Estado Libre Asociado. Yo crecí oyendo esos cuentos optimistas. Sin embargo, una vez tuve un conocimiento más agudo de la historia de este lugar en sus múltiples facetas, se me hizo obvio que toda la actitud/el dogma del pensamiento modernista en Puerto Rico era mentira. La única manera de liberarse de esta historia ficticia y sus

mitos es no tener representación. Por eso dejé de hacer obra... ¡no quería más cuentos!”².

A partir de esta suspensión autoinfligida, O’Neill se hizo inflexible en su negativa a ser clasificada como mujer o como puertorriqueña en vez de estrictamente como artista. A esto siguió una mayor conciencia de la diversidad en términos internacionales y, por ende, cuando volvió a hacer obra en 1998 pensaba que la identidad y el multiculturalismo eran esencialistas y que concentrarse en unos temas tan limitados resultaba anticuado en los umbrales del siglo XXI. Consideraba crucial su firme rechazo de toda teoría de la identidad que antes hubiera informado su arte. Aunque reconocía la necesidad y el propósito de sus previas exploraciones temáticas como integrante de un grupo asediado, ya para el 1996 era consciente de que había agotado esa ruta de indagación y que era tiempo de proceder hacia otras áreas. Como muchos artistas internacionales de las décadas de 1980 y 1990, quienes también exploraron los temas de la identidad, el feminismo y el poscolonialismo, O’Neill ya encontraba esta temática irrelevante. En ese momento, ya era consciente de que las teorías, los términos, las ideas y las definiciones en torno al vasto ámbito de la identidad se habían ido transformando³ (la identidad se estaba convirtiendo en una síntesis global de diversas culturas y modalidades de prácticas, y ella ya no quería continuar con este tema estrecho, altamente teorizado y a menudo con carga política). Los escritos de Jacques Derrida y Michel Foucault proporcionaron un andamiaje intelectual clave a muchos artistas, demostrando que la identidad es algo que se construye: el resultado de una interdependencia social más amplia, un fenómeno influido por una cultura humana más amplia y no sólo por el género, la raza o la nacionalidad. En 1998, luego de reconsiderar a cabalidad su quehacer y trazarse otra dirección, O’Neill comenzó una nueva fase de producción creativa por la senda de una confianza recién adquirida. Empezó a explorar una esfera más amplia de ideas, incluso a hacerse preguntas tan sencillas como “¿qué es una pintura?” –una interrogante que hasta el día de hoy persiste–.

La transición que aleja a la artista de los temas de la identidad se inicia con sus obras en el estilo de las tirillas o cómics. Este trabajo manifiesta una crítica mordaz de las tradiciones latinas y constituye para ella un medio de separarse de los clichés culturales para afirmarse como artista internacional independiente. A lo largo de esta irreverente serie que Mari Mater tituló *Fin de juego*, se evidencia una transición gradual pero firme que la distancia de su pasado. El trabajo se compone de conjuntos de litografías y óleos en el estilo de los libros de cómics, que presentan a San Juan como una metrópolis caótica, futurista y estéril. El título sugiere que los artistas están al comienzo de un nuevo juego. A través de sus imágenes, O’Neill embarca al observador en un viaje extrañamente provocador que conlleva una fusión de realidad y ficción. En todas estas composiciones la teoría crítica posmoderna tiene un papel influyente como elemento moldeante de esta obra que rechaza tan abiertamente no sólo el nacionalismo establecido sino la autoridad incontestable de los venerados maestros clásicos latinoamericanos sobre los artistas contemporáneos del Caribe. O’Neill se apropia de imágenes de los cómics, la mitología, el arte pop, la ciencia ficción y los videojuegos para darle marco a una fantástica superheroína lesbiana, dotada de grandes facultades, que ataca y desmantela estructuras de larga tradición, como el fuerte de El Morro, y comenta sobre diversos maestros puertorriqueños como José Campeche, Francisco Oller, Ramón Frade y Rafael Tufiño. En conjunto, su arte de esta época ilustra una ruptura con la expresión figural autoconsciente y multistratificada de etapas anteriores. Más adelante discutiré piezas específicas de este período, incluida *Ella, la más artista de todos*, un *opus magnum* en que la ingeniosa protagonista mata a un personaje de la obra de Frade *El pan nuestro* (1905).

La evolución radical que la separa de un estilo distintivo y reputado culmina a principios de 2002, cuando O’Neill se distancia de la figuración teatral a pesar de la desazón de sus leales seguidores, respetuosos de sus narrativas alegóricas anteriores. El trabajo más reciente rezuma

una seguridad nacida de múltiples debates y exploraciones de la política de la identidad. Ahora emplea simplemente el lenguaje de la abstracción no objetiva. Esta obra es intrigantemente afín a ciertos precedentes modernistas de la década de 1960 en la costa oeste de Estados Unidos (no los Finish-Fetish, sino más bien los puristas como Robert Irwin y James Turrell, y el movimiento Light and Space surgido en Los Ángeles a finales de los sesenta), quienes se interesaban en problemas perceptuales y se dedicaron a sensibilizar al espectador a los misterios de la luz natural y las maneras en que el arte ayuda al observador a cobrar mayor conciencia de su propia fisicalidad. A pesar de la severidad del cambio, Mari Mater no se muestra aprensiva ante la idea de construir obras no objetivas que aparentan estar vacías de contenido político. Las piezas de este momento evidencian una dramática audacia contemporánea que evoca la producción minimalista de modernistas tardíos como Donald Judd⁴, Carl Andre y Bridget Riley, así como las construcciones conceptuales de Sol Le Witt. En un ensayo de 2003 titulado “La artista Technicolor” escribió: “Detrás del brinco de Judd se encuentra una ideología anticapitalista, en la búsqueda de ese color que encontró en la lata de pintura metálica de Harley-Davidson. Para Judd, el material y el color deben formar una sola entidad para así evitar caer en el acto ilusionista que logra la tradición pictórica. Quien se lo dio fue el Plexiglass, ya que el color (que puede ser opaco, transparente, intenso, callado o hasta fosforescente) está insertado en el material. Irónicamente, en sus últimos trabajos el material industrial le trajo el acto de ilusión óptica al que él tanto le rehuía. Porque aunque paró de pintar, Judd nunca dejó de pensar como pintor”⁵.

Los escritos de Gilles Deleuze, en particular su análisis de la obra de Francis Bacon en el libro *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, han sido de gran trascendencia en la producción reciente de O’Neill⁶. “A menudo he tratado de hablar sobre la pintura”, advertía Deleuze, “pero escribir o hablar es mera aproximación, la pintura es su propio lenguaje y no puede traducirse a palabras”. O’Neill también concuerda totalmente con Marcel Duchamp, quien decía que una obra de arte no está completa hasta que el espectador la recibe, y entonces es el espectador quien la completa con su propia lectura. En esta línea, admira las ideas de Roland Barthes en su famoso ensayo “La muerte del autor”, publicado originalmente en Estados Unidos en *Aspen Magazine* en 1967: “...no es el texto, es el lector...”. Ella también cree que el “lector” u observador debe estar facultado, que lo importante es el lector, a expensas del autor.

A pesar de la transformación física de su arte, muchos elementos de organización formal de períodos anteriores subsisten en la producción más reciente de O’Neill. *El balcón de Maricao* (1990) está construido como fragmentos seccionales colocados unos junto a los otros para formar un todo alargado. Asimismo se hace evidente una matriz minimalista en *Paisaje* (1991), donde cuatro escenas separadas coexisten en una cuadrícula sesgada. La afición de Mari Mater por trabajar con múltiples paneles que interactúen con una pared se observa además en la pieza *160* (1991). La artista afirma que trabaja en módulos porque padece dislexia (y cree que esta condición contribuye a que vea las cosas a modo de mosaico y no de manera literal, lineal). Dice que tiende a hacer las cosas en partes y segmentos, y piensa que quizás esa orientación biológica conduce a un proceso natural de segmentación en su pintura. Como artista, no es la única que padece dislexia o que tiene una forma peculiar de organización en su trabajo; muchos pintores excepcionales comparten esta orientación visual del mundo.

En sus recientes construcciones pictóricas de gran tamaño, la fusión de patrones, capas, texturas y materiales mixtos e inesperados se da la mano con una técnica impecable. La apreciación estética del objeto y de su sensacional fisicalidad libera a esta obra de la necesidad de etiquetas elaboradas, textos explicativos y la trampa de la teatralidad psicológica. Sin duda, este trabajo ejemplifica en O’Neill el cambio de la representación narrativa hacia la indagación conceptual pura. En vez de producir una abstracción pictórica que pueda vincular sus obras nuevas con su imaginario

expresionista anterior o pintar una especie de representación conceptual que evoque la crítica social y política, opta por construir arte en materiales industriales de acabado fino (*high finish*) y utiliza un taller fabricante para materializar sus ideas. Se puede trazar una relación entre estos trabajos formales recientes y los prístinos objetos de Judd hechos por obreros en fábricas según sus especificaciones: en ambos la intención es que sean estructuralmente obvios.

El sesgo de O'Neill hacia los fenómenos de base visual se extiende a una concepción materialista de la forma artística que alienta al observador a sostener un encuentro personal con la obra de arte y le permite cuestionar lo que experimenta ante ésta: ¿Sé lo que estoy mirando? ¿Qué estará tratando de hacer el artista? No existen respuestas ni significados definitivos. Como dice a menudo Mari Mater, “¡Una pintura simplemente es!”. Y cuando le preguntan qué quiere decir, contesta: “¡Eso es todo! ¡Punto!”.

Muchos grandes maestros han compartido los puntos de vista de O'Neill sobre la pintura y el arte en general. Hace más de un siglo, James McNeill Whistler daba más énfasis al diseño estético que a la representación de contenido en su arte. Alineado al Movimiento Estético, Whistler argüía que el arte debería ocuparse de la disposición de la línea, la forma y el color así como la música se ocupa de la disposición armoniosa de los sonidos. La controversial pintura *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1875)⁷ a menudo es vista como un paso importante hacia la abstracción y una ruptura con las inflexibles reglas y fórmulas académicas. En un trabajo anterior, *An Arrangement in Black and White: A Portrait of Mother* (1871), el punto de atención reside en la disposición tonal y no en la identidad o el sentimentalismo doméstico de la modelo: el papel de su madre fue básicamente el de ser una forma más dentro de un plano organizado con diversas formas y tonos. El carácter monocromático del retrato delinea lúcidamente lo que Whistler llamaba su “envoltura tonal”, no obstante el hecho de que hoy día este retrato se ha convertido en un icono norteamericano conocido como *La madre de Whistler*, evocando así el cliché de sentimentalismo familiar.

Una etapa seminal

Ante el carácter incongruente de las obras seleccionadas para esta exhibición, quizás exista una lógica extraña y maravillosa en el desarrollo de esta versátil artista poseedora de una mente inquieta y siempre en busca de nuevos límites. María de Mater O'Neill llegó a la mayoría de edad como artista en la década de 1980, cuando el mundo del arte fue sacudido por un serio terremoto teórico y cayeron bajo escrutinio todas las facetas de la expresión artística. Además, aunque Mari Mater ha optado por hacer de San Juan su base, ha viajado extensamente, ha vivido en lugares como Nueva York e Italia y ha visitado Inglaterra y el suroeste estadounidense. Ella y colegas suyos que emergieron también en la década de 1980 mostraron temprano en sus carreras conciencia de, y compromiso con, las tendencias culturales internacionales así como la necesidad de experimentación creativa.

O'Neill estudió en The Cooper Union for the Advancement of Science and Art a principios de una revolución cultural posmoderna, cuando el ambiente artístico neoyorquino hacía eclosión con el retorno de la pintura luego de que ésta hubiera caído en desgracia ante la crítica durante la década de 1970 debido a la llegada del conceptualismo y las obras reproducidas por medios mecánicos. Las expresiones nacionales vinculadas a estilos pictóricos eran muy respetadas y tenían demanda, aparte de que la identidad cultural había devenido un tema urgente para muchos artistas que habían sufrido el dominio colonial o el discrimen por razón de género o raza. La época estuvo marcada por un aumento en el número de artistas, marchantes, coleccionistas, publicaciones y exhibiciones internacionales, así como por el ascenso de las teorías críticas posmodernas y el revisionismo histórico que dio al traste con el tradicional canon histórico del arte. Este ambiente fomentó acalorados debates estéticos y serios cuestionamientos acerca de la naturaleza del objeto de

arte. Una joven Mari Mater O'Neill tuvo la fortuna de estar en la ciudad de Nueva York durante esta época de transición intelectual. Esta exposición a lo internacional, así como su gusto por el debate crítico, se hacen evidentes a lo largo y ancho de su cambiante obra, lo mismo que un penetrante talento para la contradicción cromática y un ansia inequívoca de nuevos retos.

En el curso de los pasados 23 años han ocurrido dos grandes revoluciones en las artes y el clima cultural contemporáneo ha sufrido una metamorfosis trascendental. En el vasto escenario de hoy abundan estilos, técnicas, materiales, temas, formas, propósitos, filosofías, estrategias y tecnologías. No existe un estilo dominante: más bien prospera una interacción global de enfoques e ideas. Entonces, ¿qué impide que un artista, después de desarrollar una producción madura, cambie de rumbo, denuncie una ideología o un estilo creativo anterior y abra una puerta nueva? Philip Guston, vinculado en un principio al expresionismo abstracto, dio un giro dramático hacia la figuración a mediados de los sesenta y en los ochenta estaba influyendo a toda una nueva generación de artistas.

En la década de 1980, la corriente de la Nueva Figuración estaba en su apogeo y es evidente su influencia en el arte que produjo Mari Mater O'Neill cuando vivía en Nueva York. Allí trabajó con un estudio de diseño donde hizo 110 sombreros y narices de payaso para el circo Ringling Brothers. Su interés en el diseño y el vestuario teatral nace precisamente a principios de los ochenta, y la lleva no sólo a crear una escenografía y un vestuario de gran imaginación para *Fantasia zoológica* (1986) –producción de danza moderna de Ballet Calichi–, sino a realizar obras como *El coliseo* (1983), *Segundo acto en casa* (1983), *Drama en tres actos* (1983) y *La diva* (1985).

En su libro *Mixed Blessings*, Lucy Lippard escribe: “El trabajo más interesante en Puerto Rico tiende a ser producto ya sea de artistas que han permanecido muy inmersos en la cultura local o de artistas que han estudiado en Estados Unidos y han regresado, como María de Mater O'Neill, cuyas figuras crepitan con una curiosa energía punk picasso-garciamarquiana”⁸. Para poder entender a cabalidad el significado de esta afirmación, se necesita estar familiarizado con la historia del arte puertorriqueño producido en los últimos 100 años y cómo ese pasado ha moldeado el arte de O'Neill. El conjunto de ensayos contenidos en el libro *Puerto Rico: arte e identidad* ofrece perspectivas sustanciales para comprender esa rica historia. Dwight García escribe: “Toda gran obra surgida entre nosotros tiene que ver con nuestra identidad en la medida en que se incorpora profundamente a la cultura y termina por volverse elemento esencial de su evolución”. Y continúa: “En la medida en que esta indagación sobre lo nacional no constituye una estrategia meramente ontológica, sino política –pues se trata ‘antes que de preguntar, de responder quiénes somos para declarar a dónde vamos y afirmar el compromiso de nuestro hacer, diseñar un programa para la militancia’–”⁹. García señala que “los jóvenes que, nacidos casi todos en la década de los cincuenta, comienzan a exhibir de forma sistemática durante los ochenta, optan, con señaladas excepciones, por la pintura”¹⁰. Incluidos en esta generación emergente de artistas puertorriqueños estaban Arnaldo Roche, Nick Quijano, Carlos Collazo y María de Mater O'Neill.

La historiadora del arte Haydée Venegas ha escrito: “El tema principal de la década de los ochenta fue la revisión de esta larga búsqueda de la identidad en todas sus acepciones, principalmente la socio-política. Por muchos años el puertorriqueño se ha preguntado quién es. Por muchos años ha querido ser el otro. ¿Ser o no ser puertorriqueño? ¿Ser o no ser español? ¿Ser o no ser africano? ¿Ser o no ser norteamericano? Estas preguntas vitales que no han tenido ni tienen respuesta...”¹¹. En un artículo sobre artistas puertorriqueños publicado en el *New York Times*, Luisita López Torregrosa decía que: “Nadie lo llama revolución, pero en la última década, especialmente en los últimos años, artistas jóvenes puertorriqueños –hombres y mujeres de treinta y cuarenta y tantos años, e incluso más jóvenes– se han ido distanciando de la insularidad local y las manifestaciones

artísticas tradicionales para ampliar su enfoque. Han montado instalaciones experimentales y otras obras provocadoras en galerías y espacios alternativos en parques y calles. Según ellos, están derribándose las fronteras¹². Muchos de los artistas que surgieron durante los ochenta y noventa estuvieron expuestos a los cambios que estaban dándose en la psiquis de la sociedad puertorriqueña, en parte debido a la prosperidad económica y a modificaciones sustanciales en las comunicaciones y los medios de información masiva. En ese momento, la holgura económica permitió a muchos artistas darse el lujo de viajar y relacionarse con un discurso global. A esta mezcla de transformaciones se añadieron los efectos traumáticos de la pandemia del SIDA en la vida de tanta gente de cualquier clase social, género o profesión. Esto afectaría profundamente la vida y el desarrollo de Mari Mater. En breve ampliaré este tema.

El yo más allá de la similitud

Los autorretratos de O'Neill de 1986 a 1989 ilustran una indagación solapada de la identidad, llena de colores vivos, simbolismos misteriosos, movimientos erráticos, patrones en espiral y ambientes desconcertantes, enmarcados por diversos gestos y contextos sociales. Del imaginario autobiográfico se infiere una plétora de subtemas y textos; sin embargo, como nunca se hace visible una realidad objetiva, los autorretratos siguen siendo clandestinamente subjetivos.

La idea de una identidad híbrida se destila en estos trabajos donde se transforman y funden culturas –Mari Mater había vivido en Nueva York casi 10 años y había estado en otros países, de modo que estos hechos informaron su perspectiva de la translocación–. La expresión de la historia personal de la artista está asociada a la exploración y la construcción de su imagen pública y su autodefinición. A lo largo de la serie de autorretratos, O'Neill se centra en exponer puntos vulnerables donde la visión interna del yo choca con los estereotipos y demás representaciones construidas socialmente. Incluso se pinta como un gato (*Autorretrato #2* [1986] y *Autorretrato #11* [1989]).

El imaginario de estas obras gira en torno a un estilo particular de intrincado autorretratismo construido mediante un enérgico *exposé* que ilustra el enfoque de la artista sobre el feminismo y la cultura latina. A lo largo de la progresión de autorretratos, O'Neill examina su yo interno dentro del contexto de su trasfondo social caribeño. Cada retrato es una curiosa mezcla de narrativa y simbolismo en un marco de colores frenéticos y líneas expresionistas. Aunque el peso de un retrato por lo general reside en la fuerza de su identificabilidad, éste no es el caso en la secuencia *Autorretrato*; la artista no se interesa en imágenes o semejanzas representativas sino que se centra en una inusual articulación de la identidad que toca temas generales de género, etnia, nacionalidad y sexualidad a la vez que aspectos personales de su vida que se yuxtaponen a sus preocupaciones filosóficas y psicológicas.

Como sociedad, hemos aceptado que el “yo” no es una construcción única sino que está en un constante proceso de devenir. Ya para los años setenta, John Berger había articulado este concepto en su ensayo *The Changing View of Man in the Portrait*: “Parece que las exigencias de una visión moderna son incompatibles con la singularidad de perspectiva que es el prerrequisito para una ‘representación’ pictórica estática. La incompatibilidad tiene que ver con una crisis más general centrada en un significado del individualismo que ha dejado de caber dentro de los términos de unos rasgos de personalidad manifiestos... en un mundo de transición y revolución, la individualidad se ha convertido en un problema de relaciones históricas y sociales...”¹³. La representación posmoderna del yo pone de manifiesto no sólo unos cambios definidos en los paradigmas sociales de los últimos años del siglo XX sino también las interpretaciones siempre fluctuantes del yo y sus multifacéticas identidades. Richard Brilliant resume de manera concisa este punto de vista: “En el siglo XX, la visión tradicional de la persona totalmente integrada, inconfundible, única, se ha visto seriamente comprometida por

una variedad de factores que en general se aceptan como causantes de la fragmentación del yo y el manifiesto declive de la creencia de que el “individuo” es una realidad social legítima”¹⁴.

La amistad entre Carlos Collazo y María de Mater O’Neill fue una relación de intensidad creativa íntima y confianza total. Cuando fui a casa de Maud Duquella para ver el *Autorretrato #10*, la ex directora de la Galería Botello y mentora de Mari Mater me dijo que veía a esos dos artistas como almas gemelas; existía entre ellos un vínculo muy especial. La prueba de esa proximidad entre Collazo y O’Neill resulta innegable en el notable *Autorretrato #10 (It’s to Me)* (1989), parte de los 13 cuadros¹⁵ que componen la dinámica serie *Autorretrato* producida entre 1986 y 1989. Como conjunto, estos idiosincráticos retratos equilibran la búsqueda artística de la identidad en O’Neill con una asombrosa capacidad para ilustrar una esencia de similitud a la vez que se fuerza la representación mediante contorsiones expresivas.

En *Autorretrato #10*, una vibrante imagen de mucho colorido, en gran formato, Collazo y O’Neill aparecen en la parte superior del lienzo de manera excéntrica. Es importante observar que se trata de un doble retrato: Carlos pintó la imagen fotorrealista de Mari Mater que flota dentro de un marco entre los dos artistas. En este concienzudo trabajo, parecería que fuéramos testigos de un lenguaje privado de símbolos que sólo los dos artistas pueden entender. La pieza se lee como historia visual y como indagación sobre los artistas, que luchan por integrarse a una sociedad aferrada a tradiciones y valores prescritos. Una velada energía fisiológica y psicológica inunda esta composición, que no sólo recoge los retratos metafóricos de los dos artistas que aparecen sentados como una especie de rey y reina contra un fondo carmesí, sino que también ilustra una serie de juguetes, dibujos aparentemente infantiles, tramos de película, diseños, espirales de color y formas totémicas. Cada figura está enmarcada de manera similar por un aura orgánica de color azul, y a pesar de que están vestidos, se puede ver la imagen del corazón de cada artista. Este enigmático doble retrato parece hablar sobre el consuelo que se encuentra en la camaradería y las experiencias compartidas.

Otra poderosa obra de este conjunto es el *Autorretrato #8* (1988). Aunque esta pieza se lee como una juguetona interpretación iconoclasta de la obra de Myrna Báez titulada *Desnudo frente al espejo* (1980), no comunica una imagen de calmada autorreflexión ni ostenta una paleta apagada. El retrato de O’Neill es frenético: una compleja composición de energía nerviosa sin freno, plasmada en tonos brillantes, exuberantes. En tono erótico, aparece desnuda, sentada en un taburete de espaldas al observador, en un gesto como si subrepticamente estuviera pintando una obra. Lo mismo que Gustave Courbet adornó sus autorretratos con elementos de fantasía, convirtiéndose en precursor de un nuevo género de retratismo, O’Neill ha compuesto su propio escenario: es la figura central en un campo de signos inescrutables e iconos eróticamente electrizantes. Una figura parecida a una ninfa flota en ángulo junto a su hombro izquierdo en un mar azul hacia la parte superior del gran lienzo seccional multicolor, lleno de misteriosos criptogramas.

Inicio de la revolución

En la década de 1990 comienza un dramático período de experimentación. Quizá vale mencionar que precisamente en 1990 su leal amigo Carlos Collazo (pintor, ceramista y diseñador gráfico) murió de SIDA a los 34 años. Este trauma dejó un vacío emocional e intelectual en la vida de Mari Mater, y no es entonces de extrañar que ésta comenzara a cuestionarse el núcleo mismo de su existencia creativa. A pesar de su intenso cuestionamiento sobre la pintura y su creciente renuencia a hacer arte, este período vio materializarse varias obras de capital importancia.

El balcón de Maricao (1990) es una extensa composición espacial de ocho bastidores con un largo total de 28 pies. En esta imagen, basada en una casa verdadera localizada en Maricao, Puerto Rico, la artista logra magníficas alteraciones del espacio pictórico a la vez que

se vuelca sobre el tema de la tierra y la arquitectura. En términos perceptuales, esta pintura mueve al observador hacia atrás y hacia los lados, presentando una escena como la vería el ojo humano, en vez de forzar el punto de vista limitado que daría la cámara en una fotografía. La coherencia pictográfica de la obra está reforzada por el marco del cielo azul brillante y el enigmático paisaje contra el contorno de formas oscuras que son la baranda y las columnas del balcón. El énfasis en la libertad espacial provoca una sensación retante de expansión del espacio –espacio que pertenece al ámbito pictórico–.

En la intrigante *Cementerio pequeño de Culebra* (1990) prevalece una sensibilidad pictórica análoga a la obra de Kandinsky por la forma en que O'Neill acomoda la abstracción y el realismo, su uso de colores vibrantes y contornos negros, y la densidad de diversas formas dentro de la estructura de la pintura. En una pequeña sección con crucetitas negras está el cementerio –que ocupa una parte diminuta en relación con un paisaje amalgamado mucho más grande–. En lo que aparenta ser una escena imaginaria, es como si O'Neill concibiera el componente pictórico temático como un trozo de un todo espacial mayor. Aquí la artista parece disolver lo que antes era el plano del fondo para convertirlo en una superficie de relaciones ingravidas y planos comprimidos en contigüidad. A pesar de la afición especial de Mari Mater por esta composición que opina se hace valer en términos formales, la historia de Culebra en su relación con la historia de Puerto Rico está llena de dolor: Culebra es la isla hermana de Vieques y también fue usada por muchos años como campo de bombardeo de Estados Unidos. A raíz de las protestas por la presencia de la Marina estadounidense en Culebra, mucha gente fue encarcelada. Haydée Venegas cree que esta imagen podría ser una metáfora del entierro de la cultura puertorriqueña. Pese a esta teoría, no podemos confirmar el significado medular de dicha imagen porque en ese punto de su desarrollo Mari Mater no estaba interesada en la representación de una narrativa histórica. Lo que sí es cierto es que a tono con su enfoque de los elementos de la pintura, su incitación al vínculo visual resulta triunfal. La orientación del esfuerzo visual producida por la vívida paleta y la resonante disposición compositiva invita al espectador a inspeccionar esta pintura y reflexionar sobre ella.

Por la pintura *Donde moran los terribles* (1991) Mari Mater ganó el Gran Premio de la III Bienal Internacional de Pintura en Cuenca, Ecuador. La poesía simbólica que informa esta obra queda velada dentro de los planos fragmentados y superficies pigmentadas del ambiguo paisaje en apariencia plano. Se manifiesta aquí una intrincada mezcla de simbolismo, narrativa y abstracción formal, acentuada por dos “zippers” estilo Newman y una línea orgánica flotante de color rojo que disecciona toda la composición. De acuerdo con Mari Mater, esta pintura es su reacción al tratamiento de la sociedad hacia los pacientes de SIDA, en particular hacia Carlos Collazo. No obstante, esta obra punzante y a la vez maravillosa revela una organización formal convincente, un colorido enérgico y un clima de misterio.

De 1990 a 1995, los temas de O'Neill son los paisajes, los mapas y el agua, según lo atestiguan las series *Paisaje en fuego*, *Mapa* y *Suite del Caribe*. Las piezas de este grupo funcionan como símiles del yo dentro de escenarios particulares y abordan características de la excepcional geografía puertorriqueña. En este hermoso conjunto, las composiciones ilustran claramente la indagación personal de la artista sobre los temas de la identidad y el nacionalismo, así como los conceptos de lugar, ubicación y país. Según Mari Mater, el imaginario de la serie *Mapa* expresa un examen del Caribe y de la situación política de Puerto Rico. El mapa de la isla se presenta como un pequeño rectángulo irregular colocado entre el Mar Caribe y el Océano Atlántico. Se observa una perspectiva aérea, y la isla sufre una metamorfosis de forma y color en cada composición. Aunque las pinturas que componen la serie *Suite del Caribe* parecen atractivas microvistas de la belleza azulada del Mar Caribe, en realidad representan un lado oscuro –Mari Mater ha dicho que se trata de

metáforas veladas, una especie de giro poético que expresa “la belleza de ahogarse”–, en referencia a su creciente desencanto con el ámbito de la pintura. La mayoría de estos trabajos es de tamaño comparable y fue pintada en un corto intervalo. Aunque en todas las pinturas pueden observarse símbolos, las formas son indescifrables porque están “ahogadas” en una superficie fragmentada y abstracta.

Nuevos territorios – Yuxtaposiciones inexploradas

Para el 1996, Mari Mater estaba cuestionando seriamente la pintura y, lo que es aún más importante, la creación de arte en general. Ese año marca un período de baja producción (las poquísimas piezas que hizo son pequeñas y apáticas en contraste con sus típicos lienzos de gran escala, caracterizados por colores audaces, gestos erráticos y una energía ansiosa). En los ejercicios experimentales de piezas como *M396*, *M496* y *M596* (todas de 1996), es evidente la deconstrucción de la organización y el gesto pictóricos. Quizá podríamos percibir esto como un ataque al objeto, al pintor como pintor y a todo el concepto de la pintura. Al hablar sobre este período, Mari Mater lo implica. Para ella, la pintura como manifestación artística no era el problema: “era la forma en que los historiadores, los críticos, los artistas y los espectadores perciben, ven y definen la pintura”¹⁶. Poco después de completar estas obras, abandona el quehacer artístico por dos años. Sobre ello explica: “Lo abandoné todo justo cuando mi carrera estaba despegando en Estados Unidos. Resentía el espacio restringido de lo que otros pensaban que debería ser mi obra. Dañé con entusiasmo mi carrera a fin de proteger mi trabajo. Y es curioso, todavía ahora la gente me dice que si ya no pinto –¡aunque detrás de ellos haya colgadas obras más recientes!– y es porque ya no estoy haciendo ‘mari maters’. Me alegra el hecho de no estar en mis pinturas, porque lo que comenzó como un estilo mío honesto empezó a acercarse peligrosamente a una marca comercial. Las etiquetas son la muerte porque te quitan la libertad de fallar”.

***Fin de juego* y el estilo del cómic**

Cuando retoma la pintura en 1998, Mari Mater se embarca en un nuevo rumbo. La serie estilo cómics titulada *Fin de juego* constituye una especie de ensayo de semiótica –un ensayo donde no intenta postular verdades mediante rigurosos significantes sino que presenta, disimulados, unos signos de crítica irónica a nociones falsas generalizadas sobre Puerto Rico–. Se puede pensar que las imágenes funcionan como una tirilla cómica del siglo XIX, similar a las caricaturas de Goya y Daumier que repudiaban la estructura del poder cultural y su omnipresente hipocresía. Dentro del marco de cada una de estas multifacéticas composiciones ricas en color existen estratos de símbolos e información –abunda la yuxtaposición de referencias históricas y afirmaciones de índole personal–. O’Neill deconstruye astutamente el nacionalismo puertorriqueño y sus maestros. Mediante escenarios e iconos escogidos con cuidado, expresa veladamente una crítica seria de su herencia histórica. Comenta lo siguiente: “Me parece que los pintores en Puerto Rico todavía estaban trabajando con una visión social anticuada de un país agrario, una visión que había perdido su pertinencia en nuestros tiempos. Se necesitaba otra cosa, así que creé una protagonista: una mujer, pero no una mujer cualquiera, sino una lesbiana imponente y distante”.

Entre las piezas clave de este período están: *Andrómeda revisitada* (1998), que es el puente hacia una magistral pieza titulada *Ella, la más artista de todos* (1999), *Simulacro* (1999) y *Clasifícame ésta* (1999). Aunque pequeña, *Andrómeda revisitada* tiene un contenido poderoso (basado en la *Andrómeda* [1974] de Francisco Rodón, un retrato de la escritora Rosario Ferré envuelta en papeles del periódico que es propiedad de su familia). Una musculosa supermujer con sensual atuendo vuela por los aires a través de los paneles de un formato de tríptico con la emblemática escalera del Museo de Arte de Ponce (también propiedad de la familia Ferré) como telón de fondo.

Sus gestos de alta intensidad sugieren que se ha dado a la tarea de destruir emblemas de Puerto Rico y su mundo de tradiciones coloniales recalentadas. Esta obra electrizante funciona, junto a otras, como metáfora visual, manifestando un carácter indómito de profunda energía que opera como tangente a las tradiciones y las estructuras patriarcales. *Clasifícame ésta* (litografía en edición de 20 ejemplares) está basada en el grabado de Juan Sánchez *La mujer eterna*. La obra data del tiempo en que O'Neill era artista residente en el Center for Innovative Printmaking and Papermaking de la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, y ganó un premio de adquisición en la XIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. En un formato de vena cinematográfica segmentado en fotogramas, dos mujeres-maravilla se enfrascan en una lucha privada contra una fuerza desconocida –parecen mantener el mal a raya con pala y azada en mano–. Por otra parte, en el plano horizontal inferior, las dos mujeres, fundidas en un beso extasiado, presentan una resolución pacífica de la jornada.

En la cautivante *Ella, la más artista de todos*, la figura protagónica es una amenazante superheroína lesbiana que mata al jíbaro de Frade –personaje que tanto en la plástica como en la literatura se había convertido en un nostálgico símbolo de la puertorriqueñidad (al fondo se ven el Museo de Arte de Ponce y el Museo de Arte de Puerto Rico)–. Aquí Mari Mater desafía el concepto de la dominación masculina así como las tradiciones culturales con una imagen donde el cielo estalla en apoteósicos relámpagos y una mujer se alza imponente para aplastar todo lo que se cruza en su camino. ¿Por qué una imagen tal? La artista comenta: “Se me hizo evidente que los pintores hombres, si bien no eran por sí solos responsables de la interpretación del país, definitivamente sí habían ayudado a formarla, y que el país se había convertido en una mujer... una mujer pobre, pero en cierto modo orgullosa de su condición, ya fuera del gueto citadino o la ruralía, y que la ciudad era siempre el lugar de la maldad mientras que el campo era lo paradisiaco, el verdadero espacio puertorriqueño. Me resultaba difícil identificarme con eso, dado que nací en la ciudad, soy muy independiente y vivo en una casa del 1920 que evoca todas las promesas del entonces nuevo siglo XX. Esto me condujo a un reencuentro con el arquitecto local Henry Klumb y su utópica búsqueda de un nuevo social imaginario en el contexto de la sociedad puertorriqueña de mediados del modernismo. Las ideas de Klumb son una influencia fuerte en mi trabajo, con sus grandes logros y fracasos frente a la realidad habitacional del Caribe contemporáneo”.

Incursión por una senda distinta

Cuando Mari Mater completó la serie *Fin de juego*, en el 2000, empezó a investigar con ahínco nuevas técnicas, a experimentar con materiales diversos, a leer autores diferentes –era tiempo de avanzar y ya no le servían los viejos métodos pictóricos ni las ideas anteriores sobre el arte y la cultura–.

Las pinturas hechas entre 2001 y 2003 evidencian una evolución estética. *Mosaico* (2001), obra horizontal, presenta al observador una alteración abstracta del punto de vista. La pieza es indicativa de cómo Mari Mater se aleja más y más del ilusionismo psicológico pictográfico rumbo a una abstracción pura no objetiva. Para leer esta obra es necesario que el observador se detenga un momento para darse cuenta de que está mirando desde arriba un baño decorado con azulejos de vívidos diseños. La perspectiva de este cuadro se niega a aceptar los límites pictóricos, subsumiendo así el volumen y el espacio interior del realismo reconocible.

En mayo de 2002, Mari Mater regresó a la ciudad de Nueva York con la intención de visitar galerías y estudios selectos, además de entablar conversación con artistas como Julia Sass, pintora danesa, e Ivelisse Jiménez. Quería ver sobre todo el trabajo de artistas que la ayudaran a aclarar ciertas dificultades que estaba teniendo con su pintura. Los cuadros de Linda Besemer, Susan Rothenberg, David Reed y Richard Prince le resultaron inspiradores, dada la afinidad que detectó

entre el acercamiento de éstos a la pintura y su propio pensamiento. Admiró particularmente cómo Jiménez y Reed tomaban en cuenta el factor de la “superficie y no superficie” en una pintura.

Antes de ir a Nueva York, O’Neill había estado luchando con una pieza titulada *Penthouse* (2002) –luego del viaje, alteró tanto su técnica como su método de pintar–. “Me di cuenta que ese cuadro en algún momento tendría que acostarlo. En la tela acostada el pigmento se comporta muy distinto, ya que se acomoda en la tela y se asienta, al contrario de cuando la pintura se aplica a una tela que está vertical. Si está muy líquida responderá a la gravedad y empezará a chorrear. También pintar acostado me ayudaría a visualizar mejor la horizontalidad. Mi posición del cuerpo con la tela sería entonces quizás una ‘grabación’ del movimiento de mi cuerpo alrededor de ella y no sólo de la mano (que se da cuando pintas verticalmente)... Muchas de las pinturas que vi estaban trabajando la misma idea que yo, esencialmente, con otros resultados, pero Besemer, Jiménez y Reed añadían el factor de la superficie y no superficie”¹⁷. *Penthouse* es sin duda una obra que marca un hito. Los retos que superó en la realización de esta imagen alejan a Mari Mater aún más de la figuración narrativa. Una cualidad de abstracción bien afinada satura la pintura a través de su disposición de planos en múltiples capas translúcidas. El observador se ve obligado a analizar todo el cuadro para comprender la composición, ya que los espacios negativos en la imagen son tan esenciales como el paisaje y los detalles arquitectónicos que resultan obvios.

Balcón (2002) y *Currents* (2003) constituyen obras intermedias vitales que revelan más cambios cruciales de la figuración hacia la abstracción. A estas alturas, O’Neill había adquirido una nueva conciencia de las relaciones entre las formas y había comprendido que la disposición de los colores y el tratamiento espacial son elementos poderosos por sí mismos.

Además, durante este período entabla amistad con Kike (Enrique Renta), pintor abstracto puertorriqueño de enorme éxito internacional y compañero de la junta del *Quenepón*. Estando Carlos Collazo ausente de su vida, Kike se convierte en un importante confidente con quien entabla conversaciones de enjundia. Sus intensas discusiones sobre el modernismo, el papel de la abstracción y lo que significa ser un artista puertorriqueño la impulsan aún más a abandonar todos los aspectos de la figuración.

En la superficie de ambas pinturas se percibe una peculiar mezcla de experimentación y comedimiento. En el lienzo a gran escala de *Balcón*, cada componente dentro del encuadre retiene su identidad individual a la vez que interactúa con la estructura desarticulada de la composición. Elementos figurativos y abstractos coexisten dentro de un campo amarillo brillante estilo Matisse, creando una obra que presenta una enigmática ilusión espacial. Y aunque todavía contiene referencias identificables a Puerto Rico, se da en ella un aplanamiento geométrico general. La opacidad dominante del amarillo y la presencia de formas translúcidas inescrutables que flotan en el frente transforman esta imagen, basada en la realidad, en una abstracción que apunta a la ilusión espacial –uno siente como si estuviera asomándose por ventanas fantásticas hacia espacios distantes–. El espectador observa un mundo simultáneamente micro y macro. “Yo pensé que este nuevo trabajo tenía que ver con la luz, la forma y mi intento por abstraer. Pero no fue hasta *Balcón* que pensé que era sobre el espacio”¹⁸.

En el trabajo multiseccional *Currents* (2003), es evidente la manifestación de una mayor inventiva estructural. Las dinámicas espaciales de esta imagen demuestran la destreza de O’Neill en el acercamiento a la superficie y su uso del color, la luz y el ritmo –los ingredientes más básicos de la pintura–. Aquí procede a pintar con un lenguaje abstracto personal y se muestra confiada en que puede aceptar los límites estructurales de la representación bidimensional –es decir, el carácter plano de la superficie pictórica–, construyendo la composición sin preocuparse por el ilusionismo ilustrativo. La pérdida de volumen y masa es reemplazada por la energía interna de la pintura que surge del tratamiento del color y los elementos segmentados, al estilo de un rompecabezas.

Formulaciones e indagación sobre el lenguaje de la pintura y la experiencia estética

El arte actual de O'Neill guarda analogía con la metamorfosis de la pintura y el arte en general –la pintura ya no debe confinarse a un bastidor, a narrativas o a temas–. Su trabajo desde 2004 evidencia un tira y afloja del lenguaje de la no representación mediante el gesto pictórico, el concepto y la construcción de los componentes. La artista elimina de la obra la retórica de contenido y narrativa. En un ensayo había escrito lo siguiente: “Ya antes, desde *Fin de juego* (1998-2000) fue donde abandoné ese discurso estéril que se impone a los artistas puertorriqueños. Me dio paso entonces a pensar sobre la pintura en sí y su representación. Pintar sin tema es pintar con placer y miseria. Es un acto de fe frente al reto. Al soltar la agenda, aunque mantengo aún la narrativa por el uso de la figuración, me permite definir la pintura a través del lenguaje y no su definición por la naturaleza del medio (tela, pigmento, linaza, etc.)”¹⁹.

Las pinturas sistémicas a partir del 2004 ejecutan un *pas de deux* silencioso dentro del espacio que ocupan, incitando al espectador a experimentar el arte en su condición de totalidad. Empiezan a aparecer paneles individuales de formas cuidadosas. Según O'Neill, “El arte tiene esa capacidad de hacer visible lo escondido que nos hace repensar, volver a mirar las cosas y comprender cómo nos conectamos a ellas. Comprender es penetrar en las cosas, incluirse en ellas; es entender, y a veces aceptar sin entender”. Gran parte de su trabajo actual articula y cuestiona el lenguaje de la pintura y la experiencia estética. O'Neill comparte opiniones sobre el acto de la observación con el teórico Maurice Merleau-Ponty. “El arte, dice Merleau-Ponty en su ensayo ‘Eye and Mind’²⁰, emerge de esa fuerza bruta que el operacionalismo ignora, revelando la forma imprecisa, móvil y borrosa del mundo. Según él, el arte está más cerca a la energía de la vida que la ciencia y la filosofía, ya que le da primacía a la percepción”²¹.

En su obra presente no existen los temas onerosos que plagan tantas exhibiciones contemporáneas de arte basado en la polémica –su trabajo es abierto y da la bienvenida a la interpretación individual, a la vez que ejerce un poder subliminal a través de su estructura y carácter distintivo–. “Dejar la agenda y entrar en la abstracción hace una brecha entre contenido y tema (ausencia de). También la pintura se me puede ir por el camino incorrecto en un instante. Pigmento, gesto y forma operan solos, es decir, independientes de mí. Me interesa entonces, aunque en muchas áreas mantengo el tradicional parámetro de figura y fondo, abandonar la lectura inmediata, el acto de ver mi pintura totalmente al mismo tiempo, y forzar al lector a cuestionar lo que está viendo (forzar su mirada a que se detenga). Pierdo inmediatez pero gano reflexión. Pero el lector puertorriqueño, y muchos extranjeros familiarizados con la historia puertorriqueña (política y de arte), se resisten a la ambigüedad en la interpretación. Esas intenciones más, borrosas, indicando la incertidumbre, la diferencia y las subjetividades descentradas como transformación que logro, sobre todo en las áreas abstractas, estilos estéticos y su relación con la forma figurativa...”²².

Mari Mater sigue su recién definida visión de la pintura basada en la investigación, la reconsideración y la convicción. Después de todo, tener una visión es un acto de fe que no forma parte de ningún plan estratégico sino que consiste en creer en sí mismo y en ciertos principios. Estira y afloja el lenguaje de la obra no representativa mediante los recursos de pigmento, concepto y construcción. En sus construcciones pictóricas de gran formato coexisten campos de texturas, materiales diversos, capas de color y una técnica impecable. Su parcialidad hacia las propiedades físicas de los materiales que usa en cada obra se extiende a la concepción materialista del arte mismo. El hecho de que nos permitamos apreciar estéticamente la obra específica en su totalidad libera a este arte de la necesidad de etiquetas elaboradas y textos explicativos –el observador modela sus propios pensamientos y no tiene que preocuparse de significados preestablecidos–. Mari

Mater no produce abstracción basada en sujetos o temas, no está vinculada a un imaginario expresionista previo. Su tipo de arte se basa en una enorme cantidad de información destilada de las experiencias de la vida, pero no en la especificidad de una cosa, un evento o una emoción. En esencia, su modelo consiste en jugar con cualquier problema que surja y presente un reto digno de afrontarse. Por otra parte, los materiales y técnicas asociados con la pintura codifican una crítica del acto pictórico: la esencia de sus cuadros está en el devenir y el ver; en todo caso, pueden visualizarse como un metalenguaje. Según la artista: “Este arte es un hecho sin mimetismos, sin representación, sin causa: lo que es está aquí, fuera del lenguaje. Para mí la pintura es inefable: cuando la pintura es pintura, es inefable”²³. Sus palabras recuerdan a Frank Stella, quien, al preguntársele sobre su obra, dijo: “Mi pintura se basa en el hecho de que en ella no hay otra cosa que lo que puede verse”²⁴. Ya antes este artista –muy conocido luego por su famosa sentencia “¡Lo que ves es lo que ves!”– había atacado la idea de la trascendencia y negaba el contenido expresivo en su arte a pesar de su uso de títulos narrativos llenos de carga emocional como *Die Fahne Hoch* (“la bandera en alto”, frase tomada del himno nazi *Horst Wessel*). O’Neill comparte con Stella el persistente recurrir a la lógica de la estructura formal como contenido. No obstante la protesta de ambos contra la pintura como vehículo de contenido, la obra de cada uno ilustra la teoría de la estructura formal y el uso de títulos enigmáticos.

Luego de mucha experimentación y deliberación, el gran salto para alejarse de la realidad pictórica se da en el cuadro *Colors (To Donna Summer)*, comenzado en 2003 y completado en 2004. En esta obra de talla ambiciosamente gigantesca, la artista prosigue el análisis de la naturaleza de la pintura, la escultura y la arquitectura como sistema de trabajo y como manifestación física. Aquí revela su aceptación de la obvia naturaleza plana de la pintura, donde el espacio llano de la abstracción aporta color y permite que la forma flote libremente. La solución que ofrece esta composición señala otro punto conceptual de desviación estética mediante su monumental escala vertical (13 pies), su tratamiento de diversas superficies derivado de varias técnicas industriales y el reto perceptual que presenta al observador. Dentro de un extenso espacio conformado de configuraciones geométricas básicas, rayas diversas y colores contrastantes, O’Neill activa la linealidad de la superficie plana del cuadro. Aquí demuestra una conciencia más profunda de las relaciones entre espacio, color y dimensión. Este cuadro articula su abarcador cambio hacia la abstracción y hace obvio que esta artista comprende el lenguaje de la pintura como lo expresa Deleuze.

Durante la creación de *Pink (To Monroe)* (2004-05), O’Neill contrató al especialista en madera y conservador de arte César Piñero para que la ayudara con la complicada construcción. De los 32 bastidores entrelazados, ella sólo pintó siete –los demás paneles están hechos por un tapicero y un pintor de motocicletas–. Al variar aquí la colocación de las formas, las combinaciones de los elementos y su orientación, se amplían los conectores relacionales entre las formas y su colocación espacial. La asimetría de la curiosa combinación de formas geométricas y su extraña colocación crean un arreglo de alargamiento sorprendente, que abraza el escenario arquitectural que ocupa. La pared que sostiene esta obra activa la linealidad dentro de las diversas combinaciones; sin embargo, esta pared debe percibirse como un plano espacial donde se unen la figura y el fondo, y no como el recipiente que contiene la pintura. La amalgama de formas, colores y texturas a lo largo de la extensión planar de esta pintura activa la pared que sostiene su lienzo estructural. La prominencia exuberante de las diversas superficies de los paneles realza su carácter general, y el “fantasma” que se forma bajo la fina malla en la sección de la derecha contribuye al misterio visual de toda la construcción. El uso de la cuadrícula y la malla genera una seductora unión de la figura con el fondo. Se crea una pantalla etérea que alude a una zona entre el bastidor, la pintura y el lugar donde está instalada. Los tamaños vacilantes de las rayas y la calidez ondulante de los rojos/rosados definen la esencia espacial de esta obra. *Pink* constituye un punto de ruptura con

la singularidad del lienzo, permitiendo a O'Neill llevar la pintura a otro nivel –experimentamos la instalación en el espacio físico del salón, donde se interpolan la concepción y la percepción–.

En su construcción más reciente, *Enable Blue* (2006), O'Neill se interesa más en cómo vemos las cosas que en las cosas mismas que se ven. El título de esta construcción recuerda el trabajo de Yves Klein²⁵ y su famoso pigmento especial “azul monocromo”. Mari Mater reconoce que al principio investigó el color de Klein y pensó usarlo, pero al final decidió que no. La estructura de la obra se concreta en siete pequeños elementos geométricos repetidos sin variación y subdivididos según proporciones de las partes con el todo (estos objetos fueron completamente prefabricados según las especificaciones de O'Neill y pueden instalarse de diversas maneras, ya sea todos o sólo algunos módulos). Las unidades idénticas que componen *Enable Blue* se ajustan cuidadosamente a las esquinas del techo de una habitación o galería –al observar esta obra somos testigos de la interacción de la arquitectura, la pintura y la escultura–. No se trata meramente de un objeto, o de una pintura, sino también de un fenómeno visual, una experiencia sutil e inesperada que sólo puede tenerse si uno es consciente de la totalidad del espacio que ocupa. En otras palabras, el observador debe escudriñar el lugar en que está parado, no puede pasar con indiferencia o darlo todo por sentado; hay que mirar hacia arriba para poder localizar las formas azules y doradas suspendidas en lo alto. Se siente una presencia escultórica al observar el peso ilusorio de la gravedad creado por la masa ilusoria suspendida por encima de nuestro campo de visión. Necesitamos tiempo para observar esta pieza de múltiples facetas colocada fuera de nuestro campo normal de percepción. En una obra de arte tal, lo que importa es la experiencia del “lector”. “Dejar la agenda y entrar en la abstracción hace una brecha entre contenido y tema (ausencia de). También la pintura se me puede ir por el camino incorrecto en un instante. Pigmento, gesto y forma operan solos, es decir, independientes de mí”²⁶.

Mari Mater me habló sobre esta obra: “En *Enable Blue*, el espectador se convierte en cómplice, ‘corrige’ la perspectiva para poder ver un cubo flotante que rota donde físicamente no puede haberlo. La obra evoca la historia del poder ilusionista de la pintura y por tanto se hace cierta y falsa a la vez. Según el diseñador Milton Glaser, ésta es la característica de la verdad esencial, las contradicciones. Debo añadir que, para mí, esta ambigüedad le da liquidez a los parámetros de modo que los límites sean flexibles a través del tiempo. *Enable Blue* no es la famosa ‘ventana de Alberti’: es una pintura que invade el espacio. Pero igual que a un vampiro, el espectador tiene que invitarla a entrar en la habitación”.

A pesar de las similitudes de las construcciones contemporáneas de María de Mater O'Neill con el minimalismo, sus abstracciones de afinidad lingüística²⁷ ejemplifican una indagación personal continua sobre la pintura. En sus investigaciones actuales hay una mezcla de reflexión, acción y observación que le permite explorar y hacer conexiones entre las tres actividades. Mari Mater es una artista que entabla incesantes discusiones intelectuales consigo misma y cree que la pintura es una argumentación constante con la historia del arte, reconociendo que cada cosa se produce en determinado tiempo y determinado lugar. Si bien algunos podrían encontrar perturbadora esta falta de satisfacción, ello le proporciona a O'Neill el combustible ideal para su crecimiento y la obliga a no conformarse nunca con logros pasados. En lo que a ella respecta, no se trata de la misión de moda, de la autodefinition ni de la búsqueda definitiva de la fama. Para ella es imperativo potenciar la verdad de la pintura, el significado del arte y el sentido de seguridad necesario para no preocuparse por las consecuencias de sus actos creativos. Mari Mater acoge las oportunidades de superar problemas difíciles y no teme andar por sendas inexploradas a pesar de las consecuencias, siempre y cuando prevea territorios estimulantes para ampliarse. “Ahora entiendo de dónde viene el constante comentario que se me hace: que estoy en transición. El cambio de una investigación a otra se lee como una búsqueda (lo cual es cierto) de un lenguaje estilístico (lo cual no es cierto). Para mí,

una de las características de la producción artística es la búsqueda, el cambio”²⁸.

Sus obras más recientes manifiestan sin duda una impersonalidad neutra que contrasta con la figuración biográfica romántica. Aunque su arte de ahora afirma una fisicalidad abiertamente no simbólica –en contraste con formas que pretenden ser vehículos de introspección emocional– advierto a los observadores que no se acostumbren mucho a su nuevo trabajo... ¡con Mari Mater nada es predecible! No debemos suponer que reconoceremos su producción creativa dentro de una década, dada la propensión de esta artista a la transformación. Su mente inquieta y su sed de límites siempre nuevos le infunden a esta curadora la seguridad de que María de Mater O’Neill seguirá aventurándose por territorios nuevos, permitiéndose yuxtaponer estilos discordantes y jugándose lo que sea necesario para resolver un problema o concluir una indagación estética. Es un ser verdaderamente interdisciplinario, que trabaja múltiples estratos discursivos interactuantes y a la vez independientes, sin jamás subordinar uno al otro. Una sagaz facilidad para los lenguajes de la figuración y la abstracción le permite escoger entre una amplia gama de ideas, estilos y métodos sin sentirse coaccionada por un dogma en particular.

Un día, durante la organización de la exhibición y de este catálogo, Mari Mater me dijo con ojos bien abiertos y pose firme: “¡La muerte es lo único seguro que hay en este mundo! ¡Eso es! ¡Punto!”. Aceptar abiertamente la realidad de lo incierta que es la vida con tanta seguridad en sí mismo da una singular libertad para vencer obstáculos y privilegiar la adaptación frente a las tendencias dominantes del momento.

Elaine A. King, Ph. D.

Curadora invitada

Profesora de Historia del Arte, Teoría y Estudios Museológicos,

Universidad Carnegie Mellon, Pittsburgh, PA,

crítica de arte, curadora y autora

© Julio de 2006

NOTAS Y REFERENCIAS

1 En el ensayo “Libertad, visión y el espacio de la expresión” (*Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 11, año 6/2005 [segunda serie], pp.12-20), María de Mater O’Neill dice que hace 50 años, cuando el Estado era el mayor patrocinador de las artes y tenía la agenda de acercarse al pueblo, lanzó el programa Operación Serenidad. Éste sirvió como contrapeso para atacar la pérdida acelerada de los llamados valores puertorriqueños debida a los valores negativos que trajo consigo el desarrollo industrial modernista ocasionado por la Operación Manos a la Obra, otro programa fomentado por el mismo gobierno. El esquema de la cultura industrial propuesto por la Operación Serenidad propició la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña y otras iniciativas como la WIPR (actual Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública), el Festival Casals y la Casa del Libro, entre otros. Parece que el entonces gobernador, Luis Muñoz Marín, actuó impulsado por un sentimiento de culpa y buscó la redención en la autonomía del arte. El actual Proyecto de Arte Público parece estar cargando con restos de ese sentido de culpa del estado benefactor.

2 Las citas de María de Mater O’Neill provienen de conversaciones con ella a lo largo de dos años y de una entrevista detallada que realizó la curadora el 12 de mayo de 2006, así como de ensayos escritos por la artista.

3 En el lapso de una década se publicaron varios trabajos importantes, entre ellos: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Judith Butler, Londres y Nueva York: Routledge, 1993); *Feminist Visual Culture* (Fiona Carson y Claire Pajaczkowska, eds., Nueva York: Routledge, 2001); *A Fruitful Incoherence: Dialogues with Artists on Internationalism* (Rohini Malik y Gavin Jantjex, Londres: Institute of International Visual Arts, 1998) y numerosos escritos de bell hooks.

4 Donald Judd, “Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular”, *Donald Judd: Colorist*, Cantz, 2000, p. 112.

5 María de Mater O’Neill ha escrito una serie de ensayos, y sigue escribiendo, sobre el arte, la cultura y la teoría. Su pensamiento sobre la pintura y el color está expresado en el texto “La artista Technicolor” (3 de julio a 2 de agosto de 2003). Se publicó una versión editada en la revista *Domingo*, de *El Nuevo Día*, el 3 de agosto de 2003. Fue el primero de una serie de textos de O’Neill sobre el arte con énfasis en la pintura. Dice O’Neill: “Esta reacción contra el crítico más influyente del siglo pasado, el norteamericano Clement Greenberg, de los pintores de los 60 de no ser ‘puros’ en sus pinturas, y ser satos, podría explicar la actitud vampiresca que tenemos algunos pintores contemporáneos. Ciertamente es que muchos abandonaron la pintura como si fuera el Titanic. En el caso de Judd, la abandonó en búsqueda de un arte que no reflejara la experiencia humana y fuera sobre el objeto en sí, ya que según él: ‘The achievement of Pollock and the others meant that the century’s development of color could continue no further on a flat surface. Its adventitious capacity to destroy naturalism also could not continue. Perhaps Pollock, Newman, Rothko, and Still were the last painters. I like Agnes Martin’s paintings. Someday, not soon, there will be another kind of painting, far from the easel, far from beyond the easel, since our environment indoors is four walls, usually flat. Colour, to continue, had to occur in space’”.

6 *Francis Bacon: The Logic of Sensation* es un texto notable en el cual Gilles Deleuze (1925-1995), uno de los filósofos franceses más originales del siglo XX, confronta el trabajo de Francis Bacon (1909-1992). El libro se publicó originalmente en 1981, cuando Bacon y Deleuze estaban en la cúspide de sus capacidades. Deleuze propone que la pregunta sobre una obra de arte no es “¿qué significa?” sino más bien “¿cómo funciona?”. Trata el trabajo de Bacon como una amplia diversidad (aunque no usa este término en su libro) e intenta aislar e identificar los componentes de su multiplicidad. Deleuze regresa a menudo a los tres aspectos más simples de las pinturas de Bacon –la figura, los campos circundantes de color y el contorno que separa a los dos primeros–, los cuales, en su conjunto, forman un “sistema altamente preciso” que sirve para aislar la figura en las pinturas de Bacon (capítulo 1).

7 En 1877 John Ruskin, el famoso crítico, publicó un escrito donde acusaba abiertamente a Whistler de que su *Nocturno en negro y oro: la caída del cohete* (1875) era como si “...el artista hubiera arrojado un pote de pintura al rostro del espectador” (John W. McCoubrey, ed., *American Art, 1700-1960: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965, p. 182).

8 Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Nueva York: New Press, 1999, p. 132.

9 Dwight García, “1980-1990 (más o menos). Comentarios preliminares (acerca de los artistas de la década del 80 y un poco del 90)”, *Puerto Rico: arte e identidad*, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1998 y 2004, p. 324. [Nota de la traductora: Por ser el libro citado una publicación bilingüe, las citas en español corresponden a páginas distintas a las de las citas en inglés].

10 *Ibid.*, p. 326.

11 Haydée Venegas, “Arte puertorriqueño de cara al milenio: De la búsqueda de la identidad al travestismo”, *Caribe insular: exclusión, fragmentación, paraíso*, España: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1998, pp. 271- 281.

12 Luisita López Torregrosa, “Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward”, *The New York Times*, 11 de marzo de 2001.

13 John Berger, *The Changing View of Man in the Portrait*, Nueva York: Richard Seaver Book, Viking Press, 1974, p. 41.

14 Richard Brilliant, *Portraiture*, Londres: Reaktion Books Ltd., 1990, p. 171.

15 Carlos Collazo y María de Mater O’Neill presentaron cada uno 13 autorretratos en una exhibición titulada precisamente *Autorretratos* en el Chase Manhattan Bank de Hato Rey, del 27 de abril al 8 de junio de 1989. Para esta exhibición se hizo un catálogo. En 1990 Collazo murió de SIDA. Esto no sólo dejó a O’Neill desconsolada sino que contribuyó a su firme y abierta postura como objetora de la homofobia y el silencio que rodea a esta enfermedad y a los issues gay.

16 Entrevista con la artista, 12 de mayo de 2006.

17 María de Mater O'Neill, "Pintar debajo del piso", <http://www.marimateroneill.com>. ("Esporádicamente escribo bitácoras en la realización de mi trabajo para aclarar ideas. Este ensayo está basado en una de ellas. La escribí mientras pintaba *Penthouse* desde el 20 de abril hasta el 11 de julio de 2002. Esta versión fue editada para así publicarla y se le añadieron datos actuales"). La videoartista Beatriz Santiago Muñoz le proporcionó a Mari Mater varios textos que creía pertinentes a la obra *Balcón*. Según Mari Mater, los más significativos fueron "Painting: The Task of Mourning" (Yves-Alain Bois, *Painting at the Edge of the World*, Douglas Fogle, ed., Walker Art Center, Minneapolis, 2001); "The Use Value of 'Formless'" (Yves-Alain Bois y Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, Nueva York, 1997) y el primer capítulo del libro *The Optical Unconscious* (Rosalind E. Krauss, MIT Press, 1998). Estos textos exponen nuevas formas de ver la pintura modernista que, por supuesto, le propusieron a O'Neill nuevas fronteras para explorar en términos visuales el legado de la posmodernidad (que ciertamente es otra agenda).

18 María de Mater O'Neill, "Pintar debajo del piso".

19 *Ibid.*

20 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind" (1960), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston, IL: Northwestern University, 1993.

21 María de Mater O'Neill, "Libertad, visión y el espacio de la expresión". Este ensayo fue escrito entre el 9 de enero y el 22 de mayo de 2004. Es el segundo de una serie de escritos de la artista sobre el arte, con énfasis en la pintura. El primero, "La artista Technicolor", se publicó en la revista *Domingo* del periódico *El Nuevo Día*, el 3 de octubre de 2003. El tercero trata sobre la pintura y el lenguaje.

22 María de Mater O'Neill, "Pintar debajo del piso".

23 Entrevista con Mari Mater el 12 de mayo de 2006. Este tema de la inefabilidad de la pintura también está tratado en "Afasia pictórica o el empeño por la ceguera a las palabras", el tercero de una serie de ensayos de María de Mater O'Neill, escrito del 23 al 25 de noviembre de 2004: "Obviamente resiento la adjudicación de que la pintura sea un lexis, un conjunto de modismos empleados por un pintor. La pintura es inefable, una palabra que no contiene palabras para su definición. Es la 'nada' a la misma manera del 'yo' del Cíclope que se autonombró 'Nadie'".

24 Frank Stella, citado en Bruce Glaser [entrevistador] y Lucy R. Lippard [editora], "Questions to Stella and Judd", *ArtNews*, septiembre de 1966.

25 Benjamin Buchloch, *ArtForum International*, 22 de junio de 1995. El autor escribe: "Las alegaciones de Klein de haber 'inventado' la pintura monocroma o, de hecho, de haber inventado el 'azul Klein internacional' —el azul de los simbolistas, apreciable en los luminosos pasteles de Odilon Redon desde la década de 1890— son un buen ejemplo donde una información errónea, colocada estratégicamente, aparece como licencia artística legítima. ... Entre las lecciones que debemos aprender de Klein está el hecho de que ninguna 'revolución' semiótica de la avant-garde —ni los readymade, ni los monocromos, ni la no composicionalidad, ni el proceso indécico— está asegurada por su propia radicalidad ni protegida contra subsiguientes operaciones de recodificación y reinversión con el mito. Después de todo, fue precisamente a estas transformaciones que el propio Klein en sus 'anthropometries' de 1959-60 sometió la aparentemente radical estrategia indécica de reemplazar la representación icónica y el gesto pictórico por procesos semimecánicos —una estrategia desplegada por los surrealistas en la invención del fotograma y la escritura automática, y luego reactivada por Rauschenberg en la extraordinaria serie de fotogramas del cuerpo humano en tamaño real que produjo en cianotipo con Susan Weil entre 1949 y 1951 y en la *Tire Print* [huella de neumático] que hizo con John Cage en 1953—. Por lo tanto, el trabajo de Klein apuntaba a una semiótica de revanchismo cultural. Aunque curiosamente la relación no se detectó, las 'anthropometries' de Klein claramente vinieron en respuesta a los fotogramas antropomórficos de Rauschenberg, que se habían exhibido en el Museo de Arte Moderno en 1951 y habían sido reseñados por la revista *Life* ese mismo año".

26 María de Mater O'Neill, "Pintar debajo del piso".

27 El arte no objetivo no es una invención del siglo XX. En las religiones judía e islámica no se permite la representación de los seres humanos, por lo tanto esas culturas desarrollaron un alto estándar de artes decorativas. La caligrafía también es una forma de arte no figurativo. Los diseños abstractos también han existido en muchos contextos dentro de la cultura occidental. No obstante, el arte abstracto se diferencia de la creación de patrones característica del diseño, ya que se nutre de la diferencia entre el arte decorativo y las bellas artes, dentro de las cuales una pintura es objeto de cuidadosa contemplación por derecho propio.

28 María de Mater O'Neill, "Pintar debajo del piso".

Mutiny Along an Ingenious Path

Assembling a mid-career exhibition of María de Mater O'Neill's art requires a curator to welcome surprise, respect obsession, relish unpredictable creative energy, and be open to continuous experimentation. Moreover, it necessitated my traveling to San Juan many times over a two-year span in order to visit numerous private collections where O'Neill's art is situated, speak with an assortment of people, visit museums and galleries, and engage in long conversations with the artist about her ideas and work. Especially relevant were our discussions about her radical change when she took a leave of absence from art making in 1996. Although intellectually this shift is logical, as discussed in this essay, nevertheless it took courage on her part to relinquish an established signature style and begin working in a new direction. As a curator I applaud any artist who recognizes the need for change and their commitment to explore a new creative territory.

Even though O'Neill all through her career has been linked to the global discourse of 20th century art, nevertheless her brand of work is distinct and requires a curator to delve deeply into the contextual background that has shaped her art making practice. Being an outsider to the Caribbean, I could not take anything for granted or project art world recipes on her art—it was imperative that I become steeped in the history of Puerto Rico's culture and its complex political evolution in order to gain insights into this fertile culture that has been undergoing significant transformation. Taí Fernández, my curatorial assistant, patiently drove me to see a vast assortment of O'Neill's work—I gained much from the conversations we had during our long days of traveling to collectors' homes. These informal exchanges provided me with essential insights into the evolution of art and culture in Puerto Rico, as well as into the symbolism and iconography informing O'Neill's work.

Multifaceted Artist

Steeped in the spirit of experimentation, the oeuvre of María de Mater O'Neill is an iconoclastic *tour de force* that has quietly inspired many artists in Puerto Rico. The creative stones strewn along O'Neill's artistic path over more than twenty years are notable. In spite of this, when viewing or discussing her art one cannot expect to follow a chronological line of progression. Mari Mater—as she is known to many throughout the Caribbean—has continually sabotaged the clear-cut distinctions of drawing, painting, printmaking, and design and smoothly produces work in diverse media. Consequently, it is impossible to slot her art into a single creative category. Besides being an artist, she effortlessly wears the hats of administrator, activist, art director, mentor, designer, and writer. Even though she prefers painting as her primary medium, she is adept in electronic technology. In 1991 she was awarded an Honorable Mention at the CineFestival of San Antonio, Texas, for her experimental video *Flamenco*, the Avant-Garde Diploma at UNICA, Sweden, and First Prize at the Ateneo Puertorriqueño, San Juan. Furthermore, she works with computer graphics, and launched one of the first cultural Spanish e-zines—a cyber arts journal titled *El cuarto del Quenepón* (cuarto.quenepon.org)—on April 15, 1995, that remained active until 2005. In 2001, Dr. Carmen Teresa Ruiz de Fischler, former director of Museo de Arte de Puerto Rico, said “Mari Mater is not only a tremendous artist but she is helping others through *Quenepón*—she's perhaps the one who has most helped young artists think globally in San Juan.” It was through this journal in 2000 that I became acquainted with Mari Mater when she invited me to engage in an online debate on trans-cultural aesthetics (I refer the reader to Mari Mater's timeline that appears in this volume or www.marimateroneill.com.) Our virtual conversation lasted approximately three months and proved to be an insightful experience.

By focusing in depth on Mari Mater's art production of the past decade, I hope to establish a context for her investigations of trans-cultural dislocation, her debunking of clichés about Latin American culture, and her philosophical perspectives on painting itself. It is imperative to note that painting as an art form has undergone major changes during the past two decades—today it occupies a backseat position to installation and polemical conceptual work, while when O'Neill studied in New York in the eighties, it had returned with a vengeance as the primary art medium. Today—as in the 1970s—we live in an age of “anti-object-hood” and artists such as Mari Mater who elect to make paintings might be seen as engaging in a courageous, 21st century, creative act.

Mari Mater O'Neill is an adroit human being who continually questions academic and art world norms and is fearless in shifting her focus in style and content as she gains new knowledge and responds to life unfolding around her. Through her work, she invites us to be collaborators—as Nietzsche has inferred this is part of the experience of life's journey that we are part. O'Neill's art has always been vigorous and continually demanding that viewers see things in a different way. The threads that run through her tableaux are transformation, transfiguration, and transmutation; therefore, change, regardless of its often felt uneasiness, remains a faithful companion to this artist who has experimented with paint's plasticity and physical properties, and examined indefinite subjects, themes, and theories. Despite the extreme alterations in her recent productions, both in style and content, her spectacular use of color and deliberateness of mark making link the current work to certain pieces from earlier periods.

Consequence of an Artist Interrupted

Prior to analyzing specific works and thematic categories, it is essential that I address the title of this exhibition, *Artist Interrupted: Selected Works by María de Mater O'Neill From Post to After, 1983-2006*, as it targets a momentous shift in her inventive development and accounts for the contradictory art included in this display. Moreover, it must be mentioned that even as she ceased making art altogether between mid-1996 and 1998, these years represent a crucial period of serious examination, reflection, and intellectual reorganization.

An understanding of this drastic interval helps one comprehend the resourceful expansion of her art over the past eight years. When asked about this period, Mari Mater said fervidly, “This time was like a death. My generation is heir to a special brand of thinking from the 1950s...we were born into an urban environment...as a generation we were influenced by the hope/progress of Modernity. Luis Muñoz Marín¹ was the first governor of Puerto Rico elected by Puerto Ricans, in 1948—he promoted cultural enterprise, industrialization, urbanization, and the creation of this Commonwealth. I grew up hearing such optimistic stories. However, after gaining acute knowledge about the multifaceted history of this place, it was obvious to me that all of the attitude/dogma of modernist thinking in Puerto Rico was a lie. The only way to be free of this fictional history and its myths is to have no representation. Therefore, I ceased to make work—I wanted no more stories!”²

After this self-inflicted suspension, O'Neill became adamant about refusing to be classified as a woman or a Puerto Rican but strictly as an artist. An increased consciousness about international diversity ensued, and therefore when she did return to making work again in 1998, she considered identity and multiculturalism essentialist and felt that a focus on such restricted themes was outdated at the dawn of the 21st century. She considered it crucial that there be a resolute rejection of all identity theory that previously informed her art. Although she recognized the necessity and purpose of her previous subject explorations as a member of an embattled group, by 1996 she had become conscious that she had exhausted that path of inquiry, and that the time was at hand to move on to other areas of investigation. Like many international artists from the 1980s and 1990s who also explored the subjects of identity, feminism, and post-colonialism, she found such themes irrelevant. At this moment, Mari Mater

was aware that the theories, terms, ideas, and definitions that surround the vast arena of identity had been morphing³—the subject of identity was becoming a global synthesis of different cultures and modes of practices, and she no longer desired to pursue this narrow, highly theorized, often politically charged subject. The writings of Jacques Derrida and Michel Foucault provided a key intellectual scaffolding for many artists, demonstrating that identity is constructed: the result of a larger social inter-dependence, truly influenced by a larger human culture, and not only by gender, race, and nationality. A new phase of creative production began in 1998 after O'Neill acutely reconsidered her endeavors and charted a new direction, working along a path of freshly acquired confidence. She began to investigate a wider scope of ideas, including asking such simple questions as, "What is a painting?"—a query that persists today!

A transition away from issues of identity commences with her comic-style work. This body of work manifests a sharp critique of Latin traditions and represents a means of separating herself from cultural clichés so as to assert herself as an independent global artist. All through this irreverent series *Mari Mater* titled *Fin de juego (End Game)*, a gradual yet steadfast changeover from her past is in evidence. The work is composed of sets of lithographs and oils in comic book style that depict San Juan as a metropolis in chaos, futuristic, and sterile. This title suggests that artists are at the beginning of a new game. Through the imagery, she takes the viewer on a strangely provocative journey that depicts a fusion of reality and fiction. All through the comic compositions, post-modern critical theory plays an influential role in shaping this work of art that blatantly rejects both established nationalism and the stalwart authority of revered old master Latin American artists over contemporary artists living in the Caribbean. In this work, O'Neill appropriates images from comic books, mythology, pop art, science fiction, and video games to frame a fantasy lesbian super-hero. This empowered character attacks and dismantles time-honored structures such as the military fort of El Morro, and comments on several Puerto Rican male masters including José Campeche, Francisco Oller, Ramón Frade, and Rafael Tufiño. Collectively, the art from this time illustrates a break from her previous multi-layered self-conscious figural expression. Specific pieces from this period are discussed later in this text, including *Ella, la más artista de todos (She, the Top Artist of Them All)*, a magnum opus composition in which the imaginative protagonist kills a character from Frade's work, *El pan nuestro (Our Bread)*, 1905.

Her radical evolution from a reputable signature style culminates in early 2002 when O'Neill detaches herself from theatrical figuration despite the uneasiness felt by loyal cohorts who respected the previous allegorical narratives. The newest work echoes a confidence that is the outcome from multiple debates and explorations of identity politics. Currently, she simply employs the language of non-objective abstraction. The newest work is intriguingly akin to modernist 1960s West Coast precedents—not the Finish-Fetish artists but rather such purists as Robert Irwin and James Turrell (and the L.A. Light and Space Movement of the late 1960s) who were concerned with perceptual issues and dedicated to sensitizing spectators to the mysteries of natural light and the ways in which art can help viewers become more conscious of their own physicality. Despite this severe change, *Mari Mater* is not apprehensive about constructing non-objective work that appears to be devoid of politics. The recent pieces exemplify a dramatic contemporary boldness that evokes the minimalist output of such late modernists as Donald Judd⁴, Carl Andre, and Bridget Riley, as well as the conceptual constructions of Sol Le Witt. In an essay from 2003 titled "The Technicolor Artist," she wrote, "Underlying Judd's shift of painterly focus, we find an anti-capitalist ideology—in his search for pure color he found the metallic paint used by Harley-Davidson. For Judd, material and color should form one entity in order to avoid engaging in the illusionist act achieved by painterly tradition. Plexiglas conceded this to Judd, since the color (it can be opaque, transparent, intense, dull or even phosphorescent) is inserted into the material. Ironically, in his last works, industrial material brought forth the act of optical illusion he had avoided for so long. Because even though he stopped painting, Judd never ceased to think as a painter."⁵

The writings of Gilles Deleuze, especially his analysis of Francis Bacon's work in the book *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, are consequential to her recent output.⁶ "I have often tried to talk about painting," Deleuze cautioned, "but writing or talking about it is only an approximation, as painting is its own language and is not translatable into words." In addition, she is in total agreement with Marcel Duchamp, who expressed that a work of art is not completed until the spectator receives it and then it is the viewer who completes the work with his or her own reading. She admires the ideas of Roland Barthes expressed in his renowned essay "The Death of the Author," first published in *Aspen Magazine* in the USA in 1967, ". . . it is not the text, it is the reader . . ." Mari Mater too believes that the 'reader' or viewer must be empowered—that it is the reader, at the expense of the author, who is important.

Despite the physical transformation of this art, many elements of formal organization carry over from earlier periods into O'Neill's latest production. *El balcón de Maricao (Maricao's Porch)*, 1990 was constructed as sectional fragments that are placed together to form an elongated whole. A minimalist matrix is as well evident in *Paisaje (Landscape)*, 1991—four separate scenes exist along a skewed grid. In addition, Mari Mater's penchant for working with multiple panels that interact with a wall is observed in the piece *I60*, 1991. The artist asserts that she works in modules because of her dyslexia—she feels that this condition contributes to her view of things in a mosaic mode and not in a literal, linear manner. Mari Mater claims that she tends to make things in parts and segments, and thinks that perhaps her biological orientation leads to a natural process of segmentation in her paintings. As an artist, she is not alone in having dyslexia or working in a peculiar manner of organization—many exceptional artists share this visual orientation to the world.

In her recent super-sized painterly constructions, a melding of patterns, layers, textures, and mixed and unexpected materials meet impeccable technique. Aesthetic appreciation of the object and its sensational physicality liberates this work from needing elaborate labels, wall texts, and the lure of psychological theatricality. This work unmistakably exemplifies O'Neill's switch from narrative depiction to pure conceptual investigation. Instead of producing a painterly abstraction that would tie her new works to her earlier expressionist imagery or depict a kind of conceptual representation evoking a social/political critique, she chooses to construct artwork in industrial materials with a high finish, and uses a fabricator to materialize her ideas. A relationship can be drawn between her latest formal works and those of Judd's pristine objects fabricated by workmen in factories, according to his specifications—both are intended to be structurally self-evident.

Her bias towards visual-based phenomena extends to a materialist conception of the art form, encouraging the viewer to have an individual encounter with the work of art. It allows viewers to question their seeing and experiencing—Do I know what I am looking at? What might the artist be trying to do? There are no definite answers or meanings. As Mari Mater often states, "A painting just is!" And when asked what she means by this, she replies, "That's it!—End of the argument!"

Numerous significant masters have shared O'Neill's views about painting and art. Over a century ago, James McNeill Whistler placed greater emphasis on aesthetic design than on depiction of content in his art. Whistler was aligned with the Aesthetic Movement and early on argued that art should concern itself with the arrangement of line, shape, and color, just as music deals with the harmonious arrangement of sounds. The controversial painting *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, 1875,⁷ is often seen as a major move towards abstraction and a break from rigid academic rules and formulas. In an earlier work, *An Arrangement in Black and White: A Portrait of Mother*, 1871, it is the tonal arrangement on which the focus rests, and not on the sitter's identity or domestic sappiness—his mother's role was basically to be a form within an organized plane of other shapes and tones. The monochromatic character of the portrait lucidly delineates what Whistler called his "tonal envelope," despite the fact that today this portrayal has become an American icon known as *Whistler's Mother*, evoking cliché familial sentimentality.

Seminal Phase

In the face of the incongruent character of the selections included in this exhibition, there perhaps exists a weird and wonderful logic to the development of this versatile artist possessed of a restless mind and always in search of new limits. María de Mater O'Neill came of age as an artist in the 1980s, when the art world experienced a serious theoretical earthquake and all facets of the arts came under scrutiny. Although she has chosen to make San Juan her primary residence, she has traveled widely living in such places as New York and Italy, as well as visiting England and parts of the Southwest in the USA. She along with fellow artists who emerged in the 1980s demonstrated early in their careers an awareness of, and engagement with, global cultural trends and a need for creative experimentation.

Mari Mater was a student at Cooper Union for the Advancement of Science and Art at the onset of a post-modern cultural revolution, and the New York City art scene exploded with a vengeance with the return of painting, after its critical disfavor in the 1970s due to the advent of conceptualism and mechanically reproduced work. National styles linked to painterly styles were eminent and sought-after, and cultural identity became an urgent pursuit for large numbers of artists who had suffered under colonial rule, gender, or race. This era was marked by an increase in international artists, dealers, collectors, publications and exhibitions, as well as by the rise of post-modern critical theories and revisionist history that shattered the traditional art historical canon. This environment gave rise to heated aesthetic debates and grave questioning of the nature of the art object. As a young artist, Mari Mater O'Neill was fortunate to be in New York City during such a time of intellectual transition. This international exposure, as well as her love of critical debate, is evident throughout her ever-changing body of work, as is a pervading talent for color contradiction and an unequivocal desire for new challenges.

Over the past 23 years, the arts have twice turned upside-down and the contemporary art cultural climate has undergone a momentous metamorphosis. Today we have a vast arena of styles, techniques, materials, subjects, forms, purposes, philosophies, strategies, and technology. No dominant style thrives: a global interplay of approaches and ideas flourishes. So why shouldn't an artist, after developing a mature body of work, be allowed to change directions, denounce a previous ideology or style of work, and open up a new door? Originally linked to abstract expressionism, Philip Guston shifted dramatically to figuration in the mid-1960s and went on to influence a new generation of artists in the eighties.

In the 1980s, New Figuration Painting was at its height and its influence is evident in the art of Mari Mater O'Neill while she lived in New York City. In New York, she worked for a design studio, making 110 clown hats and noses for Ringling Brothers Circus. Her interest in theatre design and costumes emerges in the early 80s, leading not only to the actualization of imaginative stage sets and sets of theatrical clothing for *Fantasía zoológica (Zoological Fantasy)*, 1986 (stage and costume design for modern dance work of same title produced by Ballet Calichi Co.), but also to the production of works such as *El coliseo (The Coliseum)*, 1983, *Segundo acto en casa (Second Act at Home)*, 1983, *Drama en tres actos (Drama in Three Acts)*, 1983, and *La diva (The Diva)*, 1985.

In her book *Mixed Blessings*, Lucy Lippard wrote, "The most exciting work in Puerto Rico itself tends to be done by artists who have either remained deeply immersed in local culture or those who have studied on the mainland and returned like María de Mater O'Neill whose figures crackle with a curious punk Picasso/García Marquez (sic.) energy."⁸ To fully grasp the meaning of this statement, one needs to be familiar with the history of Puerto Rican art produced over the past hundred years, and how that past has shaped and influenced Mari Mater O'Neill's art. The collection of essays appearing in the book *Puerto Rico: arte e identidad (Puerto Rico: Art and Identity)* provides substantial insights into that rich history. Dwight García writes, "Every great work created among us has to do with our identity insofar as it takes root into our culture and ends up becoming an essential element in its evolution." He continues:

“Insofar as the inquiry into what is national does not constitute a merely ontological strategy, but a political one—because the issue here is ‘not asking, but answering who we are in order to state where we are going and affirming the commitment of our work, designing a program for militancy.’”⁹ García points out “that most young artists born during the fifties—who began to systematically show their work during the eighties—have opted for painting, with a few notable exceptions.”¹⁰ Included in this emerging new generation of prominent Puerto Rican artists were Arnaldo Roche, Nick Quijano, Carlos Collazo, and María de Mater O’Neill.

Art historian Haydée Venegas wrote: “The main subject of the eighties was the revision of this long search for identity in all its meanings, especially the socio-political meaning. For many years Puerto Ricans have asked themselves who they are. For many years they have wanted to be the other: To be or not to be Puerto Rican? To be or not to be Spanish? To be or not to be African? To be or not to be North American? These vital questions have not been answered”¹¹ In a *New York Times* article on Puerto Rican artists, Luisita López Torregrosa wrote that “No one calls it a revolution, but in the last decade, especially in the last few years, young Puerto Rican artists—men and women in their 40’s, 30’s and younger—have been pulling away from the island’s insularity and traditional art forms and reaching out. They’ve mounted experimental installations and other provocative works in galleries and alternative spaces in parks and streets. The boundaries, they say, are being torn down.”¹² Many artists who emerged in the eighties and nineties were exposed to psychic shifts throughout the Puerto Rican society, partially due to economic prosperity and substantial changes in communication and media. At this time, economic advantage afforded many artists the luxury to travel and connect to a global discourse. Adding to this mix of transformation were the traumatic effects of the AIDS pandemic that affected the lives of people across class, gender and profession—it would gravely touch the life and development of Mari Mater. I will expand on this shortly.

Self Beyond Similitude

O’Neill’s *Autorretrato (Self-Portrait)* series from 1986 to 1989 illustrates a secret identity quest filled with vivid color, mysterious symbolism, erratic movement, swirling patterns, and puzzling environments framed by diverse performances and social contexts. A plethora of sub-themes and texts is inferred throughout the autobiographical imagery; however, since an objective reality is never made visible, the self-portraits remain clandestinely subjective.

The idea of hybrid identity filters through this work in which cultures transform and merge—Mari Mater had lived in New York City for nearly a decade and visited other countries, and this informed her insight about issues of translocation. The expression of the artist’s life story is connected to exploration and construction of her own persona and self-definition. Throughout the *Autorretrato* series, O’Neill focuses on the exposition of vulnerable points where an inner vision of self collides with stereotypes and other socially constructed representations. She even portrays herself as a cat—as seen in *Autorretrato #2*, 1986 and *#11*, 1989.

The *Autorretrato* imagery centers on a special brand of intricate self-portraiture built up through a forceful exposé that illustrates the artist’s focus on feminism and Latin culture. All through the self-portrait progression, she examines her inner self within the context of her Caribbean social background. Each portrait is a curious mix of narrative and symbolism within a frame of frenzied expressionist lines and color. Although the weight of a portrait generally lies in the power of its identifiability, this is not the case with the *Autorretrato* sequence—the artist is not concerned with representational likeness but instead focuses on an unusual articulation of identity that touches on such general themes of gender, ethnicity, nationality, and sexuality, as well as on personal aspects of her life that overlap with her philosophical and psychological concerns.

As a society, we have come to acknowledge that the “self” is not a single construction but one that is in a constant process of becoming. By the 1970s, John Berger had articulated this in his essay “The Changing View of Man in the Portrait”—“It seems that the demands of a modern vision are incompatible with the singularity of viewpoint that is the prerequisite for a static painted ‘likeness.’ The incompatibility is connected with a more general crisis concerning the meaning of individualism that can no longer be contained within the terms of manifest personality traits . . . in a world of transition and revolution individuality has become a problem of historical and social relations”¹³ The post-modern depiction of self evinces both definite social paradigm shifts in the latter years of the 20th century and the ever fluctuating interpretations of self and its multifaceted identities. Richard Brilliant concisely summarizes this view: “In the twentieth century the traditional view of the fully integrated, unique and distinctive person has been severely compromised by a variety of factors, commonly accepted as causing the fragmentation of self and the perceived decline in the belief that the ‘individual’ is a legitimate social reality.”¹⁴

The friendship between Carlos Collazo and María de Mater O’Neill was one of intimate creative intensity and total trust. When I visited the home of Maud Duquella, to look at *Autorretrato #10*, a former director of Botello Gallery as well as Mari Mater’s mentor, Duquella stated that she saw those two artists as soul mates—a very special bond existed between them. Evidence of the closeness between Collazo and O’Neill is unmistakable in the noteworthy opus *Autorretrato #10 (It’s to Me)*, 1989, among the 13 self-portraits¹⁵ from the dynamic *Autorretrato* series produced from 1986 to 1989. As a group, these idiosyncratic self-portraits balance O’Neill’s artistic identity quest with a startling ability to depict an essence of likeness while forcing the representation through expressive contortions.

In portrait #10, a very large and colorful vibrant image, both Collazo and O’Neill are portrayed in the upper portion of the canvas, each in an eccentric manner. It is consequential to note that this is a double portrait: Carlos painted the photo-realist image of Mari Mater that floats within a frame situated between the two seated artists. In this conscientious portrait, it seems that one might be witness to a private language of symbols that only the two artists can understand. The piece reads as a visual history and an investigation into the artists, who wrestle to integrate themselves into a society that holds fast to tradition and prescribed values. An undisclosed physiological and psychological energy abounds in this arrangement that not only depicts the metaphoric portraits of the two seated artists who appear as a type of king and queen against a crimson background, but also illustrates a range of toys, child-like drawings, film strips, patterns, swirling colors, and totemic shapes. Each likeness is framed by a similar organic blue aura, and despite the fact that each sitter is clothed, a semblance of each artist’s heart is visible—this enigmatic dual portrait appears to address the consolation of companionship and shared experience.

Another potent work from this grouping is *Autorretrato #8*, 1988. Though this piece reads as a playful iconoclastic interpretation of Myrna Báez’s piece *Desnudo frente al espejo (Nude in Front of the Mirror)*, 1980, it does not convey an image depicting quiet self-reflection, nor is it painted in a muted palette. O’Neill’s is a frenzied portrait—a complex arrangement of unleashed nervous energy rendered in bright, exuberant tones. Erotically she sits naked on a stool with her back to the viewer, gesturing as if surreptitiously painting a work of art. As Gustave Courbet embellished his self-portraits with fantasy and became a forerunner in creating a new genre of portraiture, Mari Mater O’Neill arranged her own stage—she is the central shape that exists within a field of erotically electrifying icons and inscrutable signs. A nymph-like figure floats on an angle to the left of her shoulder in a blue sea space in the upper portion of the large multihued sectional canvas filled with mysterious cryptograms.

Commencement of Revolution

In the 1990s, a dramatic period of experimentation begins. It is perhaps worth mentioning that in 1990 her devoted friend Carlos Collazo (a painter, ceramist, and graphic designer) died

of AIDS at the age of 34. This trauma left a void in Mari Mater's life both emotionally and intellectually. It is therefore not surprising that she would begin to question the very core of her own creative existence. In spite of O'Neill's intense questioning of painting and her growing reluctance about making art, this period witnesses the materialization of several of her momentous works of art.

El balcón de Maricao, 1990, is an extensive spatial composition comprised of eight stretchers spanning a horizontal length of 28 feet. In this image, based on a real house in Maricao, Puerto Rico, the artist yields magnificent alterations of pictorial space while focusing on the subject of land and architecture. Perceptually, this painting moves the viewer backward and sideways and renders a scene as the human eye might, rather than forcing the restricted viewpoint of a camera in a photograph. The painting's pictographic coherence is reinforced by the enclosure of the brilliant blue sky and enigmatic landscape against the outline of the dark forms of the balcony's post and lintel supports. An emphasis on spatial freedom provides a challenging, expandable sense of pictorial space—space that belongs to painting.

A pictorial sensibility, analogous to Kandinsky's work, prevails in the puzzling painting *Cementerio pequeño de Culebra (Small Cemetery of Culebra Island)*, 1990, because of O'Neill's accommodation of abstraction and realism, her use of vibrant color and black contours, and the density of various forms within the painting's frame. A small section containing micro black crosses contains the cemetery—the burial ground occupies a diminutive part of a larger amalgamated landscape. In what seems to be an imaginary scene, it appears as if Mari Mater conceives the thematic pictorial component as a slice of a larger spatial whole. In this picture, she appears to be dissolving the ground plane of the past into a surface of contiguous weightless relationships and compressed planes. Despite Mari Mater being specially fond of this composition that she feels formally asserts itself, the history of Culebra as a place in relationship to Puerto Rican history is in fact racked with pain—Culebra is the sister island to Vieques and it too was used as a USA bombing range for many years. Protests of the Navy's involvement in Culebra sent many people to jail. Haydée Venegas believes that this image is perhaps a metaphor for the burial of Puerto Rican culture. In spite of such a theory, one cannot confirm the core meaning of this image since at this point of her development Mari Mater is uninterested in the representation of historical narrative. In keeping with her focus on the elements of painting, her incitement to visual engagement is triumphant in this image. The directed visual effort in the picture's vivid palette and resonant compositional arrangement invites a spectator's inspection and reflection on this painting.

For the painting *Donde moran los terribles (Where the Terrible Ones Dwell)*, 1991, Mari Mater was awarded the Grand Prize at the III International Painting Biennial, Cuenca, Ecuador. The symbolic poetry informing this work is obscured within the fragmented planes and paint surfaces of the seemingly flat and ambiguous landscape. An intricate mixture of symbolism, narrative, and formal abstraction accentuated by two Newman-like zips and a floating organic red line that dissects the entire composition into parts is materialized in this composition. According to Mari Mater, this painting is her retort to society's treatment of AIDS patients, especially Carlos Collazo. Nevertheless, this thorny but wonderous work reveals convincing formal organization, energetic color, and prevailing mystery.

As seen in the series *Paisaje en fuego (Landscape on Fire)*, *Mapa (Map)*, and *Suite del Caribe (Caribbean Suite)*, landscapes, maps, and water are the subjects of her work from 1990 to 1995. The pieces in this grouping function as similes for the self within a particular setting, and address characteristics of Puerto Rico's unique geographical setting. In this beautiful assemblage of paintings, the compositions clearly render the artist's personal investigation of the themes of identity and nationalism, as well as place, location, and country. According to Mari Mater the *Mapa* imagery signifies an examination of the Caribbean and of Puerto Rico's political situation. The map of the island is rendered as an irregular small rectangle placed between the Caribbean Sea and the Atlantic Ocean. An aerial perspective of place is sensed, and the island of Puerto Rico undergoes a metamorphosis in shape and color in each composition. Although the *Suite del Caribe* paintings appear as attractive micro views of the lovely, blue Caribbean Sea, they represent a dark side—Mari Mater has said these

are veiled metaphors, a type of poetic twist that signifies “the beauty of drowning”—referring to her increasing disenchantment with the realm of painting. The majority of this work is comparable in size and was painted within a short interval. Although symbols can be observed throughout each picture, the forms are indecipherable, as they are “drowned” in an abstracted fragmented surface.

New Territories—Fresh Juxtapositions

By 1996, Mari Mater seriously questioned painting and more importantly, the making of art altogether. This year marks a low period of production—the very few pieces that were made were both small and lackadaisical in contrast to her trademark large-scale canvasses characterized by bold colors, erratic actions, and anxious energy. A deconstruction of painterly gesture and organization is evident in the experimental exercises of such pieces as *M396*, *M496*, and *M596* (all made in 1996). They can perhaps be perceived as an attack on the object, the painter as painter, and the entire concept of painting. When discussing this period, Mari Mater implies this. For her, painting as an art form wasn’t the problem: “it was the way painting is perceived, viewed and defined by historians, critics, artists, and viewers.”¹⁶ Shortly after the completion of these works, O’Neill abandons making art for two years. She explains, “I dropped out just when my career was picking up in the continental USA. I resented the restricted space of what others expected my work should be. I enthusiastically damaged my career in order to protect my work. It is a funny thing, still now they say to me that I don’t paint anymore, with recent works being exhibited behind them!—because I do not do ‘Mari Maters’ anymore. I am glad that I am not in my paintings; what started as an honest signature became dangerously close to a commercial trademark. A label is death, because it takes away the liberty to fail.”

End Game Comics

When she resumes painting in 1998, Mari Mater embarks upon a new direction. The *End Game (Fin de juego)* comic series represents a type of essay in semiotics—not one attempting to posit truths through exacting signifiers but instead portraying disguised ironical critical signs that target pervading false notions of Puerto Rico. The images can be seen to function in the manner of a 19th century cartoon, akin to Goya and Daumier’s caricatures that repudiated cultural power and its permeating hypocrisy. Within the frame of each of these multi-faceted, colourful compositions exist layers of symbols and information—the juxtaposition of historical reference and personal statement abounds. She shrewdly deconstructs the Puerto Rican nationalism and its master artists. Through carefully selected scenarios and icons, she veils a serious criticism of her historical heritage. According to O’Neill, “It seems to me that painters in Puerto Rico were still working with an old social vision of an agrarian Puerto Rico, a vision that was no longer pertinent in our times—something other was needed so I created a protagonist: a woman, not any woman, but a commanding, detached lesbian.”

Key pieces from this period include *Andrómeda revisitada (Andrómeda Revisited)*, 1998, a bridge to the masterful piece *Ella, la más artista de todos (She, the Top Artist of Them All)*, 1999, *Simulacro (Simulacrum)*, 1999, and *Clasifícame ésta (Classify This One!)*, 1999. Although small in size, *Andrómeda revisitada* is powerful in content (based on Francisco Rodón’s *Andrómeda*, 1974, a portrait of writer Rosario Ferré wrapped with her family’s own newspaper). A muscular superwoman, clad in sexy attire, flies through the air cutting across the panels of a triptych format with the emblematic Museo de Arte de Ponce staircase as backdrop (also owned by the Ferré family). Her highly charged actions suggest she is engaged in the destruction of emblems of Puerto Rico and its world of warmed-over colonial traditions. This electrifying work joins others in functioning as visual metaphors, demonstrating an indomitable character that possesses profound energy and operates as a tangent to patriarchal structures and tradition. *Clasifícame ésta* (a lithograph—an edition of 20) is based on Juan Sánchez’s print *La mujer eterna (The Eternal Woman)*. It was produced while she was artist-in-residence at the Center for Innovative Printmaking and Papermaking at Rutgers University, New Jersey, and it was awarded an acquisition prize

by the XIII San Juan Print Biennial for Latin America and the Caribbean. In a cinematic segmented frame format, two comic book Wonder-women perform a private battle with an unknown force—they appear to be keeping evil at bay with their shovels and hoes. However, in the lower horizontal plane the two women embraced in a blissful kiss enact a peaceful resolve to the day.

In the compelling painting *Ella, la más artista de todos*, the subject is an ominous, lesbian superhero that kills off Ramón Frade's *jíbaro*—a character who in art and literature had become a nostalgic national symbol of Puerto Ricanness (in the background one sees on the left the Museo de Arte de Ponce, and to the right the Museo de Arte de Puerto Rico.) Here Mari Mater defies male dominance as well as cultural tradition in an image in which the heavens explode in electrifying bolts, and a looming female crushes all that stands in her way. Why such an image? The artist comments, “It became clear to me that the country’s construction was made, not exclusive by, but definitely helped by male painters, and that the country became a woman . . . a poor woman but nevertheless somehow proud of her condition from the city ghetto or rural area, and that the city was always the place of evilness and the rural, heavenly, the truly Puerto Rican space. It was hard for me to identify with that, being city-born, independent and living in a house built in 1920 that evokes all the promises of the new 20th century. This led me to the reencounter with local architect Henry Klumb and his utopian quest for a new social imagery in the mid-modern Puerto Rican society. Klumb’s ideas hold a strong influence on my actual work, full of success as well major failures in how we inhabit the contemporary Caribbean.”

An Excursion Along a Dissimilar Path

When Mari Mater completed the *Fin de juego* series in 2000, she staunchly began to research new techniques, experiment with assorted materials, and read new authors—the time was at hand to go forward and the old methods of painting as well as former ideas about art and culture no longer applied.

An aesthetic evolution is evident in the paintings made between 2001 and 2003. *Mosaico (Mosaic)*, 2001, a horizontal painting, presents the viewer with an abstracted alteration in viewpoint. This piece indicates Mari Mater’s increased shift from pictographic psychological illusionism toward pure non-objective abstraction. The readability of this work of art requires a moment for the viewer to acknowledge that he/she is looking down into a bathroom decorated with lively patterned ceramic tiles. The perspective of this picture refuses to accept pictorial boundaries, thus subsuming the volume and interior space of recogni-zable realism.

In May of 2002, Mari Mater returned to New York City with the intention of visiting select galleries and artist studios, and engaging in conversation with artists including Julia Sass, a Danish painter, and Ivelisse Jiménez. Her goal was to look especially at artists’ work that would help her clarify certain difficult issues that she was having with painting. She found the paintings of Linda Besemer, Susan Rothenberg, David Reed, and Richard Prince to be inspirational, since she recognized an affinity between their approach to painting and her own thinking. She especially admired how Jiménez and Reed took into account the surface and non-surface factor of a painting.

Prior to visiting NYC, she had been struggling with the piece titled *Penthouse*, 2002—after this trip Mari Mater altered both her technique and method of painting. “I realized that at a certain point I would have to lay this painting down on the floor. Pigment behaves in a very different way when working in this manner because it accommodates to the canvas and settles down, as opposed to when it is applied to a vertical canvas. If it is very liquid, gravity will exert its force and the paint will begin to drip. I also thought that painting horizontally would help me to better visualize horizontality. The position of my body vis-à-vis the canvas would perhaps retain the movement of my body around it and not only of my hand (which is what happens when you paint vertically). . . . Many of the paintings I saw were essentially

intertwined to the ideas I was working on, albeit with other results; however, Besemer, Jiménez and Reed took into account the surface and non-surface factor.”¹⁷ *Penthouse* is undeniably a benchmark work! The challenges surmounted through the making of this image move Mari Mater further away from narrative figuration. A finely tuned abstract quality saturates this painting through its translucent multi-layering of planes. A viewer must search the entire picture to comprehend the composition, since the negative spaces within the image are as essential as the obvious landscape and architectural details.

Balcón (Porch), 2002, and *Currents*, 2003, represent vital intermediary works that disclose additional crucial shifts in direction from figuration to abstraction. At this time, O’Neill had gained a new awareness about the relationships between shapes and surface, and came to realize that color placement and spatial treatment were powerful elements unto themselves.

What’s more, during this period Mari Mater establishes a friendship with Kike (Enrique Renta), a hugely successful international Puerto Rican abstract painter, and fellow member of the *Quenepón* board. With the absence of Carlos Collazo from her life, Kike becomes a significant confidant with whom she engages in consequential conversations. Their intense discussion on issues of modernism, the role of abstraction, and what it is to be a Puerto Rican artist, further compels her to abandon all aspects of figuration.

A peculiar blend of experimentation and restraint is felt within the surface of the two paintings. In the large-scale canvas *Balcón*, each component within the frame retains its individual identity yet interacts with the disjointed structure of the composition. Figurative and abstract elements co-exist within a bright yellow Matisse-like color field working to create a painting that demonstrates enigmatic spatial illusion. Even though this painting still conveys identifiable references to Puerto Rico, an overall geometric flattening transpires. The domineering opacity of yellow as well as the presence of translucent inscrutable forms floating in the forefront of the canvas jointly transform this image based in reality into an abstraction targeting spatial illusion—one feels as if they were peering through fantastic windows into outlying spaces. The spectator observes a simultaneous micro/macro world. “I thought my new work had to do with light, form, and my attempt to abstract but it was not until I made *Porch (Balcón)* that I began to think of my work as related to space.”¹⁸

A manifestation of additional structural inventiveness is evident in the multi-sectional work *Currents*, 2003. The spatial dynamics in this image demonstrate O’Neill’s adeptness with surface concerns and her use of color, light, and rhythm—the very basic ingredients of painting. In this work she moves ahead with a personal abstract language for painting and shows confidence that she can accept the structural limits of two-dimensional depiction—that is, the flatness of the painting’s surface—and builds the composition without concern for illustrational illusionism. The loss of depicted volume and mass is replaced with the inner energy of the painting derived from O’Neill’s treatment of color and the segmented puzzle-like elements.

Articulations and Queries on the Language of Painting and Experience

Mari Mater O’Neill’s current art parallels the metamorphosis of painting and art—no longer must painting be confined to a stretcher, to narratives, or to themes. Her work since 2004 bears out a pushing and pulling of the language of non-representation through the accomplishment of painting, concept, and component construction. She squeezes both content and narrative rhetoric out of this work. In an essay, she wrote, “I had already abandoned the sterile discourse imposed on Puerto Rican artists when I painted the series entitled *End Game (Fin de juego)* (1998-2000). It allowed me to think about the nature of painting in itself and its representation. To paint without a theme is to paint with pleasure and misery; it is an act of faith to face the challenge. Painting without an agenda has made it possible for me to define painting through language and not through its medium per se (canvas, pigments, linseed, etc.)—even if I maintain narrative because of my use of figuration.”¹⁹

The systemic paintings from 2004 perform a silent *pas de deux* within the space they occupy, beckoning the spectator to experience the art within its wholeness. Carefully shaped individual panels begin to appear. According to Mari Mater, “Art has the capacity to make visible what seems concealed. It makes us reconsider, look at things again, and try to understand how we connect to them. To understand is to delve into things, to include one’s self in them; it is to understand and to sometimes accept without understanding.” Much of the current work articulates and questions the language of painting and experience. She shares views on seeing with the theorist Maurice Merleau-Ponty. “Art, according to Merleau-Ponty in his essay ‘Eye and Mind,’²⁰ emerges from that brute force that operationally ignores revealing the imprecise, mobile and blurred shape of the world. For Merleau-Ponty, art is closer to the energy of life than science and philosophy because it gives primacy to perception.”²¹

In the present day work, there are no ponderous themes that bedevil so many of the contemporary exhibitions that display polemically based art—her work is open-ended and welcomes individual interpretation while possessing subliminal power through its structure and distinction. “To abandon the agenda and enter into abstraction creates a rift between content and theme (particularly, the absence of). At any given time, painting may also deviate from its intended path. Pigment, gesture and form operate alone, independent from me. Even if in many areas I maintain the traditional figure-background parameter, I am interested in abandoning an immediate reading of the work, the act of seeing my painting as a totality at the same time, and to force the spectator to question what he/she is seeing (to force the gaze to pause). What I lose in immediacy, I gain in reflection. But the Puerto Rican spectator and many foreigners who are familiar with Puerto Rican history (mostly politics and art) resist the ambiguity of interpretation. My intentions are blurred, indicating uncertainty, difference, and off-centered subjectivities as a transformation, most of which I achieve through abstractions, aesthetic styles, and their relation to the figurative form.”²²

Mari Mater follows her newly defined vision of painting based on investigation, reconsideration, and conviction. To have vision, after all, is an act of faith that is not a part of a strategic plan but a belief in self and certain principles. She pushes and pulls the language of non-representational work through painting, concept, and construction. In her super-sized painterly constructions, there exist fields of textures, varied materials, layers of color, and impeccable technique. Her very bias towards the physical properties of the materials employed in each work extends to the materialistic conception of the art itself. Allowing oneself to aesthetically appreciate the specific piece in its wholeness liberates this art from elaborate labels and wall texts—onlookers fashion their own thoughts and need not worry about prefixed meanings. Mari Mater does not produce abstraction based on any subject or theme—it is not linked to previous expressionist imagery. Her brand of art is based on a tremendous amount of the distillation of information from life experiences but not on any specificity of a thing, event, or emotion. Essentially, her model is to play with whatever problems arise and present a worthy challenge. Moreover, materials and techniques associated with painting encode a critique of painting: her paintings are about becoming and seeing—if anything they can be viewed as a meta-language. According to the artist, “This art is a matter of fact with no mimetics, no representation, no cause: what it is, it is here, outside of language. To me painting is ineffable—when a painting is a painting, it is ineffable.”²³ Listening to her words calls to mind Frank Stella who, when asked about his work, said “My painting is based on the fact that only what can be seen there is there.”²⁴ He has become known for the famous quote, *What you see, is what you see!* Stella early on attacked the idea of transcendence and upheld a denial of expressive content in his art despite the use of such emotionally charged narrative titles as *Die Fahne Hoch* (“raise the flag high”—this comes from the Nazi marching song *Horst Wessel!*). O’Neill shares Stella’s persistent resort to the logic of formal structure for content. Notwithstanding their protest against painting as a vehicle for content, each artist’s work illustrates the theory of formal structure and the use of mysterious titles.

After much experimentation and deliberation, the leap away from pictorial reality

is achieved in the painting *Colors (To Donna Summer)*, which she begins in 2003 and does not complete until 2004. In this ambitiously outsized work, a further examination of the nature of painting, sculpture, and architecture is pursued as both a system of working as well as a physical manifestation. It reveals Mari Mater's acceptance of a painting's obvious flatness, in which the shallow space of abstraction affords color and allows shape to float freely. The solution of this composition signals yet another conceptual point of aesthetic departure through its monumental vertical scale (13 feet), the treatment of diverse surfaces derived from mixed industrial media, and its perceptual challenge to the viewer. Within an extended expanse made up of basic geometric configurations, assorted stripes, and contrasting color, she activates the linearity of this painting's flat surface. Here she demonstrates a deeper awareness of the relationships between space, color, and dimension. This painting articulates her comprehensive shift to abstraction and makes obvious this artist's understanding of the language of painting, as asserted by Deleuze.

During the production of *Pink (To Monroe)*, 2004-05, Mari Mater hired a wood specialist and art conservator, César Piñero, to assist her with its complicated fabrication. She paints only seven of its 32 interlocking stretchers—the remaining panels are made by an upholsterer and a motorcycle painter. By varying the placement of the forms, the combinations of the elements, and their orientation, relational connectives between the forms and their spatial placements open out. The asymmetry of the curiously combined geometric shapes and their odd placement create a surprisingly elongated arrangement that hugs the architectural setting it occupies. The wall holding this work activates the linearity within the varied combinations; however, this wall is to be perceived as a spatial plane where the figure and ground come together and not as the container that holds the painting. The varied amalgamation of the shapes, colors, and textures throughout the planar expansion of this painting activates the wall holding its structural canvas. The luxuriant prominence of the assorted panel surfaces enhances its general quality, and the underlying ghost that forms beneath the mesh scrim in the right half section adds to the visual mystery of the overall construction. An alluring figure and ground unification is generated by Mari Mater's use of the grid and mesh. This creates an ethereal screen that alludes to a zone in between the frame, the painting, and its place of installation. Its vacillating stripe sizes and undulating warm reddish/pink colors define the spatial essence of this work. *Pink* represents a point of departure from the singularity of the canvas, giving O'Neill permission to take painting to a new level—one experiences an installation in the physical space of the room, and in which conception and perception become interpolated.

In the latest construction, *Enable Blue*, 2006, O'Neill is more interested in how we see things than in the things that are seen. The title of this construction calls to mind both Yves Klein's²⁵ work and his noted monochrome special blue pigment. Mari Mater acknowledges that she first researched Klein's color and considered using it for this work, though she decided against it in the end. The invention of this work takes the form of seven small repeated geometrical elements that are uninflected and subdivided according to part-to-whole ratios—these objects were entirely prefabricated according to her specifications, and can be installed in changeable ways including all or only a few of the modules. The identical units comprising *Enable Blue* are carefully fitted into the upper ceiling corners of room or gallery—observing this work one is witness to the interaction of architecture, painting, and sculpture. It is not merely an object, or a painting, but also a visual phenomenon—a subtle unexpected experience that only can be had if one is aware of the entirety of the space they are occupying. In other words, a viewer must scrutinize the place they are standing in—they cannot casually walk by or take things for granted—one needs to look up in order to locate the blue and gold forms hung above. A sculptural presence is felt as one observes the illusory weight of gravity created by the illusory mass suspended above one's field of vision. Time is required to observe this many-sided piece that hangs outside our normal perceptual field. In such a work of art, the experience of the reader is what is relevant. "To abandon the agenda and enter into abstraction creates a rift between content and theme (particularly, the absence of). At any given time, painting may also deviate

from its intended path. Pigment, gesture and form operate alone, independent from me.”²⁶

Mari Mater spoke to me about the work of art: “In *Enable Blue*, the spectator becomes the partner in crime—he/she ‘corrects’ the perspective in order to see a floating rotating cube where physically cannot be. It evokes the history of the illusionary power of painting, therefore it becomes truth and false at the same time. According to designer Milton Glaser, this is the characteristic of essential truth, the contradictions. For me, I might add, this ambiguity gives the liquidity to the parameters, in able for the borders to be flexible through time. *Enable Blue* is not the famous ‘Alberti’s window’: it is a painting that invades the space. But just like a vampire, the spectator has to invite them into the room.”

Despite the similarity of María de Mater O’Neill’s contemporary constructions to minimalism, her language-oriented abstractions²⁷ exemplify an ongoing personal investigation of painting. Her current inquiry is a mixture of thinking, making, and seeing in order to explore and make connections between all three. Mari Mater is an artist who engages in incessant intellectual deliberations with herself, and believes painting to be an ongoing argument with art history, and acknowledges that things are produced at a certain time and place. While some may find this lack of final satisfaction unsettling, it affords Mari Mater the exact fuel that propels growth and compels her to never settle on past achievements. For her, it is not the quest of the moment, a definition of self, or the one and only hunt for fame. For O’Neill it is imperative to advance the truthfulness of painting, the meaning of art, and the feeling of confidence required to disregard the consequences of her creative acts. Mari Mater welcomes the opportunity to surmount difficult problems and is not afraid to follow uncharted paths despite the consequences, so long as she foresees stimulating territories to extend and expand. “Now I understand the constant remark on my work: ‘she is in transition’. The shift from one line of research to another is interpreted as a quest (which is true) for a particular stylistic language (which is not true). To me, one of the main aspects of artistic production is this quest; change is also fundamental.”²⁸

The latest works undeniably manifest a neutral impersonality in contrast to romantic biographical figuration. Although O’Neill’s art now asserts an overtly non-symbolic physicality in contrast to forms that purport to be vehicles for emotional introspection, I caution viewers not to become comfortable with her new work—nothing is predictable with Mari Mater! One should not expect to recognize her creative production in a decade or so from now, given this artist’s propensity for transformation. Her restless mind and thirst for new limits instills in this curator the confidence that María de Mater O’Neill will continue to venture into new territories, allowing herself to juxtapose jarringly different styles, and play off whatever is necessary to complete a problem or aesthetic investigation. She is an individual who truly is interdisciplinary, working with multiple interacting independent layers of discourse without ever subordinating one to the other. Astute facility with the languages of figuration and abstraction permits Mari Mater to select from a broad range of ideas, styles, and methods without feeling constrained by any single dogma.

During the organization of this exhibition and catalogue, Mari Mater said to me, with wide eyes and firm pose, “There is in this world only thing we can be certain of, and that is death! Right! That’s it!” To blatantly accept the reality of life’s uncertainty in such a self-assured manner empowers one with a rare independent freedom to surmount obstacles and embrace adaptation in spite of mainstream trends.

Elaine A. King, Ph.D.
Guest Curator
Professor, History of Art, Theory, and Museum Studies,
Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA,
Art Critic, Curator, and Author

© July 2006

ENDNOTES AND REFERENCES

1 In her essay "Freedom, Vision, and the Space of Expression" (*Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, No. 11, Year 6/2005 [second series], pp. 12-20), María de Mater O'Neill expressed that 50 years ago, when the State was the greatest patron of the arts and serving its agenda of getting closer to the people, it launched the program Operation Serenity. This program served as a counterweight to attack the accelerated loss of the so-called Puerto Rican values due to the negative values brought about by the modern industrial development spawned by Operation Bootstrap, another program fostered by the same government. The scheme of industrial culture, proposed by Operation Serenity, gave way to the creation of the Institute of Puerto Rican Culture and other initiatives such as the WIPR (currently known as the Public Broadcasting Corporation of Puerto Rico), the Casals Festival, and Casa del Libro, among others. It seems that the then governor, Luis Muñoz Marín, acted from a sense of guilt and looked for redemption in the autonomy of art. The current Puerto Rico Public Art Project seems to carry the residues of guilt of a benefactor state.

2 Quotes by María de Mater O'Neill come from conversations with the artist that took place over a period of two years, and from an in-depth interview conducted by the curator on May 12, 2006, as well as from select essays she has written.

3 Several important works were published within a decade. These include Judith Butler's *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London and New York: Routledge, 1993), Fiona Carson and Claire Pajaczkowska, eds., *Feminist Visual Culture* (New York: Routledge, 2001), Rohini Malik and Gavin Jantjex, *A Fruitful Incoherence: Dialogues with Artists on Internationalism* (London: Institute of International Visual Arts, 1998) as well as numerous writings by bell hooks.

4 Donald Judd, "Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular," *Donald Judd: Colorist*, Cantz, 2000, p. 112.

5 María de Mater O'Neill has written series of essays and continues to write about art, culture and theory. Her thoughts about painting and color are expressed in the text titled, "The Technicolor Artist," July 3 to August 2, 2003. An edited version of this essay was published in *Domingo* magazine, *El Nuevo Día*, on August 3, 2003. It was the first text of an ongoing series of Mari Mater's essays about art, with an emphasis on painting: "This reaction against the most influential art critic of the past century, the American Clement Greenberg, on behalf of the sixties' painters who strove to not be 'pure' in their paintings and instead became hybrids, could explain the vampirism attitude of some of us contemporary painters. The truth is that many have abandoned painting as if it were the Titanic. In Judd's case, he abandoned it in search for an art that would not reflect human experience, but one that would instead dwell on the object itself, since according to the artist, 'The achievement of Pollock and the others meant that the century's development of color could continue no further on a flat surface. Its adventitious capacity to destroy naturalism also could not continue. Perhaps Pollock, Newman, Rothko, and Still were the last painters. I like Agnes Martin's paintings. Someday, not soon, there will be another kind of painting, far from the easel, far from beyond the easel, since our indoor environment generally consists of four walls, usually flat. Color, to continue, has to occur in space.'"

6 *Francis Bacon, The Logic of Sensation* is a remarkable text in which Gilles Deleuze (1925–1995), one of the most original French philosophers of the 20th century, confronts the work of Francis Bacon (1909–1992). The book originally appeared in 1981, when Bacon and Deleuze were both at the height of their powers. Deleuze poses that the question about an artwork is not "What does it mean?" but rather "How does it function?" He treats Bacon's work as an assortment (although he does not use this term in the book) and attempts to isolate and identify the components of its multiplicity. Deleuze frequently returns to the three simplest aspects of Bacon's paintings—the figure, the surrounding fields of color, and the contour that separates the two—which taken together form a "highly precise system" that serves to isolate the figure in Bacon's paintings (chapter 1).

7 In 1877 John Ruskin, the renowned critic, blatantly accused Whistler in print that his *Nocturne in Black and Gold (The Falling Rocket, 1875)* was like ". . . the artist flinging a pot of paint in the public's face." John W. McCoubrey, ed., *American Art, 1700-1960: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965, p. 182.

8 Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York: New Press, 1999, p. 132.

9 Dwight García, "1980-1990, (More or Less), Preliminary Comments," in the edited volume, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, *Puerto Rico: arte e identidad*, San Juan: University of Puerto Rico, 1998 & 2004, pp. 360-61.

10 *Ibid.* p. 362.

11 Haydée Venegas, "Arte puertorriqueño de cara al milenio: De la búsqueda de la identidad al travestismo," *Caribe insular: exclusión, fragmentación, paraíso*, Spain: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1998, pp. 271- 281.

12 Luisita López Torregrosa, "Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward," *The New York Times*, March 11, 2001.

13 John Berger, *The Changing View of Man in the Portrait*, New York: Richard Seaver Book, Viking Press, 1974, p. 41.

14 Richard Brilliant, *Portraiture*, London: Reaktion Books Ltd., 1990, p. 171.

15 Carlos Collazo and María de Mater O'Neill each exhibited 13 self-portraits in an exhibition titled *Autorretratos* at the Chase Manhattan Bank, in Hato Rey, from April 27 through June 8, 1989. A catalogue from this exhibition titled *Autorretratos* was compiled. In 1990 Collazo dies of AIDS—his passing not only left her grief stricken but also contributed to her becoming an outspoken advocate against homophobia and the silence that surrounds the disease and gay issues.

16 Interview with the artist, May 12, 2006.

17 María de Mater O'Neill, "Painting Under the Floor," <http://www.marimateroneill.com> — "I occasionally write logs during the process of painting in order to clarify my ideas. This essay is based on such logs. I wrote it while I painted *Penthouse*, between April 20th and July 11th, 2002. This version was edited for publishing and additional data has been added to it." Video artist Beatriz Santiago Muñoz provided Mari Mater with several texts that she felt were relevant to the piece *Porch (Balcón)*. According to Mari Mater, the most significant ones there were Yves-Alain Bois' "Painting: The Task of Mourning" (in *Painting at the Edge of the World*, Douglas Fogle, editor, Walker Art Center, Minneapolis, 2001); "The Use Value of 'Formless'" (in *Formless: A User's Guide*, Yves-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, Zone Books, New York, 1997) and the first chapter of Krauss' book *The Optical Unconscious* (MIT Press, 1998). These texts proposed new ways of looking at modernist painting that of course, opened up new frontiers to visually explore the legacy of post-modernism (which certainly has another agenda).

18 María de Mater O'Neill, "Painting Under the Floor."

19 Ibid.

20 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind" (1960), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston, IL: Northwestern University, 1993.

21 María de Mater O'Neill, "Freedom, Vision, and the Space of Expression." This essay was written between January 9 and May 22, 2004. It is the second in a series of essays that the artist has been writing on art, with an emphasis on painting. The first one "La artista Technicolor," was published in *Domingo* magazine, *El Nuevo Día*, on October 3, 2003. The third one is on painting and language.

22 María de Mater O'Neill, "Painting Under the Floor."

23 Interview with Mari Mater on May 12, 2006. This issue of the ineffability of painting is also discussed in the essay, "Pictorial Aphasia or the Insistence on the Blindness of Words." It is the third of an ongoing series of essays by María de Mater O'Neill, written on November 23-25, 2004. "Obviously I resent the assumption that painting is a *lexis*, a set of expressions employed by a painter. Painting is ineffable, a word that does not contain words for its definition, it is 'nothing' in the same way that the 'I' of the Cyclops named itself 'Nobody.'"

24 Frank Stella, quoted in Bruce Glaser [interviewer] and Lucy R. Lippard [editor], "Questions to Stella and Judd," *ArtNews*, September 1966.

25 Benjamin Buchloch, *ArtForum International*, June 22, 1995: The author writes, "Klein's claims to have 'invented' monochrome painting, or, for that matter, to have invented 'International Klein Blue'—the Symbolist azure, visible in the luminous pastels of Odilon Redon since the 1890s—are cases in point, with strategically placed disinformation appearing as legitimate artistic license.... Among the lessons to be learned from Klein is that not a single semiotic 'revolution' of the avant-garde—neither the readymade nor the monochrome, neither non-compositionality nor the indexical procedure—is secured by its own radicality, or protected against subsequent operations of recoding and reinvestment with myth. It was to just such transformations, after all, that Klein himself, in his 'Anthropometries' of 1959-60 subjected the apparently radical indexical strategy of replacing iconic representation and painterly gesture by semi mechanical procedures—a strategy deployed by the Surrealists in the invention of the photogram and *écriture automatique*, and later reactivated by Rauschenberg in the extraordinary series of life-sized photograms of the human body that he produced on architectural blueprint paper with Susan Weil between 1949 and 1951, and in the *Tire Print* he made with John Cage in 1953. Klein's work, then, pointed to a semiotic of cultural revanchism. Though the relationship went strangely undetected, Klein's 'Anthropometries' clearly came in response to Rauschenberg's anthropomorphic photograms, which had been exhibited in the Museum of Modern Art in 1951 and had been covered by *Life* magazine that same year."

26 María de Mater O'Neill, "Painting Under the Floor."

27 Non-objective art is not an invention of the 20th century. In the Jewish and Islamic religions the depiction of human beings is not allowed: consequently, the Islamic and Jewish cultures developed a high standard of decorative arts. Calligraphy is also a form of non-figurative art. Abstract designs have also existed in Western culture in many contexts. Still, abstract art is distinct from pattern making in design, since it draws on the difference between decorative art and fine art, in which a painting is an object of thoughtful contemplation in its own right.

28 María de Mater O'Neill, "Painting under the Floor."

Obras en la Exhibición / *Works in the Exhibition*

Las dimensiones aparecen en pulgadas: altura, ancho y profundidad, en ese orden.
Measurements in inches: height, width and depth, in that order.

I. Obra teatral / *Theatrical Works*

1983-85



El coliseo / The Coliseum

1983 • 19 3/4 x 25 1/2 • Pastel sobre papel / *Pastel on paper*

Col. Anita y Gabriel Montilla



Segundo acto en casa / Second Act at Home
1983 • 17 x 22 • Pastel sobre papel / *Pastel on paper*
Col. Ilka Ballester



Plaza Mayor, Madrid / *Main Square, Madrid*
1984 • 22 1/2 x 30 1/2 • Litografía y acuarela sobre papel (6/10)
Lithography and watercolor on paper (6/10)
Col. Arq. Ivonne María Marcial



Central I / Sugar Mill I
1985 • 29 1/4 x 41 1/2 • Acrílico, gouache y crayón de óleo sobre papel
Acrylic, gouache, and oil crayon on paper
Col. privada / *Private collection*

II. Autorretratos y retratos *Self-Portraits and Portraits*

1986-91



Autorretrato #1 (Azul) / Self-Portrait #1 (Blue)

1986 • 60 x 40 1/8

Acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel / *Acrylic, gouache, oil, and oil crayon on paper*
Col. Federico Sánchez



Autorretrato #2 (Con gato) / Self-Portrait #2 (With Cat)

1986 • 60 x 40 1/8

Acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel Arches / Acrylic, gouache, oil, and oil crayon on Arches paper
Col. privada / Private collection



Autorretrato #3 (Con Nicolás) / Self-Portrait #3 (With Nicolás)

1987 • 60 x 40 1/8

Acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre papel Arches / Acrylic, gouache, oil, and oil crayon on Arches paper
Col. Roxana y Joaquín Monserrate Matienzo



Autorretrato #5 (Rojo) / Self-Portrait #5 (Red)

1987 • 16 x 20

Acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre lienzo / Acrylic, gouache, oil, and oil crayon on canvas

Col. Mary Ann Tulla



Autorretrato #6 (Verde) / Self-Portrait #6 (Green)
1987 • 16 x 22
Acrílico y gouache sobre lienzo / *Acrylic and gouache on canvas*
Col. José David Miranda



Autorretrato #8 (Desnudo frente al espejo) / Self-Portrait #8 (Nude at the Mirror)

1987-88 • 94 3/8 x 65

Acrílico, gouache, óleo, crayón de óleo y collage sobre lienzo / Acrylic, gouache, oil, oil crayon, and collage on canvas

Col. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico



Autorretrato #10 (It's To Me) / Self-Portrait #10 (It's To Me)

Retrato doble / Double Portrait

Intervención por / Intervention by Carlos Collazo

1989 • 96 x 66

Acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre lienzo / Acrylic, gouache, oil, and oil crayon on canvas

Col. Maud Duquella



Autorretrato #11 (Me As a Cat) / Self-Portrait #11 (Me As a Cat)
1989 • 10 1/8 x 7 7/8
Acrílico, óleo y crayón de óleo sobre lienzo / *Acrylic, oil, and oil crayon on canvas*
Col. privada / *Private collection*



Maite

1991 • 43 1/2 x 55 1/2

Óleo y crayón de óleo sobre lienzo / *Oil and oil crayon on canvas*

Col. Miguel Lazoff y señora

III. Desplazamientos y transformaciones
(paisajes, mapas, agua)
Shifts and Transformations (Landscapes, Maps, Water)

1990-95

PAISAJES / LANDSCAPES

1990-93



Cementerio pequeño de Culebra / Small Cemetery of Culebra Island

1990 • 64 x 94

Óleo y crayón de óleo sobre lienzo / *Oil and oil crayon on canvas*

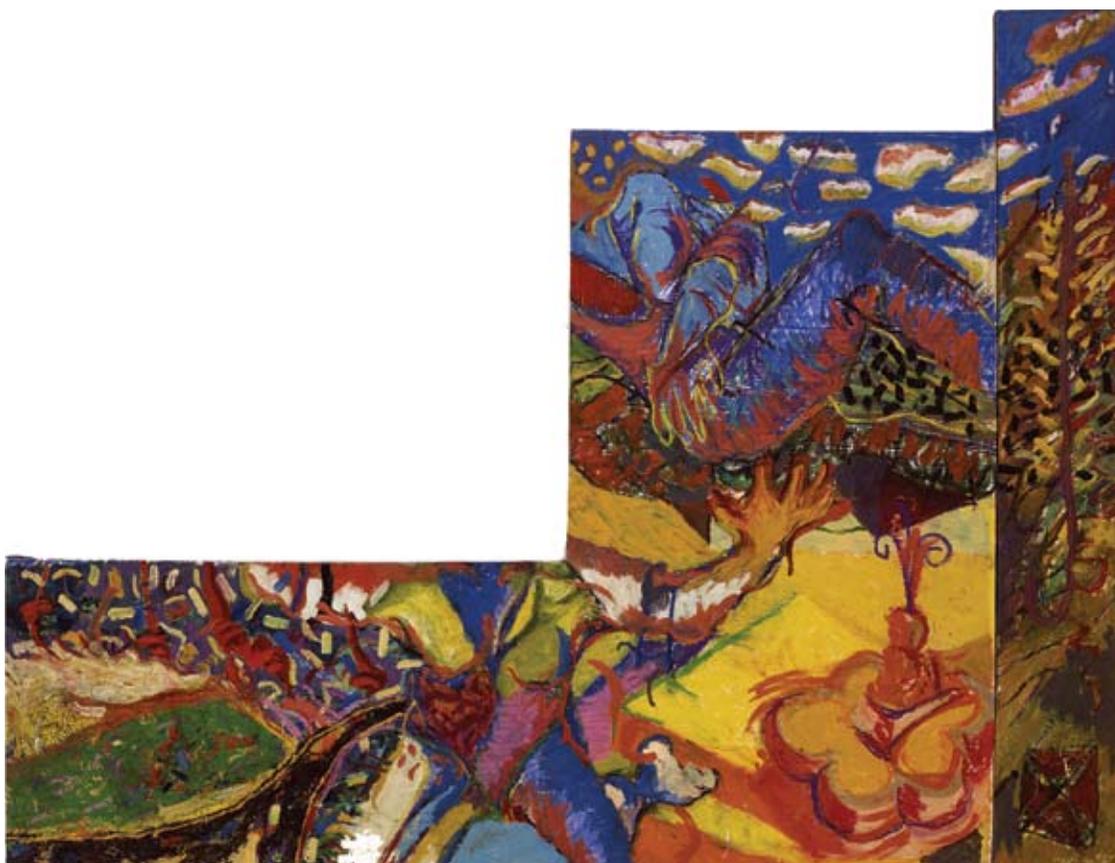
Col. Ileana Font



Donde moran los terribles / Where the Terrible Ones Dwell

1991 • 78 x 76 • Óleo y crayón de óleo sobre lino / *Oil and oil crayon on linen*
Col. Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador

Gran Premio, III Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, 1991
Grand Prize, III International Painting Biennial, Cuenca, Ecuador, 1991



160

1991 • 72 x 83 1/2 • (2 bastidores / stretchers)

Óleo y crayón de óleo sobre lino / *Oil and oil crayon on linen*

Col. Fam. Cienfuegos Llenza

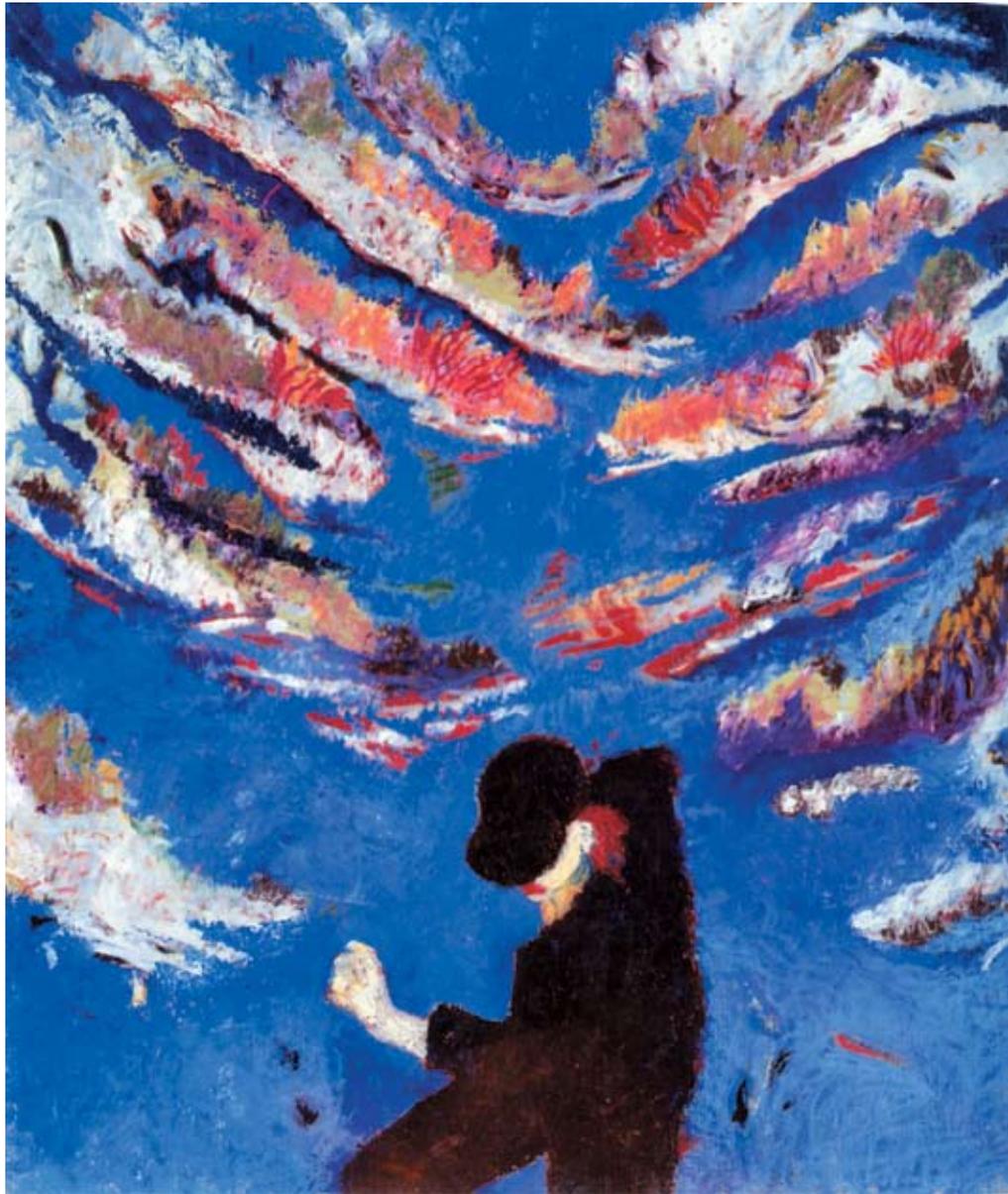


Paisaje / Landscape

1991 • 35 x 41 total / (4 bastidores / stretchers)

Óleo y crayón de óleo sobre lienzo / *Oil and oil crayon on canvas*

Col. Vionette y Julián Inclán



Paisaje en fuego #3 (Autorretrato) / *Landscape on Fire #3 (Self-Portrait)*

1992 • 81 3/4 x 78 1/2

Óleo y crayón de óleo sobre lino / *Oil and oil crayon on linen*

Col. Lic. Dennis Simonpietri y Margarita Fernández Zavala



Paisaje en fuego #6 / *Landscape on Fire #6*

1992-93 • 78 1/2 x 87 1/2

Óleo, acrílico y crayón de óleo sobre lino / *Oil, acrylic, and oil crayon on linen*

Col. Compañía de Turismo de Puerto Rico

MAPS / MAPAS

1993-94



Mapa #5 / Map #5

1993 • 36 x 48

Óleo y crayón de óleo sobre lienzo / *Oil and oil crayon on canvas*

Col. Arq. José Javier Toro y Marco Abarca



Mapa #6 / Map #6

1993 • 36 x 48

Óleo y crayón de óleo sobre lino / Oil and oil crayon on linen

Col. Alina Pérez-Carvajal



Mapa #8 / Map #8

1994 • 26 x 80

Óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel / *Oil, encaustic, and oil crayon on paper*

Col. Diana Unanue



Mapa #11 / Map #11

1994 • 23 3/4 x 76 aprox.

Óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel / *Oil, encaustic, and oil crayon on paper*

Col. Carlos y Georgina Unanue



Mapa #12 / Map #12

1994 • 30 x 67 1/2

Óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel / Oil, encaustic, and oil crayon on paper

Col. Guillermo y Bertita Martínez

AGUA / WATER

1995



Suite del Caribe #5 / Caribbean Suite #5

1995 • 32 x 48

Óleo sobre masonite / *Oil on masonite*

Col. Vionette y Julián Inclán



Suite del Caribe #6 / Caribbean Suite #6
1995 • 32 x 48
Óleo sobre masonite / *Oil on masonite*
Col. Norma Jean Colberg



Suite del Caribe #19 / *Caribbean Suite #19*

1995 • 12 x 17

Óleo sobre masonite / *Oil on masonite*

Col. Vanessa Droz



Suite del Caribe #26 / Caribbean Suite #26

1995 • 12 x 17

Óleo sobre masonite / *Oil on masonite*

Col. Dr. Andrés López Cumpiano

IV. Nuevos territorios: yuxtaposiciones, ideas
y materiales inexplorados

*New Territories: Fresh Juxtapositions,
Materials, and Ideas*

1995-96



M396

1996 • 37 3/4 x 36 x 2 1/4

Aluminio, óleo y crayón de óleo sobre masonite / *Aluminum, oil, and oil crayon on masonite*

Col. José Gilberto Roa



M596

1996 • 37 1/4 x 36 x 4 1/4

Aluminio y óleo sobre masonite / *Aluminum and oil on masonite*

Col. María de Mater O'Neill

Pausa:
tiempo de reflexión y reconsideración
—No produce obra—

*Moratorium from Art Production:
A Time of Reflection and Reconsideration
—No Work Produced—*

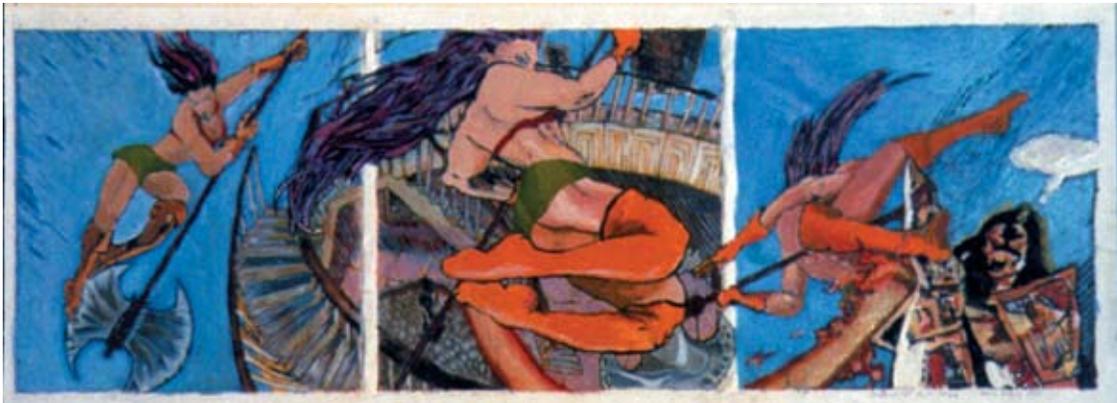
1996-98

V. Nuevo período: serie *Fin de juego*
New Period Begins: End Game Comic Series

1998-2000

Transición y rompimiento con el pasado. Rechaza temas de identidad y multiculturalismo y crea obras críticas de la tradición latinoamericana para distanciarse como artista internacional independiente.

Transition and Break from the Past. Rejects identity issues and multiculturalism, and creates works that are critical of Latin American tradition as a means of separating herself as an independent global artist.



Andrómeda revisitada / Andromeda Revisited

1998 • 8 x 24

Óleo y encáustica sobre papel / *Oil and encaustic on paper*

Col. María D. Zamparelli



Bocetos #2 / Sketches #2
1998 • 30 x 22 cada pliego / *each* (díptico / *diptych*)
Grafito sobre papel / *Pencil on paper*
Col. María de Mater O'Neill



Bocetos #3 / Sketches #3

1998 • 30 x 22 cada pliego / each (díptico / diptych)

Grafito sobre papel / Pencil on paper

Col. María de Mater O'Neill



Simulacro / Simulacrum

1999 • 59 x 74

Óleo, acrílico y encáustica sobre lino / *Oil, acrylic, and encaustic on linen*

Col. Ing. José B. Andreu y señora



Ella, la más artista de todos / *She, the Top Artist of Them All*

1999 • 72 x 48

Óleo y encáustica sobre lino / *Oil and encaustic on linen*

Col. Ing. José B. Andreu y señora



Clasificame ésta / Classify This One!
1999 • 32 1/2 x 53 3/4
Litografía (6/20) / *Lithography* (6/20)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

Premio XIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, San Juan, Puerto Rico, 2001
Prize, XIII San Juan Print Biennial for Latin America and the Caribbean, San Juan, Puerto Rico, 2001



Aún ficción / Still a Fiction

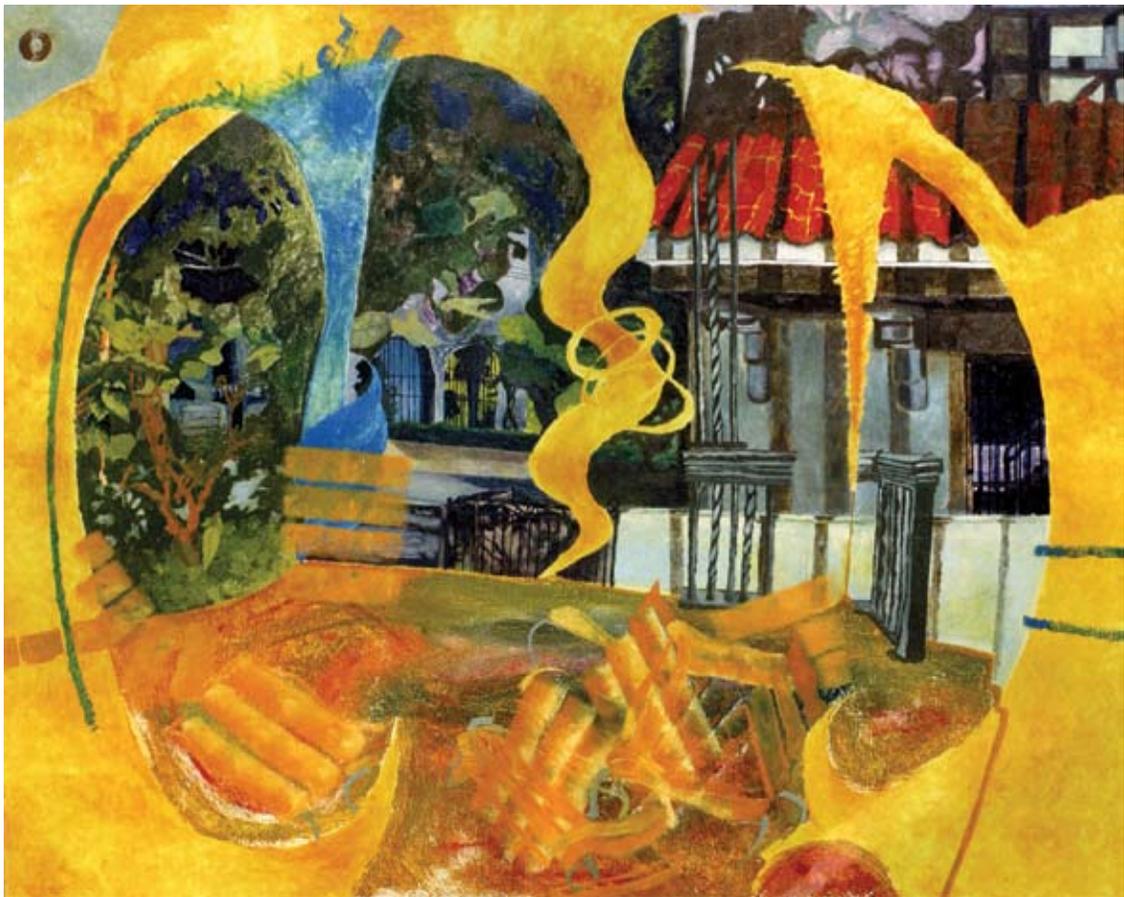
2000 • 13 1/4 x 10 1/2

Dibujo final para litografía del mismo nombre; grafito, bolígrafo, crayón y acrílico sobre papel
Final drawing for lithography of the same name; pencil, ball-point pen, crayon, and acrylic on paper
Col. Lic. Dennis Simonpietri y Margarita Fernández Zavala

VI. Cambio de figuración narrativa a
obra conceptual
*Changes from Narrative Figuration
to Conceptual Work*
2000-2004



Mosaico / Mosaic
2001 • 23 x 90 1/2 • (3 pliegos / sheets)
Óleo sobre papel Arches / *Oil on Arches paper*
Col. Arq. Erick J. Rodríguez



Balcón / Porch
2002 • 84 x 108
Óleo sobre lino / *Oil on linen*
Col. Museo de Arte de Puerto Rico

Mención de Honor, 34to Festival Internacional de Pintura, Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur, Francia, 2002

Honorable Mention, 34th International Painting Festival, Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur, France, 2002



Penthouse

2002 • 84 x 132

Óleo sobre lino / *Oil on linen*

Col. RG Premier Bank, Hato Rey, Puerto Rico



Currents

2003 • 72 x 96 • (5 bastidores / *stretchers*)

Óleo sobre lino / *Oil on linen*

Col. Patricia Villamil

VII. Reconstrucción abrupta: rechazo total de la narración
Abrupt Reconstruction: Total Rejection of Narrative

2004-06

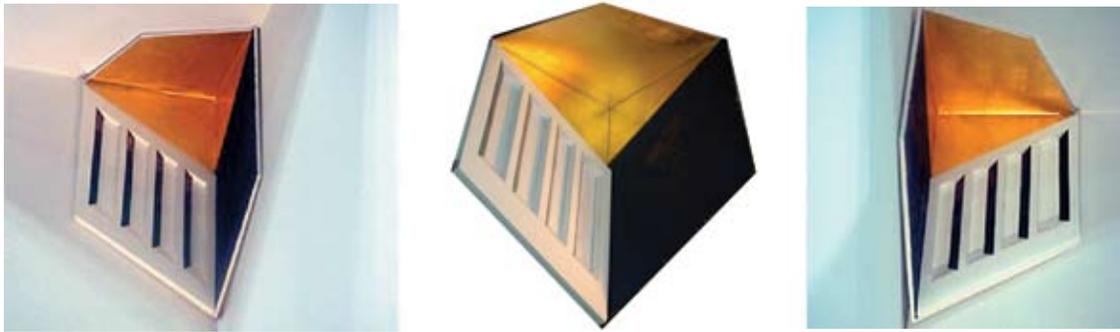


Colors (To Donna Summer)

2003-2004 • 156 x 41 • (9 bastidores / stretchers)

Óleo, poliuretano y agente unificador sobre lino / *Oil, polyurethane, and bonding agent on linen*

Col. Mara y Javier Méndez



Enable Blue

2006 • 17 x 14 3/4 x 13

Pan de oro sobre caoba, hojas laminadas y esmalte industrial sobre MDF, óleo, resina alquídica
y microesfera de vidrio sobre lino, montado en hoja de aluminio;
edición de 7, para instalarse en las esquinas del techo de cualquier salón

*Gold leaf on mahogany, laminated shells and industrial enamel on MDF, oil, alkyde resin, and glass microsphere on linen,
mounted on aluminum shell; edition of 7; paintings install on a room's upper corners*

Col. María de Mater O'Neill

Obra en Representación Digital en Sala *Work Exhibited in Digital Representation*

La obra original *El balcón de Maricao* (a continuación) no pudo presentarse en esta exhibición debido a factores de conservación. No obstante, reconocemos su importancia capital en la trayectoria de María de Mater O'Neill y la hemos incluido en reproducción digital.

The actual work El balcón de Maricao (next plate) could not be presented in the exhibition due to conservation restrictions. However, we acknowledge that this piece represents a benchmark in María de Mater O'Neill's oeuvre, and we are including it in digital reproduction.



El balcón de Maricao / *Maricao's Porch*

1990 • 96 x 340

(8 bastidores / *stretchers*)

Óleo y crayón de óleo sobre lino / *Oil and oil crayon on linen*

Col. Familia Reyes-Veray

Obras en la Presentación Virtual
Works in the Virtual Presentation

Las dimensiones aparecen en pulgadas: altura, ancho y profundidad, en ese orden.
Measurements in inches: height, width and depth, in that order.

I. Obra teatral / *Theatrical Works*

1983-86



Drama en tres actos
Drama in Three Acts

1983
19 1/2 x 25 1/2
Pastel sobre papel
Pastel on paper
Col. Jean Pierre Santoni



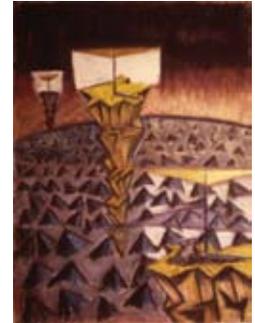
Drama en cuatro actos
Drama in Four Acts

1983
17 x 22
Pastel sobre papel
Pastel on paper
Col. Familia Soltero



Figura dos
(Dibujo de modelos)
Figure Two (Life Drawing)

1984
19 3/4 x 25
Crayón de óleo sobre papel
Oil crayon on paper
Col. Anita y Gabriel Montilla



La tempestad II
The Tempest II

1984
29 3/4 x 22 1/2
Crayón de óleo sobre papel
Oil crayon on paper
Col. Ralph O'Neill



Fábrica de soda
Soda Factory

1985
aprox. 22 x 30
(cartel abierto / *open poster*)
Cartel recortable para armar,
impreso en offset
Cut-out / assemble poster,
offset-printed



La diva
The Diva

1985
30 1/4 x 44
Acrílico, gouache y crayón
de óleo
sobre papel
Acrylic, gouache, and oil crayon
on paper
Col. Arq. Margarita Fullana



Caperucita Roja
Little Red Riding Hood

1985
Diseño de escenografía,
muebles y utilería para
producción teatral de la
Compañía Ópera de Cámara
Stage, prop, and furniture de-
sign for a Compañía Ópera de
Cámara theater production



Fantasía zoológica
Zoological Fantasy

1986
Diseño de vestuario y esceno-
grafía para producción de la
Compañía Ballet Calichi
Stage and costume design for a
Compañía Ballet Calichi
production

II. Otras obras / Other Works

1983-86



Catedral de Washington
Washington Cathedral

1986
aprox. 22 x 30
(cartel abierto / *open poster*)
Cartel recortable para armar,
impreso en offset
Cut-out / assemble poster,
offset-printed



Sin título (Retrato de su amigo Carlos Saavedra)
Untitled (Portrait of Friend Carlos Saavedra)

1979
13 1/2 x 17 1/2
Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
Col. privada / *Private collection*



Paisaje marítimo (El gato)
Maritime Landscape (The Cat)

1986
22 1/4 x 21 1/2 aprox.
Medio mixto (gouache y collage sobre vidrio y objetos plásticos)
Mixed media (gouache and collage on glass and plastic objects)
Col. Vanessa Rodríguez
Axtmayer



Autorretrato #9
Self-Portrait #9

1988
66 x 96
Acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre lienzo
Acrylic, gouache, oil, and oil crayon on canvas
Col. Irma Josefina O'Neill



Queer Nation

1991
84 x 72
(4 bastidores / *stretchers*)
Óleo y crayón de óleo sobre lienzo
Oil and oil crayon on canvas
Col. Ricardo Lozada



Pabellón Nacional de Puerto Rico
National Pavilion of Puerto Rico

1992
30 1/8 x 40 1/16 imagen / *image*
31 1/8 x 40 15/16 papel / *paper*
Cartel serigráfico,
7 colores, ed. de 330
Silkscreen poster, 7 colors, ed. of 330
(Exposición Universal, Sevilla, 1992; 26 de abril al 12 de octubre)
(Universal Exhibition, Seville, 1992; April 26 to October 12)



Sin título
Untitled

1993
5 3/4 x 11
imagen / *image*
14 1/4 x 17 7/8
papel / *paper*
Aguatinta y punta seca sobre papel, ed. de 100
Aquatint and dry point on paper, ed. of 100
(1/100)
Col. Arq. Ivonne María Marcial

III. Desplazamientos y transformaciones (paisajes, mapas, agua) *Shifts and Transformations (Landscapes, Maps, Water)* 1990-95

Paisajes / *Landscapes*
1990-94

Mapas / *Maps*
1993-94



Paisaje en fuego #7
Landscape on Fire #7

1993
79 x 80
Óleo, acrílico y crayón de óleo
sobre lino
*Oil, acrylic, and oil crayon on
linen*
Col. Eva Pasarell

Paisaje en fuego #9
Landscape on Fire #9

1994
79 x 87 1/2
Óleo, acrílico y crayón de óleo
sobre lino
*Oil, acrylic, and oil crayon on
linen*
Col. Chase Manhattan Bank,
SoHo, New York

Mapa #2
Map #2

1993
36 x 48
Óleo y crayón de óleo
sobre lienzo
Oil and oil crayon on canvas
Col. Joaquín Villamil

Mapa #4
Map #4

1993
36 x 48
Óleo y crayón de óleo
sobre lienzo
Oil and oil crayon on canvas
Col. Lic. María Soledad
Ramírez Becerra

Agua / *Water* 1995



Suite del Caribe #3
Caribbean Suite #3

1995
32 1/4 x 48
Óleo sobre masonite
Oil on masonite
Col. Mari del Valle

Suite del Caribe #10
Caribbean Suite #10

1995
12 x 17
Óleo sobre masonite
Oil on masonite
Col. Clara Alonso

Suite del Caribe #16
Caribbean Suite #16

1995
12 x 17
Óleo sobre masonite
Oil on masonite
Col. Dr. Orlando Sánchez

IV. Nuevos territorios: yuxtaposiciones, ideas y materiales inexplorados

New Territories: Fresh Juxtapositions, Materials, and Ideas

1995-96



La Isla-jamás

Neverland

En colaboración con /
In collaboration with
Rosa Irigoyen

1995

36 x 96 cada uno / *each*
Fotoscan digital en caja de luz,
impreso

Digital photostan in light box,
print

Col. Museo de Arte
Contemporáneo de Puerto
Rico

Premio de Adquisición, III
Certamen Nacional de Artes
Plásticas, Museo de Arte
Contemporáneo de Puerto
Rico, San Juan, Puerto Rico,
1995

*Acquisition Prize, III National
Plastic Arts Competition, Museo
de Arte Contemporáneo de
Puerto Rico, San Juan, Puerto
Rico, 1995*



M196

1996

48 x 52 x 1

Aluminio y óleo sobre ma-
sonite

Aluminum and oil on masonite

Col. Denisse Betancourt



M496

1996

36 x 36 1/2 x 13

Aluminio y óleo sobre ma-
sonite

Aluminum and oil on masonite

Col. María de Mater O'Neill



M796

1996

49 1/2 x 36 x 1

Aluminio y óleo sobre ma-
sonite

Aluminum and oil on masonite

Col. María de Mater O'Neill

Pausa:
tiempo de reflexión y reconsideración
—No produce obra—

*Moratorium from Art Production:
A Time of Reflection and Reconsideration
—No Work Produced—*

1996-98

V. Nuevo período: serie *Fin de juego* *New Period Begins: End Game Comic Series*

1998-2000

Transición y rompimiento con el pasado. Rechaza temas de identidad y multiculturalismo, y crea obras críticas de la tradición latinoamericana para distanciarse como artista internacional independiente.

Transition and Break from the Past. Rejects identity issues and multiculturalism, and creates works that are critical of Latin American tradition as a means of separating herself as an independent global artist.



Pin-up: El pan nuestro
(Estudio)
Pin-up: Our Bread (A Study)

1998
8 x 8
Óleo y encáustica sobre papel
Oil and encaustic on paper
Col. International Museum
of Women,
San Francisco, California



Bayú caribeño
Caribbean Bayou

2000
18 x 74
(tríptico / *trptych*)
Grafito sobre papel Arches
Pencil on Arches paper
Col. María de Mater O'Neill

VI. Cambio de figuración narrativa a obra conceptual *Changes from Narrative Figuration to Conceptual Work*

2000-2004



Taller
Studio

2000
23 x 90 1/2
(3 pliegos / *sheets*)
Óleo sobre papel Arches
Oil on Arches paper
Col. Guillermo y
Bertita Martínez



Patio

2001
72 3/8 x 108
Óleo sobre lino
Oil on linen
Col. Doral Financial Corporation
Mención de Honor, 34to Festival Internacional de Pintura,
Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur,
Francia, 2002
*Honorable Mention, 34th International Painting Festival,
Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur,
France, 2002*

Carta a María de Mater O’Neill, o la epifanía del gato rojo

Te escribo desde un borde que por el momento parece no tener color. Aparentemente –insisto en la apariencia– me encuentro entre palabra y silencio, entre el sonido hueco de una palabra escrita y tus cuadros. ¿Qué separa a la pintora de la escritora? Digamos por el momento, sin precipitarnos, el silencio sin color. Yo me encontraría en ese hueco del sentido y de la comprensión que supone el signo y la palabra, y tú allá, del otro lado de la orilla (te estoy viendo en rojo), tu mano avanza sobre un lienzo visible en el mundo de la apariencia –aunque el silencio inicial nos coloca en el mismo caos–. Dices: “Painting is a physical activity. The record of the artist’s hand is ever present. Painting, because it is body-oriented, is a craft. A craft needs time”¹. ¿Qué separa el gesto de pintar del de escribir? Puesto que en ambos casos hay cuerpos y manos, supongo que sólo nos separa el color y, aparentemente, lo visible. Además pienso que nos separa todo pero por momentos pienso que no nos separa nada y que ambas son formas de construir mundos, de producir subjetividades, o sea, formas de pensar y de vivir. Digo “formas de pensar” aunque en una larga tradición filosófica el pensar se haya asociado más con el ejercicio racional y su articulación en el lenguaje que con el tocar pensante de una mano, oponiendo así el pensar y el hacer. De lo que se trataría sería de tocar un mundo, es decir, de pensarlo con otras partes del cuerpo, no ya un mundo abstraído del cuerpo, tal como se perfiló en esa tradición racional, sino de un mundo, el de un sujeto, que toca el mundo y se deja tocar y que se produce en una actividad intensa, en un fluido de la conciencia que lo ordena sin tomar en cuenta la apariencia de lo real. La escritura se ve, un ciego puede tocarla, tiene cuerpo, podemos mirarla. Por su parte la pintura se ve y aparentemente no dice nada, no narraría nada aunque genere significado. Estamos entre la precisión imprecisa de la palabra y el color constatativo y performativo. Te miro entonces desde este lugar y esto que aquí acometo ante tu obra parece más un ejercicio de traducción entre palabra y color, entre color y palabra. Mis palabras aparentemente no tienen color. Así empiezo situándome, y situarse supone colocarse en un espacio, y la configuración del espacio es central en la obra de María de Mater O’Neill. De hecho, para ver tu pintura hay que situarse, es decir, posicionarse. (Ella es una pintora posicionada, política entonces. Hay un cierto tono y gesto en la artista como quien quiere dejar caer una gota de pintura en el suelo para perturbar la convención. Todos los periodos de su pintura de una manera o de otra marcan las etapas de un sujeto político para la expresión del cual se elabora un lenguaje estético. Mi recorrido intentará describir las posiciones del cuerpo y de la mirada de una espectadora que quisiera estar presente en el momento de la génesis del cuadro).

Dije “silencio” para comenzar. Entre nosotras aparentemente sólo hay silencio. Sin embargo, yo me situaré entre el estruendoso colorido de tus imágenes –su pintura es ruidosa, sus colores gritan– y la palabra escrita silenciosa que dice, que emite, que pretende tener más sentido que el *sinsentido* de las imágenes. ¿Pero podríamos continuar sosteniendo una oposición tal? ¿O no será más acertado pensar que estamos en traducción, al pasar de un medio al otro, de un soporte, la escritura, al de la pintura sin prescindir del artesanado de la mano? Aún así no pretenderé poder traducirte totalmente en escritura. Por más que intente traducir y decir, algo permanecerá no dicho, de igual manera que un cuadro con el que soñaste y que nunca vio el día. Los artistas o escritores siempre andamos detrás de una figura perdida o un manuscrito que como un fantasma obceca nuestros sueños pero que nunca vemos aparecer en el espacio de lo real. Pero ese cuadro o manuscrito irrealizado mira la obra que aparece en el mundo. Sólo el artista lo sabe. Por lo cual, sin una pretensión totalizadora, lo único que quisiera

es incomodar la tranquilidad de la mirada con la que la crítica ha ordenado tu producción pictórica primero a partir de las categorías del arte y en segundo lugar desde los discursos políticos nacionales y de género que la marcaron en los años ochenta. Aunque teniendo su pertinencia política, éstos no dejan de encerrar la mirada y vedan el paso a la libre y rigurosa interpretación. Todo comenzaría y acabaría con la búsqueda de una identidad nacional y sexual. ¿Y si el arte hiciera temblar las bases de toda identidad, si su hacer consistiera precisamente en su aspecto ilegible e irreconocible? Sólo hay evento estético cuando lo que viene al mundo de la apariencia es irreconocible y nos fuerza a elaborar un lenguaje para describirlo y dar cuenta de ello. Entonces, definir la obra de arte recurriendo al lenguaje crítico ya convencionado no nos abre a sus posibilidades interpretativas sino que estabiliza su significado. Cito a la artista que ya en 1993 recomendaba a la crítica y a los curadores:

Ahora, para que nuestros historiadores, curadores y críticos puedan hacer esto, deben hacerlo dentro del contexto de la realidad puertorriqueña y olvidarse de los “objetivos universales”, ya que marcos teóricos extranjerizantes, como éste y el de la búsqueda de identidad, están cargados de implicaciones hegemónicas y xenofóbicas, y establecen una sola versión de la historia².

No tenemos por qué tomar las palabras de la artista al pie de la letra ni pensar que describen y se refieren con exactitud a la obra de arte. La obra de arte es siempre mucho más poderosa que el artista, existe en el mundo sin él, y genera significados que él no puede controlar ni sobredeterminar. La obra de arte no es simplemente el producto de su voluntad, una vez dada al otro en el espacio público. Sin embargo, María de Mater O’Neill ha escrito sobre el arte, sobre su trabajo creativo. Hay artistas que prescinden de ese gesto y otros que lo hacen parte de su proceso creativo³. En su caso, ha experimentado en ocasiones la necesidad de manifestar sus propuestas. Además de sus contenidos controversiales, sus escritos se añaden a la obra pero no la completan ni colman las interrogantes que ella plantea. Ya en 1993, ella hacía una crítica a los museos “universales” y a sus criterios clásicos de organización y presentación porque determinaban la producción de sujetos y no se tomaban en consideración otros contextos culturales. También advertía ya el peligro de la búsqueda de una identidad fija. Su obra, sin embargo, se ha encontrado una y otra vez colocada entre las junturas de esos discursos.

Mirando tu producción de estos últimos veinte años veo las insistencias de tu manera de hablar-pintar. Dos categorías del arte han sido reconocidas por la crítica: el autorretrato y el paisaje. Estas primeras etapas de tu libro de aprendizaje que se sitúan en los años 89-93, un periodo llamado azul, el de la serie de *Autorretratos* y el de *Paisaje en fuego*, suelen clasificarse recurriendo a las categorías temáticas del arte mencionadas. Pero podríamos decir que la frontera que separa esas categorías no es ni evidente ni tangible, pues hay paisajes de María de Mater O’Neill que parecen retratos y retratos que parecen paisajes. Figuras colocadas en medio de paisajes que son el paisaje... inestabilidad de un vocabulario de la historia del arte clásica que tú has sabido dislocar. Recordemos que las categorías no son unidades naturales, no nacen, sino que son creadas y afirmadas por la tradición. ¿Quién ve el mundo como retrato, como paisaje o naturaleza muerta? Permanece como problemática la categoría que no hace más que señalar el comienzo del borde del cuadro y marcar la separación entre el lienzo y el mundo, es decir, marcar el lugar de la convención y el de la domesticación de la mirada. Pintar supone cortar el mundo, interrumpir en un momento la continuidad del espacio y enmarcarlo. ¿Cómo lo cortas tú o lo cuadrículas tú? En primer lugar anoto el mestizaje de las categorías del vocabulario que organizan la mirada de la convención en pintura que, para empezar, no se pregunta qué estamos viendo cuando vemos uno de tus paisajes o de tus autorretratos. Esta mirada con categorías se tranquiliza ante la rareza del manjar. Desconfiemos de

los discursos ya preparados sobre la identidad sexual o política porque operan de la misma manera: explicar para disminuir la angustia del sinsentido de un idioma pictórico desconocido.

Otras características de tu pintura ya antes comentadas por críticos y estudiosos de la obra anotan la influencia del expresionismo. Evidente. Yo añadiría “expresionismo *naif*”. Las figuras y sus trazos poseen algo de ese movimiento pictórico que, a su vez, por momentos se ve combatido por una cierta insistencia del trazo y la intensidad de la paleta de colores. Ese trazo grueso, colorido, ruidoso, *naif* y agresivo por momentos ha ido desapareciendo en la progresión de tu trabajo. Ya la exposición “Obra reciente” (1996) marcaba un giro que te acercaba más a lo que parece ser la María de Mater O’Neill de hoy. Por otro lado, tus figuras se han ido moviendo, de las siluetas deformes y caprichosas de los autorretratos pasas a la definición de la figura en *Fin de juego*, en el que una heroína *wonder woman* echa abajo todos los íconos convencionales del arte en Puerto Rico⁴. Sí, tienes una guerra contra la convención, pero siempre en un tono lleno de ironía. Curiosamente, tus últimos trabajos consagran la desaparición de la figura en tu mundo. Queda el espacio, la materia con sus texturas y el color.

Esta vez, al revisitar tu obra, tratando de ser lo más exhaustiva posible, la insistencia del autorretrato me sorprendió, como a muchos estudiosos de tu trabajo, porque da la impresión de que los primeros diez años de tu pintura sólo intentaban aprehender *la figura*, no ya un rostro que sería el centro del retrato clásico. ¿Qué significa autorretratarse para ti? ¿Por qué esta recurrencia en la que vemos siluetas femeninas dibujadas sólo en sus contornos, chatas de rostro como ha observado Shifra Goldman⁵, algunas de lado con un solo ojo? ¿Quiénes son esas mujeres, esas heroínas que tú dices que conforman tu autorretrato? ¿Eres tú? Además de esos rostros irreconocibles –¿qué desconocida te tornas cuando pintas!– vi aparecer una fauna vegetal y animal microscópica que habita silenciosa, a veces enterrada como un palimpsesto en la primera etapa de un lienzo, en tus retratos. Leí también palabras simuladas (“Your pussy smells like bacalao” en *Desnudo frente al espejo*). ¿Cómo empiezas a pintar, por dónde empiezas, cuándo y cómo el primer trazo? Lo cierto es que en un primer momento de la existencia de tu pintura andabas buscando rostros. ¿O no? Un discurso académico y feminista clásico diría, como ya se ha dicho, que estabas tratando de afirmar una identidad de mujer lesbiana, mas *como artista*. Ese *como artista* no es secundario. No es simplemente buscar una identidad de mujer lesbiana, sino *como artista*. Sí, una larga historia del arte no había incluido a las mujeres, o al menos no como productoras sino como sujetos pasivos, objetos de la mirada masculina. Una mujer se mira a sí misma, una mujer mira a otras mujeres, con deseo, una mujer mira hombres, animales, espacios... así se marcan las diversas posiciones del sujeto objeto de la mirada en tu pintura.

En un primer momento, se trató entonces de dar existencia a otro espacio metafórico, a la sobrevivencia de otros rostros y otros cuerpos que vivían en algún lugar de la urbe sin ser representados. Tratar de ampliar el espectro de la representación en una sociedad insular y provincial que convive con una sociedad de múltiples rostros como la americana debe haber sido parte de la génesis de esta obra. En un segundo momento, te reubicabas en la isla y respondiendo a tu necesidad de habitar el espacio comienzas a pintar paisajes y mapas para delimitar la geografía de tu hacer pictórico. Esos paisajes o vistas aéreas no son apologías, pues no nos dan una visión idílica ni romántica, sino humorística. Ahora bien, esa etapa insiste en un contextualizar, “darle un color local”, al lugar desde el cual tu pintura se enuncia.

Por otra parte, ninguno de tus “autorretratos” es realista. Primeramente, la crítica reconoce la insistencia de esa categoría, pero como ya he sugerido, incluso cuando pintas paisajes, también haces retratos⁶. En segundo lugar me ha llamado la atención que se admita sin cuestionar que son *autorretratos*. Habría que interrogar ese uso que tú haces de la autorreferencia, pues se da por sentado que te estás *autorretratando*. ¿Dónde colocas el espejo? No pienso que sea frente a ti. Más bien que retratas un espacio interior, y en la categoría de retrato el espacio no es

esencial, mientras que en tu pintura sí lo es, de tal manera que se tiene la impresión de que tú contemplas el espacio en un espejo o que no has pintado nunca sin espejo. Por eso en tus pinturas no hay perspectiva, y sí una utilización de planos que no han desmentido veinte años de pintura. Es como si pintaras mirando en un espejo y copiaras los trazos de la imagen al revés. Podríamos citar varias obras en los distintos periodos de la pintura de María de Mater O'Neill que demuestran esta construcción en planos, como si lo primero que procediera fuera esa cuadrícula del espacio que el lienzo refleja y sobre cuya superficie añades más cuadros. Por eso también una recurrencia del motivo del cuadro dentro del cuadro, de la pintura dentro de la pintura. Tú no pintas para reflejar el mundo –así que la estructura de espejo (podría ser de pantalla de computadora) que describo nada tiene que ver con lo real– sino para inventarlo según unas dimensiones que distorsionan la perspectiva de la mirada. En tu pintura no hay volumen y la perspectiva no viaja en profundidad sino en altura. Algo de esto tiene que ver con las amplias dimensiones de tus lienzos. Casi obligas a tus espectadores a acostarse para ver. Tu ambición sería poder hacer un lienzo inmenso en el que pudieras insertar y recoger el gigantesco mosaico que parece ser el reflejo del mundo en tu espejo. ¿Y titulaste esa serie “autorretratos”? A ver, quizá nunca has pintado un autorretrato ni un retrato. Pensemos. O quizá lo único de autorreferencial en tu pintura es esa estructura de espejo que describo. En esa superficie de espejo se pueden reflejar muchas cosas... retratos, paisajes, animales, espacios interiores, pero el *autorreflejo* del autorretrato indica sólo esa forma de virar el mundo al revés y de mirarte en él. ¿Qué sucede en los retratos? Tu rostro desaparece, a menos que lo pinte *otro*.

Una de mis tesis sería que nunca has pintado un autorretrato en un sentido categórico. Algunos dirán que me falta rigor, pues si miran tus obras de los años 80, tus series de autorretratos, que tú titulas de esta manera, podrían concluir que desmienta la evidencia. Sin embargo, no tengo por qué tomar por verdad “el título”. ¿Qué es un título? ¿Qué hace un título? ¿Sostengo con él una relación de sujeción o lo subvierto? Luego, si miramos estos autorretratos, olvidando sus títulos, veremos muchas cosas menos “autorretratos”. Podríamos entonces concluir que si “autorretrato” hay, se da como una desmentida de dicho género. Ni los usos del género clásico son observados, la composición es caprichosa –no se trata de un rostro o un cuerpo sino de rostros y de cuerpos, espacios, objetos–. En el *Autorretrato #1 (Azul)* (1986), cuando suprimimos la categoría de “autorretrato”, vemos una figura ni completamente mujer ni animal, o un cuerpo de mujer pegado al cuello largo de una especie de cisne o sirena en azul y amarillo, con cabeza de Gorgona, pero no terrífica, como en el mito, sino graciosa, cuya cabellera son unas pequeñas serpientes, un poco rositas; otras salen de la boca, y otra más grande rodea en forma de un trazo negro la cabeza de este ser medio-animal medio-mujer, de talla fina pero de brazos musculosos. La silueta está dibujada de perfil y un ojo central se dirige al espectador. La figura y el fondo se hacen una sola, es decir, es una superficie plana aplastada sobre el fondo azul. Se reinscribiría así el mito de la Medusa, de esa Gorgona con la cabeza llena de serpientes cuya mirada petrificaba a los hombres, y que el psicoanálisis asoció con el sexo femenino. Este mito fue un lugar común del feminismo de los años ochenta, que se lo reapropio y reinterpretó. María de Mater O'Neill, por su parte, se lo apropia por medio del humor: su medusa ya no es terrífica. Ahora bien, si recontextualizamos este lienzo en la obra de O'Neill notaríamos la exploración del color. ¿Cómo hacer el autorretrato del color azul? ¿No se habría estado haciendo un retrato del color azul omnipresente, y el amarillo es sólo un pretexto para intensificarlo? Sería el retrato de la pintora, pero sobre todo el de su color azul, uno de los colores más presentes en su obra. Sería su retrato en tanto que retrato de un color deseado.

Confieso que después de contemplar con insistencia algunos de estos “autorretratos”, la única silueta que tomó cuerpo como si se saliera del lienzo, es decir, de su espacio intangible, fue un gato rojo en *It's to Me* (1989). Este lienzo en acrílico, gouache, óleo y crayón de 96”

x 66” se presenta como una sucesión de cinco planos delimitados por los colores. Si describimos el lienzo de abajo hacia arriba vemos un plano azul que contiene pequeños objetos, “candelabros”, luego uno amarillo en el que aparece una pareja de animales –un perro con manchas y un gato totalmente rojo– luego un borde azul precediendo un suelo en mosaico de tonalidades verdes, seguido de un plano rojo sobre el cual aparece una pareja: una figura masculina que mira de frente y una femenina que mira de lado (una vez más en este óleo vemos un rostro femenino con un solo ojo). Cada una de las figuras está sentada sobre “platos” o “paletas de pintar” azules y exhibe sobre su sexo aquello que sería característico de ambos, lo que ambos comparten y los podría hacer iguales, los pinceles. Femenino y masculino encuentran aquí una simetría que la composición del cuadro y la repartición por igual de los elementos afirma. En el centro de la composición aparece un retrato realista de María de Mater O’Neill hecho por Carlos Collazo. No por la artista. Pero es como si lo único que quedará al final de mi jornada a través de *It’s to Me* será un gato, ese “gato rojo” que sólo podía existir dentro de un cuadro, un gato rojo es imposible, sí, un gato rojo no existe, pero ese gato rojo es quizá la verdad de la pintura de María de Mater O’Neill. ¿Quién puede ver un gato rojo sino ella, la pintora? Ése sería su autorretrato, ella, ¿un gato o una gata? *rojo o azul o coloreado* como un mosaico en *Me as a Cat* (1989). Ese gato rojo, cuyo color comunica con el plano más grande y central del cuadro, aquel en el que se encuentra la pareja de pintores, no significaría otra cosa sino la primacía del color. Si él fuera de un color real, no lo recordaríamos. Su presencia sólo es posible gracias al color. Sigamos, pues, la epifanía del gato rojo, es decir, la historia del color en la pintura de María de Mater O’Neill. Después de todo, ella es, según su decir, “una artista en Technicolor”⁷. Por ello la serie de autorretratos nombra también en algunos casos sus colores: *Autorretrato #1* (1989), y entre paréntesis “Azul”. La cito:

La serie de autorretratos comenzó por accidente, justo de ser recién graduada de la universidad. Empecé como un ejercicio académico, siendo yo la modelo, una excusa para pintar. Me cogió de sorpresa no sólo que se volvieran una serie, pero por el desarrollo conceptual y estético de las mismas. Además del recibimiento positivo que tuvieron ahora luego de veinte años podría decir que nada de lo que uno hace está fuera de contexto. O sea, no hay tal cosa como la autonomía del arte. *Pero, hago notar que no creo que la obra del artista siempre sea en cierta medida un autorretrato*. Para ello requiere un contexto autobiográfico, y soy fiel creyente que la obra no es el artista⁸. (El énfasis es mío).

Las exposiciones de María de Mater O’Neill se presentan como series. Esta particularidad podría tener que ver con un deseo de abarcar el espacio en su inmensidad, por lo que en el mejor de los casos se procede a dividir en cuadros lo que muy bien podría ser un solo plano –si se observan sus lienzos con detenimiento se notará esta necesidad de cuadricular el espacio–, mas también se enumera una secuencia que implica tanto un continuo como una indagación de la luz y el color en variaciones. Se puede hacer una serie de cuadros para una exposición. Pero en este caso hay una repetición de motivos y temas que dan sentido a la serie: *Paisaje en fuego*, *Suite del Caribe*, *Mapas*, *Fin de juego* (en este último caso no se debe obviar el aspecto narrativo de la tirilla cómica; de ahí la secuencia). Se repite en serie una misma imagen hasta casi agotar sus posibilidades de color. Esta “pulsión de repetición” es perceptible aun en los trabajos más recientes como *Colors (To Donna Summer)* (2004) y en *Pink (To Monroe)* (2004-2005).

La mirada geométrica de María de Mater O’Neill va sin transición de espacios interiores a espacios aéreos como en la serie de *Mapas*. Cuando se pintan autorretratos se incluye el entorno interior. También se convierte en propuesta pictórica el espacio doméstico mismo en cuadros como *Mosaico* (2001), *Patio* (2001), *Taller* (2003), *Balcón* (2002) para de nuevo pasar a planos más aéreos como en *Penthouse* (2002). Aun que vas del interior al exterior, diría que eres más interior que exterior,

que te complaces más en la interioridad que en la exterioridad. Ahora bien, una interioridad que busca amplitud, que se alarga en tus últimos trabajos y que toma la forma de una perspectiva performativa, puesto que ya no basta, como en *Pink (To Monroe)*, pintar el espacio, sino que hay que hacerlo con la obra, la obra es ya el espacio, las paredes y el techo, como en *Enable Blue* que nadie ve. Y ya no hay figura, sólo el cuerpo del que mira la obra. La obra es el espacio donde ella mora.

María de Mater O'Neill sabe morar donde moran los terribles. Parafraseo así el título del que ha sido uno de los cuadros centrales de su carrera profesional: *Donde moran los terribles*, el Gran Premio de la III Bienal Internacional de Pintura en Ecuador en 1991. En este lienzo, vemos un extraño paisaje compuesto de intensidades de rojo, rosa, lila... ocre. Reconocemos lo que fue aquel taller de Cayey en donde pintabas con uno de tus grandes amigos, Carlos Collazo, en los años ochenta. De ese taller que ya no está, aparentemente desaparecido, queda esa pintura. Pero diría que en su interior se forjó mucho de lo que has sido como artista durante estos últimos veinte años. ¿Dónde moran los terribles? Tú pareces saberlo. Pero, ¿sabes qué?, que tú también eres terrible, con alegría.

Acabo de ver pasar por mi habitación un gato rojo corriendo que saltó por una ventana azul.

Mara Negrón, Ph. D.

Profesora de Humanidades y Literatura Comparada,
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras,
autora y ensayista

© Julio de 2006

NOTAS

1 Elaine A. King y María de Mater O'Neill, 3 de mayo de 2001, "E-mail Correspondence: Debating with Elaine King", dossier *Cultura vernácula*, en *El cuarto del Quenepón*.

2 María de Mater O'Neill, "Identidad y control", en *Nuestro autorretrato: la mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*, Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1993, p. 34.

3 María de Mater O'Neill participó en la exposición "Latin American Women Artists 1915-1995". Fue la única artista invitada de Puerto Rico. La ensayista Marina Pérez de Mendiola, en su ensayo "La pluma y el pincel: leyendo sobre las artistas latinoamericanas", publicado en el catálogo de la exposición, reflexiona sobre la relación entre la pintura y la escritura, cómo algunas artistas pasan de la escritura ya sea creativa o reflexiva al lienzo y exploran la relación entre ambas. En el caso de O'Neill anota la recurrencia a la crítica, a la reflexión sobre el proceso artístico. Cf. Marina Pérez de Mendiola en *Latin American Women Artists 1915-1995*, catálogo de la exhibición colectiva, Milwaukee Art Museum, Wisconsin, pp. 90-92. Para una muestra de los escritos polémicos de la artista, recomendamos "La artista Technicolor", en el que esboza una teoría de colores posmodernos versus la paleta de colores ya nacionalizada y naturalizada por algunos artistas puertorriqueños: "la paleta natural es rural", dice.

4 Ver sobre este tema "La propuesta pictórica de María de Mater O'Neill: El nuevo social imaginario en la pintura puertorriqueña", por Chiara Merino Pérez, en la revista cultural cibernética *El cuarto del Quenepón*, 1999.

5 Shifra Goldman, "Mari Mater O'Neill: obra de 1992-94", ensayo en el catálogo de la exhibición "Paisaje en fuego", Cuenca, Ecuador, 1994.

6 Efraín Barradas lo sugiere al dar a su artículo sobre la serie *Mapas* el título de "Del mapa como autorretrato". Él insiste en el uso de dicho género para la afirmación de una identidad de mujer. Cf. Catálogo de la exhibición individual de la artista titulada "Mapas", Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, 27 de octubre de 1994.

7 "La artista Technicolor", revista *Domingo*, periódico *El Nuevo Día*, 3 de agosto de 2003.

8 Comentario de la artista que acompaña a *Autorretrato #1 (Azul)*. Exposición colectiva "Autocontemplación", sobre el autorretrato, en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, verano de 2006. Cf. Catálogo *Autocontemplación: autorretratos en pintura*, junio 21, 2006.

A Letter to María de Mater O'Neill, or The Epiphany of the Red Cat

(Translation: Andrew Hurley)

I'm writing to you from a position on the edge that for the moment appears not to have any color. Apparently—I insist on the appearance—I am somewhere between word and silence, between the hollow sound of a written word and your paintings. What separates the painter from the writer? For the moment, without rushing into things, let's say it's silence without color. Let's say I'm in that hollow place of meaning and understanding implied by sign and word, and you're over there, on the other shore (I'm seeing you in red), your hand moving over a visible canvas in the world of appearance—although the initial silence puts us both in the same chaos. You say: "Painting is a physical activity. The record of the artist's hand is ever present. Painting, because it is body-oriented, is a craft. A craft needs time."¹ What is it that separates the gesture of painting from the gesture of writing? Since in both cases there are bodies and hands, I'd venture to say that the only thing that separates us is color and, apparently, visibility. I also think everything separates us, but then from time to time I think nothing separates us, that painting and writing are just two ways of constructing worlds, of producing subjectivities—i.e., ways of thinking and living. I say "ways of thinking" although a long philosophical tradition has associated thinking more with reasoning and its articulation in language than with the thinking touch of a hand—thus putting "thinking" and "doing" in opposite camps. What I'm thinking now is that it comes down to touching a world; that is, thinking it with other parts of the body—so it's no longer a world abstracted from the body, as that rational tradition would have it, but rather a world made by and composed of a subject, a subject who touches the world and allows herself to be touched and is produced in an intense activity, a flow of consciousness that orders that world without taking into account the appearance of "the real." Writing can be seen, a blind person can touch it; it has body, we can look at it. For its part, painting can be seen but apparently it doesn't say anything; it supposedly tells no stories, although it does generate meaning. We are, then, between the imprecise precision of word, on the one hand, and constative, performative color, on the other.

I look at you, then, from this place, and this thing I am doing before your work appears to be an exercise in translation back and forth between word and color, color and word. My words appear not to have any color. That is how I begin situating myself—and situating oneself implies putting oneself in a space, and the configuration of space is central to the work of María de Mater O'Neill. In fact, in order to see your paintings, a person has to situate herself, that is, take a position. (She is a painter with a position—a political painter, then. There is a certain tone and gesture in the artist, as though she's a woman who wants to drop a blob of paint on the floor, in order to ruffle stiff convention. Every period of her work in one way or another marks a stage in the evolution of a political subject, for the expression of whom an aesthetic language must be forged. My journey through it will attempt to describe the positions of the body and the gaze of a spectator who'd love to be present at the moment of the painting's genesis.)

I said "silence" earlier on. Apparently, between us there is only silence. However, I situate myself within the thunderous color of your images (her painting is noisy, her colors shout) and the silent written word which speaks, which issues forth, which claims to have more meaning than the "meaninglessness" of images. But is it possible for us to go on maintaining such an opposition? Or would it not be more correct to think that we're *in translation*, as we pass from one medium to the other, from one ground or base or foundation—writing—to the other, the ground or base or foundation of painting, always maintaining, retaining the artisanry of the hand? Even so, I won't pretend to be able to completely translate you into writing. No matter how hard I try to translate and to say, something will remain unsaid—like a painting that you dreamed of but that never saw the light of day. We artists and writers are always trying to capture or create that lost figure or manuscript which, like a ghost, obsesses our dreams but that we never see appear in the space of the real. But that unrealized painting

or manuscript looks across at the work that does appear in the world. The artist is the only one that knows that, though, which means that the only thing I'd like to do—having no all-encompassing pretensions here—is discomfit the tranquility of the gaze with which the critic has classified your pictorial production first on the basis of the categories of art and then on the basis of the national and gender discourses that marked the eighties. Although they have their political relevance, these discourses inevitably narrow the gaze and prevent it from moving toward a free and rigorous interpretation. Everything has to begin and end with the search for a national and sexual identity. But what if art shook the foundations of all identities, what if what it *did* was precisely *be* unreadable and unrecognizable? An aesthetic event occurs only when what comes into the world of appearance is unrecognizable and thus forces us to formulate a language to describe it and explain it. Therefore, defining the work of art by using the conventional language of criticism doesn't open us to its interpretative possibilities, but rather stabilizes the art work's meaning. Let me quote the artist who in 1993 recommended the following to critics and curators:

Now, in order for our historians, curators, and critics to [talk about culture], they must do it within the context of the Puerto Rican situation, and forget about "universal objectives," since foreign theoretical frameworks, like the one we're talking about now, and the demand that there be a search for identity, are charged with hegemonic and xenophobic implications, and establish a single version of history.²

There's no reason for us to take the artist's words literally, or to think they describe and refer precisely to the work of art. The work of art is always much more powerful than the artist; it exists in a world without the artist and generates meanings that the artist can't control or (over)determine. Once the work of art is given to the great Other in the public space, it is no longer simply the product of the artist's will

María de Mater O'Neill, however, has written about art, about her creative work. Some artists don't do this, while others make it a part of their creative process.³ In her case, María de Mater has sometimes felt the need to declare her intentions. In addition to their controversial contents, her writings add to the work, but don't complete it, or even answer all the questions that she herself asks. In 1993, she criticized what she called "universal" museums, their classic criteria of organization and presentation, because they determined the production of subjects and didn't take into consideration other cultural contexts. She also warned of the danger of seeking a fixed identity. Over and over again, however, her work has been pigeonholed within the confines of those discourses.

Looking at your production over these last twenty years, Mari Mater, I see the insistency of your way of talking / painting. Two genres have been recognized by the critics: the self-portrait and the landscape. Those first stages in your career, the years 1989 to 1993, a period called "blue," the stage of the *Self-Portrait* series and of *Landscape on Fire*, are usually placed in those two thematic categories. But I contend that the line separating those categories is neither obvious nor tangible, because there are landscapes by María de Mater O'Neill that appear to be portraits and portraits that appear to be landscapes. There are figures set down in the middle of landscapes that *are* the landscapes themselves—a history-of-classical-art vocabulary that you've managed to destabilize and dislocate. We should recall that categories aren't natural parts of the world; they're not *born*, but *created*, and affirmed by tradition. Who sees the world as a portrait, a landscape, or a still life? Thus, categories—which do no more than point to the edge of the painting and indicate where the canvas begins and the world ends, that is, mark the site of convention, the site of the domestication of the gaze—are problematic. Painting entails cutting the world, interrupting the continuity of space at a certain point, and framing it. How do *you* cut it, or square it? In the first place, I note the hybridization, the *mestizaje*, of the categories that organize the conventional gaze in painting—a gaze which doesn't begin by asking itself what we're looking at when we look at one of your landscapes or self-portraits. This gaze-with-categories cools before the strangeness of the treat for the eyes. We must distrust ready-made discourses of sexual or political identity because they operate the same way:

they explain certain things away, or explain in order to diminish the anguish of the “senselessness” of an unknown pictorial idiom.

Critics and scholars of your work have commented on other characteristics of your paintings that point to the influence of Expressionism. Granted. I would say “*naif* Expressionism.” The figures and their outlines, their brushstrokes, do have something of that movement, but, at the same time, from time to time, a certain insistence in the line and the intensity of the palette of colors works against it. That thick brushstroke—by turns brilliantly colored, noisy, *naif*, and aggressive—has, as your work has progressed, disappeared. In 1966, your exhibition “Recent Work” marked a turn that brought you closer to what appears to be the María de Mater of today. Furthermore, your figures have gradually moved from being the distorted, capricious figures of the self-portraits to the well-defined figure of *Fin de juego* (*End Game*), in which a superhero Wonder Woman shatters all the conventional icons of art in Puerto Rico.⁴ Yes, you’re at war against convention, but always with such an ironic tone. Curiously enough, in your most recent works we see the disappearance of the figure from your world. What’s left is space, matter with its textures and color.

This time as I revisited your work, trying to be as thorough as possible, the insistence of the self-portrait surprised me, as it has many scholars of your work, because it gives the impression that in the first ten years of your painting you tried to apprehend only *the figure*, not the face that is supposed to be the center of the classic self-portrait. What does painting a self-portrait mean to you? Why this recurrence in which we see female figures drawn only in outline, their faces flat, as Shifra Goldman has pointed out,⁵ some in profile with just a single eye? Who are these women, these heroines that you say make up your self-portrait? Are they you? In addition to those unrecognizable faces—what a stranger you turn into when you paint!—I saw a microscopic fauna and flora appear in your portraits, living in silence, sometimes buried like a palimpsest in the first stage of a canvas. I also read simulated words (“Your pussy smells like bacalao” in *Desnudo frente al espejo / Nude at the Mirror*). How do you begin to paint, where do you start, when do you make the first brushstroke, and what is it like?

What seems clear is that at some early moment in your work, you were looking for faces. Or were you? A classic academic, feminist discourse would say, as it *has* said, that you were trying to affirm an identity as a lesbian woman, but *artist* as well. But that *artist* is not secondary. You weren’t just seeking an identity as a lesbian woman, but as *an artist*. Yes, one long history of art had not included women, or at least not as producers, but instead as subjects who were the passive objects of the male gaze. In your case, a woman looks at herself, a woman looks at other women, with desire, a woman looks at men, animals, spaces. . . that is the way the diverse positions of the subject who is the object of the gaze in your paintings are marked.

Early on, it was a matter of giving existence to another metaphoric space, to the survival of other faces and other bodies that lived somewhere in the great urban wilderness and were not portrayed. Trying to broaden the spectrum of portrayal in an insular, provincial society that lives cheek-by-jowl with that society of many faces that is America must have been part of the genesis of this oeuvre. Then later, you resituated yourself on the island and, in response to your need to inhabit space, you began to paint landscapes and maps, in order to delimit the geography of your painting. Those landscapes or aerial views are not an apologia, for they give us not an idyllic or romantic vision, but rather a humorous one. However, at this stage you insisted on contextualizing, giving “local color” to, a locus from which your painting speaks forth.

I should also say that none of your “self-portraits” is realistic. Critics have recognized your constant return to that category, but as I’ve suggested, even when you paint landscapes, you also do portraits.⁶ Another thing I’ve noticed is that they’ve taken the paintings unquestioningly as *self-portraits*. Maybe we should look further into your usage of self-reference, since it’s taken for granted that you’re painting portraits of *yourself*. Where do you put the mirror? I don’t think it’s right there in front of you. Instead, what you portray is an inner space, and in the category “portrait,” space is not essential, while in your paintings it is, to such a degree that you give the impression that you’re contemplating space in a mirror, or that you’ve never painted without a mirror. That’s why there’s no perspective in your paintings, but

instead the utilization of planes has been a constant throughout the twenty years of your art. It's as though you've painted by looking into a mirror and copying the image backwards. We might mention several works from several periods of María de Mater O'Neill's painting that manifest this construction in planes, as though the first thing that happened was that squaring-off of the space reflected by the canvas, on whose surface you add more squares. That may also explain a recurrence of the motif of the square-within-a-square, the painting-within-a-painting. You don't paint to reflect the *world*, so the structure of the mirror (or perhaps the computer screen) I'm describing has nothing to do with reality, except to create it on the basis of a set of dimensions that distort the eyes' perspective. In your painting, there is no volume, and perspective does not vanish into depth, but rather into height. Part of this has to do with the large size of your canvases. You almost force your viewers to lie down in order to look at them. Maybe your ambition is to make a huge canvas into which to insert and gather the gigantic mosaic that appears to be the reflection of the world in your mirror. And did you title that series *Self-Portraits*? Come on—isn't it possible that you may never have painted a self-portrait, or a portrait, either? Let's think about it. Or maybe the only self-referential thing in your paintings is that mirror-like structure I'm describing. On that mirror-surface, a lot of things can be reflected. . . portraits, landscapes, animals, interiors. . . but the self-portrait's *self*-reflection just indicates that way of turning the world around and looking at yourself in it. What happens in the portraits? Your face disappears, unless *another* paints it.

One of my theses would be that you've never painted a self-portrait in a way that obeys the usual rules of the category. Some people would say that I'm lacking in rigor. And if they look at your works from the eighties—your series of “self-portraits,” as you yourself titled them—then they might indeed conclude that I'm going against all the evidence. But there's no reason for me to accept the *title* as gospel. What *is* a title? What does a title do? Is my relationship to it one of subjection, or can I subvert it? What I'm arguing is that if we look at those self-portraits and forget about their titles, we'll see lots of things besides “self-portraits.” We might then conclude that if there *is* a self-portrait there, it comes as a sort of denial, or contradiction, of the genre. The usual conventions of classic portraiture are not even to be seen; the composition is capricious—there's no one face, one body, but rather *faces* and *bodies*, spaces and objects. In the 1986 *Self-Portrait #1 (Blue)*, when we forget the category “self-portrait” we see a figure neither totally woman nor totally animal—the body of a woman with the long neck of some sort of blue and yellow swan or mermaid and the head of the Medusa, although it's not horrifying, as in the myth, but rather graceful, with hair of little pinkish serpents, and other serpents coming out of its mouth, and another, bigger one, drawn in black outline, coiling around the head of this half-animal, half-woman creature with its slender figure and big muscular arms. The head is drawn in profile, and one central eye looks out at the viewer. The figure and background become one—that is, a flat surface slapped onto the blue background. It's a rewriting of the myth of the Medusa, that Gorgon whose head was covered in serpents and whose gaze turned men to stone—and that was associated by psychoanalysis with the female sex. This myth, reappropriated and reinterpreted, was a commonplace of feminism in the eighties. María de Mater O'Neill, in turn, appropriates it by means of humor: her Medusa is no longer frightening.

Now, if we recontextualize this canvas within the oeuvre of O'Neill, we might note the exploration of color. How does one do a *blue self-portrait*? Could it be that she was doing a portrait of omnipresent blue, and the yellow in it is just a pretext to intensify the subject: *blue*? It could be the portrait of the painter, of course, but more than that, a portrait of blue, one of the colors most often present in her work. It could be her portrait insofar as it is a portrait of a beloved color.

I confess that after long contemplation of some of these “self-portraits,” the only silhouette that took on body, as though it were emerging from the canvas, that is, from its intangible space, was a red cat in *It's to Me* (1989). This painting in acrylic, gouache, oil, and crayon, measuring 96 inches by 66 inches, presents itself as a series of five planes delimited by color. If we describe the canvas from

bottom to top we see a blue plane that contains small objects (“chandeliers”), then a yellow plane with a pair of animals, a spotted dog and a completely red cat, and then a blue band before a mosaic floor in shades of green, then a red plane on which there is a couple—a male figure looking forward and a female figure looking to the side (once again, we see a female face with a single eye). Each of these human figures is sitting on a blue “plate” or “painter’s palette” and has over their sexual organs the thing that must be characteristic of them both, what the two of them share, what could make them equal: brushes. Female and male find a symmetry here that the painting’s composition and equal distribution of elements underscore. In the center of the composition is a realistic portrait of María de Mater O’Neill done by Carlos Collazo. I repeat that: *Not* by the artist. But the fact is, the only thing that will remain at the end of my journey through *It’s to Me* is a cat, that “red cat” that could only exist in a painting—because a red cat is impossible; a red cat does not exist, but that red cat may be the only truth of the painting of María de Mater O’Neill. Who could see a red cat but her, the painter? That must be her self-portrait—a cat (male or female?), red or blue or all jumbledly-colored, like a mosaic, in *Me as a Cat* (1989). That red cat, whose color communicates with the largest and most central plane in the painting, the plane that contains the painter-couple, must signify no less than the primacy of color. If the cat were a real color, we wouldn’t remember it. Its existence is possible only through color.

Let’s follow the epiphany of the red cat, then—that is, the history of color in the painting of María de Mater O’Neill. After all, she is, as she herself says, “a Technicolor artist.”⁷ That’s why the titles of some of the paintings in the series of self-portraits include the painting’s color: *Self-Portrait #1 (Blue)*. Let me quote the artist:

The self-portrait series began by accident, just as I was graduating from the university. I started it as a academic exercise, an excuse to paint, and I was the model. I was taken by surprise not just that the paintings turned into a series, but also by the conceptual and aesthetic evolution they underwent. In addition to the positive reception they’ve had now, after twenty years, I might say that nothing that an artist does is out of context. I mean there’s no such thing as autonomy in art. *But let me say that I do not think that an artist’s work is always to some degree a self-portrait.* For that to be true, you’d have to have an autobiographical context, and I’m a firm believer that the work is not the artist.⁸ (The emphasis is mine.)

María de Mater O’Neill’s exhibits are presented as series. This peculiarity might have to do with a desire to embrace space in all its immensity, so that in the best of cases one would divide into paintings what might well be a single plane—if we look at her paintings carefully, we will see this need to cut space into squares—but also a sequence, implying both a continuum and an exploration of the variations of light and color. One can create a series of paintings for an exhibit. But in this case, there’s a repetition of motifs and subjects that give meaning to the series (*Landscape on Fire*, *Caribbean Suite*, *Maps*, *End Game*; in this last case, we should remember the narrative aspect of the comic strip—the sequence stems from that). A single image is repeated in series until its color possibilities are almost exhausted. This “drive to repeat” can be seen even in more recent works such as *Colors (To Donna Summer)* (2004) and *Pink (To Monroe)* (2004–05).

María de Mater O’Neill’s geometric gaze moves without transition from interior spaces to aerial spaces, as in the *Maps* series. When she paints self-portraits, she includes the outside surroundings. She also turns the domestic space into subject-matter in paintings such as *Mosaic* (2001), *Patio* (2001), *Studio* (2003), and *Porch* (2002), only to turn back to more aerial planes in such canvases as *Penthouse* (2002). Although you go from interior to exterior, María de Mater, I’d say that you yourself are more interior than exterior, that you’re happier with interiority than with exteriority. But it’s an interiority that seeks breadth and space, that’s elongated and drawn out in your latest works, and that takes the form of a performative perspective, since it isn’t enough, as it was in *Pink (To Monroe)*, to paint space; now you must

embody that space through the painting itself—the work *is* the space: the walls, the ceiling, as in *Enable Blue*, that nobody sees. And there are no longer any figures, just the body of the person looking at the work. The work is the space in which that work dwells.

María de Mater O'Neill knows how to dwell where the Terrible Ones dwell. In saying that, I'm paraphrasing the title of a painting that's been one of the touchstones of her professional career: *Donde moran los terribles (Where the Terrible Ones Dwell)*, a painting that won the Grand Prize at the Third International Biennial of Painting in Ecuador in 1991. In this canvas, we see a strange landscape composed of intense reds, pinks, lilacs. . . ochres. We recognize what was once that studio in Cayey where you used to paint with one of your great friends, Carlos Collazo, in the eighties. Of that studio, which no longer exists, apparently gone forever, there remains that painting. But I'd say that in that studio, in its interior, much of what you've been as an artist for these last twenty years was forged. Where do the Terrible Ones Dwell? You appear to know. But you know something? You, too, are terrible, with happiness and joy.

I just saw a red cat run through my room and jump out a blue window.

Mara Negrón, Ph. D.
Professor, Humanities and Comparative Literature,
University of Puerto Rico, Río Piedras Campus,
Author and Essayist

© July, 2006

ENDNOTES

1 Elaine A. King and María de Mater O'Neill, May 3, 2001, "E-mail Correspondence: Debating with Elaine King," in the dossier *Cultura vernácula, El cuarto del Quenepón*.

2 María de Mater O'Neill, "Identidad y control," in *Nuestro autorretrato: la mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*, Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1993, p. 34.

3 María de Mater O'Neill took part in the exhibition titled "Latin American Women Artists 1915–1995" as the only artist invited from Puerto Rico. Marina Pérez de Mendiola, in her essay "La pluma y el pincel: leyendo sobre las artistas latinoamericanas," published in the exhibition catalog, reflected on the relationship between painting and writing, on the way in which some artists go from writing, whether reflective or creative, to painting, and explores the relationship between the two acts. In the case of O'Neill, she notes the constant use of criticism, of reflection on the creative process. Cf. Marina Pérez de Mendiola in *Latin American Women Artists 1915-1995*, collective exhibition catalogue, Milwaukee Art Museum, Wisconsin, 1995, pp. 90-92.

For a sample of her polemical writings, we recommend "The Technicolor Artist," in which she sketches out a theory of postmodern colors versus the palette of colors nationalized and naturalized by a number of Puerto Rican artists: "the natural palette is rural," she says.

4 See Chiara Merino Pérez's "La propuesta pictórica de María de Mater O'Neill: El nuevo social imaginario en la pintura puertorriqueña," in cultural e-zine *El cuarto del Quenepón*, 1999.

5 Shifra Goldman, "Mari Mater O'Neill: obra de 1992–94," catalogue essay for the exhibition "Paisaje en fuego," Cuenca, Ecuador 1994.

6 Efraín Barradas suggests this when he titles his article on the *Mapas* series "On the Map as Self-Portrait." He insists on the artist's use of this genre to affirm her identity as a woman. Cf. Catalogue for O'Neill's solo show "Mapas" at the Museo de Arte Contemporáneo, Panama, October 27, 1994.

7 "La artista Technicolor," Sunday supplement *Domingo, El Nuevo Día*, August 3, 2003.

8 Artist's comments accompanying *Self-Portrait #1 (Blue)* in "Autocontemplación," a collective show on self-portraiture at the Museum of the University of Puerto Rico, Río Piedras Campus, summer, 2006. Cf. *Autocontemplación: autorretratos en pintura*, exhibition catalogue, June 21, 2006.

María de Mater O'Neill

Cronología: 1960-2006

Véase también: marimateroneill.com

- 1960** • María de Mater O'Neill nace en San Juan, Puerto Rico.
- 1978** • El artista Lorenzo Homar escribe una carta de recomendación a The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, institución académica donde O'Neill desea ingresar. Una vez admitida, se muda a la ciudad de Nueva York. Allí conoce a Juan Sánchez y Marina Gutiérrez, artistas neoyorquinos de ascendencia puertorriqueña.
- 1979** • Conoce a la pintora y grabadora puertorriqueña Myrna Báez.
- 1979-80** • Ingresa como estudiante transitoria en The Museum School of Fine Arts en Boston, MA.
- 1981** • Queda expulsada de The Cooper Union for the Advancement of Science and Art de Nueva York.
- 1981-82** • Toma cursos en la Parsons School of Design y la New School for Social Research, en Nueva York.
- 1982-83** • Vive y trabaja en el Master Printer Workshop en Florencia, Italia. Toma cursos cortos en el Estudio Camnitzer (de Luis Camnitzer) en Lucca, Valdottavo, Italia.
- Conoce al grupo de ceramistas de la Casa Candina en San Juan, PR.
- 1983** • Recibe mención de honor por sus grabados en el Certamen Anual del Ateneo Puertorriqueño y el VII Salón de Arte Gulf; también obtiene el segundo lugar en el Certamen de la Revista Sin Nombre, San Juan, PR.
- The Cooper Union for the Advancement of Science and Art la readmite como estudiante.
- 1984** • Completa su bachillerato en artes en The Cooper Union for the Advancement of Science and Art. El presidente de Cooper le compra un grabado para la colección de la institución.
- Recibe mención de honor por su grabado en el Certamen Anual del Ateneo Puertorriqueño, San Juan, PR.
- 1985** • Inaugura "Teatro", su primera exhibición individual, en la Liga de Estudiantes de Arte en San Juan, PR.
- Completa *Fábrica de soda*, cartel recortable para armar.
 - Trabaja para un taller de diseño donde hace 110 sombreros y narices para los payasos del Circo Ringling Brothers.
- 1986** • Trabaja como maestra, junto a la artista Marina Gutiérrez, en la escuela Henry Street Settlement en la ciudad de Nueva York.
- Susana Torruella Leval examina su trabajo en el artículo "Women Artists from Puerto Rico", revista *Helicon Nine*, núm. 14-15, Kansas City.
 - Pinta el telón de fondo para *Fantasia zoológica*, producción de danza moderna de Ballet Calichi, y diseña la escenografía, los muebles y la utilería para *Capercucita Roja*, producción de Ópera de Cámara, San Juan, PR.
 - La Catedral de Washington, DC, le comisiona un cartel recortable para armar de la iglesia, el cual ella titula *Catedral de Washington*.
 - Participa en las siguientes exhibiciones en Puerto Rico: "Ocho de los ochenta", Antiguo Arsenal de la Marina Española en La Puntilla, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, y "25 años de pintura puertorriqueña", Museo de Arte de Ponce y Antiguo Arsenal de la Marina Española en La Puntilla, San Juan.
- 1987** • Dirige hasta 1988 el Campamento Creativo de Teatro Musical, un campamento infantil de verano dedicado a la ópera. El campamento es producto de una propuesta de la artista a la Compañía Ópera de Cámara. Trabaja junto a las artistas Marina Gutiérrez y Nora Rodríguez y al actor Javier Cardona.
- Participa en las siguientes exhibiciones: "Puerto Rican Painting: Between Past and Present", Museum of Modern Art of Latin America, Washington, DC; Museo del Barrio, Nueva York; Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico; "El bohío", Charra Gallery, Nueva York; y la instalación de video "Papisa Juana" en colaboración con Leticia Stella Serra y David Trooper en Casa Candina, San Juan, PR.
- 1988** • Se muda a Puerto Rico en febrero y completa su *Autorretrato #8 (Desnudo frente al espejo)*, basado en la obra de Myrna Báez *Desnudo frente al espejo*. Ésta es la primera de una serie de apropiaciones artísticas que O'Neill desarrollará.
- Trabaja como asistente de impresión con Myrna Báez y con los ceramistas de Casa Candina.
 - Recibe el primer premio del Ateneo Puertorriqueño por el vídeo experimental *M. Metrópolis*, San Juan, PR.
 - Conoce a la coreógrafa Viveca Vázquez en *Gente o a-gente*, una "pieza de movimiento" presentada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, con el grupo Los Teatros de Cayey.
 - Su vídeo *M. Metrópolis* es incluido en la coreografía *Mira y Qué* de Viveca Vázquez para el Tercer Festival de Danza Moderna, Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
 - Participa en las siguientes exhibiciones: "Collective Show", Park Gallery, San Juan; "Growing Beyond", Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, Museum of Modern Art of Latin America, Washington, DC; Museo del Barrio, Nueva York; y Galería Caribe, San Juan.
- 1989** • Enseña filmación en Super-8 en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.
- Comparte un estudio en Cayey, Puerto Rico, con los artistas Carlos Collazo y Marcos Irizarry. O'Neill trabaja en el estudio de Cayey hasta 1993.
 - Conoce a la artista Rosa Irigoyen durante una exhibición en la Liga de Arte de San Juan.
 - Es miembro del jurado del programa de subvenciones New Forms Regional Initiative de la National Endowment for the Arts y la Puerto Rico Community Foundation (hasta 1990).
 - Es consultora en la creación del programa de subvenciones Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, Oficina de Apoyo a las Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
 - Participa en las siguientes exhibiciones: "Autorretratos", en conjunto con el artista Carlos Collazo, Chase Manhattan Bank, Hato Rey, PR; "I Muestra de Mail Art", Alcorcón, España; y "Pintores en retratos y autorretratos: tres generaciones", Galería Latinoamericana, San Juan, PR.

- Se le invita a participar en el libro de artistas *A Hundred Legends*, publicación de Northern Lights Alternatives y Design Industries Foundations Fighting AIDS (DIFFA), la cual documenta la obra de 127 artistas víctimas del SIDA. O'Neill ilustra el tema *Looney Tune* para un músico anónimo ya fallecido.

1990 • Se une a la Galería Botello en San Juan, PR, la cual manejará su carrera artística.

- Hace una residencia en la Vermont Art Colony, Vermont.

- Su vídeo *Flamenco* se presenta en Deep Dish TV Satellite en Massachusetts.

- Lucy Lippard analiza su trabajo en el libro *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Pantheon Books, Nueva York.

- Se integra a la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, en San Juan, como profesora de pintura.

- Ofrece una conferencia en la Universidad de Missouri, St. Louis, junto al artista Arnaldo Roche, como parte de las actividades de la exhibición itinerante "New Art from Puerto Rico".

- Participa en las siguientes exhibiciones: "Artistas puertorriqueños contra el hambre", Chase Manhattan Bank, San Juan; "New Art from Puerto Rico" (Mari Carmen Ramírez, curadora), Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, MA, Fuller Museum, Brockton, MA, Lotus Gallery, Boston, MA, Forum Gallery, St. Louis, MO, Hostos Gallery, NY, and Museo de Arte de Ponce, Ponce, PR (1990-92); y la "La caja", Casa Candina, San Juan, PR.

1991 • Gana el Gran Premio, por su pintura *Donde moran los terribles*, en la III Bial Internacional de Pintura en Cuenca,

Ecuador. La obra representa la reacción de O'Neill al tratamiento de la sociedad hacia los pacientes de SIDA, en referencia especial al artista y amigo personal Carlos Collazo.

- Diseña el cartel y selecciona la colección de obras que se incluirán en el portafolios gráfico para el Pabellón de Puerto Rico en la Exhibición Universal de Sevilla, España, 1992.

- Es primera finalista en la categoría de ilustración digital en SIGGRAPH '91, Las Vegas, Nevada. Trabaja en una apropiación de obra de la artista María Antonia Ordóñez titulada *Hablemos del amor*, que se publicará como ilustración en la revista *Caras*, San Juan, PR.

- Recibe un premio al mérito en ilustración digital, Online Design Awards, revista *How*, Cincinnati, OH.

- Recibe mención de honor, en la categoría de artista en el extranjero, de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Capítulo de Puerto Rico.

- Recibe mención de honor en el CineFestival de San Antonio, Texas, por el vídeo experimental, *Flamenco*.

- Recibe el Diploma Avant-Garde en la categoría de vídeo experimental por *Flamenco* en UNICA, Suecia.

- Recibe el primer premio en la categoría de vídeo experimental por *Flamenco* en el Ateneo Puertorriqueño, San Juan, PR.

- Es miembro del jurado del Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR.

- Una de sus ilustraciones digitales se publica en la edición anual (julio/agosto) de la revista *How*, Cincinnati, OH.

- Se inaugura su exhibición individual "Paisajes en tiempos de ansiedad" en el Museo de Arte e Historia del Municipio de San Juan y en la Galería Botello, San Juan, PR.

- Participa en la exhibición "Arte joven" en el Chase Manhattan Bank, San Juan, PR.

1992 • Recibe el primer premio en promoción/diseño gráfico por el folleto de exhibiciones de Casa Candina en la Convocatoria de Diseño Gráfico, Concilio de Diseño y Tecnología de la Administración de Fomento Económico, San Juan, PR.

- Recibe un premio al mérito otorgado por el Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR.

- Escribe "Sobre imágenes, signos y otras mentiras" para el catálogo de la exhibición "Teatro doméstico" de la artista Rosa Irigoyen en la Liga de Arte, abril/mayo, San Juan, PR.

- Es presidenta (hasta 1993) del jurado del programa New Forms Regional Initiative de la National Endowment for the Arts y la Puerto Rico Community Foundation.

- Es electa presidenta de la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, función que realiza hasta 1993.

- Participa en las siguientes exhibiciones: "Diez artistas", Banco de Desarrollo Económico, San Juan; "Nuestro autorretrato", Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan y Museo de Arte de Ponce, PR, 1992-93; "Imágenes de la Tierra", Pabellón de Puerto Rico, Sevilla, España, 1992; "1492/1992: Un nouveau regard sur les Caraïbes", Espace Carpeaux, Francia, exhibición itinerante en Francia y el Caribe, 1992-93; "Arte en el Chase 1977-1992", Chase Manhattan Bank y Museo de Arte de Ponce, PR, 1992-93.

1993 • La revista *Publish*, de San Francisco, CA, le otorga el primer premio en diseño digital de publicaciones por el (primer) catálogo de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.

- Se inaugura su exhibición individual "Isla", Galería Botello, San Juan, PR. Se exhibe su serie *Mapa*.

- Escribe la introducción del libro *Nuestro autorretrato: La mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*, Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, San Juan, PR. Su ensayo se titula "Identidad y control".

- Publica el ensayo "Carlos Collazo: Breves notas de una compañera de trabajo", revista *Plástica*, año 15, vol. I, núm. 21, San Juan, PR.

- Publica el artículo "Chase Exhibit an Exercise in Choosing, not Telling", en el periódico *The San Juan Star*, revista dominical *Venue*, 5 de diciembre.

- Es evaluadora de proyectos audiovisuales para la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, San Juan, PR.

- Es miembro del jurado del programa New Forms Regional Initiative, National Endowment for the Arts, Alternate Roots, Carolina del Sur.

- Su obra de diseño gráfico se comenta en "Computer Generated Publication Design", revista *Publish*, San Francisco, CA.

- Su obra se comenta en "Caraïbes - Art and Literature", revista *Revue Noire*, París, julio/agosto, núm. 9, vol.2.

- Participa en las siguientes exhibiciones: "Muestra de arte puertorriqueño", Antiguo Arsenal de la Marina Española en La Puntilla, San Juan; II Certamen Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico; "SITUARTE 93", Rancho de Cayey, evento interdisciplinario; "El color de lo urbano", Capitolio de Puerto Rico; y "500 años de arte puertorriqueño", Museo de las Américas, Antiguo Cuartel de Ballajá, San Juan, PR.

1994 • Publica "Participación de Puerto Rico en IV Bial Internacional de Pintura en Ecuador", revista *Cupez*, Universidad Metropolitana, Puerto Rico.

- Se transmite su vídeo *Flamenco* en Televisión Española.
- La pintura *Autorretrato #8* figura en la portada de la revista *Callaloo*, The John Hopkins University Press, vol. 17, núm. 3, Maryland.
- Se inaugura su exhibición individual “Paisaje en fuego” en la IV Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.
- Se inaugura su exhibición individual “Mapas” en el Museo de Arte Contemporáneo, Panamá.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “Otro país: escalas africanas”, organizada por Simmon Njami, editor de la revista parisina *Revue Noire*, exhibición itinerante, Centro Atlántico de Arte Moderno, Palma de Mallorca, España, y “Ex Libris: el libro como propuesta estética”, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- 1995** • Funda la revista cibernética *El cuarto del Quenepón* (cuarto.quenepon.org) y la publica por primera vez el 15 de abril. Es una de las primeras diez revistas cibernéticas en español.
- Recibe el segundo premio de adquisición en el Certamen Nacional de Artes Plásticas del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, en San Juan, por el trabajo digital *La Isla-jamás* (producido junto a Rosa Irigoyen).
- Recibe el premio Federal Design Achievement Award (cuarta ronda del Presidential Design Award) por el diseño del catálogo de la “Exhibición homenaje a Carlos Collazo”, Washington, DC. Entre los ganadores también estuvieron los diseños para las exhibiciones United States Holocaust Memorial Museum Artifact Posters y Cooper-Hewitt Collection: A Design Resource. El texto del premio indica que: “Carlos Collazo fue un pintor, ceramista y diseñador gráfico puertorriqueño que murió de SIDA a la edad de 34 años. Diseñado para aquellos que no tienen acceso al trabajo del artista ni a sus aportaciones a la sociedad, el catálogo de la exposición “Carlos Collazo 1956-1990: exposición homenaje” es una contribución única a la historia del arte en Puerto Rico. Para reflejar el contexto social y artístico de Collazo, el catálogo incorpora historia oral y trasfondo teórico. Mediante una investigación lo más exhaustiva posible, la diseñadora ha logrado un catálogo que puede utilizarse como referencia para futuros estudios sobre el artista”.
- Recibe el premio al mejor catálogo del año otorgado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Capítulo de Puerto Rico, por *Paisaje en fuego*, primer catálogo digital interactivo local.
- *El cuarto del Quenepón* recibe el premio a la mejor página web de la semana, otorgado por *Mundo Latino*.
- Crea y desarrolla, junto a la profesora Teresa López, el Departamento de Imagen y Diseño de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.
- Crea ilustraciones para El Portal del Yunque, Centro Forestal Tropical, Puerto Rico.
- Trabaja como directora de arte para el CDROM *Arte Contemporáneo de Puerto Rico 1940-1999*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, (hasta 2003).
- Presenta una propuesta de trabajo para el CD-ROM *American Journeys: The Hispanic-American Experience*, Primary Source Media.
- Presenta propuesta de trabajo para “Idilio tropical”, una exhibición sobre el cine en Puerto Rico producida por el Banco Popular, San Juan, PR.
- Su pintura *Cementerio pequeño de Culebra* figura en la portada del libro *Remaking a Lost Harmony: Short Stories from the Hispanic Caribbean*, editado por Lisa Paravisini y Margarite Fernández Olmo, White Pine Press, NY.
- Se inaugura su exhibición individual “Azul” en la Galería Botello, San Juan, PR, donde se exhibe su serie *Suite del Caribe* (también llamada *Azul*).
- Su pintura *Paisaje en fuego #2* es seleccionada como imagen promocional para la exhibición internacional “Latin American Women Artists 1915-1995”.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “Caribbean Visions: Contemporary Paintings and Sculptures”, exhibición itinerante, Center for Fine Arts, Miami, 1995-96; “Latin American Women Artists 1915-1995” (Geraldine Biller, curadora), Milwaukee Art Museum, exhibición itinerante (Phoenix Art Museum, Arizona, The Denver Art Museum, Colorado, The National Museum of Women in the Arts, California, y otros lugares, 1995-96); “Un marco por la tierra”, exhibición itinerante, Museo de Arte Moderno Sofía Imber, Caracas, Venezuela, Museo del Barrio, NYC; III Certamen Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan; y “El portafolio gráfico puertorriqueño”, Museo de las Américas, San Juan, PR.
- 1996** • Recibe inclusión en TOP 20, Ibermag y TOP 100 Site, Planet Earth, por *El cuarto del Quenepón*.
- Recibe mención de honor de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Capítulo de Puerto Rico, por el *El cuarto del Quenepón* (Proyecto Especial del 1995).
- Se inaugura su exhibición individual “Obra reciente” en el Museo de Arte de Ponce, PR.
- Trabaja como directora de arte para el lanzamiento de la página web del Banco Popular (hasta el 1997).
- Decide dejar de pintar.
- 1997** • Recibe los siguientes premios: Premios Lo Nuestro, The Great Goo Award, Lo Mejor de YUPI-Culture Choice, Page of The Week, Latino World y NET Giver Award, por *El cuarto del Quenepón*.
- Es directora de arte para el lanzamiento del sitio web de la agencia de publicidad Lopito, Ileana y Howie.
- Su obra se comenta en *Caribbean Art*, Veerle Poupeye, Thames & Hudson, NY.
- Trabaja como profesora de multimedia en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, San Juan, PR.
- Su obra se comenta en *Puerto Rico: arte e identidad*, en el capítulo escrito por Susana Torruella Leval “Los artistas puertorriqueños en los Estados Unidos –solidaridad, resistencia, identidad”, páginas 371-402, Hermandad de Artistas Gráficos, Editorial Universidad de Puerto Rico, San Juan, PR.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “The Richness of Diversity: Contemporary Puerto Rican and Mexican Artists”, Susquehanna Art Museum, Harrisburg, Pensilvania, y “Profesores de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico”, Museo de Arte e Historia, San Juan, PR.
- 1998** • Retoma la pintura con la serie *Fin de juego*. Esta línea de trabajo está basada mayormente en arte icónico puertorriqueño trabajado por artistas masculinos.
- Es nominada por el artista Pepón Osorio para la Fundación Joan Mitchell.
- Recibe los premios Gard Award, Excelente!, Areas y El Tesoro del Capitán por el *El cuarto del Quenepón*.
- Crea el primer sitio de “chat” y difusión de vídeos por Internet para el simposio de la XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, en *El cuarto del Quenepón*. En ese momento, *El Quenepón* recibe más de 20,000 lectores al mes.
- Trabaja como directora de arte para el lanzamiento de la página web de la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.

- Trabaja como directora de arte para el lanzamiento de la página web de la Oficina de Apoyo a las Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña (hasta 1999).
- Participa en la exhibición “100 años después, cien artistas contemporáneos”, Antiguo Arsenal de la Marina Española en La Puntilla, San Juan, PR.
- 1999** • Recibe medalla de la Asociación Puertorriqueña de Artistas Plásticos, Maison de la UNESCO.
- Hace una residencia artística en el Center for Innovative Printmaking and Papermaking, Rutgers University, Nueva Jersey. Trabaja en *Clasifícame ésta* (basada en la pieza *La mujer eterna*, de Juan Sánchez).
- Participa en “Fibras trans-migratorias: artistas latinos y latinoamericanos en el Internet”, Museo de Arte de Querétaro, México, con *El cuarto del Quenepón*. Luego de esto, *El Quenepón* cierra sus operaciones.
- Trabaja como directora de arte para el lanzamiento de la página web del Instituto de Cultura Puertorriqueña (hasta 2001).
- Trabaja como profesora de dibujo en la Nueva Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico.
- Participa en la exhibición “Litografía argentina contemporánea, 1999: IV edición”, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina.
- 2000** • Inaugura su exhibición individual “Fin de juego”, Galería Botello, San Juan. Prepara un escrito para el catálogo.
- Pinta *Taller*. Cambia sus materiales a imprimador de aceite, pigmentos Old Holland (azules *lake*, prusiano y ftalo, verde ftalo, blanco de zinc y rojo alizarina), trementina de Venecia y aceite de linaza espesado al sol.
- Participa en “Inundaciones”, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, con *El cuarto del Quenepón*.
- Es miembro fundador de Quenepón, Inc. La junta directiva incluye a: Rosa Irigoyen, Pedro Reina, Chiara Merino, Yrsa Dávila, Marina Rivera y Dorian Lugo. *El Quenepón* reinicia sus operaciones y se convierte en una organización sin fines de lucro.
- Su trabajo se incluye en *La ciudad infinita*, San Juan, PR.
- Su trabajo se incluye en el libro *Images of Ambiente: Homosexuality and Latin American Art, 1810-Today*, de Rudi C. Bleys, Continuum Press, Londres.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “Latin Caribbean: Cuba, Dominican Republic and Puerto Rico”, MOOLA, Los Ángeles, CA; IV Certamen Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan; “Tesoros de la pintura puertorriqueña (Mercedes Trelles, curadora), Museo de Arte de Puerto Rico; “Women of the World: A Global Collection of Art”, exhibición itinerante que se inauguró en Manhattan, NY, en el 2000, y viajó a White Columns, NYC (junio 2000); Flint Institute, Michigan (otoño 2000); Delta Axis (finales del 2000/principios del 2001); University of Maryland Gallery (marzo 2001); Tucson Museum, Arizona (otoño 2001); Brenau University, Georgia (finales del 2001); Mobile Museum, Alabama (finales del 2002); Alexandria Museum (finales del 2002); y a otras ciudades como San Francisco, 2000-04. En el 2004, la instalación figuró en las Olimpiadas de Verano en Atenas, Grecia.
- 2001** • Pinta *Mosaico y Patio*.
- *Clasifícame ésta* gana premio en la XIII Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Viaja a Italia con el artista Pepón Osorio para participar en la conferencia “Flights of Discovery: Excursions into Identity”, junto a Will Cox y Yong Soon Ming, en el *Cortona International Symposium: A Print Odyssey*, Cortona, Italia.
- Publica “E-mail Correspondence: Debating with Elaine King”, en el dossier *Cultura vernácula* de la revista *El cuarto del Quenepón*.
- Es consultora para el portal de Internet del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico, (hasta su renuncia en 2002).
- Es una de las fundadoras del Grupo Tepe, grupo de discusión interdisciplinaria que se reúne bimensualmente con el fin de fomentar el debate cultural (hasta 2002).
- Figura en “30 voces: mes de las humanidades - reflexiones a punta de pincel”, por Myrna Rivas Nina, periódico *El Nuevo Día*, 23 de octubre.
- Figura en “Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward”, por Luisita López Torregrosa, sección *Art and Leisure* del *The New York Times*, edición dominical, 11 de marzo.
- Su obra *Aún ficción* figura en la portada del libro *Las ciudades que (no) existen*, de Mara Negrón, Editorial Postdata, San Juan.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “XIII Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe”, Antiguo Arsenal de la Marina Española en La Puntilla, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR; “Flight of the Falcon”, Fortaleza de Girifalco, Cortona, Italia; “El arte en Puerto Rico a través del tiempo”, Museo de Arte de Puerto Rico, y “Muestra nacional de arte puertorriqueño”, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR.
- 2002** • Pinta *Balcón* y empieza a trabajar en *Penthouse*. Trabaja con pigmentos de quinacridona, amarillo hansa y resina sintética.
- Su obra figura en la *St. James Guide to Hispanic Artists*, editada por Thomas Riggs y Mariko Fujinaka, St. James Press, Farmington Hills, MI.
- Escribe entre abril y junio el ensayo “Pintar debajo del piso”, mediante el cual documenta el proceso de creación de la obra *Penthouse*.
- Viaja y estudia en Los Ángeles y Nueva York.
- Recibe una segunda mención de honor por *Balcón y Patio* en el 34ème Festival International de la Peinture, Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Côte d’Azur, Francia.
- Se convierte en directora del Departamento de Pintura de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, en San Juan, hasta su renuncia en 2003. Desarrolla una serie de conferencias con profesores visitantes, promueve la revisión del currículo e invita a la Dra. Elaine A. King para una “sesión magistral de crítica con los estudiantes”, práctica que aún continúa en la Escuela.
- Participa en “Pulpa” (revistas cibernéticas y revistas culturales impresas), Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, con *El cuarto del Quenepón*.
- Participa en la exhibición “Interrogating Diversity”, Betty Rymer Gallery, Art Institute of Chicago, Chicago, IL.
- 2003** • Termina las obras *Se amarró* y *Currents*.
- Incapaz de trabajar en su próxima pintura, decide escribir el ensayo “La artista Technicolor” entre julio y agosto.
- “La artista Technicolor” figura como artículo principal en la revista *Domingo*, del periódico *El Nuevo Día*, 3 de agosto. La versión completa del ensayo se publicó en el *El cuarto del Quenepón* el 10 de agosto.
- Comienza a trabajar en *Colors (To Donna Summer)* con pigmentos Dupont para motos y Old Holland (colores *vermilion*, *madder* y *carmin*), en cera, esencia de trementina y textiles industriales como medios.

- Viaja y estudia con el pintor Enrique Renta en Londres y Nueva York.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “De Lo Que Soy / Of What I Am”, Lehman College Art Gallery, Bronx, Nueva York; “Muestra nacional de arte puertorriqueño”, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan; y “Only Skin Deep” (Coco Fusco, curadora), Online Exhibition, International Center of Photography, Nueva York, 2003-04.
- 2004** • Escribe el ensayo “Libertad, visión y el espacio de la expresión” entre enero y mayo.
- En noviembre escribe el ensayo “Afasia pictórica”.
- Publica “Arte conceptual”, con Marimar Benítez, Enrique Renta y Julieta González, en la revista *Foro* del periódico *El Nuevo Día*, 30 de mayo.
- Trabaja como diseñadora gráfica independiente en la página web de *Universia.pr*.
- Termina de pintar *Colors (To Donna Summer)*. En mayo comienza el boceto de *Pink (To Monroe)*. Empieza a trabajar con el conservador y especialista en madera César Piñero. Con la ayuda del estudiante de arte Axel Ruiz, termina el trabajo en nueve meses. El boceto se publica el 31 de octubre en la portada de *Foro*, revista del periódico *El Nuevo Día*.
- Acepta el puesto de profesora auxiliar en el Departamento de Imagen y Diseño de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.
- Tatiana de la Tierra comenta su obra en la sección titulada “Homosexuality, Female”, en la *Encyclopedia Latina: History, Culture, Society*, Grolier Publishing, Grolier, Inc., Danbury, CT.
- Su obra pictórica figura en *Imagen y palabra: a cien años de la fundación de la Universidad de Puerto Rico* (libro sobre la colección de la Universidad), Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “Inscritos y proscritos: los desplazamientos en la gráfica puertorriqueña”, Trienal Poli/Gráfica de San Juan; América Latina y el Caribe (Margarita Fernández Zavala, curadora), Museo de las Américas, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan; e “¡Impresionante!” (Harper Montgomery y Deborah Cullen, curadores), International Print Center, Nueva York.
- 2005** • Cierra la revista cibernética *El cuarto del Quenepón*.
- Cursa el seminario *David Rockefeller Center for Latin American Studies & Puerto Rico Winter Institute*, dirigido por la prof. Doris Summer y auspiciado por la Universidad de Harvard, la Universidad de Puerto Rico, el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe y la Escuela de Artes Plásticas en San Juan. El tema de este seminario de tres semanas era “Culture at the Crossroads” y participaron los profesores David Carrasco, Juan Flores, el arquitecto Enrique Vivoni, James Lorand Matory, Ángel Quintero-Rivera y Thomas Cummins.
- Publica el artículo “Últimos días del ICP” el 19 de junio en la revista *Por Dentro* del periódico *El Nuevo Día*.
- Luego de terminar *Pink (To Monroe)*, empieza a trabajar en *Enable Blue*. El artista Tony Cruz la ayuda con las medidas finales de la pieza en las paredes su taller.
- Publica los artículos “Afasia pictórica”, revista *Art Premium*, edición septiembre-octubre, y “Libertad, visión y el espacio de la expresión”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 11, año 6/2005, segunda serie.
- Conceptualiza y colabora en el desarrollo del Centro de Diseño, un negocio de diseño para la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico. Los objetivos del Centro son: dar a los estudiantes la oportunidad de adquirir experiencia, dar a los profesores oportunidades de desarrollo profesional y fortalecer la estructura económica de la Escuela.
- Participa en el comité de facultad que cabildea por mejores salarios para la Escuela de Artes Plásticas ante la Legislatura de Puerto Rico (R. del S. 898).
- Participa con *Colors (To Donna Summer)* en el Proyecto de Taxis de San Juan, en el cual 40 taxis se cubren con imágenes de obras artísticas.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “Minor Keys: Chords & Discords”, como parte de la conferencia *West Indies Literature* en la Universidad de Puerto Rico; e “Imagen de una cultura” (colección de la Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico), Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan.
- 2006** • Participa en la mesa redonda *Colectivos de artistas*, Museo de Arte Contemporáneo, San Juan, PR.
- Participa en la conferencia *¿Por qué el performance?*, Facultad de Estudios Generales, Departamento de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
- Se convierte en la primera directora de arte del Centro de Diseño de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.
- Cursa el seminario *Deconstrucciones, psicoanálisis y teoría queer*, Programa de Estudios de la Mujer y el Género, Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. El seminario de tres días incluye los temas “Derriladacan: contigüidades sintomáticas”, “El banquete uniquestitario: disquisiciones sobre el saber queer”, y “El internauta desnudo: la autoimagen pornográfica en el imaginario yoico”, impartidos por el profesor de filosofía Francisco Vidarte, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- Participa en el comité para el *Informe de revisión periódica* de la Escuela de Artes Plásticas, parte del proceso de reacreditación de la Middle States Commission on Higher Education.
- Empieza a trabajar en el impreso *Enable Blue (Flat Mode)* para el portafolios del programa Círculo de las Artes del Museo de Arte de Ponce, el cual incluye artistas como Charles Juhasz, Antonio Martorell, Arnaldo Roche Rabell, Melquíades Rosario, Jaime Suárez, Rafael Trelles y Víctor Vázquez. La propuesta de la artista es un impreso hecho en una imprenta comercial (Elmendorf), basado en su pintura *Enable Blue*. La artista usa Pantone Metallic Integrated Process Color (plateado y dorado) para producir una edición limitada en papel Warren Lustró Dull (100lb, cubierta, 16” x 20”) y American Lumiar (70lb, texto). Este proceso implica cinco pasadas por la prensa. El área de la imagen mide 6” x 4” (aprox., sangrado) y está pegada por las esquinas superiores al papel Warren Lustró Dull. Las referencias históricas son: Donald Judd e Yves Klein, en particular *Peintures* (1954) de éste último.
- Su obra *Autorretrato #10 (It's To Me)* (1989) figura en la portada de la revista literaria *Katatay*, La Plata, Argentina (ISSN 1669-3868).
- Interviene un libro (lo corta a la mitad y lo sumerge en plástico azul) como parte del proyecto *Saqueo*, en el cual 300 artistas intervienen diversos libros a invitación del Prof. Dorian Lugo, editor.
- Participa en el conversatorio *Muestra nacional de arte*, Sala de las Artes, Universidad del Sagrado Corazón.
- Participa en las siguientes exhibiciones: “Figuraciones” (Marianne Ramírez Aponte, curadora), Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan; “Autocontemplación: autorretratos en pintura” (Flavia Marichal Lugo, curadora), Museo de Arte, Historia, y Antropología, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras (también participa en la visita guiada relacionada con esta exhibición); “CIRCA Puerto Rico '06” (feria de arte internacional), Centro de Convenciones de Puerto Rico, San Juan; y “Muestra nacional de arte”, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

María de Mater O'Neill

Timeline: 1960-2006

See also: marimateroneill.com

- 1960** • María de Mater O'Neill is born in San Juan, Puerto Rico.
- 1978** • Artist Lorenzo Homar writes a letter of recommendation to The Cooper Union for the Advancement of Science and Art on the artist's behalf. Admitted to Cooper Union, she moves to New York City. There she meets New York-born artists of Puerto Rican descent Juan Sánchez and Marina Gutiérrez.
- 1979** • Meets Myrna Báez, Puerto Rican painter and printmaker.
- 1979-80** • Enrolls as visiting student at The Museum School of Fine Arts in Boston, MA.
- 1981** • Is expelled from The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, NYC.
- 1981-82** • Takes courses at Parsons School of Design and The New School for Social Research in NYC.
- 1982-83** • Lives and works at the Master Printer Workshop in Florence, Italy. Takes short courses at Studio Camnitzer (Luis Camnitzer) in Lucca, Valdottavo, Italy.
- Meets Casa Candina's group of ceramic artists in San Juan, PR.
- 1983** • Receives Honorable Mention for prints at Certamen Anual, Ateneo Puertorriqueño, and VII Salón de Arte Gulf; also receives second prize at Certamen de la Revista Sin Nombre, San Juan, PR.
- Is readmitted to The Cooper Union for the Advancement of Science and Art.
- 1984** • Receives B.F.A. from The Cooper Union for the Advancement of Science and Art. Cooper Union's President buys print for school's collection.
- Receives Honorable Mention for prints at Certamen Anual, Ateneo Puertorriqueño, San Juan, PR.
- 1985** • Individual exhibition: "Teatro" ("Theatre") at the Liga de Estudiantes de Arte, San Juan, PR.
- Makes *Fábrica de soda* (*The Soda Factory*), a cut-out/assemble poster in offset.
 - Works for design studio doing 110 clown hats and noses for the Ringling Brothers Circus.
- 1986** • Co-teaches with artist Marina Gutiérrez at Henry Street Settlement, NYC.
- Her work is discussed in "Women Artists from Puerto Rico" by Susana Torruella Leval in *Helicon Nine*, No. 14-15, Kansas City.
 - Paints backdrop *Fantasia zoológica* (*Zoological Fantasy*) for the homonymous show by Ballet Calichi Dance Company, and creates the stage design for *Caperucita Roja* (*Little Red Riding Hood*), by Ópera de Cámara, San Juan, PR.
 - Commissioned by the Washington, DC Cathedral to make a cut-out/assemble poster of the church, which she titled *Catedral de Washington* (*Washington Cathedral*).
 - Participates in the following exhibitions in Puerto Rico: "Ocho de los ochenta," Antiguo Arsenal de la Marina Española en La Puntilla, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, and "25 años de pintura puertorriqueña," Museo de Arte de Ponce and Antiguo Arsenal de la Marina Española at La Puntilla, San Juan.
- 1987** • Directs Campamento Creativo de Teatro Musical, a summer opera camp for children through 1988. The camp is a product of the artist's proposal to the Ópera de Cámara Company. Works with artists Marina Gutiérrez, Nora Rodríguez and actor Javier Cardona.
- Participates in the followings exhibitions: "Puerto Rican Painting: Between Past and Present," Museum of Modern Art of Latin America, Washington, DC; Museo del Barrio, NYC; Museo de Historia, Antropología y Arte de the Universidad de Puerto Rico; "El bohío," Charra Gallery, NYC; and a video installation, "Papisa Juana," in collaboration with Leticia Stella Serra and David Trooper at Casa Candina, San Juan, PR.
- 1988** • Moves back to Puerto Rico in February and finishes *Autorretrato #8, Desnudo frente al espejo* (*Self-Portrait #8, Nude at the Mirror*), based on Myrna Báez's *Desnudo frente al espejo*, the first of a series of appropriations developed by O'Neill.
- Works as a printmaking assistant to Myrna Báez and for Casa Candina's ceramic artists in San Juan, PR.
 - First Prize for experimental video *M. Metrópolis* at Ateneo Puertorriqueño, San Juan, PR.
 - Meets choreographer Viveca Vázquez at *Gente o a-gente*, a movement piece presented at the Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, with Los Teatros de Cayey.
 - Her video *M. Metrópolis* is included in the Viveca Vázquez choreography piece *Mira y qué*, 3rd Modern Dance Festival, Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
 - Participates in the followings exhibitions: "Collective Show," Park Gallery, San Juan; "Growing Beyond," Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, Museum of Modern Art of Latin America, Washington, DC; Museo del Barrio, NYC; and Galería Caribe, San Juan.
- 1989** • Teaches Super-8 filmmaking at the Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, San Juan.
- Shares a studio in Cayey, Puerto Rico, with fellow artists Carlos Collazo and Marcos Irizarry. O'Neill works at the Cayey studio until 1993.
 - Meets artist Rosa Irigoyen during an exhibition at the Liga de Arte in San Juan.
 - Serves as a panelist (through 1990) for the New Forms Regional Initiative grants program of the National Endowment for the Arts and the Puerto Rico Community Foundation.
 - Becomes a consultant for the creation of the grants program Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, Oficina de Apoyo a las Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
 - Participates in the followings exhibitions: "Autorretratos," a two-person show with fellow artist Carlos Collazo, Chase Manhattan Bank, Hato Rey, PR; "I Muestra de Mail Art," Alcorcón, Spain; and "Pintores en retratos y autorretratos: tres generaciones," Galería Latinoamericana, San Juan, PR.
 - Is invited to participate in the artist book *A Hundred Legends*, published by Northern Lights Alternatives and the Design Industries Foundations Fighting AIDS (DIFFA), which documents the work of 127 artists victims of AIDS. O'Neill illustrates the lyrics *Looney Tune* for an anonymous musician now deceased.
- 1990** • Joins Galería Botello in San Juan, PR, which will manage her artistic career.
- Does a residency at Vermont Art Colony, Vermont.
 - Her video *Flamenco* is presented at the Deep Dish TV Satellite in Massachusetts.

- Her work is discussed in *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, by Lucy Lippard, Pantheon Books, NY.
 - Joins the Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico in San Juan as a professor of painting.
 - Lectures at the University of Missouri, St. Louis, with fellow artist Arnaldo Roche, as part of the activities of the traveling exhibition "New Art from Puerto Rico."
 - Participates in the followings exhibitions: "Artistas puertorriqueños contra el hambre," Chase Manhattan Bank, San Juan; "New Art from Puerto Rico" (curator: Mari Carmen Ramírez), Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, MA, Fuller Museum, Brockton, MA, Lotus Gallery, Boston, MA, Forum Gallery, St. Louis, MO, Hostos Gallery, New York City, NY, and Museo de Arte de Ponce, Ponce, PR (1990-92); and "La caja," Casa Candina, San Juan, PR.
- 1991** • Earns Grand Prize for her painting *Donde moran los terribles (Where the Terrible Ones Dwell)*, III Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador. The painting depicts O'Neill's reaction to society's treatment of AIDS patients, especially concerning artist and personal friend, Carlos Collazo.
- Designs poster and selects the collection of prints for the silkscreen portfolio to be published for Puerto Rico's Pavilion at the Universal Exhibition in Seville, Spain, 1992.
 - Is first runner-up in Computer Illustration, SIGGRAPH '91, Las Vegas, Nevada. Works in an appropriation of artist María Antonia Ordóñez *Hablemos del amor (Let's Talk About Love)* for an illustration for *Caras* magazine, San Juan, PR.
 - Receives a Merit Award, Computer Illustration, Online Design Awards, *How* magazine, Cincinnati, OH.
 - Receives an Honorable Mention, in the category of Artist Abroad, from the Asociación Internacional de Críticos de Arte, Puerto Rico Chapter.
 - Receives an Honorable Mention for the experimental video *Flamenco* at the CineFestival in San Antonio, TX.
 - Receives an Avant-Garde Diploma in Experimental Video for *Flamenco* at UNICA, Sweden.
 - Receives First Prize in Experimental Video for *Flamenco* at Ateneo Puertorriqueño, San Juan, PR.
 - Becomes a panelist for Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, Individual Artist Grant, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR.
 - One of her computer illustrations is published in the Annual Edition (July/August) of *How* magazine, Cincinnati, OH.
 - Her individual exhibition "Paisajes en tiempos de ansiedad" ("Landscapes in Times of Anxiety") opens at Museo de Arte e Historia del Municipio de San Juan and Galería Botello, San Juan, PR.
 - Participates in the exhibition "Arte joven," Chase Manhattan Bank, San Juan, PR.
- 1992** • Earns a First Prize in Promotion, Graphic Design, for Casa Candina's exhibition flyer at the Convocatoria de Diseño Gráfico, Concilio de Diseño y Tecnología de la Administración de Fomento Económico, San Juan, PR.
- Receives a Merit Award from Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR.
 - Writes "Sobre imágenes, signos y otras mentiras" for fellow artist Rosa Irigoyen's "Teatro doméstico" exhibition catalogue, Liga de Arte, April/May, San Juan, PR.
 - Becomes President of the New Forms Regional Initiative panel (until 1993), National Endowment for the Arts and Puerto Rico Community Foundation.
 - Becomes President of Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico (until 1993).
 - Participates in the followings exhibitions: "Diez artistas," Banco de Desarrollo Económico, San Juan; "Nuestro autorretrato," Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, and Museo de Arte de Ponce, 1992-93; "Imágenes de la Tierra," Puerto Rico Pavilion, Seville, Spain, 1992; "1492/1992 Un nouveau regard sur les Caraïbes," Espace Carpeaux, France, itinerant exhibition in France and the Caribbean, 1992-93; "Arte en el Chase 1977-1992," Chase Manhattan Bank and Museo de Arte de Ponce, 1992-93.
- 1993** • Earns First Prize in Computer Generated Publication Design, *Publish* magazine, San Francisco, CA, for the (first) school catalogue of Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.
- Her individual exhibition "Isla" ("Island"), opens at Galería Botello, San Juan, PR. Her series *Mapa (Map)* is shown.
 - Writes the introduction for the book *Nuestro autorretrato: la mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*, Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, San Juan, PR. Her essay is titled "Identidad y control."
 - Publishes essay "Carlos Collazo: Breves notas de una compañera de trabajo," *Plástica*, Year 15, Vol. I, No. 21, San Juan, PR.
 - Publishes article "Chase Exhibit an Exercise in Choosing, not Telling," *The San Juan Star* newspaper, *Venue* Sunday magazine, December 5.
 - Becomes evaluator for audiovisual projects for Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, San Juan, PR.
 - Works as a panelist for New Forms Regional Initiative, National Endowment for the Arts, Alternate Roots, South Carolina.
 - Her graphic design work is discussed in "Computer Generated Publication Design," *Publish* magazine, San Francisco, June.
 - Her work is discussed in "Caraïbes - Art et littérature," *Revue Noire*, Paris, July/August, No. 9, Vol. 2.
 - Participates in the followings exhibitions: "Muestra de arte puertorriqueño," Antiguo Arsenal de la Marina Española en La Puntilla, San Juan; II Certamen Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico; "SITUARTE 93," Rancho de Cayey, interdisciplinary event; "El color de lo urbano," Capitolio de Puerto Rico; and "500 años de arte puertorriqueño," Museo de las Américas, Antiguo Cuartel de Ballajá, San Juan, PR.
- 1994** • Publishes "Participación de Puerto Rico en IV Bienal Internacional de Pintura en Ecuador" in *Revista Cupey*, Universidad Metropolitana, Puerto Rico.
- Her video *Flamenco* is broadcasted on Televisión Española.
 - Her painting *Autorretrato #8* is featured on the cover of *Callaloo*, The John Hopkins University Press, Vol. 17, No. 3, Maryland.
 - Her individual exhibition "Paisaje en fuego" ("Landscape on Fire") opens at the IV Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.
 - Her individual exhibition "Mapas" ("Maps") opens at Museo de Arte Contemporáneo, Panamá.
 - Participates in the followings exhibitions: "Otro país: escalas africanas," organized by Simmon Njami, editor of Parisian magazine *Revue Noire*, itinerant exhibition, Centro Atlántico de Arte Moderno, Mallorca, Spain, and "Ex Libris: el libro como propuesta estética," Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- 1995** • Creates and launches cultural e-zine *El cuarto del Quenepón (The Room of the Big Chenet Tree)* (cuarto.quenepon.org), April 15, one of the first ten Spanish e-zines on the Internet.
- Earns Second Acquisition Prize at Certamen Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, for computer generated work *La Isla-jamás (Neverland)* (co-created with Rosa Irigoyen).
 - Earns Federal Design Achievement Award (Round Four of the Presidential Design Award) for the design of the first Puerto Rican pre-press

exhibition catalogue for “Exhibición homenaje a Carlos Collazo,” Washington, DC. Other award recipients were the United States Holocaust Memorial Museum Artifact Posters and Cooper-Hewitt Collection: A Design Resource. According to the Federal Design Achievement Award, “Carlos Collazo was a Puerto Rican painter, ceramist, and graphic designer who died of AIDS at the age of 34. Designed for people without access to the artist’s work or his contribution to our society, Exhibition Catalogue for ‘Carlos Collazo 1956-1990 Exposición Homenaje’ is a unique contribution to the history of art in Puerto Rico. Reflecting the social and artistic context of the artist, the catalogue incorporates traditional oral history with theoretical background. By making the investigation of the artist as thorough as possible, the designer has provided a catalogue that can be used as a reference for further studies.”

- Earns Best Catalog of the Year prize, from the Asociación Internacional de Críticos de Arte, Puerto Rico Chapter, for first local interactive digital catalogue *Paisaje en fuego*.
 - *El cuarto del Quenepón* is awarded Best Page of the Week by Mundo Latino.
 - Creates and develops the Department of Image and Design with fellow professor Teresa López at Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.
 - Creates illustrations for El Portal del Yunque, Centro Forestal Tropical, Puerto Rico.
 - Works as art director for CDROM *Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1940-1999*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, until 2003.
 - Presents a proposal for CDROM *American Journeys: The Hispanic-American Experience*, Primary Source Media.
 - Presents a proposal for “Idilio tropical,” a video and film exhibition, Banco Popular, San Juan, PR.
 - Her painting *Cementerio pequeño de Culebra (Small Cemetery of Culebra Island)* is featured on the cover of the book *Remaking a Lost Harmony: Short Stories from the Hispanic Caribbean*, edited by Lisa Paravisini and Margarite Fernández Olmo, White Pine Press, NY.
 - Her individual exhibition “Azul” opens at Galería Botello, San Juan, PR. Her series *Suite del Caribe (Caribbean Suite)* (also known as *Azul/Blue*) is shown.
 - Painting *Paisaje en fuego #2* is chosen to become the US and international promotional image of the exhibition “Latin American Women Artists 1915-1995.”
 - Participates in the followings exhibitions: “Caribbean Visions: Contemporary Paintings and Sculptures,” itinerant exhibition, Center for Fine Arts, Miami, 1995-96; “Latin American Women Artists 1915-1995” (curator: Geraldine Biller), Milwaukee Art Museum itinerant exhibition - Phoenix Art Museum, Arizona, The Denver Art Museum, Colorado, The National Museum of Women in the Arts, California, and others venues, 1995-96; “Un marco por la tierra”, itinerant exhibition, Museo de Arte Moderno Sofía Imber, Caracas, Venezuela, Museo del Barrio, NYC; III Certamen Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan; and “El portafolio gráfico puertorriqueño,” Museo de las Américas, San Juan, PR.
- 1996** • Earns, with *El cuarto del Quenepón*, a distinction in TOP 20, Ibermag and TOP 100 Site, Planet Earth.
- Earns, with *El cuarto del Quenepón*, an Honorable Mention from Asociación Internacional de Críticos de Arte, Puerto Rico Chapter (Special Project of 1995).
 - Her individual exhibition “Obra Reciente” (“Recent Work”) opens at Museo de Arte de Ponce, PR.
 - Works as art director for the launching of Banco Popular’s website, until 1997.
 - Decides to stop painting.
- 1997** • Earns the following awards: Awards Lo Nuestro, The Great Goo Award, Lo Mejor de YUPI-Culture Choice, Page of the Week, Latino World, NET Giver Award, for *El cuarto del Quenepón*.
- Becomes art director for the launching of advertising agency Lopito Ileana y Howie’s website.
 - Her work is discussed in *Caribbean Art*, Veerle Poupeye, Thames & Hudson, NY.
 - Works as professor of multimedia at the Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, San Juan, PR.
 - Her work is discussed in *Puerto Rico: arte e identidad*, in Susana Torruella Leval’s chapter “Los artistas puertorriqueños en los Estados Unidos,” pages 371-402, Hermandad de Artistas Gráficos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
 - Participates in the followings exhibitions: “The Richness of Diversity: Contemporary Puerto Rican and Mexican Artists,” Susquehanna Art Museum, Harrisburg, Pennsylvania, and “Profesores de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico,” Museo de Arte e Historia, San Juan, PR.
- 1998** • Starts painting again, working on the *Fin de juego (End Game)* series. This body of work is based mostly on iconographic Puerto Rican artwork made by male artists.
- Is nominated by fellow artist Pepón Osorio to the Joan Mitchell Foundation.
 - Earns Gard Award, Excelente!, Areas, and El Tesoro del Capitán for *El cuarto del Quenepón*.
 - Creates the first local chat and video broadcast over the web for the XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe symposium, *El cuarto del Quenepón*. At this time, *El Quenepón* receives 20,000 readers a month.
 - Becomes art director for the launching of the Fundación Puertorriqueña de las Humanidades’s website.
 - Works as art director for the launching of Oficina de Apoyo a las Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña website, until 1999.
 - Participates in the exhibition “100 años después, cien artistas contemporáneos,” Antiguo Arsenal de la Marina Española at La Puntilla, San Juan, PR.
- 1999** • Receives medal from the Asociación Puertorriqueña de Artistas Plásticos, Maison de la UNESCO.
- Does an artist residency at the Center for Innovative Printmaking and Papermaking, Rutgers University, New Jersey. Works on *Clasifícame ésta (Classify This One!)*, based on Juan Sánchez’s print *La mujer eterna (The Eternal Woman)*.
 - Participates in “Fibras trans-migratorias: artistas latinos y latinoamericanos en el Internet,” at the Museo de Arte de Querétaro in Mexico, with *El cuarto del Quenepón*. Immediately after, she ceases operations at *El Quenepón*.
 - Becomes art director for the launching of the Instituto de Cultura Puertorriqueña website, until 2001.
 - Works as professor of drawing at the New School of Architecture, Universidad Politécnica de Puerto Rico.
 - Participates in the exhibition “Litografía argentina contemporánea, 1999: IV edición,” Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina.
- 2000** • Her individual exhibition “Fin de juego” (“End Game”) opens at Galería Botello, San Juan. She writes an artist statement for the catalogue.
- Paints *Taller (Studio)*. Changes materials to oil primer, Old Holland pigments (lakes, phthalo and Prussian blues, phthalo green, zinc white and alizarin crimson), Venice turpentine and sun-thickened linseed oil.
 - Participates in “Inundaciones,” Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, with *El cuarto del Quenepón*.
 - Becomes founding member of Quenepón, Inc., with a board of directors that includes Rosa Irigoyen, Pedro Reina, Chiara Merino, Yrsa Dávila,

Marina Rivera and Dorián Lugo. *El cuarto del Quenepón* opens its doors again, the e-zine becomes a non-profit organization.

- Her work is included in print portfolio *La ciudad infinita*, San Juan, PR.
- Her work is discussed in the book *Images of Ambiente: Homosexuality and Latin American Art 1810-Today*, Rudi C. Bleys, Continuum Press, London.
- Participates in the followings exhibitions: "Latin Caribbean: Cuba, Dominican Republic and Puerto Rico," MOOLA, Los Angeles, CA; IV Certamen Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan; "Tesoros de la pintura puertorriqueña" (curator: Mercedes Trelles), Museo de Arte de Puerto Rico; "Women of the World: A Global Collection of Art," opening first in Manhattan in 2000 and traveling ever since. The exhibition traveled to White Columns, NYC (June 2000); Flint Institute, Michigan (Fall 2000); Delta Axis (late 2000/early 2001); University of Maryland Gallery (March 2001); Tucson Museum, Arizona (Fall 2001); Brenau University, Georgia (late 2001); Mobile Museum, Alabama (late 2002); Alexandria Museum (late 2002); and others cities like San Francisco, 2000-04. In 2004, the installation was featured at the summer Olympics in Athens, Greece.

2001 • Paints *Mosaico (Mosaic)* and *Patio*.

- Her print *Clasificame ésta* wins Print Prize at the XIII Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Travels with fellow artist Pepón Osorio to participate in the conference "Flights of Discovery: Excursions into Identity," with Will Cox and Yong Soon Ming, in the *Cortona International Symposium: A Print Odyssey*, Cortona, Italy.
- Publishes "Email Correspondance: Debating with Elaine King," in dossier *Cultura vernácula, El cuarto del Quenepón*.
- Becomes web consultant for Instituto de Cultura Puertorriqueña's web portal, San Juan, until resigning in 2002.
- Is one of the founders of Grupo Tepe, an interdisciplinary discussion group that meets twice a month for the purpose of cultural debate, until 2002.
- Her work is featured in "30 voces: mes de las humanidades - reflexiones a punta de pincel," by Myrna Rivas Nina, *El Nuevo Día* newspaper, October 23.
- Her work is featured in "Puerto Rican Art Moves Outward, and More Inward," by Luisita López Torregrosa, *Art and Leisure* section, *The New York Times*, Sunday edition, March 11.
- Her print *Aún ficción (Still a Fiction)* is featured in the cover of the book *Las ciudades que (no) existen*, by Mara Negrón, Editorial Postdata, San Juan.
- Participates in the followings exhibitions: "XIII Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano del Caribe," Antiguo Arsenal de la Marina Española at La Puntilla, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR; "Flight of the Falcon," Girifalco Fortress, Cortona, Italy; "El arte en Puerto Rico a través del tiempo," Museo de Arte de Puerto Rico, and "Muestra nacional de arte puertorriqueño," Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR.

2002 • Paints *Balcón (Porch)* and starts working on the painting *Penthouse*. Works with quinacridone pigments, hansa yellow and synthetic resin.

- Her work is featured in *St. James Guide to Hispanic Artists*, edited by Thomas Riggs and Mariko Fujinaka, St. James Press, Farmington Hills, MI.
- Writes essay "Pintar debajo del piso" ("Painting Under the Floor") from April to July, as a journal documenting the painting *Penthouse*.
- Travels and studies in Los Angeles and New York City.
- Earns Second Honorable Mention for *Balcón* and *Patio* at the 34ème Festival International de la Peinture, Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Côte d'Azur, France.
- Becomes Head of the Painting Department, Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, in San Juan, until resigning in 2003. She develops a visiting professor conference series, promotes curriculum revision, and invites Dr. Elaine A. King for "Master's Critic Session with Students," a practice that continues today in the art school.
- Participates in "Pulpa" (e-zines and cultural print magazines), Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, with *El cuarto del Quenepón*.
- Participates in the exhibition "Interrogating Diversity," Betty Rymer Gallery, Art Institute of Chicago, IL.

2003 • Finishes paintings *Se amarró (It's a Wrap!)* and *Currents*.

- Unable to work on the next painting, she writes her theoretical ideas in essay "The Technicolor Artist" from July to August.
- Publishes essay "The Technicolor Artist" (in Spanish) as main feature in *Domingo* magazine, *El Nuevo Día* newspaper, August 3. A complete version of this essay was published at the e-zine *El cuarto del Quenepón* on August 10.
- Starts working on *Colors (To Donna Summer)*. Works with DuPont's bike pigment, Old Holland's vermilion, madder, and carmin pigments, the mediums of wax and essence of turpentine, and industrial textiles.
- Travels and studies with fellow painter Enrique Renta in London and New York.
- Participates in the followings exhibitions: "De lo que soy / Of What I Am," Lehman College Art Gallery, Bronx, New York; "Muestra nacional de arte puertorriqueño," Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR; and "Only Skin Deep" (curator: Coco Fusco), Online Exhibition, International Center of Photography, NYC, New York, 2003-04.

2004 • Writes essay "Freedom, Vision, and the Space of Expression," from January to May.

- Writes essay "Pictorial Aphasia" in November.
- Publishes "Arte conceptual," with Marimar Benítez, Enrique Renta and Julieta González, main feature of *Foro* magazine, *El Nuevo Día* newspaper, May 30.
- Works as freelance graphic web designer for *Universia.pr*.
- Finishes painting *Colors (To Donna Summer)*. Starts working on sketch for *Pink (To Monroe)* in May. Starts working with wood specialist and art conservator César Piñero. With the help of student intern Axel Ruiz, it takes nine months to finish the work. Its sketch gets published on the cover of *Foro* magazine, *El Nuevo Día* newspaper, October 31.
- Works as auxiliary professor at the Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, Image and Design Department.
- Her work is discussed in "Homosexuality, Female," entry by Tatiana de la Tierra, *Encyclopedia Latina: History, Culture, Society*, Grolier Publishing, Grolier, Inc., Danbury, CT.
- Her painting work is included in *Imagen y palabra: a cien años de la fundación de la Universidad de Puerto Rico* (a book about the University collection), Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Participates in the followings exhibitions: "Inscritos y proscritos: los desplazamientos en la gráfica puertorriqueña," Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe (curator: Margarita Fernández Zavala), Museo de las Américas, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan;

and “Impresionante!” (curators: Harper Montgomery and Deborah Cullen), International Print Center, NYC.

2005 • *El cuarto del Quenepón* e-zine ceases operations.

- Participates in the seminar *David Rockefeller Center for Latin American Studies & University of Puerto Rico Winter Institute*, directed by Prof. Doris Summer and sponsored by Harvard University, Universidad de Puerto Rico, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe and Escuela de Artes Plásticas in San Juan. The three-week seminar focused on “Culture at the Crossroads,” and was imparted by professors David Carrasco, Juan Flores, Arch. Enrique Vivoni, James Lorand Matory, Ángel Quintero-Rivera and Thomas Cummins.

- Publishes article “Últimos días del ICP,” *Por Dentro* magazine, *El Nuevo Día* newspaper, June 19.

- After finishing *Pink (To Monroe)*, starts working with *Enable Blue*. The final drawing’s measurements are done with the assistance of artist Tony Cruz on O’Neill’s studio’s walls.

- Publishes articles “Pictorial Aphasia,” *Art Premium* magazine, September-October, and “Freedom, Vision and the Space of Expression,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, No. 11, Year 6/2005, second series.

- Conceptualizes and helps develop the Centro de Diseño (Design Center) for the Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico. Its purpose is to provide professional experience to students as well as career advancement opportunities to the faculty, and to strengthen the economical structure of the art school. Centro de Diseño also offers graphic design services to the outer community.

- Participates in a faculty committee to lobby for better salaries at Puerto Rico’s Legislature (R. del S. 898), for the Escuela de Artes Plásticas.

- Participates with *Colors (To Donna Summer)* in San Juan’s Taxis Project: 40 taxis are intervened with images of works by various artists.

- Participates in the followings exhibitions: “Minor Keys: Chords & Discords,” as part of the conference *West Indies Literature*, University of Puerto Rico; “Imagen de una cultura” (Collection of the Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico), Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan.

2006 • Participates in round table *Colectivos de artistas*, Museo de Arte Contemporáneo, San Juan, PR.

- Participates in lecture *¿Por qué el performance?*, Facultad de Estudios Generales, Departamento de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

- Starts working as the first art director at the Centro de Diseño de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico.

- Participates in the seminar *Deconstrucciones, psicoanálisis y teoría queer*, Programa de Estudios de la Mujer y el Género, Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, a three-day seminar on: “Derriladacan: contigüidades sintomáticas,” “El banquete unigueersitario: disquisiciones sobre el saber queer,” and “El internauta desnudo: la autoimagen pornográfica en el imaginario yoico,” imparted by philosophy professor Francisco Vidarte, from the Universidad Nacional de Educación a Distancia, Spain.

- Forms part of the Escuela de Artes Plásticas’ committee for the *Periodic Review Report*, part of the reaccreditation process of the Middle States Commission on Higher Education.

- Starts working on print *Enable Blue (Flat Mode)* for portfolio of Museo de Arte de Ponce’s Círculo de las Artes program, which includes artists Charles Juhasz, Antonio Martorell, Arnaldo Roche Rabell, Melquiades Rosario, Jaime Suárez, Rafael Trelles, and Víctor Vázquez, among others. The artist’s proposal is a print artwork using a commercial printer (Elmendorf), based on her painting *Enable Blue*. The artist uses Pantone Metallic Integrated Process Color (silver and gold) to produce a limited edition on Warren Lustró Dull (100lb, cover, 16” x 20”) and American Lumiar (70lb, text) paper. This process entails five press runs. The image area is 6” x 4” (approx., bleed), glued only the top corners to the Warren Lustró Dull. Historical references are: Donald Judd and Yves Klein, especially the latter’s *Peintures* (1954).

- Her work *Self-Portrait #10 (It’s To Me)* (1989) appears on the cover of literary journal *Katatay*, La Plata, Argentina (ISSN 1669-3868).

- She intervenes a book (by cutting it in half and covering it with blue plastic dip) as part of the *Saqueo* project, where 300 artists intervene different books at the invitation of editor, Prof. Dorian Lugo.

- Participates in round table *Muestra nacional de arte*, Sala de las Artes, Universidad del Sagrado Corazón.

- Participates in the followings exhibitions: “Figuraciones” (curator: Marianne Ramírez Aponte), Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan; “Autocontemplación: autorretratos en pintura” (curator: Flavia Marichal Lugo), Museo de Arte, Historia y Antropología, University of Puerto Rico, Río Piedras (also participates in the related guided tour); “CIRCA Puerto Rico ’06”, international art fair, Puerto Rico Convention Center, San Juan; and “Muestra nacional de arte”, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Paisaje en fuego #6 <i>Landscape on Fire #6</i> 1992-93 78 1/2 x 87 1/2 Óleo, acrílico y crayón de óleo sobre lino <i>Oil, acrylic, and oil crayon on linen</i> Col. Compañía de Turismo de Puerto Rico	Mapa #12 <i>Map #12</i> 1994 30 x 67 1/2 Óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel <i>Oil, encaustic, and oil crayon on paper</i> Col. Guillermo y Bertita Martínez	Andrómeda revisitada <i>Andrómeda Revisited</i> 1998 8 x 24 Óleo y encáustica sobre papel <i>Oil and encaustic on paper</i> Col. María D. Zamparelli	Aún ficción <i>Still a Fiction</i> 2000 13 1/4 x 10 1/2 Dibujo final para litografía del mismo nombre Grafito, bolígrafo, crayón y acrílico sobre papel <i>Final drawing for lithography of the same name</i> <i>Pencil, ball-point pen, crayon, and acrylic on paper</i> Col. Lic. Dennis Simonpietri y Margarita Fernández Zavala
Mapa #5 <i>Map #5</i> 1993 36 x 48 Óleo y crayón de óleo sobre lienzo <i>Oil and oil crayon on canvas</i> Col. Arq. José Javier Toro y Marco Abarca	Suite del Caribe #5 <i>Caribbean Suite #5</i> 1995 32 x 48 Óleo sobre masonite <i>Oil on masonite</i> Col. Vionette y Julián Inclán	Bocetos #2 <i>Sketches #2</i> 1998 30 x 22 cada pliego / <i>each</i> (díptico / <i>diptych</i>) Grafito sobre papel <i>Pencil on paper</i> Col. María de Mater O'Neill	Mosaico <i>Mosaic</i> 2001 23 x 90 1/2 (3 pliegos / <i>sheets</i>) Óleo sobre papel Arches <i>Oil on Arches paper</i> Col. Arq. Erick J. Rodríguez
Mapa #6 <i>Map #6</i> 1993 36 x 48 Óleo y crayón de óleo sobre lino <i>Oil and oil crayon on linen</i> Col. Alina Pérez-Carvajal	Suite del Caribe #6 <i>Caribbean Suite #6</i> 1995 32 x 48 Óleo sobre masonite <i>Oil on masonite</i> Col. Norma Jean Collberg	Bocetos #3 <i>Sketches #3</i> 1998 30 x 22 cada pliego / <i>each</i> (díptico / <i>diptych</i>) Grafito sobre papel <i>Pencil on paper</i> Col. María de Mater O'Neill	Balcón <i>Porch</i> 2002 84 x 108 Óleo sobre lino <i>Oil on linen</i> Col. Museo de Arte de Puerto Rico
Mapa #8 <i>Map #8</i> 1994 26 x 80 Óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel <i>Oil, encaustic, and oil crayon on paper</i> Col. Diana Unanue	Suite del Caribe #19 <i>Caribbean Suite #19</i> 1995 12 x 17 Óleo sobre masonite <i>Oil on masonite</i> Col. Vanessa Droz	Simulacro <i>Simulacrum</i> 1999 59 x 74 Óleo, acrílico y encáustica sobre lino <i>Oil, acrylic, and encaustic on linen</i> Col. Ing. José B. Andreu y señora	Penthouse 2002 84 x 132 Óleo sobre lino <i>Oil on linen</i> Col. RG Premier Bank, Hato Rey, Puerto Rico
Mapa #11 <i>Map #11</i> 1994 23 3/4 x 76 (aprox.) Óleo, encáustica y crayón de óleo sobre papel <i>Oil, encaustic, and oil crayon on paper</i> Col. Carlos y Georgina Unanue	Suite del Caribe #26 <i>Caribbean Suite #26</i> 1995 12 x 17 Óleo sobre masonite <i>Oil on masonite</i> Col. Dr. Andrés López Cumpiano	Ella, la más artista de todos <i>She, the Top Artist of Them All</i> 1999 72 x 48 Óleo y encáustica sobre lino <i>Oil and encaustic on linen</i> Col. Ing. José B. Andreu y señora	Currents 2003 72 x 96 (5 bastidores / <i>stretchers</i>) Óleo sobre lino <i>Oil on linen</i> Col. Patricia Villamil
	M396 1996 37 3/4 x 36 x 2 1/4 Aluminio, óleo y crayón de óleo sobre masonite <i>Aluminum, oil, and oil crayon on masonite</i> Col. José Gilberto Roa	Clasificame ésta <i>Classify This One!</i> 1999 32 1/2 x 53 3/4 Litografía (6/20) <i>Lithography (6/20)</i> Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña	
	M596 1996 37 1/4 x 36 x 4 1/4 Aluminio y óleo sobre masonite <i>Aluminum and oil on masonite</i> Col. María de Mater O'Neill		

Colors (To Donna Summer)
2003-04
156 x 41
(9 bastidores / *stretchers*)
Óleo, poliuretano y agente unificador sobre lino
Oil, polyurethane, and bonding agent on linen
Col. Mara y Javier Méndez

Pink (To Monroe)
2004-05
144 x 30
(32 bastidores / *stretchers*)
Poliuretano y óleo sobre lino, seda, vinilo, algodón con PVC y madera
Polyurethane and oil on linen, silk, vinyl, cotton with PVC, and wood
Col. María de Mater O'Neill

Enable Blue
2006
17 x 14 3/4 x 13
Pan de oro sobre caoba, hojas laminadas y esmalte industrial sobre MDF, óleo, resina alquídica y microesfera de vidrio sobre lino, montado en hoja de aluminio; edición de 7, para instalarse en las esquinas del techo de cualquier salón
Gold leaf on mahogany, laminated shells, and industrial enamel on MDF, oil, alkyde resin, and glass microsphere on linen, mounted on aluminum shell; edition of 7; paintings install on a room's upper corners
Col. María de Mater O'Neill

OBRA EN REPRESENTACIÓN DIGITAL EN SALA / WORK EXHIBITED IN DIGITAL REPRESENTATION

La obra original *El balcón de Maricao* no pudo presentarse en esta exhibición debido a factores de conservación. No obstante, reconocemos la importancia capital de la misma en la trayectoria de María de Mater O'Neill y la hemos incluido en reproducción digital.

The actual work El balcón de Maricao could not be presented in the exhibition due to conservation restrictions. However, we acknowledge this piece represents a benchmark in María de Mater O'Neill's oeuvre, and we are including it in digital reproduction.

El balcón de Maricao
Maricao's Porch
1990
96 x 340
(8 bastidores / *stretchers*)
Óleo y crayón de óleo sobre lino
Oil and oil crayon on linen
Col. Familia Reyes-Veray

OBRAS EN LA PRESENTACIÓN VIRTUAL WORKS IN THE VIRTUAL PRESENTATION

Sin título (Retrato de su amigo Carlos Saavedra)
Untitled (Portrait of Friend Carlos Saavedra)
1979
13 1/2 x 17 1/2
Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
Col. privada / Private collection

Drama en tres actos
Drama in Three Acts
1983
19 1/2 x 25 1/2
Pastel sobre papel
Pastel on paper
Col. Jean Pierre Santoni

Drama en cuatro actos
Drama in Four Acts
1983
17 x 22
Pastel sobre papel
Pastel on paper
Col. Fam. Soltero

Figura dos (Dibujo de modelos)
Figure Two (Life Drawing)
1984
19 3/4 x 25
Crayón de óleo sobre papel
Oil crayon on paper
Col. Anita y Gabriel Montilla

La tempestad II
The Tempest II
1984
29 3/4 x 22 1/2
Crayón de óleo sobre papel
Oil crayon on paper
Col. Ralph O'Neill

Fábrica de soda
Soda Factory
1985
aprox. 22 x 30
(cartel abierto / *open poster*)
Cartel recortable para armar, impreso en offset
Cut-out / assemble poster, offset-printed

La diva
The Diva
1985
30 1/4 x 44
Acrílico, gouache y crayón de óleo sobre papel
Acrylic, gouache, and oil crayon on paper
Col. Arq. Margarita Fullana

Caperucita Roja
Little Red Riding Hood
1985
Diseño de escenografía, muebles y utilería para producción teatral de la Compañía Ópera de Cámara
Stage, prop and furniture design for a Compañía Ópera de Cámara theater production

Fantasia zoológica
Zoological Fantasy
1986
Diseño de vestuario y escenografía para producción de la Compañía Ballet Calichi
Stage and costume design for a Compañía Ballet Calichi production

Catedral de Washington
Washington Cathedral
1986
aprox. 22 x 30
(cartel abierto / *open poster*)
Cartel recortable para armar, impreso en offset
Cut-out / assemble poster, offset-printed

Paisaje marítimo (El gato)
Maritime Landscape (The Cat)
1986
22 1/4 x 21 1/2 aprox.
Medio mixto (gouache y collage sobre vidrio y objetos plásticos)
Mixed media (gouache and collage on glass and plastic objects)
Col. Vanessa Rodríguez
Axtmayer

<p>Autorretrato #9 <i>Self-Portrait #9</i> 1988 96 x 66 Acrílico, gouache, óleo y crayón de óleo sobre lienzo <i>Acrylic, gouache, oil, and oil crayon on canvas</i> Col. Irma Josefina O'Neill</p>	<p>Mapa #2 <i>Map #2</i> 1993 36 x 48 Óleo y crayón de óleo sobre lienzo <i>Oil and oil crayon on canvas</i> Col. Joaquín Villamil</p>	<p>La Isla-jamás <i>Neverland</i> En colaboración con / <i>In collaboration with</i> Rosa Irigoyen 1995 36 x 96 cada uno / <i>each</i> Fotoscan digital en caja de luz, impreso <i>Digital photoscan in light box, print</i> Col. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico M196 1996 48 x 52 x 1 Aluminio y óleo sobre masonite <i>Aluminum and oil on masonite</i> Col. Denisse Betancourt M496 1996 36 x 36 1/2 x 13 Aluminio y óleo sobre masonite <i>Aluminum and oil on masonite</i> Col. María de Mater O'Neill</p>	<p>Taller <i>Studio</i> 2000 23 x 90 1/2 (3 pliegos / <i>sheets</i>) Óleo sobre papel Arches <i>Oil on Arches paper</i> Col. Guillermo y Bertita Martínez Patio 2001 72 3/8 x 108 Óleo sobre lino <i>Oil on linen</i> Col. Doral Financial Corporation</p>
<p>Queer Nation 1991 84 x 72 (4 bastidores / <i>stretchers</i>) Óleo y crayón de óleo sobre lienzo <i>Oil and oil crayon on canvas</i> Col. Ricardo Lozada</p>	<p>Mapa #4 <i>Map #4</i> 1993 36 x 48 Óleo y crayón de óleo sobre lienzo <i>Oil and oil crayon on canvas</i> Col. Lic. María Soledad Ramírez Becerra</p>	<p>M196 1996 48 x 52 x 1 Aluminio y óleo sobre masonite <i>Aluminum and oil on masonite</i> Col. Denisse Betancourt M496 1996 36 x 36 1/2 x 13 Aluminio y óleo sobre masonite <i>Aluminum and oil on masonite</i> Col. María de Mater O'Neill</p>	
<p>Pabellón Nacional de Puerto Rico <i>National Pavilion of Puerto Rico</i> 1992 30 1/8 x 40 1/16 imagen / <i>image</i> 31 1/8 x 40 15/16 papel / <i>paper</i> Cartel serigráfico, 7 colores, ed. de 330 <i>Silkscreen poster, 7 colors, ed. of 330</i> (Exposición Universal, Sevilla, 1992; 26 de abril al 12 de octubre) <i>(Universal Exhibition, Seville, 1992; April 26 to October 12)</i></p>	<p>Paisaje en fuego #9 <i>Landscape on Fire #9</i> 1994 79 x 87 1/2 Óleo, acrílico y crayón de óleo sobre lino <i>Oil, acrylic, and oil crayon on linen</i> Col. Chase Manhattan Bank, SoHo, New York</p>	<p>M796 1996 49 1/2 x 36 x 1 Aluminio y óleo sobre masonite <i>Aluminum and oil on masonite</i> Col. María de Mater O'Neill</p>	
<p>Sin título <i>Untitled</i> 1993 5 3/4 x 11 imagen / <i>image</i> 14 1/4 x 17 7/8 papel / <i>paper</i> Aguatinta y punta seca sobre papel, ed. de 100 <i>Aquatint and dry point on paper, ed. of 100</i> (1/100) Col. Arq. Ivonne María Marcial</p>	<p>Suite del Caribe #3 <i>Caribbean Suite #3</i> 1995 32 1/4 x 48 Óleo sobre masonite <i>Oil on masonite</i> Col. Mari del Valle</p>	<p>Pin-up: El pan nuestro (Estudio) <i>Pin-up: Our Bread (A Study)</i> 1998 8 x 8 Óleo y encáustica sobre papel <i>Oil and encaustic on paper</i> Col. International Museum of Women, San Francisco, CA</p>	
<p>Paisaje en fuego #7 <i>Landscape on Fire #7</i> 1993 79 x 80 Óleo, acrílico y crayón de óleo sobre lino <i>Oil, acrylic, and oil crayon on linen</i> Col. Eva Pasarell</p>	<p>Suite del Caribe #10 <i>Caribbean Suite #10</i> 1995 12 x 17 Óleo sobre masonite <i>Oil on masonite</i> Col. Clara Alonso</p>	<p>Bayú caribeño <i>Caribbean Bayou</i> 2000 18 x 74 (tríptico / <i>triptych</i>) Grafito sobre papel Arches <i>Pencil on Arches paper</i> Col. María de Mater O'Neill</p>	
	<p>Suite del Caribe #16 <i>Caribbean Suite #16</i> 1995 12 x 17 Óleo sobre masonite <i>Oil on masonite</i> Col. Dr. Orlando Sánchez</p>		

Prestadores de la Exhibición / *Lenders to the Exhibition*

Ing. José B. Andreu y señora
Ilka Ballester
Fam. Cienfuegos Llenza
Norma Jean Colberg
Vanessa Droz
Maud Duquella
Ileana Font
Vionette y Julián Inclán
Miguel Lazoff y señora
Dr. Andrés López Cumpiano
Arq. Ivonne María Marcial
Guillermo y Bertita Martínez
Mara y Javier Méndez
José David Miranda
Roxana y Joaquín Monserrate Matienzo
Anita y Gabriel Montilla
María de Mater O'Neill
Alina Pérez-Carvajal
José Gilberto Roa
Arq. Erick J. Rodríguez
Federico Sánchez
Lic. Dennis Simonpietri y Margarita Fernández Zavala
Arq. José Javier Toro y Marco Abarca
Mary Ann Tulla
Diana Unanue
Georgina y Carlos Unanue
Patricia Villamil
María D. Zamparelli
y otras colecciones privadas / *and other private collections*

Compañía de Turismo de Puerto Rico
Instituto de Cultura Puertorriqueña
Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico
Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador
Museo de Arte de Puerto Rico
RG Premier Bank, Hato Rey, Puerto Rico

Créditos / Credits

MUSEO DE ARTE DE PUERTO RICO

JUNTA DE SÍNDICOS / BOARD OF TRUSTEES

Sra. Mabel Burckhart
Presidenta / *President*

Lcdo. Rafael Escalera Rodríguez
Vicepresidente / *Vice President*

Sr. Juan A. Lugo Meléndez
Tesorero / *Treasurer*

Lcdo. Mario Gaztambide Añeses
Secretario / *Secretary*

Lcda. Melba Acosta
Lcdo. John T. Belk III
Sr. Carlos J. Dávila
Sr. Jorge L. de Jesús Schuck
Dr. Osiris Delgado
Sr. José Enrique Fernández
Sr. Miguel A. Ferrer
Sr. Rubén Freyre
Sra. Zoila Levis
Sr. Guillermo L. Martínez
Sra. Mariam Noble de Guillemard
Sr. Alfredo Salazar
Sr. Miguel A. Vázquez Deynes
Sra. Patricia Villamil

DIRECCIÓN EJECUTIVA / EXECUTIVE DIRECTION

Lourdes I. Ramos Rivas, Ph.D.
Directora Ejecutiva / *Executive Director*

Solimar Salas
Asistente de Dirección Ejecutiva / *Assistant to the Executive Director*

Ivisselys Cruz
Secretaria Ejecutiva / *Executive Secretary*

Carlos Ayala
Gerente de Relaciones Públicas / *Public Relations Manager*

EXHIBICIONES Y COLECCIONES / *EXHIBITIONS AND COLLECTIONS*

Marianne Ramírez Aponte
Gerente de Exhibiciones / *Exhibitions Manager*

María de Lourdes Morales
Asistente de Curaduría / *Curatorial Assistant*

Sol E. Rivera
Conservadora / *Conservator*

Marta Mabel Pérez
Gerente PROA (Programa de Asistencia al Artista) / *PROA Manager*

Teresa Brigantti
Registradora / *Registrar*

Lourdes Ranero
Soraya Serra
Asistentes de Registraduría / *Registrar Assistants*

Garvin Sierra
Coordinador de Preparadores / *Coordinator of Preparators*

Carlos Faure
Roberto Guadalupe
Miguel Torres
Preparadores / *Preparators*

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS / *ADMINISTRATION AND FINANCE*

Sonia Domínguez
Directora / *Director*

DESARROLLO Y MEMBRESÍAS / *DEVELOPMENT AND MEMBERSHIP*

Myrna Pérez
Directora / *Director*

EDUCACIÓN / *EDUCATION*

Doreen Colón Camacho
Directora / *Director*

Josarie Molina
Gerente del Programa Escolar y Familiar / *Manager of School and Family Programs*

Olga Torres
Coordinadora del Programa de la Comunidad / *Coordinator of Community Programs*

EVENTOS ESPECIALES / *SPECIAL EVENTS*

Apple Cruz
Directora Interina / *Interim Director*

EXHIBICIÓN / *EXHIBITION*

Curadora Invitada / *Guest Curator*
Elaine A. King, Ph.D.,
Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA

Asistente Especial de Curaduría / *Special Curatorial Assistant*
Jan Marie (Taí) Fernández Toledo

Ensayo Crítico / *Critical Essay*
Elaine A. King, Ph.D.

Ensayo / *Essay*
Mara Negrón, Ph.D.

Editora / *Editor*
María Eugenia Hidalgo

Asistente Editorial / *Assistant Editor*
Jan Marie (Taí) Fernández Toledo

Traducciones / *Translations*
María Eugenia Hidalgo
Andrew Hurley

Diseño de la Exhibición / *Exhibition Design*
Andrew Caruso, LEED AP,
President and CEO, 2007-2008,
American Institute for Architecture Students

Diseño Gráfico / *Graphic Design*
Ileana Sánchez

Dirección de arte para el catálogo / *Art Direction for catalogue*
María de Mater O'Neill

Fotografía / *Photography*
John Betancourt
Vanessa Rodríguez Axtmayer (*Caperucita Roja*)

Impresión / *Printing*
Elmendorf Colors, Inc., San Juan, Puerto Rico

AGRADECIMIENTOS / *ACKNOWLEDGEMENTS*

Denise y Juan Botello, Galería Botello
Maud Duquella
Sara Marina Dorna Pesquera
María Eugenia Hidalgo
Chiara Merino
Isabel Milán Rodríguez-Emma
José Gilberto Roa
Instituto de Cultura Puertorriqueña

Agradecemos el apoyo de los amigos de María de Mater O'Neill:

We acknowledge the support of María de Mater O'Neill's friends:

Familia Andreu-Pietri
Lcdo. John T. Belk III y Lcda. Margarita Serapión
Dra. Rosario Ferré
Sr. Pedro Muñoz Marín
Sres. Bertita y Guillermo L. Martínez
Sra. Diana L. Unanue

