

Rodríguez Calero

Urban Martyrs+Latter-Day Santos
Mártires urbanos y santos de nuestros días

El Museo del Barrio Women Artists Retrospective Series

Series Sponsor
The Jacques and Natasha Gelman Foundation

In recognizing the historical exclusion of women from the art professions, which has directly contributed to an international museum culture predisposed to male artists, El Museo del Barrio is resolved to challenge this gender bias, within our means and within our walls, by organizing a retrospective or major survey of works by outstanding women artists—one in each fiscal year.

The surveys will span decades of an artist's career, occupy the majority of the gallery space in the museum, and be accompanied by public programs and a book publication with new scholarship that positions and conveys the import of the artist's contributions to the field.

The current exhibition, *Rodríguez Calero: Urban Martyrs and Latter-Day Santos*, is the second in the first cycle of five annual retrospectives. The first was *Marisol: Sculpture and Works on Paper*, organized in the fall of 2014. The Series Sponsor for this cycle of five exhibitions in the series is The Jacques and Natasha Gelman Foundation. The visionary leadership of the Foundation's directors has made this vital initiative a reality.

El Museo del Barrio is the nation's first Latin American museum of art. Though its mission is now international in scope, its origins are in its community. El Museo honors its founding Puerto Rican community in showcasing the work of Gloria Rodríguez Calero, who was born in Puerto Rico and lives in New York, and who dropped the use of her first name in the face of the sexism she experienced.

The current exhibition embodies El Museo's commitment to championing the work of brilliantly talented women artists. In an art world of unequal privilege, distributed historically along the gender bias, we work methodically to counter the sexism that society reproduces daily.

El Museo del Barrio reconoce la larga historia de exclusión que han visto las mujeres en las profesiones artísticas y que ha fomentado a nivel mundial una cultura museística predispuesta hacia los artistas hombres. Nos hemos propuesto desafiar esta discriminación de género, dentro de nuestros medios y espacios, organizando exposiciones retrospectivas o miradas amplias de la obra de mujeres artistas sobresalientes, una por año fiscal.

Cada muestra abordará la carrera de la artista a lo largo de varias décadas y ocupará gran parte de las galerías del Museo, acompañada de programas públicos y una publicación con estudios inéditos que pongan en contexto las aportaciones de la artista y comuniquen su trascendencia dentro del campo.

La presente exposición, *Rodríguez Calero: Urban Martyrs and Latter-Day Santos*, es la segunda del primer ciclo de cinco retrospectivas. La primera fue *Marisol: Sculpture and Works on Paper*, organizada en el otoño de 2014. El Auspiciador Principal de este ciclo dentro de la serie es The Jacques and Natasha Gelman Foundation. La visión y el liderazgo de sus directoras han hecho realidad esta vital iniciativa.

El Museo del Barrio es el primer museo de arte latinoamericano en el país. Si bien su misión actual es de alcance internacional, sus raíces están en su comunidad. Hoy el Museo honra a esa comunidad puertorriqueña que lo fundó poniendo de relieve la obra de Gloria Rodríguez Calero, artista nacida en la isla y residente de Nueva York, quien ha dejado de usar su nombre de pila en reacción al sexismo que ha sufrido.

Esta exposición refleja el compromiso del Museo de promover la obra de mujeres artistas de talento excepcional. En el mundo del arte, donde a lo largo de la historia los privilegios se han repartido con inequidad entre los géneros, laboramos metódicamente para contrarrestar el sexismo que la sociedad sigue produciendo a diario.



Rodríguez Calero

Urban

Martyrs

+

Latter-Day

Santos

EL MUSEO DEL BARRIO, NEW YORK

EDITED BY JORGE DANIEL VENECIANO

2009

El Museo del Barrio

Women Artists Retrospective Series

Series Sponsor

The Jacques and Natasha Gelman Foundation

This book is published in conjunction with the exhibition **Rodríguez Calero: Urban Martyrs and Latter-Day Santos**, which is the second exhibition in the Women Artists Retrospective Series. The exhibition is organized by El Museo del Barrio, New York and is on display from July 22 through October 17, 2015.

The first exhibition in the series was **Marisol: Sculpture and Works on Paper**, which was on view at El Museo from October 8, 2014 – January 10, 2015.

Public Support from
New York City Council Speaker
Melissa Mark-Viverito



Copyright © 2015 El Museo del Barrio, New York
“Rodríguez Calero: Urban Martyrs and Latter-Day Santos”
© Alejandro Anreus, Ph.D.
“Hip Hop and Metaphysics: Introductory Notes On Rodríguez Calero”
© Jorge Daniel Veneciano, Ph.D.

ISBN 13: 978-1-882454-82-2

Cover
The Apparition, acrollage painting, 1999
Back cover
Dark Mystic, collage, 2007
Frontispiece
Volando, collage, 2009

Photographs of works by Steven Tucker

All rights reserved. No portion of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted by any form or means, electronic, mechanical, photocopying, or otherwise, without prior written permission of El Museo del Barrio. The copyrights of the works of art reproduced in this

El Museo del Barrio, 1230 Fifth Avenue, New York, New York 10029 / 212.831.7272 / www.elmusco.org

Contents | Contenido

7	Acknowledgements <i>Reconocimientos</i>
11	Hip Hop and Metaphysics: Introductory Notes on Rodríguez Calero <i>Hip hop y metafísica: Apuntes preliminares sobre la obra de Rodríguez Calero</i> JORGE DANIEL VENECIANO
20	Rodríguez Calero: Urban Martyrs and Latter-Day Santos <i>Rodríguez Calero: Mártires urbanos y santos de la nuestros días</i> ALEJANDRO ANREUS
45	Collages
81	Acrollages
111	Fotacrolés + Works on Paper
121	Rodríguez Calero in Context <i>En contexto</i>
122	Works in the Exhibition <i>Lista de obras en exhibición</i>
125	Index of Works Illustrated <i>Índice de obras ilustradas</i>
127	Contributors <i>Colaboradores</i>



Acknowledgements | Reconocimientos

JORGE DANIEL VENECIANO, EXECUTIVE DIRECTOR

First and foremost we express our gratitude to the artist, Rodríguez Calero, who has graciously and patiently assisted us in the many preparations required of a book and exhibition project such as these. Her impeccable record-keeping systems have made our jobs a little easier. And her soulful, provocative artworks have made our lives a little brighter. I thank Alejandro Anreus, professor of art history at William Patterson University, for initially introducing me to the work of Rodríguez Calero. He has been a steadfast champion and interpreter of her work, and for that reason I invited him to be the exhibition's curator. He proposed the current 30-year survey of Rodríguez Calero's work and gave it its thesis, "Urban Martyrs and Latter-Day Santos," linking cultural references to New York and Puerto Rico, the artist's two abiding worlds. Anreus has contributed an indispensable text upon which future scholars may ground their own studies. It was invaluable to me in organizing my own thoughts toward an introduction to this volume.

This exhibition and its publication are generously supported by the Jacques and Natasha Gelman Foundation. We owe a world of thanks to its visionary directors, Janet Neschis and Marilyn Diamond, who understand the need concretely to support women artists. Every museum has a responsibility to the communities it serves. No one understands this better than New York City Council Speaker Melissa Mark-Viverito, who, with kindness and foresight, has supported El Museo exhibitions and public programs—our ways of engaging with our communities. New York City's Department of Cultural Affairs continues to be a friend and partner in providing service to the city, for which we thank Commissioner Tom Finkelppearl and Assistant Commissioner Timothy Thayer. The museum's greatest champions, to whom we are daily indebted, are its trustees. I especially thank our board chair, Tony Bechara, for his indefatigable advocacy in that role, and I know his passion for the museum will continue in his new capacity as Chair Emeritus.

Also tireless, relentless, and passionate are the team members at El Museo. We thank Noel Valentine, Sofía Reeser del Río, Christine Erickson, and Rocío Aranda-Alvarado in curatorial; Vesna Kuiken and Remei Capdevila-Werning, who provided editorial reviews, and their development and education department colleagues; Eileen Reyes Arias, who cultivates our City partnerships; and operations, for preparing the galleries.

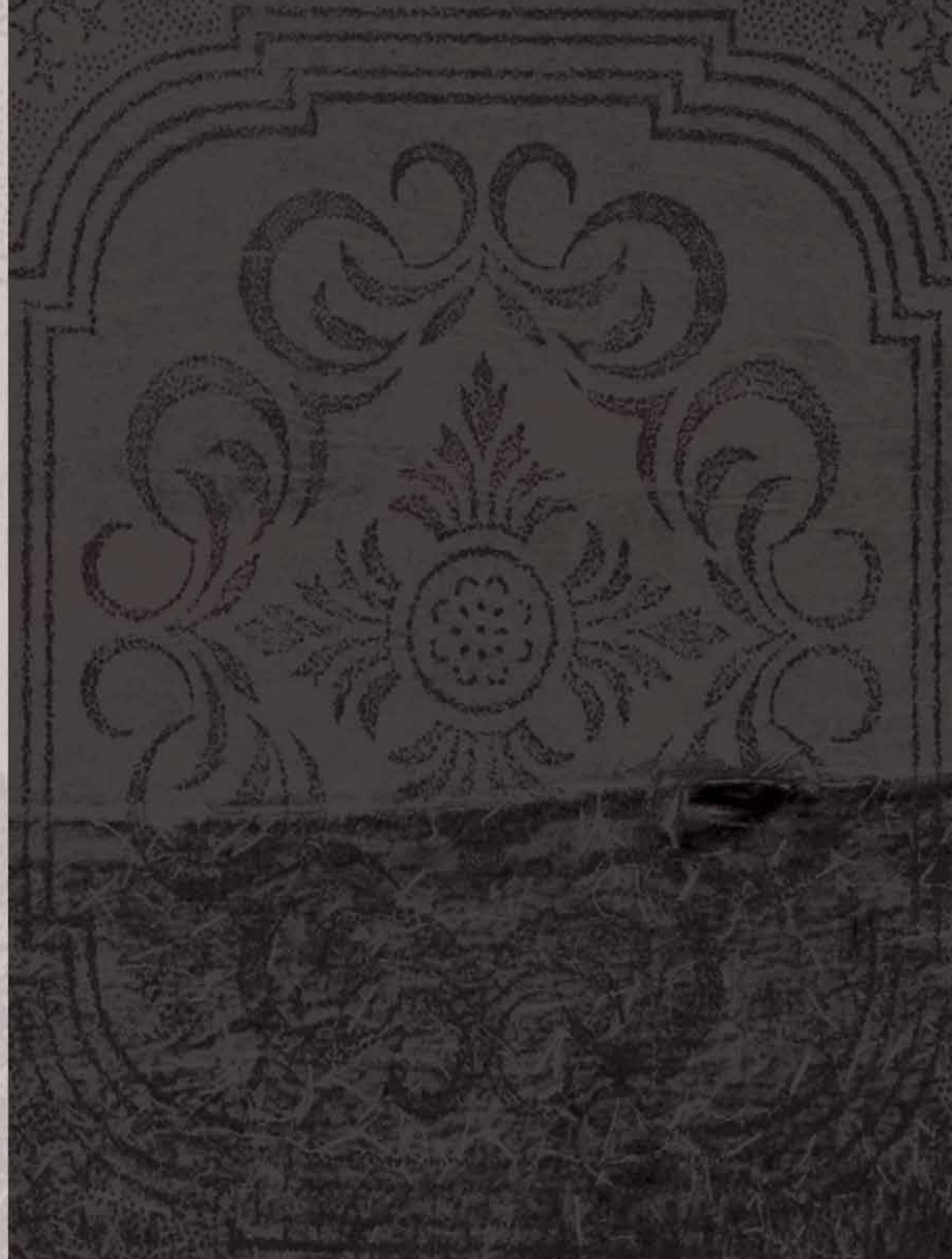
Finally, the beautiful design of the catalog is the handiwork of Néstor Otero, an artist in his own right and an equally brilliant graphic designer, proven in the pages that follow. He introduced me to María Eugenia Hidalgo, our translator, who, like Néstor, also hails from Puerto Rico. Her intelligence and facility of phrase renders our work all the better in Spanish. And Rhonda Garelick, we thank for lending her leavening touch to these pages.

Ante todo, nuestra gratitud a la artista Rodríguez Calero, quien con gentileza y paciencia nos ha ayudado en los numerosos preparativos que implican una exposición y una publicación como estas. Su impecable sistema de documentación nos facilitó la tarea, y su arte sensible y provocador ha iluminado nuestras vidas. Agradezco a Alejandro Anreus, profesor de historia de arte en la Universidad William Patterson, que me diera a conocer el trabajo de Rodríguez Calero. Anreus ha sido un firme promotor y estudioso de su obra, razón motivó la invitación a ser curador de la exposición. Fue él quien propuso esta panorámica de 30 años del arte de Rodríguez Calero y quien le dio su argumento, "Mártires urbanos y santos de nuestros días", vinculando las referencias culturales a Nueva York y Puerto Rico, los dos mundos en el afecto de la artista. Anreus ha aportado un texto que sin duda será base indispensable para futuros estudios. En mi caso resultó una valiosa ayuda para organizar mis pensamientos mientras me preparaba para escribir la introducción de este volumen.

Esta exposición y la publicación de la compañía han recibido el generoso respaldo de la Fundación Jacques y Natasha Gelman. Tenemos una gran deuda con sus visionarias directoras, Janet Neschis y Marilyn Diamond, porque entienden la necesidad concreta de respaldar a las mujeres artistas. Todo museo tiene una responsabilidad social con las comunidades a las que sirve, y nadie lo comprende mejor que la presidenta del Consejo Municipal de la Ciudad de Nueva York, Melissa Mark-Viverito, quien con bondad y percepción ha apoyado las exposiciones y los programas públicos que permiten al Museo del Barrio acercarse a la comunidad. El Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de Nueva York continúa siendo un amigo y aliado en servicio de la ciudad, y por ello damos las gracias al comisionado Tom Finkelppearl y al comisionado asistente Timothy Thayer. Los grandes paladines del Museo, con quienes tenemos una deuda de gratitud cada día, son su junta de síndicos. Mi aprecio especial va para Tony Bechara por su incansable defensa en su carácter de presidente de la junta, y sé que su pasión por el Museo continuará en su nuevo rol como presidente emérito.

Igualmente incansables, tenaces y apasionados son los integrantes del equipo del Museo. Gracias a Noel Valentine, Sofía Reeser del Río, Christine Erickson y Rocío Aranda-Alvarado en el departamento de curaduría; a Vesna Kuiken y Remei Capdevila-Werning por sus aportaciones editoriales y a sus colegas en los departamentos de desarrollo y educación; a Eileen Reyes Arias, quien cultiva nuestras alianzas con el gobierno de la ciudad; y al departamento de operaciones por la preparación de las galerías.

Por último, el hermoso diseño del catálogo es obra del puertorriqueño Néstor Otero, artista por derecho propio y brillante diseñador gráfico, como queda demostrado en las páginas siguientes. Él me presentó a María Eugenia Hidalgo, nuestra traductora radicada en Puerto Rico, que con su inteligencia y facilidad de palabra ha recreado nuestras voces en español. Y a Rhonda Garelick le agradecemos sus acertados toques a estas páginas.





Hip Hop and Metaphysics

Introductory Notes on Rodríguez Calero

Hip hop y metafísica: Apuntes preliminares sobre la obra de Rodríguez Calero

Jorge Daniel Veneciano, Ph.D.

*Passionate thinking is always
apt to become metaphysical.*

Herbert J.C. Grierson

*El pensamiento apasionado siempre
se inclina a convertirse en metafísico.*

H.J.C.G.

When we see new works of art we like to reach for familiar frames of reference, whether we find them in the artwork or not. In the works of Rodríguez Calero, selected here, two distinct cultural strains immediately leap out at us. In the larger collages, those on canvas, for example, we recognize elements reminiscent of Byzantine icons, such as radiant nimbi in gold leaf and the use of decorative patterns in lacelike geometries. In the smaller, paper collages, on the other hand, we are struck by the jumpy, jagged edges of figurative elements, each cut and rearranged to represent youthful urban bodies in cubist, hip-hop-like movement.

Cultural historians of hip hop like to claim graffiti art as its visual mode of expression. Its other modes include *DJ'ing*, a form of mixing music on turntables; *b-boying* or *b-girling*, popularly known as breakdancing; and rap vocals. Yet graffiti art has little in common with these forms of hip hop. By comparison, the cut-and-paste style of collage work offers a readymade analogy to the scissor-kicking and limb-crossing style of breakdancing.

No one in contemporary art makes a clearer case for collage as the instinctively natural art form for hip hop than does Rodríguez Calero. Her work's genius lies in making something new by remixing something old—what hip-hoppers call *slipping*. Whether on canvas or paper, the collages create something interesting and provocative when they mix church-icon and street-popular traditions that hadn't before been visually commingled. Neither looks itself in the outcome. Neither feels the same to us after we experience their encounter.

Yet we find a loose affinity between the two: Icons in the Byzantine era enjoyed a hip-hop-like sweep of influence over the public imagination. So much so that church authorities repeatedly had to ban them, fearing that their popularity was distorting proper forms of worship. As a result they instituted *iconoclasm*, the squelching of icon production and use. (Ironically, the term now stands for breaking with the status quo rather than protecting it.) With hip hop we've seen the banning of graffiti and controversial rap music.

Hip hop and medieval church icons, however unlikely their pairing, have been feeding visual energy to contemporary Latino American art for decades. For instance, Rodríguez Calero started

Al observar nuevas obras de arte solemos recurrir a marcos de referencia familiares, sea en la obra misma o fuera de ella. En la presente selección de trabajos de Rodríguez Calero saltan a la vista de inmediato dos marcos culturales distintos. En los collages de mayor formato, por ejemplo los realizados sobre lienzo, reconocemos elementos evocadores de los iconos bizantinos en el uso de radiantes nimbos en lámina de oro o patrones decorativos en delicadas geometrías de encaje. Por otra parte, en los collages más pequeños, hechos sobre papel, nos sorprenden los contornos zigzagueantes de los elementos figurativos, cada uno recortado y recompuesto para representar cuerpos urbanos jóvenes en movimiento cubista, como en ritmo de hip hop.

Los historiadores culturales del hip hop tienden a señalar al grafiti como su manifestación visual. Otras son el *DJ'ing* o uso simultáneo de varios platos y discos de vinilo para producir mezclas de música, el *b-boying* o *b-girling*, mejor conocido como *breakdancing*, y el rap. Sin embargo, el arte del grafiti tiene poco en común con estas otras formas del hip hop. En contraste, el estilo “corta y pega” de los collages sí ofrece una analogía instantánea del *breakdance*, con sus movimientos de brazos y piernas que se entrecruzan y tijeretean en el aire, el baile del “corte” por excelencia.

Ninguna obra contemporánea presenta mejor argumento que la de Rodríguez Calero a favor del collage como forma artística instintivamente natural para el hip hop. Su genio está en su capacidad de crear cosas nuevas mezclando cosas viejas —lo que los hiphoperos llaman *slipping*—. Ya sea sobre lienzo o papel, sus collages crean imágenes interesantes y provocadoras al mezclar elementos de la iconología religiosa y las tradiciones populares callejeras en configuraciones visuales inexploradas. Al final, ningún elemento individual se parece a lo que era. Y ninguno nos parece lo mismo después de verlos en conjunto.

No obstante, percibimos una cierta afinidad entre ambas vertientes. En la época bizantina, los iconos ejercieron sobre la imaginación pública un influjo quizás tan fuerte como el del hip hop en nuestros días. Tanto fue así que las autoridades eclesiásticas los prohibieron reiteradamente, por temor a que su popularidad estuviera distorsionando las formas correctas de adoración. Como consecuencia se instituyó la *iconoclasia*, la supresión de toda

showing her icon-style paintings two decades before Kehinde Wiley, who paints heroic monumental canvases of young black men in a deadpan realistic style. A key difference between them is that Rodríguez Calero's collages *perform* hip hop in the way they're made and the way they look, beyond just depicting its practitioners, as do Wiley's. Also, her canvases explode the figure-ground relationship, upon which Wiley's work relies. The decorative emphasis in her work parallels similar longstanding aesthetic devices by other Nuyorican artists of her generation, such as Pepón Osorio and Juan Sánchez.¹

The Metaphysical

The term *metaphysical* crops up here and there in art history writing. It's one of the favored terms used to talk about the work of Giorgio de Chirico and his followers. The Italians called it *pittura metafisica*. Their paintings typically depicted city squares and statues or mannequins and were supposed to create an eerie, mysterious atmosphere. Art historians have attributed the artists' influence to their reading of Nietzsche, even though their paintings have nothing to do with Nietzsche's ideas and everything to do with Freud's *uncanny*.

Several Latin American artists have also pursued metaphysical painting. Their work has been described as borrowing from the Italian school its suggestions of "mysterious reality" and "ominous atmospheres."² The metaphysical in Rodríguez Calero's work, on the other hand, owes neither to Nietzsche nor Freud. It deals neither in the mysterious nor the ominous. Instead it touches on anguish, grace, redemption, and Catholic iconicity. In this regard it compares more to the themes of John Donne's writings—the meditative and the devotional in metaphysical poetry—than to the haunted paintings of *pittura metafisica*.

the cut-and-paste style of collage work offers a readymade analogy to the scissor-kicking and limb-crossing style of breakdancing.

The eminent literary critic Herbert J.C. Grierson wrote that metaphysical poets practiced a "peculiar blend of passion and thought, feeling and ratiocination which is their greatest achievement."³ Rodríguez Calero's collages approximate this blend in their visual rhetoric—that is, in what they would have us feel and think.

We're not going to find labyrinthine reason in the collages, as one may in Donne's poetry and prose. The collages conduct no argumentation. Instead, they collapse the logic of non-contradiction, hold ratiocination at bay, and invite speculation. If there is a word at the center of this cluster of conceptual effects, it may be *intuition*. The collage work is freighted with metaphysical intuition.

producción y utilización de iconos. (Resulta irónico que ahora el término haya venido a significar la ruptura con el statu quo, y no su protección). En el caso del hip hop, hemos visto la proscripción del grafiti y de la controversial música de rap.

El hip hop y los iconos medievales, a pesar de su improbable maridaje, han nutrido la energía visual del arte latinoamericano durante décadas. Observemos que Rodríguez Calero empezó a exponer pinturas con aire de iconos dos décadas antes que Kehinde Wiley, pintor de heroicos lienzos monumentales de jóvenes negros en un estilo de impenable realismo. Una diferencia clave entre ambos es que los collages de Rodríguez Calero son performances de hip hop tanto en su construcción como en su apariencia, más allá de limitarse a plasmar a sus practicantes, como lo hace Wiley, si bien la artista explota la relación figura-fondo en la que se apoya la obra Wiley. El énfasis decorativo de Rodríguez Calero va en paralelo con recursos estéticos similares establecidos por otros artistas nuyoricanos de su generación, como Pepón Osorio y Juan Sánchez.¹

Lo metafísico

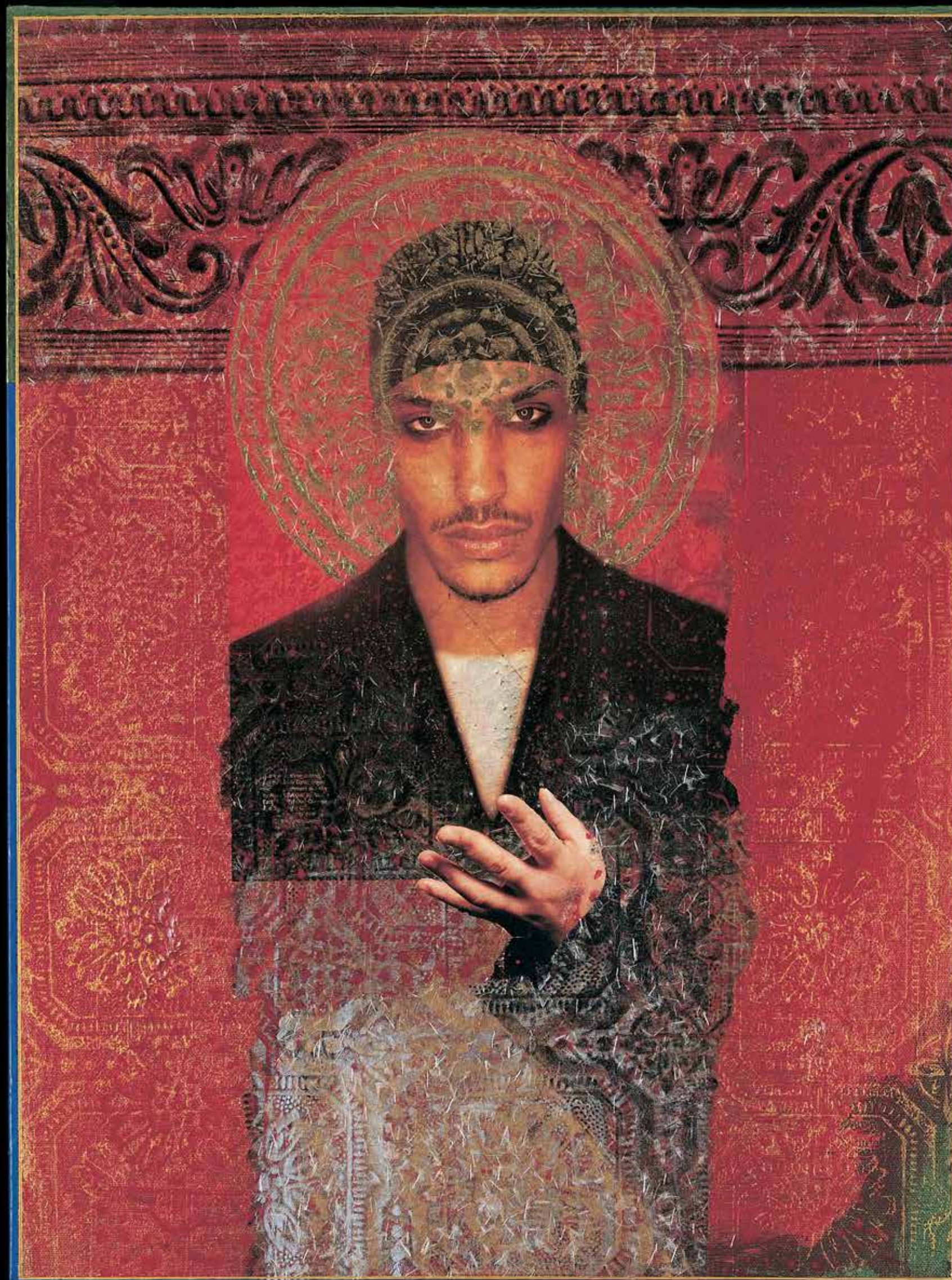
El término "metafísico" aflora aquí y allá a lo largo de la historiografía del arte. De hecho, es uno de los adjetivos favoritos para hablar sobre la obra de Giorgio de Chirico y sus seguidores. Los italianos la llamaban *pittura metafisica*. Eran por lo general pinturas de amplias plazas con estatuas o maniqués que buscaban crear atmósferas inquietantes y misteriosas. Los historiadores del arte han atribuido el estilo de estos artistas a la lectura de Nietzsche, aunque sus obras no tienen nada que ver con las ideas de este último, y sí mucho que ver con el concepto freudiano de *das Unheimliche*, la inquietante extrañeza de lo familiar.

el estilo "corta y pega" de los collages sí ofrece una analogía instantánea del breakdance, con sus movimientos de brazos y piernas que se entrecruzan y tijeretean en el aire.

Varios artistas latinoamericanos también han abordado la pintura metafísica y se ha dicho que sus obras toman de la escuela italiana sus insinuaciones de "realidades misteriosas" y "atmósferas ominosas".² Por el contrario, lo metafísico en Rodríguez Calero nada debe a Nietzsche ni a Freud; no se ocupa de lo misterioso ni lo ominoso, sino más bien se vuelve hacia los ámbitos de la angustia, la gracia, la redención y la iconicidad católica. En este sentido, se acerca más a los temas de John Donne—lo meditativo y lo devocional en la poesía metafísica— que a las espectrales escenas de la *pittura metafisica*.

El eminente crítico literario Herbert J.C. Grierson escribió que los poetas metafísicos practicaban "una curiosa mezcla de





“Metaphysical poetry, in the full sense of the term, is a poetry which ... has been inspired by a philosophical conception of the universe and the rôle assigned to the human spirit in the great drama of existence.”

Herbert J.C. Grierson

The subtitle of the exhibition, *Urban Martyrs and Latter-Day Santos*, coined by curator Alejandro Anreus, aptly provides us our interpretive rubrics. Together with Grierson’s observations, they help us see that in her collages Rodríguez Calero turns the work of metaphysical conjecture into an inquiry about grace on the streets of New York City.

One has to imagine how that might work—as one’s own way of participating in the experience of art. The viewer has to imagine the questions that can arise from what is seen and felt: for example, questions about city life and its daily dramas of human spirit in social play or urban contest. Of the figures in Rodríguez Calero’s *Fly Girl* and *Slam Man*, for instance, we might wonder about street performances as rites of passage and about what stations in life they suggest. With *Volando* we are asked to ponder a hovering figure, an angel of sorts, that defies resemblance to Christian cherubs. And with *Santero*, we must reconsider the saint-making power of a hustler. Rodríguez Calero furthers the radical Caribbean practice of carving wooden *santos* by turning them into highly individual interpretations that eschew any traditional, canonical representation of saints. In this way she complicates the collages’ metaphysical conceit—their overarching metaphor, that is, one that poses a philosophical question to wrestle with.

The Conceit

We can see that Rodríguez Calero lovingly appropriates from the icons of martyrs and saints their signs of glory and sacrifice. The emotional rhetoric of the collages—how they make us feel—speaks to the caring attention that organizes them. The artist remixes these borrowed elements and gives them an off-kilter ensemble reminiscent of hip-hop dress styles. In so doing, she reflexively bestows something of a benediction to hip hop and gives a little jazz-kick to saints, creating a reciprocity of blessings. Everything is elevated in the mix—from street people to martyrs. Everyone is tendered a soul. Even in the city’s most somber moments of back-alley melancholy, each receives his *and* her grace.

The copulative “and” is necessary here. Collage is a combinatory art, and Rodríguez Calero maximizes its additive power to produce provocative and confounding effects. For instance, we find snippets of different gender-coded details in a single composite figure, such as the goatee and pumps and bangles in *The Secret Workout*. Such subjects defy self-sameness. Instead they extol their multifacetedness and trumpet ambiguity. They don’t distinguish themselves as much as *compound* themselves—insisting not on this *or* that identity, but inviting this *and* that possibility—positing selves as continuums.

This intriguing problematic, the self as spectrum rather than unity, structures Rodríguez Calero’s metaphysical conceit. For instance, in transgending her collaged subjects, she plays on gender ambiguities that have always lain just beneath the surface

pasión y pensamiento, sentimiento y raciocinio, que constituye su mayor logro”.³ Los collages de Rodríguez Calero se aproximan a esa mezcla en su retórica visual, es decir, en lo que intentan hacernos sentir y pensar.

No vamos a encontrar un razonamiento laberíntico en los collages, como lo hay en la poesía y la prosa de Donne. Los collages no sostienen ninguna argumentación. Más bien desarmar la lógica de la no contradicción, mantienen a raya el raciocinio, e invitan a la especulación. Si pudiéramos definir el centro de este cúmulo de efectos conceptuales con una palabra, sería “intuición”. Los collages están cargados de intuición metafísica.

“La poesía metafísica, en el sentido pleno del término, es la que [...] se inspira en una concepción filosófica del universo y del papel asignado al espíritu humano en el gran drama de la existencia”.

Herbert J.C. Grierson

El subtítulo de la exposición, *Mártires urbanos y santos de nuestros días*, concebido por el curador Alejandro Anreus, nos proporciona acertadamente nuestras rúbricas interpretativas. Estas, junto a las observaciones de Grierson, nos ayudan a ver que en sus collages Rodríguez Calero convierte el ejercicio de la conjetura metafísica en una exploración de las instancias de gracia espiritual en las calles de Nueva York.

Imaginar cómo se da esa dinámica es la manera de participar en la experiencia del arte. El observador debe imaginar las preguntas que son posibles a partir de lo que se ve y lo que se siente; digamos, por ejemplo, preguntas acerca de la vida en la ciudad, con sus dramas cotidianos del espíritu humano en el juego social o en la lucha urbana. Figuras como las que aparecen en *Fly Girl* y *Slam Man* quizás nos harían pensar en los performances callejeros como ritos de paso y preguntarnos qué etapas de la vida señalan. *Volando* nos pide ponderar una figura que flota, una especie de ángel que sin embargo desafía cualquier parecido con los querubines cristianos. Y en el caso de *Santero*, debemos reconsiderar las capacidades de un *joseador* como creador de santos. Rodríguez Calero extiende la radical práctica caribeña de tallar santos de palo y convierte a los suyos en interpretaciones altamente individuales que rehúyen toda representación tradicional o canónica de la santidad. Es así que complica el concepto metafísico de sus collages —“concepto metafísico” en su sentido de recurso estilístico, metáfora dominante, la que plantea un interrogante filosófico que afrontar—.

El concepto

Es evidente que Rodríguez Calero recurre a los iconos de mártires y santos para apropiarse amorosamente de sus símbolos de gloria y sacrificio. La retórica emotiva de sus collages —cómo nos hacen sentir— habla de la esmerada atención con que los organiza. La artista hace un *remix* con estos elementos prestados, dándoles un aspecto desordenado que recuerda el estilo de vestir hiphopero. De cierto modo, en este proceso reflexivo santifica al hip hop y energiza a los santos, creando una reciprocidad de bendiciones. En esta mezcla todo se enaltece, tanto el tipo de la calle como el mártir. A todos se les concede un alma. Incluso en los momentos más sombríos, en la clandestina melancolía de la ciudad, él y ella reciben su gracia.

of Christian iconography—consider the creamy languid limbs of medieval Christ figures and the soft feminine flesh of Saint Sebastian renderings.⁴ What the conceit allows the collages to do, as we take in the problematic, is to sanctify the ambivalence of being differently gendered in an under-forgiving world.

This metaphysical conceit is unique to Rodríguez Calero.

Her work generously assigns a transcendental status to its figures when it eschews portraying them in society's simplistic gender distinction or when it collapses the dichotomy between the sacred and the profane. We find examples of this in both *Barrio Girls* and *Jesús y Magdalena*, where vamping and voguing parallel the seductive holiness of saints in a medieval painting, and where vaunting and praying meet as spiritual pulsing.

Rodríguez Calero offers us a cubist-like view on a complex social world. She casts over her figures a metaphysical penumbra of spiritual grace and finds youthful quotidian faces to represent transcendent existence. The subjects of her canvases traverse these worlds, the social and metaphysical. They help us imagine what we may see in others. They invite our ethical yearnings when they incite our imagination.

La cópula “y” es necesaria aquí. El collage es un arte combinatorio y Rodríguez Calero maximiza esa potencia aditiva para producir efectos provocadores y desconcertantes. Encontramos, por ejemplo, en una misma figura recompuesta, fragmentos que codifican géneros diferentes, como la barba con los zapatos de tacón y las pulseras en *The Secret Workout*. Tales sujetos desafían la noción de mismidad, de normalidad de género, y por el contrario, exaltan la multidimensionalidad, proclaman la ambigüedad. Más que *distinguirse*, se *componen*, no insisten en esta o aquella identidad, sino que invitan a esta y aquella posibilidad, planteando así el yo como un continuo.

Esta intrigante problemática, el yo como pluralidad y no como unidad, da estructura al concepto metafísico de Rodríguez Calero. Al transgredir sus sujetos mediante el collage, juega, por ejemplo, con las ambigüedades de género que siempre han estado a flor de piel en la iconografía cristiana —pensemos en la pálida languidez de los Cristos medievales y la suavidad femenina de las representaciones de San Sebastián—.⁴ Lo que permite el concepto en los collages, a medida que interiorizamos la problemática, es santificar la ambivalencia de ser de género diferente en un mundo que dista de ser indulgente.

Este concepto metafísico es exclusivo de Rodríguez Calero.

Su obra asigna generosamente a sus figuras un estado trascendental cuando evita representarlas según la distinción simplista de géneros que hace la sociedad o cuando desmantela la dicotomía entre lo sagrado y lo profano. Ejemplos de esto los encontramos en *Barrio Girls* y *Jesús y Magdalena*, donde el *vamping* y el *voguing* equivalen al seductor misticismo de los santos en las pinturas medievales, y donde el alarde y la oración confluyen como pulso espiritual.

Rodríguez Calero nos ofrece un cuadro en vena cubista de nuestro complejo mundo social. Arroja sobre sus figuras una penumbra metafísica de gracia espiritual y representa en rostros jóvenes cotidianos la existencia trascendente. Los sujetos de sus lienzos recorren y atraviesan estos mundos, el social y el metafísico. Nos ayudan a imaginar lo que podríamos ver en los demás. Al excitar nuestra imaginación, incitan nuestras aspiraciones éticas.



Notes

1. Not content simply to practice image making through collage work, Rodríguez Calero turns the medium on itself to practice a form of medium making. She pieces together the traditional media of printmaking, painting, and collage into a synthesis that she calls “acollage.” The term “mixed media,” otherwise applicable to her work, fails always to convey any motivation or strategy to artistic practices having interventionist purpose. The generic term, “mixed media,” reductively homogenizes nontraditional practices, thereby obscuring the very purpose of identifying a work’s medium, which is to differentiate media. Instead, the generic term re-inscribes the privilege of older mediums—a privilege that historically favors the heroic canvases of male artists.

2. “A Latin American Metaphysical Perspective” at Cecilia de Torres, Ltd., press release, Autumn 2000. http://www.ceciliadetorres.com/exhibitions/focus/a_latin_american_metaphysical_perspective, accessed May 9, 2015.

3. Herbert J.C. Grierson, ed., *Metaphysical Lyrics & Poems of the 17th C.*, 1921. Introduction, paragraph 1. <http://www.bartleby.com/105/1000.html>

4. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, 1990.

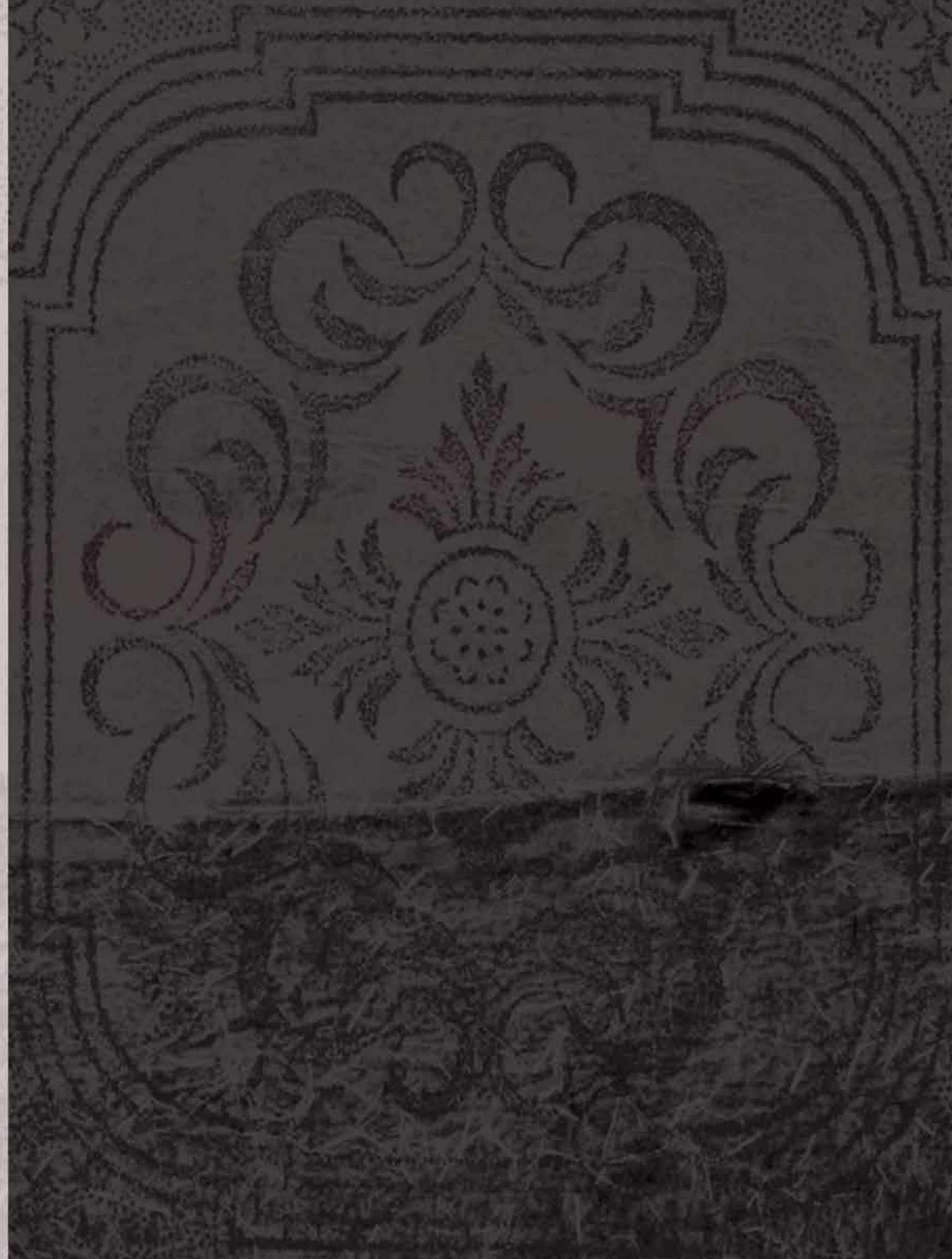
Notas

1. No conforme con usar el collage para construir imágenes, Rodríguez Calero enfoca el medio sobre sí mismo, utilizándolo para construir otro medio. Así combina los medios tradicionales de grabado, pintura y collage en una síntesis que ella llama “acollage”. El término “medios mixtos”, que de otro modo se aplicaría a sus trabajos, nunca transmite motivaciones ni estrategias en las prácticas artísticas con propósitos intervencionistas. El genérico “medios mixtos” homogeniza de manera reduccionista las prácticas no tradicionales, con lo cual se oscurece el propósito mismo de identificar el medio de una obra, que es hacer la diferenciación entre los diversos medios. En lugar de esto, el término genérico reinscribe el privilegio de medios más tradicionales, privilegio que históricamente ha favorecido los lienzos heroicos de artistas masculinos.

2. “A Latin American Metaphysical Perspective” en Cecilia de Torres, Ltd., comunicado de prensa, otoño de 2000. http://www.ceciliadetorres.com/exhibitions/focus/a_latin_american_metaphysical_perspective, consultado el 9 de mayo de 2015.

3. Herbert J.C. Grierson, ed., *Metaphysical Lyrics & Poems of the 17th C.*, 1921. Introducción, párrafo 1. <http://www.bartleby.com/105/1000.html>

4. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, 1990.





Rodríguez Calero

Urban Martyrs and Latter-Day Santos

Rodríguez Calero: Mártires urbanos y santos de nuestros días

Alejandro Anreus, Ph.D.

Martyr: *One who endures intense suffering for adherence to a principle or belief.*

Saints: *People who are hallowed, consecrated, set apart for a sacred purpose, live in a state of dedication to God's service and the good of their fellow humans.*

OXFORD DICTIONARY

Mártir: *Persona que muere o sufre grandes padecimientos en defensa de sus creencias o convicciones.*

Santo: *Persona venerable, especialmente dedicada o consagrada a Dios, de extremada bondad y virtud.*

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Starting before 1970—crystalizing possibly with the foundation of the Taller Boricua in New York City—and emerging and developing throughout the 1970s and into the 1980s, a specific aesthetic that can be defined as Nuyorican came into being. The aesthetic of New York Puerto Rican art was a diverse fusion of abstract expressionism and geometric abstraction, surrealism and social realism, as well as assemblage and constructions incorporating cultural and ethnic icons.¹ The ethnic and cultural icons reflected several thematic preoccupations, which included Taino and Afro-Hispano imagery, depictions of barrio life, a popular, even populist Catholicism, and the belief that everyone, particularly the poor and marginalized of the neighborhoods, has dignity and inner worth regardless of social status. These issues have been crystalized with formal rigor and conceptual vigor in the work of leading contemporary artists such as ADÁL (b. 1948), Juan Sánchez (b. 1954) and Pepón Osorio (b. 1955). Although women have been an integral part of Nuyorican culture (literature, visual art, music), undoubtedly due to the inherent machismo in Latino culture as a whole, they have been overlooked and underappreciated. One such artist is Gloria Rodríguez Calero.

La estética particular que puede definirse como nuyorican comenzó a gestarse poco antes de 1970 y posiblemente se cristalizó con la fundación del Taller Boricua en la ciudad de Nueva York, continuando su desarrollo a lo largo de los años setenta y ochenta. Esa estética del arte puertorriqueño en Nueva York era una fusión diversa de expresionismo abstracto y abstracción geométrica, de surrealismo y realismo social, de ensamblajes y construcciones que integraban una iconografía cultural y étnica.¹ La iconografía reflejaba ciertas preocupaciones temáticas, entre ellas la imagería taína y afrohispana, representaciones de la vida en los barrios, un catolicismo popular, incluso populista, y la creencia de que todo el mundo, en particular el pobre y el marginado, tiene dignidad y valor como ser humano, sin importar su posición social. Estos asuntos han sido abordados con rigor formal y vigor conceptual en la obra de destacados artistas contemporáneos como ADÁL (n. 1948), Juan Sánchez (n. 1954) y Pepón Osorio (n. 1955). No obstante, aunque las mujeres han sido parte integrante de la cultura nuyorican (literatura, artes visuales, música), sin duda el machismo inherente a la cultura latina las ha mantenido ignoradas y subestimadas. Una de esas artistas es Gloria Rodríguez Calero.

Early Years

Gloria Rodríguez Calero was born in Arecibo, Puerto Rico, the daughter of Dr. Andrés Augusto Rodríguez García and Yolanda Margarita Calero Rivera. Her paternal grandfather was famed musician Augusto Rodríguez, founder and conductor of the Choir of the University of Puerto Rico. When Gloria was a year old the family moved to Brooklyn, New York, where her father established his medical practice. She would grow up and live in the borough until high school, when her family sent her to Puerto Rico to continue her studies. She recalls, “My childhood memories in Brooklyn are a mix, because I always felt like an accepted outsider. My tendency is to wear my heritage proudly, and the times implied that it was not the thing to do.”²

As a child Rodríguez Calero visited the Brooklyn Museum where she first encountered art; seeing Egyptian hieroglyphs, African sculptures and mosaics and frescos from ancient Greek and Roman cultures. In time, the artist’s mother introduced her to Puerto Rican and Polish posters with their bold designs and striking colors, and in her later teens, she traveled into Manhattan and began visiting the Metropolitan Museum, the Museum of Modern Art, and the Guggenheim as well as midtown galleries.³ In these spaces she saw modern artists such as Matisse and Picasso, O’Keeffe, Kline and Krasner, but it was the work of Velázquez and Courbet, Braque and Gris, Schwitters and Mondrian, that stood out above the rest and moved her—their painterliness, subtlety and compositional balance affected her profoundly.⁴

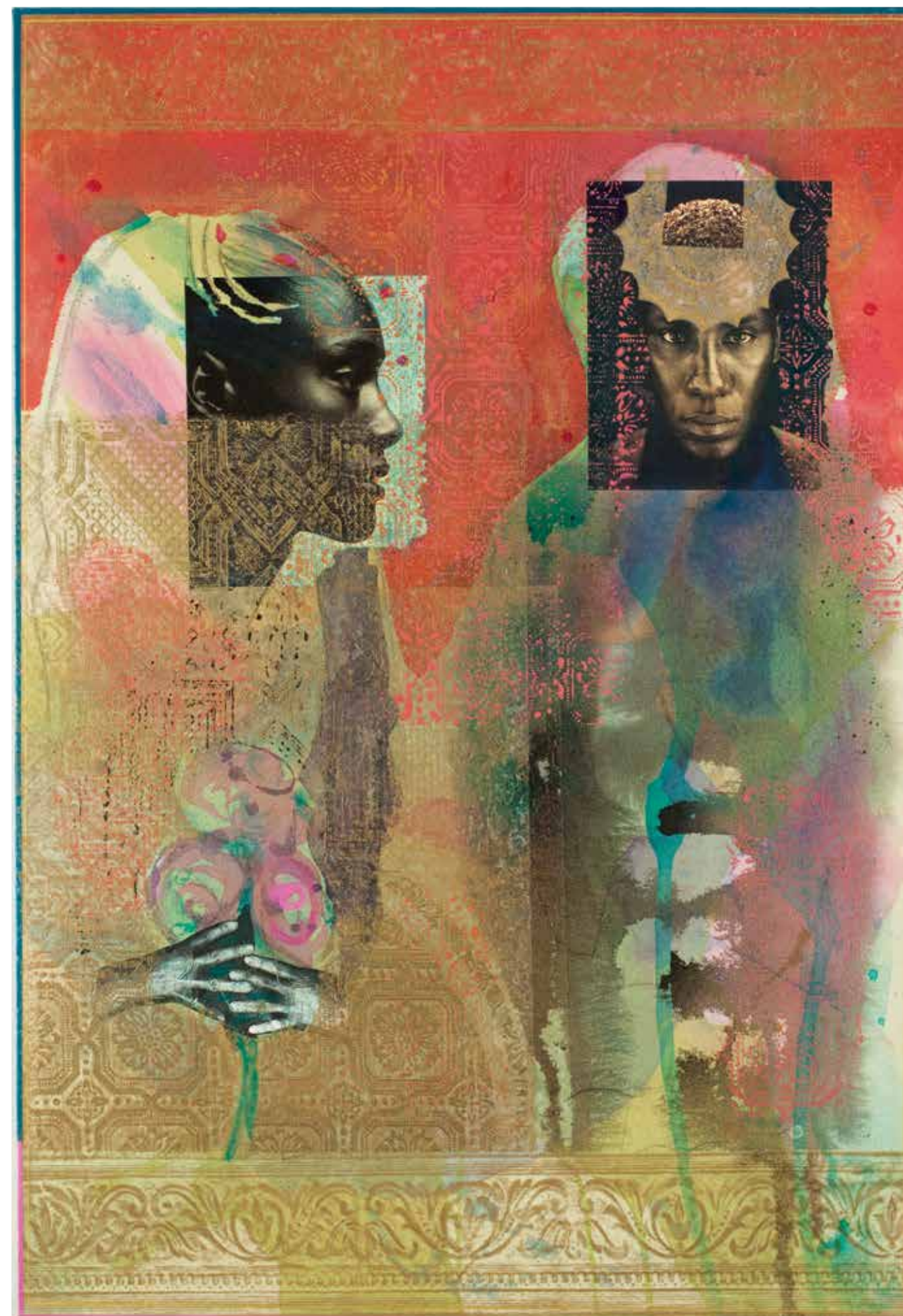
Towards the end of high school Rodríguez Calero’s health was poor, and it was suggested by her physician that an environmental change would benefit her, so the family decided to send her to Puerto Rico, where she would live and finish her schooling. She recalls, “Amazingly I understood Spanish, though English was my main language, and I thought the most practical bridge to communicate with would be the visual language.”⁵ She began attending the Escuela de Artes Plásticas at the Instituto de Cultura Puertorriqueña at a time when some of the leading artists of the island were teaching there: “While at the Escuela I met and worked with the best Maestros of Puerto Rican art; José Alicea

Época temprana

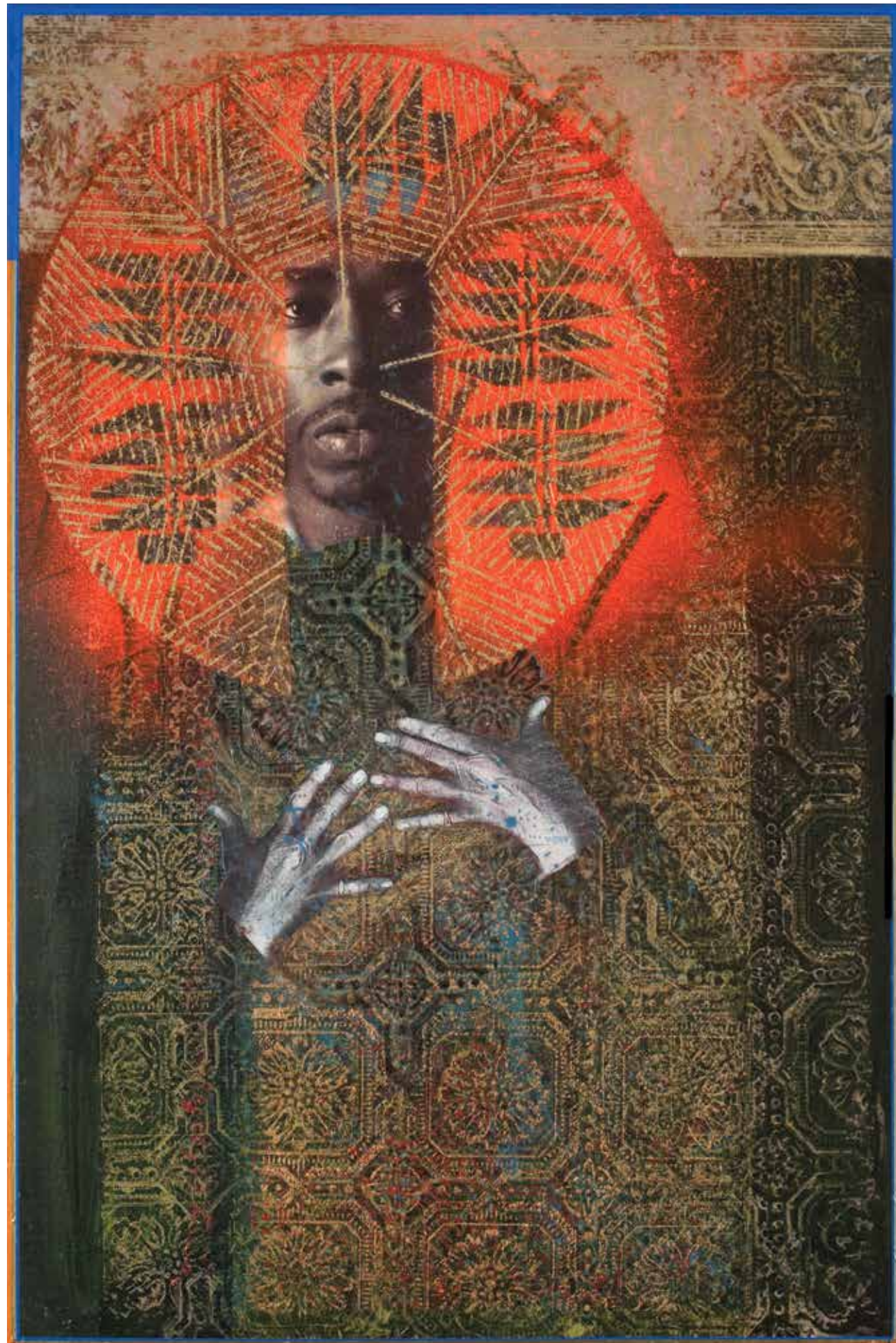
Gloria Rodríguez Calero nació en Arecibo, Puerto Rico, hija del Dr. Andrés Augusto Rodríguez García y Yolanda Margarita Calero Rivera. Su abuelo paterno fue el famoso músico Augusto Rodríguez, fundador del Coro de la Universidad de Puerto Rico. Cuando Gloria tenía un año la familia se mudó a Brooklyn, Nueva York, donde su padre estableció su práctica médica. La niña crecería en ese distrito hasta terminar su enseñanza secundaria, luego de lo cual su familia la envió a la isla para continuar sus estudios. Comenta que “los recuerdos de mi niñez en Brooklyn son ambiguos, porque siempre me sentí como una extranjera a la que meramente aceptaban. Tiendo a llevar mi herencia con orgullo, y la época dictaba que eso no era conveniente”.²

De niña, Rodríguez Calero visitaba el Museo de Brooklyn y allí tuvo su primer encuentro con el arte a través de los jeroglíficos egipcios, las esculturas africanas y los mosaicos y frescos de la antigüedad grecorromana. Más tarde su madre la introduciría a la cartelística puertorriqueña y polaca, con sus audaces diseños y colores, y ya de adolescente empezó a ir a Manhattan para visitar el Metropolitan, el Museo de Arte Moderno, el Guggenheim y las galerías del centro de la ciudad.³ En estos espacios conoció a artistas modernos como Matisse y Picasso, O’Keeffe, Kline y Krasner, pero lo que se destacaba sobre el resto, lo que la emocionaba, lo que la afectaba de manera profunda, eran las obras de Velázquez y Courbet, Braque y Gris, Schwitters y Mondrian por sus calidades pictóricas, su sutileza, su balance compositivo.⁴

Ya al final de la escuela secundaria, Rodríguez Calero tuvo problemas de salud y su médico sugirió que un cambio de clima le vendría bien, así que su familia la envió a Puerto Rico para que terminara allí su educación. Recuerda que: “Increíblemente, yo entendía español, pero el inglés era mi idioma principal, y pensé que el puente de comunicación más práctico sería el lenguaje visual”.⁵ Empezó a tomar cursos en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña en una época en que varios de los artistas locales más importantes enseñaban allí:



Ángel y María | acollage | 2000



taught printmaking, Tomás Batista sculpture; Fran Cervoni taught drawing; Lorenzo Homar taught serigraphy, and Augusto Marín taught painting.

At the time the Escuela was located across from Muñoz Rivera Park. The Instituto de Cultura maintained buildings for the archives, the Taller de Gráfica (Graphic Arts Workshop), Taller de Restauración (Conservation Workshop) and the Escuela de Artes Plásticas.⁶ Rodríguez Calero spent a great deal of time in the Taller de Gráfica; she would study serigraphy with Lorenzo Homar and establish a life-long friendship with him. She also had access to the Taller de Restauración, where she saw master artisans conserve traditional *santos* and a variety of colonial church artifacts.⁷ All of these artists and artisans with their emphasis on craftsmanship, thoughtful technique and a well-made object would have a long-term influence on Rodríguez Calero's artistic production.

While a student at the Escuela de Artes Plásticas she focused on printmaking, working with Homar and Alicea. At this point she was also living in Viejo San Juan and met and socialized with older artists such as Carlos Irizarry, Domingo García, Joaquín Reyes, Joaquín Mercado, Antonio Navia and Carlos Raquel Rivera.⁸

Return to New York

While still in Puerto Rico, Rodríguez Calero was sent a *New York Times* article on the Art Students League of New York—she made the decision to return to the city and pursue painting since serigraphy was toxic and affecting her breathing.⁹ The Art Students League of New York, a legendary school that had provided art education to generations of American artists since the end of the nineteenth century, was just what Rodríguez Calero needed. She recalls, “I did not have a formal college or university education, so the Art Students League was a wonderful place and their hands-on workshops suited me. Guided by the instructor's critiques, I was given the freedom to also teach myself and continue to experiment. I reveled in what the instructors said, though the critiques were tough, and at times even surpassed my understanding. But I listened and observed, and with the passing of time, *I got it.*”¹⁰

Her teachers at the League were Marshall Glasier (life drawing), Leo Manso (collage and painting), Knox Martin (painting) and Joe Stapleton (painting). She found their teaching

“En la Escuela conocí y trabajé con los mejores maestros del arte en Puerto Rico. José Alicea enseñaba grabado, Tomás Batista escultura; Fran Cervoni dibujo; Lorenzo Homar serigrafía y Augusto Marín pintura.

En ese tiempo la Escuela de Artes Plásticas estaba localizada frente al Parque Muñoz Rivera. Allí estaban también los edificios del Archivo General, el Taller de Gráfica y el Taller de Restauración del Instituto de Cultura.⁶ Rodríguez Calero pasó muchas horas en el Taller de Gráfica estudiando con Lorenzo Homar, con quien mantendría una larga amistad. En el Taller de Restauración pudo observar a los maestros artesanos en las labores de conservación de los santos de palo y diversidad de artefactos sacros coloniales.⁷ Todos estos artistas y artesanos, con su énfasis en el oficio, la técnica cuidada y el objeto bien hecho, ejercieron una influencia perdurable en la producción de Rodríguez Calero.

En la Escuela de Artes Plásticas la joven se concentró en el grabado, trabajando con Homar y Alicea. En ese momento también vivía en el Viejo San Juan, y esto le dio la oportunidad de conocer y socializar con artistas de más edad, como Carlos Irizarry, Domingo García, Joaquín Reyes, Joaquín Mercado, Antonio Navia y Carlos Raquel Rivera.⁸

Regreso a Nueva York

Todavía en Puerto Rico, Rodríguez Calero leyó un artículo en el *New York Times* acerca de la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York y tomó la decisión de regresar allá para estudiar pintura, ya que los productos tóxicos que se usaban en la serigrafía le afectaban las vías respiratorias.⁹ La Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, una escuela legendaria donde se habían educado generaciones de artistas norteamericanos desde finales del siglo XIX, era justo lo que necesitaba. Recuerda que “no tenía educación formal universitaria, así que la Liga fue un lugar maravilloso, y los talleres prácticos eran perfectos para mí. Aunque los instructores me guiaban con sus críticas, me daban la suficiente libertad para aprender por mí misma y experimentar. Me fascinaba lo que me decían, aunque las críticas eran fuertes y a veces de un nivel tan alto que no las entendía. Pero escuchaba y observaba, y con el tiempo, *I got it.*”¹⁰

invaluable and supportive; Glasier emphasized purity of line, Manso introduced her to collage and the value of torn and straight edges, Martín stressed formal structure in painting, and Stapleton insisted on the embrace of opposing forces on the pictorial surface.¹¹ Manso in particular encouraged Rodríguez Calero to pursue collage as a medium natural to her sensibility—under his tutelage she began to have fun with the materials. In time not only would she produce an entire body of work in this medium, but also it would find its way as an essential element in her mixed medium paintings.

She studied at the Art Students League from 1976 to 1982. The overall atmosphere of the League was supportive; she received various scholarships to cover her tuition, and at the end of her studies there was granted the prestigious McDowell Traveling Scholarship, which allowed her to travel abroad for a year, living in Spain and France.¹² Another important component in her development as an artist was her participation in the Taller Boricua. Founded in El Barrio by a group of artists from both the city and the island, the Taller was a community graphic arts workshop, an artist's residency program and a place to exhibit.¹³ Rodríguez Calero was invited to apply for a residency at the Taller; she did, and she received it. “My fellow colleagues at the Taller were Jorge Soto, Manny Vega, Gilberto Hernández, Sigfrido Benítez, José Rodríguez, Vidal Centeno and Néstor Otero, who to this day has been a friend and beacon in my life and career.”¹⁴ This environment confirmed and strengthened her identity as a Nuyorican artist.

Rodríguez Calero's artistic education took place in the 1970s and early 1980s, yet while still an art student she participated in a variety of group exhibitions both in Puerto

“I was constantly being questioned ... I was developing a technique in painting that could not be described by using mainstream terms ... Hence I coined it acrollage painting.”

Sus maestros en la Liga fueron Marshall Glasier (dibujo del natural), Leo Manso (collage y pintura), Knox Martín (pintura) y Joe Stapleton (pintura). Sus enseñanzas fueron para ella invaluable y le proporcionaron un punto de apoyo. Glasier enfatizaba la pureza de la línea, Manso la introdujo al collage y al valor de los bordes rasgados y los rectos, Martín subrayaba la estructura formal de la pintura y Stapleton insistía en la unión de fuerzas opuestas sobre la superficie pictórica.¹¹ Manso en particular estimuló a Rodríguez Calero a explorar el collage por ser un medio afín a su sensibilidad. Bajo su tutela, la artista empezó a divertirse con los materiales. Con el tiempo no solo produciría un amplio cuerpo de obras en este medio, sino que lo integraría como elemento esencial en sus pinturas en medios mixtos.

Rodríguez Calero permaneció en la Liga de Estudiantes de Arte desde 1976 hasta 1982. Era una atmósfera de solidaridad y apoyo; allí recibió varias becas para costear su matrícula y al completar sus estudios recibió la prestigiosa beca McDowell para viajes, que le permitió vivir en España y Francia durante un año.¹² Otro elemento importante en su desarrollo artístico fue su participación en el Taller Boricua. Fundado en el Barrio por un grupo de artistas de Nueva York y Puerto Rico, era taller de gráfica comunitario, programa de residencia para artistas y espacio de exposiciones.¹³ A Rodríguez Calero se le invitó a solicitar una residencia en el Taller, y la logró. “Mis colegas en el Taller eran Jorge Soto, Manny Vega, Gilberto Hernández, Sigfrido Benítez, José Rodríguez, Vidal Centeno y Néstor Otero, quien hasta hoy ha sido un amigo y una luz en mi vida y en mi carrera.”¹⁴ Ese ambiente confirmó y fortaleció su identidad como artista nuyorican.

Siendo aún estudiante, en los setenta y principios de los ochenta, Rodríguez Calero participó en una serie de exposiciones colectivas en Puerto Rico y Estados Unidos. Su primera muestra individual tuvo lugar en la Liga de Estudiantes de Arte después de completar su formación y haber regresado de su estadía en Europa gracias a la beca McDowell.¹⁵

Su vocabulario visual maduró a lo largo de la década de 1980, tras períodos en que exploró los lenguajes del cubismo, el expresionismo y la abstracción. Collages de pequeño formato como *Triste verdad*, 1986, y *African Head*, 1988, evidencian el surgimiento de una silueta de perfil que se convertiría en elemento

Rico and in the United States. Her first solo exhibition took place at the Art Students League after she had completed her education and returned from Europe after receiving the McDowell Traveling Scholarship.¹⁵

Her mature visual vocabulary developed in the 1980s after periods of exploring the languages of cubism, expressionism and abstraction. Small collages such as *Triste verdad*, 1986, and *African Head*, 1988, are examples of the appearance of a profile silhouette that would become a consistent element in her work. This profile, with its sharp, at times hook-like nose, which continues from the forehead, has protruding lips, round chin and concludes in an elongated neck. These features compose a fusion of ethnicities both physical and cultural—Taíno, African, Spanish—which are reflected in Puerto Rican and Nuyorican identities. The artist believes that there is also a resemblance with her own profile.

At first the stylized silhouette of the profile appeared in both her collages and mixed media paintings in the 1980s in a direct, even minimal manner. By the 1990s the silhouette profile would be part of more complex, multi-layered compositions, eventually giving way to more individualized depictions of the human figure. Also in the 1990s Rodríguez Calero felt the need to define her mixed-media painting technique: “I was constantly being questioned about my technique and unbeknownst to me, I was developing a technique in painting that could not be described by using mainstream terms for the medium. Hence I coined it *acrollage* painting.”¹⁶ Her *acrollage* technique utilizes acrylic paint and medium, but it goes beyond this. The canvas is stained with veils of color. Layers of stencils add patterns; handmade paper and gold leaf enrich the texture and play off against the transparent colors in the background.

Collage, painting and elements of drawing interact in the construction of her figures, which become the central forms that anchor the composition. Her use of collage as a painting element is bold, balancing violently torn pieces with delicately cut shapes. Technically and aesthetically, the baroque density of her collages is closer to artists like Kurt Schwitters and Romare Bearden, than to Braque or Motherwell's classical austerity. The diversity of materials that Rodríguez Calero fuses together in her *acrollage* pictures reflects the hybridity of her

habitual de su trabajo. Este perfil tiene la nariz pronunciada y bien definida, a veces ganchuda, que sale recta de la frente; los labios son protuberantes, el mentón redondeado y el cuello largo. Estos rasgos componen una fusión de etnicidades, tanto en términos físicos como culturales —taínos, africanos, españoles—, que se ve reflejada en las identidades puertorriqueña y nuyorican. La artista piensa que también tiene un parecido con su propio perfil.

Al principio, en los ochenta, la estilizada silueta de perfil aparecía en sus collages y pinturas en medios mixtos de forma directa, incluso minimalista. Ya para la década de 1990, el perfil formará parte de composiciones más complejas en términos formales y semánticos, dando paso con el tiempo a representaciones más individualizadas de la figura humana. También en los años noventa, Rodríguez Calero sintió la necesidad de definir su técnica de pintura en medios mixtos: “Me preguntaban continuamente acerca de mi técnica, y la verdad es que sin saberlo estaba desarrollando un modo de pintar que no podía describirse con los términos tradicionales del medio. Por lo tanto, acuñé el término de pintura *acrollage*”.¹⁶ En esta técnica Rodríguez Calero utiliza pinturas y medios acrílicos, pero va mucho más allá. Tiñe el lienzo con velos de color; añade patrones con capas de estarcidos; enriquece las texturas con papel hecho a mano y lámina de oro que contrastan con los colores transparentes del fondo.

Collage, pintura y elementos del dibujo interactúan en la construcción de sus figuras, que son las formas centrales que anclan la composición. Rodríguez Calero utiliza el collage como elemento pictórico de una manera audaz, balanceando pedazos de papel desgarrados con formas delicadamente recortadas. En

“Me preguntaban continuamente [...] sin saberlo estaba desarrollando un modo de pintar que no podía describirse con los términos tradicionales del medio [...] acuñé el término pintura *acrollage*”.

world: multi-racial, multiethnic and urban, they are charged with visual rhythms evocative of salsa, jazz, hip hop and rap. This dynamic also frames the quirky, unorthodox spirituality that infuses Rodríguez Calero's content.

This survey exhibition of Rodríguez Calero's pictorial production focuses on her figurative work. She has represented the figure in all of her mediums; many of which are charged with the iconographic presence of Catholic saints and martyrs, whether in a specific portrait (Pedro Albizu Campos, Pedro Pietri) or purely imaginative works depicting Jesus, Mary and the usual saints. Her saints—*santos*—are latter day and among us, her martyrs are our contemporaries. They all live and struggle in an urban world filled with tension, even violence, as well as humor, yet open to epiphanies, where miracles can happen. This is a reflection of her being raised in a cultural environment that can be defined as Catholic, and, in particular, her exposure to traditional images of saints, whether through Puerto Rican santos, home altars or Western art.

Paintings

Cruz de Loisaida, 1994, is the earliest example of the artist's mature visual vocabulary in the acollage technique present in this exhibition. The stylized profile silhouette reflecting a hybrid ethnicity appears atop a long neck. The body is represented as an abstract vertical rectangular shape in dark blues and silvery grays. The collage element is a monochrome found image of a hand with a syringe injecting a narcotic into an arm, which is positioned in the composition to create a cruciform shape in relation to the other forms. Poured and dripped passages of a red earth color emerge from the arm and rectangular body, disrupting the coolness of the blues and grays. Since the profile silhouette has no individual features, the emotional connection with the body comes from the arm *shooting up*. As the title states, this is a cross of a specific geography within the Nuyorican community—it depicts the suffering of drug addiction—how people are crucified by it.

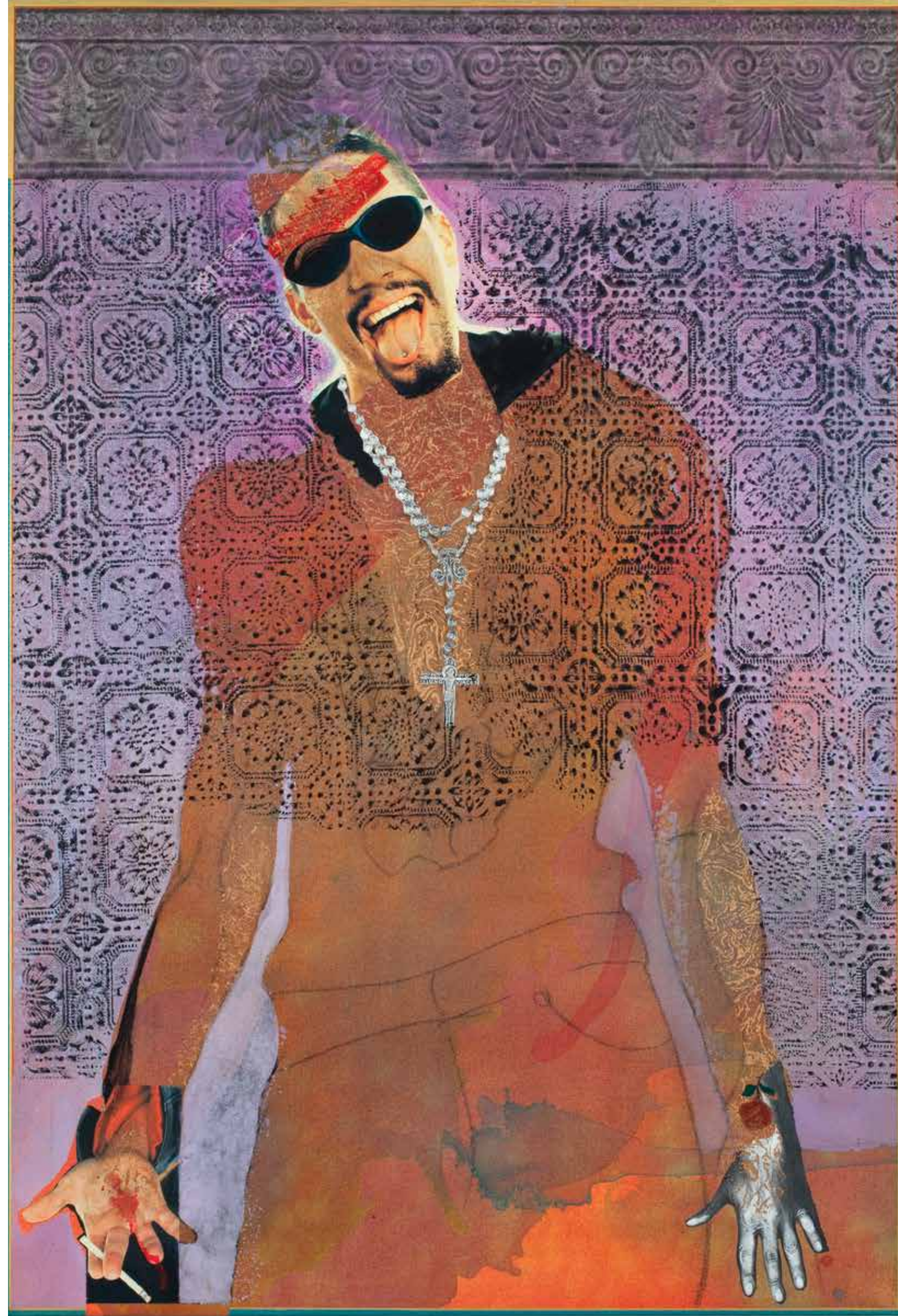
Two specific portraits in the exhibition represent foundational figures to Puerto Rican and Nuyorican identity: political activist Pedro Albizu Campos and poet Pedro Pietri.

términos técnicos y estéticos, la densidad barroca de sus collages está más cerca de artistas como Kurt Schwitters y Romare Bearden que de la austeridad clásica de Braque o Motherwell. La diversidad de materiales que fusiona en los acrollages refleja la hibridez de su mundo: multirracial, multiétnico y urbano. Son trabajos cargados de ritmos visuales que evocan la salsa, el jazz, el hip hop y el rap. Esta dinámica también enmarca la espiritualidad peculiar, heterodoxa, que permea los contenidos de la artista.

Esta exposición panorámica de la producción de Rodríguez Calero se concentra en sus obras de carácter figurativo. La artista ha representado la figura humana en todos los medios que trabaja, muchas veces cargada con la presencia iconográfica de santos y mártires católicos, ya sea en retratos específicos (Pedro Albizu Campos, Pedro Pietri) o en representaciones puramente imaginativas de Jesús, María y los santos habituales. Sus santos son de nuestros días y se pasean entre nosotros, sus mártires son nuestros coetáneos. Todos viven y luchan en un entorno urbano lleno de tensión, de violencia, pero también de humor, e incluso abierto a las epifanías, un mundo donde pueden ocurrir milagros. En esto se refleja la crianza de la artista dentro de una cultura que puede definirse como católica, y en específico su familiaridad con las imágenes sacras tradicionales, ya fuera a través de santos de puertorriqueños, altares caseros o el arte occidental.

Pinturas

Cruz de Loisaida, 1994, es el ejemplo más temprano que tenemos en esta exposición del vocabulario visual ya maduro de Rodríguez Calero en la técnica del acollage. La estilizada silueta en perfil, con su hibridez étnica, aparece apoyada sobre un largo cuello. El cuerpo está representado como una forma abstracta rectangular en sentido vertical, en azules oscuros y grises plateados. El elemento de collage es monochrome: una imagen encontrada de una mano inyectándole un narcótico a un brazo, colocada dentro de la composición de manera que crea una especie de cruz en relación con las otras formas. Chorreados y salpicaduras de un rojo tierra brotan del brazo y el cuerpo rectangular, interrumpiendo la frialdad de los azules y grises. Dado que el perfil carece de facciones individualizantes,





Poured and dripped passages of a red earth color emerge from the arm and rectangular body, disrupting the coolness of the blues and grays ... the emotional connection with the body comes from the arm shooting up.

Chorreados y salpicaduras de un rojo tierra brotan del brazo y el cuerpo rectangular, interrumpiendo la frialdad de los azules y grises [...] la conexión emocional con el cuerpo nos la da el brazo que se está pinchando.

Albizu (1891–1965), also known as *Don Pedro* and *El Maestro* was the leader of the Puerto Rican Nationalist Party from the mid-1920s until his death in 1965. His life was a constant example of resistance to the political control of the island by the United States. His image, like those of José Martí and Emiliano Zapata, is part of the pantheon of nationalist heroes of Latin America. Like the portrait of Zapata in both Mexican and Chicano art, Albizu's portrait appears repeatedly in Puerto Rican and Nuyorican art.

Rodríguez Calero had earlier treated Albizu as the subject of a work from 1987, *Homenaje a Pedro Albizu Campos*; an abstract painting, it contains a rubbing of his name and death date from his tombstone. *Spiritual Leader*, 1995, integrates the rubbing of his name and death date into a composition where his figure emerges from the blue and gray background. The head and shoulders of Albizu Campos are collaged/transferred from a black and white photo, which bleeds into the black painted shape of the body below it. The figure seems to be ascending from within the rectangular canvas, simultaneously transparent and solid. He is the spiritual leader of the Puerto Rican nation, beyond political status as well as geography. Both martyr (he was imprisoned as well as tortured with radiation) and saint (his example and image continues to live among his followers), he affirms identity.

Her portrait of Nuyorican poet and playwright Pedro Pietri (1944–2004) lifts out of its blue background almost as a pop-up book cutout, visually evoking the sarcastic, dark humor of his texts. He appears in full body, dressed in his iconic black,

la conexión emocional con el cuerpo nos la da el brazo que se está pinchando. Como lo indica el título, se trata de una cruz propia de una geografía específica dentro de la comunidad nuyorican, la cruz que representa el calvario de la drogadicción.

En esta muestra hay dos retratos de figuras fundacionales de la identidad puertorriqueña y nuyorican: el líder político Pedro Albizu Campos y el poeta Pedro Pietri. Albizu (1891–1965), a quien con frecuencia se le llama simplemente “don Pedro” o “el Maestro”, dirigió el Partido Nacionalista Puertorriqueño desde mediados de la década de 1920 hasta su muerte en 1965. Su vida fue ejemplo constante de resistencia al control político de Estados Unidos sobre la isla. Su imagen, como las de José Martí y Emiliano Zapata, pertenece al panteón de los héroes nacionalistas de Latinoamérica. Al igual que el retrato de Zapata tanto en el arte mexicano como en el chicano, el retrato de Albizu es recurrente en el arte puertorriqueño y nuyorican.

Rodríguez Calero había trabajado antes a Albizu en una obra de 1987, *Homenaje a Pedro Albizu Campos*, una pintura abstracta que contiene el nombre y la fecha de muerte del prócer tomados de su lápida con la técnica de frotado. En *Spiritual Leader*, 1995, la artista integra el mencionado frotado a una composición donde la figura de Albizu emerge de un fondo azul y gris. La cabeza y los hombros son un collage hecho con la transferencia de una foto en blanco y negro que sangra hacia el cuerpo pintado en negro. Transparente y sólida a la vez, la figura parece estar ascendiendo desde el rectángulo formado por el lienzo. Es el líder espiritual

wearing his typical beret and t-shirt of a fake tuxedo. Rodríguez Calero completed this portrait two years after the death of the writer, and she titled it *El reverendo Pedro Pietri*, referring to Pietri's sarcastic use of the title of "reverend" as a way to mock the conventionality and conformity of religion.¹⁷ The text "RENT A COFFIN" appears on the upper left corner of the canvas; it refers to the worn-out suitcase in which Pietri carried his poems, and which he labeled "Coffin for Rent." Pietri's first book of poems, *Puerto Rican Obituary* (1973), is a foundational document of Nuyorican literature, within it poems like "Puerto Rican Obituary" and "A Broken English Dream" make powerful statements about the survival struggles of Puerto Ricans on the mainland and their potential to overcome the brutality of poverty and racial prejudice. Rodríguez Calero depicts him in this painting as an urban prophet, bearing witness, and pressed into the foreground of the canvas, as if to challenge the complacency of the viewer.

Unorthodox depictions that defy established, conventional representations are at the essence of Rodríguez Calero's artistic production. Race and gender are altered in pictures such as *Ángel y María*, *Jesús y Magdalena* (both of 2000) and *Virgen María*, 2004. The angel and Mary are people of color, their profile and frontal figures stress a hieratic greatness; Jesus and Mary Magdalene evoke gender ambiguity as the cool blues of the composition are pushed by a bright orange stripe in the background; and the Virgin Mary is a sensual multi-ethnic woman advancing from a gold and brown background. Her representations of Jesus Christ become all of us, as if reflecting the variety of humanity redeemed by Christ.

The colors red, pink, black and gold surround the beautiful face of a black youth that stares out in *Christ of the Christians*, 1995. Stencils of the palms of martyrdom occupy the lower sides of the canvas, while a gold halo frames the head, as a poured red color floats around it. The harshly painted black cruciform shape represents both the body of the youth and the violent act of crucifixion. This is the Christ of the believers, not sentimental or soft, but gritty and hard.

Soy Cristo, 1999, which means "I am Christ," depicts an agitated figure in delicate browns and ochers against a pale purple background with a decorative pattern. Dark glasses and a pierced tongue that sticks out animate the cocked head. An open shirt reveals

de la nación puertorriqueña, más allá de estatus político o límites geográficos. Mártir y también santo (fue encarcelado y torturado con radiación, y sigue vivo entre sus seguidores con su ejemplo y su imagen), Albizu es una reafirmación de identidad.

Por su parte, el retrato del poeta y dramaturgo nuyorican Pedro Pietri (1944–2004) se alza sobre el fondo azul casi como un *pop-up* en un libro, evocando el humor negro y el sarcasmo de los textos de Pietri. Aparece de cuerpo entero, vestido de negro como siempre, con su distintiva boina y una camiseta que imita un esmoquin. Rodríguez Calero terminó este retrato dos años después de la muerte del escritor y lo tituló *El reverendo Pedro Pietri*, aludiendo una vez más al sarcasmo de este personaje, que usaba el título de "reverendo" para mofarse del conformismo y los convencionalismos de la religión.¹⁷ En la parte superior de la obra aparece el texto "RENT A COFFIN" en clara referencia a la vieja maleta en que Pietri cargaba sus poemas con el letrero "Se alquila este ataúd". El primer poemario de Pietri, *Puerto Rican Obituary* (1973), es un documento fundacional de la literatura nuyorican; poemas como "Puerto Rican Obituary" y "A Broken English Dream" son impactantes comentarios sobre la lucha de los puertorriqueños por sobrevivir en Estados Unidos y la aspiración de vencer las crueldades de la pobreza y el prejuicio racial. Rodríguez Calero pinta a Pietri como un profeta urbano, testigo de su tiempo, y lo empuja hacia el primer plano del lienzo como para desafiar la complacencia del espectador.

La imagen heterodoxa, la que desafía la representación convencional, es esencial a la producción de Rodríguez Calero. Raza y género se trastocan en obras como *Ángel y María*, *Jesús y Magdalena* (ambas de 2000) y *Virgen María*, 2004. El ángel y María son de raza negra; sus figuras, una de perfil y la otra de frente, proyectan una grandeza hierática. Jesús y María Magdalena sugieren una ambigüedad de género enmarcada por el contraste de los fríos azules con una franja color naranja al fondo de la composición. La Virgen María es una sensual mujer de etnia mixta que avanza desde un fondo de dorados y marrones. Mientras tanto, los Cristos de la artista se convierten en la imagen de cualquiera de nosotros, de todos nosotros, como un reflejo de la variopinta humanidad redimida por él.





rosary beads around the neck, while the long arms on the sides of the body gesture a defiant attitude. One hand is even holding a cigarette. Is this a hip, cool hustler “imitating” Christ or a dubious personage redeemed by him? Rodríguez Calero’s open-ended image is rattling and refreshing, questioning our notions of holiness and redemption.

Náñigo Soul, 1998, elicits the spirituality of the African diaspora. The title and the very figure evoke a member of the Afro-Cuban male secret society of the Abakuá religion. A mysterious

red, pink, black and gold surround the beautiful face of a black youth that stares out in *Christ of the Christians* ... This is the Christ of the believers, not sentimental or soft, but gritty and hard.

figure with smoke coming out of its nostrils, its body is a central dark shape of black and browns that seems to be in perpetual movement. It stands against a white column surrounded by green. A gold leaf line outlines the edges of the canvas, emphasizing the aura of a Byzantine icon. This visualization of a soul represents the masculine prowess and authority of the náñigo in the realms of the spirit, politics and war. It stands for the African component within the Caribbean identity, which is also part of the Nuyorican identity, manifesting spirituality different from Christianity.

Whether painting the single figure or multiple figures in her acrollages, Rodríguez Calero places them pictorially in a multilayered world—using poured or brushed paint, stencils, gold leaf, transparent papers, collage from found elements or her own photographs; together they evoke the complexity and layers of contemporary life. The bodies of her figures are consistently sensual, reflecting what art critic Eleanor Heartney has defined as the “incarnational consciousness” of the Catholic imagination, in which everything in creation discloses something about God, brings God among us, which we can experience through the integration of body and soul, where carnality is essential.¹⁸ As in the work of baroque

Rojos, rosados, negros y dorados rodean el hermoso rostro de un joven negro que mira fijamente en *Christ of the Christians*, 1995. Ocupan la parte inferior del lienzo unos estarcidos de palmas del martirio; en la parte superior un halo dorado enmarca la cabeza y unas manchas rojas parecen flotar alrededor. La forma de cruz pintada bruscamente en negro representa el cuerpo del joven y al mismo tiempo el acto violento de la crucifixión. Este es el Cristo de los creyentes, ni sentimental ni blando, sino bravo y duro.

Rojos, rosados, negros y dorados rodean el hermoso rostro de un joven negro que mira fijamente en *Christ of the Christians* [...]. Este es el Cristo de los creyentes, ni sentimental ni blando, sino bravo y duro.

Soy Cristo, 1999, muestra una figura en delicados marrones y ocre contra un fondo violeta pálido con un patrón decorativo. Un personaje con cuernos y gafas oscuras saca una larga lengua perforada. Su camisa abierta deja al descubierto el rosario que lleva al cuello. Los largos brazos a los lados del cuerpo hacen un gesto desafiante, mientras en una mano sostiene un cigarrillo. ¿Se trata de un joseador cool que se las da de Cristo, o de un personaje nebuloso que ha sido redimido por él? Rodríguez Calero deja la respuesta abierta en esta imagen vibrante y fresca que cuestiona nuestras nociones de la santidad y la redención.

Náñigo Soul, 1998, sugiere la espiritualidad de la diáspora africana. El título y la figura misma evocan a los miembros de la sociedad Abakuá, una sociedad religiosa secreta de raíces afrocubanas exclusiva para hombres. La misteriosa figura, nariz humeante, cuerpo oscuro de negros y marrones centralizado en la composición, da la impresión de estar en perpetuo movimiento, contrastando con el fondo compuesto por una columna blanca rodeada de verde. Los bordes del lienzo están delineados con lámina de oro, elemento que invoca el aura de un icono bizantino. Esta visualización del alma del náñigo plasma su vigor masculino



artists, such as Rubens and Bernini, Rodríguez Calero's figures pulsate with sensual life. This concretely reflects the mysterious, the incarnational, and the divine. The richness in her depictions of the human figure reacts against the minimal (and possibly puritanical) representation of man and woman.

Rodríguez Calero's figure paintings manifest a consistent vocabulary wherein variety is prevalent. Her range is evident in simple works that are never minimal, such as *Transfiguration*, 2001, in which browns and gold, with a veil of blue-gray, bring forth a narrow, vertical figure that reverberates its transformation; in contrast, the more disturbing *Renegade of God*, 2008, with its massive gray forms, advances and explodes towards the viewer. *Seeker*, 2009, with its hieratic stillness, is an image in golds and pale subtle touches of purple and pink. The figure's dress has many eyes (seeking the viewer?), which resemble peacock feathers; in various cultures these can mean eyes to the stars, as well as compassion and openness.

A recent painting, *El velorio*, 2014, by its title inevitably brings to mind the nineteenth-century masterpiece by Francisco Oller. Yet Rodríguez Calero's is its antithesis. If Oller's is a multi-figure composition with landscape and still-life elements and grounded in the materiality of place, Rodríguez Calero's single figure is pure spirit. A young female is depicted, her corpse a grayish blue, surrounded by gold and blue colors. She is delicate, almost transparent, her materiality transforming into spirit. We celebrate yet despair her passage from life.

Collages and Fotacrolés

Georges Braque and Pablo Picasso invented collage during their analytical cubist phase in the 1910s. They began to include fragments of newspapers and other pre-printed patterns into their compositions. Collage was later taken up by dada and surrealist artists after World War I, as a means of creating irrational conjunctions of found imagery. Collage tends to break the unity of a composition, and deliberately creates spatial disharmonies, as well as incongruities of scale. For Rodríguez Calero, collage (in and of itself, and not as an integrated component of her acollage paintings) gave her a rest from the large scale and elaborate process

y su autoridad en los dominios del espíritu, la política y la guerra. Simboliza el componente africano de la identidad caribeña, que también es parte de la identidad nuyorican, y manifiesta una espiritualidad distante de la cristiana.

Lo mismo si pinta una figura que varías en sus acrollages, Rodríguez Calero las coloca en un mundo pictórico multiestratificado valiéndose de pintura vertida o aplicada con pincel, estarcidos, lámina de oro, papeles transparentes, collages de elementos encontrados o fotos tomadas por ella, una acumulación que evoca la complejidad y los múltiples estratos de la vida contemporánea. Sus cuerpos son siempre sensuales, reflejan lo que la crítica de arte Eleanor Heartney ha definido como la "conciencia encarnatoria" de la imaginación católica, según la cual todas las cosas de la creación revelan algo de Dios, acercan a Dios a nosotros, y esto podemos vivirlo a través de la integración del cuerpo y el alma, un concepto en que la carnalidad es esencial.¹⁸ A semejanza del trabajo de artistas barrocos como Rubens y Bernini, en las figuras de Rodríguez Calero late el pulso sensual. Y esto refleja concretamente el misterio, lo encarnatorio, lo divino. La riqueza que despliegan sus figuras humanas es una reacción contra la representación minimalista (y quizás puritana) del hombre y la mujer.

Las pinturas figurativas de Rodríguez Calero manifiestan un léxico coherente en el cual prevalece no obstante la variedad. Su registro se hace evidente en obras simples que nunca son minimalistas, como *Transfiguration*, 2001, donde los marrones y dorados, con un velo de azul-gris, destacan una figura estrecha y vertical que reverbera en su transformación. Con esto contrasta la perturbadora *Renegade of God*, 2008, de masivas formas grises, que avanza y estalla hacia el espectador. *Seeker*, 2009, con su quietud hierática, se presenta en dorados y pálidos toques de violeta y rosa. Su vestido tiene muchos ojos (¿buscando al espectador?), como las plumas del pavo real. En varias culturas podrían significar los ojos de las estrellas, compasión o receptividad.

Una pintura reciente es *El velorio*, 2014, cuyo título inevitablemente recuerda la obra maestra decimonónica de Francisco Oller. No obstante, la obra de Rodríguez Calero es la antítesis. Si la composición de Oller incorpora múltiples personajes, paisajes y elementos de naturalezas muertas, permaneciendo anclada en la materialidad del lugar, la figura única de Rodríguez Calero

of her paintings. Having studied with Leo Manso, a “master collage artist,”¹⁹ she perfected her technique; but, more importantly, she started to have fun with the medium, which allowed “the mind to breathe and pre-conceived ideas to fall apart.”²⁰ Although there is no doubt that Rodríguez Calero is an intuitive artist, we find her acollage paintings, with their large scale and layered processes, more intellectually demanding than her collages.

I have demonstrated that her “urban martyrs”—irreverent and slightly dangerous—populate her collages. The spiritual mystery and drama prevalent in her paintings give way in her collages to a sense of humor that can be fierce. These characters dwell in the urban jungle; they can be outlandish, loud and in perpetual movement. The satirical optic appears in many of these works, yet there is no meanness in her depictions, more of a humane empathy. The earliest collages in this exhibition are small (5 x 3 in.) and simple, using the silhouette profile head previously discussed. By the 1990s the scale increases a few inches (11 x 8 in.); the figures acquire formal complexity and implied narratives. *Evolution*, 1995, has a profiled figure in a black raincoat, contemplating the remains of a fish in what could be a museum display. The figure seems perplexed in the viewing, while the black and white squares and rectangles around it make it a specimen for us, the viewers. It is a picture within a picture, which raises the question: Who has evolved?

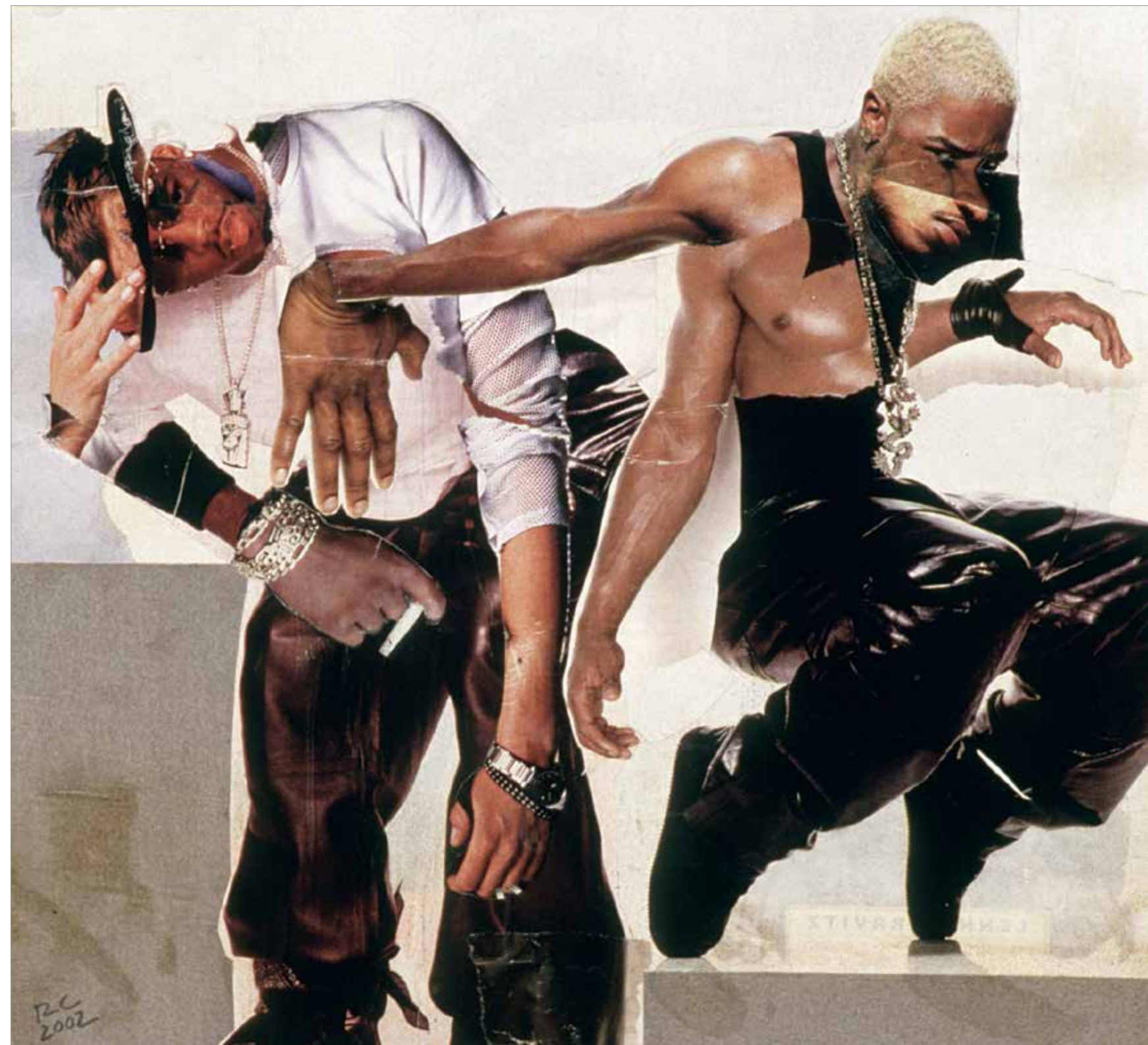
Kiss My Butt, 1996, *Check the Motion* and *Ay papi*, both 2002, capture the riotous energy of city life. Young women against a bright blue background insult each other as their distorted cleavage and big lips create the illusion of movement. Two male dancers, one jumping in mid-air, seem to be pushing to get out of the pictorial space to which they are glued. They are displaying prowess in their movements, which defines their maleness. A “player” stands against what could be a Puerto Rican flag, while two of his paramours call out to him. He stares out and away from them, yet allows them to “check him out.” Whether rendered as *Nuyorican Poets*, *Santero*, *Barrio Girls* or other collaged personages, they all capture the life of New York City, as though the artist had turned sounds into forms—pushing, pulling, forming a syncopation of shapes and colors, evoking cool jazz, salsa, rap, and the voices filled with rage, sorrow and pity of poets such as

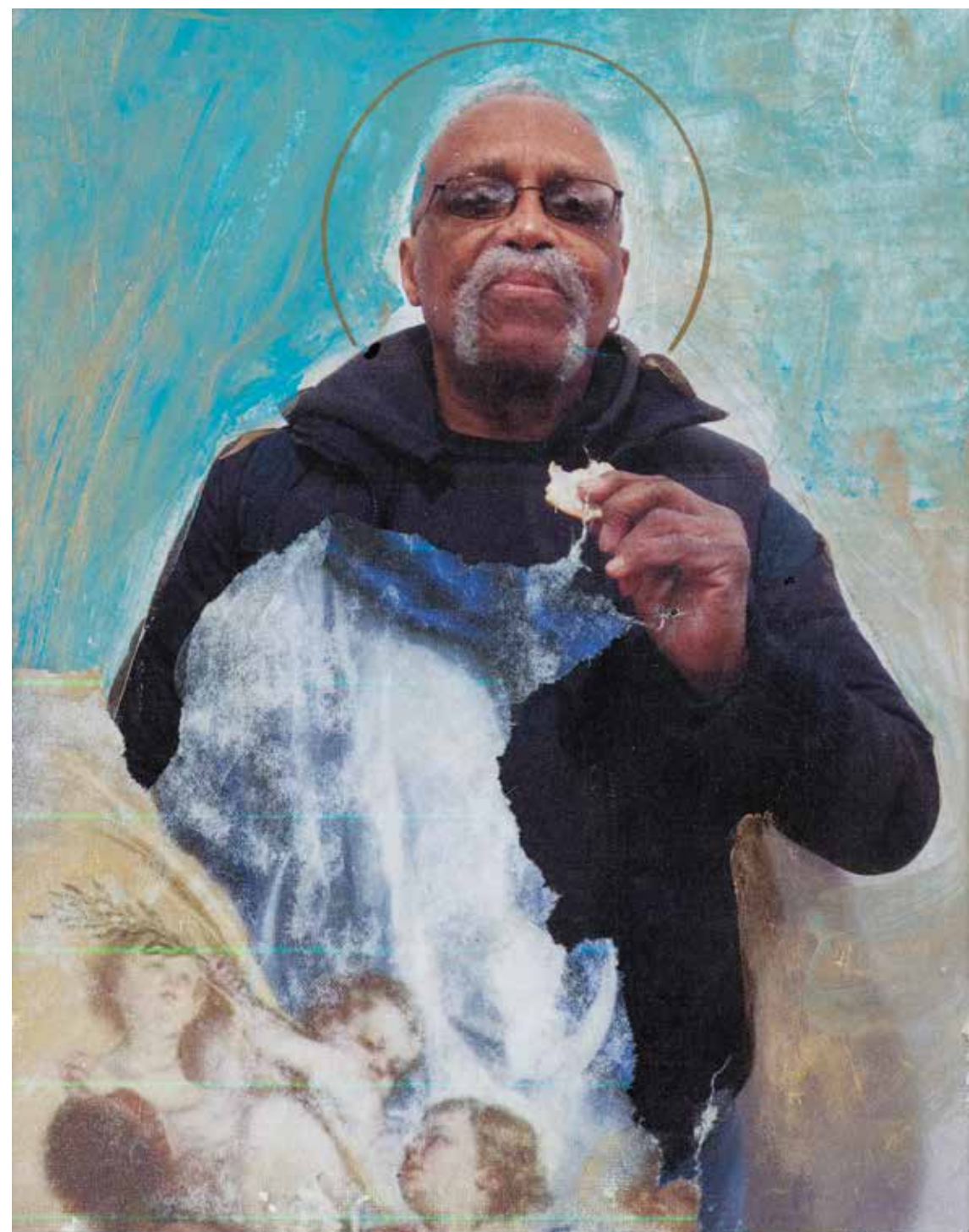
es puro espíritu. Es una muerta joven, de cuerpo azul grisáceo, rodeada de matices dorados y azules. Es delicada, casi transparente; su materialidad se transforma en espíritu ante nosotros. Celebramos y a la vez lloramos su paso de la vida a la muerte.

Collages y fotacrolés

Georges Braque y Pablo Picasso inventaron el collage durante su etapa cubista analítica en la década de 1910 al integrar fragmentos de periódicos y otros materiales impresos en sus composiciones. La técnica fue adoptada por los dadaístas y los surrealistas después de la Primera Guerra Mundial como medio de crear conjunciones irracionales de imágenes encontradas. El collage tiende a romper la unidad de la composición y deliberadamente crea discordancias espaciales y de escala. Para Rodríguez Calero, el collage (por sí mismo, y no como componente de sus pinturas acollage) significó un descanso del gran formato y el elaborado proceso de sus pinturas. Después de estudiar con Leo Manso, un “maestro del collage”,¹⁹ continuó perfeccionando su técnica pero sobre todo empezó a jugar, a disfrutar este medio que permitía “respirar a la mente y desarmaba las ideas preconcebidas”.²⁰ Si bien es indudable que Rodríguez Calero es una artista intuitiva, encontramos que sus pinturas acollage, con sus grandes formatos y sus procesos multicapa, son más exigentes en términos intelectuales que sus collages.

Como se ha venido observando, los collages de la artista están poblados de “mártires urbanos” irreverentes y algo peligrosos. El misterio espiritual y el dramatismo que dominan sus pinturas dan paso aquí a un sentido del humor que puede llegar a ser feroz. Estos personajes habitan en la jungla urbana; pueden ser excéntricos, escandalosos, inquietos, siempre en movimiento. Muchas de las obras manifiestan una óptica satírica, pero no hay crueldad en estas representaciones, sino más bien una empatía humana. Los collages más tempranos que se incluyen en esta muestra son sencillos y pequeños (5 x 3 pulgadas), y en ellos se aprecia la silueta de la cabeza en perfil comentada anteriormente. Ya en la década de 1990 la escala aumenta un poco (11 x 8 pulgadas); las figuras adquieren complejidad formal y narrativas implícitas. *Evolution*, 1995, contiene una figura de perfil con un impermeable negro que contempla los restos de un pez en lo que bien podría





as Miguel Algarín, Sandra María Esteves, Tato Laviera, and Pedro Pietri. These figures, some in frenzied movement, others in a solid stillness, have “the habit of being.” In a metropolis filled with exploitation and poverty, they live and suffer. They are urban martyrs that endure and resist.

In 2013 Rodríguez Calero began working with digital photography, which she transformed with mixed mediums into *fotacrolé*. She defines *fotacrolé* as “photography with acollage painting and collage. This form grew from a desire to reinvigorate my creative process.”²¹ With the exception of a recent four-panel *fotacrolé* on canvas, measuring 96 x 72 inches, all of the works in this medium are 10 x 8 inches. If the artist’s collages are visually loud and agitated, the *fotacrolé* pieces are visually quiet, almost silent. All depict single figures, which can be portraits of individuals or allegorical figures of sort. The overall palette range is of soft colors, but these are altered with strong dashes of blue, gold, or red. *Allie No. 2* and *Carle No. 2* evoke angelic figures, their backs to us, enigmatically moving away.

Contemporary saints with their heads framed by halos are represented in *Victor*, *Orisha* and *Rose No. 2*—captured in the quotidian moments of their lives, they seem to be blessing us. *Estrella de Borinquen* is an allegory: the star of Puerto Rico as a child wrapped in the island’s flag. *Selgas No. 4* is a portrait of a fellow artist as muse. The small scale of these works forces the viewer to get very close to their surface to see them, thereby creating a more intimate viewing experience. They are charged with a presence that brings to mind Greek or Russian icons, in the way they don’t just represent but emanate spiritual power. They are everyday men and women, transformed by Rodríguez Calero’s camera and brushwork into consecrated beings.

I have been interpreting the works in this thematic survey of Rodríguez Calero’s artistic production within a framework of an adaptation of the spiritual into our contemporary life. The artist is clear regarding the role of religion and the spiritual in her work: “My reinterpretations of Bible stories or tales derive from the influence of Catholicism in my work. I took traditions from the past and presented them in a more modern image, identifiable for the new generation. My connection to any religious belief is only one of respect. My work naturally is an extension of myself, and the

ser una vitrina de un museo. La figura luce perpleja ante lo que observa, rodeada de cuadros y rectángulos blancos y negros que la convierten a su vez en un espécimen para nosotros, los que la observamos. Es un cuadro dentro de un cuadro que plantea la pregunta: ¿Quién ha evolucionado?

Kiss My Butt, 1996, al igual que *Check the Motion* y *Ay papi*, ambas de 2002, captan la bulliciosa energía de la vida citadina. Unas jóvenes sobre un fondo azul vivo se lanzan insultos; sus escotes distorsionados y gruesos labios crean la ilusión de movimiento. Dos bailarines, uno de ellos en pleno salto, parecen empujar para abrirse paso y escapar del espacio pictórico al que están pegados. Sus movimientos son ágiles y fuertes, símbolos de su masculinidad. Un “tiburón” se apoya contra lo que puede ser una bandera puertorriqueña mientras dos de sus jevas lo llaman. El papisongo les esquivo la mirada, pero las deja que lo chequeen. Todos estos personajes de los collages, ya sea en *Nuyorican Poets*, *Santero*, *Barrio Girls* o cualquier otro, son un trozo de la vida urbana neoyorquina, como si la artista hubiera convertido los sonidos en formas —empujando aquí, halando allá, componiendo una síncope de formas y colores que evoca el cool jazz, la salsa, el rap o las voces de rabia, tristeza y compasión de poetas como Miguel Algarín, Sandra María Esteves, Tato Laviera y Pedro Pietri—. Estas figuras, algunas en movimiento frenético, otras en completa quietud, tienen “el hábito de ser”. En una metrópolis afligida de explotación y pobreza, ellos viven y sufren. Son los mártires urbanos que padecen y resisten.

En 2013 Rodríguez Calero empezó a trabajar la fotografía digital y terminó por transformarla con medios mixtos en el *fotacrolé*. Se trata de “fotografía con pintura acollage y collage. Esta técnica nació de un deseo de revigorizar mi proceso creativo”.²¹ Con excepción de un reciente *fotacrolé* sobre lienzo en cuatro paneles con dimensiones de 96 x 72 pulgadas, todas las obras en este medio miden 10 x 8 pulgadas. Si bien los collages de la artista son estridentes y agitados en términos visuales, las piezas en *fotacrolé* son calmadas, casi silenciosas. Todas son de figuras solas, que pueden ser retratos o una especie de figuras alegóricas. La paleta en general es de colores suaves, aunque perturbados con fuertes toques de azul, dorado o rojo. *Allie No. 2* y *Carle No. 2* evocan imágenes angelicales que nos dan la espalda, alejándose enigmáticamente.

mystical must be reflected. . . . What greater gift is there than when one's creation can resonate in others their own other-worldliness? The viewer validates my spirituality and spiritual interests.”²² This statement, brief and modest, is undogmatic and open ended. It contains the words of an intuitive artist who does not get lost in an intellectual labyrinth.

Rodríguez Calero's paintings, collages and photos demand that *from looking* we shift *to seeing* them. Seeing is a more profound process, where the works reveal themselves to the viewer—not only their formal richness but also their deep and multilayered content. By combining fragmented imagery (the devices of collage as used in all the artist's mediums), Rodríguez Calero has devised a means of presenting the lives of her “latter-day santos” and “urban martyrs”—all city dwellers and many of them people of color—with empathy and without sentimentality. Her vocabulary has developed over time, adapting and synthesizing the lessons of modernism (cubism, dada, and surrealism) with those of Puerto Rican santos and the processes of printmaking, popular Catholic imagery and the dizzying contradictions of modern life, all into a highly individualistic style, charged with unorthodox spirituality.

Rodríguez Calero has taken pervasive stereotypes of Latino life and culture and transformed them into universal statements that reveal the grotesque, the beautiful and the transcendent. Her art sheds light on the universal in the everyday: her martyrs enduring the urban experience, intermingling with hustlers; her latter-day santos bearing witness to the sacredness of life in the midst of poverty, alienation and violence. Hers is an art in which images are more than forms in space, they are irradiations: the emitment of spiritual and intellectual enlightenment. Her place in contemporary Latino and American art is to radiate with this light.

Victor, Orisha y Rose No. 2 se presentan como santos contemporáneos, con sus respectivas aureolas; captados en momentos de su cotidianidad, parecen bendecirnos. *Estrella de Borinquen* es una alegoría: la estrella de Puerto Rico como una niña arropada con la bandera. Por otra parte, la musa de *Selgas No. 4* es un compañero artista. La pequeña escala de estas obras obliga al espectador a acercarse bastante para observarlas, creando una experiencia más íntima de apreciación. Su aspecto recuerda los iconos griegos y rusos en el sentido de que no solo simbolizan, sino que emanan, energía espiritual. Son hombres y mujeres comunes, transformados por la cámara y el pincel de Rodríguez Calero en seres consagrados.

A lo largo de este recorrido temático por la producción de Rodríguez Calero, he interpretado sus obras desde la perspectiva de la adaptación de lo espiritual a nuestra vida contemporánea. La artista es contundente con respecto al papel de la religión y lo espiritual en su obra: “Mis reinterpretaciones de narrativas bíblicas se derivan de la influencia del catolicismo. He tomado tradiciones del pasado para darles una apariencia más moderna que resulta identificable para la nueva generación. Mi conexión con toda creencia religiosa es de respeto. Naturalmente, mi obra es una extensión de mí misma, y el aspecto místico se refleja en ella [...]. ¿Qué mejor regalo que el hecho de que tu creación pueda hacer resonar en otros su propio misticismo? El espectador valida mi espiritualidad y mis intereses espirituales”.²² Esta afirmación, modesta y breve, no es ni dogmática ni cerrada. Son las palabras de una artista intuitiva que no se pierde en laberintos intelectuales.

Las pinturas, los collages y las fotos de Rodríguez Calero nos exigen, no que las *miremos*, sino que las *veamos*. Ver es un proceso más profundo, en el cual las obras se revelan ante el espectador, no solo en su riqueza formal, sino también en la profundidad de su contenido y sus distintos niveles de significación. Al combinar imágenes fragmentadas (con los recursos del collage), Rodríguez Calero ha encontrado una manera de presentarnos las vidas de sus “santos de nuestros días” y sus “mártires urbanos” —todos habitantes de la ciudad y muchos de raza negra— con empatía pero sin sentimentalismo. Su lenguaje se ha ido desarrollando con el tiempo, a medida que adapta y sintetiza las lecciones del modernismo (cubismo, dadaísmo, surrealismo), fusionándolas con

Notes

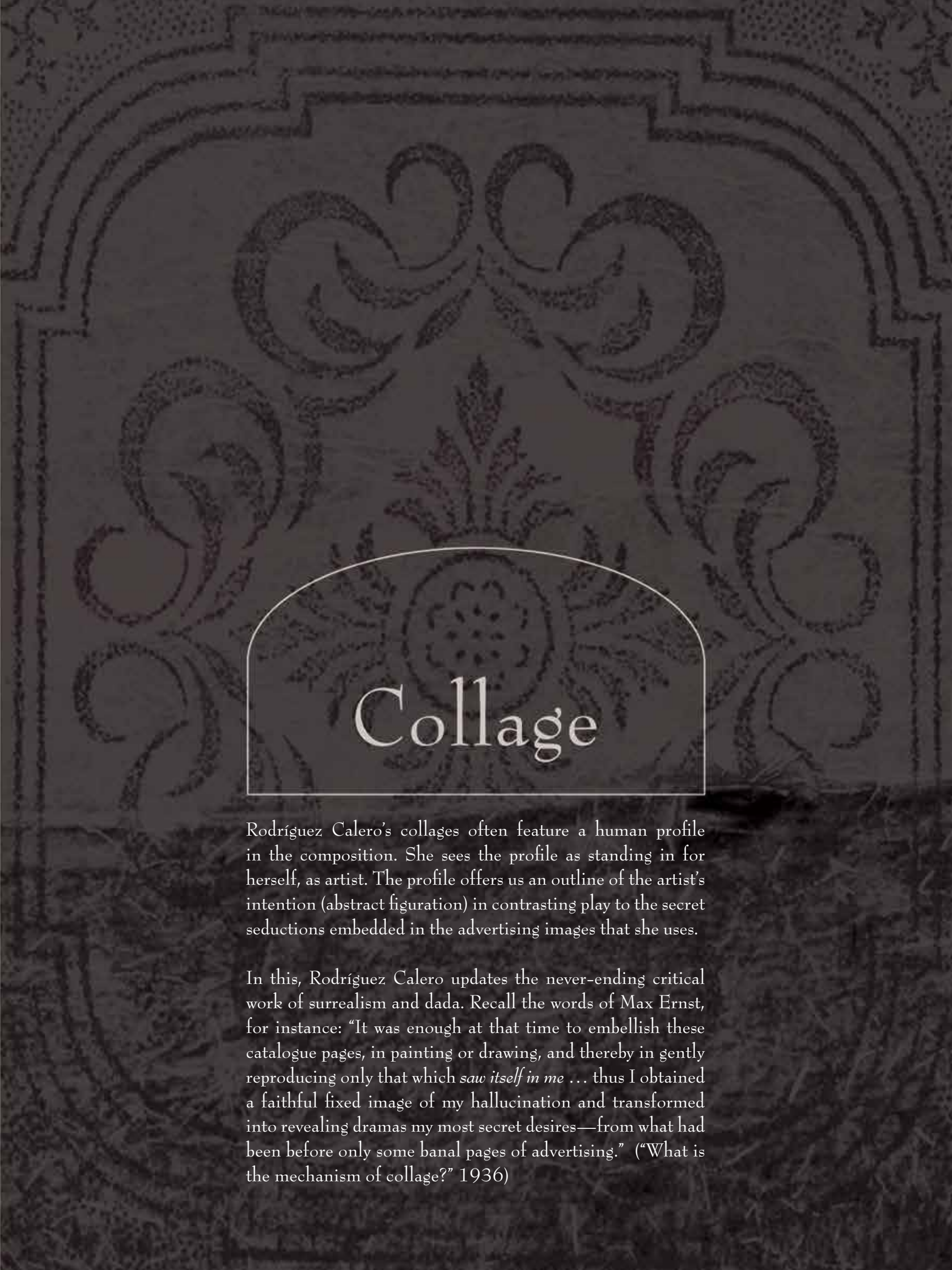
1. See *Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969–1989* (New York: Museo del Barrio, 1990), 63–69.
2. Rodríguez Calero, answers to questionnaire by author, October 21, 2014.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid. “The Maestro who had the most influence in my work and life was Lorenzo Homar. He became a mentor and dear friend, whom I truly admired and respected. He continued until his death to be innovative, outspoken, and dedicated, sharing his life, career, politics and art. He was humble, had integrity and high ethical standards. He was the most supportive person in my life. The artisans at the Instituto also had subliminal influences on my style. The meticulous process of layering, mixing colors, and the use of gold leaf to achieve certain patinas was invaluable.”
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid. Rodríguez Calero was also the monitor in Glasier's life drawing class and Manso's collage class.
13. Founders of the Taller included Marcos Dimas, Adrián García, Carlos Osorio, Manuel “Neco” Otero, Martín Rubio, Armando Soto, and Rafael Tufiño.
14. Rodríguez Calero, answers to questionnaire by author, October 21, 2014.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. According to Carmen Pietri, the poet's sister, in an email to Rodríguez Calero, dated 26 March, 2015, Pedro Pietri received a certificate through the mail in the early 1980s, making him an ordained minister of the Ministry of Salvation in California.
18. Eleanor Heartney, *Postmodern Heretics. The Catholic Imagination in Contemporary Art* (New York: Midmarch Arts Press, 2004), 6–7.
19. Rodríguez Calero, answers to questionnaire by author, October 21, 2014.
20. Ibid.
21. Ibid.
22. Ibid.

las de los santos puertorriqueños y los procesos del grabado, la imaginación popular católica y las drásticas contradicciones de la vida moderna para alcanzar un estilo de gran individualismo, permeado de una espiritualidad heterodoxa.

Rodríguez Calero ha tomado los estereotipos ubicuos de la vida y la cultura latinas y los ha convertido en comentarios universales que revelan lo grotesco, lo bello, lo trascendente. Su arte arroja luz sobre lo universal dentro de lo cotidiano: sus mártires sobrellevan la experiencia urbana, mezclados con los joseadores; sus santos son testimonio de la vivencia de lo sagrado en medio de la pobreza, la enajenación y la violencia de nuestros días. El suyo es un arte cuyas imágenes son más que formas en el espacio, son irradiaciones, emisiones de luz espiritual e intelectual. Su papel en el arte contemporáneo latino y estadounidense es difundir esa luz.

Notas

1. Ver *Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969–1989* (Nueva York: Museo del Barrio, 1990), 63–69.
2. Rodríguez Calero, en correspondencia electrónica con el autor, 21 de octubre de 2014.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid. “El maestro que más influyó en mi obra y en mi vida fue Lorenzo Homar. Se convirtió en mi mentor y amigo querido, a quien admiraba y respetada sinceramente. Fue un innovador hasta su muerte, franco y dedicado, compartiendo con los demás su vida, su carrera, sus convicciones políticas y su arte. Era humilde, íntegro y de estrictos principios éticos. Fue la persona que más me apoyó en mi vida. Los artesanos del Instituto también ejercieron una influencia subliminal en mi estilo. El proceso minucioso de construir las capas de colores, mezclarlos, trabajar la lámina de oro para lograr ciertas pátinas, fue de un valor incalculable”.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid. Rodríguez Calero fue monitora en la clase de dibujo del natural que daba Glasier y en la de collage que daba Manso.
13. Los fundadores del Taller fueron Marcos Dimas, Adrián García, Carlos Osorio, Manuel “Neco” Otero, Martín Rubio, Armando Soto y Rafael Tufiño.
14. Rodríguez Calero, en correspondencia electrónica con el autor, 21 de octubre de 2014.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Según indica Carmen Pietri, hermana del poeta, en un mensaje electrónico dirigido a Rodríguez Calero con fecha de 26 de marzo de 2015, Pedro Pietri recibió por correo en los años ochenta un documento que lo certificaba como ministro ordenado del Ministry of Salvation of California.
18. Eleanor Heartney, *Postmodern Heretics. The Catholic Imagination in Contemporary Art* (Nueva York: Midmarch Arts Press, 2004), 6–7.
19. Rodríguez Calero, en correspondencia electrónica con el autor, 21 de octubre de 2014.
20. Ibid.
21. Ibid.
22. Ibid.



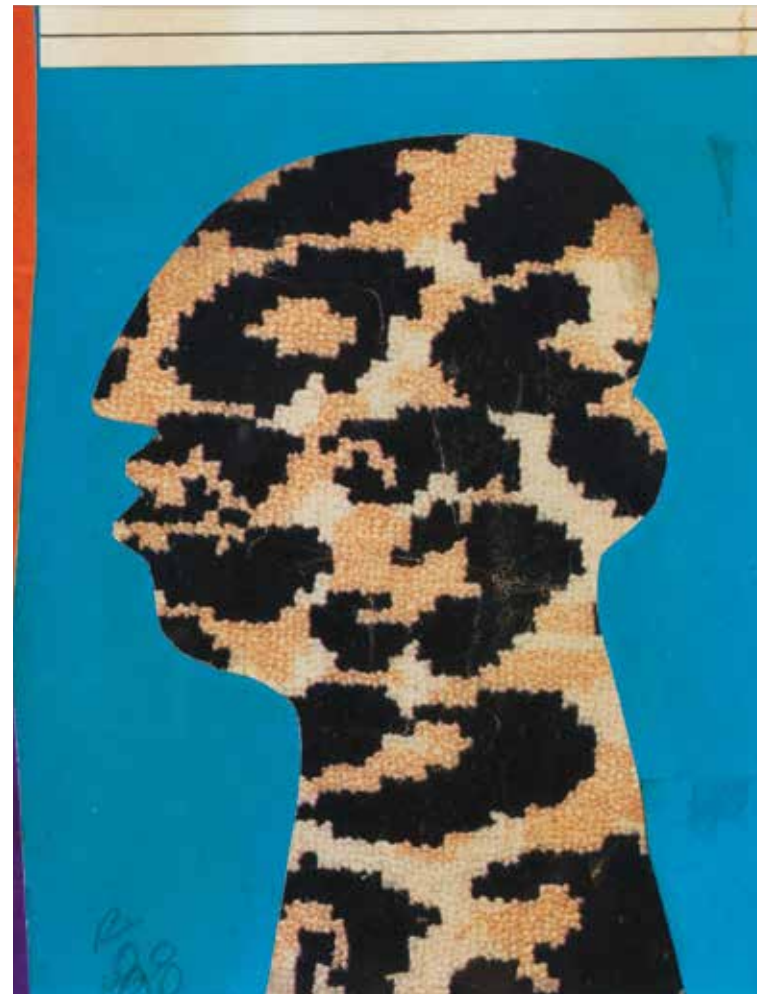
Collage

Rodríguez Calero's collages often feature a human profile in the composition. She sees the profile as standing in for herself, as artist. The profile offers us an outline of the artist's intention (abstract figuration) in contrasting play to the secret seductions embedded in the advertising images that she uses.

In this, Rodríguez Calero updates the never-ending critical work of surrealism and dada. Recall the words of Max Ernst, for instance: "It was enough at that time to embellish these catalogue pages, in painting or drawing, and thereby in gently reproducing only that which *saw itself in me* ... thus I obtained a faithful fixed image of my hallucination and transformed into revealing dramas my most secret desires—from what had been before only some banal pages of advertising." ("What is the mechanism of collage?" 1936)



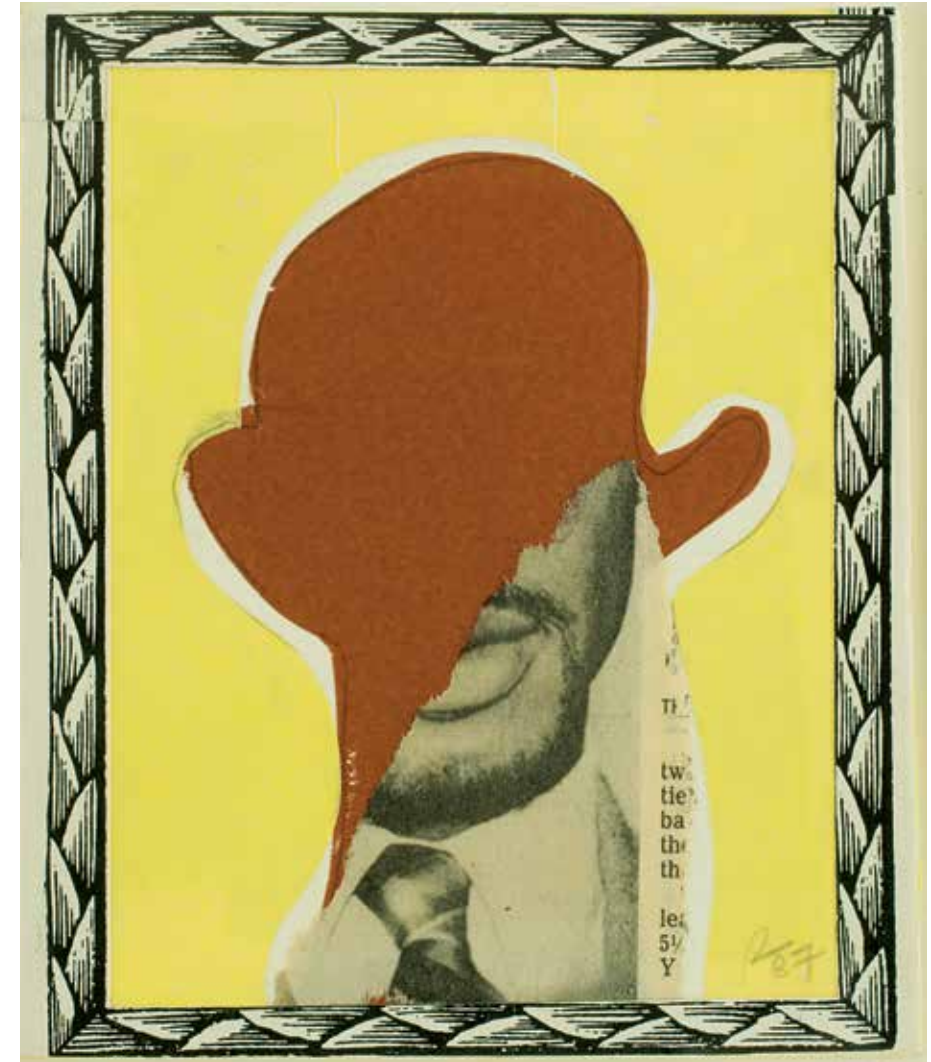
Triste verdad | collage | 1986



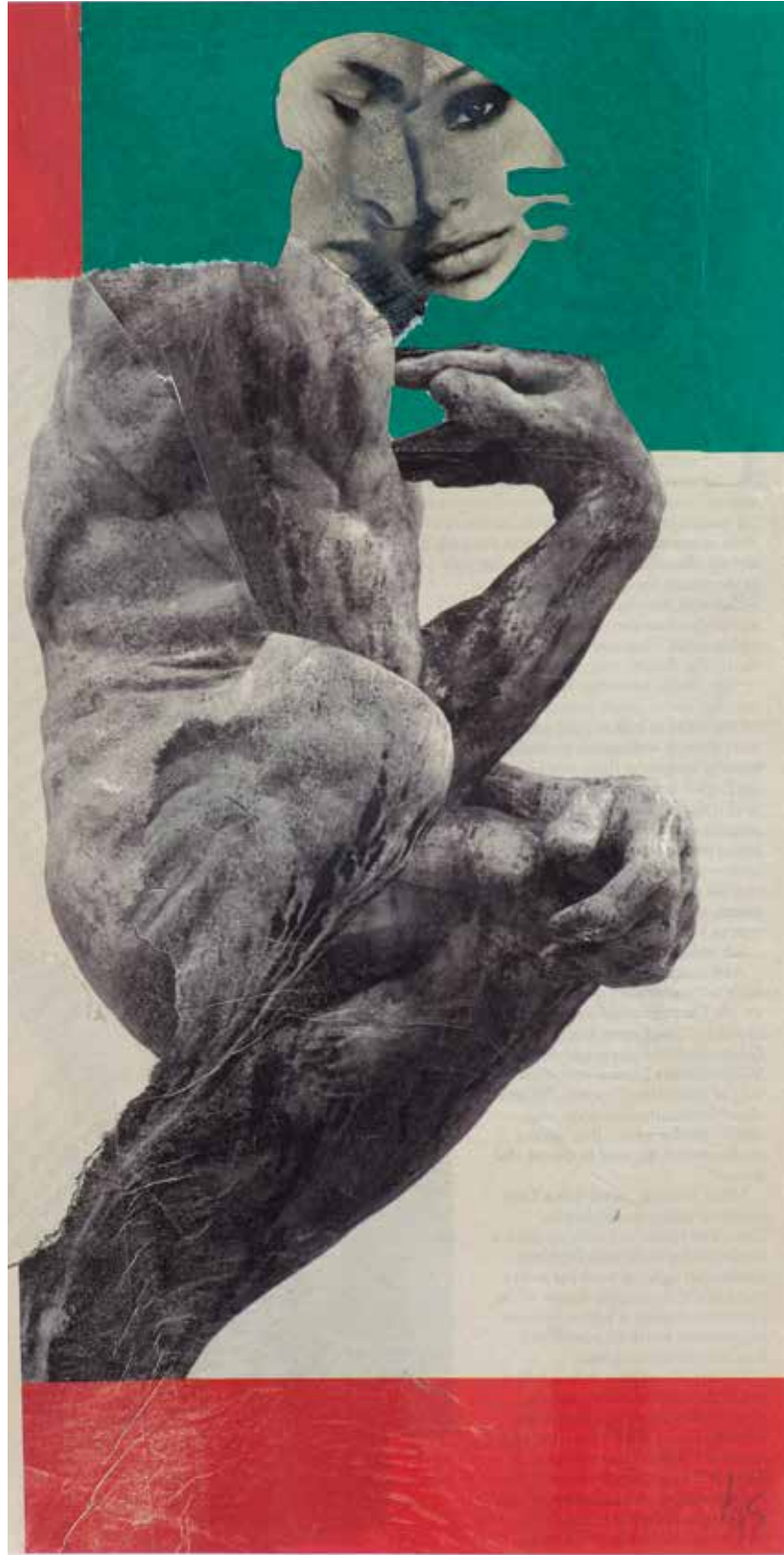
African Head | collage | 1988



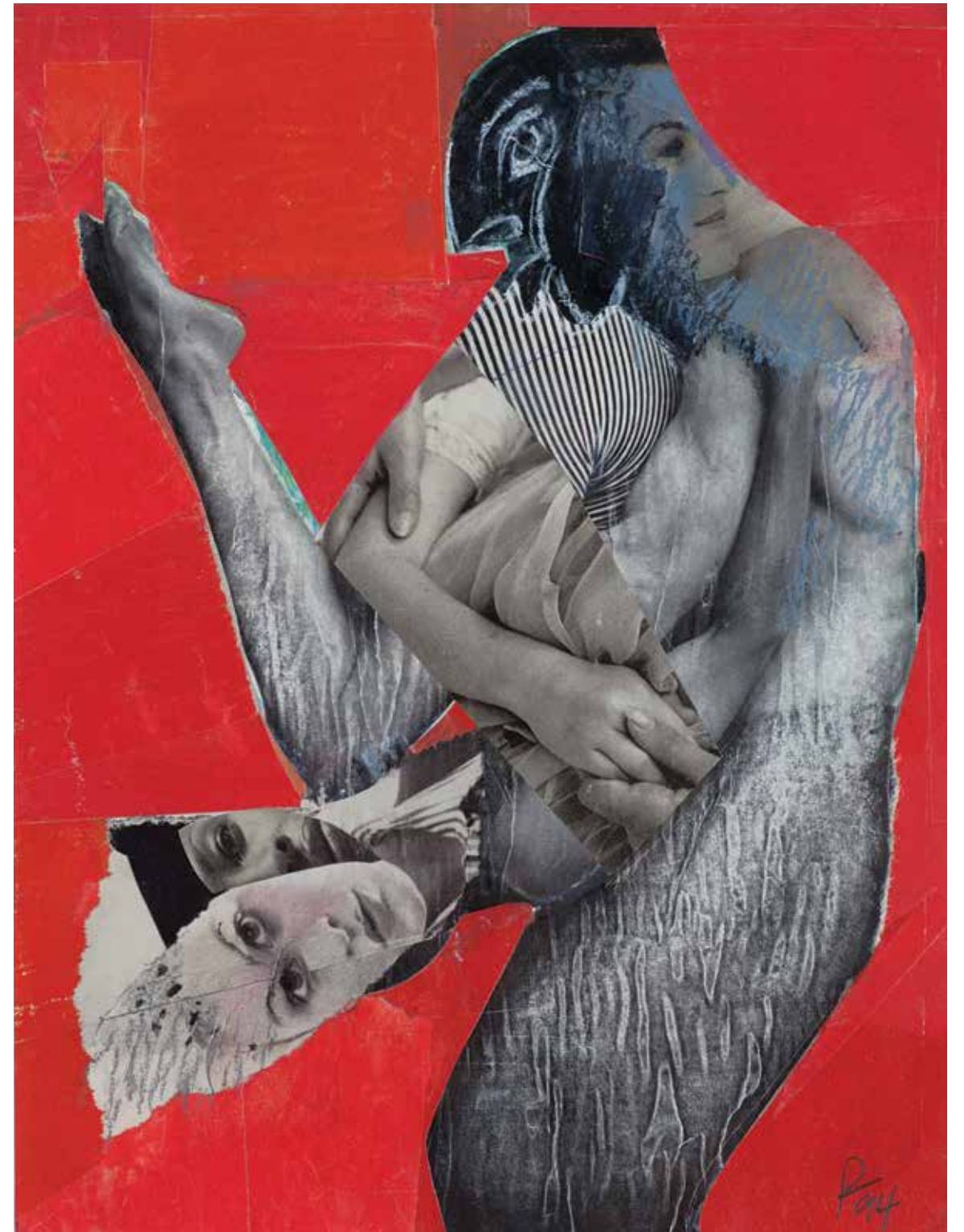
Von Max | collage | 1987



Puertorriqueño | collage | 1987



I Think | acollage | 1995



Pilobolus | acollage | 1994



Classic Beauty | collage | 1994



Woman of Color | collage | 1995



Society Girl | collage | 1995

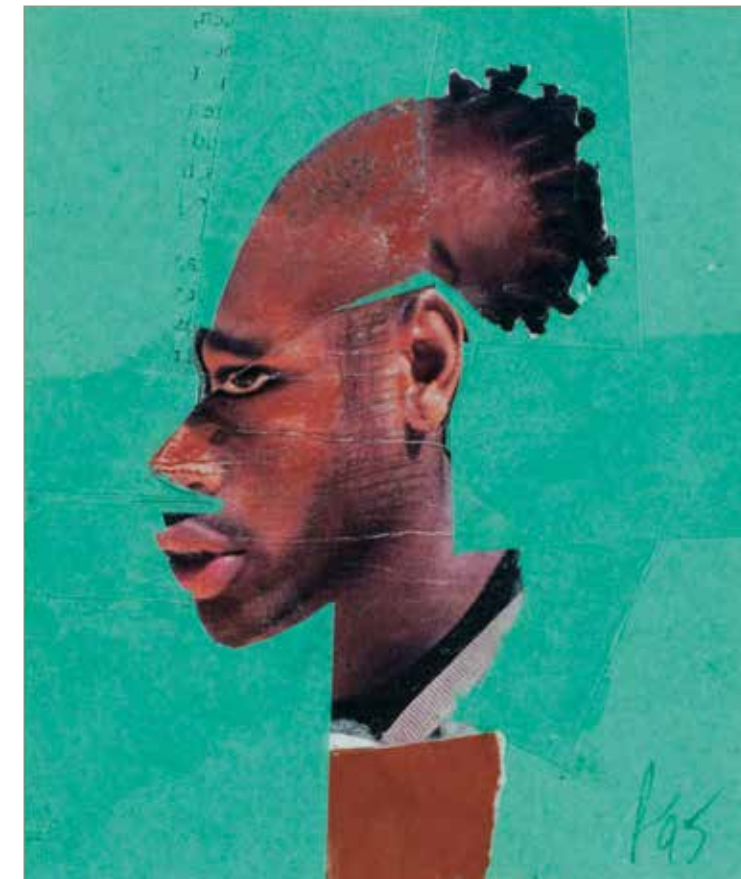
Court Jest | collage | 1995

Head Study | collage | 1995

Female Head | collage | 1995



The Hit | collage | 1995



Trophy Head | collage | 1995



Victimized | collage | 1995



Dwarfed Image | collage | 1992



Hip Hop Dancer | collage | 1995



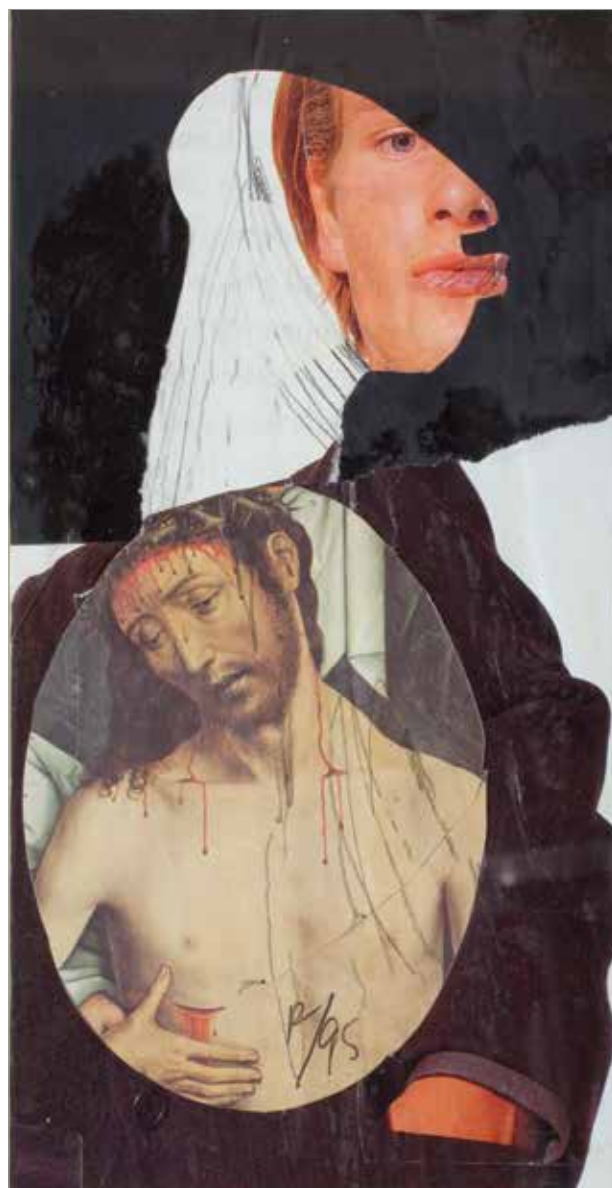
Exotic Dancer | collage | 1995



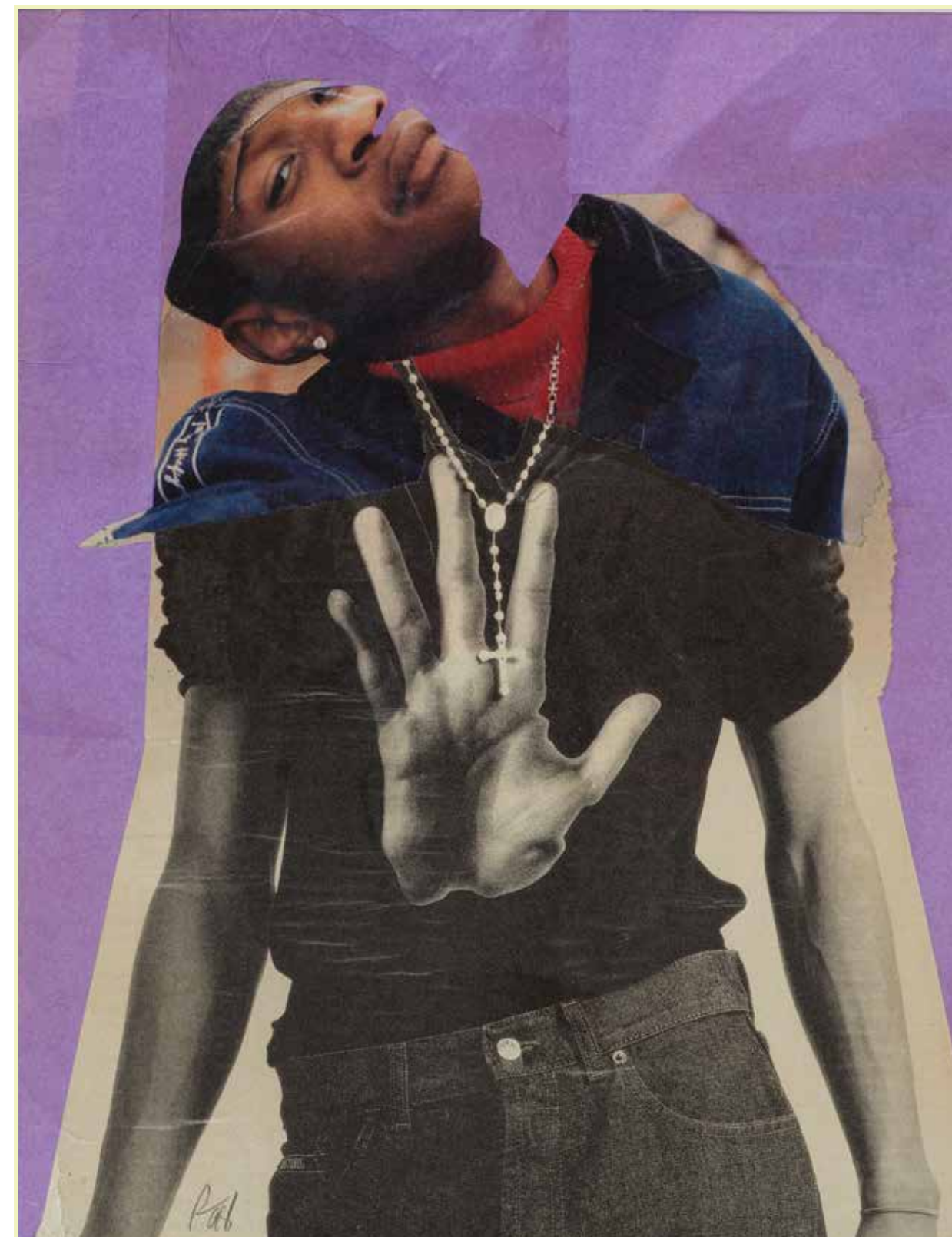
Silent Scream | collage | 1997



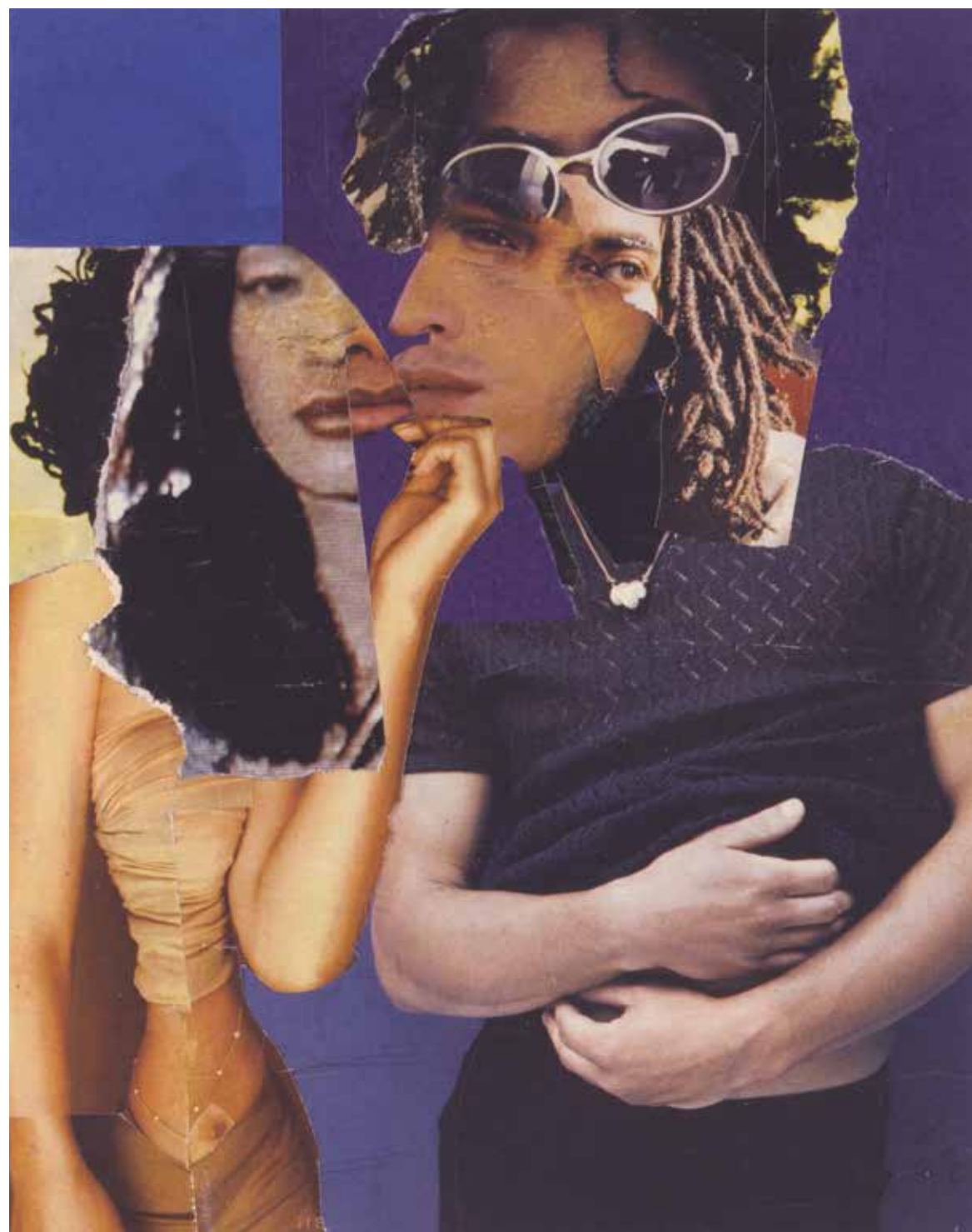
Gloria María | collage | 1992



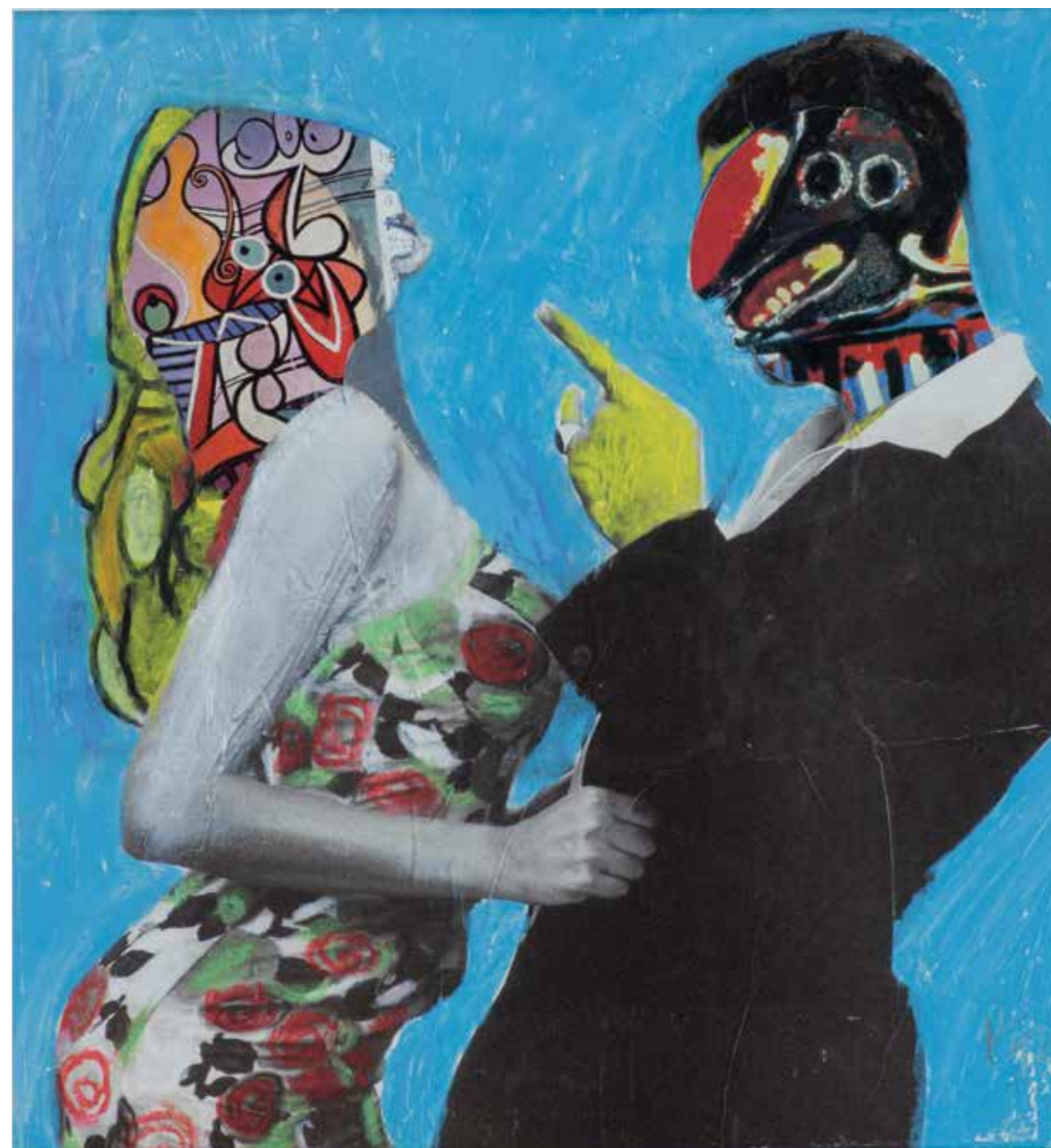
Messenger of Christ | collage | 1995



Holy Trinity | collage | 1999



Enamorados | collage | 1998

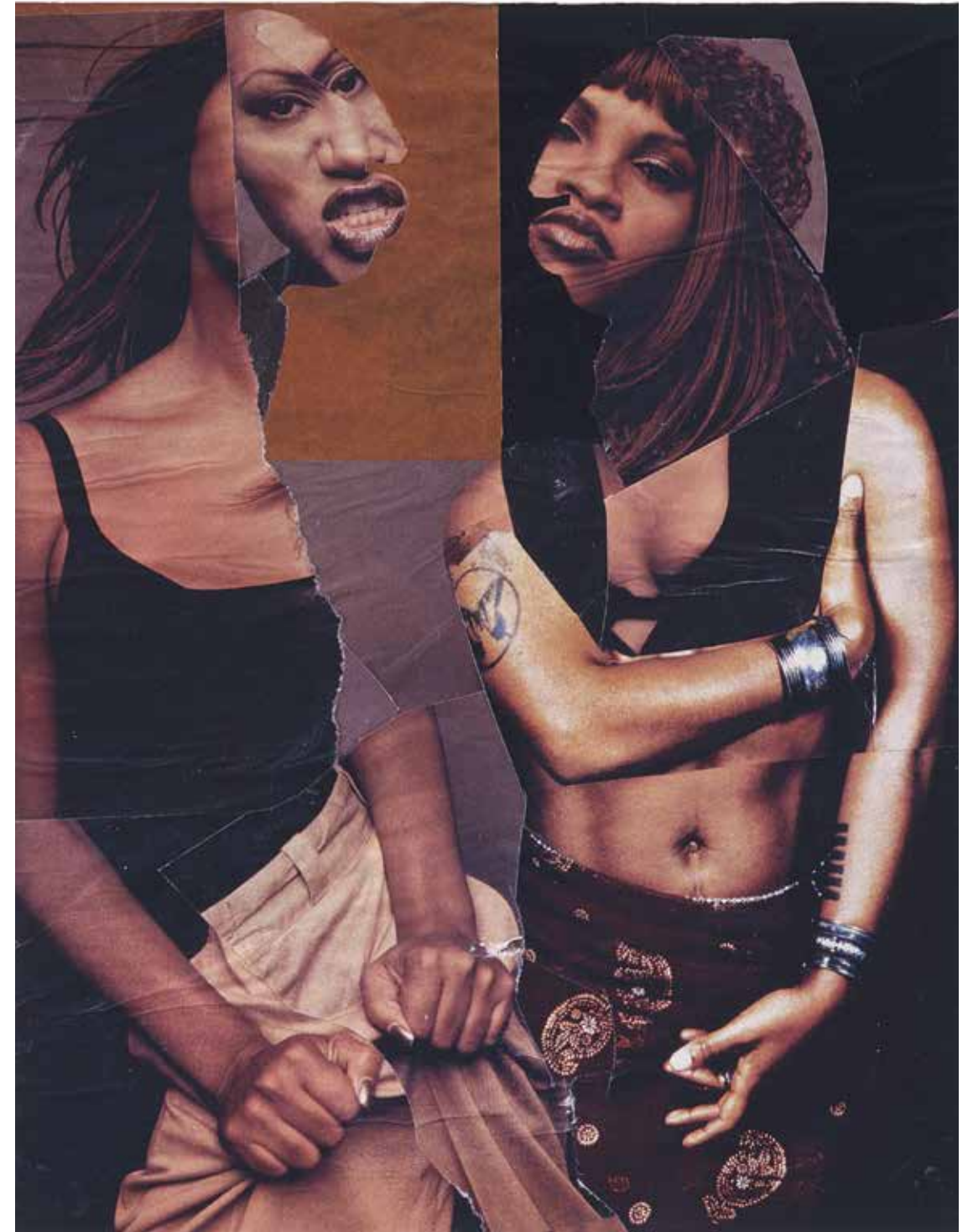


Seduction | collage and acrylic | 1992



My Boyz | collage | 2002

Collection of Peter Riccio and Valeri Larko



Barrio Girls | collage | 1997



Falsely Accused | collage | 1998



My Man | collage | 2001



Observation | collage | 2004

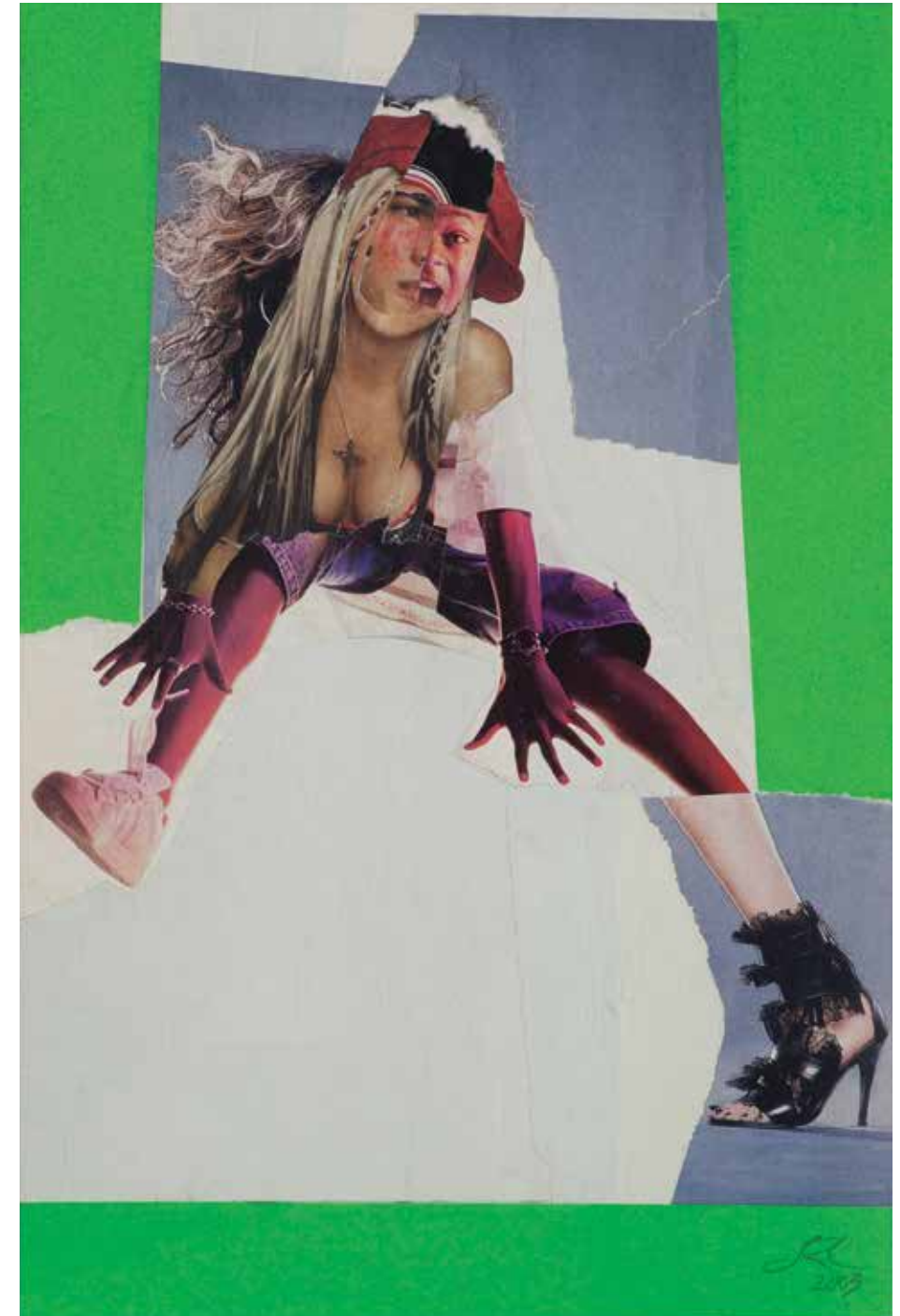
Private collection, New York



The Black Screen | collage | 1995



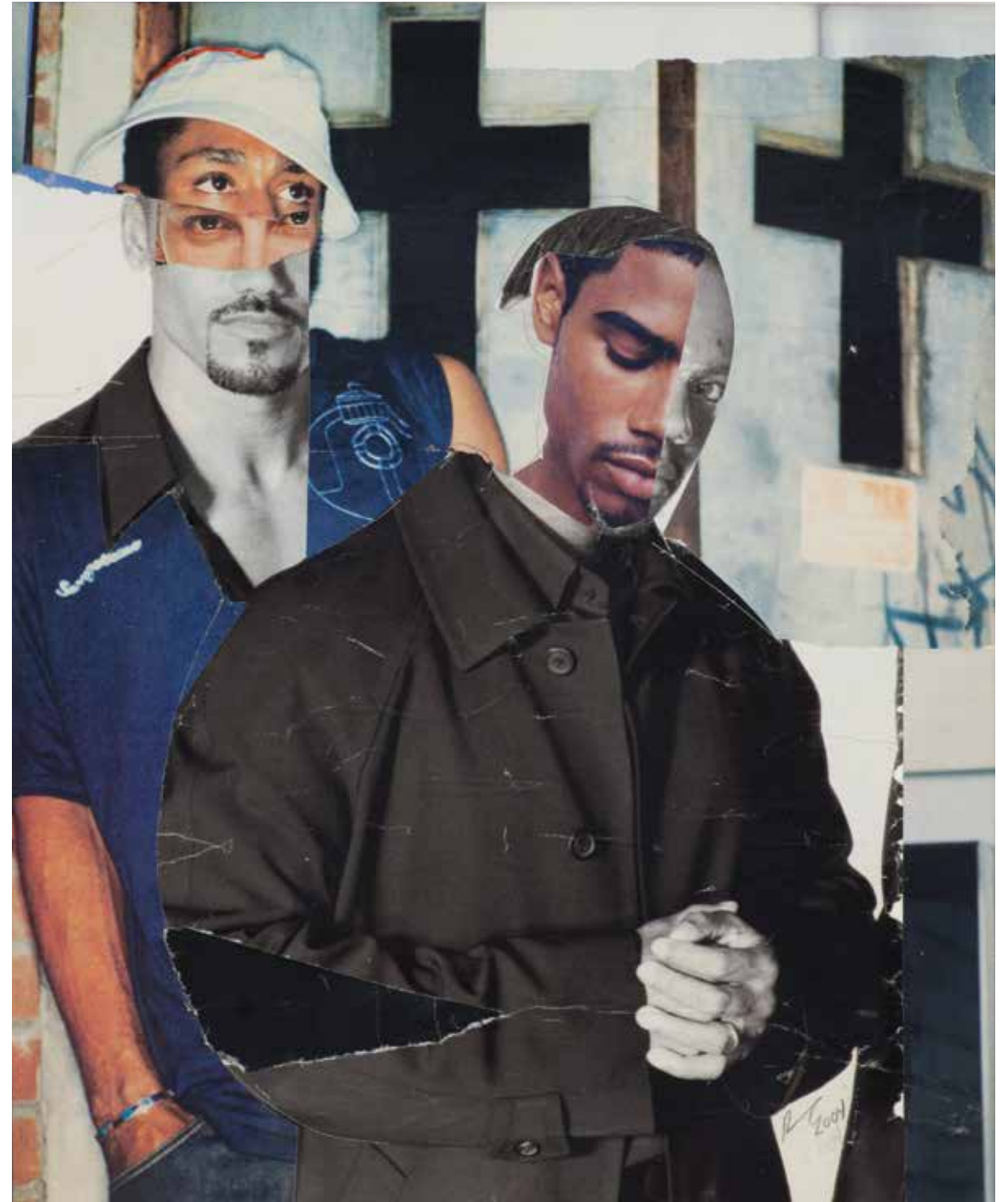
Slam Man | collage | 2003



Fly Girl | collage | 2003



Down Low | collage | 2004



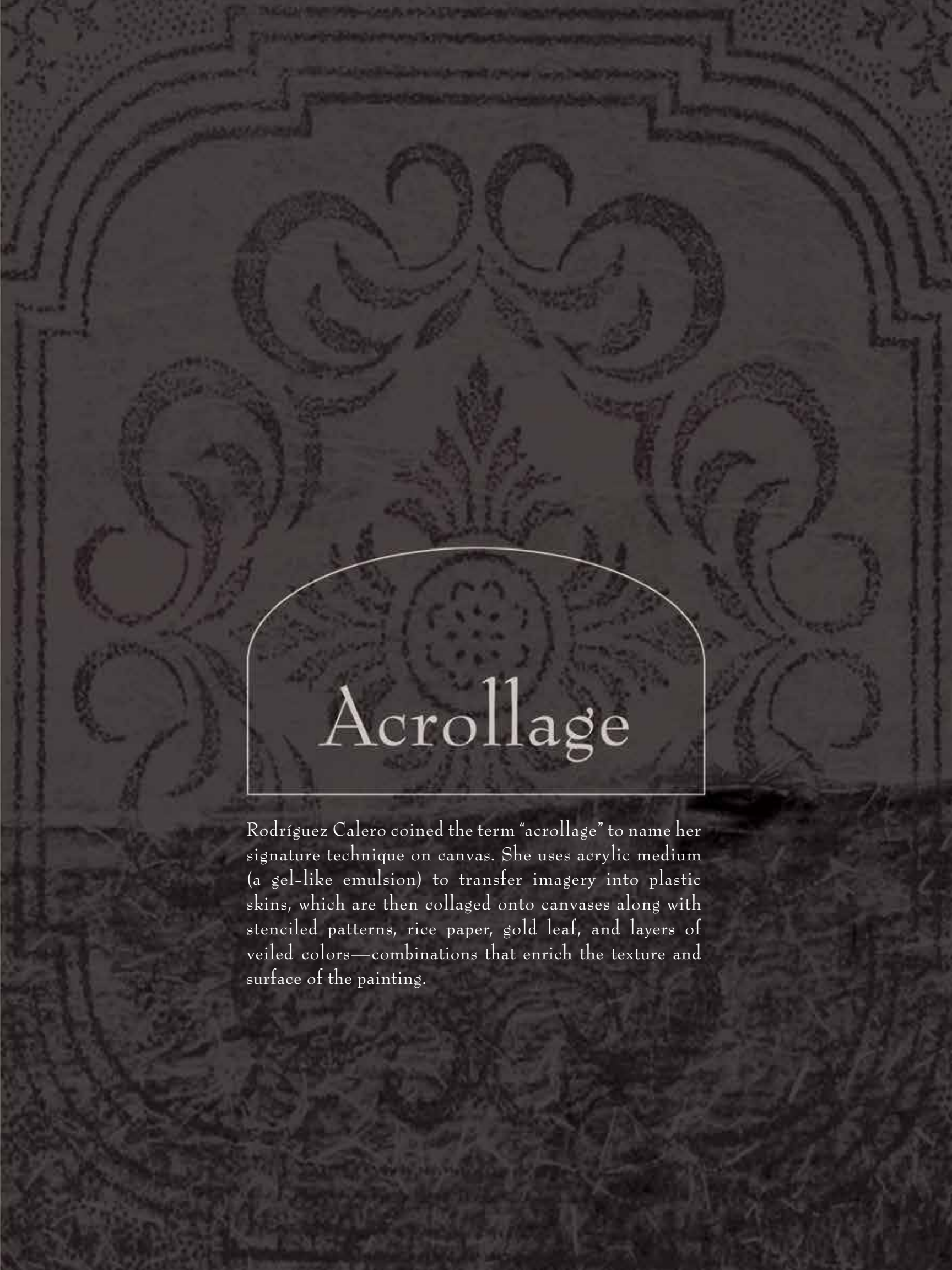
Mystery | collage | 2004



Point of View | collage | 1999



Imagen musical | collage | 1987

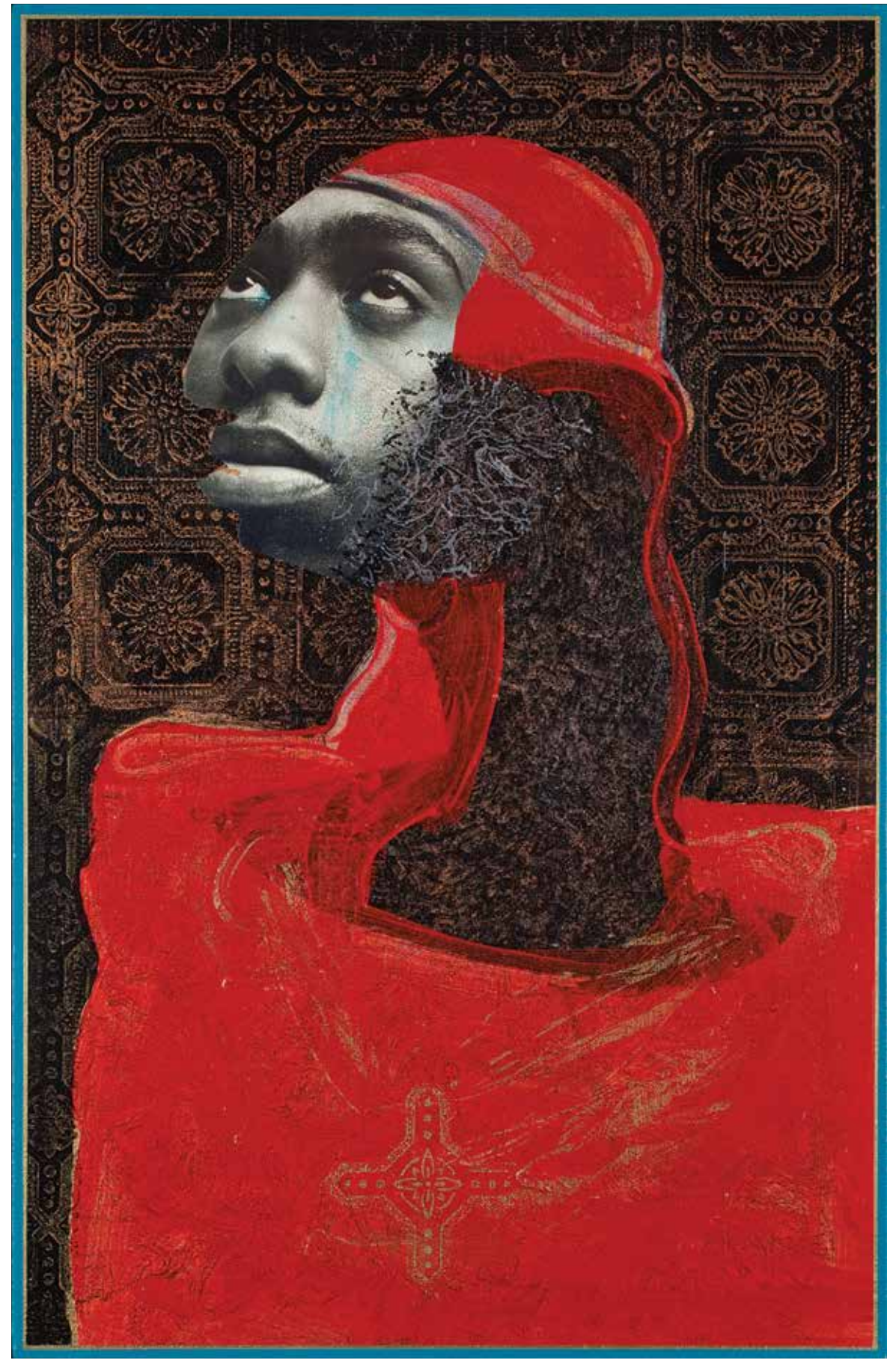


Acrollage

Rodríguez Calero coined the term “acrollage” to name her signature technique on canvas. She uses acrylic medium (a gel-like emulsion) to transfer imagery into plastic skins, which are then collaged onto canvases along with stenciled patterns, rice paper, gold leaf, and layers of veiled colors—combinations that enrich the texture and surface of the painting.



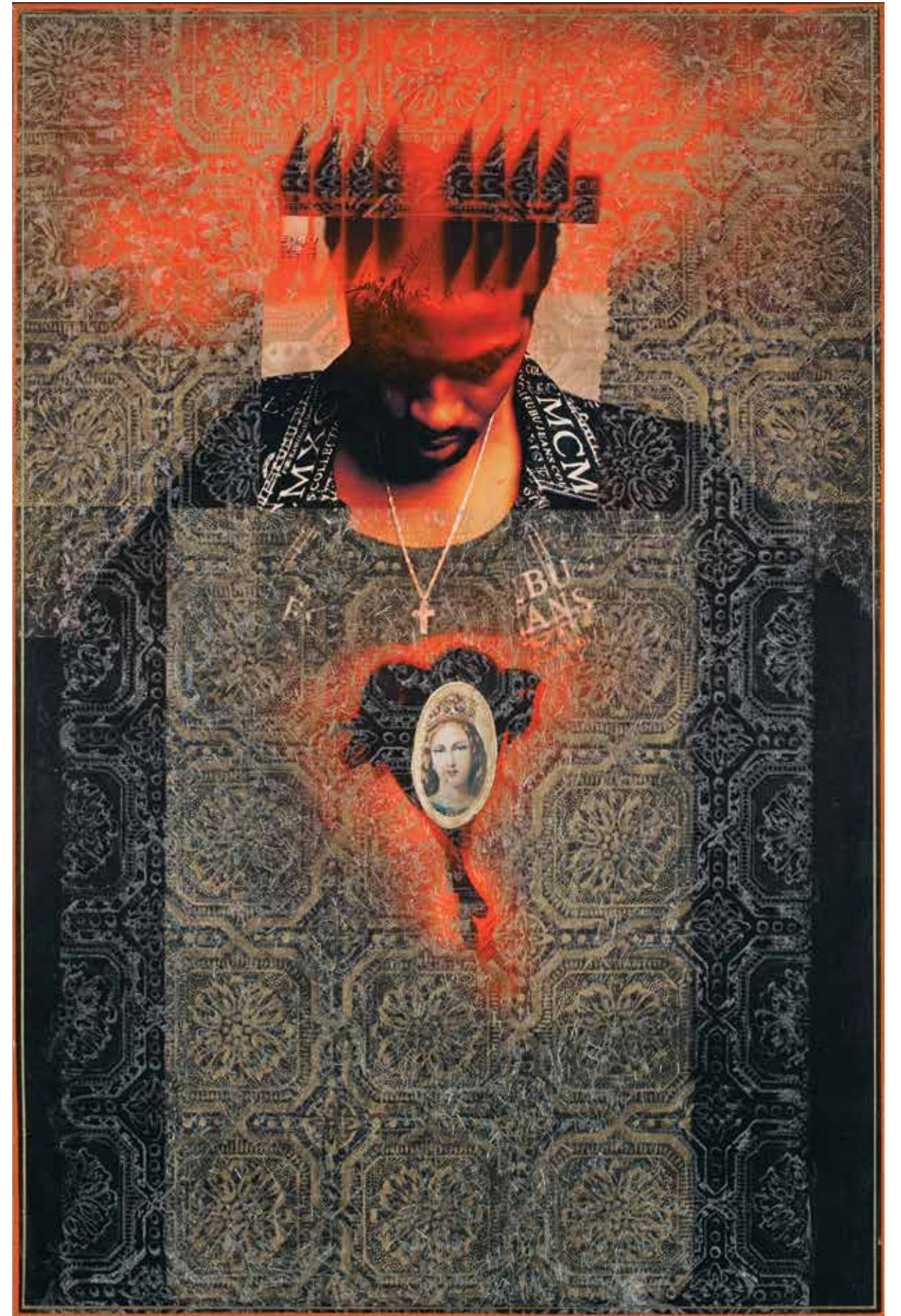
In His Image | acollage | 1994



Cardenal Negrón | acollage | 1999



Náñigo | acollage | 1994



The Apparition | acollage | 1994



Spiritual Leader | acollage | 1995

Collection of Juan Sánchez / Guariken Art, Inc.



El Reverendo Pedro Pietri | acollage | 2006



Saint Anthony | acollage | 1999



Santero | acollage | 2004

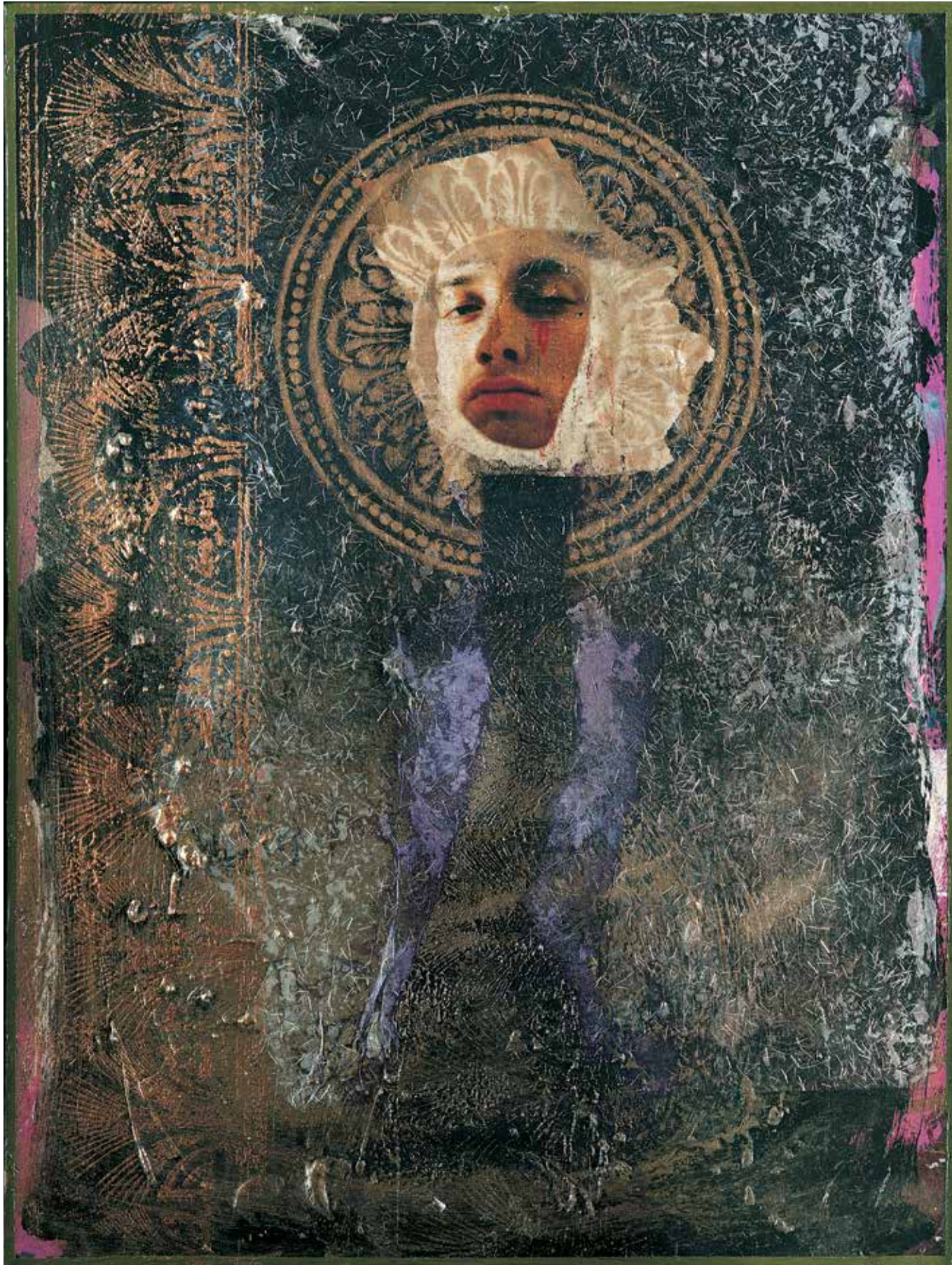
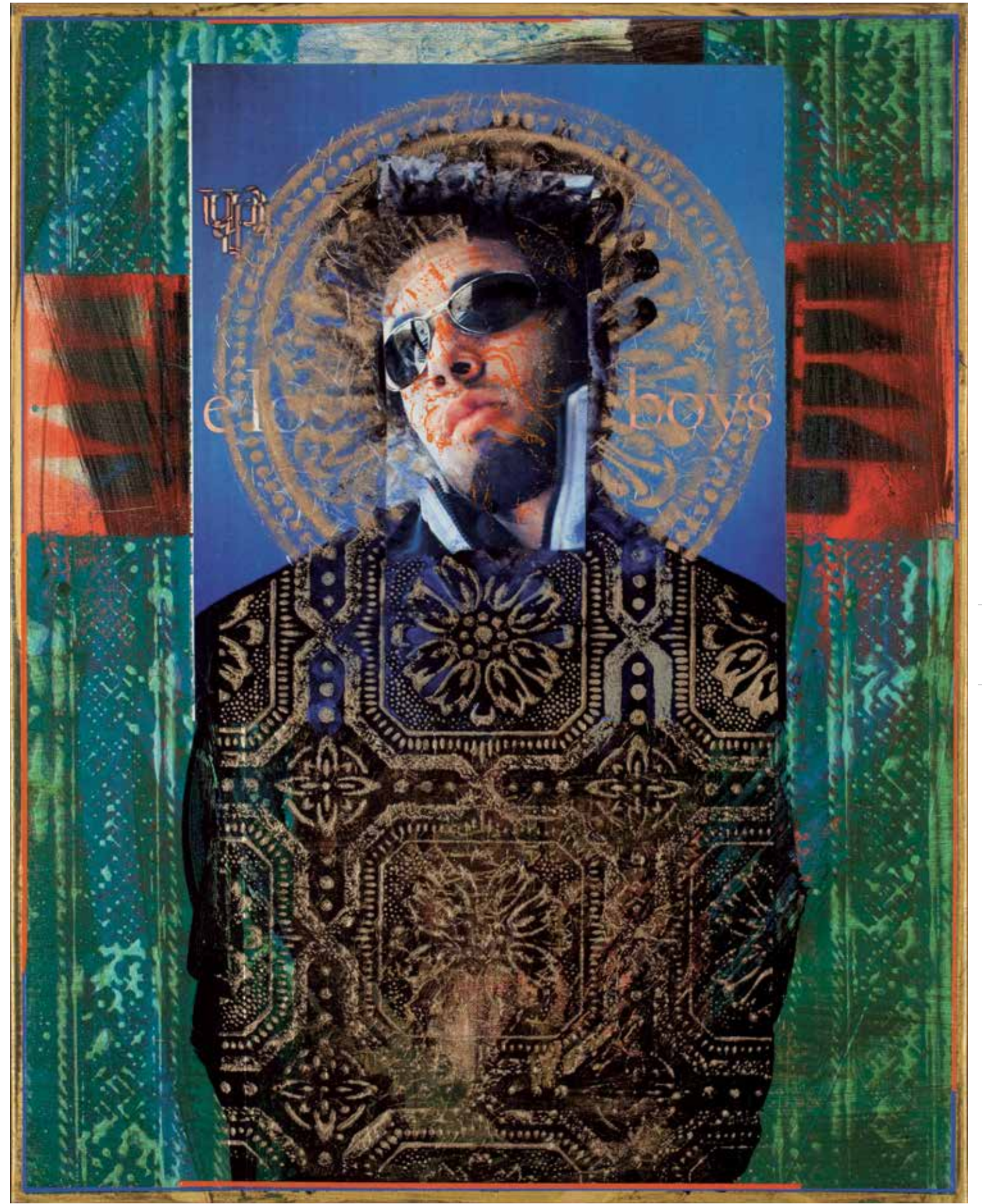


Imagen sagrada | acollage | 1999

Private collection

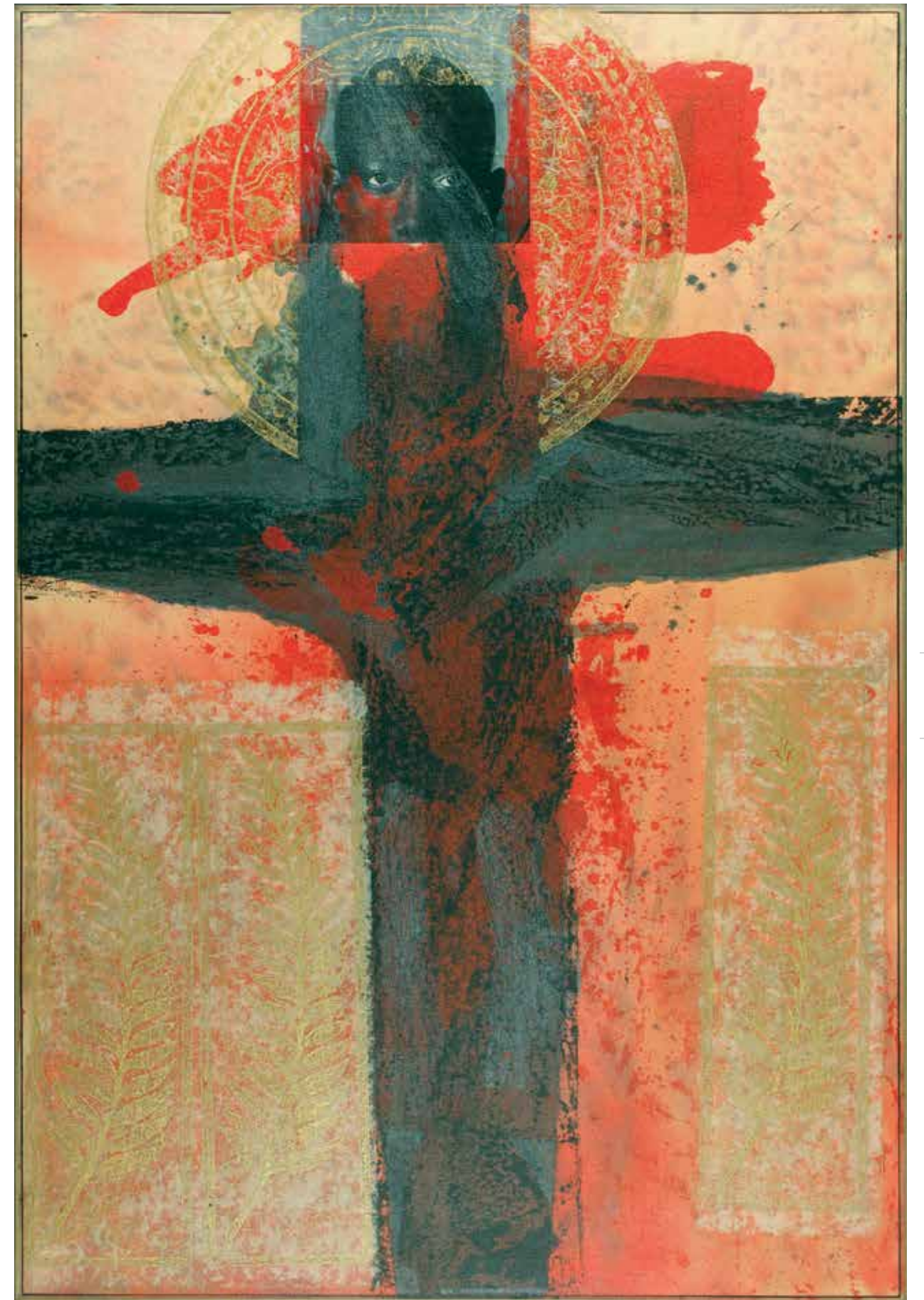


Santos | acollage | 2004



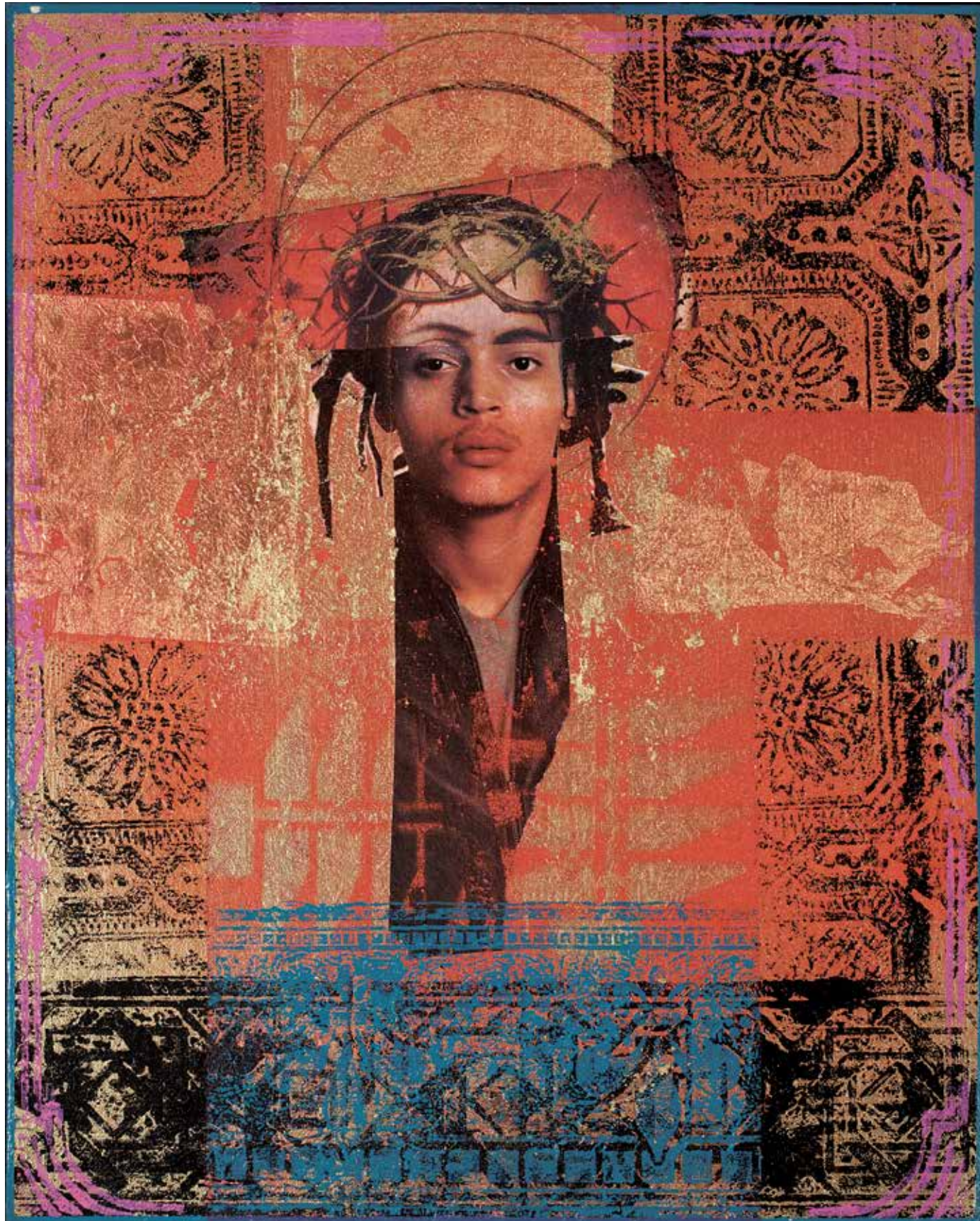
Transcendent | acollage | 2013

Collection of E. Martínez

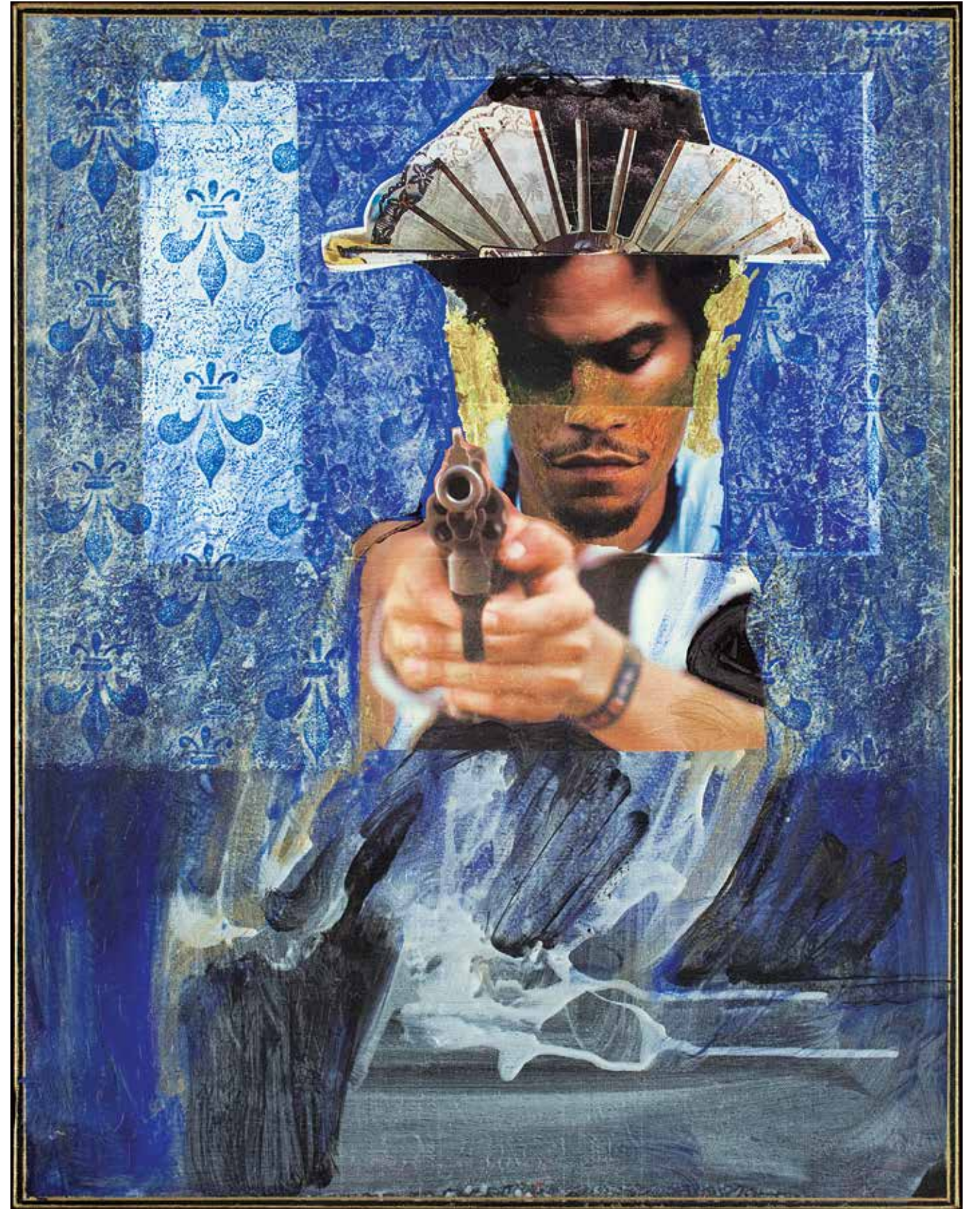


Christ of the Christians | acollage | 2012

Collection of the Newark Museum / Gift of Alejandro Anreus and Debra Blehart in memory of Miguel A. Loredo, O.F.M., 2012



The Chosen | acollage | 2000



En el nombre de la madre | acollage | 2003



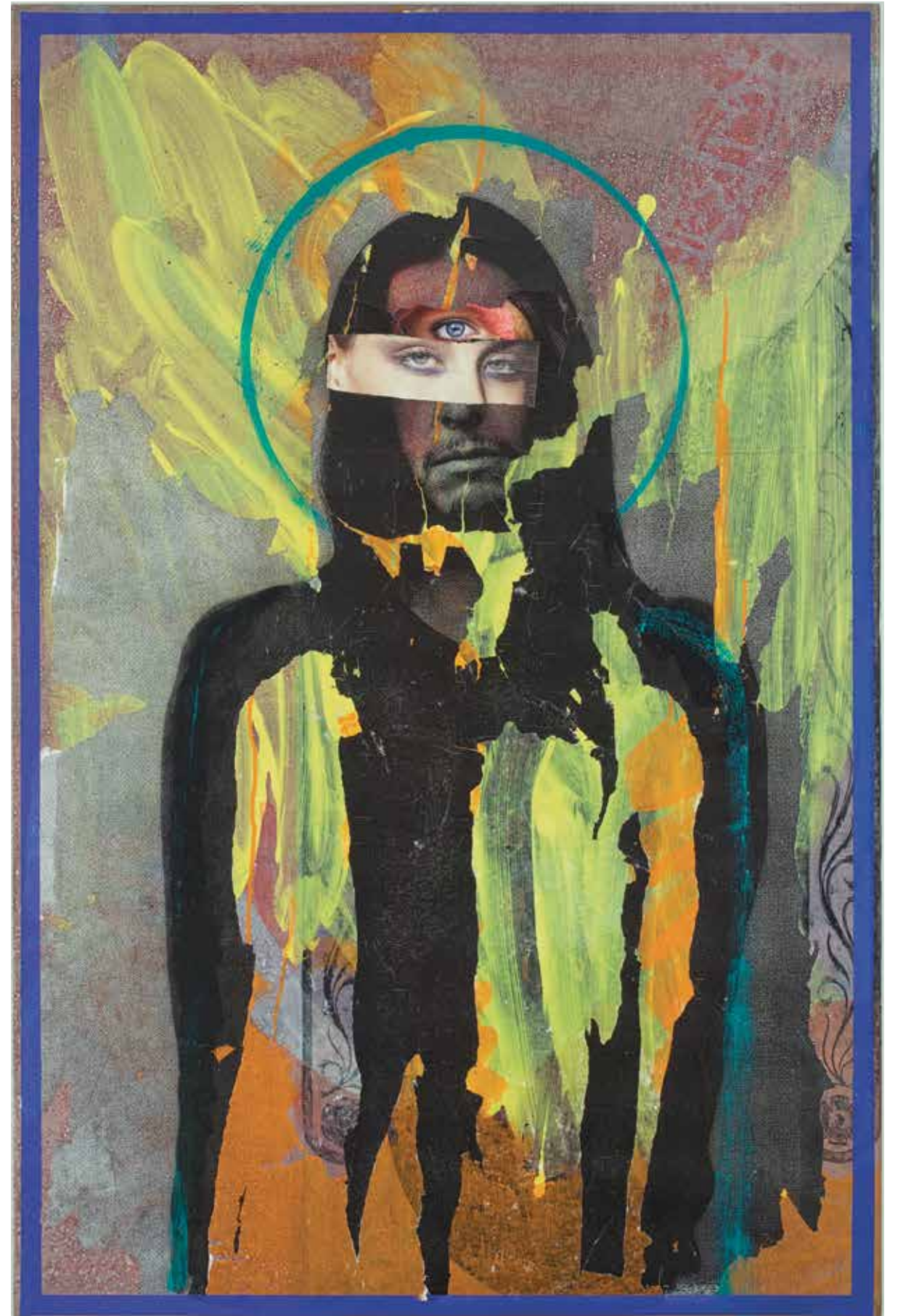
Picture of Inner Clarity | acollage | 1997



Prisionero de todas las guerras | acollage | 2006



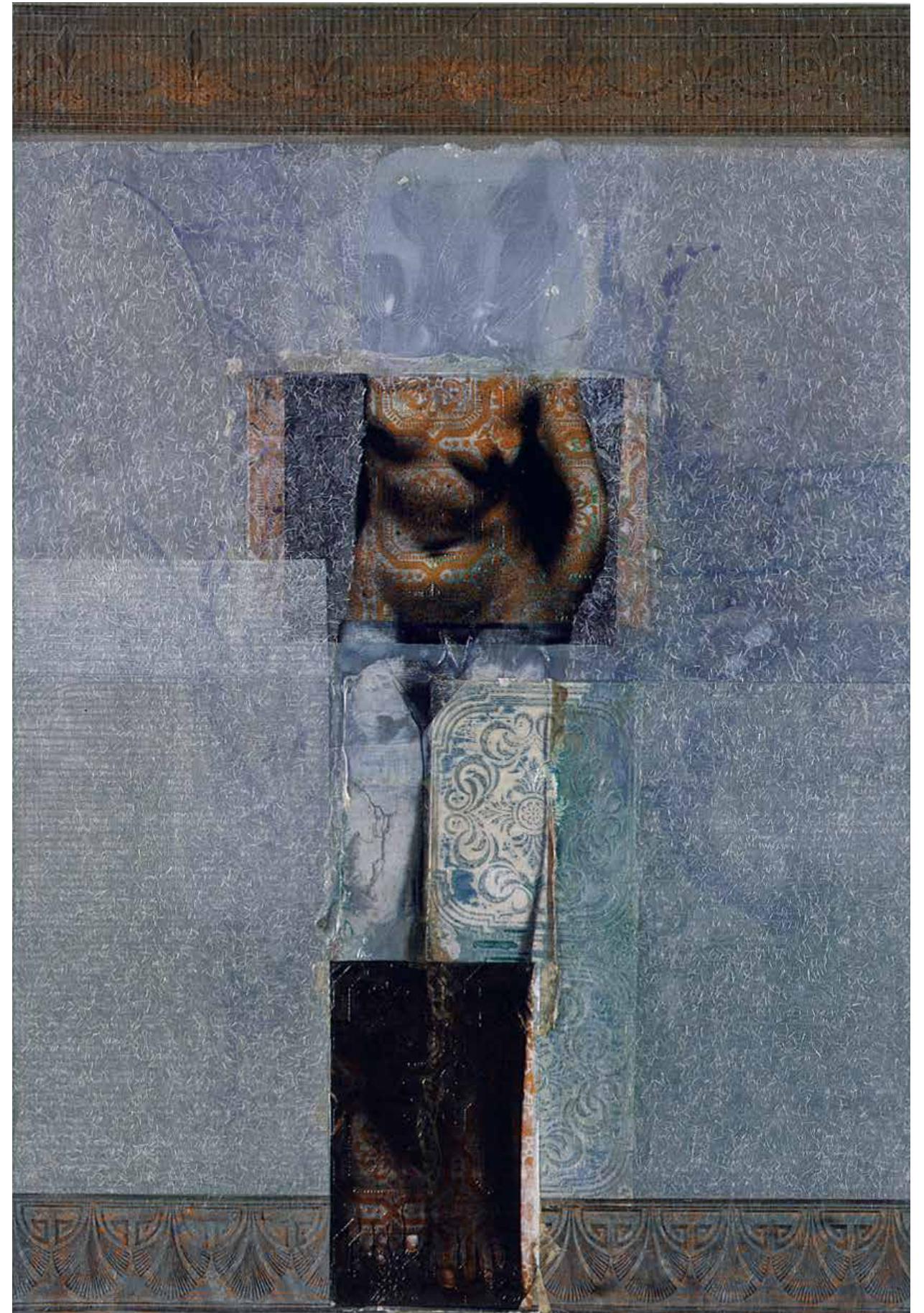
Jesús y Magdalena | acollage | 2000



Divine Prophet | acollage | 2012

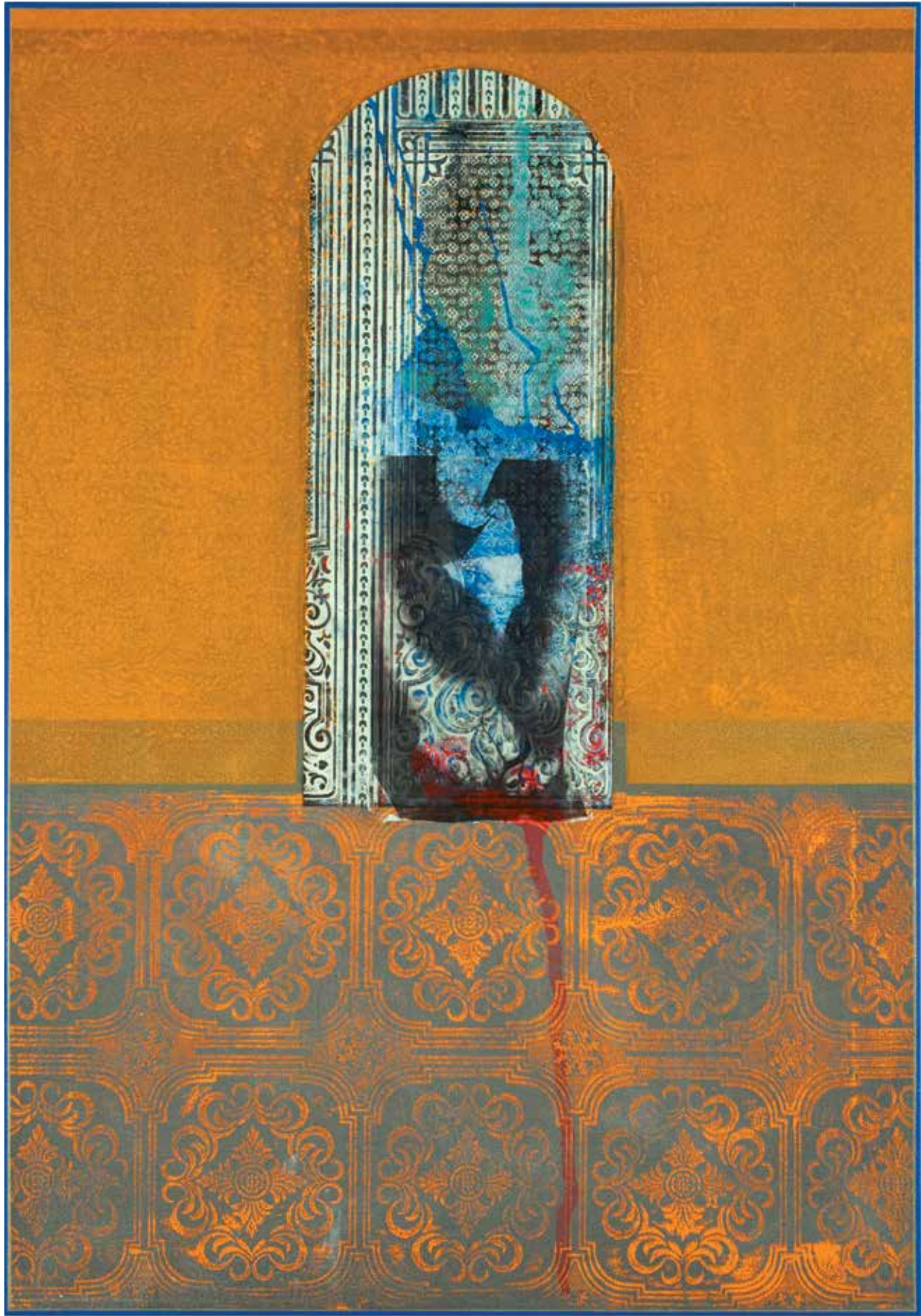


The Blessing of Lazarus | acollage | 2007

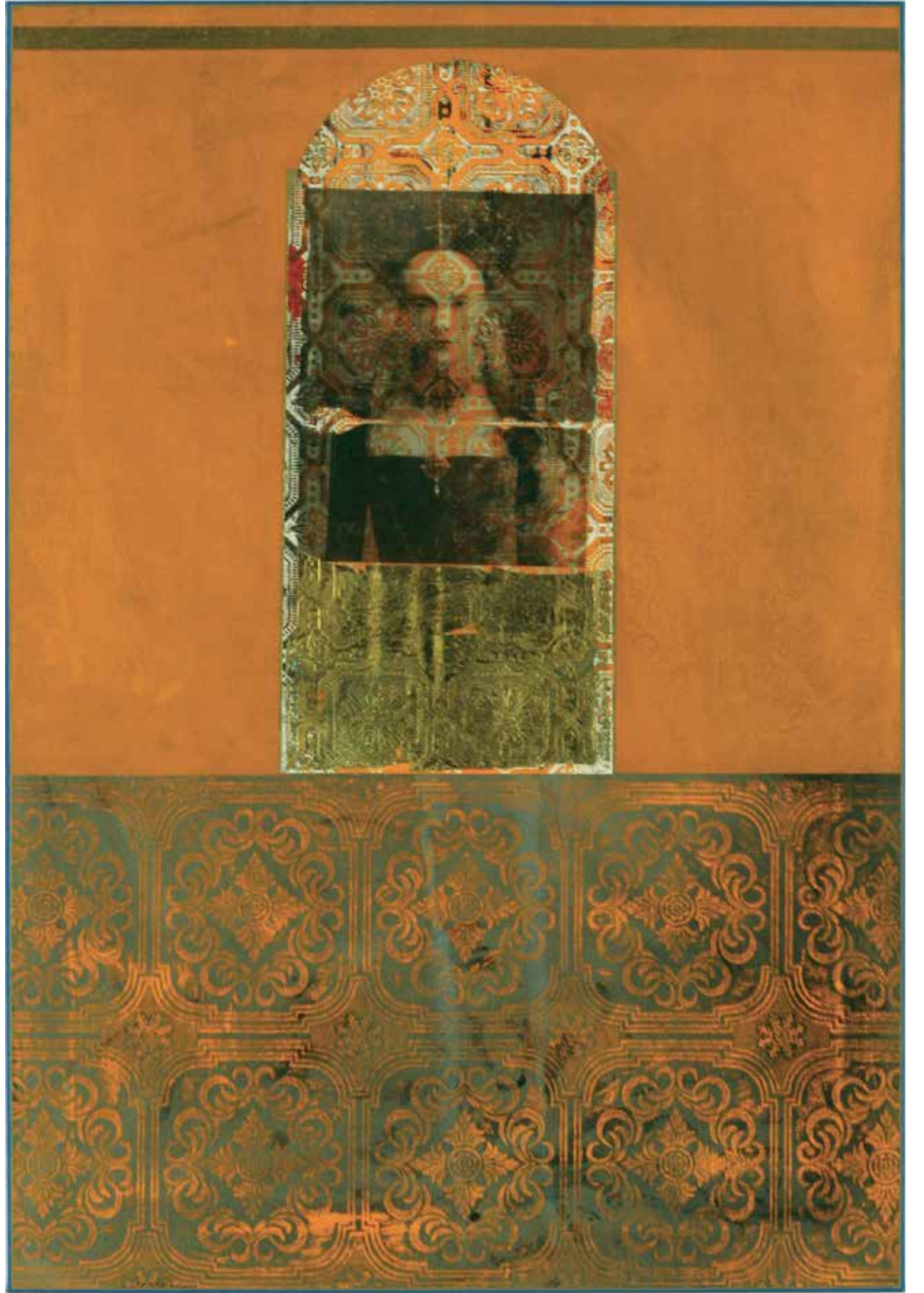


Bather - Baptism | acollage | 2004

Collection of the Jersey City Museum



Tumultuous Epic | acollage | 2003



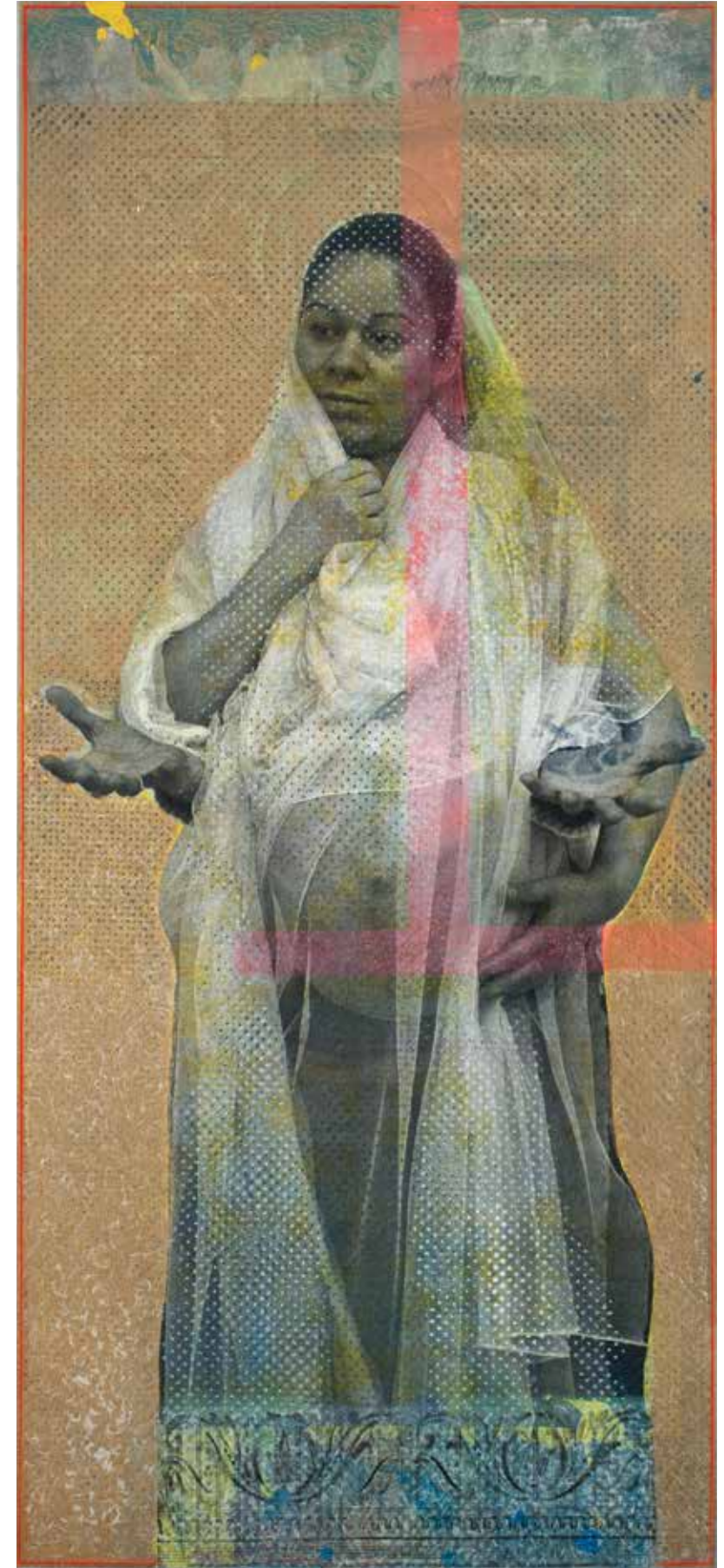
Spectre | acollage | 2003

Collection of the Snite Museum of Art



El velorio | acollage | 2014

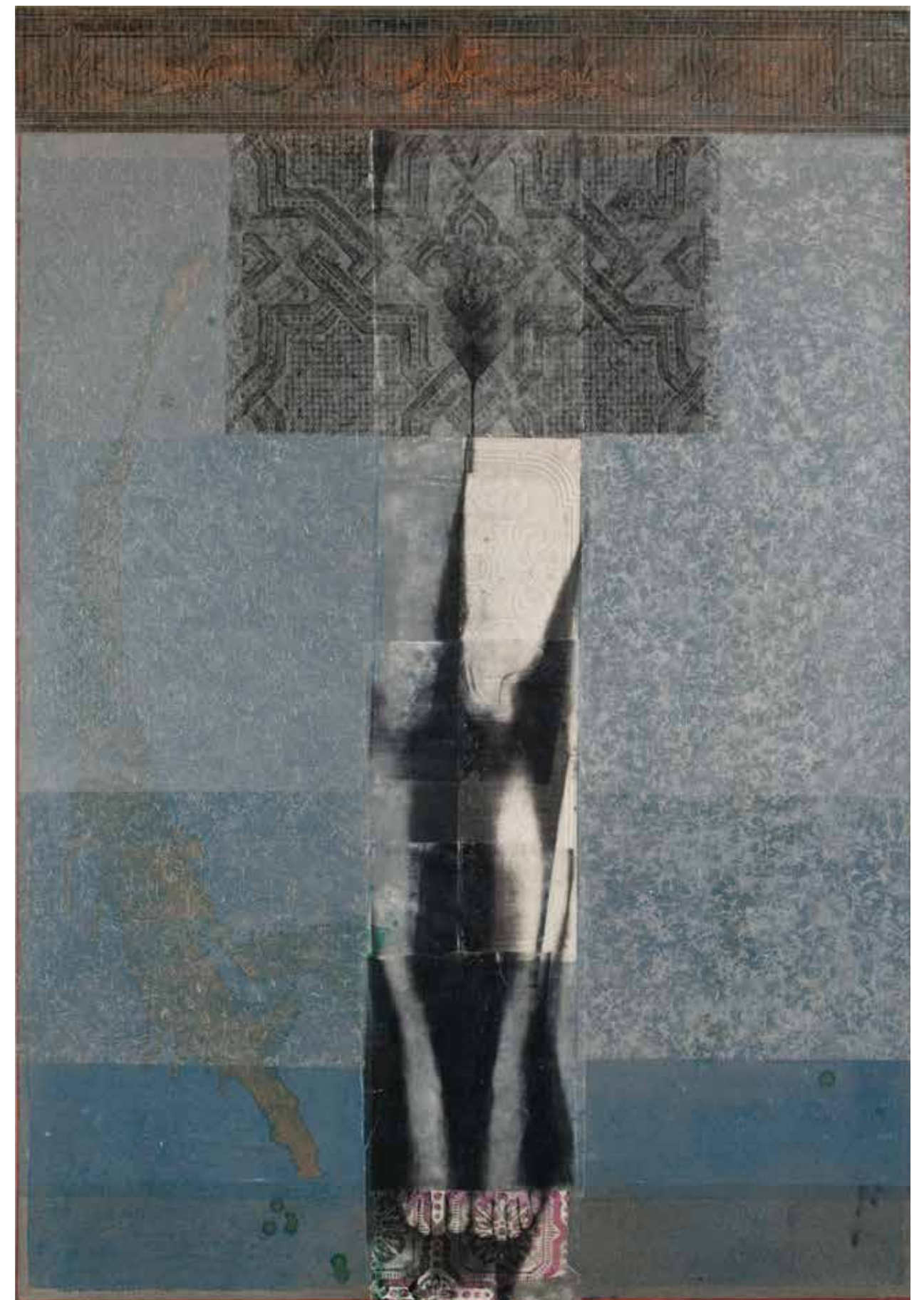
Collection of El Museo del Barrio



La Madonna Negra | acollage | 2007



Behind the Cloth | acollage | 2006



Swimmer - Crucifixion | acollage | 2004



Seeker | acollage | 2009

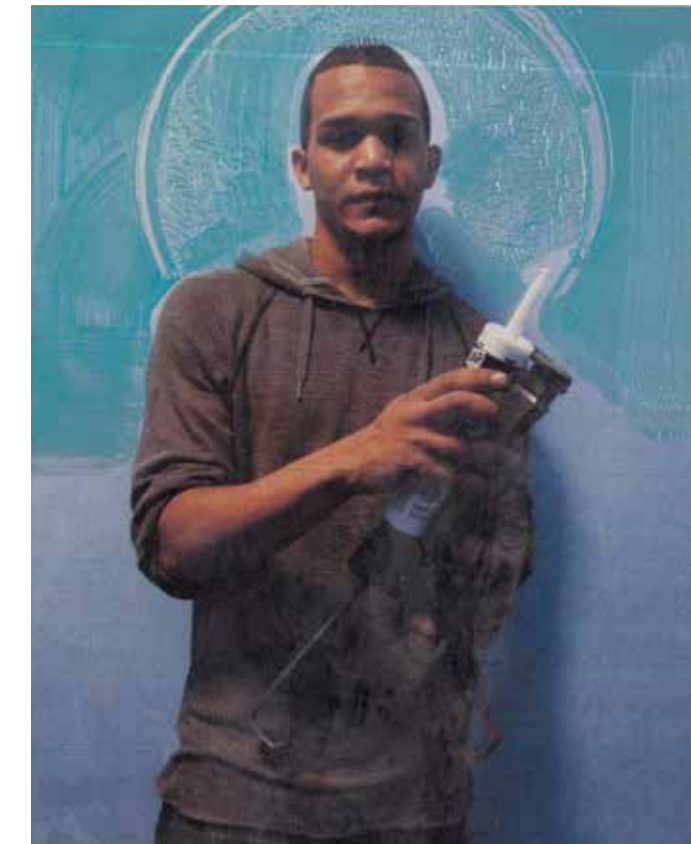
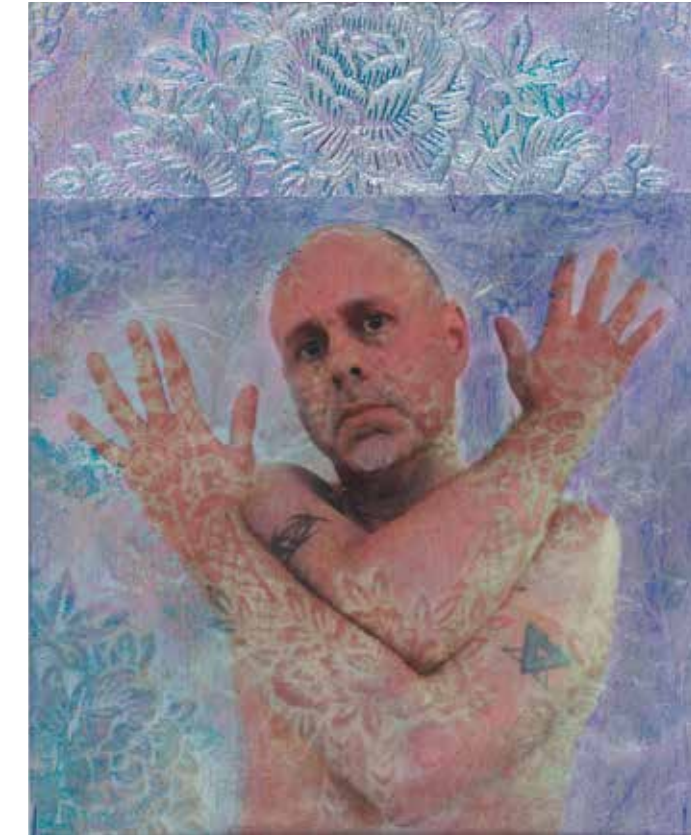
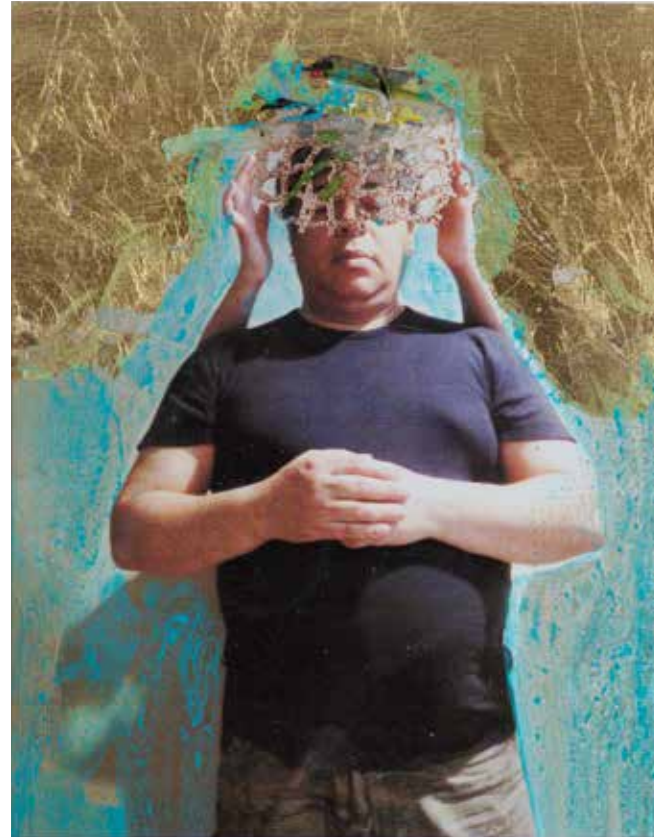


Soñador entre mundos | acollage | 2012



Fotacrolés + Mixed Media on Paper

“Fotacrolé” is another term invented by Rodríguez Calero to name a new idiosyncratic medium—one that combines various media practiced by the artist, including photography, acollage, and Chine-collé. Hence, *fotacrolé*. Her interventions in designing new media and her insistence on the personal quality of this work may remind us of the feminist slogan “the personal is political.” Insisting on new media is more than a personal act.



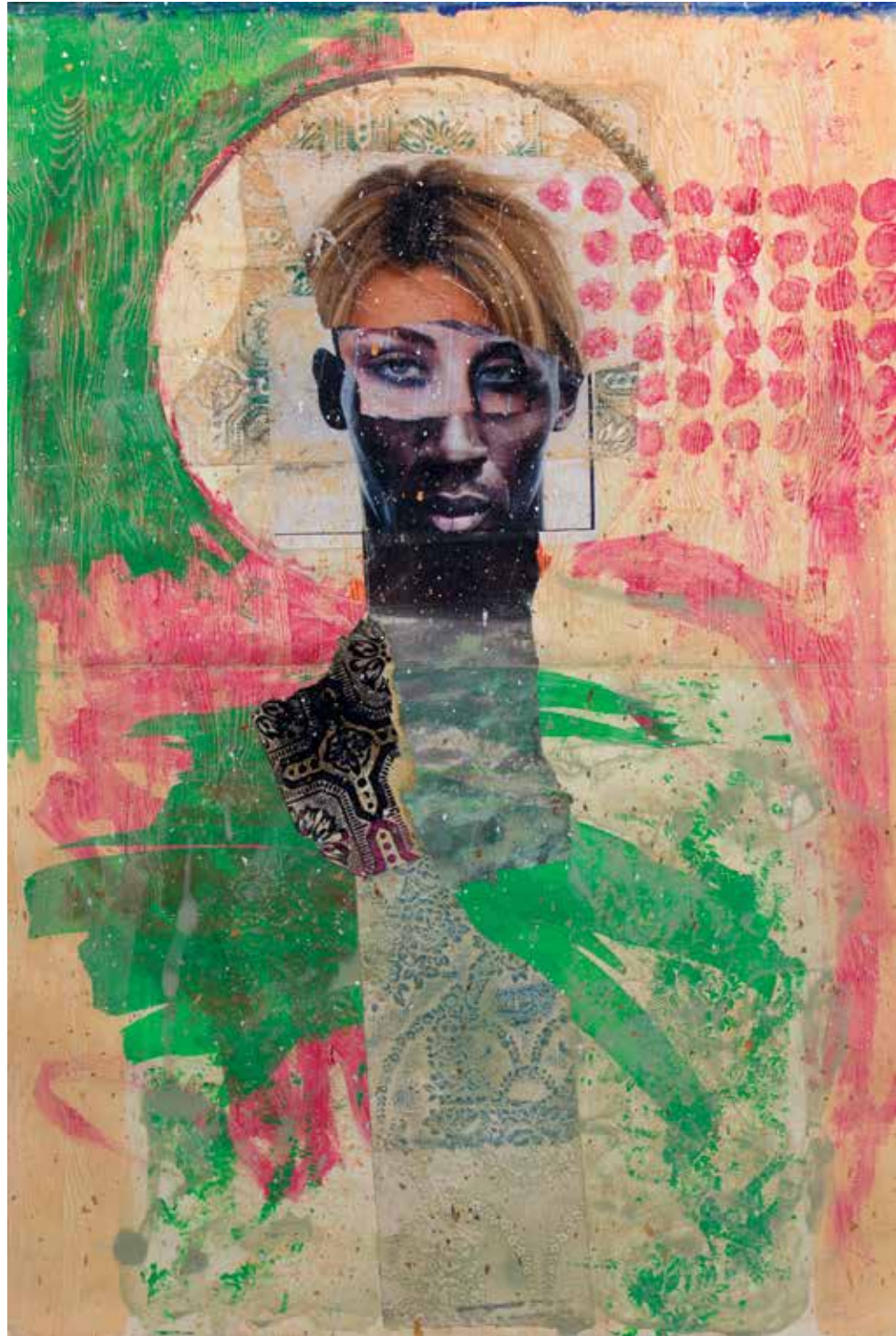
Allie No.2 | fotacrolé | 2013
Carle No.2 | fotacrolé | 2013

Calo | fotacrolé | 2013
Selgas No.4 | fotacrolé | 2013

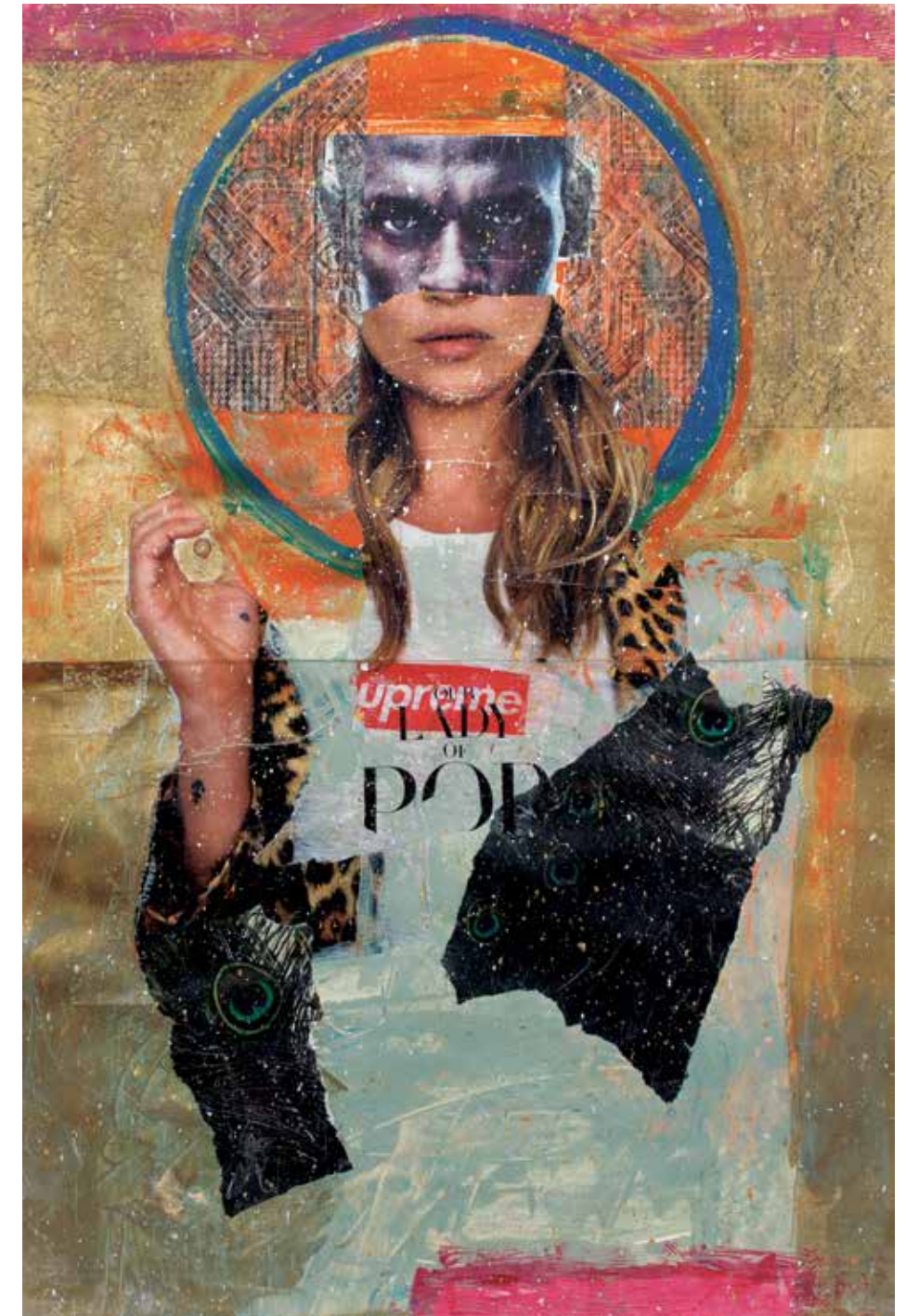
Estrella de Borinquen | fotacrolé | 2013
Max | fotacrolé | 2013

El Poderoso No.3 | fotacrolé | 2013
Victor | fotacrolé | 2013





Nuestra Señora | mixed media on paper | 2013



Our Lady of Pop | mixed media on paper | 2013



Rodríguez Calero in Context / en contexto



Selected Solo Exhibitions

Rodríguez Calero: Urban Martyrs and Latter-Day Santos
El Museo del Barrio, New York, NY, 2015

RoCa: Jersey Style
Jersey City Museum,
Jersey City, NJ, 2008–09

Evoke 2 Provoke
Crossroads Gallery, University of Notre Dame,
South Bend, IN, 2007

Vernacular Visions
Taller Boricua, Julia de Burgos Cultural Center,
New York, NY, 2006

Urban Exposures
Bronx River Arts Center, New York, NY, 2006

Familiar Faces
Atlantic Gallery, New York, NY, 2006

Inspired Gatherings
Union Theological Seminary,
New York, NY, 2004

Fragmented Image
Runnels Gallery, Eastern New Mexico University,
Portales, NM, 2003

Spirituals and the Blues
ARS Gallery, Union City, NJ, 2000

Urban Chronicles
Mabel Smith Douglas Library Gallery,
Rutgers University, New Brunswick, NJ, 1999

Wild Variety
John Jay Gallery,
John Jay College of Criminal Justice,
New York, NY, 1999

Acrollage Paintings
The Sculpture Showcase, New Hope, PA, 1999

Figures: Torn and Pasted
The Jersey City Museum, Jersey City, NJ, 1997

Recent Work
Taller Puertorriqueño, Philadelphia, PA, 1996

Signature of the Soul
Maurice M. Pine Free Public Library Gallery,
Fair Lawn, NJ, 1992

Paintings and Collages
Afrique-Caribe Gallery, Jersey City, NJ, 1990

Selected Museum Exhibitions

African American Museum, Hempstead, New York; Centro de Bellas Artes, San Juan, Puerto Rico; Hunterdon Art Museum; Lyman Allyn Art Museum, New London, CT; McDonough Museum of Art, Youngstown, Ohio; The Montclair Art Museum; The Morris Museum, Morristown, NJ; Museo de Arte Contemporáneo, San Juan, Puerto Rico; Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, Dominican Republic; National Art Museum of Sport, Indianapolis; New York State Museum, Albany; The Newark Museum; The Noyes Museum of Art, Oceanville, NJ; Palacio de Bellas Artes, Mexico; Paterson Museum, Paterson, NJ; Yu Chun Art Museum, Suzhou, China.

University and Commercial Galleries

Aljira, A Center for Contemporary Art, Newark; Art Students League of New York; Ben Shahn Center for the Visual Arts, William Paterson Univ.; Galería Las Américas, Viejo San Juan, Puerto Rico; Gallery Space at Wagner, NYU; Kenkeleba Gallery, New York; Leroy Neiman Gallery, Columbia University; Mason Gross Art Galleries, Rutgers New Brunswick; Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago; The National Association of Latino Arts and Culture, San Antonio; Paul Robeson Galleries, Rutgers Newark; Institute for Women and Art, Rutgers University; Temple University Gallery, Philadelphia; Turman Art Gallery, Indiana State University, Terre Haute; Wilmer Jennings Gallery, New York.

Selected Public Collections

El Museo del Barrio, Hunterdon Museum of Art, Montclair Art Museum, Museo de Arte Contemporáneo de Santo Domingo, Museum of Fine Arts, Boston, The Jersey City Museum, The Snite Museum, Sheldon Museum of Art, Trenton State Art Museum, Williamsburg Art and Historical Center.

Awards

Honorary Artist of the Year Award from the New York Institute of Puerto Rico, 1977; Brooklyn Arts and Culture Association Painting Award, 1978, Brooklyn Museum; Belle Cramer Memorial Prize for Abstract Painting, 1984, Medal of Honor, 1987, and Audrey Hope Award, 1992, all from the National Association of Women Artists.

Joan Mitchell Foundation Grant in painting, 2008-2009; Geraldine R. Dodge Foundation Artist Fellowship in Painting, 1999; New York Foundation for the Arts Artist Fellowship in Painting, 2000; New Jersey State Council on the Arts Artist Fellowship in Painting, 2000 and 2002. Named Artist of the Month in 2004 by Liquitex, developers of acrylic paint and mediums; named to represent the Liquitex Company, nationally and internationally, in celebration of its 50th anniversary, 2005.

Featured in New Jersey Network's Public Television "State of the Arts Series: Sign of the Times," 2006; guest artist in international exchange to create art pieces inspired by ancient gardens in Suzhou, China, 2009; featured in *Photographer's Forum* "Best of Photography 2010" edition.

Residencies: Jerome Foundation Scholarship, at Robert Blackburn Printmaking Workshop, 1981–1982; National Endowment for the Arts, at Taller Boricua, 1980–1982; Chain Gross, 1985, and Milton Avery, 1986, at Provincetown Art Association and Museum, MA; Galería Bonaire, Puerto Rico, 1987–1988; The New York State Council on the Arts, at Kenkeleba House, NY, 1989–1990; Brandywine Workshop Center for the Visual Arts, PA, 1999; Rutgers Center for Innovative Print and Paper, NJ, 2000.



Works in the Exhibition / Obras en la exhibición

Collages on board

Dancers, 1982
11 ¼ x 9 in.

Triste verdad, 1986
5 x 3 in.

Von Max, 1986
5 x 4 ¼ in.

Imagen musical, 1987
3 ¾ x 6 ½ in.

Puertorriqueño, 1987
5 ¾ x 5 in.

African Head, 1988
5 ¼ x 4 ¼ in.

Musical Torso, 1990
7 x 4 ¼ in.

Dwarfed Image, 1992
6 x 4 ¾ in.

Gloria María, 1992
8 x 6 in.

Seduction, 1992
8 ½ x 8 in.

Pilobolus, 1994
10 ¾ x 8 ¼ in.

Classic Beauty, 1995
8 ½ x 4 ¾ in.

Court Jest, 1995
4 x 4 in.

Evolution, 1995
11 ¾ x 8 ¾ in.

Exotic Dancer, 1995
13 x 4 ¼ in.

Female Head, 1995
2 ¾ x 3 in.

Head Study, 1995
3 ½ x 4 ½ in.

Hip Hop Dancer, 1995
15 x 6 in.

I Think, 1995
12 x 6 ½ in.

Messenger of Christ, 1995
7 ¾ x 4 in.

Society Girl, 1995
3 ½ x 4 ½ in.

Sunbather, 1995
10 ¾" x 5 ½"

The Black Scream, 1995
12 ¾ x 8 in.

The Hit, 1995
5 ¾ x 5 ½ in.

Trophy Head, 1995
4 ½ x 3 ¾ in.

Victimized, 1995
7 x 4 ½ in.

Woman of Color, 1995
8 x 5 in.

Kiss My Butt, 1996
9 ¼ x 10 ¾ in.

Barrio Girls, 1997
11 x 8 ½ in.

Silent Scream, 1997
8 ½ x 5 ½ in.

Enamorados, 1998
11 x 8 ½ in.

Falsely Accused, 1998
9 ½ x 6 ½ in.

Holy Trinity, 1999
11 x 8 ½ in.

Point of View, 1999
7 ¾ x 10 ¾ in.

My Man, 2001
11 ½ x 10 in.

Ay papi, 2002
12 ½ x 11 in.

Check the Motion, 2002
11 ¾ x 12 ¾ in.
Collection of
Yuko Nii Foundation

FunKae, 2002
11" x 7 ¼ in.

My Boyz, 2002
10 ¼ x 8 ½ in.
Collection of Peter Riccio
and Valeri Larko

Street Moves, 2002
13 ½ x 10 ¾ in.

Fly Girl, 2003
11 ½ x 8 ½ in.

Nuyorican Poets, 2003
11 ¾ x 8 in.

Slam Man, 2003
12 ½ x 9 ¾ in.

Down Low, 2004
10 ¾ x 8 ¼ in.

Mystery, 2004
11 ¾ x 10 in.

Observation, 2004
10 x 7 ¾ in.
Private collection, New York

The Secret Workout, 2005
13 ¾ x 9 ¼ in.

*Barrio Boogie
Movement*, 2006
14 x 18 in.
Private collection

Santero, 2006
11 ¼ x 9 ¼ in.

Urban Dandy, 2006
12 ½ x 7 in.

Dark Mystic, 2007
10 ½ x 6 ½ in.

Dumbo, 2007
13 ¼ x 6 ¾ in.

La máscara, 2007
10 ½ x 8 in.

Volando, 2009
12 x 9 in.

Portrait in Lavender, 2012
9 ½ x 7 ¾ in.

Acrollages on canvas

Cruz de Loisaída, 1994
64 x 42 in.

In His Image, 1994
36 x 24 in.

Venus de Kilo, 1994
64 x 42 in.

Christ of the Christians, 1995
52 x 36 in.
Collection of the
Newark Museum, New Jersey,
Gift of Alejandro Anreus
and Debra Blechart in memory of
Miguel A. Loredó, O.F.M., 2012

Spiritual Leader, 1995
60 x 48 in.
Collection of Juan Sánchez,
Guariken Art, Inc.

Picture of Inner Clarity, 1997
54 x 36 in.

Common Ancestor, 1998
24 x 18 in.

Náñigo Soul, 1998
24 x 18 in.

Transformed Vision, 1998
30 x 28 in.

Cardenal Negrón, 1999
34 x 22 in.

		Fotacrolés
<i>Crowned with Thorns</i> , 1999 36 x 24 in.	<i>Sanctifier</i> , 2003 58 x 24 in.	<i>Allie No. 2</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>The Apparition</i> , 1999 36 x 24 in.	<i>Entity</i> , 2004 24 x 20 in.	<i>Calo</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Imagen sagrada</i> , 1999 24 x 18 in. Private collection	<i>Santero</i> , 2004 42 x 32 in.	<i>Carle No. 2</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Judas Iscariot</i> , 1999 24 x 20 in.	<i>Swimmer Crucifixion</i> , 2004 52 x 36 in.	<i>Eddie</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Saint Anthony</i> , 1999 24 x 18 in.	<i>Behind the Cloth</i> , 2006 42 x 32 in.	<i>El Poderoso No. 3</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Santos</i> , 1999 20 x 16 in.	<i>El reverendo Pedro Pietri</i> , 2006 42 x 32 in.	<i>Estrella de Borinquen</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Soy Cristo</i> , 1999 52 x 36 in.	<i>Prisionero de todas las guerras</i> , 2006 52 x 42 in.	<i>Gaddiel</i> , 2013 10 x 8 in. Lopez-Rutberg Collection
<i>Ángel y María</i> , 2000 52 x 36 in.	<i>El llanto</i> , 2007 54 x 24 in.	<i>Max</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Jesús y Magdalena</i> , 2000 42 x 32 in.	<i>La Madonna negra</i> , 2007 54 x 24 in.	<i>Orisba</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>San Juan</i> , 2000 24 x 18 in.	<i>The Blessing of Lazarus</i> , 2007 48 x 36 in.	<i>Rose No. 2</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>The Chosen</i> , 2000 20 x 16 in.	<i>Preternatural</i> , 2008 52 x 42 in.	<i>Selgas No. 4</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Virgen María</i> , 2000 52 x 34 in. Collection of María Domínguez-Morales and Juan M. Morales	<i>Renegade of God</i> , 2008 56 x 48 in.	<i>Victor</i> , 2013 10 x 8 in.
<i>Metamorphosis</i> , 2001 68 x 44 in.	<i>Seeker</i> , 2009 68 x 44 in.	<i>UrbanHood I</i> (diptych), 2014 48 x 72 in.
<i>Transfiguration</i> , 2001 62 x 42 in.	<i>Divine Propbet</i> , 2012 54 x 36 in.	<i>UrbanHood II</i> (diptych), 2014 48 x 72 in.
<i>Ancestral Fayum</i> , 2002 48 x 18 in.	<i>Soñador entre mundos</i> , 2012 54 x 36 in.	Mixed Media on Paper
<i>En el nombre de la madre</i> , 2003 28 x 20 in.	<i>Transcendent</i> , 2013 48 x 36 in. Collection of E. Martínez	<i>Our Lady</i> , 2013 44 x 30 in.
<i>Tumultuous Epic</i> , 2003 52 x 36 in.	<i>El velorio</i> , 2014 54 x 24 in. Collection El Museo del Barrio	<i>Our Lady of Pop</i> , 2013 44 x 30 in.

Height precedes width.

All works from the collection of the artist, unless otherwise noted.

Title, page		
<i>Allie No. 2</i> , 112	<i>Imagen musical</i> , 79	<i>Society Girl</i> , 54
<i>African Head</i> , 47	<i>Imagen sagrada</i> , 90	<i>Soñador entre mundos</i> , 109
<i>Ángel y María</i> , 23	<i>In His Image</i> , 82	<i>Soy Cristo</i> , 29
<i>Ay papi</i> , 34	<i>I Think</i> , 50	<i>Spectre</i> , 103
<i>Barrio Boogie Movement</i> , 13	<i>Jesús y Magdalena</i> , 98	<i>Spiritual Leader</i> , 86
<i>Barrio Girls</i> , 69	<i>La Madonna negra</i> , 105	<i>Swimmer Crucifixion</i> , 107
<i>Bather/Baptism</i> , 101	<i>Max</i> , 113	<i>The Apparition</i> , 85
<i>Behind the Cloth</i> , 106	<i>Messenger of Christ</i> , 64	<i>The Black Scream</i> , 73
<i>Calo</i> , 112	<i>My Boyz</i> , 68	<i>The Blessing of Lazarus</i> , 100
<i>Cardinal Negrón</i> , 83	<i>My Man</i> , 71	<i>The Chosen</i> , 94
<i>Carle No. 2</i> , 112	<i>Mystery</i> , 77	<i>The Hit</i> , 56
<i>Check the Motion</i> , 39	<i>Nañigo Soul</i> , 84	<i>The Secret Workout</i> , 17
<i>Christ of the Christians</i> , 93	<i>Nuestra Señora</i> , 116	<i>Transfiguration</i> , 33
<i>Classic Beauty</i> , 52	<i>Observation</i> , 72	<i>Transcendent</i> , 92
<i>Court Jest</i> , 54	<i>Orisba</i> , 40	<i>Triste verdad</i> , 46
<i>Crowned With Thorns</i> , 25	<i>Our Lady of Pop</i> , 117	<i>Trophy Head</i> , 57
<i>Cruz de Loisaida</i> , 20	<i>Padre e hijo</i> , 10	<i>Tumultuous Epic</i> , 102
<i>Dark Mystic</i> , 6	<i>Picture of Inner Clarity</i> , 96	<i>UrbanHood II</i> , 114–115
<i>Divine Propbet</i> , 99	<i>Pilobolus</i> , 51	<i>Victimized</i> , 58
<i>Down Low</i> , not illustrated	<i>Point of View</i> , 77	<i>Victor</i> , 113
<i>Dwarfed Image</i> , 59	<i>Portrait in Lavender</i> , 126	<i>Virgen María</i> , 30
<i>El Poderoso No. 3</i> , 113	<i>Prisionero de todas las guerras</i> , 97	<i>Volando</i> , 2
<i>El reverendo Pedro Pietri</i> , 87	<i>Puertorriqueño</i> , 49	<i>Von Max</i> , 48
<i>El velorio</i> , 104	<i>Renegade of God</i> , 120	<i>Woman of Color</i> , 53
<i>Enamorados</i> , 66	<i>Saint Anthony</i> , 88	
<i>En el nombre de la madre</i> , 95	<i>San Juan</i> , 14	
<i>Estrella de Borinquen</i> , 113	<i>Santos</i> , 91	
<i>Exotic Dancer</i> , 61	<i>Santero</i> , acrocollage, 89	
<i>Falsely Accused</i> , 70	<i>Santero</i> , collage, 36	
<i>Female Head</i> , 55	<i>Seduction</i> , 67	
<i>Fly Girl</i> , 75	<i>Seeker</i> , 108	
<i>Gloria María</i> , 63	<i>Selgas No. 4</i> , 112	
<i>Head Study</i> , 55	<i>Silent Scream</i> , 62	
<i>Hip Hop Dancer</i> , 60	<i>Slam Man</i> , 74	
<i>Holy Trinity</i> , 65		

Contributors / Colaboradores



Alejandro Anreus is a professor of art history and Latin American/Latino Studies at William Paterson University, New Jersey. Anreus holds a Ph.D. from the Graduate Center, City University of New York in the Department of Art History. Anreus was curator at the Montclair Art Museum and the Jersey City Museum, as well as a critic in residence at the Latino Center for Art and Culture, Rutgers University. He is the author of *Orozco in Gringoland: The Years in New York*, and co-editor and contributor of *The Social and the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere* (with Diana L. Linden and Jonathan Weinberg), *Mexican Muralism. A Critical History* (with Robin A. Greeley and Leonard Folgarait). Anreus has published widely in *Art Journal*, *Third Text*, *Art Nexus*, *ArteFacto* and *Encuentro de la Cultura Cubana*, and has written many exhibition catalogues. His most recent publication is a contribution to the *A Ver* series, a monograph on Cuban-American painter Luis Cruz Azaceta.

María Eugenia Hidalgo is a translator and editor focusing on art, music, and scholarly subjects from English to Spanish, and occasionally from French and Italian. Her work has been published by a number of museums and educational institutions in Puerto Rico and the United States, including the Smithsonian Institution, Pérez Art Museum Miami, High Museum Atlanta, Museo de Arte de Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, Institute of Puerto Rican Culture, and University of Puerto Rico. She is featured in the 2013 *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. She holds a master's degree in translation from the University of Puerto Rico and is an active, certified member of the American Translators Association.

Néstor Otero is an artist and graphic designer / illustrator who divides his time between New York City and San Juan, Puerto Rico. Otero's work represented Puerto Rico in international biennials, such as those in Sao Paulo, Havana, Cuenca, and Santo Domingo. He has exhibited in Europe, Latin America, the Caribbean, and the United States. Otero's work has received numerous rewards and recognitions including a Gold Medal for his participation in the Dominican Republic's II Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica and Honorable Mentions in Puerto Rico and Venezuela. His design studio, *zalto*, founded with his artist wife, Annex Burgos, provides design services in the fields of art, culture and education. Otero's and Burgos's exhibitions and publication designs have received numerous AICA awards.

Jorge Daniel Veneciano is executive director of El Museo del Barrio, New York. Veneciano holds a Ph.D. from Columbia University in the Department of English and Comparative Literature and is a scholar of modern and contemporary art; he has taught at Columbia and RISD. His recent award-winning books include *The Geometric Unconscious: A Century of Abstraction* and *Fabulous Harlequin: Orlan and the Patchwork Self*. He is also series editor of *American Transnationalism* at the University of Nebraska Press and the founding editor of *artland* magazine, a statewide arts advocacy magazine for Nebraska. Veneciano was curator of *The Naked Museum*, on Philip Johnson's Sheldon Museum of Art, and *Its Surreal Thing: The Temptation of Objects*, on surrealist sculpture.



Rodríguez Calero forja su estilo poderoso y único en el rico crisol de tradiciones que son su herencia. Nació en Puerto Rico, creció en Nueva York y recibió su educación artística en la Escuela de Artes Plásticas de San Juan y la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York. Después de vivir y estudiar en Francia y España, regresó a Nueva York y se unió al histórico Taller Boricua.

La artista recurre a elementos clásicos junto a otros de evidente actualidad, como la iconografía católica, la pintura religiosa medieval, los collages surrealistas y la cultura callejera del hip hop, para crear lienzos vibrantes de múltiples estratos visuales y semánticos que desafían la categorización. Hay en su trabajo un magistral equilibrio de lo abstracto y lo figurativo, lo sagrado y lo profano, la meditación y la osadía gráfica. Quizá sea su certero uso del color lo que primero nos deslumbró, pero lo que nos absorbe y nos retiene ante su obra es su reflexión profunda, la complejidad de sus imágenes y su mirada compasiva y empática de la sociedad.



El Museo del Barrio, New York

